

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Московская государственная консерватория имени
П.И. Чайковского»

На правах рукописи

Янь Цзянань

**Национальные традиции в творчестве китайского
композитора Сюй Чанцзюня**

Специальность: 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Диссертация на соискание учёной степени кандидата
искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор В.Н. Юнусова

Москва – 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. КИТАЙСКАЯ «НОВАЯ ВОЛНА» И КОМПОЗИТОР СЮЙ ЧАНЦЗЮНЬ	11
I.1. Из истории китайской музыки новейшего периода. «Новая волна».	11
I.2. «Диалог на тему современной музыки» и эстетика «Новой волны».	23
I.3. Композитор Сюй Чанцзюнь. Творческий путь.	37
ГЛАВА II. НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ, ЭЛЕМЕНТЫ ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ И ЛАДОКОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКИ СЮЙ ЧАНЦЗЮНЯ.....	51
II.1. Традиционные музыкальные инструменты в творчестве Сюй Чанцзюня	51
II.2. Ритмические фигуры и типовые мелодии Пекинской оперы в творчестве Сюй Чанцзюня.....	82
II.3. Национальные особенности ладовой организации и композиторских техник в произведениях Сюй Чанцзюня.....	96
ГЛАВА III. ОРКЕСТР КИТАЙСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И ПРОБЛЕМЫ ДИРИЖЁРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СЮЙ ЧАНЦЗЮНЯ.....	119
III. 1.1. Из истории формирования оркестра китайских народных инструментов.....	120
III. 1.2. Оркестр китайских народных инструментов: характеристика.....	129
III. 1.3. Пути решения проблем оркестра китайских народных инструментов	136
III. 1.4. Несколько замечаний о технике дирижирования оркестром китайских народных инструментов.	141
III. 2.1. Дирижёры — исполнители произведений Сюй Чанцзюня.....	147
III. 2.2. Задачи дирижёра в интерпретации произведений Сюй Чанцзюня... ..	156
III.2.2.1. Для оркестра китайских народных инструментов.....	156
III. 2.2.2.Произведения для камерного и симфонического оркестра	162
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	175
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	182
Приложение 1	200
Приложение 2	202
Приложение 3.	203

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы. Начиная со второй половины прошлого столетия, усиливается интерес к молодым композиторским школам Дальнего Востока, для которых актуальной становится проблема отражения национальной специфики музыки, с помощью современных техник композиции. В Китае развитие современной музыки тесно связано с течением «Новая волна», объединившим представителей разных видов искусства: живописи, кинематографа, музыки и литературы. В рамках этого направления была провозглашен призыв к освоению достижений Запада и применению современных композиторских техник, а также обращение к древним традициям собственной культуры в попытке их синтеза с новыми реалиями. Все крупные композиторы Китая, так или иначе, оказывались связаны с этим направлением. Музыка композиторов «Новой волны» сочетает особенности национального менталитета и музыкальной культуры с современными композиторскими техниками, в рамках этого направления сформировался китайский музыкальный авангард. В ряду композиторов «Новой волны», и в целом — новейшего времени (с начала 1990-х), по праву стоит Сюй Чанцзюнь (р.1957), чье творчество тесно связано как с родной китайской, так и с западной музыкой.

Степень разработанности проблемы. Проблема отражения национальной специфики музыки Азии с помощью современных западных техник композиции представляет большой интерес и относится к мало разработанным в музыкознании и музыкальном востоковедении. Творчество Сюй Чанцзюня, показательное в контексте данной проблемы, остаётся пока малоизученным даже в Китае. Ему посвящены немногочисленные статьи и магистерские диссертации, охватывающие лишь частные проблемы его музыки: работы: Чжу Вэньси, Яо Ицзюнь, Лю Юэ, Ван Сэ [140; 129; 98; 112], а также статья самого композитора о применении ритмов Пекинской оперы в его Концерте для янцзиня «Феникс» [121].

В России музыка Сюй Чанцзюня также ещё не была предметом специального исследования. В числе немногочисленных публикаций совместная с В.Н. Юнусовой статья автора диссертации, в которой впервые показана связь творчества композитора с течением «Новой волны» [65], и несколько других его статей, посвящённых отдельным сторонам его творчества и проблеме дирижёрской интерпретации сочинений композитора [66; 67; 68; 69].

Некоторые особенности течения «Новая волна» в современной китайской музыке отражены в ряде работ китайских исследователей, созданных как в Китае, так и в России: Ван Аньго, Ван Шэньшэня, Пэн Чэна, Фань Юй, Дай Юй, Цюй Ва [109; 107; 33; 46; 8; 57]. Небольшая информация об этом течении содержится в статье о Тань Дуне в *New Grove' Dictionary* [74].

Отдельного внимания заслуживают исследования китайской поэзии и живописи «Новой волны»: Хун Цзичэна и Лю Дэнгана, Ду Суй Е, А.А. Бодоевой, М.Б. Хайдаповой, О. Мерёкиной [137; 83; 3; 48; 28], содержащие интересный материал для сравнительного изучения музыки и других ветвей китайской «Новой волны».

Комплексная характеристика течения «Новой волны» пока не проведена ни в Китае, ни в России, монографические исследования творчества композиторов — её представителей, в китайской и российской науке на сегодняшний день отсутствуют.

Объектом исследования является корпус инструментальных и вокально-инструментальных сочинений Сюй Чанцзюня.

Предмет исследования: отражение национальных традиций в творчестве композитора, их влияние на применяемые современные композиторские техники в контексте эстетики «Новой волны» и музыки новейшего времени.

Материалом исследования послужили партитуры сочинений Сюй Чанцзюня, а также авторские комментарии и разъяснения, сделанные самим

композитором как в письменной форме (комментарии к изданиям), так и в устной (личные беседы автора диссертации с композитором). В работе также учтён личный опыт автора по дирижёрской интерпретации произведений китайских композиторов.

Цель исследования — выявить конкретные национальные традиции в творчестве Сюй Чанцзюня, изучить особенности их претворения в творчестве композитора, показать связь его творчества с эстетикой «Новой волны»; рассмотреть вопросы дирижёрской интерпретации произведений Сюй Чанцзюня, созданных для симфонического, камерного оркестра и оркестра китайских народных инструментов¹.

В диссертации использован **комплекс методов исследования**, сочетающий традиции музыкаознания Китая и России. В работе применяются методы исторического сравнительно-типологического, этноорганологического, междисциплинарного исследования. По проблеме взаимодействия композитора с традиционной культурой автор опирается на труды Г.Л. Головинского, И.И. Земцовского, М.Ю. Дубровской, М.Н. Дрожжиной, Н.А. Гавриловой, С.Ю. Сигиды [7; 16; 11; 10; 6; 37]. Существенными для данного исследования стали труды, посвящённые анализу взаимодействия национальной культуры с новейшими европейскими тенденциями: В.Н. Холоповой, В.Н. Юнусовой, Дай Юй, Фань Юя, Чжу Юаньюаня, Цзян Цзина, Чжун Цзылиня [53; 62; 64; 8; 46; 59; 72; 138], а также работы, посвящённые анализу современной музыки Ю.Н. Холопова, А.С. Соколова, Г.В. Григорьевой, В.Н. Холоповой, М.С. Высоцкой, С.Ю. Сигиды [50; 51; 52; 41; 5; 53; 37; 63].

В области этноорганологии автор опирался на труды И.В. Мациевского, Чу Юй Чена, Чжу Ханьхуна, Бен Цзинти [26; 60; 142; 75], музыкального

¹ Для этого типа оркестра в работе применяются термины: оркестр китайских народных инструментов и народный оркестр в противоположность традиционным ансамблям, продолжающим свою практику в наши дни, а также большим дворцовым оркестрам, существовавшим много столетий назад. В литературе встречается также название китайский *оркестр национальных инструментов*. См.: [60; 8, с. 47]

востоковедения Н.Г. Шахназаровой, В.Н. Юнусовой, А.Г. Алябьевой, М.Ю. Дубровской, С.Б. Лупиноса [61; 63; 64; 2; 11; 23; 24]. В области традиционного профессионализма использованы положения работ Н.Г. Шахназаровой и М.А. Сапонова [61; 36].

В области музыкальной синологии важными для исследования традиционного музыкального инструментария и особенностей китайской народной музыки стали работы М. Есиповой, Цуй Сяня, Дань Хунлуна, Гао Вэя, Ху Мэнцзяо, Чжу Ханьхуна [12; 56; 81; 86; 90; 142]; в области китайского традиционного музыкального театра — Т. Будаевой, Жэнь Шуая, Ли Сяньминя, Ян Сяохуэя, Яо Ицюня [4; 13; 96; 127; 129]. Среди работ по китайским народным оркестрам следует отметить труды Ло Шици, Чу Юй Чена, Гуаня Найчжуна, Ли Сянбо [22; 60; 87; 97].

Для анализа ладовых структур, которые Сюй Чанцзюнь использует в своей музыке, важными оказались работы Ю. Холопова о теоретических аспектах пентатоники [50; 51], а также Пэн Чэна, С.Б. Лупиноса, Цуй Сян [33; 23; 24; 56], подробно характеризующие традиционную китайскую ладовую систему.

Особой ценностью обладают источники, в которых композитор анализирует собственную музыку: статья Сюй Чанцзюня о концерте «Феникс» и предисловие к партитуре пьесы «Тишина» [121; 119]. С точки зрения дирижёрского взгляда на работу с оркестром, необходимо выделить книги И. Мусина, Н. Римский-Корсакова [29; 34], Л. Сидельникова, Б. Хайкина, М. Федотова, Э. Кана, Фэн Сяогана, Пу Дуншэна, У Кэвэй [38; 49; 47; 18; 85; 102; 114].

В диссертации осуществлены:

- анализ существующей литературы по истории и теории традиционной и современной китайской музыки, китайским национальным инструментам, оркестрам, проблемам дирижирования;
- этноорганологический анализ связи технико-акустических особенностей традиционного инструмента и исполняемой на нём музыки,

особенностей применения музыкальных инструментов, ритмических формул и типовых мелодий Пекинской оперы в творчестве композитора;

- теоретический анализ ладовой специфики и методов композиции произведений Сюй Чанцзюня;

- комплексный анализ материала с помощью методов этноорганологии, истории и теории музыки, музыкального востоковедения;

- обобщён личный опыт диссертанта в работе с симфоническим, камерным оркестрами и оркестром китайских народных инструментов.

В работе также применены эмпирические методы: наблюдений, интервьюирования, собеседования.

Научная новизна исследования определяется рядом параметров, в работе впервые:

- дан подробный анализ национальных особенностей творчества Сюй Чанцзюня;

- проанализировано сочетание «китайских» и «европейских» элементов в музыке Сюй Чанцзюня и выделены особенности его творчества в контексте эстетики «Новой волны»;

- специально исследована специфика течения «Новой волны», дана периодизация становления этого течения в современной китайской музыке;

- в научный обиход российского музыкознания вводится важнейший документ по музыке «Новой волны» — «Диалог на тему современной музыки» [95];

- прослежено влияние специфики национальных инструментов на фактуру, ладовую организацию и гармонический язык произведений композитора;

- проанализированы особенности его работы с компонентами традиционного музыкального театра *цзинцзюй* (Пекинская опера);

- впервые в российской науке дана характеристика оркестра народных китайских инструментов;

- рассмотрены в комплексе особенности и проблемы современного оркестра китайских народных инструментов и предложены пути преодоления указанных проблем со стороны дирижёра;
- представлены творческие портреты современных китайских дирижёров и дан сравнительный анализ особенностей творческой интерпретации музыки Сюй Чанцзюня разными дирижёрами;
- уточнено описание некоторых китайских традиционных инструментов и транслитерация специальных терминов.

Положения, выносимые на защиту:

- Творчество Сюй Чанцзюня отражает эстетику и базовые принципы течения «Новая волна», которое определяет облик современной китайской музыки с конца 1970-х годов и до наших дней;
- Синтез традиций китайской музыки и современных композиторских техник составляет основу творчества Сюй Чанцзюня;
- Композитор ориентируется в своём творчестве преимущественно на профессиональную музыку устной традиции: музыкальные инструменты, ритмические фигуры, эффекты и типовые мелодии Пекинской оперы, имеющие закреплённую семантику в китайской культуре.
- Произведения Сюй Чанцзюня для оркестра китайских народных инструментов отражают своеобразие звучания этого состава и предъявляют особые требования к дирижёру.

Теоретическая значимость работы состоит в решении проблемы отражения национальной специфики музыки с помощью современных западных техник композиции на примере творчества одного из ярких представителей китайской «Новой волны» композитора Сюй Чанцзюня; выявлении особенностей работы композитора с феноменами профессиональной музыки устно-письменной традиции; представлении комплексной характеристики течения «Новая волна» в разных областях китайской культуры.

Практическая значимость работы. Результаты исследования могут составить материал для практической подготовки современных композиторов и дирижёров; войти в курсы современной музыки, истории зарубежной музыки, внеевропейских музыкальных культур высших учебных заведений искусства и культуры; использованы в подготовке дирижёров оркестра китайских народных инструментов; музыкально-просветительской работе.

Апробация результатов работы.

Диссертация подготовлена на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, обсуждалась на заседании кафедры 1 сентября 2020 года и была рекомендована к защите.

Основные положения диссертации опубликованы в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации и ряде других.

Положения диссертации в виде научных докладов были доложены на следующих Международных конференциях:

VIII-ой Международной научной конференции «Петербург и национальные музыкальные культуры». Санкт-Петербург, Российский Институт Истории Искусств 20-22 ноября 2017 года;

Международной научной конференции «Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы». Москва, Академия имени Маймонида, 13–14 апреля 2018 года;

XI Международной научно-практической конференции. «Из ВЕКА в ВЕК». Москва, Московский государственный институт музыки имени А. Шнитке. 12-13 апреля 2018 года;

Международной научной конференции «Феномен творческой личности в культуре. Фатюшенковские чтения». Москва. Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 26-27 октября 2018 года;

Международной научной конференции «Искусство как феномен культуры»: традиции и перспективы. Москва, Академия имени Маймонида, 24–27 апреля 2019 года;

VIII-ой Международной научной конференции «Музыка народов мира: проблемы изучения. Сохранение культурного наследия. К 150-летию со дня рождения А.В. Затаевича». Москва, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского 10-12 октября 2019 года.

Часть материалов диссертации была использована в курсе Внеевропейских музыкальных культур для студентов, в лекциях для слушателей Факультета повышения квалификации Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Структура работы: Диссертация состоит из Введения, трёх глав, Заключения, Списка литературы и трёх Приложений.

ГЛАВА I. КИТАЙСКАЯ «НОВАЯ ВОЛНА» И КОМПОЗИТОР СЮЙ ЧАНЦЗЮНЬ

I.1. Из истории китайской музыки новейшего периода. «Новая волна»².

Время с конца 1970-х – начала 1980-х годов, которое характеризуется как период реформ и открытости, в китайском музыкознании принято считать началом новейшего периода в китайской музыке³, и называть «”музыкой новой и новейшей эпохи”, “музыкой нашего времени”, “современной музыкой», “новой музыкой”, “музыкой новой волны”» и «авангардной музыкой» [8, с. 11].

После Культурной революции (1966–1976) в Китае формируется направление современного искусства «Новая волна» (新潮 — букв. мода, новое [идейное] течение). Оно охватывает музыку, живопись, литературу, кино и другие области искусства, которое в это время освободилось от идеологического контроля и подверглось обновлению. Можно проследить также общую тенденцию стремления к индивидуализму, обращения к иррациональной интуиции⁴.

Предпосылки этого течения возникли ещё в 1910-е годы в процессе создания современной музыки в Китае, чему способствовал (среди прочих причин) взаимный обмен культурными тенденциями между Востоком и Западом. В дальнейшем (с 1949 года) этот процесс прерывается (преобладает ориентация на классико-романтический стиль, далее подробно) и вновь восстанавливается после Культурной революции с 1976 года.

² Основные положения данной главы отражены в публикации автора [65].

³ В истории современной китайской музыки различают три периода: 1840-1949, в этот период Китай приобщается к западной музыке; 1949-1976, включающий годы Культурной революции, и с 1976 до наших дней, характеризующийся выходом китайской музыки в мировое культурное пространство. [8, с.3.]

⁴ Известно влияние американского авангарда на китайский. Общность можно проследить, в частности, в усилении «роли иррационально-интуитивного начала в сочинительском и исполнительском процессах», которое отмечает М.В. Переверзева в американском авангарде второй половины XX века. [32, с.128].

После 1930х гг. начинает свою творческую деятельность первая группа китайских композиторов, получивших европейское образование: Сяо Юмэй (1884—1940), Чжао Юаньчжун (1892—1982), Хуан Цзы (1904—1938) и Цинчжу (1893-1959). Они работают преимущественно в области вокальной музыки, создавая вокальные циклы, произведения для хора, полные драматического напряжения и театральности. В жанре инструментальной музыки в это время были представлены сольные, ансамблевые и крупные симфонические произведения. Появление чисто инструментальных сочинений открывает новый этап в освоении европейской музыки в Китае. В качестве стилового ориентира используются европейский классицизм и романтизм, в том числе, и характерная для них мажоро-минорная ладогармоническая система.

Особая роль в становлении современной музыки и музыкального образования в стране принадлежала композитору, дирижёру, исследователю, основателю Шанхайской консерватории (1927) Сяо Юмэю (1884-1940). Уже его первые опусы, созданные во время обучения в Германии и основанные на европейских формах, были признаны в Китае «новаторскими» [58, с.10]. В 1930-е годы Сяо Юмэй создал ряд музыкально-исторических и теоретических трудов по проблемам лада и древней китайской музыки, а также по вопросу перехода от традиционных иероглифической и цифровой нотаций к европейской пятилинейной [58, с. 13].

В этот период китайские композиторы начали использовать европейские техники в сочетании с особенностями традиционной китайской музыки, искать новые возможные пути их соединения. Аналогичные явления в японской музыкальной культуре более раннего времени обозначены М.Ю. Дубровской как «заимствование» и «ассимиляция» [11, с. 37]⁵. Они справедливы и по отношению к процессу освоения современных композиторских техник.

⁵ М.Ю. Дубровская определяет этими терминами соответствующие этапы в истории японской музыки периода Мейдзи (1868-1912), характеризующегося приобщением к европейской традиции.

Основой для работы китайских композиторов стало исследование китайского фольклора, профессиональной музыки устно-письменной традиции. В этой области работали такие исследователи, как Сяо Юмэй, Дин Шаньдэ (1911—1995), Тан Сяолин (1911—1948), Хэ Лютин (1903-1999) и другие. В это время появляются нотные издательства и такие музыкальные журналы, как «Музыкальный журнал» Пекинского университета, «Эстетическое воспитание», «Музыкальный трёхмесячник», «Новая музыкальная волна» [123, с.76].

В годы Второй мировой войны музыка была наполнена идеями об освобождении. Сочинения этих лет опирались на народный стиль. Три композитора: Сянь Синхай (1905—1945), Ма Сыцун (1912—1987) и Цзян Вэнье (1910-1983), кроме творческой практики, занимались также исследованием традиционной музыки. В тоже время Тянь Сяолин (1912—1948) и Сан Тун изучали в Европе авангардные техники и старались по возвращении на родину распространить новые знания в своей консерватории. Они пытались сохранить китайскую традиционную культуру, одновременно внедряя в неё новейшие западные композиторские техники.

Немаловажным фактором, повлиявшим на становление «Новой волны», стало использование образов китайской истории и культуры. Их можно увидеть в первой атональной композиции Сан Туна (1923—2011) «Ночной пейзаж» для скрипки и фортепиано (1947) [53, с. 244], а также в «Церемониальной музыке для конфуцианского храма» 《孔庙大晟乐章, 1939》 Цзяна Вэнье, вдохновлённой идеями Конфуция и музыкой дворцовых ритуалов [8, с.10].

Однако в следующий период наблюдается существенное ослабление этих связей. В 1949 году происходит государственное формирование Китайской Народной Республики. Отныне многое связано с идеологией государства и политическими ограничениями. К композиторам предъявляются строгие идеологические требования: показ темы революции и

иные политические задачи. Довлест тенденция национального и борьба с зарубежным влиянием, а также вводится запрет на свободное использование современных композиторских техник или ограничение их количества.

Несмотря на подобные жёсткие рамки, продолжают развиваться сольные фортепианные жанры и симфоническая музыка. В этой области работают такие композиторы, как Чэнь Гэн (1923-2001), Цзя Шицзюнь (1930 – 2011), Ма Кэ (1918—1976) и Шан Дэй (р. 1932) и другие. Особенности традиционной китайской музыки воплощаются в основном средствами европейского классико-романтического стиля, при этом каждый композитор выбирает свой путь.

В рамках идейно-политических кампаний Культурной революции (1966—1976), развёрнутых и руководимых лично Председателем Мао Цзэдуном (либо проводимых от его имени), под предлогами противодействия возможной «реставрации капитализма» и «борьбы с внутренним и внешним ревизионизмом» происходила дискредитация и уничтожение политической оппозиции. Исследователь Жэнь Шуай, в частности, отмечает, что согласно тезису Мао Цзэдуна «На основе критического подхода к старому — развивать новое», проводилась активная реформа традиционного музыкального театра, идеально подходившего для воплощения идей Культурной революции [13, с. 41]. Подобные изменения касались и других областей музыкального искусства. Исполнение произведений зарубежных композиторов, было запрещено, то же касалось китайской композиторской музыки, созданной до 1966 года [57, с. 30]. Преимущественное развитие получил песенный жанр, в инструментальной музыке к исполнению допускались, прежде всего, произведения, созданные на основе мелодий народных песен. Процесс освоения новой музыки в Китае был приостановлен [8, с. 12].

После Культурной революции искусство вернулось к прежним идеям модернизации на основе традиций национальной культуры.⁶ Многие учёные, получившие классическое китайское образование, теперь призывали к освоению мировых и западных стандартов, особенно в области демократизации общества и развития современной науки. Полосы периодических изданий использовались в качестве трибуны, откуда выражали своё мнение интеллектуалы. Одним из них стал журнал «Новая волна» — очень влиятельное издание того времени.

В искусстве «Новой волны» выделяются два аспекта:

- возвращение к познанию мира и жизни, что помогало людям преодолеть последствия сложного времени Культурной революции. Рождалась новая художественная концепция, согласно которой творчество должно было стать более характерным и перестать служить государству.
- новое отношение к традиционному искусству. Художник обращает внимание на малые народы, живущие в удалённых местах Китая. Именно из этих мест черпалось отныне вдохновение. Корень китайской культуры был обнаружен на Центральной равнине, где в своё время родились такие мыслители, как Лао-цзы и Чжуан-цзы. Их эстетика и нарождающееся искусство оказались тесно связаны, что открыло новые возможности для современного творчества.

Так, изучая эстетику Лао-цзы и Чжуан-цзы, художники «Новой волны» отметили её направленность на возвышенную красоту пейзажа, а также близкую им мысль о том, все возможные творческие идеи должны исходить из природы. В этот период также возникают такие новаторские направления, как литература «Новой волны», живопись «Новой волны», «абсурдная комедия», киноискусство «Новой волны» и другие [95, с.16].

⁶ Авангардное направление формируется в странах Азии, начиная с середины прошлого века: в Турции и Японии — с 1950-х годов; в Китае и Корее — с 1970-х. [62, с.196].

Живопись «Новой волны» — это этап, на котором китайские художники вступили в стадию модернизма и поиска новых средств отражения современности. Наибольшее распространение получило развитие абстрактного искусства. Из-за различий китайской и западной культур и их социального контекста абстрактное искусство Китая не использовало ценности своего западного аналога, но прибегало к абстрактным формам, чтобы радикально повлиять на официальную политику реализма того времени. В этой области работали такие художники, как Ли Сиантинь (р. 1949), Сэн Дада (р.1964), Хуан Юнфу (р.1954), Чжу Чэн (р.1969).

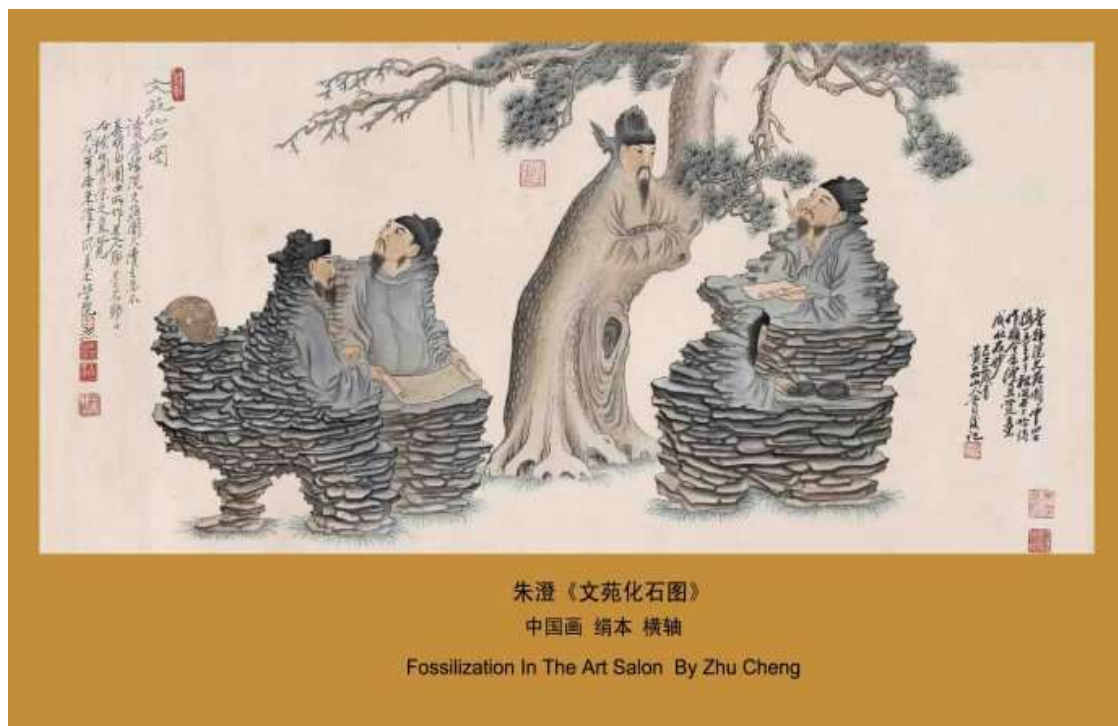


Рис.1. Окаменение в художественном салоне (Fossilization In The Art Salon). Автор: Чжу Чэн (р.1969) (свиток, китайские чернила и роспись по шёлку, 111x55 см, датируется 1988 годом)

Картина «Окаменение в художественном салоне» Чжу Чэна передаёт впечатление от художественного салона Хань Хуана (723-787). Оригинал изображает сцену с несколькими интеллектуалами, сидящими на камнях и проводящими свой досуг за сочинением поэм, обмениваясь по ходу

вычурными фразами. В ней отражён призыв к противостоянию педантичности и консерватизму. Здесь выражается идея духовного единения с природой, характерная для китайской философии.

В ряду новых групп художников, таких как «Апрель», «Безымянное сообщество», выделялась группа «Звёзды», члены которой черпали вдохновение в западном модернизме. В неё входили: Ван Кэпин, Ма Дэшэн, культовый эпатажный художник Ай Вэй Вэй и другие. Они отстаивали право художника на творческую индивидуальность («Каждый художник — маленькая звезда», говорил Ма Дэшэн), при этом его творчество не должно отдаляться от жизни [28]. В 1980-е годы после политической кампании (1983-1984) по борьбе с «буржуазной культурой» возникло «Движение новой волны 1985 года», объединившее около 80 неофициальных групп и стремившееся возродить гуманистические идеалы. Кульминацией этого движения стала выставка «Китайский авангард» в феврале 1989 года в городе Чжухае. Однако вскоре был ужесточён политический контроль и запрещены направления либерального толка [28]. Впрочем, техники авангарда и эстетические позиции «Новой волны» по-прежнему остались в арсенале художников, хотя само обозначение вышло из обихода.



Рис.2. Буклет Китайского авангарда 1979-1989 (фото из открытых источников)

В истории китайской литературы период 1976–1980 годов, обилием и разнообразием поэтических течений, возрождением «лучших традиций новой китайской поэзии начала XX века вкуче с переосмыслением исторических событий недавнего прошлого, а также экспериментами в области художественного самовыражения поэтов в условиях изменяющегося Китая» [48, с.124]. Представителями «Новой волны» в это время становятся так называемые «Туманные поэты». Критиками их поэзия была охарактеризована как «туманная», «неясная» и «смутная», отсюда возникло название, которое трансформировалось к 1980-м годам в предмет гордости. Поэтов упрекали в излишнем индивидуализме, влиянии западного модернизма и отходе от принципов социалистического реализма [5, с.125-126]. В содружество входили поэты: Бэй Дао (р.1949), Гу Чэн (р.1956), Ман Кэ (р. 1950), Ян Лян (р.1955), Цзян Хэ (р.1949), Шу Тин (р.1952) и другие.

Они выступили против ограничений, наложенных на искусство во время Культурной революции. Согласно Гу Чэну, «определяющим» качеством этого нового вида поэзии был реализм — поначалу объективный, а затем склоняющийся в сторону субъективного; он движется от пассивной реакции к активному творчеству» [137, с.323]. Изначально это движение сосредотачивалось в журнале «Цзиньтянь» («今天» —Сегодня), основанном Бэй Дао и Ман Кэ и выпускавшимся в период с 1978 по 1980 годы, затем этот журнал был запрещён. Творчество «Туманных поэтов» позднее получило название «поэзии Новой волны» и сыграло значительную роль в обновлении китайской литературы [137, с. 323].

С 1976 года после смерти Мао Цзэдуна, современная китайская поэзия обрела свой голос сначала при помощи антиполитически направленных «Туманных поэтов», а затем в литературном новаторстве «Нового поколения». Эти две школы разделили пейзаж современной поэзии: «Туманные поэты» были выходцами преимущественно из Северного Китая (неподалеку от Пекина), а «Новое поколение» представляло юг страны — города вдоль берегов Янцзы [137, с. 323]. Это были молодые поэты,

родившиеся в 1960-е годы, такие как: Хань Дун, Люй Дэань, Сяо Хай, Дин Дан, Юй Цзянь и другие, чьё творчество пришлось на 1980-е годы и было связано с новыми реалиями Китая периода открытости.

Характеризуя поэтов «Нового поколения», как авангардных, исследователь А. Бодоева отмечает, что они не принимали никаких ограничений свободы творчества и ставили смелые эксперименты в области художественных средств. В частности, «любые словесные формы могли стать языком поэзии. Правила определялись исключительно теми рамками, которые сами поэты устанавливали для себя, основываясь на своём понимании задач современной литературы, её течений и направлений» [3, с.191].

Хотя обе группы объединились в яростной оппозиции репрессиям маоизма, они радикально расходились в понимании концепции развития поэзии. «Туманные поэты» ставили своей целью противостояние политическим и социальным перегибам Культурной революции. Столь же страстное, но интроспективное «Новое поколение» сформировалось позднее как связующее звено, воссоединяясь с длинной историей китайской поэтической традиции и обновляя её.

Многие особенности китайской живописи и поэзии этого времени проявляются и в музыке. В частности, обновление китайской поэзии за счёт привнесения характерных черт французского символизма [48] происходит параллельно с процессом активного внедрения современных западных техник в музыке «Новой волны». Композиторы, в то же время, обращают внимание на древние пласты китайской культуры.

В рамках «Новой волны» формируется китайский музыкальный авангард, который характеризуется интенсивным поиском «новых композиционных техник, соединяющих национальные и авангардные западные традиции» [17, с.555]. В.Н. Холопова, сравнивая процессы формирования западного и китайского авангарда, справедливо замечает, что

«более позднее формирование слоя новой музыки в Китае принесло и более позднюю стилевую ориентацию композиторов данной плеяды» [53, с.243].

Субъективность в творчестве создала возможности более глубокого философского осмысления и познания действительности. Композиторы ищут новые пути создания музыки, применяя такие современные композиторские техники, как додекафония, сериализм, атональность, минимализм, алеаторика, электронная музыка (в 1993 году в Центральной консерватории обучавшимся в Париже композитором Чжан Сяофу была открыта студия электронной музыки [33, с.176]). Додекафонию использует Ло Чжунжун (р. 1924) в пьесе «Сбор Лотоса в реке» (*Picking Lotus in the River*, 1980); сериализм — Ло Чжунминь (р.1948) в «Трёх пьесах для фортепиано»; атональность — Сан Тун (1923-2011) в пьесе «Место далеко-далеко» (*A place far far away*, 1947)⁷ и Чжоу Лун (р. 1953) в опере «Сказка о Белой Змее» (2010).

Этот процесс усиливается после 1976 года, когда китайские композиторы получают возможность выезжать в зарубежные страны, изучать теорию и практику современной музыки. Исследователь Цюй Ва отмечает, что стиль музыки этого времени характеризуют усилившаяся «индивидуальность, проявляющаяся в выборе жанров, форм и тематизма» [57, с.13].

Одновременно наблюдается увлечение представителями «Новой волны» европейским неофольклоризмом и особенно творчеством Б. Бартока, чей «антиромантический пафос» оказался востребованным китайскими композиторами [46, с.44]. В этом плане показательна и ориентация на произведения И. Стравинского, особенно «Весны священной», которую отмечает и Сюй Чанцзюнь⁸.

Другим важным ориентиром оказывается Дебюсси, в творчестве которого китайских композиторов привлекали внимание к дальневосточному

⁷ Сан Тун имел в виду провинцию Чинхай рядом с Тибетом.

⁸ Материал личной беседы автора с композитором.

искусству, использование ладогармонических возможностей ангемитонной пентатоники, красочная оркестровка и «многослойная фортепианная фактура» [46, с.45].

Большим событием в музыкальной жизни Китая этого времени стали лекции приехавших в страну известных профессоров мирового уровня. В конце 1970-х и начале 1980-х годов в Центральной консерватории в Пекине читали лекции известный профессор, ученик Э. Вареза — Чжоу Вэньчжун (1923-2019)⁹ из Колумбийского университета; корейский композитор Юн Исан (1917-1995) из Западного Берлина; Александр Гёр (р. 1932) из Кембриджского университета; японский композитор Такэмицу Тору (1930-1996); немецкий композитор Ханс Вернер Хенце (1926-2012) и другие. Они обратили внимание китайских композиторов на необходимость творческого претворения традиционной музыки с помощью новых композиторских техник. При этом Чжоу Вэньчжун призывал не ограничиваться «простым перефразированием» традиционной музыки и не создавать в то же время западную музыку «с китайской орнаментикой» [59]. Эти курсы лекций сыграли огромную просветительскую роль и стимулировали развитие современной китайской музыки.

В 1980-е годы в Китае стали издаваться теоретические работы по технике современной музыки и её соотношении с китайской музыкой, среди которых «Судьба модернистской музыки в Китае» Ван Шэньшэня [107], «Соотношение между современной европейской и китайской музыкой с 1945 года» Чжун Цзылиня [138], «Курс сочинения серийной музыки» Чжэн Инле [136], «Очерк о китайской музыке “Новой волны”» Аньго Вана [109] и другие. В них активно обсуждались актуальные проблемы нового отражения национальной специфики музыки, в том числе, в произведениях композиторов «Новой волны».

⁹ Китайский и американский композитор и педагог, учитель Тань Дуня, Чэн И, Чжоу Луна.

В то же время исследовательница Дай Юй обращает внимание на чрезмерное увлечение в это время западными авангардными техниками, что привело к значительной утрате национальной специфичности китайской музыки [8, с.53]. В этой связи перед композиторами стала задача поиска синтеза национального и общемирового, что и осуществлялось в рамках течения «Новой волны».

После студенческих волнений в Китае в июне 1989 года авангардное направление стало подвергаться критике, и в начале 1990-х годов термин «Новая волна» постепенно исчез и стал заменяться терминами «новая», «современная музыка», «музыка новейшего времени» [8, с.52]. Однако начинания композиторов этого времени, эстетика этого направления продолжают жить и в наши дни.

Освоение нового синтеза китайскими композиторами после 1976 года можно разделить на следующие периоды:

1 этап — конец 1970-х: время изучения современной западной музыки;

2 этап — с 1980-х годов: период активного освоения новых техник, включения их в образовательный процесс;

3 этап — с 1985 года: формирование эстетики «Новой волны» и последующего развития китайской музыки (конференция в Ухане, подробно см. следующий параграф).

Эта конференция стала поворотным моментом: в ходе дискуссий и закрепилось название «Новая волна» для этого направления [131, с.148; 85]. В наши дни идеи, выработанные в 1980-е – начале 1990-х, продолжают своё развитие. Поэтому считаем важным подчеркнуть принадлежность упоминаемых в работе композиторов к течению «Новой волны» и определить её важное место в развитии современной китайской музыки и культуры в целом.

I.2. «Диалог на тему современной музыки» и эстетика «Новой волны».

Одним из направлений развития музыкальной культуры Азии в XX веке становится стремление к мировому признанию национальной традиционной и композиторской музыки. Это направление нашло своё отражение и в китайской музыке «Новой волны». В 1980-е годы развитие китайской музыки, по сравнению с другими видами искусства, обладает рядом особенностей, проявляющихся в следующих аспектах:

- музыка «Новой волны» характеризуется активным внедрением современных западных тенденций, разнообразных композиторских техник;
- в то же время наблюдается и возвращение к традиционной китайской музыке, что дало возможность композиторам окрестить это явление как «двусторонне направленное»: такое положение позволяло черпать идеи для вдохновения, как из современных реалий Запада, так и из мира древнего Китая;
- к характерным чертам нового направления в китайской музыке, как и в других культурах Азии, можно отнести также «тесную связь с религиозно-философскими системами, влияющими на мировоззрение композиторов и их представление о картине мира и смысле их творчества;
- особый звуковой мир, определяемый звукоидеалами (Ф. Бозе) культуры и значительно расширяющий звуковой материал, арсенал композиторских техник;
- «стремление совместить универсальный характер творчества <...> с региональной и национальной специфичностью» [62, с.196].
- обращение к профессиональной музыке устной и устно-письменной традиции, наряду с собственно фольклорным материалом [62, с.196];
- стремление к индивидуализму, обращение к иррациональной интуиции в композиторском творчестве;
- эмоциональная сторона музыки теперь, как и в древности, ассоциируется с пребыванием вне времени, ощущением пространства и

неизведанности; ослепительной белизны, заполняющей своим неземным светом всё, словно облако [129, с.148] .

В конце 1980-х годов наблюдается обращение к древним традициям Китая и в других видах искусства; однако именно в музыке такие попытки осуществлялись с наибольшей смелостью, современная музыка предоставила для этого практически неограниченные возможности. Интерес художников к традиционной культуре своей страны усиливается. В результате долгих споров и дискуссий о возможных путях дальнейшего развития китайской культуры, с учётом вновь приобретённого европейского опыта молодые композиторы, всерьёз обеспокоенные положением музыки в Китае, осознали важность диалога двух цивилизаций (западной и восточной), который способствует их успешному творческому взаимодействию.

В декабре 1985 года на конференции «Новые работы молодых композиторов» в городе Ухань было исполнено 65 произведений [8, с.55]. Среди участников можно выделить несколько имён: Ли Сиань (1937-2020), Цюй Сяосун (р. 1952), Е Сяоган (р. 1955) и Тань Дунь (р. 1957)¹⁰ обсуждали

¹⁰ Имя китайского композитора Тань Дуня широко известно в мире, поэтому данные о нём в работе не приводятся. Их можно найти, в частности, в [74, с.64-65].

Цюй Сяосун родился в 1952 году на юго-востоке Китая в 1952 г. В 1972 г. начал учиться игре на скрипке, через год стал скрипачом оркестра Пекинской оперы в своём родном городе. В 1983 окончил Центральную консерваторию в Пекине (класс композиции Ду Минсиня). В 1983-1988 гг. там же преподавал композицию. В 1989 г. он получил приглашение от Центра Искусств Колумбийского университета по обмену между США и КНР. После возвращения преподавал теорию музыки и композицию в Шанхайской консерватории. Музыка Цюй Сяосуна с успехом исполнялась по всему миру. Он писал произведения для Голландского фестиваля (Нидерланды), *Kunsten-festival des Arts* в Брюсселе, *Festival d'Autumn* в Париже, Мюнхенской Биеннале, хора Берлинского радио, форума американских композиторов, *Boston Musica Viva* (США), фестиваля Хибики (Япония), Гонконгского китайского оркестра и многих других.

Е Сяоган родился в 1955 г. в Шанхае. Один из самых известных китайских композиторов. В 1983 окончил Центральную консерваторию в Пекине (класс композиции Ду Минсиня). В 1985 г. стал одним из первых композиторов «Новой волны», чьи произведения были исполнены в Пекине. Его сочинение «Горизонт» для сопрано, баритона и оркестра (交响曲《地平线》, 1985) стало одним из знаковых произведений «Новой волны». Он окончил Истменскую школу музыки (степень магистра, класс Самуэля Адлера и Йозефа Швантнера). Произведение Е Сяогана «Молчание Сакьямуни» было удостоено первой премии Первого конкурса композиторов (1992, Тайвань). Обладатель награды «За выдающиеся академические достижения» (1994, США), «За лучшую музыку к фильмам» (1996, Шанхай). В 1994 Е Сяоган вернулся в Китай из США и начал

вопросы развития современной китайской музыки. Их дискуссия, в рамках которой были сформулированы основные положения эстетики «Новой волны» в музыке, была впоследствии издана в журнале «Жэньминь иньюэ» (Народная музыка) и озаглавлена «Диалог на тему современной музыки» (далее «Диалог»)¹¹ [95].



Рис.3. Композиторы «Новой волны» — участники конференции в Ухане.

преподавать в Центральной консерватории в Пекине. Он активно пишет музыку по заказу китайского правительства (симфония «Великая стена» для голоса, фортепиано, китайский традиционных инструментов и оркестра). Главный инициатор создания ансамблей современной музыки в Китае, основатель ансамбля Ensemble Eclipse. Являлся художественным руководителем Форума Китайской современной музыки — Международного фестиваля современной музыки в Шанхае.

Ли Сиань родился в 1937 г. Профессор Центральной консерватории в Пекине, член Академического комитета музыкально-исследовательского института при Центральной консерватории. Художественный руководитель камерного оркестра Хуася, консультант Гонконгского и Сингапурского оркестра китайских народных инструментов. Окончил Центральную консерваторию в Пекине (1961, факультет композиции) и начал преподавать там же, а также в Китайской консерватории (Пекин). Инициатор проведения серии концертов «Музыка Китая», организации конкурсов исполнителей на традиционных китайских инструментах. Автор ряда монографий и статей: «Формы в китайской традиционной музыке» (в соавторстве с другими исследователями) (1985), «Язык и мелодика хань» (1982), «Тенденции в китайской музыке» (1985) и др. Лауреат награды Министерства культуры за выдающиеся заслуги в сфере музыкального образования (округ Юнси); первой премии в области литературного обозрения, учрежденной Всекитайской ассоциацией работников литературы и искусства (2000; 2004).

¹¹ Текст «Диалога» издан только на китайском языке и на другие языки не переводился. Перевод выполнен автором диссертации — Я.Ц.

Средний возраст участников конференции составлял 30 лет. Все они были активны и преисполнены творческими силами. На встрече они не только представили свои новые произведения, созданные за последние годы, но и обсудили некоторые проблемы современной музыки. Они отметили общую тенденцию использования современных композиторских техник, что в Китае также принесло свою пользу.

Переломный момент в китайской музыке начался, по мнению Ли Сианя, с 1980-х годов и был связан с группой композиторов, работавших в Пекине. Это время поставило перед композиторами не только задачи практического освоения новых техник, но и теоретического осмысления происходящих культурных процессов. Его мысль продолжил Е. Сяоган, напомнивший, что музыка представляет собой лишь одну из подсистем в большой системе культуры (включающей естественные и гуманитарные науки, литературу и искусство), и она развивается по единым с ними законам.

Композитор Цюй Сяосун подчеркнул наличие двух основных тенденций в развитии музыкальной культуры в мире: «одна из них направлена на унификацию, другая тенденция, — на разнообразие. Обе они сосуществуют параллельно. Стремление к разнообразию родилось из национального самосознания, включающего в себя все особенности различных региональных музыкальных традиций. Направленность на унификацию также имеет свою логику: западная музыка постепенно перенимает философские позиции Востока и всё больше приближается к нему» [95, с.15]. Он же предложил не только изучать современные композиторские техники, но глубже постигать особенности эмоционального склада и идеи западной музыки, без чего простое использование техник видится слишком поверхностным.

Композиторы озвучили актуальный для того времени вопрос: почему в Китае до сих пор не появились музыкальные сочинения, получившие международное признание? По их мнению, корень всех бед заключался именно в понимании термина и сущности музыки: в Китае не существует

общепризнанного на Западе толкования этого явления, и потому многие воспринимают музыку исключительно как развлечение [95, с.14], но кто-то посвящает ей всю свою жизнь. В прежние времена музыка была напрямую связана с политикой: «Тот, кто не понимает функцию музыки, видит её эстетику очень ограниченно — с практической точки зрения: такие люди хотят, чтобы музыка имела некую конкретную цель, и видят её как источник политической власти» [95, с.14]. Но что есть музыка теперь? Какова её роль в современном обществе?

В поисках ответа на эти вопросы предлагалось фактически произвести музыкальную революцию, отказавшись от идей 1970-х годов и более раннего времени, прежде всего, социалистического реализма, а также классико-романтической традиции. Провозглашалась необходимость нового взгляда и на древнюю китайскую музыку, глубокое понимание её уникальности, тонкости звучания, ритмической свободы, создающей впечатление неопределённости. Это были важные моменты новой эстетики китайской музыки.

Можно выделить ключевые аспекты с точки зрения молодых композиторов. Во-первых, акцент делался на том, что музыка — это не только красивый звук, но (прежде всего) одна из частей большой мировой системы, взаимодействующая с ней. Музыка ни в коем случае не должна служить политике, хотя в истории Китая такие прецеденты были в древние времена конфуцианства и его особой философии (V в. до н.э.), а также во время Второй мировой войны, когда музыка использовалась для объединения народа. Представители «Новой волны» уверены: делать музыку прислужницей политики и опускать её на сугубо утилитарный уровень нельзя. Отныне музыка должна быть независимой.

Во вторых, — предлагалось отказаться от использования в качестве эталона западной классико-романтической и русской советской музыки, которая была представлена в Китае преимущественно песнями военных лет (с переводом текста на китайский язык). Два источника, по которым

предлагается создать современную китайскую музыку, это — современная западная и китайская традиционная музыка.

В третьих, — представители Новой волны считали, что создание музыки направлено в будущее. Искусство не может синхронизироваться со временем, оно должно идти впереди времени. В.Н. Холопова пишет по этому поводу, что «воля к передовому творчеству, стоящему на мировом уровне, проявилась у китайских композиторов в такой сильной степени, что сформировался оригинальный, своеобразный пласт творчества, который и может быть назван китайским авангардом, в широком смысле этого слова» [53, с.243].

В четвёртых, они предлагали определить своеобразие понятия музыки в наше время. Фактором инноваций является то, что композитор должен обладать индивидуальностью, иметь своё место в музыке и ответственность перед национальной культурой. В дискуссии обсуждались также проблемы, как:

- мелодия в китайской современной музыке;
- особенности ощущения категорий времени и пространства в музыкальном произведении;
- соотношение философских концепций китайской музыки в сравнении с европейскими;
- сравнение музыки с другими видами искусства Китая и выявление их общности и различий;
- архаические традиции китайского искусства и их влияние на творческие принципы современных композиторов;
- оппозиция китайских традиционных и европейских классических музыкальных инструментов;
- объединение опыта достижений европейской и китайской музыки;
- философское осмысление «Новой волны» как самостоятельного этапа в истории развития искусства [95].

Рассмотрим некоторые положения подробнее. Проблема мелодии, которая часто обсуждалась в китайской музыке того времени, была затронута и в «Диалоге». Цюй Сяосун, в частности, подчёркивал ведущую роль мелодического начала, однако мелодия, по его мнению, не считалась единственным фактором, формирующим музыку. В этой связи Тань Дунь привёл в пример свою «Народную песню», в которой явно слышится мелодия, однако композитор отрицает её наличие. Он считает, что в его произведении главный принцип — комбинация мелодических блоков. Он отдаёт предпочтение не мелодии, а звуковому импульсу: «Физическое ощущение удара — звукового импульса — есть сильный психологический эффект, намного сильнее, чем в живописи, и даже сильнее, чем сама мелодия. Важна первозданность чувства: как нечто первобытное варварское, таящееся в нём» [95, с.15].

Вместе с тем, композиторы отдавали дань красоте и эмоциональности народных мелодий. Так Цюй Сяосун был потрясён музыкой народа *яо*, её «первозданными эмоциями», когда создаётся впечатление «будто мелодия вылетает прямо изо рта исполнителей, словно некие воздушные эльфы. Это поистине гениально: я ощутил, как изначальный смысл бытия коснулся меня» [95, с.18].

Пытаясь осознать важные и актуальные в наше время особенности китайской культуры, композиторы рассуждали о категориях времени и пространства. Цюй Сяосун характеризует их с позиции психологического ощущения времени и отмечает присутствие в китайской музыке состояния отстранённости, статики: «Что есть статическое? Отчего вы смотрите на горы, на звезды и не думаете о том, что они двигаются; наоборот, они внушают чувство чего-то таинственного – как раз из-за своей статичности» [95, с.13]. Европейская классико-романтическая музыка, с его точки зрения, более динамична по своей сути, и потому не может воплотить эту концепцию.

Китайское искусство уделяет много внимания концепции пустоты. Композитор приводит в качестве примера искусство Ци Байши (1864-1957)

— самого китайского известного живописца XX века, который «может нарисовать маленького цыплёнка, а всё остальное вокруг него останется пустотой — лишь белой бумагой. И в этом заключается важная идея для китайской культуры в целом, обладающая огромной силой воздействия. Рассуждая о своём камерном сочинении «Монг Донг» и господствующих в нём состояниях статичности и тишины, Цюй Сяосун признаётся, что они напрямую связаны с древней живописью, а именно — из известных наскальных фресок (ок. 3 тыс. до н.э.):

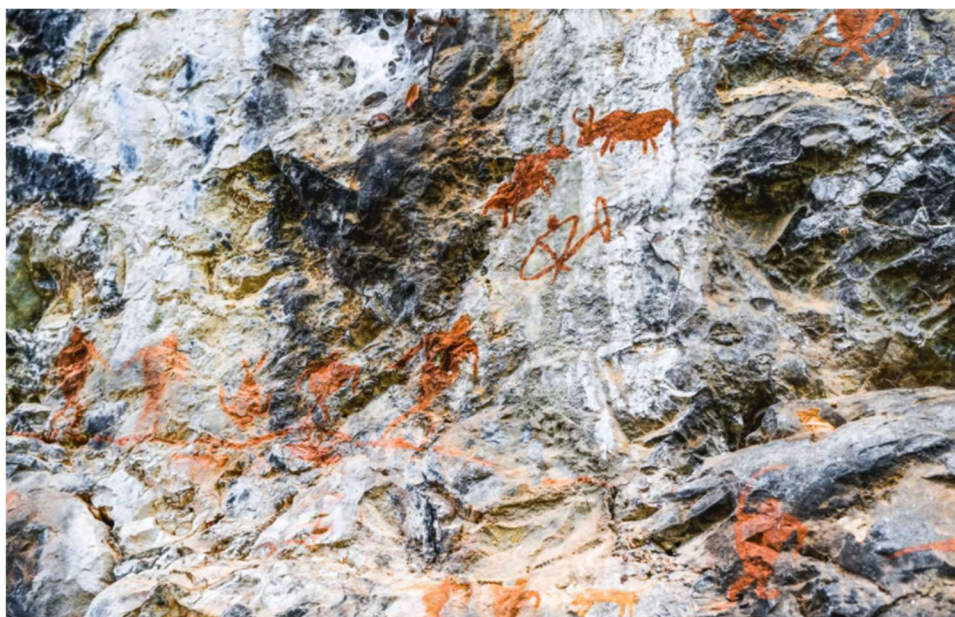


Рис.4. Наскальные рисунки из провинции Юньнань

При взгляде на них возникает изумительное чувство спокойствия; исполнение их очень простое, в чем-то наивное и детское — будто это действительно нарисовано ребёнком. В то время природа была довольно сурова по отношению к человеку; но время шло, постепенно рождая ощущение статики, где человек и природа становятся неотделимы друг от друга. Статическое здесь напрямую связывается с камнем: его неподвижность, отсутствие звучания — это тоже определённый символ, который удалось уловить композитору и претворить в своей музыке [95, с.16].

В музыке это выражается в тишине: только стук *му ю*, «знак пустоты». Тань Дунь считает, что звук этого буддийского идиофона в виде деревянной рыбы — *му ю* (который является также символом тишины), китайский слушатель легко услышит даже среди звучания симфонического оркестра. С его точки зрения «люди Востока могут найти тишину и в недрах огромного симфонического оркестра» [95, с.14-15].

И то же время композиторы говорят об известных различиях подходов музыканта и художника, признавая, что первому работается легче: ведь музыка отличается бóльшей силой воздействия, чем любые другие виды искусства. Физическое ощущение удара — звукового импульса — создаёт сильный психологический эффект, и он намного сильнее, чем в живописи. Первозданность чувства обладает особой важностью, причём наибольшую ценность обретает нечто первобытное и варварское, таящееся в нём [95, с.17].

Е Сяоган говорил на конференции о том, что китайская музыка — это своего рода обмен между сознанием отдельного человека и пространством Вселенной. Подобное суждение широко распространено на Дальнем Востоке. В своё время сходные мысли, проистекающие из восточной философии, высказывал один из лидеров дальневосточного авангарда, корейский композитор Исан Юн, считавший что, всё пространство Вселенной заполнено звуками и композиторы на Востоке «создают музыку каждый своим способом, получая звуки из пространства» [20, с. 363].

Интересны рассуждения авторов «Диалога» о необходимости использования традиционных китайских инструментов. В частности, Цюй Сяосун размышлял о звучании китайского традиционного музыкального инструмента *цин* (китайская цитра). Как инструмент с негромким звуком, он «не рассчитан на концертное исполнение. Но у него есть свои очень интересные особенности, такие как благородный тембр и камерность звучания; синтезатор иногда может подражать его тембру, но не точно» [95, с.15]. Подчёркивая ведущую роль мелодического начала, композитор, в то же время, не считал мелодию единственным фактором, формирующим музыку.

Не менее важным представлялся для композиторов вопрос использования национальных инструментов в составе симфонического оркестра. Тань Дунь привёл в пример собственный путь в освоении такого синтеза. Поначалу композитор считал смешение столь разных инструментов невозможным, а затем пришёл к выводу, что они всё же могут образовывать органичные сочетания [95, с.14]. В его сочинении «Жёлтая земля» присутствует часть с использованием национального инструмента — двустороннего барабана *яогу* (waist-drum). Изначально эта музыка была балетной, затем композитор сделал новую оркестровку и попытался передать характер звучания инструмента, уже не используя оригинал в составе оркестра¹².

Размышляя о соединении западной музыки с восточными традициями, Тань Дунь признавался, что раньше думал о разграничении композиторских техник: для симфонической музыки — академические западные техники, а для народной — приёмы создания традиционной музыки. Но позднее он понял, что они не противоречат друг другу. При сочинении музыки для медных инструментов композитор пытается добиться от них звучания

¹² Сходными поисками звучания занимался и корейский композитор Исан Юн, как уже было сказано ранее, приезжавший в Китай и читавший лекции по современной музыке: его творчество представляет собой тонкое сочетание особенностей корейской национальной музыки и блестящего владения современными композиторскими техниками. Для него также характерен приём переноса техник и звуковых эффектов национальных инструментов на инструменты симфонического оркестра. См.: [64].

китайского гобоя *соны*. Игра на фортепиано переосмысливается им с позиции возможностей *циня* (китайская цитра): неяркий, иногда даже нечёткий звук, которого отражает особенности китайской музыки. Прежде композитор полагал, что подобное звучание получить на фортепиано невозможно в силу струнно-ударной природы европейского инструмента.

В конце «Диалога» участники дискуссии рассуждали о сущности и природе современной музыки, обобщали основные идеи. Композитор Ли Сиань утверждал, что степень развития культуры того времени диктует необходимость искать предельно далеко отстоящие пространство и эпоху, чтобы заново её стимулировать. Таким пространством для Китая становится, прежде всего, Европа, а также США. С точки зрения временного критерия выбирается эпоха, связанная с древней китайской народностью *хуася*. Все эти влияния оказываются тесно связанными с Чжуньюань (Центральной равниной) — территорией, которая исторически считается истоком китайской цивилизации. Подобные взаимосвязи формируют феномен Китайского Возрождения [131, с.149] и играют существенную роль в дальнейшем развитии восточного искусства.

Затрагивается и философия этого момента: так или иначе всё возвращается: любой этап уже был в прошлом и под влиянием законов мироздания непременно вернётся снова. Но образ его никогда не будет прежним: люди часто отрицают вчерашнее, но ничего не имеют против позавчерашнего, именно оттуда черпают вдохновение художники.

Композитор Ли Сиань различает в истории китайской музыки прошлого века три волны и считает, что «третья волна китайского искусства отрицает вторую, и этим она близка первой»¹³, имея ввиду спиралеобразное движение истории. Новый виток развития китайской музыки («третья волна») берёт своё начало от предыдущего, полемизируя с ним (как когда-то было при возникновении «второй волны») и пробует найти новый путь,

¹³Волнами композитор называет три, указанных во Введении, периода в развитии современной китайской музыки [95, с.16] (подробно см. Введение).

отталкиваясь от той же точки, которая в своё время была импульсом для предыдущего развития. Поэтому современное направление в музыке сосредоточено на использовании древних китайских и современных западных реалий¹⁴, чтобы через отрицание превзойти настоящее и пробить дорогу в будущее.

Как уже было сказано, в рамках «Новой волны» зарождается авангардное направление в китайской музыке, которое, прежде всего, связано с освоением современных композиторских техник. Его представляют такие композиторы, как: Тань Дунь, Чэнь Циган, Го Вэньцин, Е Сяоян, Чэнь И, Чжоу Лонг, Цюй Сяосун, Сюй Чанцзюнь, Ли Сиань и другие.

В русле этих идей написан ряд сочинений представителей «Новой волны». В пьесе Чжоу Луна «Мелодия гуциня» (1982) для струнного квартета европейские инструменты стараются передать очарование цитры *цин*. В пьесе Чу Сяосуна «Монг Донг» (1984) показаны единение человека и природы, продиктованное особенностями китайской философии, ощущением времени и пространства. В пьесе Чэнь И «Жертвоприношение» (1984) создан образ древнего обряда поклонения предкам, в Струнном квинтете Тань Дуня «Конец пути» (1985): повествуется о колдунье из древнего царства Чу (с 1600 по 256 г. до н. э.), Сюй Чанцзюнь в Концерте для *янциня* и оркестра «Феникс» (2003) обращается к легендарному символу возрождения китайской культуры.

Китайские композиторы активно ищут пути сочетания традиционных и европейских инструментов в рамках авангардного направления. Исследователь Дай Юй в этой связи, упоминает такие сочинения, как: «Небо покрыто инеем» для *эрху* и оркестра китайских народных инструментов Ян Цина (杨青), Концерт для *пипы* (китайская лютя) «Чуньцю — посвящение 1545-й годовщине со дня рождения Конфуция» и нонет для бамбуковой флейты и восьми виолончелей «Сюаньхуан» («Таинственный жёлтый», 1994) Тан Цзяньпина и другие [8, с. 60].

¹⁴В тоже время в китайской музыке продолжают работать композиторы старшего поколения, опирающиеся на классико-романтической традиции.

Шесть основных представителей «Новой волны» – Сюй Чанцзюнь, Чэнь И, Чэнь Циган, Тань Дунь, Го Вэньцин и Е Сяоган — имеют много общего в своей музыкальной биографии. Они родились в бурных 1950-х годах, которые повлекли за собой резкие изменения в политике и культуре Китая. 1980-е — годы политики «реформ и открытости», дали им возможность получить полное университетское образование (консерватории), некоторые из них продолжили своё обучение в Европе и США. Общий опыт, исторический контекст, в котором происходило формирование личности молодых художников, поставили перед ними одну и ту же задачу: соединения традиций национальной музыки с современными западными методами музыкальной композиции.

В итоге все композиторы выработали свой собственный музыкальный язык, в котором по-разному сочетаются китайская и западная музыка; каждый дал свой собственный ответ на поставленную историческую задачу. Можно проследить и приверженность представителей «Новой волны» к определённым жанрам и видам музыки, что иллюстрирует следующая статистическая таблица, в которой указано количество произведений, созданных в определённых жанрах в период 1971-2017 годы¹⁵:

Таблица № 1. Произведения композиторов «Новой волны»

Композиторы	Сюй Чанцзюнь	Чэнь Циган	Го Вэньцин	Е Сяоган	Чэнь И	Тань Дунь
Камерная музыка	9 (9)	8 (8)	4 (5)	7 (7)	59 (61)	12 (12)
Концерты	4 (6)	11 (11)	2 (2)	3 (4)	21 (21)	7 (11)
Вокальная музыка	4 (4)	3 (4)	0 (0)	6 (7)	29(31)	2(2)
Симфонические произведения	4 (6)	5 (5)	1 (3)	25 (27)	24 (27)	18(18)

¹⁵ В скобках приведено общее количество произведений композиторов в этом жанре.

Опера и балет	0 (0)	1 (1)	5 (6)	7 (8)	0 (0)	5(5)
Песни	2 (2)	7 (8)	0 (0)	14 (17)	3 (3)	8 (8)
Киномузыка	0 (0)	3 (4)	55 (62)	26 (27)	0 (0)	5 (5)
Музыка для оркестра китайских народных инструментов	4 (4)	0 (0)	4 (5)	3(3)	2 (2)	9 (9)

Как видно из таблицы, предпочтение отдавалось камерной музыке, вокальной, концертам, симфоническим произведениям, киномузыке. В меньшей степени композиторы работали в жанре песни, который был широко представлен в предыдущий период развития китайской музыки, не все композиторы писали оперы, балеты, киномузыку. Таблица также выявила индивидуальные предпочтения композиторов.

В своей творческой деятельности композиторы «Новой волны» явно ориентируются на положения, которые были озвучены в «Диалоге». Поэтому значение этого документа значительно важнее, чем просто фиксация дискуссии на конференции в г. Ухане. Его актуальность не утрачена и в наши дни.

1.3. Композитор Сюй Чанцзюнь. Творческий путь.



Рис.5. Сюй Чанцзюнь (фото из открытых источников)

Сюй Чанцзюнь (徐昌俊, Xu Changjun, р. 1957) — яркий представитель «Новой волны» и современной китайской музыки, композитор, использующий традиции народной культуры в сочетании с техниками XX-XXI века¹⁶. В его творческом наследии произведения для симфонического и камерного оркестра (концерты, сюиты), оркестра китайских народных инструментов, камерная и фортепианная музыка (сюиты, рапсодии, концерты), вокальный цикл «Цвет карты» (1989), хоровая музыка¹⁷.

Большое внимание композитор уделяет китайским инструментам в сочетании с симфоническим, камерным оркестрами или оркестром китайских народных инструментов: Концерт-каприччио для *хуцинь*¹⁸ и оркестра народных инструментов (2002), Концерт «Феникс» для *янцинь*¹⁹ и оркестра

¹⁶ Биография композитора излагается по: [140; 71; 77; 121] и на основе личных бесед автора с композитором.

¹⁷ Список сочинений композитора см. в Приложении № 1.

¹⁸ Китайские струнные смычковые инструменты.

¹⁹ Китайские цимбалы.

(две версии: симфонического и китайских народных инструментов), Камерная музыка для чтеца, *пипы*²⁰ и деревянных духовых инструментов (2000).

Он родился в 1957 году городе Хэфэй провинции Аньхой. В этой провинции развиты традиции песенной культуры, исполнительства на ударных инструментах и традиционный музыкальный театр. С 1973 года он учился в Средней школе № 7 в центре провинции — городе Хэфэй. Вспоминая годы своего обучения в Аньхойской школе искусств и работу в местной юношеской группе традиционного театра *цзинцзюй* (Пекинская опера), композитор отметил «твёрдую основу, которую заложили эти годы для моей будущей работы с народной музыкой, и в особенности с музыкой китайской оперы» [121, с.45]. Необходимо отметить, что этот пласт китайской культуры относится к сфере традиционного профессионализма (или профессионализма устно-письменной традиции). Постигание игры на ударных инструментах, канонов этого театра, границ проявления «индивидуальной инициативы» привели, по точному определению М.А. Сапонова, «к специализации в мышлении, к стремлению достичь виртуозного совершенства» в своём искусстве, что выделяется как признак традиционного профессионализма [36, с.25].

В 1978-81 годы будущий композитор работал в оркестре традиционного музыкального театра Хуанмэйская опера (Хуанмэйси 黄梅戏), который является одним из наиболее крупных разновидностей китайского театра, а также обучался композиции в музыкальном училище. Композитор вспоминает: «Я охотно учился день и ночь, а также упражнялся в базовых навыках игры на ударных инструментах, пел сотни китайских народных песен, овладевал некоторыми Пекинскими операми, репертуаром хуанмэйских оперных спектаклей²¹ и т. д. Процесс обучения был очень

²⁰Китайская лютя.

²¹Эти напевы опираются на мелодии и арии китайского оперного театра, а также содержат в себе вокальные формулы и танцевальные движения. По окончании обучения в

сложным, но <...> я стремился получать удовольствие от тяжёлого труда вне зависимости от того, насколько он тяжёлый, и как я уставал. Обучение проходит в одиночестве, но, странствуя по океану искусства, я ощущал ни с чем несравнимый прилив сил и наслаждался этим уединением» [121, с.52].

В 1981-86 годы Сюй Чанцзюнь учился в Шанхайской консерватории на факультете дирижирования и композиции, у профессоров Чжу Цзяньэра (выпускника Московской консерватории, годы учёбы: 1955–1960)²², Чжан Дун-Чжи, Чэнь Мин-Чжи, Чжао Сяошэна и получил степень бакалавра. В эти годы в Шанхайской консерватории читались курсы современной музыки, что помогло композитору в освоении композиторских техник XX века. Приглашаемые в это время на мастер-классы иностранные композиторы, не только знакомили студентов с современной музыкой, но и приобщали их к созданию музыки с применением таких композиторских техник, как «сонорика, сериализм, алеаторика, электронная и конкретная музыка» и др. [8, с.52]. Всё это оказало влияние и на формирование Сюй Чанцзюня.

В годы учёбы он активно использовал традиции национальной музыки в своём творчестве. Композитор вспоминает: «Относительно раннее приобщение к миру ударных инструментов Пекинской оперы оказало положительное влияние на моё творчество. В моих последующих произведениях: «Танце дракона», «Фениксе», «Прекрасном Тяньцзине» (I часть — «Древняя культурная улица») и «Эхо колоколов» — можно найти отчётливые следы этого влияния» [121, с.48].

С 1986 года композитор начал работать в Центральной консерватории в Пекине у профессора У Цзюцяна (также выпускника Московской консерватории, годы учёбы: 1953–1958). В 1995-96 годах он получил Государственную стипендию и стажировался в Миланской консерватории. Во время стажировки на Фестивале в честь 70-летия Лучано Берио (1925-2003) в Милане (сентябрь 1996) Сюй Чанцзюнь познакомился с композитором, смог

1978 году состоялся спектакль хуанмэйской оперы «Военачальница из дома Ян» в Большом театре «Янцзы» в Хэфэе, где Сюй Чанцзюнь играл на барабанах.

²²Чжу Цзяньэр закончил Московскую консерваторию по классу С. Баласаняна.

послушать премьеру его оперы «Outis» («Ничто», 1995-96). Беріо тепло принял молодого коллегу и выразил заинтересованность в его творчестве. Позже (в 1997 году, поступив в Аспирантуру Центральной консерватории в Пекине) и написал диссертацию о Секвенциях Беріо под руководством профессора У Цзунцзяна (р.1927) — известного композитора, музыкального просветителя, теоретика, выпускника Московской консерватории. Беріо оказал всевозможную поддержку и даже переписывался с Сюй Чанцзюнем по поводу этой работы.

Luciano Berio

1 Luglio 2000

Caro Xu Changjun,

Grazie molto Sua cortesia lettera e del lavoro che sta facendo sulle "Sequenze". Saro' felice di potere leggere! Scrivero', non so quando, ancora tre Sequenze: cello, corno e percussione. Chemins? Ecco: li; chemins I (arpa), chemins II e III (viola), chemins IV (oboe), "corale" (sequenza per violino), chemins V (chitarra), "kol od" (sequenza per tromba). Sono molti auguri e cari saluti anche per Sua moglie.

Luciano Berio

Рис.6. Письмо Сюй Чанцзюню от Лучано Беріо от 1 июля 2000 года²³.

Его диссертация была посвящена «Тринадцати секвенциям Лучано Беріо» ("The Thirteen Sequences of Luciano Berio") [122] и состоит из шести разделов. После короткого вступления в первом разделе формулируются

²³Текст письма: «Дорогой Сюй Чанцзюнь, большое спасибо за Ваше любезное письмо и работу над «Секвенциями». Буду рад, если смогу прочитать! Я напишу, не знаю когда, ещё три Секвенции: для виолончели, валторны и ударных. Chemins (Пути) Вот они: Chemins I (арфа), Chemins II и III (альт), Chemins IV (гобой), «хорал» (секвенция для скрипки), Chemins V (гитара), «Kol od» (секвенция для трубы). Наилучшие пожелания Вашей жене. Лучано Беріо» (Chemins – адаптация Секвенций для оркестра и солирующих инструментов; Kol od в пер. с иврита — «так же долго, как»). Письмо опубликовано в книге: [122, с. 160]. Благодарю М.А. Сапонова за помощь в переводе — Я.Ц.

черты творческого облика композитора. Во втором разделе обсуждаются ключевые элементы «Секвенций»: название, техника и инструменты. Самый большой — третий раздел исследования посвящён анализу деталей, из которых складывается каждая секвенция. Поскольку все они характеризуются уникальным тембром, фактурой, звуковысотностью, исполнительскими техниками и структурными особенностями, аналитический подход к каждой из них разнится. В последующих разделах сравниваются общие и частные моменты всех пьес цикла, даётся оценка влияния данного сочинения Берлио на другие произведения композитора. В заключение диссертации автор обобщает наиболее существенные черты, присущие «Секвенциям» Берлио и высказывает собственное мнение о понимании данного произведения.

Характеризуя творчество Берлио, Сюй Чанцзюнь отмечает, что композитор довольно быстро нашёл свой собственный стиль и работал над его постепенным развитием. Между его произведениями существуют большие временные разрывы, однако все они неразрывно связаны и имеют логическую преемственность между собой. Главным в творчестве Берлио Сюй Чанцзюнь полагает «уважение традиций, а все нововведения являются лишь их продолжениями» [122, с.109]. На тот момент исследований об этом сочинении было крайне мало, и потому данная диссертация имела особую ценность. В 2000 году за неё он получил степень PhD.

В 2001 году Сюй Чанцзюнь получил стипендию 19-го ежегодного Мемориального фонда американского журналиста Эдгара Сноу (1905-1972) в США и поехал на стажировку в Колумбийский университет, где изучал современную американскую музыку. Наставником Сюй Чанцзюня стал известный американский композитор Стив Райх (р.1936), от которого Сюй Чанцзюнь унаследовал техники минимализма (подробно см. Глава II). Обучение в США, по словам композитора, помогло ему «укрепить собственную идею о соединении традиционного и современного в эстетическом смысле: и даже при наличии конфликта музыкальных элементов такое слияние возможно, оно находит опору в глубинной

национальной культуре»²⁴. В его окружение в это время входили китайские композиторы Тань Дунь, Чэнь И, Чжоу Лун, а также Георг Фридрих Хаас (Georg Friedrich Haas) и Стивен М. Джонс (Stephen M. Jones). Позднее он был участником Программы Фулбрайта (Fulbright Program, 2007).

Изучая американскую музыку, Сюй Чанцзюнь отметил, что «большинство американских композиторов используют традиционные техники сочинения музыки в качестве базовых, но основная идея заключается в том, чтобы любыми средствами превзойти эти классические техники. Тенденция к поискам новизны, выявлению индивидуального и характерного становится главной». По его мнению, принцип «сломать старое сознание и войти в современное» определяет путь почти всех современных американских композиторов: «До своей стажировки в США я был уверен, что музыка, которую я сочинял в классико-романтическом духе, является красивой, а мои "современные" сочинения — неправильны и несерьёзны. Однако в Америке понял, что <...> я в этом смысле не одинок»²⁵.

В тоже время Сюй Чанцзюнь, как представитель «Новой волны», всегда старается отражать национальную самобытность китайской музыки. Он прилагает усилия к созданию музыки для национальных музыкальных инструментов, а также для оркестров китайских народных инструментов, симфонического и камерного оркестров. Он стремится сохранять стиль китайской музыки, которая идеально передаёт дух народа. Композитор создаёт музыку, которая контактирует с сердцем слушателя, и он чувствует ответственность за создание национальных произведений.

С января 2002 по июль 2003 года он стажировался в Китайской Национальной административной академии (NAEA, National Academy of Education Administration), что в последствие позволило ему занять руководящие административные должности.

²⁴Материал личной беседы с композитором. 2017

²⁵Интервью Сюй Чанцзюня автору. Тяньцзинь. 2017

Композитор уделяет большое внимание и русской музыке. Он считает, что «российские музыканты обладают сильно выраженным национальным сознанием: независимо от того, в какой период они живут или в какой стране находятся, они никогда не отвлекаются от русской музыкальной традиции. Двадцатый век стал временем создания широкого спектра разнообразных произведений. Многие композиторы, для того, чтобы избежать классического или романтического музыкального языка, ломают голову, чтобы создать отличительную технику, а также над созданием нового типа мелодии»²⁶. Русская музыка, по его мнению, «создаётся с этнической грустью». Но именно это является исходным пунктом национального музыкального языка, в котором сочетаются эмоции, присущие русской культуре, и западные музыкальные тенденции, и ключевые факторы инноваций. Эта концепция оказала большое влияние на его работы. «Я думаю, что уровень музыки и технологии не зависят друг от друга. Технология является средством, а музыка — это душа. Конечно, хорошая музыка — это культура, история и душа народа. И она должна быть вне границ»²⁷.

Композитор работает в Китае в разных национальных шоу, крупных издательствах материка и Тайваня, издаёт научные работы. Сюй Чанцзюнь неоднократно получал приглашения в различные учебные заведения Китая и других стран для проведения лекций, которые он читал в Миланской консерватории (1996), Китайском университете Гонконга (1998), Научно-исследовательском институте Рима (2001), Университете штата Мэриленд (2001), Университете штата Миссури (2006/2007), Корнельском университете (2007); он также проводил мастер-классы на «Летнем Фестивале» в Аспене (2007), Школе в Брук Хилле (2007), Синхайской консерватории (2002/2016), Аньхойском университете искусств (2003), Консерватории «Винченцо Беллини» в Палермо (2013), Краковской музыкальной академии (2014),

²⁶Материал личной беседы с композитором. 2017

²⁷Интервью Сюй Чанцзюня автору – Тяньцзинь. 2017

Йоркском университете в Великобритании (2015; 2017), Школе ELS-Сити штата Оклахома в США (2017) и др. [71]

В настоящее время он является ректором Тяньцзинской консерватории, научным руководителем аспирантуры Центральной консерватории, Председателем Учёного совета Центральной консерватории, заместителем директора Комитета стипендиальной комиссии (КСК). Он также входит в состав Национального руководящего комитета Министерства образования искусств, Национального колледжа Министерства образования искусств, композитор принимал участие в работе шестой сессии Государственного Совета КНР (2009). Сюй Чанцзюнь — научный сотрудник Китайского национального общества оркестров, а также член Пекинской Ассоциации музыкантов.

Он много раз участвовал во многих отечественных и международных музыкальных фестивалях, таких как: «Сентябрьский фестиваль» в Турине (Италия, 1998), «Мастерская молодых композиторов Китая и Тайваня» в Тайчжуне (Тайвань, 1998), семинар «Создание народной музыки» Гаосюн (Тайвань, 2000), всекитайский Учебный семинар по композиции в городе Ухань (1998), Семинар Китайского Университета (Гонконг, 1999), Второй музыкальный семинар китайско-корейских музыкантов (Сеул, 2000), Римский Международный музыкальный семинар (Италия, 2001), «Азиатско-Тихоокеанский музыкальный семинар» в Калифорнии (Сан-Диего, 2001), «Шанхайский современный музыкальный форум» (2002), Семинар по китайской народной музыке (Сингапур, Тайбэй, 2002) и др.

Композитор не раз становился лауреатом национальных и международных премий [71]:

1984 год – первая и вторая премия конкурса Шанхайской консерватории;

1985 год – вторая и третья премия конкурса композиторов Шанхайской консерватории;

1986 год – премия за выдающиеся музыкальные композиции на Международном музыкальном фестивале «Шанхайская весна»;

1986 год – третья премия на первом в Китае конкурсе «Golden Disc Awards»;

1988 год – вторая премия на «Шестом конкурсе Национальной музыкальной композиции» (первый приз отсутствовал);

1988 год – первая премия на конкурсе «Lianhuanbei»;

1989 год – премия на национальном вокальном конкурсе «Outstanding»;

2000 год – музыкальная премия «Ен-хи», и вторая премия «Фу Чэн Сиань Мемориал стипендии» Центральной музыкальной консерватории.

Его произведения исполняются во многих городах Китая и за рубежом: в Пекине, Шанхае, Сингапуре, Гонконге, Сеуле, Тайбэе, Гаосюне, Тайване, Макао и др. [68; 71]. В 2007 году композитор обучался в Университете штата Миссури (США) в рамках исследовательской программы Visiting Research Scholars Program (VRS).

Сюй Чанцзюнь внёс многогранный вклад в развитие музыкальной культуры Китая. Его музыка обладает индивидуальным художественным стилем. Будучи современным китайским композитором, получившим как восточное, так и западное образование, а также обладающий чувством исторического стиля, Сюй Чанцзюнь объединяет в своём творчестве традиции китайской культуры с достижениями современной западной музыки. Как и другие композиторы «Новой волны», он отдаёт предпочтение инструментальной музыке, в том числе, для китайских инструментов (подробнее см. Главы II, III).

Сюй Чанцзюнь способствует развитию молодых талантов и продвигает систему культурного обмена между Китаем и западными странами. Композитор инициировал серию высокоуровневых внутренних и международных академических программ по культурному обмену, таких как «Музыкальный фестиваль в Тяньцзине», «Музыкальная неделя барокко», Семинар по обучению современной музыке и Семинар, посвящённый

летнему музыкальному театру 2016 года. Многие музыкальные фестивали, организованные Сюй Чанцзюнем, получили успешное продолжение, к примеру, «Музыкальный фестиваль в Тяньцзине», ставший известным культурным брендом Китая.

В мае 2014 года Сюй Чанцзюнь провёл встречу, посвящённую жанру песни в диалоге Востока и Запада, с композитором Софией Губайдулиной в Консерватории музыки в Тяньцзине. Концерт, состоявшийся по итогам этой встречи, стал мировой премьерой его сочинения Концерта для *янцзиня* и оркестра народных инструментов «Феникс» (версия для аккордеона, маримбы и фортепиано), а также впервые в Азии был исполнен «*Fachwerk*» С. Губайдулиной (для баяна, ударных и струнного оркестра).



Рис. 7. Софья Губайдулина и Сюй Чанцзюнь, 2014 год, г. Тяньцзинь.

В августе 2014 года Сюй Чанцзюнь участвовал во Втором Китайско–Российском международном симпозиуме, посвящённом культурному обмену в области музыкального искусства. В июне 2015 года композитор отправился в Хьюстон (США), чтобы принять участие в круглом столе на тему «Присоединяйтесь к созданию яркого будущего для университетов Китая и США».

На второй сессии Международного симпозиума по русской музыке в Китае (август 2014 года) Сюй Чанцзюнь сделал доклад о вкладе русского музыканта А.Н. Черепнина (1899–1977) в китайскую музыку. Страсть А.Н. Черепнина к восточной культуре началась в Шанхае в 1930-х годах: он стал инициатором организации конкурса произведений для фортепиано в китайском стиле. Первая премия была тогда присуждена фортепианному сочинению «Флейта пастуха», автором которого был Хэ Люйтун (1903–1999) — композитор, ставший впоследствии известным. Это произведение дало импульс для дальнейшего восстановления интереса к национальной музыке. Сюй Чанцзюнь подчеркнул огромную важность достижений китайской музыкальной культуры для всех своих соотечественников: он убеждён в том, что и молодые китайские композиторы, и исполнители должны уделять больше внимания народной музыке Китая и его традициям. Именно этот аспект поможет сделать их произведения яркими и национально-характерными.

В сентябре 2017 года Сюй Чанцзюнь отправился в Нью-Йорк для участия в Think Tank Forum. В настоящее время Китай испытывает необходимость в учреждениях музыкального образования высокого класса. Поэтому под началом профессора Сюй Чанцзюня и президента Джульярдской школы Джозефа Полиси (Joseph W. Polisi, 1984–2018) осуществлён проект по организации Тяньцзиньского филиала Джульярдской школы. В октябре 2016 года в Концертном зале консерватории была организована Концертная коллегия, посвящённая открытию этого филиала школы. Его создание завершено в 2018 году.

Обучение в филиале включает в себя как учебные курсы среднего звена, так и высшее музыкальное образование, в 2019 был произведён первый набор студентов и учащихся музыкальной школы. С 2020 года в филиале открывается программа магистратуры [77].



Рис. 8. Церемония открытия филиала Джульярдской школы при Тяньцзиньской консерватории (Rosalie O'Connor photography, 28.09.2015)²⁸

В настоящий момент Сюй Чанцзюнь возглавляет филиал Джульярдской школы (The Juilliard School) в городе Тяньцзине. Это учебное заведение стало первым заграничным филиалом Джульярдской школы с момента её создания (110 лет назад). Оно привлечёт талантливых студентов, как из Китая, так и других стран Юго-Восточной Азии. В дальнейшем планируется, что учебный корпус в Тяньцзине приобретёт значение культурного центра на всей территории Китая, Азии и всего мира. Сюй Чанцзюнь, как ректор этого филиала, видит свою задачу в развитии культурных связей Китая и всего мира [77]. Композитор продолжает активно работать: сочинять музыку и принимать участие в различных обсуждениях и конференциях.

²⁸ Церемония открытия филиала Джульярдской школы при Тяньцзиньской консерватории 天津音乐学院茱莉亚分院揭牌仪式, Сюй Чанцзюнь – президент Джульярдской школы при Тяньцзиньской консерватории, Джозеф У. Полиси – председатель Совета директоров Джульярдской школы при Тяньцзиньской консерватории, Пэн Лиюань – первая леди Китая, Брюс Ковнер – председатель Джульярдской школы.

Таким образом, течение «Новая волна» — одно из важнейших направлений и важный этап в истории современной культуры в целом и музыки Китая. Являясь поворотным моментом, как в политическом отношении, так и с точки зрения эстетической позиции художника, это течение охватило все виды искусства и сформировало новый взгляд на роль музыки в жизни общества, её миссию в жизни каждого человека.

Во время Культурной революции закрытие страны в целях предотвращения губительных внешних влияний — долгое время сдерживали развитие музыки. После Культурной революции музыкальная общественность была озабочена назревшей необходимостью создания нового искусства, смело устремившегося к новым горизонтам.

Целое поколение китайских композиторов было отправлено на обучение на Запад с тем, чтобы усвоить новейшие художественные тенденции, приёмы и композиторские техники, которые были в то время мало знакомы музыкантам Китая, найти способ их применения без потери индивидуальных черт отечественной музыки.

Творчество Сюй Чанцзюня, как представителя «Новой волны» и музыки последовавшего за ней «нового времени» отражает процессы, происходившие в музыкальной культуре Китая последних пятидесяти лет и характерные особенности музыки этого времени. Среди них необходимо отметить тесную связь с древними традициями китайской музыки и культуры, активное применение современных композиторских техник в синтезе с тембрами и вокальными приёмами традиционного музыкального театра. Его работа в театре Хуанмэйской и Пекинской оперы помогла ему глубоко усвоить выразительные средства китайского традиционного искусства и впоследствии использовать их в своих сочинениях. Композитор обладает ярко выраженной творческой индивидуальностью, синтез западной и восточной традиций преломляется в его работах каждый раз неповторимо, в зависимости от замысла произведения. Художественная интуиция всегда

подсказывает ему пути наиболее органичного синтеза. Произведения Сюй Чанцзюня регулярно исполняются на зарубежных концертных площадках Европы и США. Образование, полученное композитором, как на родине, так за рубежом, позволило ему охватить широкий круг происходящих в мире музыкальных событий и явлений и быть одним из композиторов, осуществивших выход современной китайской музыки в мировое культурное пространство.

ГЛАВА II. НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ, ЭЛЕМЕНТЫ ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ И ЛАДОКОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКИ СЮЙ ЧАНЦЮНЯ

Отражение особенностей китайской традиционной музыки выделяется как одно из основных направлений работы композиторов «Новой волны». Возвращение к ценностям прошлого, воспевание его наиболее прекрасных элементов в противопоставлении настоящему времени оказывается созвучной творческой концепции композиторов этого течения²⁹.

Как представитель «Новой волны», Сюй Чанцзюнь уделяет особое внимание синтезу национальных особенностей китайской музыки (ладоинтонационных, фактурных, тембровых, структурных) с современными композиторскими техниками. В этой связи в его музыке можно выделить четыре основных направления:

- использование технико-акустических особенностей, тембров, звуковой палитры и семантики национальных инструментов;
 - ритмических фигур, эффектов и типовых мелодий традиционного китайского театра *цзинцзюй* (Пекинской оперы);
 - ладовых особенностей китайской традиционной музыки;
 - национальное преломление современных композиторских техник.
- Рассмотрим их подробнее.

II.1. Традиционные музыкальные инструменты в творчестве Сюй Чанцзюня

В эстетике «Новой волны» особое значение придаётся традиционным инструментам, поскольку они ярко отражают звуковой колорит китайской музыки, её национальное своеобразие. Сюй Чанцзюнь активно использует традиционные музыкальные инструменты соло, в ансамблях, в сочетании с

²⁹Основные положения данной главы отражены в публикации автора [70].

камерным, симфоническим, оркестром китайских народных инструментов и с хором. В его сочинениях можно наблюдать значительное влияние технико-акустической специфики национальных музыкальных инструментов на фактуру, гармонию, ладомелодические особенности произведений. Основой для рассмотрения данных особенностей в творчестве композитора стал комплекс методов этноорганологии и теории музыки.

В области этноорганологии выделим труды известного российского учёного И.В. Мациевского, который подчёркивает органическую «взаимосвязь в традиционном искусстве инструментария, исполнительства и самой музыки», которая «выражена *многовекторно* и в *разных аспектах*» [26, с.300].

Если в этноорганологии по отношению к традиционной музыке подобные исследования проводились давно и стали уже широко распространёнными, то в области академической музыки исследования о влиянии традиционных инструментов Азии на творчество композиторов пока немногочисленны, и касаются, как правило, отдельных аспектов.

В.Н. Юнусова зафиксировала в творчестве представителей музыкального авангарда Азии факт переноса приёмов игры на традиционных инструментах на инструменты симфонического оркестра [62, с.205]. Корейская исследовательница Ли Ын Кён отметила сходный процесс в творчестве крупнейшего представителя национального музыкального авангарда Исан Юна [21]. Исследователи Г.А. Абдуллина и Сунь Я отмечают использование штрихов традиционных музыкальных инструментов в современной фортепианной музыке Китая [1]. Среди китайских исследований о традиционных инструментах, внедряемых в практику академической музыки, отметим работы Чжу Ханьхун [142] и Бен Цзинти [75].

Из солирующих инструментов Сюй Чанцзюнь отдаёт предпочтение струнным (*люцинь* (柳琴), *саньсянь* (三弦), *хуцинь* (胡琴), *янцинь* (扬琴), и ударным (колокола *бяньчжун* (编钟), барабан (大鼓, 打击乐器),

большинство из них культивируется в профессиональной музыке устно-письменной традиции³⁰ и связано с практикой китайского традиционного музыкального театра *цзинцзюй* (Пекинская опера, подробно см. раздел 2.). Композитор, как уже было отмечено в I главе, создаёт для этих инструментов пьесы, концерты, фантазии и произведения других жанров.

Рассмотрим несколько его сочинений. Среди них выделяется пьеса для древнего инструмента — *люциня* «Танец Меча» (Sword Dance 剑器, 1986), в рамках которого реализуется тенденция «Новой волны» о возрождении древних, порой исчезнувших традиций.

*Люцинь*³¹ (柳琴 liǔqín) — щипковый хордофон, его название происходит от материала изготовления — дерева ивы (柳树), а сама его форма напоминает лист ивы. Материал изготовления имеет особое значение. По справедливому замечанию российского музыковеда-востоковеда А.Г. Алябьевой в юго-восточной Азии для носителей традиционной культуры «сам материал, определяющий *качество* производимого звука на инструменте, обладает определённой семантикой в контексте мифопоэтических представлений о мире, сохранившихся в последующих философских и религиозно-философских системах» [2, с.69].

По своему строению *люцинь* напоминает *пипу* (четырёхструнная китайская лютня)³². Эти инструменты роднит не только строение, но и способ игры: во время исполнения музыкант должен сидеть прямо, держать

³⁰ В области традиционного профессионализма автор опирается на работы Н.Г. Шахназаровой [61] и М.А. Сапонова [36].

³¹ В российской инструментоведческой литературе отсутствует подробное описание *люциня*.

³² Старый *люцинь* обладал двумя струнами, семью ладками, сделанными из стеблей сорго, и весьма скромным диапазоном. Поэтому в Китае его часто называют *ту пипа* (土琵琶) — «провинциальная пипа». Он был весьма массивным, исполнителю приходилось надевать на указательный палец бамбуковую трубку, и для извлечения звука прилагать немалые усилия. Такой вид инструмента и сегодня широко распространён в провинциях Шаньдун, Аньхой и Цзянсу на востоке Китая, он является неотъемлемой частью аккомпанемента местной традиционной музыкальной драмы. [128, с.85].

инструмент левой рукой, а правой зажимать струны. Медиатор держится большим и указательным пальцами.



Рис. 1 Люцинь.

Ранее упоминание этого инструмента относится к 1428 году, его изображение появилось на иллюстрации в книге «Мать Будды испытывает “Князя павлинов”» (佛母大孔雀明王经), где представлен буддийский ансамбль из десяти музыкальных инструментов³³.

В XX веке люцинь проходит ряд трансформаций. В 1958 году группа сотрудников фабрики музыкальных инструментов «Вань Хойжань» разработала новый тип инструмента, который обладал большим диапазоном и мог легко менять настройку. Его тембр стал более ярким. В 1970-х годах та же фабрика представила модификацию люциня, в которой количество струн увеличилось до четырёх, шёлковые струны заменили стальными. Изменения

³³Наряду с люцинь там присутствуют струнные, духовые и ударные инструменты: гучжэн (цитра 古筝), пипа (лютян 琵琶), сяо (продольная флейта 箫), дицзы (поперечная флейта 笛子), кастаньеты (сянбань 响板), гонг (ло 锣) – древний китайский буддийский ударный инструмент, который представляет собой маленький гонг с деревянной подставкой. Подробнее см.: [101 ,с.2].

коснулись и материалов: при изготовлении инструмента стало применяться китайское зонтичное дерево, гибкость и быстрота распространения звуковых колебаний которого достигала 3320 м/с, тем самым повышая резонирование корпуса [142, с.1]. Всё это оказало значительное влияние на звук и функцию инструмента: *люцинь* начал использоваться в качестве солирующего, а не аккомпанирующего инструмента, как это было ранее.

Двойной резонаторный корпус³⁴ современного *люцинья* имеет два слоя различной толщины, которые хорошо адаптируются к звуковым вибрациям различной высоты, нивелируя разницу в извлечении звуков высокого, среднего и низкого регистров (Рис. 2). Благодаря трём отверстиям на передней и задней панелях инструмента, звук отражается от первой из них, проходит через отверстие ко второй резонаторной панели, создавая сложные вибрации, а вместе с тем и богатое, насыщенное звучание.

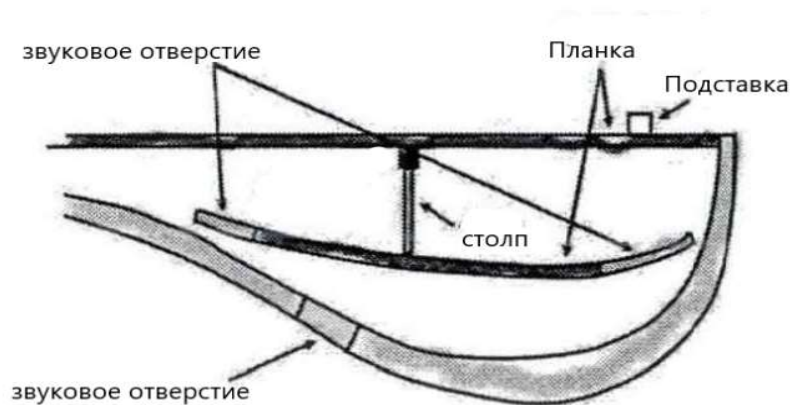


Рис. 2. Корпус люцинья³⁵

³⁴Корпус *люцинья* с двойным резонатором был разработан в 1988 году известным исполнителем из Гонконга Жуанем Шичунем. По словам исследователя Хэ Лили такой корпус разрешает старую проблему инструмента, когда резонаторная коробка отражала звук, то он получался плоским и сухим [88, с.10].

³⁵*Перевод названий частей инструмента мой — Я.Ц.* Рисунок помещён в работе [88, с.10].

Предпочтительный материал для задней панели корпуса — крепкая древесина красного дерева, которая обеспечивает яркий и резкий, почти металлический звук. Не меньшей значимостью обладает и округлость формы корпуса, а также резонаторные полости, благодаря которым звук обретает глубину. В настоящее время в состав Гонконгского и Тайбэйского оркестров китайских народных инструментов (подробнее об оркестрах см. Главу III) входят инструменты именно такой конструкции, а Тайбэйский камерный оркестр *люциней* имеет самую высокую в мире концентрацию инструментов с двойным резонаторным корпусом [88, с.10].

Стандартная длина струны *люциня* составляет 42 см. На инструменте имеется 24 или 29 закреплённых ладков (последний вариант предназначен для исполнения музыки с хроматическим звукорядом). Исторически строй *люциня* соответствовал ангемитонному пентатонному звукоряду [142, с.1]. Реформа инструмента 1958 года привела его строй в соответствие с 12-тоновой равномерной темперацией [90, с.2]. Диапазон инструмента составляет более трёх октав: от **g** малой до **A** третьей октавы:

Нотный пример №1. Диапазон люциня



В настоящее время в Китае *люцинь* используется в ансамблях народной музыки (обычно в высоком регистре). Ему в равной степени удаются как яркие мелодии с живым ритмическим началом, так и прекрасные лирические мелодические линии. Он также может создавать эффект исполнения на мандолине, и поэтому может применяться в совместной игре с симфоническим оркестром.

Начиная со второй половины 1980-х годов, когда техника исполнения на *люцине* значительно усовершенствовалась, многие композиторы проявили интерес к этому инструменту: Пэн Сювэнь «Ранняя весна в Юяне» (二月·幽

燕春早, 1988); Ван Хуэйжань «Любовь в горной деревушке» (山乡恋, 1988), «Звуки музыки на реке при свете луны» (江月琴声, 1989); Су Вэньцин, Чжэн Цуйпин «Двор после дождя» (雨后庭院, 1998) и другие. Соединяя западные современные композиторские техники с элементами китайской музыки, они способствуют развитию исполнительской традиции на этом инструменте.

Пьеса Сюй Чанцзюня для *люциня* соло «Танец меча» (Sword Dance 剑器, 1986) также стала частью современного репертуара для этого инструмента. Композитор подчеркнул его характерные особенности, продемонстрировал стремление к новизне в рамках традиций³⁶. Он выбрал *люцинь*, так как его ритмические возможности и яркий тембр превосходно передают как колорит древней музыки, так и характер танца с демонстрацией элементов боевых искусств.

В основе произведения лежит стихотворение знаменитого поэта эпохи Тан (607-918) Ду Фу «Созерцание танца с мечом ученицы Гуань Гунсунь» (观公孙大娘弟子舞剑器行). По мнению представителей «Новой волны», древняя китайская поэзия не только обогащает атмосферу и художественную ценность современной музыки, но также создаёт широкие возможности её развития вкупе с сохранением достижений прошлого [134, с. 3-5].

Поэт был вдохновлён созерцанием танца с мечами Ли Шиэр (762–779) — ученицы знаменитой танцовщицы Гуань Гунсунь (公孙氏 Gōngsūn), жившей в период правления императора Сюань-цзуна (712-756). Он вспомнил собственное детство, когда видел танец в исполнении самой Гуань Гунсунь. Искусство её ученицы настолько потрясло поэта, что он решил выразить свои впечатления в стихотворной форме. Каждая строка стихотворения включает в себя семь иероглифов и повествует об адептах танцевально-фехтовальной практики [134, с.5].

³⁶«Танец меча» удостоен престижной награды «Шанхайская весна», а также второй премии VI Всекитайского конкурса по композиции (первое место не присуждено) в 1988 году.

Краткое содержание стихотворения следующее: поэт Ду Фу восхищается прыжками танцовщицы и движениями её ног, взлетающих высоко в воздух, в то время как меч разрезает небо — совсем как Хоу И пронзил стрелой девять солнц и словно взлетает в небо на драконе. И небо, и земля переливаются разными цветами, меч сияет серебром, а его тень мягко движется вслед за ним. Все движения танцовщицы сопровождаются громовым раскатом. После окончания танца весь мир погрузился в молчание, и лезвие меча стало тихим, подобно реке или озеру.

В «Танце меча» композитор сочетает принципы двух форм: 1) европейской сложной двухчастной Adagio – Allegro, 2) китайской пятичастной формы *дацуй*. Китайская традиционная форма передаёт оттенки настроения и темповые изменения в музыке, в то время как европейская форма вносит больше конкретизации с точки зрения использованного тематизма:

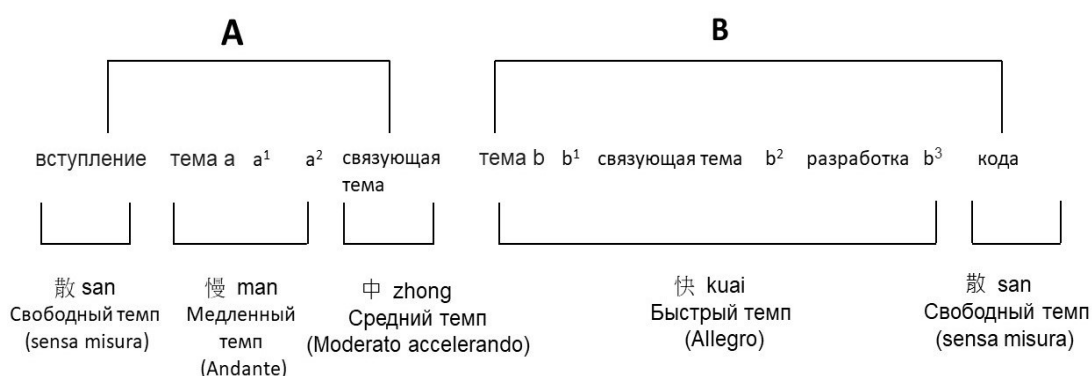


Рис. 3. Схема строения «Танца меча»

*Дацуй*³⁷ представляет собой род арии с танцем в традиционной китайской музыкальной драме. Эта форма появилась во времена династии Хань, (206 г. до н.э.-220 г. н.э.) и состояла первоначально из трёх, позднее — из пяти частей (см. *Рис. 3*): вступления, медленной основной части из трёх

³⁷ В ней также проявились и западноевропейские принципы контрастного сопоставления и развития. Такая комбинация рождает, с одной стороны, уникальный мелодизм традиционной музыки (в частности, музыкальные мотивы танца с оружием времён династии Тан), с другой, — даёт пространство для интенсивного драматического развития музыкального материала. [108, с.3].

разделов с ускоряющимся темпом, и танцевальной части (композитор помечает этот раздел как *senza misura*).

Строение *дацуй* оказало влияние на форму современных сочинений для *люциня*, где сочетаются черты древнекитайской и европейской формы: Чжу Лун (р. 1953) – струнный квартет и «Четыре Танские поэмы» (《唐诗四首》, *tángshī sì shǒu*) для симфонического оркестра, Тан Цзяньпин (р. 1955) «Дацуй золотого века Танской поэзии» («盛唐大曲», *shèngtángdàqū*) по заказу Сингапурского национального симфонического оркестра (2004), Тань Дунь (р. 1958) «Наньсянцзы» (《南乡子》, *nánxiāngzi*) для *гучжэна* и флейты *сяо* (1985), Го Вэньцин Дацуй для оркестра и ударных инструментов.

Технико-акустические особенности инструмента оказали влияние не только на мелодику, но и на гармонию, и фактуру произведения. В частности, в построении остинатных созвучий Сюй Чанцзюнь ориентируется на звучание открытых струн *люциня*:

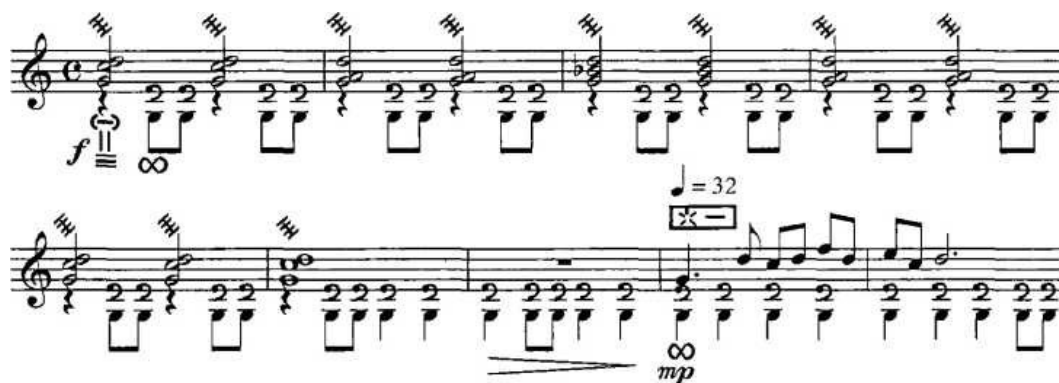
Нотный пример №.2. Открытые струны люциня



Он часто прибегает к усилению звучности посредством использования звуков открытых струн, которые всегда звучат громче:

Нотный пример №:3 «Танец меча» (фрагмент)

♩ = 30



В этом фрагменте в созвучиях используются звуки открытых струн люцины: $g-G-D^2$, которые сочетаются с мелодией на двух мелодических струнах. Нижний звук играется левой рукой, верхние голоса — правой, приёмом тремоло, характерным для этого инструмента. Оstinатное повторение интервала чистой квинты ($G - D$) в гармониях, которые образуются при движении среднего голоса в аккордах ($G-A-B-A-G$), придаёт звучанию древний колорит. Определённую характерность добавляет ему и ритм танца.

Проведение второй темы характеризуется интенсивным звучанием с частой сменой размера: $9/8$, $10/8$, $3/4$, $4/4$, $2/4$. Композитор передаёт здесь энергичность и силу движений танцовщицы:

Нотный пример № 4 «Танец меча» (вторая тема)

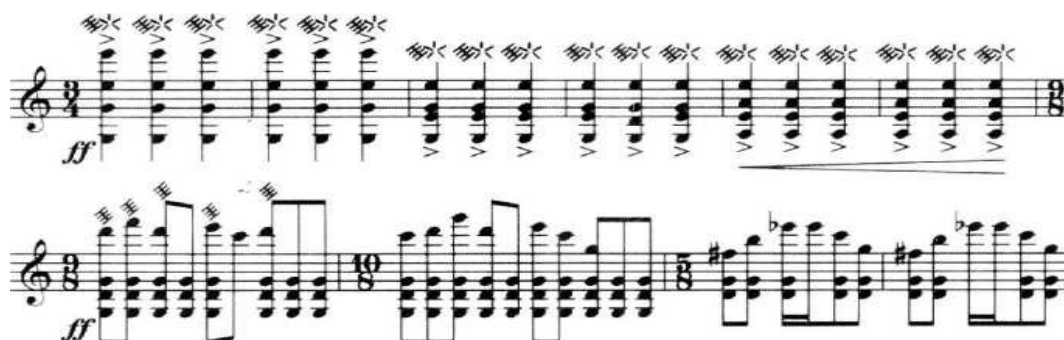


Нижний голос-бурдон G , исполняется на открытой струне:

На кульминации для усиления звучности используются аккорды со звуками открытых струн (три нижних звука играются левой рукой, верхний — тремоло плектром — правой):

Нотный пример № 5. «Танец меча» кульминация

$\text{♩} = 240$



Этот фрагмент создаёт колоритную картину, богатую сменами эмоций и соответствующую уникальному поэтическому стилю используемого

стихотворения. В «Танце меча» продемонстрированы различные типы фактуры. В частности, мелодический голос и бурдон — оstinатное повторение звука *g*, ритмическая пульсация которого подражает ударным инструментам, сопровождающим танцевальные движения:

Нотный пример № 6. «Танец меча» (фрагмент)



Подобный приём едва ли можно найти в более ранних произведениях для *люциня*. Его использование в «Танце меча» объясняется значительным развитием исполнительской техники игры на инструменте — в особенности, техники левой руки, которую Сюй Чанцзюнь использует во вступлении и в первом разделе пьесы. Протяжённая мелодическая линия, на фоне которой развёртывается оstinато, сообщает музыке особую динамику и развитие, необходимое для передачи характера танца.

Среди современных исполнителей этого произведения можно выделить У Цян — профессора, исполнительницу на *люцине* и дирижёра из Шанхайской консерватории. В 1986 году она впервые исполнила «Танец меча» на Международном музыкальном фестивале «Шанхайская весна», что принесло ей вторую премию. В 2018 году У Цян представила это сочинение на концерте мастеров китайской музыки в Дунхуане (провинция Ганьсу). Концерт, в котором приняли участие музыканты-исполнители на *эрху*, *пипе*, *люцине* и *гучжэне*, был посвящён теме Шёлкового пути и Дунхуана.



Рис №4. У Цян. Фото из открытых источников. (Новостное агентство Синьхуа, репортёр Чжан Юйцзе).

Исполнение У Цян очень живое, в её интерпретации ясно читается фантазийность произведения Сюй Чанцзюня и, одновременно, приверженность конфуцианским канонам строгости и философии, сочетание которых создаёт сильнейший драматический накал в произведении.

Другой пример использования традиционного инструмента в творчестве Сюй Чанцзюня даёт Концерт для *янцин* и камерного оркестра «Феникс» (китайское название 凤点头 — букв. «Кивок феникса», 2002)³⁸. Инструмент под названием *янцин* (扬琴 – yángqín, тип цимбал³⁹) представляет собой полый плоский корпус натянутыми поверх 62 двоянными струнами, расположенными горизонтально. Звук извлекается при помощи двух бамбуковых палочек, заставляя резонировать и струны, и сам корпус инструмента.

³⁸«Кивок феникса» (凤点头) — музыкальный термин из Пекинской оперы (далее подробно). Композитор взял этот термин, но авторское название произведения на английском языке – «Phoenix» Композитор также сделал редакцию этого произведения для *янцин* и оркестра китайских народных инструментов.

³⁹Его родственниками являются иранский, арабский, индийский сантур. *Янцин* был завезён в Китай из Персии в конце царствования династии Мин (1368 – 1644).

На раннем этапе своего существования он использовался в качестве аккомпанирующего инструмента, но постепенно стал звучать сольно или в ансамбле. *Янцинь* в Китае относится не только к струнной, но также и к ударной группе инструментов, с которой обнаруживает тесную связь. Тип звукоизвлечения во многом напоминают барабаны Пекинской оперы (далее подробно).

Строй инструмента ранее соответствовал 12-тоновой системе *люй люй*⁴⁰, сейчас для игры с оркестром используются равномерно-темперированный и пифагорейский строй [81, с. 98]. Диапазон инструмента: от *b* большой октавы до *F* четвёртой октавы [112, с.3].

По своему звучанию, особенно при исполнении быстрых волнообразных пассажей, он приближается к способу игры на барабанах (техника быстрых чередующихся движений кистей рук), что позволяет *янциню* исполнять как плавную мелодию, так и ритмическую поддержку. В процессе развития он постепенно стал центральным аккомпанирующим инструментом в ансамблях струнных инструментов. *Янцинь* также используется в сочинениях современных китайских композиторов в стиле Пекинской оперы (подробно см. Раздел 2).

Рассмотрим отражение особенностей этого инструмента, приёмов игры на нём в произведении Сюй Чанцзюня.

В произведениях для *янциня* часто встречается *rubato*, что предоставляет исполнителю большое поле для интерпретаций. Возможны разнообразные изменения звучности, темповые замедления и ускорения, которые служат для передачи художественной идеи, привнося в сочинение личностный аспект. Эти приёмы присутствуют и в данном сочинении Сюй Чанцзюня:

⁴⁰Люй люй – 12-тоновый хроматический звукоряд традиционной китайской музыки, основа измерений которого – 12 бамбуковых трубок, настроенных по принципу прибавления или убавления $1/3$. Каждый звук этой системы обладает философским значением, собственным смыслом и местом в этой звуковой иерархии. Кроме того, число 12 считалось символическим: 12 месяцев года, знаков зодиака, а также часов суток находили точное соответствие в системе люй люй. [92, с.89].

Нотный пример № 7. *Rubato* в партии янцзя.

Adagio—Accelerando



В Концерте «Феникс» композитор использует этот инструмент как солирующий. Его привлекают не только национальная характерность тембра, но и широкие технические возможности *янцзя*, которые ярко продемонстрировала первая исполнительница этого произведения – Цюй Цзяньцин (瞿建青). Они особенно ярко раскрываются в каденции, где частично повторяется тематический материал, звучавший ранее в оркестре (акцентные секундовые ходы с репетициями). Эти многократные репетиции повторяются либо точно, либо с небольшими изменениями на протяжении довольно длительного отрезка времени. Это, с одной стороны характерно для китайской музыки, с другой — объясняется применяемой композитором техникой минимализма (подробно см. 3 раздел данной главы). Также повторяется и ритмический рисунок группы ударных инструментов Пекинской оперы под названием «кивок феникса» (подробнее см. раздел 2).

Комментируя замысел этого сочинения, композитор пишет: «...я в первую очередь подразумевал, что этот Концерт должен не только в полной мере показать характерные особенности солирующего инструмента, но также и дать пространство для исполнителя продемонстрировать своё “блистательное мастерство”» [112, с.1]. Одним из показательных решений композитора стало использование «звуков второй позиции». С правой стороны корпуса *янцзя* проходит дублирующий ряд струн в диапазоне полутора октав (от g до e^2 , именуемый «звуками второй позиции»). Тембр их

более мягкий⁴¹. Главной особенностью струн «второй позиции» является удобство соединения звуков и перехода от одного к другому, что активно используется в современной музыке для этого инструмента:

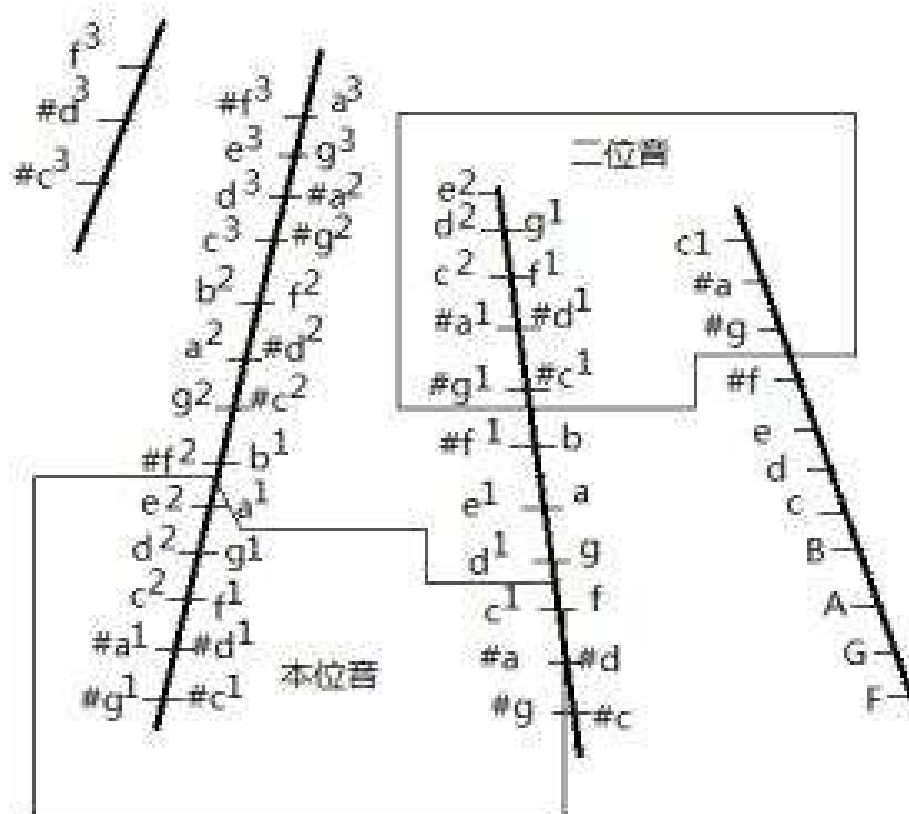


Рис. № 4. Схема настройки янцзя с обозначениями струн основной и второй позиций

В концерте «Феникс» (тт. 165-173, см. *Нотный пример № 9*) в партии *янцзя* также имитируется звучание ударных инструментов (при помощи последовательности из шестнадцатых и акцентов). Этот приём обогащает палитру выразительных средств инструмента, что особенно важно для исполнения современной музыки [85, с.14].

⁴¹ В 1990 в Китае появился наиболее распространённый сегодня тип *янцзя*, модель № 402. Его основой стал диапазон модели № 401, расширенный дополнительными струнами «второй позиции» g^1 , d^2 и e^2 . До того времени «вторая позиция» использовалась нечасто. Профессор Китайской консерватории Ли Линлин решил значительно модифицировать инструмент после знакомства с концертом «Феникс» и другими произведениями для *янцзя*. С целью улучшения качества звучания была изменена несущая способность давления на корпус инструмента. [115, с. 163].

Нотный пример №8. Концерт «Феникс», тт. 165-173

Allegro vivace ♩ = 164



Тембры и семантику национальных инструментов композитор использует и для обрисовки местного, локального колорита. Например, в симфонической картине «Прекрасный Тяньцзинь» (美丽天津, 2018) звучит соло струнного щипкового инструмента — *саньсяня*, популярного в этом городе.

Саньсянь или *сяньцзы* (кит. 三弦, sānxián, букв. — *три струны*) — струнный щипковый китайский хордофон.⁴² Дека инструмента обтянута змеиной кожей, он обладает длинной шейкой и тремя колками удлиненной формы. Корпус инструмента полый изнутри. Три струны *саньсяня* изначально изготавливались из шёлка, в настоящее время, — из стали, их обвивают нейлоном. Верхняя часть инструмента (завиток) украшалась слоновой костью. Во время исполнения музыкант должен опирать инструмент о правое бедро и держать его несколько под наклоном. Звукоизвлечение происходит посредством ногтей или небольшого медиатора. Поскольку на шейке *саньсяня* нет ладков, переход от одного звука к другому плавный, сглаживаются смены регистров, открываются широкие

⁴² Возникновение инструмента относится к 214 г. до н.э., когда первый император Цинь Шихуанди (из династии Цинь) объединил под своим правлением Китай и приказал нанять людей для строительства Великой китайской стены. Для того, чтобы облегчить тяжкое бремя каторжного труда, люди, принадлежавшие к северным этническим группам, присоединили к бубну струны, превратив его в инструмент под названием *сяньтао* (弦鼗 – xiántāo), ставшим предшественником *саньсяня*. Во время династий Сун (960–1279) и Юань (1271–1368) *саньсянь* получил распространение по всей стране, сделавшись основным аккомпанирующим инструментом. Его родственными инструментами являются *сетар*, *танбур*, а японские *сансин* и *сямисэн* напрямую происходят от него. [77, с.110].

возможности для глissандо. Гибкость звучания инструмента делает его идеальным сопровождением вокальной мелодии, в особенности лирического характера, способствуя раскрытию её выразительности.

Основной областью его применения является Пекинская опера: недаром *саньсянь* называют одним из четырёх ключевых её инструментов наряду со смычковыми хордофонами *цзинху*, *цзинэрху* и щипковым *юэцинь* [76, с.98].



Рис. № 5. Саньсянь

Богатая тембровая окраска звука и большой диапазон *саньсяня* делают возможным его широкое использование как аккомпанирующего, так и сольного инструмента, а также — в составе оркестра.

Региональные разновидности инструмента можно разделить на два типа: большой (大三弦 – *dàsānxián*) и малый (小三弦 – *xiǎosānxián*) *саньсянь*, каждый из них имеет свои особенности звучания и сферу применения. Звук большого *саньсяня* плотнее, но в то же время обладает мягкостью, что делает его прекрасным аккомпанементом для повествовательных песен *дагу* и *даньсянь* на севере Китая. Малый *саньсянь* используется в основном на юге

Китая в таких жанрах, как *таньцы*⁴³, традиционном цзяннаньском ансамбле *сычжу* (кит. 江南丝竹, jiāngnán sīzhú) [107, с.105], а также в китайской музыкальной драме:

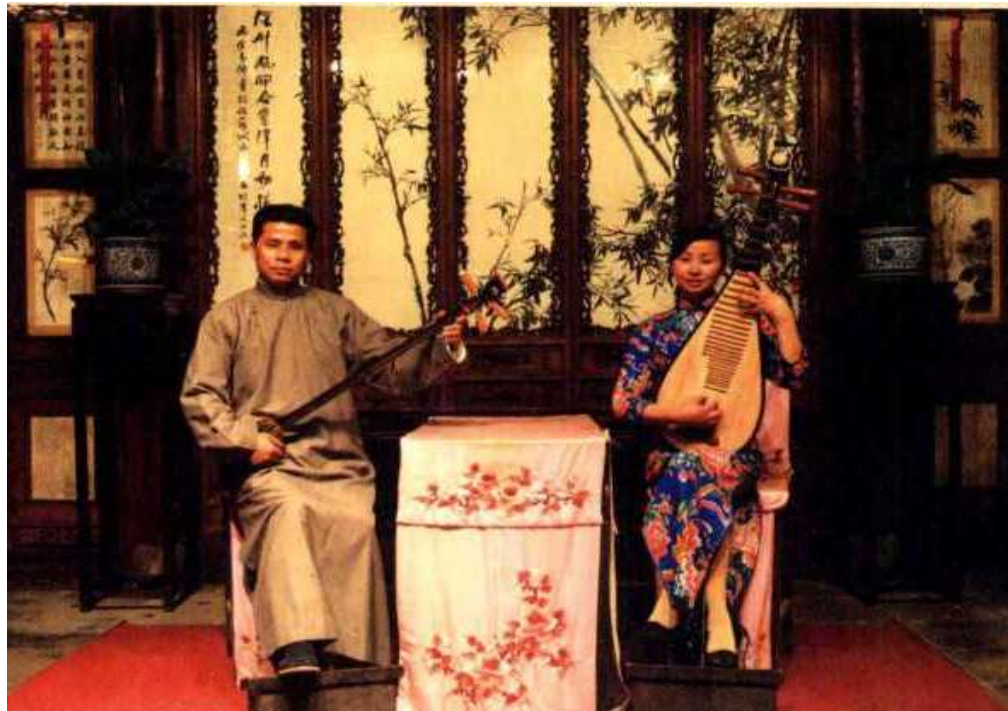


Рис. № 6. Исполнители жанра таньцы

Настройка инструмента каждый раз выбирается индивидуально в зависимости от произведения [126, с.105].

Нотный пример № 9. Распределение диапазона по струнам саньсяня

⁴³ *Таньцы* (弹词) — вокальный жанр, возникший на территории бассейна реки Янцзы, в городе Сучжоу, в конце правления династии Мин (1368-1644) – начале правления династии Цин (1644 – 1911). Изначально голосу аккомпанировали два инструмента: *саньсянь* и *лютня*. Сам же *сучжоуский таньцы* представлял собой чередование разговорных и вокальных фрагментов. Его исполнение возможно в двух вариантах: одним человеком, который одновременно поёт и играет (*даньдан*), или же двумя (*шуандан*). Во втором случае один человек (*шаншоу*, или «верхняя рука») отвечает за инструментальное сопровождение, аккомпанируя на *саньсяне*, и рассказывает историю, а второй (*сяшоу*, или «нижняя рука») сопровождает повествование игрой на лютне. Оба исполнителя сидят на высоких стульях, их ноги скрещены, спина прямая, живот втянут.[104, с.104]



Саньсянь также широко применяется в оркестре китайских народных инструментов — обычно в среднем или низком регистре. В прошлом столетии этот инструмент способствовал формированию пласта инструментальной академической музыки для китайских народных инструментов в целом [126, с. 110].

В симфонической картине Сюй Чанцзюня «Прекрасный Тяньцзинь», который фактически представляет собой сюиту: сделан акцент на использовании инструмента, наподобие того, как он звучит в традиционном ансамбле. В произведении четыре программные части:

1. «Древняя культурная улица» («古文化街»)
2. «Пять главных дорог» («五大道»)
3. «Храм Цзяньфу» («荐福寺»)
4. «Тяньцзиньский танец» («津沽秧歌»)

В конце четвёртой части звучит небольшое соло *саньсяня* (в сопровождении арфы, струнных и ударных инструментов), однако ему отводится главная роль в воспроизведении местного локального колорита. В сольном эпизоде отражён напев *шу цзы* (数字, букв. — «цифра»), построенный на интонациях выкриков торговцев⁴⁴, рекламирующих свой товар:

⁴⁴ Сохранились записи интонаций выкриков торговцев древнейших времён, сделанные историком Тао Цзун И (陶宗仪) эпохи Юаньской (монгольской) династии. В книге «Фермерские хроники деревни Нань» содержится песня «Бродячий торговец-сирота», произведение эпохи династии Цзинь (1115-1234 гг.). В ней отражена

Нотный пример № 10. Соло саньсяня

Adagio ♩ = 58



Такой песенно-повествовательный тип мелодики особенно распространён в Тяньцзине. Он сформировался в 1950-е годы и получил название «тяньцзиньский *куайбань*» (天津快板 *Tiānjīn kuàibǎn*) [103, с.40]. Исполнитель воспроизводит речевые формулы выкриков торговцев и, одновременно хлопает в ладоши в быстром темпе, в это время музыкант аккомпанирует ему на *саньсяне*. Стиль музыки грубоватый, но живой, часто юмористический и с сильным привкусом местного колорита. Мелодика хранит в себе черты тяньцзиньского фольклора, и поэтому композитор использовал его в заключительном разделе последней части, подчеркнув тем самым местный колорит всего произведения.

Сюй Чанцзюнь специально использует второй тип настройки инструмента: G – D (большая октава) – g (малая октава), чтобы опорные звуки мелодии приходились на открытые струны – G и D. Благодаря этому нижние звуки инструмента звучат в одном ладу, в то время как верхние могут менять ладовую принадлежность (о ладах далее подробно раздел 3). Наряду с *саньсянем* в других частях симфонической картины звучат китайские струнные *цзинху*, *пина*, флейта *дицзы*, большой и малый гонги, барабан, но им композитор не даёт сольных эпизодов.

В творческом багаже Сюй Чанцзюня немало произведений и для струнных смычковых китайских инструментов. Эта группа (инструментов)

интонационная основа криков продавцов, рекламирующих свой товар, и даже у современного китайского слушателя при прослушивании этого напева создаётся ощущение пребывания на многолюдной улице. В «Исторических набросках о древней китайской музыке» Янь Инъю зафиксированы попевки выкриков торговцев, записанные на основе исторических материалов. Он собрал все напевы в единый сборник 九宮大成南北词宫谱 «Музыкальные изречения Чэнского императорского дворца» (1746) и перечислил их в списке «Сохранившихся нотированных музыкальных памятников Юаньской (Южной) оперы». Выкрики торговцев сохранились в традиционной музыке и в типовых напевах традиционного музыкального театра. [128, с. 52].

называется *хуцинь*⁴⁵. В неё входят: *эрху*, *цзинху*, *гаоху*, *чжунху*, на которых (согласно замыслу композитора) поочерёдно играет один солист. Концерт-каприччио для *хуцинь* с оркестром китайских народных инструментов «Гимн Первочеловеку Паньгу» (盘古赋 [Pángǔ fù] 2013 — далее Концерт)⁴⁶, в котором воплощён синтез китайской и европейской культур, одновременно представляет наиболее яркое сочинение для национальных струнных смычковых инструментов. Использование в Концерте четырёх инструментов не только демонстрирует тембровое богатство этой группы, но также привлекает внимание к таким инструментам, как *чжунху*, *гаоху* и *цзинху*, редко появляющимся на концертной эстраде. Жанр концерта даёт возможность показать технические возможности группы *хуцинь*.

Рассмотрим эти инструменты и их роль в Концерте Сюй Чанцзюня.

Эрху (二胡): струнный смычковый инструмент, также известен как *наньху*, *хуцзы* и *хуху*. Его предком был *нуоцинь* и другие инструменты времён династий Тан (618 – 907) и Сун (960 – 1279):

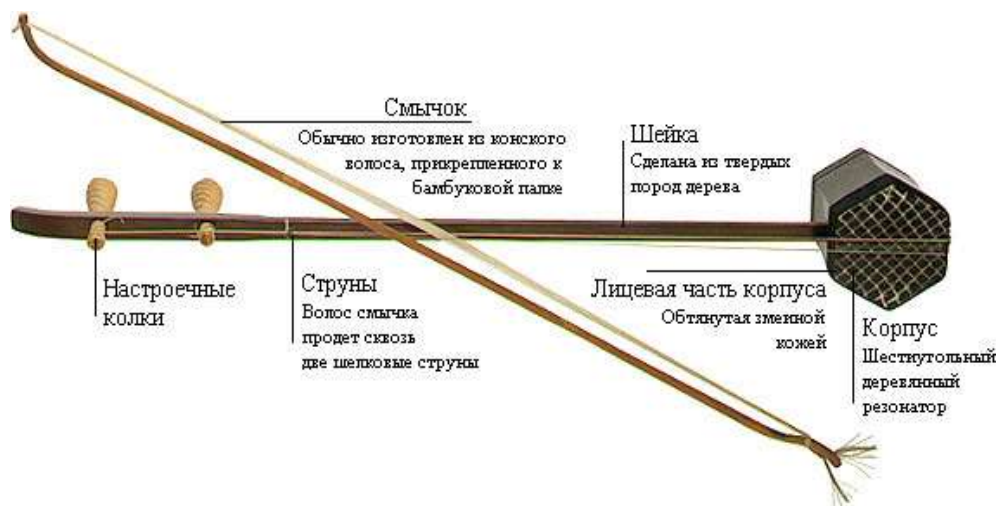


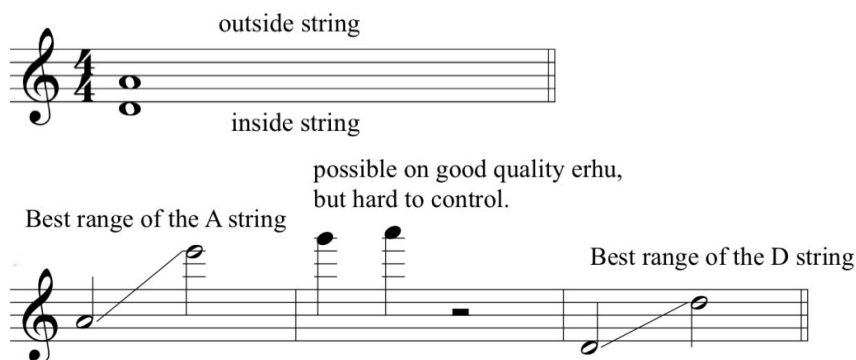
Рис.7. Эрху

⁴⁵ Термин *хуцинь* появился в эпоху династии Тан, когда западные и северные этнические группы получили название «ху». Российский исследователь С.Б. Лупинос, со ссылкой на китайские источники, также указывает на то, что термин «ху» в эпоху Тан означал «северные варвары» и «прилагался главным образом к иранским народам». Так же он указывает на монгольские корни этих инструментов. [24, с.41-42] .

⁴⁶С древних времён в Китае бытовало множество прекрасных мифов – о фениксах, драконах, богине Ньюва, закрывшей собой землю от вечного дождя, а также о Паньгу – легендарном человеке, создавшем этот мир. Композитор обращается здесь к древнейшим пластам китайской культуры.

Диапазон *эрху* охватывает три октавы (см. *Нотный пример № 11*), а звучание отличается гибкостью и тонкостью выразительности. Звук может быть довольно протяжённым, его интенсивность меняется естественным образом, что относится к характерным признакам инструмента:

Нотный пример № 11. Настройка и диапазон эрху



Две струны *эрху* настроены в чистую квинту (D¹ и A¹). Струна D¹ называется внутренней, так как она ближе к исполнителю, а струна A¹ — внешней⁴⁷. После того, как китайский композитор и общественный деятель Лю Тяньхуа (1895 – 1932) усовершенствовал инструмент в 1931 году [94, с.93], *эрху* постепенно стал солирующим и в настоящее время часто используется в современной музыке. Он также играет одну из ведущих ролей в современном оркестре китайских народных инструментов (подробно см. Главу III).

В 1944 году для *эрху* были заимствованы металлические струны скрипки, они заменили тихо звучащие шёлковые струны⁴⁸. Это не только повлекло за собой изменения в яркости тембра и эффектах звукоизвлечения, но также и расширило технические и выразительные возможности *эрху*, что,

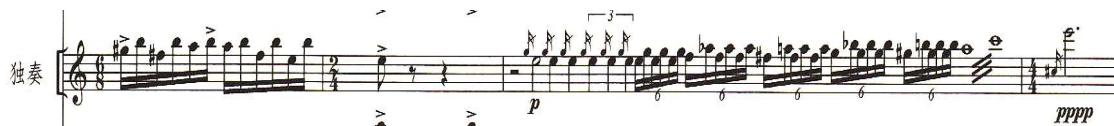
⁴⁷ Струна A¹ лучше всего звучит в диапазоне от а до е³. Используются звуки и выше, но их сложнее контролировать в этом регистре. Тембр гораздо мягче в высоком регистре по сравнению с нижним. В целом смычок должен двигаться быстро, чтобы извлекать звуки. «Белый шум», производимый трением волос смычка и его древком, становится слышен при игре тихих пассажей. На струне D¹ обычно хорошо звучат ноты в пределах только одной октавы – всё, что выше, звучит не очень ясно.

⁴⁸ В 1960-е гг. были созданы единые стандарты для производства *эрху*. В оркестре китайских народных инструментов утвердилась система разделения инструментов на четыре группы. *Эрху*, как инструмент среднего регистра, стал служить основой струнной группы. Структуризация оркестра китайских народных инструментов (подробно см. Глава III) и расширение звуковых возможностей инструмента послужили важным подспорьем для формирования жанра концерта для *эрху* [75, с.16].

в свою очередь, стимулировало создание произведений для этого инструмента. Появилась и новая техника так называемого «быстрого смычка» (快奏 kuàizòu):

Нотный пример № 12. Техника быстрого смычка

♩ = 106



Она обеспечивает чёткую артикуляцию и резкость звука, приближаясь к технике исполнения на европейской скрипке. Большие арпеджио, пассажи становятся всё более сложными: такие фигуры не встречались в традиционной китайской музыке.

Усложнилась и ладовая система исполняемой *на эрху* музыки: к привычной ангемитонной пентатонике добавился производный от неё семиступенный диатонический звукоряд (далее подробно). Техника левой руки на *эрху* сравнима с техниками игры на таких инструментах, как *гуцинь*, *пина* и скрипка: это различные виды вибрато, глissандо, пиццикато и др. Техника правой руки сочетает различные приёмы использования смычка, включая пиццикато, прыжки и бросание смычка на струны, акценты и другие виды [126, с .66-67].

Эрху солирует в двух из пяти разделов произведения Сюй Чанцзюня. Он же впервые излагает мелодическое зерно, из которого в дальнейшем будут произрастать основные темы концерта. Одночастная структура Концерта членится на пять разделов, каждый из которых отмечен сменой солирующего инструмента.

Таблица № 1. Распределение солирующих инструментов

Раздел	Инструмент	Номера тактов
I	<i>Эрху</i>	5-227

II	<i>Чжунху</i>	252-305
III	<i>Эрху</i>	325-438 (соло)
IV	<i>Гаоху</i>	447-511
V	<i>Цзинху</i>	537-660

В Концерте отсутствуют каденции в привычном смысле слова: композитор предпочитает выделять несколько небольших фрагментов, где солист высказывается без сопровождения оркестра, как бы вступая с ним в диалог. Однако *эрху* наделяется довольно продолжительным сольным фрагментом в середине произведения, которое можно считать каденцией. Именно этот факт, а также повторное возвращение исполнителя к этому инструменту (разделы I и III) позволяют говорить об *эрху* как о ведущем солирующем инструменте в этом произведении.

Развитие мелодической линии также происходит у солирующего *эрху*. Начало представляет собой своеобразные вариации на два звука: $E^2 - A^2$, на которых построены разрастающиеся арпеджированные пассажи. Общее количество звуков в них (включая опорный) не превышает шести, что связано с особенностью конструкции и игры на инструменте: на двухструнном *эрху* невозможно извлечь более шести быстрых звуков подряд, так как два из них составляют пустые струны ($D^1 - A^1$), а четыре оставшихся извлекаются четырьмя пальцам исполнителя, задействованными в игре.

Нотный пример № 13 Арпеджированные пассажи эрху на фоне выдержанных звуков

♩ = 106



Среди интервалов, наполняющих эти арпеджированные пассажи, господствуют квинты и октавы — как наиболее естественные и удобные для исполнения на *эрху*.

Композитор также использует эффект скрытого двухголосия: первая мелодическая линия образуется из акцентных скачков, а вторая естественным образом проистекает из оstinатно повторяющихся звуков А, расположенных на открытой струне:

Нотный пример №14. Скрытое двухголосие у эрху

♩ = 128



Во втором разделе Концерта солирует *чжунху* (中胡): этот инструмент был создан в середине 1940-х г. на основе *эрху*. По звучанию он ниже, чем *эрху* (его струны настроены на квинту А – E¹ или G – D¹ диапазон, лучше всего инструмент звучит в диапазоне g-d²), его шейка длиннее, верхняя дека изготовлена из кожи питона, благодаря чему звук получается плотнее и глубже. Чаще всего *чжунху* используется для усиления выразительности в среднем регистре оркестра. В Концерте также ярко показан уникальный тембр и демонстрируются возможности этого инструмента.

В партии солирующего *чжунху* используется множество двойных нот, опорой которых становится интервал квинты. Как и в случае с *эрху*, композитор применяет технику скрытого двухголосия, использует скачки по открытым струнам (без применения звуков открытых струн невозможно добиться быстрого темпа исполнения на *чжунху*). Скачки нередко чередуются с двойными нотами⁴⁹.

⁴⁹ Техника левой и правой рук на этом инструменте имеет много общего с техникой исполнения на *эрху*. Однако гриф *чжунху* — длиннее, позиция на нём — шире и требует большего растяжения пальцев, что затрудняет игру в быстром темпе, который может быть достигнут только с использованием открытых струн.

Нотный пример № 15. Скрытое двухголосие и пассажи с использованием открытых струн (тт. 270-275)

♩=106



♩=106



Чжунху лучше всего звучит в диапазоне $g - d^2$, и композитор использует высокий регистр этого инструмента. Параллельные квинты можно расценить как влияние европейской скрипичной техники двойных нот. На чжунху исполнение этих интервалов чревато некоторыми сложностями, связанными с конструкцией инструмента: на двух струнах невозможно избежать небольшого глиссандо при переходе к другому интервалу. Этот звуковой эффект имеет название – чань гун (颤弓 chàngōng). Его отличие от обычного глиссандо состоит в быстром темпе и резкости перехода от звука к звуку (помимо него Сюй Чанцзюнь применяет и общепринятое европейское глиссандо).

Нотный пример № 16. Игра чжунху двойными нотами

♩=106



В четвёртом разделе Концерта роль солиста переходит к гаоху (高胡) — одному из характерных музыкальных инструментов провинции Гуандун, также известному как юэху. Его форма напоминает эрху, так что его часто тоже называют эрху. Это инструмент высокого регистра, который развился из эрху и использовался для аккомпанемента в местном традиционном театре

Кантонской оперы. Его шейка короче, чем у *эрху*, одна из двух струн — стальная, другая,— медная. Тембр *гаоху* отличается красотой, яркостью и элегантностью, что делает его подходящим для исполнения как лирической, так и бравурной музыки. Его струны настроены на квинту $A^1 - E^2$ или $G^1 - D^2$ (что на кварту/квинту выше, чем у *эрху*). Лучше всего инструмент звучит в верхнем регистре.

Концерт Сюй Чанцзюня в полной мере демонстрирует возможности этого инструмента: яркость его звучания и лирика используются композитором для передачи красоты пейзажа: цветов, гор, щебета птиц – так, что слушатель действительно ощущает дыхание природы. В партии солирующего *гаоху* (тт. 447-536) используются те же приёмы игры, как и на остальных инструментах семейства *хуцинь*, в частности, активный стаккатный штрих, аналогичный *эрху*.

Нотный пример № 17. Игра гаоху стаккато

$\text{♩} = 106$



Можно встретить и широкие скачки с применением открытых струн и скрытого двухголосия. Такая техника игры совершенно не характерна для китайских традиционных инструментов, она заимствована из европейской культуры.

Нотный пример №18. Скрытое двухголосие с применением открытых струн

$\text{♩} = 106$



Тонкий тембр *гаоху* особенно выделяется после активного фрагмента с ударными инструментами.

В пятом разделе его сменяет *цзинху* (京胡), выступающий в стиле Пекинской оперы (инструмент входит в состав оркестра этого музыкального

театра, подробно см. раздел 2) [130, с.38; 136]. До начала XX века *цзинху* использовался как аккомпанирующий инструмент в Пекинской опере. В XX веке композиторы начали создавать произведения для *цзинху* соло, а также концерты для этого инструмента. Среди наиболее известных сочинений можно назвать Концерт «Гимн Великому походу» Ли Мулян (1981) и пьесы У Хуа (р. 1943) «Глубокая ночь» (1983) и «Столичное изящество» (1984).

В произведении Сюй Чанцзюня *цзинху* становится символом театральной музыки: его резкий тембр, вступает в своеобразный «конфликт» с оркестром. Корпус и шейка инструмента сделаны из бамбука, в верхней части корпуса используется кожа зелёной змеи, так что звук становится более сухим и громким [131, с.46].

Нотный пример № 19. Настройка и диапазон цзинху



Изначально конский волос, использовавшийся для смычка *цзинху*, натягивался не сильно. Тугое его натяжение стало нормой только в XX столетии⁵⁰. Этому инструменту ранее не поручали сольных партий, потому изменение функции *цзинху* в Концерте Сюй Чанцзюня является смелым шагом⁵¹.

Самые яркие эпизоды использования инструмента связаны с заключительным разделом Концерта: быстрые шестнадцатые ноты у солирующего *цзинху* приводят к кульминации в коде произведения. Здесь *цзинху* использован и как ударный инструмент: его мелодия развивается на

⁵⁰ В провинциях Аньхой, Хэнань и некоторых других до сих пор играют «мягким» смычком со слабым натяжением волос. Это рождает особый эффект «сломанного» смычка, и требует высокого уровня исполнительского искусства, в то время как стандартный «тугой» смычок способствует активному и яркому звучанию инструмента [113, с.59].

⁵¹ Примечательно, что в Концерте для *хуцинь* с оркестром китайских народных инструментов «Огненный ритуал» («火祭», 1996) Тань Дуня, в отличие от Сюй Чанцзюня, *цзинху* в качестве солиста не используется. Солист в этом произведении также играет поочередно на *гаоху*, *эрху* и *чжунху*.

бесконечных вариантах повторения нескольких звуков, подчёркнутых акцентами.

Нотный пример №20. Цзинху в коде произведения

Темп ♩=106



Конец Концерта отмечен шумовыми эффектами ударных инструментов. В партии *цзинху* композитор применяет технику минимализма, инструмент также часто играет в высоком регистре (a^3-fis^3), создавая упомянутый «конфликт» звучания с оркестром.

В Концерте Сюй Чанцзюня используются и флажолеты — как натуральные, так и искусственные. В т. 390 использован квартовый искусственный флажолет *эрху* (реальное звучание получается на две октавы выше).

Нотный пример № 21. Флажолеты эрху

Темп ♩=106



Ритм меняется от мягкого к активному, а также используется техника вибрирующего смычка (*tremolo*). С помощью открытых струн композитор облегчает исполнение больших скачков в быстром темпе.

В творческом багаже композитора имеется сочинение «Эхо Колоколов» для колокольного оркестра и оркестра китайских народных инструментов (编钟回响 2019), которое написано по случаю 40-летия археологической находки колоколов в захоронении правителя Цзэн И⁵². В этом 20-минутном сочинении оркестр колоколов — *бяньчжун* (编钟 *biānzhōng*), возраст которого составляет около 2400 лет, исполняет ведущую роль. Премьера сочинения

⁵² В 1978 году, в городе Суйчжоу (провинции Хубэй) во время расчистки территории для строительства была обнаружена погребальная камера местного правителя Цзэн И, в которой находились коллекция оружия и набор музыкальных инструментов. [141, с.47].

состоялась в провинции Хубэй во время Уханьского музыкального фестиваля (2018). В мае 2019 года оркестр Уханьской консерватории исполнил его в Карнеги-холле в Нью-Йорке.

Это произведение для двух оркестров (древнего и современного) раскрывает выразительные возможности древних инструментов, а также воплощает идею объединения культуры древнего Китая с современностью⁵³.



Рис. 8 . Колокольный оркестр Бяньчжун из гробницы князя Цзэн И

⁵³ Инструменты из гробницы князя Цзэн И, на данный момент являются самым большим комплектом колоколов (65). Суммарный диапазон колоколов составляет 5 октав, включая все полутоны. Колокола разделяются на 8 групп в соответствии со своими размерами и высотой, и подвешены на трёхуровневый станок. На верхнем уровне привязаны узлами 18 колоколов, разделённых на 3 группы; на среднем и нижнем уровнях располагаются 45 колоколов, составляющие 5 групп. На колоколах выгравированы орнаменты, изображающие *пань хуэй* (свернувшихся драконов или змей), а также позолоченные надписи. Древние колокола были квадратными, однако император Канси из династии Цинь (1654 – 1723) утвердил округлую форму колоколов, на вершине которых располагались фигурки драконов, за которые колокола подвешивались. Главной областью их применения была музыка при дворе императора, а также сопровождение религиозных церемоний [68]: М. Есипова, указывая на число колоколов 64, отмечает, что колокола нижнего и среднего ряда воспроизводят все тоны системы *люй люй*, а каждый колокол издаёт по два звука примерно в интервале терции [12, с.105-106].

Таким образом, можно говорить о влиянии на композиторский замысел Сюй Чанцзюня не только тембра и семантики традиционных китайских инструментов, но и таких факторов, как строй инструмента, его диапазон, настройка, своеобразные приёмы игры, помогающие создать яркий национальный колорит произведения. Композитор использует возросшие технические возможности модернизированных инструментов, расширяя их, в том числе, за счёт введения приёмов игры на инструментах симфонического оркестра. Он также применяет национальные инструменты в несвойственном им ранее качестве (как концертирующие).

II.2. Ритмические фигуры и типовые мелодии Пекинской оперы в творчестве Сюй Чанцзюня

Ритмическая сторона произведений Сюй Чанцзюня во многом определяется его знанием Пекинской оперы, в оркестре которой композитор работал в годы юности, поэтому он сам является носителем этой традиции. В данном случае композитор также имеет дело не с фольклором, а устно-письменной профессиональной традицией (вокальные партии, как правило, передаются в устной традиции; а инструментальные — фиксируются традиционными нотациями) [4, с 107-116].

Сюй Чанцзюнь отмечает применение инструментов Пекинской оперы во многих своих произведениях, к примеру, барабан *баньгу* в своём первом камерном произведении «Тишина»⁵⁴ в стиле народной музыки, особый ритмический рисунок в его кульминации – *луань чуй* (乱槌 *luànchuí*, букв. — хаотичные удары палочками)⁵⁵. Композитор вспоминал, что «приобщение к миру ударных инструментов Пекинской оперы оказало положительное влияние» на его творчество [121, с. 48].

Группа ударных инструментов оркестра Пекинской оперы — *учан* (武场 *wǔchǎng*)⁵⁶ — включает в себя барабан *баньгу* (板鼓), играющий важную роль в сопровождении действия, трещотку *пайбань* (拍板), а также их сочетание, именуемое *губань* (鼓板) и выполняющее функцию своеобразного «дирижёра». Кроме этих инструментов в оркестр входят барабаны *тангу* (堂鼓), большой барабан (大鼓), малый барабан (小鼓); два вида тарелок: *нао* (铙) и малые тарелки *сяочабо* (小镲), обычно объединяемые термином *нао-*

⁵⁴ Написанное в 1985, сочинение было удостоено третьей премии «Награды китайского граммофона» в области народной музыки в 1986 г.

⁵⁵ Ритмическая фигура группы ударных инструментов Пекинской оперы, которая используется обычно в сценах, изображающих смешанные чувства героев, потерю духа и бегство с поля боя после поражения.

⁵⁶ *Учан* (букв. — военная сцена) — часть оркестра Пекинской оперы, состоящая из ударных инструментов. Функционирует как отдельная тембровая группа, наряду с *вэньчан* (文场 *wénchǎng* букв. — гражданская сцена), включающей струнные и духовые инструменты. Общее название – «вэньучан» (“文武场” *wénwǔchǎng*) или «чуань тан чанмянь» (“全堂场面” *quántángchǎngmiàn*, букв. «весь оркестр»).

бо (饶钹), тарелки *цибо* (齐钹); стойка с десятью гонгами разного размера *юньло* (云锣), большой гонг (大锣), малый гонг (小锣); односторонний барабан *даньпигу* (单皮鼓). Гонги и барабаны Пекинской оперы объединяются в особую подгруппу – *логу* (букв. — гонги и барабаны) (См. Приложение № 2.).

В Пекинской опере ударные инструменты пронизывают весь мир оперы, контролируют ритмические рамки и определяют её ритмическую направленность. Исполнение трюков также происходит под аккомпанемент ударных. Они играют главную роль в обрисовке настроения персонажей и создании атмосферы действия. Сюжетные линии и персонажи показываются различием в тембровой характеристике — разными комбинациями ударных инструментов (в Пекинской опере насчитывается не менее 100 различных комбинаций) [133]. Ритм контролирует все спады и подъёмы драмы и живописует разнообразные характеры персонажей — подчас в юмористическом ключе, умело подводя к кульминации действия. Актёра Пекинской оперы контролирует оркестр, который должен проявлять гибкость и импровизационную пластичность, актёр следует за оркестром, а не оркестр за ним.

Ритмические рисунки обладают большой гибкостью, что в значительной мере определяет выразительность оперных арий. Ритм в Пекинской опере подобен пульсу жизни, пронизывающему всё произведение, он придаёт музыке особую красоту. Для слушателей ритмические фигуры Пекинской оперы несут большую смысловую нагрузку и более глубоко раскрывают композиторский замысел, помещая сочинение Сюй Чанцзюня в контекст театральной культуры Китая. Ритмические фигуры Пекинской оперы передаются с помощью иероглифической и цифровой нотации (это письменная традиция) [4].

Ударные инструменты Пекинской оперы используются во многих сочинениях Сюй Чанцзюня. В его пьесе «Танец меча» для *люциня* соло используются не только ритмические фигуры, но и некоторые своеобразные

ритмические эффекты, например, принцип акцента каждой доли такта (в партии гонгов и барабанов это часто создаёт драматический эффект).

Нотный пример №1: «Танец меча» ритмические акценты

♩=240



Композитор включает в произведение и особый ритм, сопровождающий свободный вокальный раздел Пекинской оперы *сяо бань* (器板— xiāobǎn):

Нотный пример №2. Ритм раздела сяо бань



Отличительная особенность раздела *сяо бань* — ритмическая и темповая свобода пения исполнителя. Оркестр повторяет одно и то же музыкальное построение, позволяющее актёру вступить в любой момент.

В основе данного раздела лежит стихотворение, протяжённость каждого предложения составляет 7 иероглифов. После каждого иероглифа выдерживается небольшая пауза, а на седьмом иероглифе оркестр исполняет определённую мелодию в соответствии с высотой поющей арии. Темп пения к этому моменту замедляется, общая атмосфера становится более напряжённой. Эмоциональную атмосферу усиливают взволнованные пассажи, выражающие соответствующее состояние героев. В *сяо бань* применяется размер 1/4, который часто служит для передачи напряжённой атмосферы и подходит для выражения беспокойства, тоски или гнева.

Сюй Чанцзюнь, показывая данный ритм в «Танце меча», использовал более привычный европейский размер 3/4:

Нотный пример №3. Сяо бань в «Танце меча»

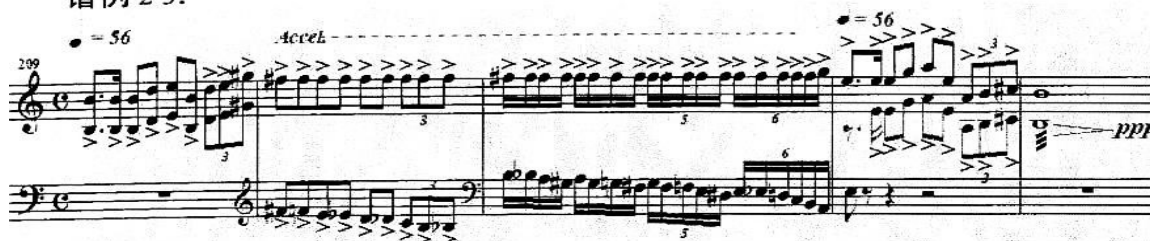
谱例 5. 右手“全弹型”技术的开发



В Концерте для янцуня с оркестром «Феникс» (тт. 210-214) в партии янцуня мелодия изображает нарастающие удары гонгов и барабанов. Такой ритмико-динамический эффект также берёт своё начало в Пекинской опере, где персонаж выходит на сцену, совершает определённые жесты и застывает в картинной позе. Выход героя на сцену связан с танцевальными движениями, которые производятся либо в конце, либо в начале эпизода. Аналогичную роль они играют и в музыке Сюй Чанцзюня: так, после т. 209 противостояние оркестра и янцуня приводит именно к такому эпизоду — выходу на сцену, что становится признаком окончания раздела:

Нотный пример № 4. Концерт «Феникс» партия янцуня

谱例 2-3:



В Концерте «Феникс» задействованы также определённые ритмические фигуры⁵⁷, что демонстрирует тесную связь между исполнением на янцуне и ударными инструментами Пекинской оперы. В качестве основной выделяется

⁵⁷ Они содержатся в сводном каталоге различных фигур и комбинаций тембров Пекинской оперы (логузин): [110, с.72].

ритмическая фигура «Кивок феникса» (凤点头)⁵⁸ сопровождающая движение актрисы во время исполнения роли амплуа *гуймэньдань* (молодой девушки). В это время её телодвижения напоминают кивки феникса. Поэтому ритмическая фигура, которую исполняют сопровождающие актрису ударные инструменты, получила название «кивок феникса»:

Нотный пример № 5. Ритмическая фигура «Кивок феникса»⁵⁹

拙 拙 | 衣 衣 | 台 台 | 台 另台 | 乙另台 |

Барабанчик

Маленький Гонг

打(大)— удар даньпигу (单皮鼓- одностороннего барабана);

台—большой и малый гонг, большие тарелки в унисон;

才—малый гонг и большие тарелки в унисон;

台—сильный удар в малый гонг;

令—мягкий удар в малый гонг;

衣—лёгкие удары барабанов;

着(扎)— сильные удары барабанов;

儿—пауза; также может записываться как “乙”.

⁵⁸ Показательно, что в китайском варианте Концерт называется «Кивок феникса», в англоязычной партитуре — просто «Феникс».

⁵⁹ Здесь и далее ритмические фигуры Пекинской оперы в иероглифической нотации приводятся по изданию [96], перевод в пятилинейную нотацию выполнен мной.— Я.Ц.

Его структура достаточно простая: фигура разделяется на одинарный и двойной удары палочками по гонгам, что делает возможной передачу различных звуковых и ритмических эффектов.

Комментируя своё обращение к *янцзиню* и ритмическим фигурам Пекинской оперы в этом произведении, композитор отмечал, что «это единственный инструмент, в котором для зашипывания струн используются не пальцы, а бамбуковые палочки. Так что я стал думать о нём как об ударном инструменте, а затем мне пришла в голову мысль об ударных инструментах *учан* Пекинской оперы, а затем — элементах оперы. Эти идеи помогли мне сформировать замысел произведения, так что когда оркестр попросил меня придумать название для этого сочинения, я выбрал “Кивок феникса” (凤点头), не написав ещё ни одной ноты. Целью его явилось объяснение того, что элементы Пекинской оперы — в особенности, *учан* — будут играть важную роль в формировании произведения» [121, с.48].

Другая ритмическая фигура *цзицзифэн* (急急风 [jìjífēng], букв. — «частые удары гонга»), также используется в Концерте «Феникс». Она характеризуется часто повторяющимися ударами в одном ритме:

Нотный пример № 6. Ритмическая фигура цзицзифэн [143, с.25]

Ритмическая фигура *цзицзифэн* передаёт напряжение и смятение, вызывая у слушателей ощущение сцены битвы, где противники яростно бьются друг с другом. Главный её признак — это постепенное ускорение от медленного темпа к быстрому. *Цзицзифэн* впервые появляется в тт. 359 в

партии *янцзиня*. Композитор сам указал на её наличие в своей статье [121, с. 50] и обозначил её появление соответствующей подписью в партитуре:

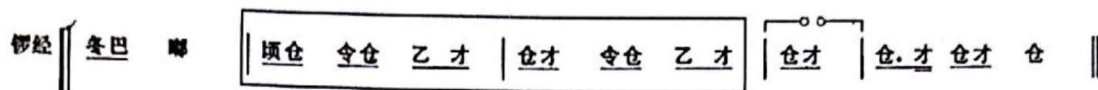
Нотный пример № 7. «Феникс», тт. 355-376, senza sord. sul ponticello

Этот пример показывает, как композитор делит первоначальную ритмическую фигуру на несколько фрагментов (в партии оркестра чередование тактов 3/4 и 4/4 — замена длительного звука в одну четверть (台 — Tai) на комбинацию из двух восьмых, вследствие чего происходит дробление ритма), чтобы связать эти фрагменты воедино. Сюй Чанцзюнь приблизил звуковой колорит и ритм этого раздела к фигуре *цзицифэн*, создающей атмосферу высокого напряжения. В основе созвучий лежат вертикальные проекции китайских традиционных ладов (подробно см. в разделе 3 данной главы).

Ритмическая фигура *цзючуй бань* (九锤半 букв.— «9,5 [ударов] молотков») используется в сценах боевых искусств, сценах-поисках или переодеваний. Она прекрасно передаёт панику, страх и волнение.

Характерная черта *цзючуй бань* заключается в звучании малого гонга, все доли могут быть, как заполнены восьмыми, так и включать в себя синкопы.

Нотный пример № 8. Цзючуй бань



В Концерте «Феникс» ритмическая фигура *цзючуй бань* используется в партии *янцзиня*. Оба ритмических варианта у малого гонга в приведённом далее примере одновременно проводятся в партии *янцзиня*:

Нотный пример № 9. Цзючуй бань в концерте «Феникс»

Allegro vivace ♩ = 164

Ритмическая фигура *цзючуй бань* представлена в партии *янцзиня* в виде своеобразных ритмических вариаций на исходную ритмическую фигуру. В партитуре это отражено с помощью синкопы, которая в тт. 96-97 подчёркивается также ударами малого гонга.

Встречается у композитора и комбинация двух разных ритмических фигур. В приведённом далее примере из Концерта «Феникс» можно увидеть сразу две ритмические фигуры: *цзицзифэн* (тт. 376-379) и *цзючуй бань* (тт. 380-387):

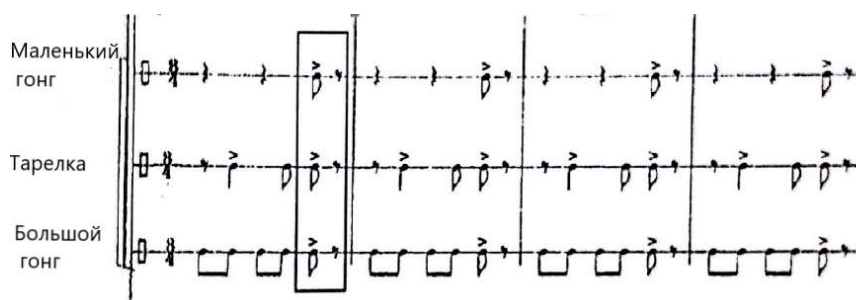
Пример № 10. Концерт «Феникс» — комбинация ритмических фигур

Эти средства служат оживлению ритма произведения и повышению его динамического уровня.

В Концерте «Феникс» Сюй Чанцзюня также выделяется фигура под названием «стук копыт» (马腿儿, mǎtuǐ'er), которая обычно используется в сценах с боевыми искусствами, поединками на мечах, ружьях и ожесточённых боях, составляющими важную часть Пекинской оперы:

Нотный пример №11. «Стук копыт» в ударной группе и Концерте «Феникс»

11.2. Ритмическая фигура «стук копыт» в Концерте «Феникс»



Звучание большого и малого барабана служит для того, чтобы придать живость движениям действующих лиц. Фигура «стук копыт» повторяется многократно (создавая эффект бегущей лошади), что заставляет воспринимать третью (акцентированную) долю как первую. Это придаёт музыке бóльшую динамичность и оказывает воздействие на общую ритмическую картину сочинения, а также стимулирует внимание слушателей. К тому же, *янцин* – инструмент очень ритмичный, он как бы «ведёт» за собой оркестр.

Элементы музыки ударных инструментов Пекинской оперы стали классикой китайской музыки. Поэтому их использование в произведениях для *янцин* значительно обогащает их форму и содержание, способствуя популяризации этих сочинений.

Современные произведения для *янцин* используют всё больше элементов ударной секции Пекинской оперы, демонстрируя образцы работы с этим стилем, например, Сян Цзухуа (1934-2017) в пьесе «Линь Чун скачет в ночи», а также Ли Сяюань, Сян Цзухуа в пьесе «Приказ генерала» для *янцин* соло.

В I части сюиты «Прекрасный Тяньцзинь» («Древняя культурная улица») Сюй Чанцзюня использованы ударные инструменты Пекинской оперы, среди которых *чжу бань* (竹板 *zhúbǎn*)⁶⁰ – характерный инструмент тяньцзиньского региона. Необычность его применения в данном сочинении

⁶⁰ *Чжу бань* – музыкальный инструмент, сделанный из бамбука и напоминающий кастаньеты.

объясняется тем, что в Пекинской опере *чжу бань* обычно присоединяется к барабану, Сюй Чанцзюнь нарушает эту традицию и создаёт состав группы без участия барабана.

В этом произведении композитор избегает прямого цитирования ритмических фигур Пекинской оперы. Некоторые ритмические рисунки малого гонга лишь намечают контуры ритмической фигуры, к примеру, *ню сы* (纽丝 *nǐu sī*, букв.— «шёлковая петля»):

Пример №12. Ритмическая фигура *ню сы* [143, с. 46]

12.2. «Прекрасный Тяньцзинь» I часть – партия ударных инструментов, тт.106-109, Adagio ♩ = 58

Так композитор демонстрирует различные подходы к работе с ритмическими фигурами Пекинской оперы в своих произведениях.

Помимо ритмических фигур, Сюй Чанцзюнь также использует типовые мелодии Пекинской оперы, которые сопровождают речитативные реплики и рассказы героев — *синсянь* (行弦 *xíngxián*)⁶¹, и подразделяются на два типа: *сипи* (西皮 *xīpí*) и *эрхуан* (二黄 *èrhuáng*). Мелодическая линия *сипи*

⁶¹ *Синсянь* также называют «сяолацзы» (小拉子 *xiǎolāzǐ*) или «я ди» (哑笛 *yǎdí*). Музыка *синсянь* состоит из краткой мелодии (2-4 такта), которую необходимо повторять вплоть до того момента, когда актёр закончит свою реплику. Возможно ускорение или замедление темпа внутри повторов. Обычно повторения точные, но допускаются и небольшие вариации (украшения).

характеризуется обилием скачков и обычно служит для выражения весёлого настроения героя или оживлённой сцены. Темп может быть быстрым, медленным или же свободным (*senza misura*).

Эрхуан отличается в основном поступенным спокойным движением мелодии и несколько мрачным колоритом, поэтому часто используется для выражения подавленного и горестного настроения. *Эрхуан* имеет только одну базовую форму: в ней нельзя изменять последний тон. Российский исследователь Т. Будаева отмечает также постоянство структуры *эрхуан*, которая состоит обычно «из трёх фраз, где начальная попеvка <...> является “базовой”» [4, с.112-113]. *Сипи* и *эрхуан* обладают собственным интонационным строем [127, с.4].

Сюй Чанцзюнь использовал мелодику *сипи* в двух своих произведениях: «Fusion» (融, 2009) для оркестра китайских народных инструментов и Концерте для *хуцинь*⁶². В обоих сочинениях звучит мелодия из Пекинской оперы Чэна Ицю «Ло Линь Нан» на либретто известного драматурга Вэна Оухуна (1937).

Сипи позволяет сделать последним тоном любую из ступеней пентатоники, однако композитор не использует эту особенность в своём произведении:

Нотный пример № 13. Мелодия сипи в пьесе Сюй Чанцзюня «Fusion»):

The image shows a musical score for three instruments: люцинь (Luqin), янцинь (Yanqin), and пипа (Pipa). The score is written in a Western staff notation with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Luqin part (top staff) features a melodic line of eighth notes, starting on a G4 and moving in a stepwise fashion. The Yanqin (middle staff) and Pipa (bottom staff) parts provide a rhythmic accompaniment of eighth notes, following the same melodic contour as the Luqin part. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

⁶² В произведении «Fusion» отражается соединение европейской и западной культуры, что лучше всего можно продемонстрировать в группе ударных инструментов, где композитор использовал как общепринятые ударные инструменты из разных стран (кубинский барабан конга, индейские маракас, трубчатые колокола и подвесную тарелку), так и традиционные китайские ударные инструменты.

Для исполнения типовых мелодий *сипи* и *эрхуан* меняется настройка *цзинху* — главного струнно-смычкового инструмента Пекинской оперы, поэтому в оркестре обычно имеются два инструмента с более пронзительным (для *сипи*) и мягким (для *эрхуан*) тембром [4, с.113].

Привнесение ритмов и типовых мелодий Пекинской оперы, помогает композитору установить связи со стилем традиционной музыкальной драмы, обеспечить точность исполнения и понимание контекста и содержательной стороны музыкального произведения. Цитаты в его сочинениях выполняют функцию «заместителя целостного стиля и основы генерирования смысла художественного текста» [5, с.112], что характерно и для современной западной музыки.

Его подход к традиционной музыке несколько отличается от обычной для стран Азии триады фольклор – профессиональная музыка устно-письменной традиции – академическая композиторская музыка. Главное отличие состоит в том, что композитор сам является носителем устно-письменной профессиональной традиции (работал в оркестре Пекинской оперы).

В данном случае происходит внутренний синтез обеих систем, при этом особенности Пекинской оперы её инструменты, ритмические фигуры, типовые мелодии, то есть порождающие модели ⁶³, являются, выражаясь словами И.И. Земцовского «частью его сегодняшней мелосферы, компонентом его языка и стиля» [15, с.125] ⁶⁴. Отсюда множественность вариантов отражения ритмической формулы или типовой мелодии.

Обозначая свой метод работы с элементами Пекинской оперы, как реконструкцию [121], Сюй Чанцзюнь тем самым показывает его связь с аналогичным процессом в других национальных композиторских школах

⁶³ И.И. Земцовский определяет порождающую модель как «комплекс внутренне подвижных, изменчивых признаков, работающая "в сознании певцов не в одном абстрактном виде, а в виде множества разнотипных "ипостасей"» [14, с. 62-63].

⁶⁴ На эту особенность обратила наше внимание В.Н.Юнусова

Азии. Он выявлен М.Н. Дрожжиной и связан с формированием жанровой системы, при этом реконструкция понимается как переосмысление, «перестройка по новым принципам» [10, с.144-145]. Обращаясь к наследию Пекинской оперы, композитор воссоздаёт его в условиях современной музыки и с помощью присущих ей композиторских средств.

II.3. Национальные особенности ладовой организации и композиторских техник в произведениях Сюй Чанцзюня

Особенности ладовой организации в значительной степени определяют своеобразие и национальный колорит произведений китайских композиторов. Представители «Новой волны» используют в своём творчестве как архаические варианты ангемитонной пентатоники, так и сформировавшиеся на её основе диатонический звукоряд (получаемый добавлением дополнительных ступеней к пентатонике), и явления новой модальности⁶⁵.

По классификации Ю.Н. Холопова китайская ангемитонная пентатоника относится к типу интервальных систем «терцовой смежности» и трактуется как часть «модальности, т.е. такого отдела в системе музыкального мышления, признаком которого является базирование на определённом звукоряде» [50, с.5]. Лад в произведениях композиторов этого направления, как в целом в современной китайской музыки, тесно связан с традиционной китайской культурой и опирается на древнюю систему *юнь-гун-дяо*⁶⁶, усовершенствованную в XX веке.

Гептатонные или гексатонные лады образуются на основе ангемитонной пентатоники за счёт дополнительных тонов, которые заполняют терции и не могут заместить центральный тон — *гун* [33, с.30]. Одновременно в китайской музыке функционируют архаические, малообъёмные ангемитонные модальные лады из четырёх и трёх тонов.

В произведениях Сюй Чанцзюня также можно встретить различные типы ладов. В их основе лежит ангемитонная пентатоника, поэтому принципы работы композитора с ладами идентичны. Можно выделить несколько видов работы композитора с ладами: 1) тематический материал

⁶⁵Частично материал главы опубликован в статье автора [70].

⁶⁶ Название этой системы отражает иерархичность её построения. Термин *дяо* понимается как лад, *гун* — название первого тона пентатоники и одновременно обозначение центрального элемента (Ю. Холопов). Пять пентатонических ладов, имеющих общий звукоряд, но разные опорные тоны, образуют одну гун-группу, *юнь* — это понятие, объединяющее три гун-группы [33, с.38].

(как правило, фраза) остаётся в пределах одного лада одной *гун*-группы; 2) содержит переход из одного лада в другой в пределах одной *гун*-группы; 3) содержит ладовую модуляцию из одной *гун*-группы в другую; 4) происходит наложение двух ладов (из одной или разных *гун*-групп).

Исследователь Пэн Чэн справедливо выделяет как главную тенденцию современной китайской музыки ««смешение» элементов китайской и европейской ладовых систем», в рамках современных композиторских техник. [33, с.179-180]. Данный синтез можно увидеть и в произведениях Сюй Чанцзюня.

В пьесе для *люциня* «Танец меча» композитор опирается на традиционные лады китайской музыки, которые, сочетаются с принципами современного европейского композиторского письма. Примечателен также используемый им приём ладовой модуляции — перехода из одного лада в другой в пределах одной *гун*-группы, а также переход из одной *гун*-группы в другую. Такой переход основан на закономерности китайских ладов, согласно которой, кроме *гун*, основным (но не центральным) тоном звукоряда могут стать и другие, поэтому в произведении встречается несколько ладов, имеющих общий центральный тон — *гун*, так подчёркивается его главенствующее положение.

Примером перехода в рамках одной *гун*-группы может служить фрагмент из коды «Танца меча»: здесь *гун* — В, лад G *юй*⁶⁷, однако в предпоследнем такте композитор неожиданно отклоняется в лад D *цзюэ*, а в самом конце снова возвращается основной лад G *юй*. С точки зрения европейской теории предпоследний такт соотносится с последним как доминанта с тоникой (D в отношении к G) без повышенной VII ступени. С

⁶⁷ Каждый тон ангемитонной пентатоники: 1 –ый *гун*, 2-ой *шан*, 3-ий *цзюэ*, 4-ый *чжи*, 5-ый *юй*—может стать опорным для образуемого на его основе звукоряда, но все они подчиняются тону *гун* и образуют с ним одну *гун*-группу. Наименование лада G *юй* складывается из названия тона (в данном случае — G) и ступени пентатоники, на которой образуется звукоряд, в данном случае — *юй*. Фактически это обозначение ладо-тональности.

точки зрения китайской ладовой системы, здесь происходит временная смена опоры в рамках одного звукоряда В гун-группы.

Нотный пример № 1. «Танец меча» Переход в рамках одной гун-группы

Темп ♩ = 120

В этом сочинении можно найти и переход из одной гун-группы в другую. Исследовательница У Цян указывает в следующем фрагменте «Танца Меча» на звукоряд G юй (гун-группа В) как основной [115, с.112] (что подтверждают и поставленные по европейской традиции ключевые знаки), но при развитии темы в третьем предложении совершается переход в D юй-лад гун-группы F⁶⁸:

Нотный пример № 2. «Танец меча» Переход в лад другой гун-группы

⁶⁸ Для определения лада сначала необходимо найти центральный элемент — гун-тон (в условиях ангемитонной пентатоники это нижний звук единственной присутствующей в ней большой терции), а затем определить местный опорный тон. В данном случае это звук D, он же – VI ступень (при обозначении порядкового номера ступеней IV –ая опускается, т.к. она образует полутон с III ступенью и отсутствует в ангемитонном звукоряде) по отношению к гуну F, или же пятый тон пентатонного звукоряда под названием юй. Название получившегося лада точно отражает его позицию: D юй-лад гун-группы F, где звук E — дополнительный, именуемый *бяньшиэн*. Такие дополнительные тоны называли «украшением и “приправой” для пяти основных звуков». Подробнее см.: [56.с. 41].

♩=60

В китайской музыке существует правило, согласно которому выдержанные звуки являются опорными для лада [93, с.27]. Поэтому длительность половинная с точкой для звука D — это признак нового лада, и в этом разделе произведения происходят постоянные перемены опор G и D.

Нотный пример № 3. D юй-лад гун-группы F

3.1. Пентатоника F-гун

гун

3.2. Гексатонный звукоряд D юй гун-группы F. Дополнительный тон *бяньшэн* — E.

Четвёртое предложение снова возвращается к основному тону G. Такая ладовая переменность может трактоваться как сочетание гармоний D –Т, но одновременно здесь проявляется традиционный китайский принцип

построения вступительного раздела: изложение тематического материала в основной тональности, отклонение от неё и возвращение.

Последовательное использование двух ладов разных гун-групп композитор использует многократно. Например, в сюите «Прекрасный Тяньцзинь», в I части «Древняя культурная улица» в одной мелодической фразе флейты *дицзы* сменяют друг друга Е-гун и Н-гун:

Нотный пример № 4. «Прекрасный Тяньцзинь»: 1-вая часть

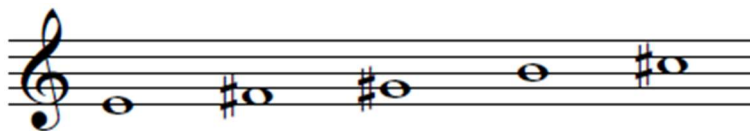
Темп? ♩ = 116



4.2. Пентатоника Н-гун



4.3. Пентатоника Е-гун



Полиладовость, как наложение разных ладов, композитор также использует часто и в разных комбинациях. Например, заключение «Танца меча» написано в ладу A_s , который отстоит на большую терцию от центрального элемента — (гун) C , что не случайно, поскольку совпадает с настройкой колоколов древнего китайского колокольного оркестра [91, с.96]. В этом угадывается и своеобразный реверанс композитора в сторону культуры ушедших времён:

Нотный пример 5. «Танец меча» Заключение в A_s гун-группы C



Одновременно с этим в басу сохраняется опора G, которая была центральным тоном в предыдущем эпизоде, что приводит к наложению ладов разных гун-групп⁶⁹.

Вертикальная проекция звукорядов, в результате которой образуются так называемые ангемитонные кластеры («пентатонические кластеры» — Пэн Чэн [33, с.187]), используется композитором в Концерте «Феникс». Здесь происходит расширение понятия кластер. А. С. Соколов указывает на возможность образования различных типов кластеров в современной музыке: «Кластер — это нелинейный эффект, созданный из линейных компонентов. <...> Встречаются целотоновые, полутоновые, $\frac{3}{4}$ тоновые и $\frac{1}{4}$ тоновые кластеры. Кластер может быть составлен из нескольких частных полос различной плотности заполнения. Возможны так же разрывы внутри частного ряда» [41, с.190]. Ю.Н. Холопов отмечает по этому поводу «заметное *расхождение* между значениями одинаковых или сходных понятий между <...> хронологическими периодами этапов эволюции» [52, с. 246].

В партии оркестра присутствуют кластеры из всех тонов *чу-звукоряда*⁷⁰ — древнего четырёхступенного ангемитонного лада. В данном фрагменте возникает наложение кластеров, образованных из двух таких звукорядов (C-D-F²-G² и E²-Fis²-A²-H²):

⁶⁹ Это явление можно сопоставить с явлением политональности в современной западной музыке (Д. Мийо, О. Мессиана и др.).

⁷⁰ Наименование звукоряда происходит от названия древней страны Чу. [33, с. 56-57].

Нотный пример № 6. Наложение звукорядов в концерте «Феникс»



В данном случае образование вертикали происходит за счёт проекции горизонтали, что наблюдается и в современной западной музыке. Другие аккорды этого Концерта строятся по интервалам ангемитонного пентатонного лада, что закономерно для современной китайской музыки (на эту особенность её гармонического языка обращает внимание исследователь Пэн Чэн [33, с. 186]).

Получаемые созвучия, включающие диссонансы (*Нотный пример № 6*), образованы из тонов, породивших их ладов. В дальнейшем изложении композитор объединяет эти *чу-звукоряды* и создаёт свой лад, который использует уже в горизонтальной проекции. На эту особенность он указывает в своей статье [121, с.45]. То есть, в данном случае можно констатировать проявление новомодальности.

Квintет для деревянных духовых «Три китайские баллады» (三首民歌叙事曲, 2012) также демонстрирует применение полиладовости. В тт. 41-42, прямо перед завершением, композитор пишет партию флейты с опорным тоном пентатоники **D** и присоединяет к ней гобой с опорным тоном **C**, причём в одинаковом ритме. Возникает «трение» мелодических линий с разницей в б.2, приводящее к диссонирующему звучанию:

Нотный пример № 7. Диссонансы

♩ = 114

Fl. *ff* *ppp*

Ob. *ff* *ppp*

B♭ Cl. *f* *ppp*

S. Sax. *ff* *p* *ppp*

Bsn. *p* *ppp*

Ещё один способ применения диссонансов – появление их в рамках орнаментики: в начале первой пьесы из «Трёх китайских баллад» в ангемитонной пентатонной мелодии появляются дополнительные хроматические звуки:

Нотный пример № 8. «Три китайские баллады» (начало первой пьесы)

♩ = 114

Flute *f* *mf*

Oboe *f* *f*

Clarinet in B♭ *mf* *f*

Soprano Sax *mf* *f*

Bassoon *mf*

Исследователь Лю Чжэ хроматические звуки лада (G чжи-гун-группы C), возникающие в форшлагах, объясняет проявлением характерной китайской традиционной манеры пения [99, с.106]. Мелодия в народном духе, изложенная у флейты и гобоя, украшается дополнительным звуком – форшлагом *fis*, однако он не влияет на чистоту лада⁷¹. Хроматические звуки у остальных инструментов квинтета воспринимаются скорее как европейское

⁷¹ Пэн Чэн также отмечает наличие хроматических звуков, не влияющих на структуру лада [33, с.60].

сопровождение китайской мелодии в современном диссонансном стиле и оттеняют мелодию.

Добавляя полифонический контрапункт, композитор заботится о сохранении главенствующей позиции основной мелодии даже при расслоении фактуры на самостоятельные линии:

Нотный пример № 9. «Три китайские баллады» (первая пьеса, полифонический контрапункт)

The image displays a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Bassoon (Bsn.). The score is divided into three systems, with measures 19-24, 25-30, and 31-36. The tempo is marked 'Adagio' with a quarter note equal to 72 (♩ = 72). The key signature has one sharp (F#). The score illustrates polyphonic counterpoint, with each instrument playing a distinct line. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *cantabile*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Таким образом, китайская и европейская культуры вступают в органичный творческий диалог, в котором сохраняется своеобразие китайской музыки.

В пьесе Сюй Чанцзюня «Тишина» (寂, 1985)⁷² для голоса и камерного ансамбля, написанной в технике, которую композитор обозначил как

⁷² Подробный анализ пьесы приводится по нашей статье см.: [65].

свободную серийность [121, с.2]. Китайские исследователи отнесли такие произведения к ангемитонной додекафонии [115, с.6; 136, с.24], хотя принципы додекафонии здесь явно нарушены. При этом композитор считает октавные повторения тона самостоятельными единицами. В серию включены ангемитонные структуры. Первые пять звуков серии образуют основной мотив произведения, а пять последних — образуют пентатонику Ges–гун (Ges-As-B-Des-Es):

Нотный пример № 8. Серия «Тишины»



Включение пентатоники в серию отмечают как характерную особенность серий и в западной музыке [42, с.314-315]. Окончание серии на звуке Ges также не случайно. В VI веке до н.э. стандартная высота основного колокола (*у-и*) оркестра *бяньчжун*, была именно такой [56, с. 44-45]. В этом контексте звуки C, D, G, F, образующие — четырёхступенный ангемитонный *чу-звукоряд*, могут трактоваться и как дополнительные тоны (*бяньшэн*) к Ges–гун пентатонике.

Композитор называет свои серии «свободными», поэтому он допускает октавные и унисонные повторения звуков. Возможно, это проистекает из особенностей системы *люй люй*, взаимоотношения звуков в которой происходили в интервале большой пифагоровой септимы⁷³, следовательно октавное повторение звука не было собственно повторением, а относилось к следующему ряду звуков. Кроме того, здесь можно увидеть проявление одной из тенденций развития серийного метода, а именно: «более свободное распоряжение 12-тоновым серийным рядом, с отступлением от обязательного доведения ряда до конца, с чередованием серийной и несерийной структуры» [42, с.332]. В серии можно увидеть и

⁷³ С.Б. Лупинос подчёркивает, типологическую родственность системы *люй люй* пифагорову строю и отмечает что «ханьская дворцово-ритуальная пентатоника функционировала в логических границах (ладовом объёме), приближающихся к <...> большой пифагоровой септима» [24, с. 7,42-43].

горизонтальную проекцию так называемого «*nina*-аккорда» (As-B-Es), состоящего из квинты и секунды у верхнего тона, он используется на китайской лютне (*nina*) и входит в арсенал малообъёмных китайских ладов [33, с.56].

Обращение к серии из 12 звуков обусловлено и тем, что композитор проводит историческую параллель с древними традициями. Настройка колокольного оркестра (*бяньчжун*) «основана на двенадцатизвучной системе *фу-цзэн*, которая строится на основе четырёх тонов (1, 2, 4 и 5) и звуков, отстоящих от них на большую терцию выше и ниже [56, 43].

Исследователь Фан Юй определяет особый путь китайских композиторов к серийному методу как методу «поглощения и адаптации», отмечая, что при этом «у композиторов не было ощущения исчерпанности ладовой системы, не было потребности порвать с традиционной тональностью» [33, с. 49].

Серии, включающие ангемитонные ряды, использовали и другие дальневосточные композиторы: корейский композитор Исан Юн (1917-1995) в цикле «Пять пьес для фортепиано» (ориг. «Fünf Stücke für das Klavier»), с которой дебютировал в 1958 году на Дармштадских курсах; в 1980-е годы к этому приёму обратился китайский композитор Чэнь Минчжи (陈铭志 [Chén Míngzhì], 1922-2009), создавший цикл «Восемь пьес для фортепиано» (钢琴小品八首 [gāngqín xiǎopǐn bā shǒu], 1982) [53, с.245] и ряд других композиторов. Поэтому обращение Сюй Чанцзюня к данной технике было органичным продолжением линии развития современной китайской музыки и отвечало позициям «Новой волны».

В области применения современных композиторских техник в творчестве Сюй Чанцзюня также проявляются своеобразные черты, связанные со спецификой китайской традиционной музыки. В произведениях композитора можно найти ограниченную алеаторику, минимализм (например, в Концерте «Феникс», Концерте для *хуцинь*, где традиционное многократное повторение мелодико-ритмической формулы прекрасно сочеталось с

техникой минимализма), элементы сонорики (кластеры *шэна*), серийной техники. Технику минимализма (по словам Сюй Чанцзюня) он воспринял от своего американского наставника Стива Райха. Поскольку (по справедливому замечанию С.Ю. Сигиды) С. Райх занимался изучением внеевропейских культур [37, с.450], это, по-видимому, сблизило позиции композиторов, а также было связано с увлечением представителей минимализма «философией дзэн-буддизма⁷⁴ и искусством Востока с его медитативной направленностью и отношением к музыке как к ритуалу» [5, с. 340].

От Стива Райха Сюй Чанцзюнь воспринял принцип «ритмической конструкции и выстраивания последовательности импульсов», а также образование кластера из последовательно вступающих друг за другом нот [37, с. 452-453], что можно видеть в партии губного органа *шэна*:

Нотный пример № 9 Пьеса «Тишина» сонорный эффект

The image shows a musical score for a piece titled "Тишина" (Silence) by Xu Chanzhuny. The score is written for five staves, each representing a different instrument or voice part. From top to bottom, the staves are labeled: 柳琴 (Liuqin), 次女高音 (Cinny Soprano), 中音笙 (Zhongyin Sheng), 打击乐 (Dagui Le - Percussion), and 蝶式琴 (Die Shi Qin - Butterfly-style Qin). The score features a complex rhythmic structure with various dynamics such as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). A prominent feature is a cluster effect in the 中音笙 part, indicated by a blacked-out section of the staff. The score also includes various musical notations like slurs, accents, and dynamic markings.

В качестве ритмической конструкции он использует фигуры Пекинской оперы, порой смещая акценты, согласно замыслу произведения. Можно найти у него и повторность мелодико-ритмических формул, что согласуется и

⁷⁴ В Китае это течение называется чань-буддизм.

с принципами китайской традиционной музыки ⁷⁵. Обозначенные композиторские техники Сюй Чанцзюнь применяет не последовательно от начала до конца произведения, а свободно комбинирует согласно своему замыслу.

Для примера рассмотрим применение серийной техники и элемента ограниченной алеаторики в его пьесе «Тишина» (1985) для меццо сопрано, люциня, цитры *чжэна* (*гучжэна* — 古筝 [gǔzhēng]), альтового *шэна* (губной орган) и ударных, в которой нашла отражение эстетика «Новой волны». Это произведение с одной стороны, напрямую обращается к глубинным слоям древней китайской культуры и философии, с другой, — вступает в диалог с западным авангардом, используя современные техники композиции в системе координат восточного мышления. В частности, характерное для американского авангарда «усиление роли иррационально-интуитивного начала» [32, с.128] было одним из положений эстетики «Новой волны» (подробно см. Главу I). Нетрудно увидеть здесь и близость к взглядам Джона Кейджа, для которого категория молчания была очень важной, равно как интерес к художественным принципам Востока и философии *чань* (*дзен*)–буддизма. Именно оттуда заимствован принцип созерцания, объектом которого может стать любой звук. Он всегда остаётся прекрасным, так как его создала сама природа⁷⁶.

Сочинение Сюй Чанцзюня показывает его стремление к отражению нематериального мира древнекитайской философии, акцентирует внимание на звуковых волнах как основе музыки, а также на тишине как воплощении философской категории «ничто». Тишина трактуется, как одно из качеств природы, с которой в Древнем Китае были тесно связаны представления об идеальной духовной жизни. Учёные мужи всегда получали откровения из

⁷⁵Подчёркивая принципиальную открытость подобных форм, учёные констатируют, что «репетитивность сама по себе ещё не определяет характера структурирования целого. Это работа на уровне материала и мельчайших структур. Как архаический метод и как радикальней вид авангардной техники она легко вступает во взаимодействие с другими техниками» [42, с.465].

⁷⁶ Об этом см. подробнее: [31, с.50, 61].

природы, очищая разум и преодолевая мирские оковы, ведь красота природы рождает в человеке совершенно особые чувства [84, с. 384]. Задача музыканта, в означенном контексте, состоит в том, чтобы воплотить в музыке образ вечной тишины — как одного из проявлений стабильного начала, помогающего уйти от вещей суетных и преходящих.

Серия в полном виде появляется во второй части произведения в вокальной партии:

Нотный пример № 10. Первое проведение серии.

次女高音
Mezzo-сопрано

p

千山 鸟飞绝,

mp

万径人踪灭

Как уже было отмечено, первые пять звуков становятся ведущим мотивом серии; это мелодическая структура, пронизывающая всё произведение. Внутри возникают три субмотива: 1) *d-c*, 2) *d-c-g*, 3) *g-es-f*. Они звучат в разных голосах, в том числе в партии меццо-сопрано, где речь идёт об ощущении запустения и одиночества. Серия и её звенья трактуются композитором как тематический материал двухчастной формы, обрамлённой вступлением и заключением. По словам композитора, от Шёнберга он взял трактовку серии как темы, Сюй Чанцзюнь подчёркивал близость своей трактовки к позициям Арнольда Шёнберга⁷⁷.

Композитор трактует серию очень свободно, опираясь в основном на три указанных ранее субмотива. Так, в т. 5 сразу после вступления голоса в партии *люциня* появляются звуки *g-d-as-b*, которые представляют собой ракоход-вариацию на первую интонацию серии (субмотивы 1 и 2). Композитор добивается здесь эффекта своеобразного эхо — отклика на только что прозвучавшую вокальную фразу:

⁷⁷ Из личных бесед с композитором (2017).

Нотный пример № 11. Фрагмент серии в ракоходе у люциня

Своеобразное эхо возникает и в партии *чжэна*: его звуки f-e-c-ais-his тоже становятся вариантом вокальной серии-модели: во втором субмотиве секста заменяет собой квинту, а третий настолько видоизменён, что приближается по звучанию к первому:

Нотный пример № 12. Фрагмент серии у чжэна

Следующая мелодическая фраза у голоса привносит некоторые перестановки в серийный ряд: g-a-d-e-fis-gis-ais-f-g-h-e-fis. Его можно логически разделить на несколько сегментов, что композитор подчёркивает с помощью распевов — на каждый сегмент приходится по одному слову: 1) g-a, 2) d-e, 3) fis-gis-ais, 4) f-g. Первый и второй сегменты представляют собой ракоход первого субмотива, в то время как следующий, состоящий из двух больших секунд в объёме большой терции — ротация третьего субмотива. Чисто мелодически он воспринимается как развитие секундовых шагов из начала фразы, нанизанных друг на друга в центре музыкально-словесного высказывания. Сегмент 4 — это снова ракоход первого субмотива.

Интересен последующий мотив у *шэна*: h-e-fis. Этот сегмент серии является ракоходом третьего субмотива, на фоне которого меццо-сопрано продолжает исполнять больше секундовые зовы — эхо.

Новый вариант серии с преобразованием снова звучит у *люциня*: c-g-des-es-b-e-fis-c. Здесь важны интонации des-es-b и e-fis-c: они являются

инверсиями третьего субмотива, а тритон в конце — важное изменение, которое вносит Сюй Чанцзюнь по сравнению с начальным вариантом, является признаком развития и обострения интервального состава серии.

Пассажи *чжэна* также строятся на материале серии: звуки *b-c-es* — это второй субмотив с ротацией, секунда *f-g* — первый мотив в ракоходе, а последовательность *es-f-g* — ротация третьего субмотива:

Нотный пример № 13. Элементы серии у чжэна



Для вокальной партии (меццо-сопрано) Сюй Чанцзюнь использует строки из классической китайской поэзии эпохи Тан, а именно стихотворение китайского поэта и философа Лю Цзуньюаня (773 – 819) «Речной снег» (江雪 [jiāngxuě]):

Тысяча гор, но нет птиц,
 Длинная дорога, но нет следов людей,
 Одна лишь лодка с рыбаком на холодной реке.
 (перевод Янь Цзянаня)

Композитор дополняет поэтический текст (который служит в данном разделе структурообразующим компонентом) разнообразными междометиями: они создают особенную атмосферу, усиливают напряжение и приводят слушателя в трепет, заставляя его представить себе призраки людей, некогда живших в тех местах. Этот эффект усиливают слова о холодной реке, которые связаны с образами одиночества и отшельничества, характерными для буддизма. В этом приёме можно увидеть и близость методу Л. Берио, у которого композитор проходил стажировку (подробно см. Глава I): «Берио сделал материалом и объектом музыкального выражения все звуки, которые может издавать человек, — пение, говор, шёпот, крик, смех, кашель и т.д.» [25, с.318].

В свободной серийной технике написана только вокально-инструментальная часть пьесы, инструментальные разделы противопоставляют ей нисходящие хроматические пассажи, вызывающие ассоциации, с одной стороны, с древней 12-ступенной системой *люй люй* (律呂 [lǜlǚ]), звуки которой располагаются по хроматическому звукоряду, а с другой — с европейской серийной музыкой.

Для передачи идеи тишины композитор использует принцип динамических всплесков и резких спадов, акцентирующих внимание слушателей на моменте ослабления звучности и ощущения её отсутствия. Автор направляет все средства на то, чтобы в центре внимания были моменты тишины.

Кластеры губного органа *шэна*, создающие мощный сонорный эффект, а также интенсивность динамических взлетов и падений составляют уникальный рельеф произведения. Так, в начале пьесы большой гонг *дало* (大鑼 [dàluó]) играет три выдержанные ноты в динамике *p*, затем вступает *шэн* (*fp*), который считается одним из самых важных древних китайских инструментов⁷⁸. Это нарушает установившееся спокойствие и погружает слушателей в таинственный процесс, в некую новую реальность за пределами известного нам мира:

Нотный пример № 14. Начало пьесы «Тишина»

⁷⁸Согласно легенде, изобретательницей *шэна* считается правительница Нюйва (III тыс. до н. э.), а форма инструмента соотносится с частями туловища, хвостом и крыльями китайского феникса [54, с. 702].

The image shows a musical score for a piece titled "Senza Tempo". It features five staves of music. From top to bottom, the staves are labeled: 柳琴 (Luocini), 次女高音 (Meichu-soprano), 中音笙 (Zhongyung-shen), 打击乐 (Dabushu), and 鼓夹琴 (Guajuan). The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, and *crescendo*. There are also performance instructions like "Senza Tempo" and "poco rubato". The score is divided into two systems, with a double bar line between them. The first system includes a 12-second interval marked above the Meichu-soprano staff. The second system includes a "G----" marking above the Luocini staff.

Через 12 секунд такого сдержанного звучания появляются звуки *юньло* (云锣 [yúnlúo] — установки с несколькими гонгами небольшого диаметра, размещёнными на вертикальной подставке) и щипкового *люциня* (*f*), что становится ярким контрастом предыдущему материалу; но столь же неожиданно звучание сменяется вновь вернувшейся динамикой *p* (таинственно звучат неяркие кластеры губного органа *шэна*). В третьем такте *crescendo* постепенно приводит к *mf*, и затем снова «обрыв» (внезапное *p*). На всем протяжении сочинения используется принцип динамических волн, резко заканчивающихся спадом (*p*). В дальнейшем добавляются новые инструменты (колотушка *банцзы* — 梆子 [bāngzi]) и набор из десяти гонгов *шимьяньло* (十面锣 [shímiànluó]); цитра *чжэн*: таким образом, тембровое *crescendo* действует наравне с динамическим.

В следующем фрагменте используется ещё более выраженный динамический и тембровый контраст. Девять секунд звучность громкая — *f*, потом все инструменты резко выключается, кроме *чжэна* (*mp*): это создаёт одновременное ощущение статики и развития.

Нотный пример № 15. *Senza Tempo*

柳琴
Люцинь

次女高音
Меццо-сопрано

中音笙
шен

打击乐
Перкуссия

蝶式琴
гучжэн

Большойгонг
十面锣

меньшийгонг
云锣

小木鱼
椰子 банцзы

Деревянная рыба

mp

D-----

柳琴
Люцинь

次女高音
Меццо-сопрано

中音笙
шен

打击乐
Перкуссия

蝶式琴
гучжэн

mp

G-----

p *cresc.* - - *poco* - - *a* - - *poco* *f*

pp *cresc.* - - *poco* - - *a* - - *poco* *f*

sempre

Подключение новых тембров, усложнение кластеров *шэна*, а также интенсивность динамических взлётов и падений составляют уникальный рельеф произведения.

Несмотря на то, что динамика и статика — два взаимоисключающих состояния, они внутренне амбивалентны. Динамичная музыка тоже может создать ощущение статики. Если некий звук обладает большой интенсивностью, создавая своим появлением ощущение динамичности, но при этом долго длится, он начинает воспроизводить эффект статики. Психологи Дэвид Креч (David Krech) и Ричард С. Крачфилд (Richard S. Crutchfield) справедливо считают, что такой эффект связан с психологией восприятия и, в частности, с принципом «пресыщения» (также называемым

«привыканием»). Активность восприятия человека падает, если ему предлагается наблюдать одно и то же явление без изменений; нужна постоянная стимуляция, чтобы поддерживать активность на нужном уровне [73, с.60-64]. Указанный психологический феномен объясняет потерю интереса и восприимчивости при прослушивании одного неизменного звука; поскольку создаётся одновременно ощущение пресыщенности и неподвижности.

Поэтому Сюй Чанцзюнь добавляет новые детали: новый тембр или ритм. Одно из таких добавлений включает в себя элемент ограниченной алеаторики: композитор прибегает к графическому обозначению ритмической ячейки с примерным соответствием предполагаемому звуковысотному рисунку (см. *Нотный пример № 15, партия гучжэна*), что даёт возможность исполнителю достаточно свободно варьировать её в процессе исполнения. Однако как только подобная «графика» начинает повторяться в течение некоторого времени без изменений, в восприятии слушателя она быстро вырождается в фоновую фигурацию. Естественным продолжением музыкального процесса становится постоянное обновление материала.

Сочетание инструментов и голоса, выбранное композитором для пьесы «Тишина», создаёт богатую палитру тембровых средств, и охватывают разные регистры. Так вокальная партия меццо-сопрано сосредоточена преимущественно в среднем регистре, обеспечивая его мягкое звучание; *люцинь* охватывает верхний регистр, где звучание инструмента становится сухим и точным, *шэн* соединяет все регистры. Ударные представлены группой, в которую входят большой гонг *дало*, наборы гонгов *юньло* (более 10 инструментов) и *шимяньло*, деревянная рыба⁷⁹ (木鱼 [mùyú]), колотушка *банцзы*, барабан *баньгу* (板鼓 [bǎngǔ]), а также инструмент симфонического оркестра — бубен. Эти инструменты, имеющие яркое звучание, не только дополняют тембровую палитру сочинения, но и подчёркивают важную роль ритма.

⁷⁹Ударный инструмент (идиофон), используемый в буддийском культе.

Заключительный раздел пьесы строится на обыгрывании нисходящей интонации ангемитонного тетрахорда древнего *чу-звукоряда* ($h - a - f\# - e$) — квинта с двумя вписанными в неё секундами. Он повторяется в разных октавах у разных инструментов, варьирование тембров и регистров создаёт эффект обновления. Убывающая динамика рисует постепенное отдаление образа, перенося слушателя в безграничное пространство, уводящее в вечность. Само «течение» звука, его жизнь в музыкальном пространстве будто навеивает образ вечной тишины. В целом в этом сочинении статического больше, чем динамического. И, тем не менее, слушатель не просто ощущает тишину и эмансипацию категории пустоты, но сохраняет активное слуховое внимание.

В гармонии пьесы отражается уже отмеченная тенденция образования вертикали из горизонтали. Постепенное наложение линий во время движения становится естественным процессом гармонического развития. Это особенно заметно во второй части «Тишины» в партии альтового *шэна*:

Нотный пример № 16. Образование кластеров в партии шэна.



В приведённом примере видно, как к одному звуку постепенно добавляются голоса одновременно и вверх, и вниз. При этом в нижних голосах сохраняется чистая квинта (*des-as; h-fis*). Нарастивание звуков до кластера продиктовано в рамках серийной логики: последовательность *as-b-es* это — ротация второго субмотива.

Пьеса «Тишина» концентрирует наиболее яркие черты эстетики «Новой волны»: твёрдую опору не только на традиционную музыкальную культуру, но и на некоторые аспекты древней философии Китая, о чём свидетельствует и название произведения. При этом Сюй Чанцзюнь показывает мастерское владение приёмами западноевропейской композиторской школы в их интеграции с национальными элементами китайской музыки. Серийная

техника, которую применяет композитор в этом произведении, трактована свободно. Главная её особенность – опора на мелодическую составляющую, что подтверждает также и полное проведение серии именно в вокальной партии. Три главных субмотива, сформированных в серии-мелодии, становятся строительным материалом всего произведения: их различные варианты пронизывают всю фактуру сочинения. Эта композиторская техника применяется Сюй Чанцзюнем как выразительное средство, отражающее эстетику классической китайской поэзии.

Таким образом, Сюй Чанцзюнь как полноправный представитель «Новой волны» использует в своей музыке характерную для этого направления устремлённость к идеалам прошлого, к культуре Древнего Китая. Одним из показателей этого становится включение в партитуру традиционных китайских инструментов. Яркие тембры таких инструментов, а также их технические и звуковые особенности, использованные в сочетании с привычными европейскими инструментами, становятся основой уникального целого, стоящего на стыке двух культур: восточной и западной.

Работая над произведениями для солирующих традиционных инструментов, композитор нередко имел в виду определённого исполнителя, в совершенстве владеющего техникой игры на нём и впоследствии осуществившем премьеру произведения. К таковым относятся У Цян (*люцинь*) и Цюй Цзяньцин (*янцинь*). Именно их исполнение музыки Сюй Чанцзюня на китайских традиционных инструментах оказало влияние, как на развитие самих инструментов, так и на их применение в произведениях других авторов.

Ритмические фигуры группы ударных инструментов Пекинской оперы становятся важным связующим элементом между современной музыкой и культурой Китая, столь характерной для искусства «Новой волны».

Включение в партитуру ударных инструментов Пекинской оперы демонстрирует прямую связь с ритмическим первоисточником. Являясь носителем традиции театральной музыки, Сюй Чанцзюнь свободно работает в рамках двух профессиональных систем: традиционной и академической музыки.

Технические и выразительные возможности традиционных инструментов определяют и строй всего произведения, привнося ещё один важный элемент древней китайской культуры: использование китайской ладовой системы, которую он сочетает с современными композиторскими техниками (серийной, ограниченной алеаторикой, минимализмом и др.).

Сюй Чанцзюнь соединяет в своём творчестве традиции китайской и академической европейской музыки, поэтому его музыка хорошо воспринимается как широкой аудиторией, так и рождает резонанс среди профессиональных музыкантов.

ГЛАВА III. ОРКЕСТР КИТАЙСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И ПРОБЛЕМЫ ДИРИЖЁРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СЮЙ ЧАНЦЮНЯ

Проблемы дирижёрской интерпретации, как особого вида исполнительской деятельности, достаточно подробно разработаны в науке. Среди трудов этой области можно выделить книги известного австрийского дирижёра Германа Деханта [9], в которой рассмотрены проблемы стиля, техники дирижирования и применения теоретических знаний науки об интерпретации; английского дирижёра Эмиля Кана [18], уделяющего, в частности, особое внимание ритмической стороне произведения и вопросам специфики работы дирижёра и композитора. Многие дирижёры отмечают близость этих фигур: «Необходимо владеть композиторской техникой — не только для того, чтобы дирижёр имел право сказать композитору, что в его музыке он считает технически несовершенным <...> слух должен быть не только “дирижёрским”, но и композиторским, то есть ухо должно автоматически схватывать неточность в голосоведении, гармоническую непоследовательность, несовершенство формы»[49, с.15].

Историю и генезис интерпретации музыкального произведения анализирует в своей диссертации М.В. Федотов [47]. Многие авторы акцентируют внимание на специфике национального стиля, затрагивая проблемы отражения временных и национальных особенностей. Так в статье М.А. Смирнова справедливо отмечено, что без учёта национальной самобытности «трудно понять истинную природу художественного творчества» [40, с. 158].

Вопросам национальной специфики дирижёрской интерпретации уделяют внимание и китайские учёные. В большей степени это касается оркестра китайских народных инструментов, исполнение которого всегда сопряжено с рядом проблем (далее подробно). В этом плане следует отметить работы Ли Сянбо [97], Пу Дуншена [102], Ху Дэнтяо [89], Гуань Найчжуна [87] и других китайских дирижёров и учёных.

Большинство оркестровых сочинений Сюй Чанцзюня написано для оркестра китайских народных инструментов, меньшая часть — для камерного и симфонического оркестра. В рамках идей «Новой волны» (подробно см. Глава I) об усилении национального своеобразия китайской музыки и возврате к древним традициям такое сочетание вполне оправдано. Композитор пытается расширить возможности традиционных инструментов, как в соло, так и в ансамбле, оркестре.

Прежде, чем рассмотреть проблемы дирижёрской интерпретации его сочинений, необходимо выявить особенности оркестра китайских народных инструментов, показать его исторические корни.

III. 1.1. Из истории формирования оркестра китайских народных инструментов

В Древнем Китае бытовали многочисленные типы небольших традиционных ансамблей и больших оркестров, которые сопровождали разные стороны общественной жизни. Оркестры больших составов звучали при императорском дворе, в буддийских и даосских храмах.

Поначалу в период от династии Чжоу (XI в. – III в. до н.э.) до династии Суй (589 – 618 гг. н.э.), существовал единый придворный оркестр, разные составы которого озвучивали все стороны жизни китайского двора. После династии Суй оркестр разделился на три вида: обслуживающий жертвоприношения (ритуальный), светский и военный [22, с. 36]. Исследователь У Ген-Ир указывает, что численность дворцовых оркестров этого времени, выступавших на открытом воздухе, достигала 108 музыкантов [44, с.28].

Ло Шии выделяет четыре сферы дворцовой музыки, где применялись оркестры (для каждой функционировали свои составы):

- музыка в обрядах жертвоприношений духам;
- музыка дворцовых церемоний, включавшая в себя поздравления императора с Днём рождения или с какими-либо иными праздниками;

- военная музыка (музыкальное сопровождение на поле боя, в походах и при возвращении домой с победой);
- увеселительная музыка (торжественные встречи, банкеты, представления, времяпрепровождение в гаремах) [22, с.36].

Размещение музыкантов дворцового оркестра осуществлялось по принципу расположения сторон света (от одной до четырёх сторон) в зависимости от статуса владельца (по четырём сторонам рассаживался императорский оркестр) [22, с.37]. Во время Династии Чжоу существовали дворцовые оркестры (*юэ сюань* 乐悬), оркестры удельных князей (*сюань сюань*), министров и сановников (*пань сюань*), учёных (*тэ сюань*). Составы оркестров находились в прямой зависимости от вкусов их владельцев, публики и материальных возможностей эпохи, и потому всегда варьировались.

Настройка дворцовых оркестров до династии Западная Цзинь (265 – 420 гг.) осуществлялась с помощью больших и малых колоколов *бочжун* (搏钟 *bo zhong*), позднее — по продольной флейте *дицзы*.



Рис.1. Древние колокола

Помимо функциональной и социальной, существовало разделение оркестров по составу инструментов, оно опиралось на классификацию музыкальных инструментов (*багуа*), в ней учитывался материал, из которого

изготавливался инструмент, либо его струны. Инструменты подразделялись на 8 групп (тембров): металл, камень, шёлк, бамбук, тыква-горлянка, глина, кожа, дерево.⁸⁰

Разные исторические эпохи характеризуются наличием собственных типов оркестров по составу инструментов. В ранний период династии Цинь (221-207 до н. э.) существовал оркестр «колоколов и барабанов», в период династий Цинь, Хань (206 до н. э. - 220 н. э.) и Вэй-Цзинь (220 – 420 гг. н.э.) – оркестры духовых и ударных инструментов. Во время династий Суй (581 — 618 гг.) и Тан (618 — 907 гг.) сформировались свои традиционные оркестры. Также в эпоху династий Мин (1368 –1644) и Цин (1616 – 1911) развивалась и формировалась практика использования оркестров духовых и ударных инструментов наряду с оркестром струнных и ударных инструментов [139, с. 2-6; 76].

В начале XX века на состав традиционных китайских оркестров всё больше начал влиять западноевропейский симфонический оркестр. Возникла необходимость создания нового оркестра, на подобие симфонического. Немалая роль в организации оркестра китайских народных инструментов сыграло музыкальное общество «Датун». Его основатель Чжэн Цзиньвэнь в 1918 году совместно со своим двоюродным братом организовал школу «Циньсэ» в Шанхае. В 1919 году, когда разразилось «Движение 4 мая»⁸¹, Чжэн Цзиньвэнь вдохновился движением за новую культуру и переименовал свою школу в музыкальное общество «Датун».

Основной целью общества стало «изучение китайской и западной музыки в неразрывном единстве», для этого предлагалось «тщательно исследовать европейскую музыку, изучить древнюю китайскую музыку и способы её преобразования с тем, чтобы и Китай, и Запад способствовали

⁸⁰Данная классификация, просуществовавшая в Китае до начала XX века, входила в систему *усин-багуа* (пять стихий, восемь элементов, восемь триграмм) и восходила к «Книге перемен» («*Ицзин*» династии Чжоу), где были приведены триграммы, обозначающие светлое и тёмное начало, Небо и Землю, мужское начало и женское (*инь* — *ян*), явления природы и стороны света.

⁸¹«Движение 4 мая» – антиимпериалистическое, преимущественно антияпонское, движение в Китае в мае-июне 1919 года.

взаимному обогащению культур, определили её сущность и выработали ведущие идеи» [124, с.1].

В самом начале существования общества «Датун» Чжэн Цзиньвэнь надеялся собрать народный оркестр. В 1924 году ему удалось организовать женский оркестр из 30 человек. Большинство музыкантов были студентками Женской школы Цан Шэн Минчжи в Харбине. Однако летом эта школа закрылась вслед за школой для мальчиков, и оркестр был распущен. Затем Чжэн Цзиньвэнь попытался создать мужской оркестр того же типа, но его замысел потерпел неудачу.

Летом 1929 года он принял предложение Лю Яочжана об объединении «Датуна» с Шанхайским обществом народной музыки, исследовательским обществом *пипы* Ван Ши (Ван Ютина), оркестром Сяофэй, студией Цинь Лю, и др. – всего 10 коллективов. Чжэн Цзиньвэнь надеялся, что каждый из этих коллективов предоставит по несколько талантливых музыкантов, чтобы сформировать оркестр из 40 человек.

Лю Яочжан убеждал музыкантов оркестра играть по нотам, но это было не так легко осуществить, поскольку традиционная исполнительская практика допускала множество «вольностей». К ним можно отнести произвольные украшения мелодической линии, которые добавлялись свободно, в характере импровизации, а используемая традиционная китайская нотация (иероглифическая и цифровая) больше подходила для сольной музыки, либо для исполнения в гомофонной фактуре.

В обществе «Датун» впервые стали использовать европейскую нотацию для оркестра. Она была необходима для передачи более сложной оркестровой фактуры, способствовала объединению оркестра, поэтому было необходимо добиться от музыкантов точного исполнения нот. Осенью 1929 года музыканты общества «Датун» создали четырёх частное произведение «Великая гражданская музыка» (国民大乐》guómín dà yuè). В январе 1930 года состоялась премьера этого произведения в концерте, посвящённом борьбе с наркотиками [80, с.36].



Рис.2. Оркестр общества «Датун».

С этого момента «Великая гражданская музыка» прочно вошла в репертуар оркестра «Датун» наравне с такими пьесами, как «Лунная ночь среди цветов на весенней реке», «Песня об одеяниях бессмертных» и «Высокая луна» [80, с. 36].

В оркестре общества «Датун» произошло разделение на группы: духовые, струнные щипковые, струнные смычковые и ударные инструменты. К группе духовых инструментов относились: флейта *дицзы* (1), флейта *чжуди* (2), многоствольная флейта *пайсяо* (1), губной орган *шэн* (2), окарина *сюнь* (1), поперечная бамбуковая басовая флейта *чи* (1), басовый духовой инструмент сродни европейскому фаготу – *бэйсыгуань*⁸² (2). Всего в группе насчитывалось 10 человек.

Струнная смычковая группа состояла из *эрху* (4), *гунху* (2) – всего 6 человек. В струнно-щипковой группе было 15 музыкантов: *пина* (4), малый *хулэй* (2), большой *хулэй* (2), *цин* (1) *шуанцин* (2), альтовая лютня *чжунжуань* (2), 72-струнная арфа *кунхоу*, 50-струнная большая цитра *сэ*.

Ударная группа включала в себя большой и малый барабаны, морской гонг *хайло*, малый *бяньчжун*, *фансян* (рама с подвесными медными пластинами), тонкие гонги *баобо*, колотушки *бюу*, *фоу* (глиняная амфора как ударный инструмент), бамбуковые колотушки *бадала*. Каркас оркестра

⁸² Этот инструмент существовал только в период работы общества «Датун» до конца 1940-х годов.

общества «Датун» был основан на модели Цзяннаньского оркестра струнных и духовых инструментов. Поскольку члены ассоциации были в основном южанами, они были хорошими исполнителями на *эрху*, флейте *дицзы*, *пипе*, *янцине*, *сяо*, *шэне* [80, с.36].

На процесс создания оркестра китайских народных инструментов влияла и эволюция симфонического оркестра. В середине XIX века в Китае начинается процесс освоения западной музыкальной культуры, в рамках которого появляются первые симфонические оркестры. Первый симфонический оркестр был создан в Шанхае в 1860 году «при Высшей школе святого Игната (ныне Высшая школа Сюйхуэй)», к началу XX века в стране функционировали три симфонических оркестра: «Пекинский симфонический оркестр им. сэра Роберта Харта, Шанхайский муниципальный симфонический оркестр и Харбинский симфонический оркестр при управлении Китайской Восточной железной дороги» [46, с.16-17]. В конце 1940-х годов функционировали уже около 50 оркестров малого состава [19]. В истории остались имена первых дирижёров симфонических оркестров: Цзюнь Цзэли (1878-1950), Александра Добурского, Рудольфа Бака и других [105, с.58].

В 1940-е годы в китайской музыкальной культуре отмечена тяга к коллективному исполнительству, «серьёзной, драматической музыке», поиск путей отражения национальной специфики [19]. Этот фактор повлиял и на создание оркестра китайских народных инструментов по образцу симфонического оркестра. Такой оркестр имел большие возможности для отражения национальных особенностей музыки.

Точная дата возникновения оркестра китайских народных инструментов до сих пор вызывает споры. Некоторые исследователи из Тайваня полагают, что он появился на основе оркестра музыкального общества «Датун» (1919). По мнению учёных, в это время исполнители на традиционных музыкальных инструментах начинают вдохновляться составом симфонического оркестра. Малазийский исследователь Тан Суй Бенг указывает на сроки создания

первого оркестра китайских народных инструментов в 1930-е годы. По его мнению, оркестр был создан музыкантами, которые учились в СССР и Европе, и хотели объединить черты европейского и национального оркестров [75, с.107].

Исследователь Чу Юй Чен утверждает, что первый оркестр китайских народных инструментов, созданный по образцу европейского симфонического, был образован в 1953 году в Пекине [60]. Эту дату подтверждают и другие исследователи из материкового Китая, которые считают, что историю китайских оркестров следует вести с 1953 года – после основания КНР и с момента создания «Китайского народного оркестра радиовещания». Многие инструменты претерпели к тому времени значительные изменения (были модифицированы) [8, с.46]. Наиболее убедительной на сегодняшний день считается точка зрения, что Первый оркестр китайских народных инструментов появился в 1953 году на основе оркестра общества «Датун» и «Китайского народного оркестра радиовещания» [139, с.9].

Первым дирижёром оркестра китайских народных инструментов стал Пэн Сювэнь (1931 – 1996), осуществлявший также композиторскую деятельность.



Рис.3 Пэн Сювэнь (фото из открытых источников)

Он владел искусством игры на *эрху*, это помогало ему понимать специфику звукоизвлечения и тембровый колорит оркестра. В 1956 году он стал дирижёром и директором Национального оркестра китайских народных инструментов [97, с.36].

Сегодня подобного рода оркестры широко распространены в Китае. Они функционируют при музыкальных колледжах, консерваториях, педагогических университетах, во всех городах и провинциях страны. В настоящее время осуществляют творческую деятельность несколько наиболее крупных оркестров народных инструментов: Центральный оркестр китайских народных инструментов Радио Китая (главный дирижёр — Пэн Цзяпэн); Шанхайский оркестр китайских народных инструментов (главный дирижёр — Ван Пуцзянь); Гонконгский оркестр китайских народных инструментов (главный дирижёр — Янь Хуичан); Тайваньский оркестр китайских народных инструментов (главный дирижёр — Ли Шимин). Оркестр китайских народных инструментов функционирует и в Малазии, около трети населения этой страны, составляют китайцы [76, с.107].

После образования Китайской народной республики (1949) отношения между Китаем и СССР создали возможности для музыкального обмена между странами, что благоприятно сказалось на становлении китайских дирижёров. Российские мастера внесли существенный вклад в китайскую систему образования. Китай также посылал студентов по обмену изучать дирижёрское искусство в России.

Среди выпускников российских вузов можно отметить Хуан Сяотуна (黄晓同 1933—2015), который учился в Московской консерватории им. П.И. Чайковского у А.В. Гаука; Чжэн Сяоин (郑小瑛; род. 1929 г.) училась оперному дирижированию в Московской консерватории у Николая Тумачёва и др. По возвращении в Китай многие из них стали преподавателями, их студенты изучали как оперно-симфоническое дирижирование, так и работали с оркестром народных инструментов. Многие из них стали известными дирижёрами оркестров китайских народных инструментов. В их стиле

дирижирования заметно влияние русской школы, в которой вопросы дирижёрской интерпретации всегда имели большое значение. Важную роль в развитии дирижёрской школы Китая сыграла деятельность таких русских дирижёров, как Е. Мравинский, Г. Рождественский, Е. Светланов, К. Кондрашин и многих других. Китайским дирижёрам оказалась близка позиция внимания к национальным традициям, характерная для русской дирижёрской школы и музыкальной культуры в целом⁸³.

В 1950-е годы в Китай были приглашены на работу по подготовке кадров советские дирижёры Л.Н. Тумашев, (1919-2006), В.Ф. Балашов (1909-1989), А.Ю. Слуцкий (1987-1954) [39, с.62], Цзо Чжэгуань упоминает также имя А.А. Авшаломова (1994-1965) [55, с.159]. В наши дни в китайских консерваториях и университетах существуют дирижёрские факультеты, которые готовят как дирижёров хора, так и оркестра. В настоящее время в Китае отсутствует раздельное обучение дирижированию симфоническим оркестром и оркестром народных инструментов. Проблема специфики управления последним ещё не достаточно изучена и требует научного осмысления [39, с.63].

⁸³Л. Сидельников, в частности, отмечает особую роль народного инструментального исполнительства в «формировании русской оркестровой культуры» [38, с. 185].

III. 1.2. Оркестр китайских народных инструментов: характеристика

Оркестр китайских народных инструментов (кит. 中国民族乐团 – букв. — китайский народный оркестр), созданный по образцу симфонического, исполняет обработки традиционной музыки и произведения китайских композиторов (см. Приложение № 3). Его масштабный состав опирается на народные инструменты основного этноса Китая – *хань* и сочетает в себе духовые, ударные, струнно-смычковые и щипковые инструменты⁸⁴.



Рис. 4. Традиционный ансамбль

В начале прошлого века на базе традиционных, создавались небольшие ансамбли, ставшие прообразом оркестра народных инструментов.

Оркестр китайских народных инструментов имеет следующий основной состав:

Группа духовых инструментов — бамбуковая флейта *дицзи* (*чжуди*), гобои *гуаньцзы* и *сона*, губной орган *шэн*;

⁸⁴ Аналогичные составы в других регионах называются: *Минь юэтуань* (Континентальный Китай), *Чжун юэтуань* (Гонконг), *Хуа юэтуань* (Сингапур), *Го юэтуань* (Тайвань).

Группа ударных инструментов — большие и малые тарелки *дало* и *сяоло*, барабаны *гу* и другие инструменты в зависимости от конкретных произведений;

Группа струнно-щипковых инструментов — лютя *пипа*, цитры *жуань*, *люцинь*;

Группа струнно-смычковых инструментов — *гаоху*, *эрху*, *чжунху*, *даху*, виолончель, *гэху* или контрабас [105, с.119].

В группу струнных инструментов также входят цимбалы – *янцинь*.

Можно выделить три варианта состава оркестра китайских народных инструментов: 1) малый оркестр (около 40 человек), 2) средний оркестр (около 50 человек), 3) большой оркестр (более 60 человек) [102, с.119].
Общий диапазон оркестра: от «С» большой октавы (самый низкий звук *гэху* и *жуан* до «g» четвёртой октавы (самый высокий звук бамбуковой флейты *чжуди*, *люциня* и *баньху*), что составляет пять с половиной октав.

Таблица 1. Состав оркестра китайских народных инструментов
[139,с.9]

Малый состав (около 40 человек)		Средний состав (около 50 человек)		Большой состав (около 60 человек)	
Инструмент	Количество	Инструмент	Количество	Инструмент	Количество
гаоху	2	гаоху	2	гаоху	4
эрху	6	эрху	8	эрху	10
чжунху	4	чжунху	6	чжунху	8
виолончель (гэху)	2	виолончель (гэху)	4	виолончель (гэху)	6
контрабас	1	контрабас	2	контрабас	4
янцинь	1	янцинь	1	янцинь	2
люцинь	0	люцинь	1	люцинь	2
пипа	2	пипа	2	пипа	4
чжунжуань	4	чжунжуань	4	чжунжуань	6
дажуань	1	дажуань	2	дажуань	2
гучжэн	1	гучжэн	1	гучжэн или кунхоу	1
чжуди	1	банди, цюйди	2	банди, цюйди	4

сопрановый и альтовый шэн	2	сопрановый и альтовый шэн	2	сопрановый и альтовый шэн	5
сопрановая и альтовая сона	3	сопрановая и альтовая сона	4	сопрановая и альтовая сона	5
Группа ударных	2—4	Группа ударных	4—6	Группа ударных	6—8
Всего	32—34		45—47		69—71

Расположение инструментов на сцене учитывает громкость их звучания для создания необходимого баланса. Хотя оркестр китайских народных инструментов сходен с симфоническим (в плане внешнего вида и расположения музыкантов на сцене), в музыкальном отношении он имеет некоторые специфические особенности («слабые места»), связанные со звуковым балансом во время исполнения.

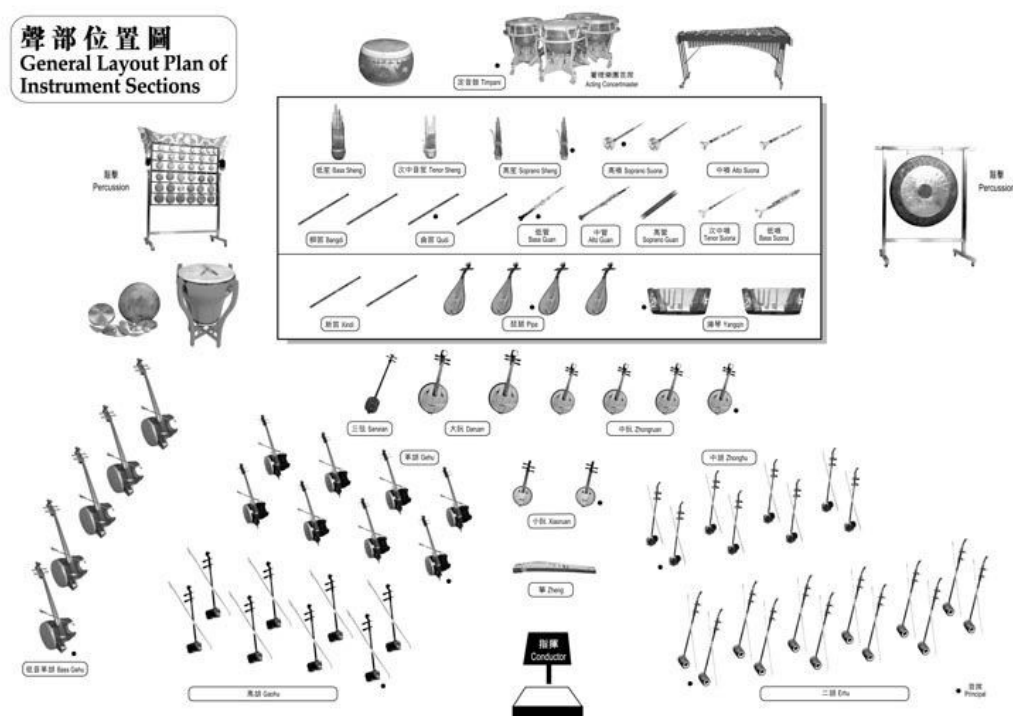


Рис. 5. Расположение инструментов китайского народного оркестра⁸⁵

⁸⁵ Рядом с дирижёром располагается группа струнных инструментов, Слева направо, по кругу: гаоху, гэху, дальше левее – басовый гэху (контрабас), затем справа чжунху и гаоху. Прямо перед дирижёром находится гучжэн, чуть далее – малый жуань. Рядом выше

В первую очередь, проблема кроется в том, что каждый инструмент оркестра имеет индивидуальное строение и собственный строй, поэтому даже сочетание инструментов одной группы чревато проблемами в плане унисонного звучания. Однако именно в этой разнородности инструментов заключается особый колорит звучания оркестра, придающий национальную характерность.

Кроме того, в оркестре не хватает струнных инструментов, охватывающих средний и низкий регистры, поэтому трудно добиться насыщенного пространственного звучания. Если учитывать высокую степень характеристичности тембра китайских народных музыкальных инструментов, то достижение звукового единства становится не лёгкой задачей.

Музыканты давно пытались решить эту проблему. Например, на основе скрипки *эрху* были созданы модифицированные видовые инструменты: *даху*, *лоуху* и *гэху*, а на основе контрабаса появились *лаху* и басовый *мату*. И всё же их звучание не было в полной мере удовлетворительным. В связи с этим сегодня многие оркестры используют виолончель и контрабас, что позволяет сделать звучание басовой партии более чистым и сочным.

Хотя многие инструменты оркестра были модифицированы, однако часть из них осталась в традиционном виде. Процесс модификации напоминает подобный феномен в русской культуре: «Андреев постепенно вводил в состав оркестра новые русские народные инструменты — духовые (жалейка, свирель) и ударные (накры, ложки, бубен), а несколько позже — столообразные гусли. Часть инструментов усовершенствовались, а некоторые остались в первозданном виде» [45].

располагаются *саньсянь*, большой *жуань* и альтовый *жуань*. В группе духовых инструментов (на изображении они заключены в рамку) диспозиция такова: верхний ряд – басовый *шэн*, альтовый *шэн*, сопрановый *шэн*, басовая и альтовая *сона*. Средний ряд: *банди*, *цуйди*, басовый *гуань*, альтовый *гуань*, сопрановый *гуань*, басовая *сона*, теноровая *сона*. Третий ряд – *синьди*, *пина*, *янцин*. Группа ударных инструментов опоясывает группу духовых: слева находятся колокола *бяньчжун* и барабаны, в центре – литавры и ксилофон, справа – гонг.

Если основой симфонического оркестра является струнная группа, то в оркестре китайских народных инструментов главной может быть как группа струнных, так и духовых инструментов. Тембр духовых инструментов более насыщенный, и обычно заглушает звучание струнных.

Проблема группы струнных заключается также в отсутствии яркого тембра, сопоставимого с европейской скрипкой. Смычковый *эрху* в разных разновидностях по диапазону⁸⁶ обладает не столь яркой звучностью, в силу особенностей своей конструкции. Как уже было сказано во II главе, струны *эрху* соприкасаются лишь с воздухом, у музыканта нет опоры для пальцев, чтобы найти точную высоту звука. Избыток силы воздействия на струну делает звук слегка неопределённым, и несколько музыкантов, стремясь извлечь одну ноту, получают некоторое количество её звуковысотных вариантов. Современные композиторы могут специально использовать этот эффект и делать акцент на этой группе.

С точки зрения тембрового разнообразия (по сравнению с симфоническим) оркестр китайских народных инструментов отличается наличием группы струнно-щипковых инструментов, и бóльшим разнообразием ударных инструментов, от большого гонга до маленькой трещотки.

Проблема унификации тембра и строя, улучшения качества звучания стояла с самого момента создания оркестра: в отсутствие унифицированной системы большинство инструментов настоящего состава и сегодня всё ещё находятся в традиционном состоянии, что создаёт особый колорит в сочетании с модифицированными инструментами, имеющими равномерно-темперированный строй. Характеристики тембра народных инструментов не всегда располагают к их использованию в рамках большого оркестра; чистота унисонов и качество интонации остаются весьма сомнительными, что становится проблемой для дирижёра. Определённые ограничения

⁸⁶ *Хуцинь*, как группа китайских струнных, делится на *эрху* и *гэху* (басовый *эрху*), *чжунху* (альтовый *эрху*), *эрху*, *гаоху* (пикколо), *баньху* (корпус из скорлупы кокосового ореха), *цзинху* (театральный *эрху*). Подробно см. Главу II.

диктует и строение инструмента, поэтому во время исполнения возникает множество неудобств. Так, музыканты вынуждены брать с собой на сцену две-три разных флейты или же набор тарелок.

В XX – начале XXI века были предприняты неоднократные попытки улучшить качество звучания инструментов (к примеру, расширить диапазон струнно-щипковых инструментов, изменить их настройки; добавить клапаны на деревянных духовых для увеличения количества полутонов), однако задача унификации строя оркестра по-прежнему остаётся в стадии решения. Впрочем, некоторые современные композиторы не считают её актуальной и предпочитают использовать нетрадиционные сочетания инструментов.

Оркестр должен соответствовать по звучанию нескольким принципам, среди которых особо важными представляются: выверенность баланса, структуры и функциональной организации. С точки зрения тембрового разнообразия у оркестра китайских народных инструментов обладает значительными ресурсами, однако контролировать баланс звучания во время исполнения очень трудно [87, с.20].

Слияние групп оркестра китайских народных инструментов также представляется довольно сложной задачей, особенно это касается струнно-щипковых инструментов. Мотивы, которые исполняются щипками или плектром, должны быть короткими. Единственный способ продлить звук — непрерывно повторять его. Такое повторение чревато двумя проблемами. Первая из них заключается в том, что аккордовый склад фактуры не очень хорошо звучит в исполнении струнно-щипковой группы. Вторая проблема состоит в том, что непрерывное защипывание струн заставляет их вибрировать, это приводит к «размазанному» звучанию, которое, в свою очередь, становится безжалостным «убийцей» гармонии при исполнении произведений в классико-романтическом стиле.

Таким образом, проблема интонирования в оркестре китайских народных инструментов связана с технико-акустическими особенностями музыкальных инструментов, а также частично с характером музыкантов:

исполнители на народных инструментах часто отличаются повышенной эмоциональностью (что характерно для традиционных ансамблей). Это также оказывает влияние на точность исполнения.

III. 1.3. Пути решения проблем оркестра китайских народных инструментов

Как уже было сказано, в течение многих лет в Китае пытаются решить проблемы оркестра народных инструментов: реконструировать музыкальные инструменты; сформировать варианты составов для исполнения обработок традиционной музыки и произведений композиторов.

Дирижёр также может решить некоторые проблемы оркестра (далее подробно). Для этого ему необходимо хорошо ориентироваться в национальной культуре. Ещё Н.А. Римский-Корсаков отмечал, что дирижёр, «будучи представителем известного направления, школы или национальности» должен хорошо представлять «дух этого направления, этой школы или национальности» [34, с.37]. Рассмотрим предлагаемые пути решения проблем оркестра китайских народных инструментов.

Исследовательница Ван Цзянпин считает, что оркестру китайских народных инструментов следует отказаться от копирования симфонического, как по составу, так и по функциональному распределению групп [111, с.38]. По её мнению, необходимо восставить древнюю практику — комбинирование сольных тембров (или небольшого состава инструментов), поскольку сегодня оркестр из 40 музыкантов включает в себя до 30 разных инструментов. Она считает, что с точки зрения физической характеристики звука состав нынешнего оркестра китайских народных инструментов (из духовых, струнно-щипковых, смычковых и ударных инструментов) может считаться несбалансированным (так как духовые и ударные инструменты в силу своих естественных особенностей звучат громче струнных). Звукового баланса таким составом достигнуть не удаётся, а сам звук, с её точки зрения, можно охарактеризовать как «грязный» [111, с. 39]. Она призывает вернуться к небольшим составам, поскольку звучание небольшого числа инструментов очень ясное, с ярко выраженной интонацией, точность которой можно характеризовать как «туманную», такая окраска солирующего инструмента характерна для традиционной музыки.

Многие композиторы и дирижёры не согласны с этой точкой зрения, считая, что существуют многочисленные промежуточные разновидности состава. Современные композиторы находятся в поисках нового тембра, который невозможно отыскать среди «унифицированного» состава оркестра, поэтому они намеренно нарушают его стандартную структуру и добавляют инструменты по своему усмотрению. К примеру, если раньше количество исполнителей на ударных инструментах сводилось к четырём, то теперь оно может увеличиваться до десяти музыкантов. Современные композиторы ярче используют специфику звучания китайских народных инструментов.

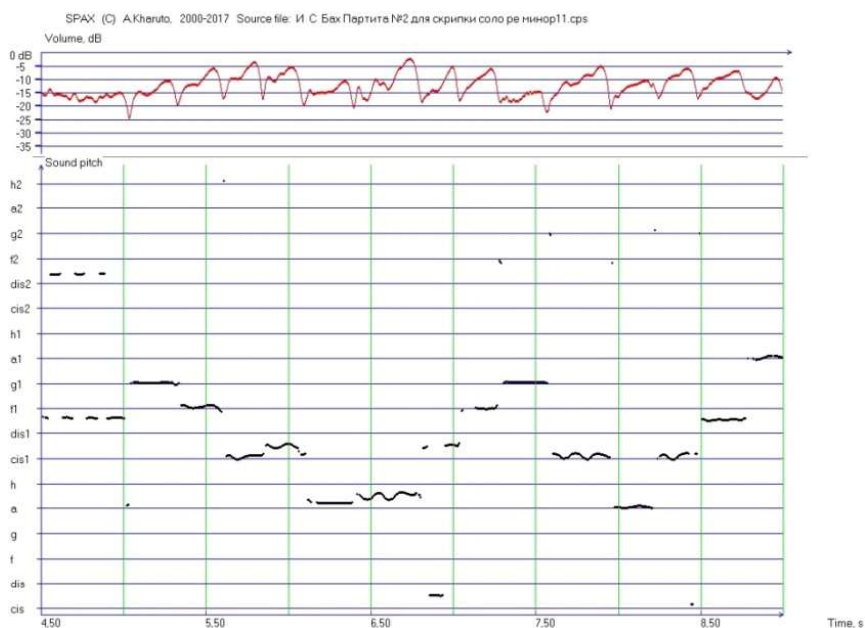
Как уже было сказано, группы оркестра китайских народных инструментов только частично совпадают по функции с соответствующими в симфоническом оркестре. Дирижёр Пэн Сювэнь, чтобы проиллюстрировать различия, привёл следующий пример: «Если в западном симфоническом оркестре первая и вторая скрипки обмениваются партиями, проблемы не возникнет. Но если то же самое проделать с партиями *гаоху* и *эрху*, они не смогут играть» [132, с.4]. Их диапазон различен, равно как и сами струны, поэтому они не могут считаться взаимозаменяемыми.

Чтобы наглядно показать различие звучания европейской скрипки и китайской скрипки *эрху*, приведём две компьютерные мелограммы, выполненные на кафедре музыкально-информационных технологий Московской государственной консерватории по программе SPAX ⁸⁷ кандидата технических наук, доцента А.В. Харуто. На первой из них (а) продемонстрирован фрагмент Партиты № 2 для скрипки соло d-moll И.С. Баха, на второй (б), — фрагмент традиционной китайской музыки для *эрху*. Ясно видно насколько отличается вторая мелограмма, где не прекращающееся *vibrato* и *glissando* характеризуют своеобразное «перетекание» от одного звука к другому:

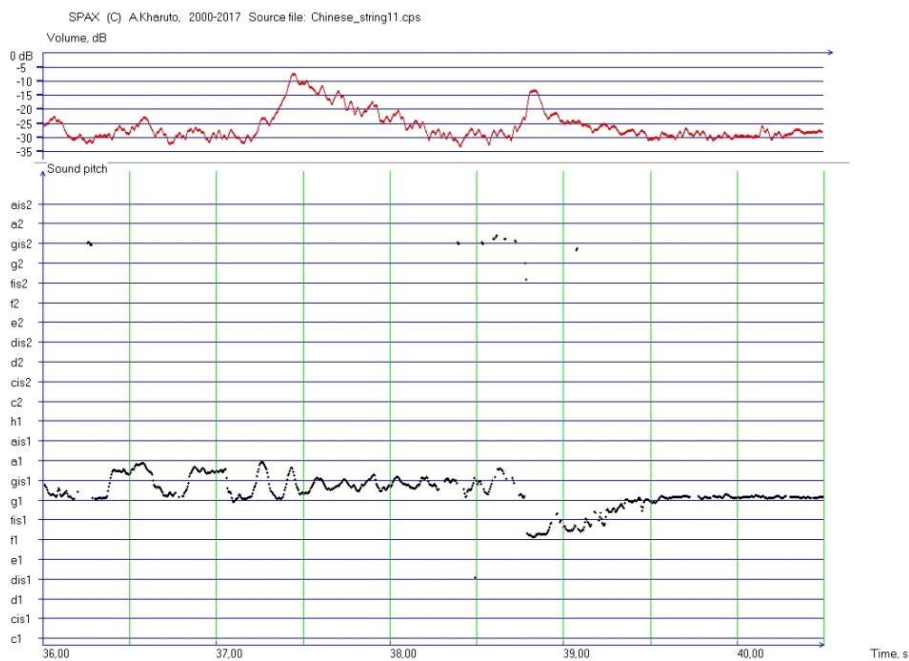
⁸⁷Харуто А.В. Программа SPAX. Свидетельство ФГУ «Роспатент» о регистрации № 2005612875 от 7 ноября 2005 г. Демонстрационная версия программы доступна по адресу <http://www.kharuto.ru/SPAX-demo>

Рис.6. Мелограммы звучания европейской скрипки (а) и китайской эрху

(б)



а) европейская скрипка



б) китайская скрипка эрху

По принципу подобия западному оркестру, *гаоху* можно рассматривать в качестве первой скрипки, *эрху* – второй, *чжунху* используется как альт. Группа щипковых инструментов фактически дублирует струнные смычковые,

так что их едва можно расслышать в произведениях некоторых композиторов. Результатом такого их использования стало то, что вся эта группа, (насчитывающая от 16 до 20 музыкантов), оказывается «погребена» под общим звучанием оркестра. Впрочем, в оркестровках самого Пэн Сювэня — будь то маленькое сочинение на 3–4 минуты или более развёрнутая композиция длительностью 10–20 минут, эту группу всегда можно услышать ясно.

Оркестр китайских народных инструментов сохраняет в своей основе ориентацию на звучание составов традиционных ансамблей, где проявляются региональная природа музыкального стиля. Его репертуар в значительной степени базируется на китайской традиционной инструментальной музыке и включает в себя большое разнообразие принципов звукоизвлечения, исполнительских техник и тембровых комбинаций, присущих этому пласту культуры. Попытки воссоздания традиционного тембра средствами большого состава стали одной из задач этого оркестра.

Дирижёру приходится учитывать особенности состава, технико-акустическую специфику инструментов и тонкости звучания оркестра народных инструментов. Для этого ему самому необходимо владеть одним или несколькими инструментами. Все выдающиеся дирижёры владели мастерством в разных областях. Так, Геннадий Рождественский, «стремясь охватить всевозможные жанры и стили <...>, то играет на чембало *basso continuo*, то выступает в фортепианном ансамбле, то аккомпанирует певцам, то читает текст в мелодекламациях» [35, с.14]. Это требование актуально и для оркестра китайских народных инструментов.

Дирижёр может решить многие задачи сбалансированного звучания. Например, если требуется усилить динамику, кроме струнной группы необходимо выделить губной орган *шэн*, и с его помощью можно достигнуть весьма благоприятного эффекта.

Во время репетиции имеет значение и позиция дирижёра — небольшое возвышение *в середине оркестра* позволяет ему находиться *в центре*. Слева

от *шэна* располагаются трубы и тарелки, справа от тарелок, — поперечная флейта. Такое расположение объединяет звучание духовых инструментов и делает его более ярким, отчётливым.

Оркестр китайских народных инструментов часто использует смешанные (микстовые) тембры в силу целого ряда причин, главная из которых заключается в том, что китайские народные музыкальные инструменты в основном мелодические и в большинстве случаев высокого регистра (в оркестре, как уже было сказано, не хватает струнных инструментов среднего и низкого регистра). Многие инструменты обладают ярко выраженной характерностью, при их совместном звучании хорошо слышно отдельные тембры, а не их слияние друг с другом. Это также приходится учитывать дирижёру, и контролировать динамику различных групп и отдельных инструментов оркестра.

Сравнивая русский и китайский оркестры народных инструментов (эта тема требует отдельного исследования), можно заметить не только сходство, но и разницу. Если оркестр русских народных инструментов достиг к настоящему моменту такого уровня, «когда технические и художественные» его характеристики «сделали возможным для исполнения все известные стили, направления и жанры оркестровой музыки» [27, с.62], то оркестр китайских народных инструментов ещё находится в процессе становления и совершенствования своих художественных возможностей. Учитывая особенности формирования состава, рациональность группировки инструментов и их взаимодействие друг с другом, можно констатировать, что развитие оркестра китайских народных инструментов ещё продолжается.

III. 1.4. Несколько замечаний о технике дирижирования оркестром китайских народных инструментов.

Основы дирижирования оркестром китайских народных инструментов остаются теми же, что и в оперно-симфоническом дирижировании. Различия, связанные с особенностями китайской музыки. Во-первых, к горизонтальному голосоведению добавляются дополнительные элементы, во-вторых, – в произведении для оркестра китайских народных инструментов увеличена роль щипковых и ударных инструментов, что необходимо учитывать дирижёру. Требования к жестам также несколько иные: они (жесты) должны быть более решительными и отчётливыми. В целом, от дирижёра, прежде всего, требуется ясность указаний.

И.А. Мусин однажды сказал, что жест – это «язык», на котором дирижёр говорит с оркестрантами, а не рисует некие картины: он служит, чтобы показывать сильную долю. И в то же время он справедливо полагал, что не дело дирижёра – «говорить» музыкантам, как именно они должны исполнять музыку так, чтобы она дошла до самого сердца слушателей [29, с.203]. Для автора музыки это — воплощение звучания и процесс контролирования оркестра.

Поскольку на дирижёрскую школу Китая оказала влияние русская школа, то некоторые её (школы) черты можно найти в традиции дирижирования оркестром китайских народных инструментов, например, акцент на распределении функций между руками. У правой руки есть преимущество в виде дирижёрской палочки, и она в основном концентрируется на показе сильных долей, особенно при усложнении ритма. В оркестре китайских народных инструментов это особенно важно из-за большого количества щипковых и многочисленных инструментов ударной группы. Их *attassa* отточечная и очень короткая, и поэтому особенно важна ясность, с которой дирижёр отдаёт команду правой рукой и кончиком палочки.

Также русская дирижёрская школа акцентирует использование запястья правой руки для контроля звучания оркестра. При одноголосной фактуре или быстром темпе правая рука управляется запястьем – вверх и вниз, направляя палочку для показа сильной доли. Это позволяет оркестрантам понять в доступной форме, какой именно звук желает получить дирижёр. Если значимые разделы требуют предварения жестом и замедления темпа, то после сигнала к вступлению оркестра запястье помогает контролировать звуковой баланс. Эти движения должны быть умеренными, небольшими и схожими. Связность же не зависит от быстроты темпа⁸⁸, за исключением акцентов; всё остальное следует исполнять гладко и без пауз. Это обеспечивает музыке метрическую ясность, ритмичность и последовательность исполнения даже в большом составе. Если уделять внимание обозначенным аспектам, можно добиться хорошей координации различных оркестровых групп.

Эти казались бы очевидные аспекты дирижёрской техники, по моим наблюдениям, недостаточно известны многим дирижёрам оркестров китайских народных инструментов, не получившим профессионального дирижёрского образования. Исполняя музыку с протяжённой мелодической линией широкого дыхания, они часто игнорируют при этом другие не менее важные элементы оркестровой ткани. Это становится большой проблемой молодых дирижёров.

Левая рука также играет важную роль при показе музыкальных фраз. Она не должна дублировать правую, ей надлежит в непосредственной связи с правой рукой выражать силу, глубину, протяжённость, характер и даже тембровую окраску звука различными жестами. Нужно не только предвосхищать, но и контролировать музыку прямо во время исполнения. Это обогащает так называемый «язык» дирижёра.

⁸⁸ Великий Артуро Тосканини уделял большое внимание темпу: «Темп представлял для маэстро самую главную и основную заботу. Он прочитывал всё, что было написано на эту тему: и книги теоретические, и монографии о композиторах и их эпохе. Он отлично понимал, что в каждой стране и в разные времена темп определяется по-разному». См.: [43, с.115].

При исполнении обработок китайской народной музыки, где мелодическая линия относится к основополагающим элементам, важная функция левой руки заключается в том, чтобы вести мелодическую линию и указывать направление фразы. Левая рука наделяется большой выразительной силой: она обретает свободу. Она должна основываться на дыхании музыки или на длине смычка струнных инструментов – целой и единой фразе, в то время как правая рука занимается ритмом.

Иногда горизонтальное движение левой руки может значительно повлиять на единство оркестрового звучания. В ограниченных временных рамках дирижёр может не иметь возможности детально объяснить оркестру строение фразы, её интонационную направленность — всё это делается посредством «языка» левой руки, объединяющего оркестр и способствующего наиболее эффективному исполнению и звучанию.

Многие молодые китайские дирижёры пытаются «привлечь внимание публики» и сделать мелодию ещё более выразительной. Показывая масштабное динамическое нарастание, они пользуются чрезмерными жестами, часто довольно скованными. Они вынуждают оркестр народных инструментов звучать отрывисто, плоско и сухо, что крайне нежелательно. В этом случае дирижёр не помогает раскрыть замысел произведения, а лишь демонстрирует наиболее эффектные, на его взгляд, фрагменты музыкального произведения.

В русской школе дирижирования, для которой характерны широкие плавные жесты, также считается, что все суставы: от дирижёрской палочки до запястья, от предплечья к локтю, от предплечья к плечу могут быть задействованы в процессе исполнения произведения. Локтевые суставы должны двигаться как можно меньше, чтобы вся рука была единым и органичным целым. Движения лучезапястного сустава наиболее важны и распространены в использовании: их диапазон довольно велик, а гибкость позволяет контролировать оркестр. В зависимости от эмоционального накала произведения – особенно при «тяжёлой» оркестровке или замедленном

движении басовой линии необходимо дополнительное усиление (т.е. использование плечевого корпуса), что придаст звучанию ещё больше наполненности. Эти особенности необходимо учитывать и в дирижировании оркестром китайских народных инструментов, они существенно обогащают звучание.

Помимо обычных задач управления оркестром, следует уделять внимание каждому инструменту в отдельности, регулярно проводить репетиции и помогать преодолевать сложности адаптации модернизированных (в равномерно-темперированном строе) инструментов к строю народной музыки, а сохранивших оригинальный строй – к равномерно-темперированному (о строе отдельных инструментов подробно см. Глава II).

Оркестр народных инструментов предъявляет особые требования к дирижёру, который должен стараться показывать сильные стороны оркестра и вуалировать слабые. Ему следует обладать глубоким пониманием строения, гармонии, строя и ритма традиционных стилей, а также иметь ясное дифференцированное слышание оркестровой фактуры для эффективного решения возникающих проблем. Нестабильность звучания оркестра китайских народных инструментов может сказаться в огромной качественной разнице между исполнением одного и того же произведения разными дирижёрами.

Если оркестр исполняет обработки народной музыки, то большой ответственностью дирижёра становится задача приблизиться к звучанию традиционного оркестра или ансамбля, обогатив его новыми гармоническими красками. Исполнение обработок напрямую связано с эволюцией аутентичной традиции, которая также развивается. По моим наблюдениям, одной из особенностей современных традиционных ансамблей становится перенесение принципов дирижирования европейской музыкой в фольклорную среду.

На интонацию в оркестре влияют такие факторы, как: «ритм, темп, направление мелодической линии, гармония, форма изложения, характер и стиль произведения, даже эпоха, в которую оно создавалось, <...> к интонированию имеют отношение все факторы, участвующие в музыкально-исполнительском процессе» [30, с.8]. В оркестре китайских народных инструментов интонация во многом зависит от чуткости дирижёра. Представления исполнителя и дирижёра об интонации и строе должны совпадать. В частности, в смешанном звучании разных инструментов следует ясно представлять, какой инструмент будет главенствовать. Остальные инструменты будут подстраиваться под него, чтобы добиться слитности звучания. Если дирижёр слышит, что звуки высокого регистра требуют коррекции, необходимо попросить оркестрантов поправить интонацию: это станет шагом к обретению оркестром приемлемого строя.

Как уже было сказано, для выделения баса часто используются европейские инструменты: виолончели и контрабасы: виолончели удваивают бас в октаву, давая возможность другим исполнителям (*чжунху, эрху, гаоху*) прислушаться к обертонам. Если музыканты слышат верхние обертоны, то это становится критерием наиболее естественного и гармоничного звука.

Если оркестр китайских народных инструментов большого состава исполняет сочинение, в котором используется китайский традиционный материал, то необходимо обратить особое внимание на оркестровку, её соответствие технико-акустическим особенностям используемых инструментов. В частности, корректировать интонацию звуков высокого регистра, которая отличается своеобразием у инструментов струнной группы.

Ранние сочинения для оркестра китайских народных инструментов были ближе к западным классическо-романтическим традициям, при их исполнении оркестр должен обладать достаточно высоким уровнем взаимосвязи и гармонии. Современные произведения, особенно авангардные, напротив, подчёркивают национальную характеристичность инструментального звука и напряжение оркестрового звучания. В них

складываются звуковые концепции, прямо противоположные «слиянию» и «гармонии». В этом случае слияние инструментов оркестра не будет столь необходимым.

Дирижёр на репетиции воспринимает каждый инструмент народного оркестра как ярко выраженную личность. В то же время необходимо осознавать факт совместной игры с другими музыкантами, достичь оптимального объединения звучания. Интеграция звучания такого рода представляется весьма сложной для многих народных инструментов, основное качество которых — индивидуализированный тембр. И, тем не менее, дирижёр может в значительной степени повлиять на этот процесс.

Все эти особенности выдвигают специфические требования к дирижёру, среди которых:

- ясное осознание роли ведущего инструмента при исполнении мелодической линии микстовым тембром;
- пристальное внимание к интонации: нетемперированный строй и конструктивные особенности отдельных инструментов требуют очень чуткой корректировки звука;
- чёткость жестов и ритмической пульсации, связанная с большим количеством ударных инструментов, сложных ритмических рисунков и проблемой их координации;
- потребность постоянно помнить об индивидуальности каждого инструмента, особенностях его строения и характеристик.

Таким образом, в любом оркестре при наличии интенсивной репетиционной работы, можно добиться выразительного звучания и захватывающих моментов эмоционального напряжения. Помимо практической работы для этого необходимо исследовать новые возможности сочетания инструментов в оркестре китайских народных инструментов.

III. 2.1. Дирижёры — исполнители произведений Сюй Чанцзюня

В настоящее время в Китае произведения Сюй Чанцзюня исполняют дирижёры разных стилей и манер. По виду оркестра, с которым они работают, их можно условно разделить на три типа: 1) дирижёры симфонического оркестра; 2) дирижёры оркестра китайских народных инструментов; 3) универсалы, которые управляют обоими видами оркестров.

В данном разделе будут даны творческие портреты пяти современных китайских дирижёров, представляющих предложенную классификацию: Цзян Чжи И (Jiang Zhiyi) — дирижёр симфонического оркестра, Ли Хэн Цуэ (Lee Heng Quee) и У Цян (Wu Qiang) — дирижёры оркестра китайских народных инструментов, Пэн Цзяпэн (Peng Jiapeng) и Тан Мухай (Tang Muhai) — универсалы, которые управляют оркестрами обоих типов.

Эти дирижёры по-разному относятся к точности исполнения композиторского замысла. С этой точки зрения в Китае можно выделить два типа дирижёров: композиторов-дирижёров, исполняющих собственные сочинения и максимально реализующих собственный замысел. К этому типу относится всемирно известный композитор и дирижёр Тань Дунь (р.1957)⁸⁹.

⁸⁹ Тань Дунь обучался дирижированию под руководством профессора Ли Хуадэ (р.1931) в Пекинской Центральной консерватории и в США у всемирно известного дирижёра Одзавы Сэйдзи (р.1935) и получил степень доктора музыки в Колумбийском университете в Нью-Йорке. Он признает, что больше всего восхищается двумя композиторами–дирижёрами: Густавом Малером и Леонардом Бернстайном. Известная французская газета *LeFigaro* даже назвала Тань Дуня «китайским Бернстайном» [125, с.21]. В наши дни он является художественным руководителем Филадельфийского симфонического оркестра и почётным дирижёром Голландского симфонического оркестра, сотрудничает с ведущими оркестрами мира. Его дирижёрский стиль можно охарактеризовать как тёплый, контрастный и естественный. Жесты Тань Дуня имеют нечто общее с техникой Дж. Шолти в своей точности, а также с К. Клайбером в стремлении показать характеристичность музыкальных линий. При исполнении своих сочинений он довольно бескомпромиссен: на концерте он хочет получать даже большую отдачу от исполнителей, чем на репетициях, и зачастую склонен к эмоциональной импровизации, меняя по ходу свой первоначальный замысел. Тань Дунь раскрывает стиль музыки, выстраивает структуру сочинения и «разжигает» интерес слушателей и оркестра в своей композиторской интерпретации музыки. Стиль дирижирования Тань Дуня подчёркнуто выразительный, его целью становится достижение гармонии между импульсом, энергией и тонкой передачей эмоций. Особенно ему удаётся современная

Другой тип дирижёров представлен интерпретаторами, все герои данного параграфа относятся к этому типу.

Цзян Чжи И (р. 1975). В настоящее время работает в качестве главного дирижёра Симфонического оркестра в Торонто и концертмейстером Тайбэйского симфонического оркестра. В детстве он испытал сильное влияние своего педагога по классу скрипки Сянь Чжо Лю; позже обучался в Тайваньском институте искусств у Чжун Бин Сяня, Цзя Линь Жао, Нэн Фу Ляо и Минь Янь Цзянь. Как скрипач Цзян Чжи И окончил Национальный Тайваньский университет искусств, позже он учился в Институте музыковедения при Национальном университете искусств в Тайбэе.



Рис. 7. Цзян Чжи И

Цзян Чжи И впервые встал за дирижёрский пульт в очень юном возрасте. Он обучался дирижированию у Чэнь Чэнсюн (Chen Tscheng-Hsiung). Его жесты были изящны и прекрасны, но поначалу оркестр не слушался дирижёра. Со временем Цзян Чжи И набрался опыта, глубже проникнул в суть дирижирования и достиг творческой зрелости. Он говорит:

музыка. Будучи композитором, Тань Дунь предпосылает точные указания исполнителям своих сочинений.

«Если Вы хотите стать дирижёром, нужно научиться не принуждать оркестр, а мотивировать его» [85, с.71].

В его репертуаре произведения западноевропейских классиков: Бетховена, Моцарта, Мендельсона, Малера, а также русских композиторов: Рахманинова, Чайковского, Шостаковича. Современные китайские композиторы занимают особое место в его репертуаре: он исполняет произведения Сюй Чанцзюня, Цао Хунюаня, Вэн Цинси, Лю Цзячана, Чэнь Питера, Ло Дайоу, Ли Цзуншэна.

Дирижёрский стиль Цзяна Чжи И отличается крупным, но не давящим штрихом, а его исполнение — симбиоз точности и фантазии. Он дирижирует от сердца и всегда находит, чем удивить публику в своей трактовке произведения. Ему особенно удаются обработки народной музыки, в то же время, плавность и деликатность его техники великолепно подходят исполнению классических сочинений. Можно сказать, что стиль Цзяна Чжи И имеет много общего со стилем Г. Фон Караяна в плане эмоциональности и детализированности подхода.

В трактовке произведений Сюй Чанцзюня для него характерно точное соблюдение авторского замысла, скрупулёзное следование указаниям композитора. В его репертуаре «Праздничная рапсодия», и Симфоническая сюита «Прекрасный Тяньцзинь» Сюй Чанцзюня. Он подробно изучает традиционную инструментальную музыку и пытается передать её колорит в звучании симфонического оркестра. Например, фразировку мелодической линии у скрипок Цзян Чжи И приближает к характерным приёмам исполнения народных мелодий на китайской скрипке *эрху* (акцент на 4 доле, синкопы, сочетание *glissando* и *vibrato*).

Дирижёрский подход Пэн Цзяпэна отличается от Цзян Чжи И бóльшей свободой, индивидуальным прочтением партитуры. Он окончил Центральную музыкальную консерваторию (факультет композиции и

дирижирования) у педагога Чжэн Сяоин⁹⁰ и является художественным руководителем и главным дирижёром оркестра Театра китайской оперы и балета, а также Оркестра телевидения Китая и Оркестра Макао [113, с.32].



Рис.8. Пэн Цзяпэн

В его репертуаре произведения таких композиторов, как Лю Минюань, Лю Вэньцин, Хао Вэй, Пу Дуншэн, Чжао Цзипин, Ван Цзяньминь, Тан Цзяньпин, Го Вэньцин, Сюй Чанцзюнь и др.

Для его дирижёрского стиля характерна субъективная свобода исполнения, которая не ограничивается рамками указанного темпа или характера, а также моменты импровизации. Яркая динамика, колоритные смены ритма, включающие в себя агогические отклонения, тяготеют к преувеличениям в его трактовке.

В произведениях Сюй Чанцзюня, таких как «Праздничное рондо», Концерт для *янциня* «Феникс», Рапсодия для оркестра китайских народных инструментов «Танец дракона» он старается отобразить всю глубину китайской культуры и характерные для неё эмоциональные состояния и

⁹⁰ Чжэн Сяоин с 1960 по 1963 год училась оперно-симфоническому дирижированию в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (класс Н. Тумачёва).

философию. В его исполнении «Праздничной рапсодии» можно отметить сильные и выразительные кульминации. Композитор Сюй Чанцзюнь охарактеризовал его следующими словами: «Он полон энергии, энтузиазма, его жесты отличаются красотой и отражают его собственный уникальный стиль»⁹¹.

Дирижёр Тан Мухай (р. 1949) появился на свет в год основания Китайской Народной Республики, а его взросление пришлось на время Культурной революции. Он изучал дирижирование в классе Хуана Сяотуна⁹² (1933–2015) в Шанхайской консерватории, и продолжил обучение под руководством Г. Михаэля в Мюнхенской Высшей школе музыки в Германии. Началом его международной карьеры послужило приглашение Г. фон Караяна дирижировать Берлинским филармоническим оркестром в сезоне 1983–1984 годов [100, с.6].



Рис.9. Тан Мухай

В репертуаре Тан Мухая произведения западноевропейских классиков: Бетховена, Моцарта, Мендельсона, Малера, Шуберта, Шумана, Брамса, а также русских композиторов: Рахманинова, Чайковского, Шостаковича. Современные китайские композиторы также широко представлены в его

⁹¹ Материал личной беседы автора диссертации с композитором.

⁹² С 1955 по 1960 год учился в Московской консерватории им. П.И. Чайковского у А.В. Гаука.

репертуаре: он исполняет произведения таких авторов, как Тань Дунь, Е Сяоган, Чэнь Циган, Чжоу Лун, Чжу Цзяньэр, Сюй Чанцзюнь и др.

В его интерпретации «Праздничной рапсодии» Сюй Чанцзюня показ мотивов отличается бóльшей обстоятельностью и всесторонностью, чем у других дирижёров. У Тан Мухая ясно слышны границы всех фраз, окончания разделов, и подчёркнуты контрасты между ними. Его стиль нельзя назвать великолепным, однако ко всем тонким моментам музыки он подходит очень деликатно и тщательно.

Оркестр под его управлением звучит ровно, поражая тембровым богатством и выразительными возможностями. Тан Мухай подчёркнуто тщательно относится к восьмым и шестнадцатым длительностям и выстраивает остинатные ритмы в стройные линии. Иногда он словно бы неожиданно выделяет отдельные части и позволяет музыкантам играть свободно, сохраняя, однако, ритм музыки в подчинении. Неоднократно он подбадривает оркестрантов следующими словами: «Не нужно всегда думать только о требованиях к исполнению — вы постоянно должны чувствовать, что вы играете» [106, с.17]. Без сомнения, это поможет мотивировать творческую инициативу музыкантов. Сюй Чанцзюнь отметил, что «"Новый дракон V" под управлением Тан Мухая — это лучшая интерпретация моего произведения из всех, что я слышал».⁹³

Ли Хэн Цуэ — дирижёр оркестра китайских народных инструментов Клуба общества «Чэн Сань», оркестра клуба общества «Хун Ка» и оркестра концертного зала «Виктория», а также оркестра Сингапурского политехнического университета. Как дирижёр оркестра китайских народных инструментов он исполнял многие современные произведения, в том числе, сочинения композиторов континентального Китая и других регионов. В его репертуаре музыка таких авторов, как Лу Лянхуи, Цзин Цзяньшу, Чжао Цзипин, Ван Липин, Гуань Юйчжун, Сюй Чанцзюнь.

⁹³Интервью с Сюй Чанцзюнем / Янь Цзянань – Тяньцзинь, 2017.

Его дирижёрский стиль отличается строгостью и аккуратностью. Ему не очень удаются быстрые жесты, но немногие профессиональные дирижёры могут превзойти его с точки зрения стабильности и пропорциональности исполнения.



Рис. 10. Ли Хэн Цуэ

Движения Ли Хэн Цуэ очень экономные: зачастую он использует для общения с оркестрантами не руки, а глаза. Его свободная и яркая манера выражения оказывается понятна исполнителям. Ли Хэн Цуэ способен охватить различные музыкальные стили, с удовольствием погружается в изучение и поиск смысла музыки и выражает свою творческую концепцию и очарование произведения с помощью жестов и мимики. Дирижёр очень мало говорит на репетициях — все его требования к оркестру отражены в его жестах. Каждое его движение наполнено значением.

Стиль дирижирования Ли Хэн Цуэ отличается от стиля Цзяна Чжи И: он глубоко погружается во внутренний мир композитора, уделяет внимание каждой детали авторских указаний и пытается передать замысел произведения.

У Цян (р. 1965) — профессор факультета народной музыки Шанхайской консерватории. В 1987 г. окончила факультет народной музыки в Шанхайской консерватории по классу профессоров Мэй Лэйсэнь и Лю Цинь. В 1999-2002

годах обучалась в магистратуре под руководством Ся Фэйюня и получила степень магистра.



Рис. 11. У Цян

У Цян выделяется среди других дирижёров китайского народного оркестра нашего времени. Её можно назвать лучшей исполнительницей авангардных произведений для оркестра китайских народных инструментов. В её репертуаре музыка таких авторов, как Сан Тун, Чэнь Минчжи, Ван Цзяньчжун, Ян Цзяньэнь, Сюй Чанцзюнь и других современных композиторов.

С точки зрения стиля она полностью раскрывает выразительные возможности оркестра народных инструментов. Её серьёзный и строгий подход отличается деликатностью, чистотой и ясностью в плане изложения музыкальной мысли. Чем сложнее технически оказывается произведение, тем больше значительности привносит в неё дирижёр. Если сравнить стиль У Цян и Пэна Цзяпэна, можно отметить, что последнему не хватает субъективной импровизационности и показа сильных эмоций. Но по сравнению с Тан Мухаем легко заметить в её технике меньшую выраженность элегантности и стилистической красоты китайской музыки. Уникальное разнообразие и проникновенность её типических черт, которые,

хотя и звучат иногда старомодно, всё же верно отражают рациональность и ясность китайской музыки.

В трактовке произведений Сюй Чанцзюня для неё характерно точное соблюдение авторского замысла, скрупулёзное следование указаниям композитора. В репертуаре У Цян Концерт для *pipa* «Путешествие по региону Диан», Концерт для *хуциня* «Гимн первочеловеку Паньгу», Концерт для *янциня* «Феникс», Рапсодия для оркестра китайских народных инструментов «Новый танец дракона». При выборе темпа дирижёр исходит из внутреннего ощущения музыки и демонстрирует свободу и энергию произведения.

Таким образом, в дирижёрской интерпретации произведений Сюй Чанцзюня можно выделить разные подходы. Они зависят от творческих устремлений дирижёра и близости его позиций к замыслу композитора. Несмотря на то, что представленные дирижёры управляют разными оркестрами, их объединяет внимание к авторскому замыслу и стремление отразить колорит китайской музыки: темп, фразировку, исполнительские приёмы и т.д. Всё это соответствует эстетике направления «Новой волны», к которому принадлежит Сюй Чанцзюнь и которое во многом определяет облик современной китайской музыки.

III. 2.2. Задачи дирижёра в интерпретации произведений Сюй Чанцзюня

III.2.2.1. Для оркестра и ансамбля китайских народных инструментов

Произведения для оркестра китайских народных инструментов занимают значительную часть творческого наследия Сюй Чанцзюня. Многие китайские дирижёры включают его сочинения в свой репертуар (наряду с произведениями для симфонического оркестра). «Дирижёрское понимание композиторского стиля включает в себя конкретные знания, касающиеся вариативных средств художественной выразительности, которые представлены громкостной динамикой, агогикой, оркестровым тембром, темпом, штрихами» [47, с.14].

Первоочередной задачей дирижёра при исполнении сочинений Сюй Чанцзюня является контроль выразительности и баланса оркестра. Строение, ритмические особенности и гармония его произведений отличаются сложностью, а технические требования к музыкантам довольно высоки, так что они должны серьёзно концентрироваться на исполнении.

Важной чертой произведений Сюй Чанцзюня является продуманность распределения звуковых эффектов. Дирижёр должен обладать известной чуткостью, чтобы уравновесить голоса фактуры и подчеркнуть уникальность звучания каждого инструмента во всей его полноте. Яркие тембры народных инструментов очень подходят стилю современных произведений китайских композиторов, поэтому в состав оркестра включаются, либо акцентируются различные инструменты. Если исполнитель оказывается не в силах уделить внимание сочетанию голосов в общем звучании, становится необходимо деятельное участие дирижёра в этом процессе. Именно под его руководством объединяются творческие устремления всех музыкантов, и благодаря этому исполнение получается слаженным.

Дирижёр имеет возможность оценить звуковую картину. Ему необходимо учитывать особенности акустики помещения, с учётом этого фактора высказывать свои пожелания к оркестрантам относительно

динамики, обращать внимание на определённые фрагменты, чтобы добиться наилучших результатов в исполнении произведения.

В записках знаменитого китайского дирижёра Пу Дуншэна, упоминается, что «культура звука» относится к высокоразвитому искусству слышания, которое воплощается в искусстве постижения формы и глубины инструмента, а также в уровне артистизма дирижёра и исполнителя [114, с. 46]. При дирижировании произведениями Сюй Чанцзюня необходимо давать возможность оркестрантам выразить их собственные эмоции от этой музыки. Благодаря этому дирижёр чувствует единение с музыкантами. Он должен вдохновить музыкантов свободно выражать свои ощущения и эмоции⁹⁴.

Пу Дуншэн в своей книге «Введение в дирижирование народным оркестром» говорит о том, что традиционная музыка должна быть «собранный» и «интенсивной», в то время как современные произведения основаны на принципе «индивидуализации» и «акустической ориентированности» [102, с.119]. Так называемая «индивидуализация» означает, что, как в традиционной музыке, каждый музыкант должен быть солистом или же исполнять произведение присущим только ему образом. «Акустическая ориентированность» относится к общему звучанию оркестра после того, как характеристики каждого инструмента скорректированы и с нуждами оркестра [102, с.119]. И это, прежде всего задача дирижёра, который должен помогать музыкантам и вдохновлять их на коммуникацию посредством языка тела, зрительного контакта и способности слушать друг друга.

Рассмотрим задачу дирижёра на конкретном примере — пьесе Сюй Чанцзюня «Фьюжн» для оркестра китайских народных инструментов:

⁹⁴ В этом плане показателен пример Геннадия Рождественского. Присущие ему «артистизм и виртуозность перевоплощений», отражались и в оркестре: «Ощущение музицирования как артистической игры во многом определяет характер общения Рождественского с исполнителями, общения лёгкого, радостного, уважительного, в котором требовательность оборачивается максимальной творческой инициативой музыкантов» [35, с.18-19].

Нотный пример № 1. Сюй Чанцзюнь «Фьюжн»⁹⁵

Moderato ♩ = 108

The musical score is arranged in a vertical format with 22 staves. From top to bottom, the instruments are: 笛子 (Di Zi - Bamboo Flute), 笙 (Sheng - Sheng), 唢呐 (Su Na - Suona), 定音鼓 (Ding Yin Gu - Tom-tom), 笙钟 (Sheng Zhong - Sheng Bell), 沙槌 (Sha Chui - Maracas), 木鱼 (Mu Yu - Conga), 康如鼓 (Kang Ru Gu - Conga), 大锣 (Da Luo - Gong), 吊钹 (Diao Bi - Cymbals), 高梆 (Gao Bang - Gong), 柳琴 (Liu Qin - Pipa), 扬琴 (Yang Qin - Yangqin), 琵琶 (Pi Pa - Pipa), 中阮 (Zhong Ruan - Ruan), 大阮 (Da Ruan - Ruan), 古筝 (Guzheng - Guqin), 高胡 (Gao Hu - Erhu), 二胡 (Erhu - Erhu), 中胡 (Zhong Hu - Erhu), 大 (Da - Cello), and 低 (Di - Double Bass). The score shows a gradual build-up in the string section followed by the entry of percussion instruments.

В этом отрывке преобладают бамбуковая флейта *дицзи* и струнные. От дирижёра требуется внимательно слушать флейту и контролировать постепенное нарастание у струнных, а затем и ударных инструментов. В этом

⁹⁵Список инструментов в Нотном примере № 1 сверху вниз по партитуре: *дицзы*, *шэн*, *сона*, литавры, *гуаньчжун* (трубчатые колокола), маракас, *мюю*, конга, большой гонг (или басовый гонг), подвесные тарелки, высокие колотушки, *люцин*, *янцин*, *пипа*, *чжунжуань*, *дажуань*, *гучжэн*, *гаоху*, *эрху*, *чжунху*, виолончели, контрабасы.

разделе струнные, флейта, ударные и дирижёр должны объединиться в единое целое, стараясь, чтобы мелодия флейты всегда оставалась слышна, и одновременно был бы выражен тембровый колорит и стиль народной музыки.

Дирижёру необходимо уяснить все особенности работы с оркестром народных инструментов, из-за сложности фактуры такого оркестра исполнитель не всегда может найти сильную долю и рискует «потеряться» в произведении, например, в следующем фрагменте «Танца дракона» Сюй Чанцзюня, где на фоне выдержанных педалей сильная доля как бы нивелируется:

Нотный пример №2. Сюй Чанцзюнь «Танец дракона»⁹⁶

♩ = 150

The musical score consists of five staves. The top two staves are for tuned drums (定音鼓 1 and 2), both in bass clef. The bottom three staves are for drums: 100 大鼓 (100cm drum), 80 大鼓 (80cm drum), and 80 大鼓B (80cm B-drum), all in treble clef. The tempo is marked as ♩ = 150. The score shows a complex rhythmic structure with sustained bass notes (pedals) and a strong melodic line. Dynamics include sfz and pp.

Здесь также важно удержать баланс между инструментами их звуковое соотношение.

При небольших составах оркестра дижирование требует бóльшей чуткости к звуку. Пу Дуншэн говорит о «индивидуализированной выразительности» техник письма современной китайской музыки, которые заключаются в индивидуальном использовании каждого инструмента и его полной самоотдачи в исполнении [114, с.45]. В дополнение к этому дирижёру

⁹⁶Названия инструментов сверху вниз по партитуре: литавры 1, литавры 2, большой барабан 100, большой барабан 80, большой барабан 80 В (числа 100 и 80 относятся к диаметру в сантиметрах).

нужно чётко представлять себе технико-акустические и тембровые особенности народных инструментов и их сочетаний, с тем, чтобы давать исполнителю ясные инструкции по воплощению композиторского замысла.

Примером может послужить пьеса «Тишина» Сюй Чанцзюня для меццо сопрано, люциня, цитры гучжэна, альтового шэна (губной орган) и ударных. Первый раздел произведения в основном строится на аккордовых блоках, и поэтому на репетиции стоит уделить внимание акустическому «подстраиванию» тона каждого инструмента. Общее звучание ансамбля здесь основательно меняется включением губного органа шэна и маленького гонга, кластеры шэна приносят в него напряжение:

Нотный пример № 3. Сюй Чанцзюнь «Тишина» (Senza Tempo)

В этом случае концепция движения не может быть выражена в полной мере, и чтобы музыка не стала скучной и однообразной, дирижёру потребуется добиться «персонификации» исполнения от музыкантов. Тогда

концепцию движения можно будет разделить на фрагменты, каждый из которых будет демонстрировать разные акустические эффекты, присущие традиционной китайской музыке. В этом фрагменте также необходимо максимально рельефно показать все звуковые эффекты, предписанные композитором, чтобы публика смогла понять его замысел, выраженный средствами современной музыки.

При исполнении данного сочинения Сюй Чанцзюня важно помнить об акустическом балансе и принимать во внимание, как разницу тонко показанных композитором звуковых характеристик каждого инструмента (как это было в старинных традиционных ансамблях), так и ресурс слитного звучания всего ансамбля.

III. 2.2.2. Произведения для камерного и симфонического оркестра

При исполнении сочинений композитора, написанных для симфонического оркестра, у дирижёра также формируются определённые задачи. Одна из них связана с динамическим уровнем разных групп оркестра. Китайский дирижёр Ян Хуннянь упоминает о необходимости выстроить смену динамических оттенков у разных групп инструментов, наблюдая за изменением звукового потенциала: на первом месте по интенсивности звукового диапазона находятся струнные, второе место занимают деревянные духовые, а на третьем располагаются медные [124, с. 680].

Хотя духовые инструменты обладают великолепными возможностями в плане звуковой выразительности, увеличение динамического уровня существенно влияет на расход воздуха и не может продолжаться долго. Поэтому дыхание нужно увеличить до предела перед подходом к кульминации. Если ранее повысить напряжение у медных инструментов, то невозможно будет добиться эффектного *crescendo*. Неизбежно естественное ослабление звучания. Если медные инструменты постепенно начнут увеличивать громкость во время созвучия, исполняемого всем оркестром, это неминуемо приведёт к нарушению общего баланса и, следовательно, выразительности всего сочинения.

Эти особенности симфонического оркестра необходимо учитывать при исполнении, к примеру, «Праздничной рапсодии» Сюй Чанцзюня.

Нотный пример № 4. Сюй Чанцзюнь «Праздничная Рапсодия»

Allegro Con Spirito

После постепенной динамической смены в 1 и 2 тактах необходимо замедлить темп. Нужно позволить струнной группе первой увеличить интенсивность звука. После первого такта присоединяются деревянные, а затем и медные духовые инструменты, и, в конце концов, динамический оттенок изменяется с *tr* на *f*. Подобная смена требует от всех музыкантов оркестра понимания этого постепенного нарастания звучности.

Во время исполнения этого фрагмента правая рука после показа сильной доли остаётся у груди, а левая постепенно поднимается, указывая увеличение интенсивности звучания, в то время как взгляд дирижёра служит

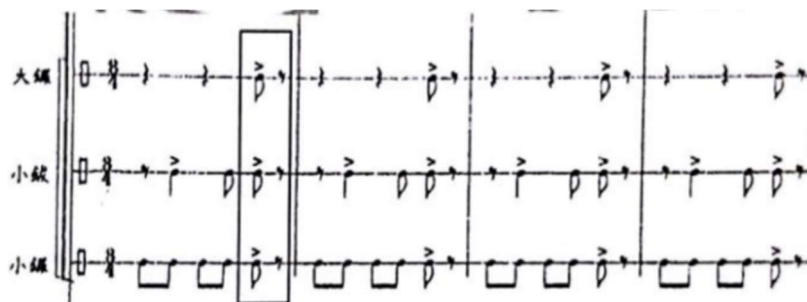
своего рода «подсказкой» для оркестрантов — какая группа должна играть громче.

В этом сочинении, как было сказано во Второй главе, композитор отражает особенности ритмической организации Пекинской оперы. Ритм и тембры ударных инструментов являются важным фактором отражения содержания сцены, её семантики (подробно см. Глава II). Поскольку ударные инструменты Пекинской оперы используются у композитора во многих сочинениях, то дирижёру важно не только знать и осознавать эти моменты, но и объяснить их оркестрантам. Это особенно важно в работе с некитайским оркестром, музыканты которого, скорее всего, не знакомы с Пекинской оперой и особенностями её музыкального языка.

В Концерте «Феникс» композитор сочетает технику минимализма, и традиции национальной культуры, в частности, интонационные и ритмические особенности Пекинской оперы. В произведении задействованы три из четырёх основных инструментов этой группы: малый барабан, большой гонг и малый гонг. Сюй Чанцзюнь использует типичные ритмические фигуры, некоторые из них были представлены во II главе.

Напомним ритмическую фигуру *матуи*, которая сопровождает боевые сцены и поединки и характеризуется трёхдольным метром с акцентом на сильную долю [140, с. 70]. Композитор переносит акцентную долю в конец такта:

Нотный пример № 5. Матуи в Концерте «Феникс» Сюй Чанцзюня



Акцентная доля в этом случае воспринимается как сильная. При дирижировании тактов с 72-го по 74-ый необходимо особенно подчеркнуть

данный акцент на третьей доле. Однако первая и вторая доли тоже должны быть выделены оркестром, как это происходит в Пекинской опере. Дирижёрский жест должен показать также намеренное ускорение к третьей доле такта.

*Нотный пример № 6. Концерт «Феникс» ускорение к третьей доле
Allegro Vivace (♩ = 164)*

В исполнении ритмической фигуры – *цзючуй бань*, сопровождающей в театре открытие занавеса перед боевыми сценами, необходимо почёркнуть интенсивность синкопы в соответствии с системой выразительных средств Пекинской оперы. Как уже было сказано в Концерте «Феникс» *цзючуй бань* использована в виде своеобразных ритмических вариаций на исходную модель, к тому же положенных на мелодию (партия *янцуня*):

Нотный пример № 7. Цзючуй бань в концерте «Феникс»:

Что касается дирижёрского жеста, то в этом отрывке он выглядит скорее парящим, чем припечатывающим каждую долю.

Также широко используется композитором принцип противопоставления сольного «высказывания» *янцуня* и оркестрового сопровождения. Иногда такое изложение подготавливает конфликтные сопоставления этих партий. Такое противопоставление оркестрового массива

сольному тембру *янцзиня* становится основой для последующих кульминаций произведения.

Оркестру в этом произведении стоит придерживаться некоторых правил и принципов, хорошо знакомых китайским музыкантам. Например, строгий контроль над ритмом, поскольку «Феникс» был вдохновлён различными комбинациями ударных инструментов Пекинской оперы. В концерте «Феникс» композитор сделал множество акцентов на различных тонах. Иногда эти акценты подчёркнуты лишь слегка, местами — они тверды и остры. Правильная расстановка акцентов, задуманных автором произведения, будет подчёркивать моменты напряжения в разных ритмических комбинациях.

Дирижёру стоит заранее не только объяснить, но и отрепетировать все ритмические особенности этой музыки. А чтобы лучше их понимать, можно обратиться к традиционным ритмам ударных Пекинской оперы. Музыкантам оркестра важно понимать суть разных позиций музыкального напряжения, чтобы тонко ощущать ритм, следить за акцентами. Грамотного сочетания напряжённых и спокойных долей можно добиться в репетиционной работе.

При исполнении ритмических рисунков, повторяющиеся в разных разделах, требуется при каждом их появлении вносить некоторые изменения, формируя чувство иерархии. Всякий раз на повторах можно усиливать либо уменьшать эмоции, создавая определённую градацию звуков по динамике и силе акцентов.

Ритмические формулы этого произведения Сюй Чанцзюня часто исполняются разными инструментами, играющими одновременно, поэтому важно обращать внимание на согласие между инструменталистами для достижения гармонии. Также нельзя забывать про сочетание громкости всех голосов оркестра — они не должны мешать друг другу.

Янцзиню в ансамбле с камерным оркестром также отводится роль подчёркивания ритмических акцентов. Если общее звучание этого инструмента становится «тусклым» из-за отхода на второй план в оркестре,

то ритмический импульс нужно сохранять достаточно ярким. Как главная мелодия солирующего инструмента, так и аккомпанемент «Феникса» содержат много мелодических структур, каждая из которых подчиняется своему особому ритму. Поэтому оркестр и солист должны очень чётко понимать возникающее ритмическое разнообразие.

Китайская традиционная музыка с древних времён может по-разному интерпретироваться музыкантами, многие из них прибегают к импровизации при исполнении тех или иных произведений. В части В этого Концерта музыка строится на резком контрасте с быстрым и точным ритмом, который был в предыдущей части (А). Здесь у исполнителей появляется возможность растянуть отдельные тоны, а темп в этой части ориентируется на исполнение солиста — *янцин*. Важно также точно следовать указаниям по изменению темпа, композитор использует их с целью создания необходимой эмоциональной наполненности раздела.

Понимание музыкантами оркестра особенностей китайской традиционной музыки, тех исходных моделей, на которые ориентировался композитор, способствует точной интерпретации сочинения и более полному раскрытию его образа. Особенно это касается ритмической стороны произведения, истоки которой коренятся в Пекинской опере, её сложной и многозначной системе выразительности.

В Рапсодии «Новый танец дракона» Сюй Чанцзюня можно отметить сочетание нескольких задач для дирижёра, многие из которых связаны с национальными особенностями китайской музыки. Это произведение, требует ясности в разных пластах инструментовки. Сюй Чанцзюнь подчёркивал, что строгий контроль темпа — это ключ к исполнению его сочинения⁹⁷. При слишком медленном темпе будет невозможно изобразить праздничное оживление музыки. Чтобы чётко показать необходимый темп и передать художественный образ, нужно понять его с самого начала.

⁹⁷Личная беседа композитора и автора диссертации.

Торжественный образ вступления (3 такта) несёт в себе черты китайской традиционной музыки, для стиля которой характерно начальное *rubato*. Темповое обозначение *Largo* предписывает сдержанный характер исполнителей. Во втором такте можно сделать небольшое замедление (*ritardando*). Композитор хочет добиться торжественного характера, чтобы показать величественный образ китайского дракона, его величие и силу. Во втором такте можно немного замедлить темп, но на последней доле необходимо сделать фермату. Если обратить внимание на ладовую организацию, то здесь ясно читается D юй (F-гун-лад), и тогда звук E, над которым стоит фермата, становится вводным тоном (VII ступенью по европейской системе) и привносит в музыку большое напряжение. Остальные инструменты поддерживают этот звук (G и H).

Нотный пример № 8. Тема дракона.

С четвёртого такта первый раздел произведения исполняется в темпе $\text{♩} = 120$, который придаёт ему динамический характер. Следует показать относительную самостоятельность двух пластов: темы вступления, изображающей движущегося дракона, и сопровождения струнных в

совершенно ином ритме. В динамическом отношении оно должно звучать тише темы вступления.

Вторая половина вступления с активным ритмом передаёт реакцию зрителей, с замиранием сердца наблюдающих полёт мифического существа. Во втором разделе (J) темп не предусматривает изменений, общий характер части более инертен в партии духовых инструментов, но более активен в партии низких струнных и фагота, которые дают ритмический пульс:

Нотный пример № 9. Второй раздел вступления.

Allegro Con Spirito



В третьем разделе (N) изменяется метр (5/4) и темп ($\downarrow = 132$). В целом его можно уподобить вступлению к каденции ударных инструментов. Заранее необходимо выбрать удобный темп: нельзя исполнять третий раздел слишком быстро, так как каденция требует ускорения темпа в начале и в конце ($\downarrow = 150$). Здесь царит атмосфера оживления; ускорение в конце каденции демонстрирует устремлённость музыки вперёд.

Основное внимание следует уделять чёткости и ясности ритма, координации разных партий друг с другом. Образ этого раздела – также как и в «Фениксе» – опирается на стиль ударных инструментов Пекинской оперы с характерным ускорением темпа к концу, что воспринимается как важный структурирующий момент.

Каждый раздел может восприниматься как законченная часть произведения. Чтобы избежать аплодисментов между ними, желательно делать интервалы между разделами как можно меньше. Линия ускорения темпа от начала до конца связана с настроением самой музыки и объединяет собой все разделы. Кроме того, если в первом разделе господствует мелодия, то в конце на первый план выходит ритмическая составляющая, ритм играет

здесь ведущую роль. Самая сложная задача для дирижёра — смена темпа, которую необходимо осуществить так, чтобы это звучало естественно: медленные фрагменты не затягивать, а в быстрых, — не делать музыку невнятной и скомканной.

Композитор уделяет большое внимание исполнительским штрихам, многие из которых передают характерный колорит китайской традиционной музыки, и это надо объяснить западным музыкантам. Например, он использует акцентированные аккорды у струнных, что напоминает подобный стиль Пекинской оперы и ритмическую фигуру — *добань* (剁板 duò bǎn). Этот мотив очень близок по своему характеру Пекинской опере, звучание оркестра уподобляется гонгам и барабанам Пекинской оперы⁹⁸:

Нотный пример № 10. Ритмическая фигура добань

♩ = 132



Широкое использование этого приёма во всех группах инструментов симфонического оркестра образует другой стиль с использованием ритмических фигур ударных инструментов Пекинской оперы (*логузин*).

Данный музыкальный отрезок имеет размер 5/4. Если при исполнении дирижёр разложит его на 3/4 + 2/4, то велика вероятность механического звучания музыки. Поэтому для целостности и выразительности необходимо дирижировать именно на 5/4.

⁹⁸ *Добань* – ритмическая фигура Пекинской оперы. Она подчёркивает при пении каждое слово и способствует созданию напряжённой атмосферы. Особенно часто она применяется, когда нужно выразить такие эмоции, как гнев и возмущение. Каждое слово звучит решительно и убедительно, как резкие вопросы и не менее резкие ответы, рисуя героев, обменивающихся репликами в возбуждённом состоянии.

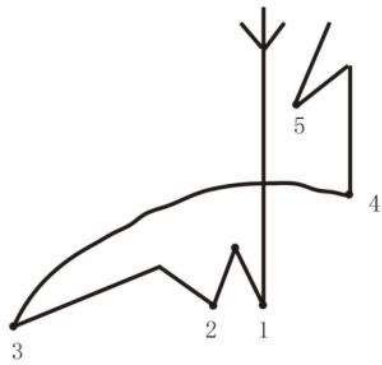


Рис. 12. Схема дирижирования 3/4 + 2/4

Исполнение штриха *marcato* у струнных инструментов предпочтительнее, т.к. произведёт эффект более мощный, чем использование *détaché*. К тому же, это должно стимулировать музыкантов показать танцевальный характер музыки (танец дракона). Такое исполнение наиболее полно и разносторонне воплощает музыкальный образ.

В интерпретации этого сочинения дирижёру необходимо внимательно анализировать ритм. Часто его особенности проистекают из китайской традиционной музыки. Китайские исполнители чувствуют это изначально, а западным музыкантам эти особенности следует объяснять отдельно. Также следует обратить внимание на форму сочинения, избегать её разъединения на отдельные части, что не предусмотрено композитором. Особого внимания дирижёра требуют также штрихи и динамика.

«Новый танец дракона» написан в вариационной форме. Всё произведение делится на шесть разделов: вступление, А, В, С, D и кода. Темп вступления обозначен в партитуре как *Largo con poco rubato* $\downarrow = 120$, А – *Conspirito*, В – *Lo stesso tempo con la prima*, С – $\downarrow = 132$, D – $\downarrow = 150$, кода — *altempo riuvicino*. Вариационная форма первых трёх разделов приводит к кульминации (D) — каденции ударных инструментов, где повторяющаяся структура создаёт большое напряжение. Материал коды перекликается с тематизмом вступления.

Если обратиться к сравнению темпов у разных дирижёров, то можно отметить, что Пэн Цзяпэн выбирает не указанный композитором темп $\downarrow = 120$

для вступления, а начинает немного медленнее: $\text{♩} = 110$. В разделе D он также не следует ремарке $\text{♩} = 150$, указанной в партитуре, ускоряя темп до $\text{♩} = 180$, что требует большого мастерства от исполнителей на ударных инструментах. Такой интенсивный темп даёт возможность музыке выразить непрерывное напряжение, что связано с влиянием на Сюй Чанцзюня американского композитора Стива Райха: «Какое же влияние оказала на меня музыка Стивена Райха? Я полагаю, оно заключается в своего рода “длительном напряжении”, которое он создавал в своих произведениях. Такое напряжение волнует до глубины души, и к тому же оно пронизывает его сочинения от начала и до конца» [121, с.52].

Между разделами A и B, равно как и между разделами C и D, появляется новый материал, но в партитуре отсутствуют паузы между разделами. Пэн Цзяпэн делает в этих местах маленький люфт, ясно показывая строение разделов. Он демонстрирует прекрасное знание характерных черт китайской традиционной музыки, маркируя смены разделов с помощью изменения темпа. Музыка традиционных оперных спектаклей часто не имеет связующих разделов — обычно границы формы обозначаются короткими паузами.

Дирижёр Тан Мухай не демонстрирует больших темповых перемен. Во вступлении ($\text{♩} = 120$) он уже достигает $\text{♩} = 145$. В разделе C ($\text{♩} = 132$) он убыстряет темп до $\text{♩} = 155$, в разделе D $\text{♩} = 150$. В конце произведения он удерживает темп $\text{♩} = 165$. Тан Мухай не делает паузы между разделами, он исполняет произведение строго в соответствии с партитурой. С точки зрения эстетики традиционной китайской музыки это может звучать несколько резко, однако способствует объединению музыки в единое целое. С помощью подчёркивания смысловых акцентов и постепенного увеличения их числа дирижёр добивается единой линии развития на протяжении всего произведения, показывая увеличение напряжения от раздела к разделу.

На примере вступления (см. *Нотный пример № 8*) становится особенно заметно, что Тан Мухай исполняет этот раздел быстрее, чем Пэн Цзяпэн. Он уделяет больше внимания мелодии, подражая вокальной музыке и почти игнорируя тактовые черты — для него важнее становится демонстрация мелодической линии её направленности. В трактовке Пэн Цзяпэна вступление звучит намного медленнее; он подчёркивает каждый звук, что создаёт торжественную атмосферу. Такая трактовка объясняется стремлением передать атмосферу праздника. В 1999 году Сюй Чанцзюнь стал свидетелем китайского праздника фонарей (15-го числа 1-го месяца по китайскому лунному календарю) и парада, который проходил в Сингапуре. Важной его частью были танцы Дракона и Льва, которые и вдохновили композитора на создание этого произведения: торжественная атмосфера также схожа с ярким вступлением перед началом Пекинской оперы.

Разные интерпретации этого произведения двумя китайскими дирижёрами, обусловлены опытом их работы: Пэн Цзяпэн работал преимущественно с оркестром китайских народных инструментов, в то время как Тан Мухай — с симфоническим оркестром⁹⁹.

Дирижёры пытаются по-своему решать обозначенные проблемы: каждый из них имеет собственный подход, поэтому даже исполнение одного и того же произведения может в корне различаться по своей трактовке. Одни дирижёры уделяют больше внимания слитности звучания оркестра, другие (особенно в современном репертуаре) подчёркивают идущую от традиционной музыки индивидуальность тембра инструментов. Они по-разному раскрывают широкий диапазон эмоций, которые содержатся в произведении Сюй Чанцзюня. В то же время они демонстрируют, как яркая индивидуальность дирижёра, имеющего ясное представление о своей культуре, обогащает нотный текст партитуры.

⁹⁹ В настоящее время он постоянно проживает за границей и имеет швейцарское гражданство.

Анализ интерпретаций произведений Сюй Чанцзюня разными дирижёрами показывает, что при всем различии подходов, они стремятся отразить основную идею произведения, которая должна предстать во всем великолепии оркестровых средств, использованных чуткой рукой композитора. Каждая из интерпретаций имеет большую художественную ценность и представляет огромный интерес для исследователя.

Таким образом, особенности дирижёрской интерпретации произведений Сюй Чанцзюня тесно связаны с особенностями китайской традиционной музыки, которые присутствуют во всех его оркестровых сочинениях.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Интенсивное развитие современной китайской музыки в последние пятьдесят лет (после Культурной революции 1966-1976 годов), появление целой плеяды композиторов, творчество которых вошло в мировую культуру, привлекли внимание учёных, как в стране, так и за её пределами. Особое место в этом процессе заняли представители течения «Новая волна», сформировавшего в разных видах искусства: литературе, живописи, кинематографе, музыке.

В рамках этого движения были провозглашены преодоление последствий Культурной революции и новое отношение к традиционному искусству, возрождение его древних корней, ушедших традиций, конфуцианских воззрений в рамках современных художественных средств. Это проявилось в деятельности литературных содружеств «Туманные поэты» и «Новое направление», продолживших и существенно обновивших многовековую поэтическую традицию. В живописи отмечается тенденция переосмысления древних традиций вместе с противостоянием консерватизму и поиском новых средств, обращение к абстрактным формам и отход от реализма.

В этот период китайская музыка впервые появляется на мировой сцене. Применение современных западных техник композиции и привычных приёмов способствуют востребованности новейшей китайской музыки в мире. Китайская традиционная музыка с её особенной эстетикой, берущей начало в древней философии, стала источником вдохновения для национальных композиторов «Новой волны» и последующего времени.

Процесс взаимодействия китайской музыкальной культуры с западной музыкой, характерный для прошедшего столетия, так же усилился в этот период. Ключевым моментом стал уход от политических доктрин, управляющих музыкой и подчиняющих её государству; новый взгляд на древние музыкальные традиции как источник вдохновения; осознание их уникальности. Композиторы «Новой волны» выдвинули лозунг возрождения

традиций китайской музыки в сочетании с использованием современных композиторских техник: додекафонии, сериализма, минимализма, алеаторики, электронной музыки и др.

Процесс освоения новых средств в музыке шёл параллельно в Китае (в рамках учебных курсов современной музыки и композиции в консерваториях) и за рубежом (США, страны Европы), куда были направлены на обучение и стажировку многие китайские композиторы: Тань Дунь, Чэнь И, Чэнь Циган, Го Вэньцзин, Е Сяоган, Цюй Сяосун, Сюй Чанцзюнь и др. Поставив перед собой задачу вывести китайскую музыку в мировое культурное пространство, каждый из них нашёл собственный путь решения, воплотив при этом общие положения эстетики «Новой волны».

Активное формирование синтеза древних традиций и современных техник происходило поэтапно, начиная с конца 1970-х годов. В становлении «Новой волны» выделяются три этапа: изучения современной западной музыки; активного освоения новых композиторских техник и формирования эстетики направления (в том числе, в дискуссии на конференции в Ухане). Результаты этой дискуссии, опубликованные в статье «Диалог на тему современной музыки», не утратили актуальности до нашего времени.

Особенности проявления эстетики «Новой волны» в музыке связаны с рядом параметров, среди которых отметим: сочетание современных западных тенденций развития музыкального искусства с возвращением к древним традициям китайской традиционной музыки, связь с религиозно-философскими воззрениями и картиной мира, стремление к индивидуализму и иррациональной интуиции. Такая «двусторонне направленная» позиция оказалась созвучной, как внутренним тенденциям развития китайской музыки, так и аналогичному явлению во многих культурах Азии.

Композиторы «Новой волны» воплотили основную тенденцию китайской академической музыки этого времени — отход от классико-романтического стиля и метода социалистического реализма в сторону авангардного направления. В рамках «Новой волны» зарождается

авангардное направление, которое связано с освоением современных композиторских техник и определённым влиянием американского и европейского авангарда. Его представляют такие композиторы, как: Тань Дунь, Чэнь Циган, Го Вэньцзин, Е Сяоян, Чэнь И, Чжоу Лун, Цюй Сяосун, Ли Сиань и другие.

При этом своеобразие национального музыкального авангарда заключалось в тесной связи с китайской философией и культурой и глубоким переосмыслении западных тенденций и техник. Параллельно в китайской музыке нашли отражение неофольклоризм Бартока и Стравинского, импрессионизм Дебюсси. Можно сказать, что китайская музыка в концентрированном выражении за несколько десятилетий прошла исторический путь западной музыки XX века.

Творчество Сюй Чанцзюня отразило особенности «Новой волны» и последующего периода развития китайской музыки. С ранней юности приобщившись к традиционному китайскому музыкальному театру, композитор в дальнейшем опирался на его музыку, сыгравшую важную роль в его творчестве. Получив образование в Шанхайской консерватории, он, как и многие представители «Новой волны», продолжил образование в Миланской консерватории (у Л. Берио), о котором затем написал диссертацию (PhD), и в Колумбийском университете (США) у С. Райха. Это позволило ему свободно и каждый раз индивидуально синтезировать национальные и западные традиции, вносить национальную специфику в современные композиторские техники.

Композитор обращается преимущественно к жанрам инструментальной музыки (концерты, симфонии, сюиты, камерная и фортепианная музыка), хотя в его наследии есть хоровая музыка и вокальный цикл «Цвет карты». В инструментальных произведениях встречаются вокальные «вставки» («Танец меча» для *люциня* соло, Камерная музыка «Тишина») на стихи классических китайских поэтов, что согласуется с эстетикой «Новой волны», как обращение к далёкому прошлому и основам китайской культуры.

Он использует традиции устно-письменного профессионализма — музыку *цзинцзюй* (Пекинской оперы), носителем которой является сам; из национальных инструментов композитор отдаёт предпочтение струнным (*люцинь*, *янцинь*, группе смычковых струнных — *хуцинь*), которые использует как солирующие инструменты и в сочетании с оркестром: симфоническим, камерным, китайских народных инструментов. Сюй Чанцзюнь ориентируется на тембры и семантику китайских музыкальных инструментов, технико-акустические особенности которых отражаются в ладоинтонационной, гармонической, фактурной стороне его произведений. Некоторые инструменты (*гаоху*, *чжунху*, *цзинху*) он выводит на сцену в качестве концертирующих, тем самым обновляя традицию их использования и расширяя технические возможности. В особенности это касается *цзинху*: инструмент, который прежде не мыслился за пределами аккомпанемента Пекинской оперы, впервые высказывается сольно в Концерте-каприччио «Гимн первочеловеку Паньгу».

Нередко обращение к национальным инструментам влечёт за собой и использование традиционных напевов или наигрышей. Так происходит в произведении «Прекрасный Тяньцзинь»: мелодия *саньсяня* опирается на народный напев «*шу цзы*», призванный передать очарование местного колорита.

Ритмические параметры его сочинений в значительной степени связаны с театром Пекинской оперы, что несёт дополнительную информацию для слушателя, включает музыку композитора в контекст театральной культуры Китая. Ритмические фигуры и исполнительские эффекты Пекинской оперы, сочетания музыкальных инструментов, характерные для её оркестра, составляют отдельные семантические единицы его произведений и легко «считываются» национальной аудиторией.

Функция ритмических фигур Пекинской оперы в музыке композитора может быть различна: от обозначения главной идеи произведения, ставшей импульсом для его создания и отразившейся в названии (Концерт «Феникс»),

до отдельных элементов музыкальной ткани, позволяющих создать нужный эмоциональный эффект или же подготовить кульминацию («Танец меча», «Тишина»). Немаловажным становится тот факт, что композитор изнутри знает специфику ударных инструментов Пекинской оперы, хорошо осведомлён об их выразительных возможностях и функциях в спектакле. Это позволяет ему свободно выбирать необходимые средства из всей доступной палитры инструментальных красок. Иногда Сюй Чанцзюнь переносит приёмы игры на ударных на инструменты струнной группы (Концерт «Феникс», «Танец меча»).

Композитор не только цитирует ритмические фигуры, но вносит свои изменения, разнообразит их тембровую сторону. Он также включает в свои произведения типовые мелодии Пекинской оперы, что способствует созданию яркого национального колорита его сочинений.

Ладоинтонационная сторона его музыки опирается на китайскую систему модальных ладов (ангемитоника, гексатоника, гептатоника), а также на более древние четырёхступенные и трёхступенные ангемитонные структуры (*Чу-лад*, *пина-аккорд*) и новомодальность (составленные композитором восьмиступенные структуры). Он использует как ладовые модуляции, так и диссонирующие полиладовые структуры. Его сочинения демонстрируют различные типы ладовой организации: от ладов системы *юнь-гун-дяо* до явлений новомодальности («Танец меча»).

Ангемитонные структуры китайских ладов проявляются у него и в рамках в серийной техники. В области композиции он использует также минимализм, ограниченную алеаторику и сонорные эффекты. Сюй Чанцзюнь синтезирует китайские формы с европейскими, использует гармонические и композиционные средства современной музыки. Благодаря этим качествам его музыка приобретает яркий национальный колорит.

Многие оркестровые сочинения композитора написаны для оркестра китайских народных инструментов. Созданный в середине XX века по образцу симфонического оркестра, он совмещает в себе модернизированные

инструменты (с равно-мерно-темперированным строем) и аутентичные инструменты с индивидуальными особенностями в строе, что затрудняет исполнение: унисонов и октавных удвоений; классической западной музыки и китайской музыки классико-романтического направления.

Строение оркестра китайских народных инструментов напоминает европейский симфонический оркестр: его также можно разделить на группы (струнные сычковые, духовые, ударные инструменты, а также добавлена группа щипковых инструментов). В то же время он обладает характеристиками, отличными от его европейского прообраза: яркость и узнаваемость тембра каждого инструмента ставит перед исполнителями серьёзную проблему совместного звучания; струнной группе не хватает ресурсов в нижнем и среднем регистре, смычковый *эрху* не может считаться полноценной заменой европейской скрипки.

Оркестр китайских народных инструментов отличается богатством и разнообразием инструментов ударной группы, что повышает роль ритмического начала исполняемой им музыки. Это, с одной стороны, придаёт звучанию оркестра неповторимый колорит (который активно используют современные композиторы), с другой, – создаёт специфические проблемы унификации звучания, часть из которых может решить дирижёр. Все эти особенности требуют кропотливой работы, как оркестрантов, так и дирижёра. В работе с оркестром китайских народных инструментов, прежде всего, следует учитывать, что своеобразие его состава в целом, так и отдельных групп и инструментов, что связано с особенностями китайской традиционной музыки.

Сравнительный анализ исполнения произведений Сюй Чанцзюня несколькими китайскими дирижёрами показывает, что все они стараются следовать авторскому замыслу и стремлению передать яркий национальный колорит его музыки. Для его произведений характерны усиленная группа ударных инструментов, что определяет значительную роль ритма, тембровые сочетания, проистекающие из практики Пекинской оперы. В трактовке его

сочинений одни дирижёры уделяют больше внимания слитности звучания, другие, – напротив, подчёркивают индивидуальность тембра отдельных групп или инструментов.

В сочинениях Сюй Чанцзюня сочетаются как черты европейского оркестрового письма, так и связанные с особенностями китайской музыки, в частности, сочетания инструментов традиционного музыкального театра Пекинской оперы. Это проявляется как в произведениях для оркестра китайских народных инструментов, так и для симфонического оркестра.

Исследование творческого наследия Сюй Чанцзюня демонстрирует знание композитором особенностей традиционной музыки, владение её тонкостями и глубинными пластами, а также умение передать особенности национальной культуры языком современной музыки.

На сегодняшний день современная китайская музыка в большей степени исследуется с точки зрения процесса исторической эволюции или применения современных техник в отдельных произведениях композиторов. Изучение творческого облика отдельных представителей «Новой волны» пока не ведётся. Между тем, без подобных исследований невозможно получить всестороннюю картину развития современной китайской музыки и музыки Азии в целом. Поэтому данное направление исследований может быть выделено, как перспективное. Интерес представляют также сравнительные исследования процессов становления современной китайской музыки и других сфер искусства, китайской музыки и других культур Азии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абдуллина Г.А., Сунь Я.* Особенности китайской фортепианной музыки второй половины XX века [Электронный ресурс]//<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-2.31> (Последнее посещение 03.04.2020).
2. *Алябьева А.Г.* Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений. Краснодар: КГУКИ, 2009. 292 с.
3. *Бодоева А.А.* Китайская поэзия авангардизма в оценках литературных критиков // Вестник бурятского госуниверситета № 6, 2017. С. 188-194.
4. *Будаева Т.Б.* Ладоинтонационные особенности и вопросы нотации в Пекинской музыкальной драме цзинцзюй// Музыка народов мира: проблемы изучения. Материалы международных научных конференций. Вып.1./Ред.-сост. В.Н.Юнусова, А.В. Харуто. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. С.107-116.
5. *Высоцкая М.С., Григорьева Г.В.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие /М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 440 с.
6. *Гаврилова Н.А.* Проблема национального в музыке XX века: Чехия и Словакия. Автореф. дисс. докт. искусствоведения: 17.00.02 / Моск. консерватория. М., 1996. 38 с.
7. *Головинский Г.Л.* Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX-XX веков. Очерки. М.: Музыка.1981. 279 с.
8. *Дай Юй.* Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости». Дисс. канд. иск. Нижний Новгород, 2017. 238 с.
9. *Дехант Г.* Дирижирование. Теория и практика музыкальной интерпретации /пер. с нем. Н.Д. Зусман, В.Г. Зусмана, А.А. Фролова, Н.К. Моховой, Т.П. Смирновой. Нижний Новгород: Деком, 2000. 446 с.

10. *Дрожжина М.Н.* Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2004. 280 с.
11. *Дубровская М.Ю.* Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы (последняя четверть XIX в.– первая половина XX в.). Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М.И. Глинки. 2004. 572 с.
12. *Есипова М.В.* Бяньчжун // Энциклопедия «Музыкальные инструменты». М.: «Дека – ВС», 2008. С. 105-106.
13. *Жэнь Шуай.* Китайская «образцовая революционная опера: жанрово-стилистические особенности. Дисс. канд. иск. СПб., 2019. 240 с.
14. *Земцовский И.И.* К теории жанра в фольклоре// Советская музыка. 1983. № 4. С. 61-64.
15. *Земцовский И.И.* Существует ли изоморфизм традиций? Художник и народ: новый взгляд на старую проблему. // Арт Лад. 2008. № 3. С.124-137.
16. *Земцовский И.И.* Фольклор и композитор. Теоретические этюды о русской советской музыке. Ленинград-Москва: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1978. 174 с.
17. История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие/Сост. и общ. ред. А.Н. Гавриловой. М.: Музыка, 2005. 576 с.
18. *Кан Э.* Элементы дирижирования / Э. Кан; пер. с англ. Д. Э. Далгата. Ленинград: Музыка. Ленинградское отделение, 1980. 216 с.
19. *Ли Исюань.* Обоснование хронологии китайской симфонической музыки [Электронный источник]. // www.gramota.net/materials/9/2019/11/50.html. (Последнее посещение 22.04.2020)

20. *Ли Ын Кён*. Концепция звука в творчестве Исан Юна //Музыка народов мира: проблемы изучения. Материалы международных научных конференций. Вып.1./ ред.-сост. В.Н.Юнусова, А.В.Харуто. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория, 2008. С 358-372.
21. *Ли Ын Кён*. Национальные черты инструментальной музыки корейского композитора Исан Юна (1917-1995). Автореф. канд. иск. М., 2008. 24 с.
22. *Ло Шиш*. Из истории китайских дворцовых оркестров// Старинная музыка №№ 1-2 (23-24) 2004. С. 35-41.
23. *Лупинос. С.Б.* Единораздельность космогенеза/культурогенеза — первооснова музыкально-теоретических концепций Древности и Средневековья: Китай, Корея, Япония//Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. № 36, 2018. С. 61-70.
24. *Лупинос. С.Б.* Этнокультурные основания общности ладоакустических терминов трактатов «Люй люй синьшу», «Акхак квебом» и «Гаккароку» // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. № 48, 2019. С.3-47.
25. *Лючано Берио* // История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие/ Сост. и общ. ред. Н.А. Гавриловой. М.: Музыка, 2005. С.316-330.
26. *Мацевский И.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: «Дайк-Пресс». 2007. 520 с.
27. *Машин Ю.Б.* Из истории Южно-российского конкурса дирижёров оркестра русских народных инструментов (к проблеме дирижёрского образования) //Южно-Российский музыкальный альманах. 2018, № 4. С.60-63.
28. *Мерёкина О.* Современное китайское искусство: 30-летний путь от социализма к капитализму [Электронный источник// <https://artifex.ru/живопись/современное-китайское-искусство-1/> (Последнее обращение 15.05.2020)

29. *Мусин Илья*. Техника дирижирования. Ленинград: Музыка, 1967. 291 с.
30. *Переверзев Н.* Исполнительская интонация. М.: Музыка, 1989. 225с.
31. *Переверзева М.В.* Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. Дис. канд. иск. М., 2005. 272 с.
32. *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.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. С.127-152.
33. *Пэн Чэн*. Ладовая система китайской музыки и её претворение в музыке XX века. Дисс. канд. иск. Нижний Новгород, 2011. 301 с.
34. *Римский–Корсаков Н.А.* Эпидемия дирижёрства //Римский Корсаков Н.А. Полное собрание соч. Т. 2.: Литературные произведения и переписка. М.: Музыка, 1963. С.31-39.
35. *Рожественский Г.* Преамбулы: Сборник музыкально-публицистических эссе, аннотаций, пояснений к концертам, радиопередачам, грампластинкам / Сост. Г. Алфеевская. М.: Сов. композитор, 1989. 304 с.
36. *Сапонов М.А.* Менестрели. Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. М.: «Прест», 1996. 360 с.
37. *Сигида С.Ю.* Музыкальная культура США конца XVIII-первой половины XX века. Становление национальной идентичности. Очерки. М.: Издательство «Композитор», 2012. 504 с.
38. *Сидельников Л.* Симфоническое исполнительство: эстетика и теория. Исторический очерк. М.: Сов. композитор, 1991. 286 с.
39. *Слонимская Р.Н., Цзян Ицзюнь*. К проблеме обучения дирижёров народно-инструментальных оркестров Китая// Science of Europe N 4 (4), 2016. С. 62-65.

40. *Смирнов М.* К вопросу о национальном исполнительском стиле // Эстетические очерки. Вып.4. М.: Музыка, 1977. С. 153-167.
41. *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование. М.: Музыка, 1992. 230с.
42. Теория современной композиции. Учебное пособие / отв. ред. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624с.
43. *Тоубман Г.* Маэстро // Искусство Артура Тосканини. Воспоминания. Биографические материалы/ состав. Л. Тарасов. М.: Музыка, 1974. С.111-133.
44. *У Ген-Ир.* Традиционная музыка Дальнего Востока. Китай, Корея, Япония. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. 342 с.
45. *Ульянова (Лычева) И.О.* Оркестр русских народных инструментов [Электронный ресурс] //Сайт: История создания Великорусского оркестра имени В.В. Андреева // URL: <https://sites.google.com/site/irinochka2020/home/orkestr-russkih-narodnyh-instrumentov/istoria-sozdania-velikorusskogo-orkestra-im-v-v-andreeva> (Последнее посещение 04.05.2019).
46. *Фань Юй.* Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980-1990-х годов. Дисс. канд. иск. Нижний Новгород, 2019. 243 с.
47. *Федотов М.В.* Дирижёрская интерпретация музыкального произведения: генезис и эволюция. Автореф. дисс. канд. иск. М., 2011. 26 с.
48. *Хайдапова М. Б-О.* История формирования и развития китайской «Туманной поэзии» // Вестник бурятского госуниверситета. № 8, 2010. С.123-130.
49. *Хайкин Б.Э.* Беседы о дирижёрском ремесле. Статьи. М.: Советский композитор. 1984. 240 с.
50. *Холопов Ю.Н.* Пентатоника как род интервальных систем // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: Материалы

межреспубликанской научной конференции. Казань, 1-2 ноября 1993 г. /отв. ред. Л.В. Бражник. Казанская консерватория. Казань, 1995. С. 5-6.

51. *Холопов Ю.Н.* Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция. Материалы научно-практической конференции/ ред.-сост. Р.А. Насонов, М.Л. Насонова. М.: Прест, 1999. С.11-46.

52. *Холопов Ю.Н.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века//Наука без границ. Сборник статей к 15-летию журнала «Musiqi dünyasi». М. : Композитор, 2015. С. 267-297.

53. *Холопова В.Н.* Китайский музыкальный авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи / ред.-сост. Е. М. Тараканова; Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, Российская академия наук. М.- СПб.: Алетейя, 2003. С. 243-251.

54. *Цзо Чжэньгуань.* Шэн // Энциклопедия «Музыкальные инструменты». М.: Дека-ВС, 2008. С. 702-703.

55. *Цзо Чжэньгуань.* Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор, 2014. 336 с.

56. *Цуй Сянь.* Введение в китайскую традиционную музыку (пер. Пэн Чэна) //Музыка. Искусство, наука, практика. № 2(10), 2015 С. 39-45.

57. *Цюй Ва.* Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века. Автореф. дис. канд. иск., Нижний Новгород, 2015. 26с.

58. *Чжан Кэу.* Сяо Юмей и его роль в становлении современного китайского музыкознания. Автореф. дисс. канд. иск. Нижний Новгород, 2017 21 с.

59. *Чжу Юаньюань (Zhu Yuanyuan).* Претворение национальных истоков в Концерте «Карта» для виолончели, видео и оркестра Тан Дуна [Электронный источник]: <http://www.lib.knigi-x.ru/23raznoe/206788-1-udk->

780711-7862083-chzhu-yuanyuan-zhu-yuanyuan-pretvorenie-nacionalnih-istokov-koncerte-karta-dlya-violoncheli-vide.php (Последнее посещение 1.03.2020)

60. Чу Юй Чен. О путях становления китайского оркестра национальных инструментов [Электронный источник]// https://revolution.allbest.ru/music/00902026_0.html (Последнее посещение 22.04.2020).

61. Шахназарова Н.Г. «Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. М.: Советский композитор, 1983. 153 с.

62. Юнусова В.Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии// Памяти Романа Ильича Грубера В мире истории музыки: Статьи, Исследования, Переписка. Вып.2. / ред.сост. — докт. иск., проф. Юнусова В.Н. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2011. С 195-216.

63. Юнусова В.Н. Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии / В. Н. Юнусова // Общество и государство в Китае / А. И. Кобзев и др. М.: ИВ РАН, 2014. Т. XLIV. Ч. 2. С. 780-788.

64. Юнусова В.Н. Музыка Восточной Азии и западный авангард в письмах корейского композитора Исан Юна (1917-1995)// Традиции и перспективы искусства как феномена культуры. Сборник статей по материалам Международной научной конференции Государственной классической академии имени Маймонида. 12-16 апреля 2016 года / под общ. науч. ред. Я.И. Сушковой-Ириной; ред.-сост. М.А. Казачкова, Е.В. Клочкова. М.: Издательство: Государственная классическая академия им. Маймонида (Москва), 2016. С. 423-431

65. Янь Цзянань, Юнусова В.Н. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня// Журнал общества теории музыки № 4 (24). 2018. С. 60-73.

66. Янь Цзянань. Вопросы дирижёрской интерпретации современной китайской музыки (на примере Концерта для янцзиня и камерного оркестра

«Феникс» Сюй Чанцзюня) // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры. Сборник статей по материалам Международной научной конференции Академии имени Маймонида Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 24-27 апреля 2019 года / под общей науч. ред Я.И. Сушковой-Ириной. М.: РГУ имени Н.А. Косыгина. 2018. С. 262-269.

67. *Янь Цзянань*. Дирижёр и композитор: взаимодействие творческих личностей на примере современной китайской музыки // Феномен творческой личности в культуре. Фатюшенковские чтения. Сборник статей материалов VIII Международной научной конференции. Ответственный редактор: Н.В. Карташева. 2018. С. 440-444.

68. *Янь Цзянань*. Оркестр китайских народных инструментов и творчество Сюй Чанцзюня: проблемы дирижёрской интерпретации // Журнал «Музыка. Искусство, наука, практика». № 4 (28), 2019. С. 41-53.

69. *Янь Цзянань*. Современные китайские дирижёры – исполнители музыки Сюй Чанцзюня // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры. Сборник статей по материалам Международной научной конференции Академии имени Маймонида Российского государственного университета имени Н.А. Косыгина (Технология. Дизайн. Искусство). 24-27 апреля 2019 года / под общей науч. ред. Я.И. Сушковой-Ириной. М.: РГУ имени Н.А.Косыгина. 2019. С. 310-317.

70. *Янь Цзянань* Национальные особенности музыки китайского композитора Сюй Чанцзюня // Южно-российский музыкальный альманах. № 2 (39), 2020. С.55-63.

На европейских языках

71. Changjun Xu [Электронный источник]
<https://www.tianjinjuilliard.edu.cn/school/administration/xu-changjun/>
(Последнее помещение 18.05.2020).

72. *Jiang Jing*. The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Composition//Asian Music Vol. 22, No. 2, Views of Music in China Today (Spring – Summer, 1991), Pp. 83-96.

73. *Krech, David, Crutchfield, Richard S.* Theory and Problems of Social Psychology, New York: McGraw-Hill Book Co. 1948. 639 p.

74. *Lee, Joanna C.* Tan Dun // The New Grove' Dictionary of Music and Musicians: Edited by Stanley Sadie in 29 volumes. Second Edition. – Macmillan Publishers Ltd., 2001. Vol.25. Pp. 64-65.

75. *Tan Sooi Behg.* The “Huayue Tuan” (Chinese Orchestra) in Malaysia: Adapting to Survive// *Asian Music* Vol. 31, No. 2 (Spring – Summer, 2000), Pp. 107-128.

76. *Taylor, Thomas, Morgan Harry.* Chinese Music. Los Angeles, Calif.: Quon-Quon-Co, 1944. 145 p.

77. The Tianjin Juilliard School <https://www.tianjinjuilliard.edu.cn/> (Последнее посещение 07.03.2020).

На китайском языке

75. 苯金梯。《新中国二胡协奏曲研究》—山东。硕士论文。山东大学。2014年2012年。第19也，共58页。 *Бен Цзинти*, Изучение концерта для эрху в новом Китае. Дисс. магистра. Шаньдунский Университет. 2014. 58 с.

76. 蔡培忠，简析京剧“四大件”演奏的艺术特征//《剧作家》2006年，第06期，第98页，(98-101页，共4页 *Цай Пэйчжун*. Краткий анализ художественных черт «Четырёх главных произведений» Пекинской оперы // «Драматург». № 6, 2006. С. 98-101.

77. 传统的中国乐器//肖迪编著。黄山出版社，2012年，第104页，共170页。 / Традиционные китайские музыкальные инструменты / Ред. и сост. Сяо Ди. Пекин: издательство Хуаншань, 2012. 170 с.

78. 春礼, 何为, 张宇慈, 京剧锣鼓, 中国戏剧社出版出版时间:1960年, 共 123 页. У Чуньли, Хэ Вэй, Чжан Юйцы. Логу Пекинской оперы. Пекин: Издательство Китайского драматического общества, 1960. 123 с.
79. 崔宪:《曾侯乙编钟律学研究》, 中国音乐学, 1994 年第 1 期, 40-51 页, 第 42 页。Цуй Сянь. Исследования строения Цзэн Хоуи бяньчжун// Китайское музыковедение. № 1, 1994. С. 40–51.
80. 大同乐会纪录片——《国民大乐》陈正生音乐爱好者 1995, №2。第 36 页。Чэнь Чжэншэн. Документальный фильм «Великая гражданская музыка» оркестра «Датун»// Журнал «Любитель музыки». №2, 1995. С. 36.
81. 单红龙。《扬琴的音律及音位排列》。—北京。中国音乐学(季刊)中国。2000 年。97-101 页。Дань Хунлун. Строй и звукофонемы янцина. // Журнал Китайской консерватории. Дополнительный журнал. Китай. No.4, 2000. С. 97-101.
82. 董海丰, 李玲玲“蝶梦扬琴”的改革与实践, 硕士学位论文, 内蒙古大学, 2013, 共 50 页。Дун Хайфэн, Ли Линлин. Реформа и практика «Сна о янцине». Магистерская диссертация. Университет Внутренней Монголии, 2013. 50 с.
83. 杜翠叶。《新潮》月刊的社会改造思想研究—博士论文, 复旦大学。2010 年。147 页。/ Ду Суй Е. Исследование социальной трансформации ежемесячного журнала «Новая волна». Дисс.канд. наук. Университет Фуданя. 2010. 147 с.
84. 方立天:中国佛教哲学要义, 第一版, 人民大学出版社, 2002 年, 1269 页。Фань Литянь. Основы китайской буддийской философии. Первое издание. Пекин: Издательство Китайского народного университета, 2002. 1269 с.
85. 冯效刚 20 世纪末的中国指挥理论研究及其学科建设- 共 13 页, 2006 年, 69-81 页。Фэн Сяоган. Исследование китайской теории дирижёра и

построение дисциплины в конце XX века // Журнал Нанкинского университета искусств, 2006. С. 69-81.

86. 高伟, 古韵留声—分析三弦艺术的创新与传承/ 高伟/ 《智库时代》2019 年 40 期共 221-223 页。 *Гао Вэй* оставшаяся древняя рифма – анализ инноваций и наследие искусства саньсянь // Журнал эпохи «кузницы идей». № 40, 2019. С. 221-223.

87. 关乃忠, 探讨中国民族乐队的排位和音场问题, 2001 年, 第 11 册, / *Гуань Найчжун*. Проблема расположения и звукоизвлечения китайского народного оркестра // Журнал творческих исследований. 2001, № 11. С. 18-21.

88. 何丽丽, 柳琴音乐的初步研究的. 硕士论文, 福建师范大学. 2003 年 09 月, 共 63 页。 *Хэ Лили*. Первичное изучение музыки для люциня. Магистерская диссертация. Фуцзяньский педагогический университет. Сентябрь 2003. 63 с.

89. 胡登跳《民族乐队乐器法》, 上海文艺出版社, 1982年, 共611页。 *Ху Дэнтяо*. Методика оркестра народных инструментов. Шанхай: Шанхайское литературно-художественное издательство. 1982. 611 с.

90. 胡梦佼: 探讨柳琴演奏技巧的发展空间——以柳琴独奏作品《塔吉克舞曲》为例, 北方音乐 2019 年 19 期, 第 26 页, 共 2 页。 *Ху Мэнцзяо*. Изучение пространства развития игровых навыков люциня – на примере сольного «Таджикского танца» для люциня // Северная музыка 2019. № 19. С.26-27.

91. 黄大同, 曾侯乙编钟“基”“角”“曾”三音组音高排列样式研究/中国音乐学杂志, 2016 年第 1 期, (共 7 页, 96 页-102 页) *Хуан Датун, Цзэн Хоуи*. Звуковысотная система бяньчжун «цзи», «цзяо», «цэн»// Журнал китайского музыковедения. 2016, №1. С. 96-102.

92. 黄黎星;孙晓辉.郑玄“爻辰”易例与古代乐律论探析.周易研究.2007 年第 4 期, 89-96 页。 *Хуан Лисин, Сунь Сяохуэй*. Анализ гексограмм

«Ицзина» Чжэн Сюаня и древней теории музыки //Журнал исследований Чжоуи. 2007, № 4. С. 89-96.

93. 雷慧君, 河曲民歌“山曲”研究, 山东大学, 硕士论文, 2012 年, 共 48 页。Лэй Хуэйцзюнь. Народный напев уезда Хэцзюй «Горная песня». Магистерская диссертация. Университет Шаньдун, май 2012 г. 48 с.

94. 李鹏程: 刘天华、华彦钧对二胡音乐的贡献./《音乐创作》2019 年 01 期. 92-97 页。Ли Пэн Чэн: Лю Тяньхуа и вклад Хуа Яньцзюня в музыку для эрху. // Создание музыки. №1, 2019. С. 92-97.

95. 李西安,瞿小松,叶小纲,等.现代音乐思潮对话.人民音乐,1986, 6 页 13-15。/Ли Сиань, Цюй Сяосун, Е. Сяоган. Диалог на тему современной музыки // Издательство Народной музыки. №6, 1986. С.13-15.

96. 李献民《豫剧锣鼓经》河南人民出版社出版, 1983 年, 共 97 页。Ли Сяньминь. Логуцзин хэнаньской оперы. Хэнань: Народное издательство 1983. 97 с.

97. 李香波,建国初期民族管弦乐发展研究,沈阳师范大学,硕士论文 2012 年// Ли Сянбо, исследование развития оркестра народных инструментов в первые дни основания Китайской Народной Республики, Шеньянский педагогический университет. Магистерская диссертация . 2012. 39 с.

98. 刘越《中国京剧打击乐》—北京。人民音乐出版社。2009 年。184 页。Лю Юэ. Перкуссия Пекинской оперы. Пекин: Издательство Народной музыки, 2009. 184 с

99. 刘喆, 木管五重奏《三首民歌叙事曲》初探. 天津音乐学院学报: 天籁, 2014 年第 4 期, 105-114 页。Лю Чжэ. Предварительное исследование квинтета деревянных духовых инструментов «Три китайские баллады»// Журнал Тяньцзиньской музыкальной консерватории. № 4, 2014. С. 105-114.

100. 孟昭林: 纵横世界乐坛的指挥家汤沐海, 1988 年第一版。6-7 页。Мэн Чжаолин: Тан Мухай Дирижёр на мировой сцене // Издательство Народной музыки, №1, 1988. С. 6-7.

101. 潘晶晶, 当代专业柳琴教学的调查与分析, 硕士论文, 上海音乐学院, 2015年06月, 共36页。 *Пан Цзинцзин*. Исследование и анализ техники люциня в современном профессиональном образовании. Магистерская диссертация. Шанхайская консерватория. Июнь 2015, 36 с.

102. 朴东升, 《民乐指挥概论》中央音乐学院出版社, 2005年, 共119页。 *Пу Дуншэн*. Введение в дирижирование народным оркестром. Пекин: Издательство Центральной консерватории. 2005. 119 с.

103. 孙铭泽, 谈快板书艺术的传承与发展戏剧之家杂志 2018年, 共40页。 *Сунь Минцзе*. О наследовании и развитии искусства куайбань// Журнал драматических представлений. Без номера, 2018. С. 40.

104. 谈龙建. 中国三弦音色的多样性之研究. 天津音乐学院学报, 2012(4):103-111页, 共120页。 *Тан Лунцзянь*. Исследование разнообразия саньсяня // Журнал Тяньцзиньской консерватории, №4, 2012. с. 103-111.

105. 谈上海交响乐团和哈尔滨交响乐团的历史共性, 艺术教育杂志, 2016(5), 共58-59页。 *Лю Чан*. Об исторической общности Шанхайского симфонического оркестра и Харбинского симфонического оркестра // Журнал Художественное образование. №5, 2016. С. 58-59.

106. 听汤沐海排练——布鲁克纳“第九交响曲”和《感恩赞》[J];人民音乐;2001年10期17-18页。 *Бянь Цзушан*, Прослушивание репетиции Тан Мухая «Девятой симфонии» и «Благодарения» Брукнера // Издательство Народной музыки. №10, 2001. С. 17-18.

107. 汪申申. 现代主义音乐在中国的命运. 人民音乐, 1995(12), 27-29. *Ван Шэньшэнь*. Судьба модернистской музыки в Китае // Народная музыка №12, 1995. С. 27-29.

108. 王安潮, 唐大曲考, 上海音乐学院博士论文, 2007年, 共182页。 *Ван Аньчао*. Исследования текста танского дацюй. Кандидатская диссертация. Шанхайская консерватория, 2007. 182 с.

109. 王安国, 我国音乐创作“新潮”纵观, 中国音乐学杂志, 1986年01期 4-15 页。 *Ван, Аньго. Очерк о китайской музыке «Новой волны» //Китайское музыковедение. № 1, 1986. С. 4-15.*
110. 王凤超, 京剧锣鼓经研究北方音乐杂志, 2017年(13) 72-73 页。 *Ван Фэнчао. Изучение классического логу Пекинской оперы //Журнал Северной музыки. № 13, 2017. С. 72–73.*
111. 王江萍. 浅谈合理建立中国民族管弦乐队的几点思考 2011年(16), 共 38-39 页. 黄河之声杂志. *Ван Цзянпин. Размышления о рациональном создании Китайского народного оркестра// Журнал Голоса Жёлтой реки. № 16, 2011. С. 38-39.*
112. 王瑟. 从《凤点头》的创作看新世纪扬琴作品的发展, 中央音乐学院, 硕士了论文, 2008年, 23 页, *Ван Сэ. «Феникс» и развитие произведений для янцзиня в Новом веке. Дисс. магистра. Пекин, Центральная консерватория. 2008. 23 с.*
113. 王艺, 东方中乐团首场民族交响音乐会述评——北京。人民音乐出版社。2010年第一版。22-23 页。 *Ван И. Обзор первого концерта китайского народного оркестра «Восток»// Издательство Народной музыки. № 1, 2010. С. 32-33.*
114. 吴可畏 :多维视角下的民乐传统——读解朴东升《排练指挥札记——中国民族管弦乐队的音响整合与音色调控, 百家评论杂志 2013年第(5), 共 41-46 页. *У Кэвей. Традиция народной музыки в многомерной перспективе — чтение репетиционных заметок в работе Пу Дуншэна. Звуковая интеграция и контроль тона китайского оркестра народных инструментов// Журнал Бэйцзя Пинлун. № 5, 2013. С .41-46.*
115. 吴强, 《来如雷霆去似江绛唇珠袖传芬芳——柳琴曲《剑器》音乐与演奏解析》。—中央音乐学院学报, 2010年。111-116 页。 *У Цян. «Аромат губ и длинных рукавов поражают, словно удары грома». // Журнал Центральной консерватории. Без номера, 2010. С. 111-116.*

116. 吴亚玲, 论“二位音”在现代扬琴作品演奏中的应用, 中国音乐杂志, 2012 年第 3 期, 163-165 页。У Ялин. О применении «звуков второй позиции» в исполнении на современном янцине// Журнал китайской музыки. № 3, 2012. С. 163-165.

117. 吴紫娟, 大同乐会研究, 浙江师范大学硕士论文, 2014 年 05 月, 第 1 页。У Цзыцзюань. Исследование музыкальной ассоциации «Датун». Магистерская диссертация. Педагогический университет Чжэцзяна, май 2014. 30 с.

118. 肖迪. 《中国红·传统乐器》, 辽宁, 辽宁教育出版社。2012 年第一次印刷。共 172 页。Сяо Ди, Красный цвет Китая. Ляонин: издательство Ляонин Цзяо, 1-е изд., 2012, 172 с.

119. 徐昌俊, “寂”为次女高音、柳琴、蝶式箏、中音笙及打击乐而作, 中国作曲家系列, 室内乐篇, 中央音乐学院出版社。北京:, 中央音乐学院出版社, 2003。共 20 页。Сюй Чанцзюнь, «Тишина» (1985): для сопрано, люциня, чжэна, альтового шэна и ударных: Серия камерная музыка китайских композиторов. Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2003. 20 с.

120. 徐昌俊, 《鲁契亚诺·贝里奥的十三首《模进》上海音乐学院出版社, 2005 年, 160 页, 共 163。// Сюй Чанцзюнь. Тринадцать Секвенций Лучано Берлио. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2005. 163 с.

121. 徐昌俊, 京剧元素在当代音乐创作语境中的重构——扬琴协奏曲《凤点头》创作札记//《黄钟:武汉音乐学院学报》2019 第 3 期, 44-52 页。Сюй Чанцзюнь. Реконструкция элементов Пекинской оперы в контексте создания современной музыки — заметки о создании концерта для янциня «Феникс» // Хуан Чжун: журнал Уханьской консерватории. № 3, 2019. С. 44-52.

122. 徐昌俊, 鲁契亚诺·贝里奥的十三首“模进” Сюй Чанцзюнь.

Тринадцать секвенций Лучано Берно. Дисс.PhD. Пекин, 2000. 111 с.

123. 杨海虹. 音乐期刊的历史回眸——20 世纪 20 年代中国音乐刊物. 编辑学刊杂志, 2013(03), 第 73 页, 共 73-76 页。 *Ян Хайхун*. Оглядываясь назад на историю музыкальных периодических изданий – публикаций китайской музыки в 1920-х годах// Редактор академических журналов. № 3, 2013.С. 73-76.

124. 杨鸿年. 乐队训练学. 北京: 高等教育出版社, 2006 年, 第 686 页。 *Ян Хуннян*. Обучение оркестра. Пекин: Издательство высшего образования, 2006. 686 с.

125. 杨澜, 《国际音乐交流》杂志, 谭盾访谈录, 中央人民广播电台出版社, 共 30 页 // *Ян Лан*. Интервью с Тань Дунем// Журнал Международный музыкальный обмен. Без номера и года издания. 30 с.

126. 杨青、蔡梦 《我国民族器乐创作初创时期的探索轨迹》(下), 《音乐研究》, 2009 年第 1 期。第 66-67 页. *Ян Цин, Цай Мэн*. Изучение путей начального этапа создания китайской национальной инструментальной музыки// Журнал «Музыкальные исследования». № 2, 2009. С. 66-67.

127. 杨晓辉,京剧唱腔写作//上海远东出版社.2017 年, 第五版, 共 377 页, 第 4 页。 *Ян Сяохуэй*. Вокальное письмо Пекинской оперы. Шанхай: издательский дом «Дальний Восток», 2017. Изд. 4. 377 с.

128. 杨荫浏, 《中国古代音乐史稿》(下)。人民音乐出版社 2006 年版, 第 518-532 页. *Ян Инью*. Исторические наброски о древней китайской музыке// Народная музыка, Без номера. 2006. С. 518-532.

129. 姚艺君。《论中国戏曲文化的传承》。—武汉。黄钟(中国.武汉音乐学院学报. 2009 年。71-79 页。 *Яо Ицзюнь*. Переданное и унаследованное от Пекинской оперы. // Хуан Чжун (Журнал Уханьской консерватории) .No.4, 2009. С. 71-79.

130. 于敏, 发展中的京胡演奏——以赵建华京胡音乐会为例, 中国戏曲学院, 硕士论文, 2015 年 6 月。共 47 页。 *Ю Минь*. Исполнение на цзинху

в процессе развития на примере концерта для цзинху Чжао Цзяньху. Магистерская диссертация. Китайская академия традиционной оперы, июнь 2015. 47 с.

131. 张法, 20 世纪 80 年代新潮音乐倾向的多样性, —西北大学学报. 2009 年第 1 版。 / *Чжан Фа*. Многочисленные направления музыки «Новая волна» в Китае в 1980 году // Журнал северо-западного университета. № 1, 2009. С. 148-154.

132. 张建国, 张飞龙. 论民族管弦乐队的配器特征. 湖州师范学院学报. 2003(05), 共 1-6 页. *Чжан Цзяньго, Чжан Фэйлун*. Об особенностях оркестровки китайского народного оркестра // Журнал педагогического колледжа Хучжоу. № 5, 2003. С. 1-6.

133. 张宇慈、吴春礼、何为、屠楚材// 京剧打击乐汇编/人民音乐出版社, 1958 年出版。共 362 页。 *Чжан Юйцзы, У Чунли, Хэ Вэй, Ту Чуцай*. Сборник ударных инструментов Пекинской оперы. Пекин: Издательский дом народной музыки, 1958. 362 с.

134. 赵昌平《唐诗三百首全解》复旦大学出版社 出版, 2006 年 7 月。共 383 页。 *Чжао Чанпин*. Анализ трехсот танских поэм. Издательство университета Фудань. 2006. 383 с.

135. 赵志安, 福建师范大学博士学位论文传统京剧京胡伴奏艺术研究, 福建师范大学博士学位论文, 2002 年, 共 180 页。 *Чжиань Чжао*. Исследование искусства аккомпанемента цзинху в традиционной Пекинской опере. Кандидатская диссертация. Фуцзяньский педагогический университет. 2002. 180 с.

136. 郑英烈, 序列音乐写作教程, 上海音乐出版社, 2007 年, 共 334 页。 // *Чжэн Инле*. Курс сочинения серийной музыки. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. 2007. 334 с.

137. 中国当代新诗史，北京人民文学出版社—2005 年版，421 页；
История современной новой поэзии Китая, / ред. и сост. Хун Цзичэн, Лю
Дэнган. Пекин: Издательство Пекинской народной литературы, 2005. 421 с.

138. 钟子林. 《1945年以来的西方现代音乐与我国音乐创作的关系》人
民音乐杂志,1984年第10期, 47-53页。Чжун Цзылин. Соотношение между
современной европейской и китайской музыкой с 1945 года // Народная
музыка, № 10, 1984. С. 47-53.

139. 周晓曼, 中国民族管弦乐队形成与发展初探辽宁师范大学, 硕士
论文 2012 年, 第 2-6 页, 共 30 页。Чжоу Сяомань. Предварительное
исследование о становлении и развитии китайского национального оркестра.
Магистерская диссертация. Ляонинский педагогический университет, 2012.
30 с.

140. 朱玟熹, 《扬琴协奏曲“凤点头”作品诠释与分析》—台湾。硕士
论文。国立台南艺术大学。2012 年。77 页。Чжу Вэньси. Интерпретация
«Феникса» для концерта с янцинем. Дисс. магистра. Тайнаньский
Национальный Университет Искусств, 2012. 77 с.

141. 朱晓芳, 两周乐钟的发现与研究, 中原文物杂志 2012 年第 6 期,
45-51 页。Чжу Сяофан. «Открытие и исследование колоколов – памятников
культуры центральной равнины времён династий Западной Чжоу и
Восточной Чжоу» // Журнал «Памятники культуры Центральной равнины»
№ 6, 2012. С. 45-51.

142. 祝杭红, 柳琴乐器的构造和有关声学原理, 大众文艺杂志, 2011
年, 第 17 期, 第 21 页。Чжу Ханьхун: Структура инструмента люцинь и
связанные с ним акустические принципы// Журнал Популярная литература. –
№ 17, Сентябрь 2011. С. 21.

143. 庄曜编, 八年级音乐简谱版上册, 人民教育出版社共 62 页。
Музыкальная нотация для 8-го класса/ Под ред. Чжуан Яо. Пекин:
Издательство «Народное образование». 62 с.

Приложение 1. Сюй Чанцзюнь: основные произведения.

Произведения для солирующих инструментов

1. Пьеса для фортепиано «Продаю деревянные подкладки» (по мотивам популярной народной песни, 1984)
2. Сюита для фортепиано «Четыре анхойские народные песни» (1984)
3. «Танец меча» для *люциня* соло (1986)
4. Сюита для фортепиано «Четыре народные песни» (1995)

Камерная музыка

1. Струнный квартет «Тибетский ветер» (1984)
2. Пьеса «Тишина» для меццо сопрано, *люциня*, *гучжэна*, альтового *шэна* и ударных (1985)
3. Второй струнный квартет (1987)
4. Произведение для двух фортепиано «DUO» (1998)
5. «Танец меча»: переложение для квинтета струнно-щипковых инструментов (1999)
6. Камерная музыка для чтеца, пипы и квинтета деревянных духовых инструментов (2000)
7. «Слива» для ансамбля струнно-щипковых инструментов (2001)
8. «Танец меча»: переложение для октета *жуаней* (2005)
9. Квинтет деревянных духовых инструментов «Три китайские баллады» (2012)

Симфонические произведения

1. Симфоническая поэма «Снег высоко в горах» (1986)
2. Пьеса для оркестра «Праздничное Рондо» (1993)
3. «Праздничная рапсодия» («Танец дракона») для симфонического оркестра (2014)
4. Симфоническая картина «Прекрасный Тяньцзинь» (2018)
5. Увертюра-фантазия для симфонического оркестра «Куа-фу гонится за солнцем» (2018)

Музыка для оркестра китайских народных инструментов

1. «Танец дракона» для оркестра китайских народных инструментов (1998)
2. «Танец меча»: переложение для оркестра китайских народных инструментов (1999)
3. «Fusion» для оркестра китайских народных инструментов (2009)
4. «Медитация в храме А-Ма богини моря» (2009) для оркестра китайских народных инструментов

Вокальная музыка

1. Песня «Люблю жёлтую землю, Хуанхэ в моём сердце» (1989)
2. Вокальный цикл «Разноцветная карта» (сл. Жэнь Вэйсиня, 1989)
3. «Снег над Цзяном» (сл. Лю Цзунъюаня) для смешанного хора (1999)
4. Кантата «Наша родина» для сопрано, смешанного хора и оркестра (сл. Цюй Цуна, 1999)

Концерты

1. Каприччио «Праздничные весенние гуляния в деревне Яньцзяо» для *хуцинь* с оркестром китайских народных инструментов (2002)
2. Концерт «Феникс» для *янциня* с камерным оркестром (2008)
3. Концерт-каприччио для *хуцинь* с оркестром «Гимн первочеловеку Паньгу» (2013)
4. «Путешествие в Дянь» для *пипы* с оркестром китайских народных инструментов (2016)
5. Концерт для *эрху* и *пипы* с оркестром китайских народных инструментов «Размышления о стране к югу от хребтов» (2018)¹⁰⁰
6. «Эхо колоколов» для колокольного оркестра *бяньчжун* с оркестром китайских народных инструментов (2019)

¹⁰⁰ Образное название провинций Гуандун и Гуанси.

Приложение 2. Оркестр Пекинской оперы: группы Вэньчан и Учан



Тембровая группа Учан



**Приложение 3. Концерт произведений Сюй Чанцзюня для оркестра
китайских народных инструментов в Национальном центре
исполнительских искусств (2017, Пекин)**

