

На правах рукописи

лю суйя

Лю Суйя

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

Специальность 5.10.3 — Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Нижний Новгород – 2023

Работа выполнена на кафедре истории музыки
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки»

Научный руководитель: **Кром Анна Евгеньевна**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория
им. М. И. Глинки»,
профессор кафедры истории музыки

Официальные оппоненты: **Сергеева Татьяна Сергеевна**
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Казанская государственная
консерватория им. Н. Г. Жиганова»,
научный сотрудник учебного отдела

Максимова Антонина Сергеевна
кандидат искусствоведения, доцент
ФГБУК «Российский национальный
музей музыки»,
научный сотрудник отдела музыкальных
инструментов, изобразительных
материалов и фондовых записей

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Астраханская
государственная консерватория»

Защита состоится 11 декабря 2023 года в ____ часов ____ минут на заседании диссертационного совета 23.2.011.01 на базе ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки», 603005, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки».

Тексты диссертации и автореферата размещены на официальном сайте ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки» <http://nnovcons.ru>.

Автореферат разослан «__» октября 2023 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения



Бочкова
Татьяна Рудольфовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

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

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

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

Степень научной разработанности темы

В российском музыковедении имя Чэнь И фигурирует в отдельных статьях и диссертационных исследованиях (Дай Юй, Фань Юй, Чэнь Шуюнь, Сунь Юэ), но не выступает главным объектом изучения. В зарубежном искусствоведческом пространстве интерес к творчеству Чэнь И является достаточно активным и устойчивым. Ей посвящены статьи и диссертации преимущественно китайских музыковедов (Гао Ин, Ли Тао, Ли Цзита, Люй Синь, Ван Ин, Ян Ци, Лю Сяоин, Ван Аньчао, Сунь Ци, Ван Сяоси и др.), многие исследования выполнены в США на английском языке (Хэ Сян, Лай Юнь, Ли Сунвэнь, Ли Сяолэ, Ляо Юэ, Лю Цзянь, Вонг Хой Янь, Синь Го, Сюэлай У, Чжан Вэнь, Чэнь Мо Вэй, По Кван Ло, Т. Штульман). В центре внимания авторов — отдельные сочинения и жанровые сферы творчества Чэнь

И, выявление национальных истоков и западных влияний. Между тем работы, в которой феномен претворения китайского традиционного искусства в музыке Чэнь рассматривался бы целостно, на разных уровнях и на примерах из сочинений различных жанров, не существует.

Важнейшим источником выступил документальный материал — диссертация Чэнь, защищенная в Колумбийском университете, а также ее статьи и интервью для китайских и западных печатных изданий.

Китайская традиционная музыка изучена более основательно: общие вопросы истории и теории, ладовая и метроритмическая организация, национальные жанры и формы музицирования, вопросы китайского инструментария (У Ген-Ир, Пэн Чэн, Хо Лутин и Ко Хуанхань, Стивен Джонс, Ли Жужу, Сюэ Цзиньянь, Юнг Белл, Чжан Сигуй, Чжао Юйси, Фань Цзуинь, Чжан Боюй, Цяо Цзянь-Чжун и др). Важнейшим источником информации выступили классические монографии о китайской традиционной культуре и искусстве на китайском и русском языках: М. Кравцовой, В. Малавина, Е Чиан, Ли Чжи-Пин, Цзинь Цзе и других.

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

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

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

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

Задачи исследования:

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

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

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

Методологической базой исследования является комплексный подход, позволяющий рассмотреть сочинения Чэнь И

через призму интерпретации различных аспектов китайского традиционного искусства — мифологических, философско-эстетических, поэтических, театральных, художественных, жанровых, музыкальных. В диссертации интенсивно применяются музыковедческие методы исследования, позволяющие выполнить детальный анализ музыкально-выразительных средств избранных сочинений. Кроме того, используется историко-культурологический подход, позволяющий изучить избранные произведения Чэнь И в контексте процесса взаимодействия культур Запада и Востока в XX – начале XXI веков.

Научная новизна определяется избранным материалом и ракурсом его рассмотрения. Представленная работа — первое в России целостное исследование творчества Чэнь И в аспекте его взаимодействия с китайским традиционным искусством.

Впервые на русском языке:

- выполнен анализ наиболее репрезентативных произведений композитора в разных жанрах, написанных в зрелый период творчества;
- предложена периодизация творчества Чэнь И;
- отобраны и систематизированы явления китайского традиционного искусства, нашедшие отражение в творчестве Чэнь И;
- указаны влияния и взаимодействия с творчеством учителя Чэнь И, крупнейшего китайско-американского композитора Чжоу Вэньжуна;
- выявлены авангардные техники письма, характерные для творчества композитора;
- рассмотрен органичный синтез восточного (древняя китайская традиционная культура) и западного (авангардные техники письма) в творчестве композитора.

На защиту выносятся следующие положения и результаты:

1. Интенсивные культурные контакты Китая и стран Запада (в частности, США) в первой половине XX века предопределили стратегию развития китайской академической музыки последней трети XX – первых десятилетий XXI веков, основанную на взаимодействии национального и интернационального;
2. Чжоу Вэньжун — первый американский композитор китайского происхождения, проложивший в своем творчестве пути

синтеза китайского традиционного искусства и авангардных техник письма на уровне тембра (обратился к характеристикам национального инструмента цинь), лада (изобретение собственной ладовой системы на основе гексаграмм «И-цзин») и фактуры (влияние принципов каллиграфии на закономерности организации музыкального материала).

3. Творческий путь Чэнь И можно разделить на два этапа: китайский период (1953–1986), связанный с формированием и становлением стиля с опорой на национальные истоки, и американский период (с 1986 года), обусловленный погружением в авангардную музыку и экспериментами с современными приемами письма.

4. Чэнь И обращается к древнему китайскому традиционному искусству на разных уровнях: мифологическом, религиозном, философско-эстетическом, поэтическом, театральном, художественном, жанровом, ладово-интонационном, метроритмическом, тембровом.

5. Отбор и применение авангардных приемов письма в творчестве Чэнь И (атональность, додекафония, ограниченная алеаторика, репетитивная техника) обусловлены природой китайской музыки и возможностью синтеза с элементами традиционного китайского искусства.

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

Практическая значимость работы

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

Степень достоверности и апробация результатов исследования

Достоверность результатов исследования обусловлена изучением широкого спектра источников, фундаментальных му-

зыковедческих трудов по истории и теории музыки на русском, английском и китайском языках, обращением к апробированным методам исследования, тщательным анализом нотного материала. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, где была рекомендована к защите.

Отдельные результаты работы были изложены в ряде публикаций, а также на международных и всероссийских научных конференциях. Автор выступал с докладом на Международной научно-практической конференции «Музыкальное образование и наука» (Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2019), принимал участие во Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в пространстве западноевропейской и отечественной музыкальной культуры» (Краснодар, Краснодарский государственный институт культуры, 2019). По материалам диссертации опубликовано 5 статей, в том числе 4 публикации — в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура исследования

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

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обоснована актуальность темы, оценена степень ее научной разработанности, сформулированы цель, задачи, объект и предмет исследования, представлен материал, терминология, методологическая база диссертации; определены факторы ее новизны, теоретическая и практическая значимость работы; приведены положения, выносимые на защиту, даны сведения об апробации и структуре исследования.

Первая глава — **«Китайское традиционное искусство и западные влияния в творчестве китайско-американских композиторов Чжоу Вэньчжуна и Чэнь И»** — посвящена проблеме взаимодействия «своего» и «чужого» в музыке китайских композиторов XX века.

1.1. «Сопряжение китайских национальных традиций и западных влияний в китайской музыке первой половины XX века: идеи гоюэ». Понятие *гоюэ* сложилось еще в Древнем Китае и отражало понимание музыки как универсальной мироустроительной иерархической системы, включавшей в себя природное и социальное начала. Поскольку в начале XX века музыка рассматривалась как важнейший механизм формирования национального самосознания, это привело к возникновению идеи обновления *гоюэ* посредством сопряжения с западным музыкальным опытом.

Десятилетия 1920–1940-х годов в академической музыке Китая прошли под знаком взаимодействия национального и западного. Поскольку многие представители интеллектуальной элиты получили образование за рубежом (в европейских странах и США), они сформировали новую концепцию культурного развития, построенную на синтезе древних китайских музыкальных традиций и достижений европейской классической музыки Нового времени (главным образом классицизма и романтизма). Весомую роль в этом процессе сыграли музыканты, прошедшие курс обучения в лучших университетах Америки (Хуан Цзы, Тан Сяолин, Чэнь Чжунцзы, Лю Тяньхуа, Чжао Юаньжэнь, Сяо Юмэй, Лю Дацзюнь, Кэ Чжэнхэ и др.).

1.2. «Восток на Западе: китайские традиции в творчестве Чжоу Вэньчжуна» включает в себя творческий портрет учи-

теля Чэнь И — выдающегося китайско-американского композитора и педагога Чжоу Вэньжуна (1923–2019). Будущий композитор вырос в Китае, в аристократической семье, с детства был знаком с национальной классической литературой и поэзией, философией, живописью и каллиграфией. Благодаря жизни в европейских селтльментах страны (в конце 1930-х гг. — в Шанхае) он рано познакомился с европейской музыкой, хорошо играл на скрипке и *эрху*. Путь его творческого становления и развития был связан с поиском синтеза китайской традиционной культуры и современных западных методов письма, которые он начал изучать после переезда в Америку в 1946 году. В США на него оказали влияние педагоги — Н. Слонимский, Б. Мартину, О. Люнинг, Э. Варез, секретарем которого музыкант был несколько лет. С началом китайской политики «реформ и открытости» в 1978 году Чжоу Вэньжун основал и возглавил центр по культурному обмену между США и Китаем при Колумбийском университете. На своем творческом примере он демонстрировал возможность успешного взаимообогащения китайских и западные традиции.

В творчестве Чжоу Вэньжуна можно выделить три основных уровня синтеза восточного и западного мышления: тембровый уровень (под влиянием Вареза активизировался интерес композитора к тембровой стороне музыки, в частности, к характеристикам национального инструмента *цин*), ладовый уровень (изобретение собственной ладовой системы на основе гексаграмм «*И-цзин*», Чжоу Вэньжун делит октаву на взаимосвязанные большие терции и наделяет их космологической символикой), и фактурный уровень (влияние принципов национального искусства каллиграфии на закономерности организации музыкального материала). На примере поздних сочинений композитора 1990-х – начала 2000-х годов — Струнного квартета № 1 «Облака», Второго струнного квартета «Потоки» и квартета «Продуваемые ветром вершины» для скрипки, виолончели, кларнета и фортепиано — в диссертации рассматривается каллиграфическая техника Чжоу Вэньжуна: музыкант «раскладывает» иероглифы на отдельные сегменты и воплощает в музыкальном тексте, управляя ими посредством сопоставления линейного развития голосов и гармонических вертикалей, чередования ритмической статики и движения, а также

фактурной плотности и разреженности. Идея имитации рисования иероглифов при помощи музыкальных жестов оказала влияние на Чэнь И и нашла отражение в ее творчестве, в том числе в композиции «Точки».

В разделе *1.3. представлен «Творческий путь Чэнь И: становление стиля китайско-американского композитора»*. Творческая судьба Чэнь И характерна для многих музыкантов ее поколения — представителей Новой волны, переживших годы культурной революции и впоследствии уехавших на Запад. Творческий путь Чэнь И можно разделить на два этапа — китайский (1953–1986) и американский (1986 – по настоящее время).

Чэнь И родилась 4 апреля 1953 года в Гуанчжоу в интеллигентной состоятельной семье. С детства она видела себя музыкантом — начала заниматься на скрипке в 4 года, изучала популярный европейский скрипичный репертуар, осваивала фортепиано и теорию музыки, активно интересовалась традиционным национальным искусством — китайской классической литературой и поэзией, Пекинской оперой, каллиграфией.

В годы культурной революции семья была репрессирована, а Чэнь И отправлена в трудовой лагерь на «перевоспитание», там она провела 2 года. В 17 лет Чэнь И получила место концертмейстера в оркестре труппы Пекинской оперы, исполнявшей революционный репертуар. Практическое знакомство с национальными инструментами — их диапазоном, техническими возможностями, тембровыми красками помогли Чэнь И в ее дальнейшей творческой работе.

После окончания культурной революции Чэнь И поступила в Центральную консерваторию Пекина. Она была в числе первых студентов, сдавших вступительные экзамены после возобновления работы вуза в 1977 году, и первой женщиной композитором в Китае, получившей степень магистра искусств по композиции (1986). Чэнь И попала в класс крупного китайского музыканта У Цзуняна, развивавшего идею синтеза культур Востока и Запада через соединение западных и национальных инструментов, европейских жанров и форм с китайскими темами и ладогармоническими красками.

В консерватории студенты обучались игре на национальных инструментах; изучали фольклор разных народов, населяющих

страну (на местных диалектах), историю китайской оперы. Чэнь И освоила не только мелодические и ладовые принципы народных песен, но также ритмические и структурные закономерности традиционной китайской инструментальной музыки, в частности, числовые последовательности ансамбля гонгов и барабанов *ши фань ло гу*. Вместе с тем, в годы учебы начинается активное приобщение к современной западной музыке, благодаря занятиям с Чжоу Вэньчжунем и Александром Гёром. С 1983 по 1986 год Чэнь И обучалась в аспирантуре при Центральной консерватории Пекина.

Таким образом, в китайский период были заложены основные константы стиля композитора. В таких сочинениях как «*До Е*», «*Сянь ши*», Симфония № 1 и других Чэнь опирается на китайские традиции, которые в дальнейшем станут характерными чертами ее почерка: фольклор малых народов Китая, метроритмические паттерны *ши фань ло гу*, пентатонику и другие лады китайской музыки, особенности тембров национального инструментария, которые автор любовно воспроизводит на европейских инструментах.

В 1986 году начался второй период творчества, продолжающийся до сих пор. Чэнь И прошла обучение в докторантуре Колумбийского университета (1986–1993, в 1993 году она получила степень доктора). Ее педагогами по композиции стали Чжоу Вэньчжун и Марио Давидовски. Под влиянием своих профессоров Чэнь И сделала шаг в сторону интеграции национальных и западных традиций. После окончания докторантуры Чэнь И осталась жить и работать в США, завоевала мировое признание в качестве приглашенного композитора Женского филармонического оркестра и хорового ансамбля Шантеклер в Сан-Франциско (1993–1996). Она активно сотрудничала с Фондом Рокфеллера, Нью-Йоркским филармоническим оркестром, Метрополитен-оркестром духовых инструментов, Чикагским хором *a cappella*. С 1998 года Чэнь И занимает должность профессора в университете штата Миссури в Канзас сити. В течение последних десятилетий она неоднократно получала престижные международные премии и стипендии.

В американский период музыка Чэнь И обрела органичность в сочетании китайского и западного: она смогла соединить западную технику письма (европейские жанры, формы, принципы

мышления XX века — атональность, серийность, репетитивность) с национальными традициями, выраженными на разных уровнях (классическая поэзия династий Тан и Сун, Пекинская опера, каллиграфия, особенности ладовой и метроритмической организации, тембры). Неотъемлемой чертой стиля композитора можно считать стремление к камерности, интимности выражения чувств (отсюда вкус к каллиграфии, поэзии), эмоциональности высказывания, утонченной программности.

Вторая глава **«Традиции национального поэтического и театрального искусства в творчестве Чэнь И»** включает в себя два параграфа.

2.1. «Традиции китайской классической поэзии», к которой Чэнь И обращается на протяжении всего своего творческого пути. Поэзию композитор преломляет не столько в камерно-вокальной лирике, сколько в хоровых и инструментальных сочинениях — программных и даже непрограммных посредством приема скрытого слова.

Чэнь И привлекает классическая поэзия эпохи династий Тан (618–907) и Сун (960–1279) в силу гениальности образцов и по причине их необыкновенной популярности в Китае. Чэнь И часто сама переводит любимые строки на английский язык, сопровождая свои сочинения не только переводом первоисточника, но и сопутствующими комментариями.

Примеров *камерно-вокального* творчества немного, но они отличаются глубиной, тонкостью, лиризмом и бережным «переводом» интонаций китайской тоновой речи на язык музыки. На примере цикла «Медитации» на стихотворения из антологии «Триста поэм династии Тан» (для меццо-сопрано и фортепиано) в диссертации рассмотрены характерные черты вокального стиля композитора. Чэнь И старается объединить традиции западной вокальной лирики и китайские песенные истоки. Миниатюры на китайском языке несут в себе мелодику китайской речи, прихотливую игру ударных и безударных слов, манеру исполнения, близкую образцам народного пения. Камерно-вокальная лирика на английском языке (например, «Яркий лунный свет» на стихи Чэнь И в жанре китайской классической поэзии *сун цы*) оказывается ближе европейским образцам вокальной лирики, с более сложным, атональным музы-

кальным языком. Воплощением китайского национального начала в них служат элементы пентатоники и прихотливая мелизматика.

Хоровая музыка была создана Чэнь И в Америке для западных исполнителей, однако большинство сочинений написано на китайском языке. Поэтому Чэнь И стремится облегчить понимание текста и его исполнение: сохраняет поэтическую форму первоисточника, ограничивается озвучиванием первой строки, повторяя ее несколько раз; делает купюры; часто заменяет аутентичный текст на китайском языке выразительными слогами без семантической нагрузки, либо дополняет ими оригинальные строфы, создавая красочные изобразительные эффекты (подражание каплям дождя, стуку колес, течению реки, звучанию традиционных национальных инструментов).

Поэтическое слово обнаруживаем в *программной инструментальной музыке* Чэнь И. Интереснейшим образцом является пьеса для оркестра «Времена года» («Four Seasons», 2005). Партию предваряют четыре стихотворных эпиграфа, отражающих образы времен года. Основные разделы произведения связаны со стихотворениями китайских поэтов династии Сун — Су Ши (Су Дун-по, 1037–1101) и Цзэн Гуна (1019–1083). Яркие контрасты, заложенные в избранных Чэнь И стихотворениях, отражают вековые представления китайского народа о смене времен года, которая обусловлена взаимодействием сил *инь* и *ян*. В драматургии сочинения нашло отражение живое «дыхание» природы: волнообразное развитие динамики (постепенные динамические нарастания и спады), сгущение и разряжение плотности фактуры (мощные tutti и прозрачное звучание отдельных групп оркестра), смена темпов (быстро – медленно) с замедлениями и ускорениями между «полюсами» позволяют выразить взаимообусловленность *инь* и *ян*.

В *Концерте для ударных инструментов* (1998) вторая часть основана на стихотворении Су Ши «Мелодия для журчащей реки». Солист должен исполнять вокальную партию на китайском языке, одновременно играя на различных ударных инструментах (маримба, вибрафон, китайские том-томы, пекинские гонги). Необычное сочетание игры на ударных, с характерной для исполнителя пластикой движений, и преувеличенно артикулируемого пения на китайском языке рождает ассоциации с древней ритуальной

практикой, привносит архаический колорит. Музыкант выполняет функцию актера, декламирующего стихотворные строки, что обогащает сочинение чертами инструментального театра.

К стихотворению Су Ши «Мелодия для журчащей реки» Чэнь И обращается в трехчастной сюите «*Хуцинъ*» («Fiddle Suite», 1997), где применяет прием скрытого слова. Во второй части на фоне традиционного европейского струнного квартета солирует струнно-смычковый инструмент *чжунху* (разновидность *хуцинъ*), непрменный участник оркестра Пекинской оперы. Звучание *чжунху* имитирует речевые фразы китайского тонального языка, подражает человеческому голосу, выразительно декламирующему стихотворение Су Ши. При этом мелодии, озвучивающие один и тот же текст Су Ши в двух сочинениях — сюите «*Хуцинъ*» и Концерте для ударных инструментов — оказываются практически идентичны.

2.2. «Традиции национальной оперы». Большое влияние на творчество Чэнь И оказали китайские национальные театральные традиции: Пекинская опера (*цзинцзюй*) и кантонская опера (*юэцзюй*). Характерные черты Пекинской оперы проявляют себя в творчестве Чэнь на разных уровнях: стилизация вокальных приемов *цзинцзюй* в камерно-вокальных миниатюрах и хоровой музыке; цитирование (часто фрагментарное) хорошо известных композитору мелодий популярных образцов Пекинской оперы (как правило в инструментальном звучании); воспроизведение характерных ритмических особенностей инструментального ансамбля Пекинской оперы.

На основании анализа *камерно-вокальной лирики* (цикл «Медитация», миниатюра «Яркий лунный свет») и *хоровых сочинений* Чэнь (четыре песни для мужского хора а cappella «Стихи поэтов династии Тан», «Сборник китайских народных песен для смешанного хора») было установлено, что композитор часто обращается к наиболее показательным и узнаваемым «знакам» культуры *цзинцзюй*. К ним относятся:

1) интонированная декламация *юньбай* — мелодизированный речитатив, звучащий «между пением и речью»;

2) подражание манере пения *цзясан* («искусственная гортань») при исполнении нот в высоком регистре, исторически считающихся наиболее красивыми;

3) вокальные мелодии с выразительным рельефом, завершающиеся подчеркнутым финальным «выдержанным тоном» в конце фразы;

4) имитация тембра *цзинху* (скрипки Пекинской оперы) в партии фортепиано;

Влияние Пекинской оперы в инструментальной музыке рассмотрено на примере *Концерта для ударных инструментов*. Оно проявляет себя в обращении к формулам-клише Пекинской оперы *логуцин* (в Пекинской опере звучат в исполнении группы ударных инструментов *учан* («военная сцена»), сопровождающих батальные или акробатические сцены). В третьей части концерта «Быстрый ветер» Чэнь использует ритмическую формулу-клише ударных инструментов *цзицзифэн* — «торопить ветер». Воздействие *цзинцзюй* также проявляет себя в цитировании известных мелодий: в первой части концерта «Ночь спускается» звучит цитата из Пекинской оперы «Ба-ван расстается с наложницей».

Кроме традиций Пекинской оперы композитор обращается к музыкальному театру своей родины Гуанчжоу (или Кантон, провинция Гуандун). Чэнь преломляет традиции кантонской оперы *юэцзюй* в своем трио для скрипки, виолончели и фортепиано «*Мелодии моего дома*» (2008). В 1920-е годы музыканты Гуанчжоу начали аранжировать известные напевы из опер *юэцзюй* и сочинять новые на их основе. Три мелодии, процитированные Чэнь в трио, были созданы выдающимися местными композиторами в первой четверти XX столетия: Янь Лаоле, представившим свою версию *Ханьтянь лэй* («Летний гром или Гром во время засухи»), и Хэ Лутином, обработавшим темы *Эма Яолин* («Скачущие лошади») и *Сайлун Доузинь* («Гонки на лодке-драконе»). Их произведения относятся к жанру *сяоцзюй* (маленькие пьесы), который получил широкое распространение в Гуанчжоу. Три кантонские мелодии проходят через все три части произведения Чэнь. Автор активно развивает избранные темы, заключая их в сложные западноевропейские формы — сонатную форму (I часть) и фугу (II часть), сочетает классические принципы развития с применением репетитивной техники, ограниченной алеаторики, приемом метрической переакцентуации (смещения оstinатной фразы относительно тактовой черты).

Третья глава — «**Особенности китайской традиционной музыки в творчестве Чэнь И**» — включает в себя три параграфа.

3.1. «Фольклорный мелос и принципы его ладовой организации» посвящен фольклорным истокам творчества Чэнь И. Композитор работает с фольклорным материалом практически во всех своих сочинениях: цитирует (точно и свободно), стилизует, обращается к ладовым, метроритмическим и тембровым характеристикам.

Большинство фольклорных источников, отобранных Чэнь И, можно охарактеризовать как пентатонные. «Визитной карточкой» музыканта стала пентатонная «тема бабань». *Бабань* относится к числу наиболее популярных *цюйпай* — традиционных формул-клише, известных мелодий. Чэнь И часто использует ее начальный мотив в своих сочинениях: в качестве примеров в диссертации рассматриваются пьеса «Бабань» для фортепиано соло, а также оркестровая композиция «Времена года», в которой «тема бабань» «рассеяна», скрыта в музыкальной ткани сочинения.

В трио «*Нин*» («Ning», 2001) для скрипки, виолончели и *пины* образная и интонационная драматургия построена на противопоставлении двух контрастных тем — пентатонной китайской песни «Жасмин» провинции Цзянсу (*гун*-лад от *с* — C D E G A) и авторской темы Чэнь И, написанной в японском ладу *хон кумои* (A B D E F). Пьеса сочинена в память о трагических событиях Нанкинской резни 1937–1938 годов, когда японская армия вторглась на территорию Китая. Отличия тем на уровне интервального состава — мягкие большие секунды и малые терции китайской темы и напряженные тритоновые и малосекундовые интонации японской — позволяют композитору «сталкивать» их в процессе развития музыкального материала.

Кроме *ханьского* пентатонного фольклора, Чэнь И часто обращается к фольклору малых народов, населяющих Китай — *вань*, *яо*, *дун* (наиболее известный образец — пьеса для фортепиано «*До Е*»), *мяо* (например, горная песня народности *мяо* в сочинении «*Гэ Сюй*»). Особое место в творчестве Чэнь И занимает фольклор ее родной провинции Гуандун. В трио «*Мелодии моего дома*» Чэнь опирается на три основных звукоряда: *чжэнсянь* (соответствует пентатонному ладу *чжи* G A C D E), *фаньсянь* (*гун*-лад с двумя

дополнительными тонами — *цин-цзюе* (IV ступень) и *бянь-гун* (VII ступень) G A H C D E Fis G) и *ифань* (звукоряд с тритоном в основе — G H C D F G).

Фундаментом сочинения «Гэ Сюй» («Антифон», 1994) для камерного оркестра являются три народные мелодии, характеризующие различные культуры национальных меньшинств Китая, проживающих на юге страны. Первой в пьесе появляется мелодия горной песни *фэй гэ* народности *мяо* (провинция Гуйчжоу), ее характеризует движение по большим и малым терциям (G H (B) D E), типичное для южного фольклора Китая. Чэнь И вуалирует интонационную простоту и прямолинейность первоисточника, усложняя его хроматикой и сложной ритмикой.

Вторая тема — инструментальный фольклорный наигрыш в ладу, ограниченном интервалом увеличенной кварты (F G A H). В искусстве народности *буи* (провинция Гуйчжоу) она исполняется на *шуансяо* — парной бамбуковой флейте. Два голоса движутся по целым тонам лада *чжэн-шэн* (лидийской шкалы) с добавочным тоном *бянь-чжи*, подчеркивая интервалы большой секунды и тритона.

Третья тема написана в песенно-танцевальном жанре *тяо-юэ* (он распространен в среде девушек народности *и* в провинции Юньнань). Фанфарная мелодия движется по звукам большого квартсекстаккорда от *a*. В пьесе Чэнь И тема проходит по очереди у всех групп инструментов в трехзвучном ладу E A Cis.

Интерес к ладам китайской народной музыки, наполненным напряженными тритоновыми интонациями, находим в кантате «Китайские мифы» («Chinese Myths Cantata», 1996) — мультимедийном действе для большого симфонического оркестра, хора, балета, в сопровождении компьютерной графики. Грандиозность замысла обусловлена космологической темой сочинения: первая часть рисует сотворение мира мифическим первым человеком Паньгу, вторая часть — сотворение из глины людей богиней Нюйва, прародительницей человечества, третья часть посвящена легенде о вечной любви Пастуха (Нюлан) и Ткачихи (Чжиньюй). В начале первой части (реплика баса «Хуньдунь», что значит «Хаос») Чэнь И цитирует мелодию народности *яо* провинции Гуанси. Выбор обусловил текст песни: она повествует о разделении неба и

земли первочеловеком Паньгу. Тема народной песни основана на тритоновой интонации E-B, завершающейся нисходящим хроматическим ходом E Es D. Рисунок мелодии имитирует диалект *яо* (восходящий второй тон китайского языка — слог «Хунь» уравнивается нисходящим четвертым тоном — слог «Дунь»). В диссертации рассматриваются примеры цитирования трудовых песен «*Фэньцзегэ*», также характеризующихся диссонантной интонацией тритона.

Таким образом, Чэнь И свободно и разнообразно работает с фольклорным материалом, часто цитируя его в своих произведениях. Композитор предпочитает «пропитывать» музыкальную ткань отдельными характерными интонациями, узнаваемыми фразами известных в Китае образцов народного искусства, активно меняет, трансформирует исходные первоисточники, заставляя по-новому звучать в контексте современных языковых средств.

3.2. «Принципы метроритмической организации традиционной музыки *ши фань ло гу* и жанра *бабань*» раскрывает проявление национального начала в творчестве Чэнь И на уровне метроритма.

Традиционный ансамбль гонгов и барабанов *ши фань ло гу* («*ши*» — десять, «*фань*» — много, «*ло*» — гонги и «*гу*» — барабаны) зародился в период правления династии Мин. В него вошли большие и малые гонги, многочисленные разновидности больших и малых барабанов, древние храмовые инструменты, например, большая и малая деревянные рыбы. Огромное значение имеет не только тембр инструмента, но также сила и способ звукоизвлечения. В основе ансамблевого музицирования *ши фань ло гу* лежит оstinatное повторение метроритмических паттернов ямбической структуры, как правило, с нечетным количеством ударов — 1-3-5-7. Ключевую роль играет соотношение сильных и слабых долей: при любом их количестве сильная доля всегда будет замыкать ритмическую последовательность слабых долей.

Богатая тембровая палитра *ши фань ло гу* интересно представлена в *Концерте для ударных инструментов*. Китайский колорит древнего ансамбля наиболее ярко проявляет себя в звучании национальных ударных инструментов — пекинских гонгов, барабанов (малый барабан *сяогу* и ритуальный большой барабан

дагу), тарелок (широко применялись в придворной, сценической и танцевальной музыке со времен династии Сун). При этом Чэнь И детально фиксирует в партитуре способ исполнения на инструментах.

Метроритмические закономерности оstinатных паттернов *ши фань ло гу* обнаруживаем в финале трио «Мелодии моего дома»: семидольный ямбический паттерн впервые появляется в партии виолончели, а в кульминации выстраивается по принципу чередования ритмических групп: 5-3-7.

Еще одним неиссякаемым источником вдохновения для Чэнь И стал жанр *бабань* (в переводе значит «восемь ударов», поэтому главный метроритмический и структурный индикатор жанра связан с «делением на восемь»: 8 долей, 8 фраз). Органичный синтез ритмических принципов *ши фань ло гу* и *бабань* обнаруживаем в сочинении «Ци» («Qi», 1997) для смешанного квартета - флейты, виолончели, ударных и фортепиано. Влияние ритмических паттернов *ши фань ло гу* просматривается в приеме последовательного усечения исходной метроритмической модели с нечетным количеством долей на две доли (репетитивное движение квинтолями в партии фортепиано по схеме: 13-11-9-7-5-3-1). Еще одним примером может служить паттерн, состоящий из двух сегментов: двухдольного и восьмидольного. В процессе репетитивного повторения сначала подвергается «усечению» первый сегмент — он уменьшается с четырех до двух долей (4+8, 2+8), затем второй — он подвергается последовательному процессу вычитания долей (8-6-4-2) — 2+8, 2+6, 2+4, 2+2, 2. Четное количество долей в паттерне позволяет провести параллели с такой разновидностью *ши фань ло гу* как «*ши ба лю сы эр*» («десять, восемь, шесть, четыре, два»). Принципы группировки долей соответствуют метроритмической структуре строк *бабань*: 3 + 2 + 3 (1, 2, 4 строки *бабань*), 4 + 4 (3, 6, 8 строки *бабань*), 3 + 2 + 3 + 4 (5 кульминационная строка *бабань*), 5 + 3 (7 строка *бабань*).

Вкус к оstinатным паттернам со строгой числовой основой свидетельствует о рациональном подходе Чэнь И к процессу сочинения и о стремлении к жесткому контролю за развитием музыкальной материи. При этом ярко выраженный национальный колорит (особенно в звучании ударных инструментов) сочетается

с американской концепцией репетитивности, также базирующейся на выверенной математической логике и «просчитанности» ритма.

3.3. «Работа с тембрами традиционных китайских инструментов». Чэнь активно обращается к национальному инструментарию (струнным, духовым, ударным инструментам), соединяет их с европейскими инструментами симфонического оркестра, тонко имитирует звучание китайских народных инструментов посредством приемов игры на западных инструментах. Наиболее сложными и интересными примерами представляются произведения, предназначенные для традиционного европейского инструментария, но при этом вызывающие ассоциации с аутентичным ансамблем китайских инструментов. Например, в пятичастной сюите «Звучание пяти» («Sound of the Five», 1998) для виолончели и струнного квартета автор воспроизводит тембры и особенности исполнения на китайских народных инструментах — *лушэне*, колокольчиках, *сяо*, *цин* и барабанах.

В трио «Мелодии моего дома» Чэнь И воспроизводит звучание кантонского ансамбля у *цзяньтоу* (струнно-смычковые инструменты *гаоху* и *эху*, струнно-щипковый инструмент *цинъцин*, китайские молоточковые цимбалы *янцин* и духовой инструмент *дунсяо*). Струнные инструменты в первых двух частях трио преимущественно подражают звучанию *гаоху* (за счет орнаментики, *glissando* и *portamento*), а в финале — ударным инструментам (многократное акцентированное исполнение нот резко вниз от колочки к концу смычка). Фортепиано выполняет в пьесе несколько ролей, вызывая ассоциации то со звучанием *янцин* и *цинъцин*, то флейты *дунсяо* (финал). Ремарки Чэнь И в основном направлены на создание национального колорита и воспроизведения особенностей звукоизвлечения, специфики тембра китайских традиционных инструментов в условиях исполнения европейским камерным трио.

Чэнь также прибегает к смешанным составам, соединяя европейские и национальные инструменты (струнные, ударные), например, в сочинениях «Китайские сказки» («Chinese Fables», 2002) для *эрху*, *пипа*, виолончели и ударных; «Нин» («Ning», 2001) для скрипки, виолончели и *пипы*; «Песня зимой» («Song In Winter», 1993) для флейты, *шэна*, фортепиано и ударных.

Интересный пример смешения европейских и национальных инструментов представляет сюита «Хуцин» для хуцин и классического струнного квартета (двух скрипок, альты и виолончели). В каждой из трех частей Чэнь И предлагает в качестве солирующего инструмента одну из разновидностей хуцин: в первой части — эрху, во второй — чжуйху (предстает в роли выразительного чтеца, «декламирующего» текст поэмы Су Ши), в третьей — цзинху (озвучивает мелодическую линию китайской фразы — известный фразеологизм — «размахивать кистью и брызгать тушью» — заниматься каллиграфическим письмом). Эрху, чжуйху и цзинху представлены в сочинении в качестве солирующих инструментов, а струнная группа в основном играет роль фона (часто контрастного).

В квартете «Ци» к западному инструментарию — флейте, виолончели, фортепиано автор добавляет ударные, привносящие неповторимый китайский колорит — маленькие китайские колокольчики, четыре гонга Пекинской оперы, кроталы (близкие по звучанию к китайской трещотке-кастаньете пайбань), большой барабан. Тембры «собираются» в стройный и органичный ансамбль: яркие звуки кроталов и треугольников хорошо смешиваются с верхними регистрами флейты и фортепиано, а приглушённый звук гонгов и барабанов удачно сочетается с тембром виолончели и низким регистром фортепиано.

В кантате «Китайские мифы» Чэнь И вводит в оркестр узнаваемые тембры китайских инструментов, иллюстрируя национальную историю сотворения мира. Например, в первой части появляются эрху, пипа, янцин, чжэн, тембры которых выразительно звучат на фоне европейского симфонического оркестра.

Группа сочинений, написанных исключительно для китайского национального инструментария, крайне немногочисленна, и во всех присутствует тембр пипы («китайской лютни»): «Три танца Южного Китая» («Three Dances from China South», 2014) для дицзы, эрху, пипы и чжэн, «Древние танцы» («Ancient Dances», 2005) для пипы и ударных. В сочинении «Точки» («Points», 1991) для пипы соло Чэнь И обратилась к традиции китайской каллиграфии, интерес к которой возник у нее еще в детстве, а впоследствии был поддержан в классе Чжоу Вэньжуна. В своей пьесе Чэнь И «омузыкаливает» древний иероглиф юн («вечный»), уникальность

которого связана с тем, что он содержит все восемь основных графических элементов древнего почерка *канишу* (официальное, «образцовое» письмо). Все средства музыкальной выразительности в пьесе — мелодические линии, ритм, фактура подчинены идее воспроизведения иероглифа *юн*. Ведение кисти легко или с нажимом, рисование мазками или точками, медленное или быстрое движение кисти отражаются в музыке при помощи смены темпа, динамики, штрихов, сочетания регистров, мелодического и ритмического рисунка.

Итак, Чэнь И часто обращается к национальному инструментарию в своих сочинениях, однако предпочитает не аутентичные составы, непривычные для западной публики, а смешанные, помогающие оттенить красочные тембры китайских инструментов звучанием традиционного европейского камерного ансамбля или оркестра. Также композитора привлекает возможность заставить европейские инструменты звучать необычно, подобно старинным китайским инструментам, посредством имитации тембров и приемов звукоизвлечения.

В **Заключении** сделаны выводы и систематизированы результаты проведенного исследования. Чэнь И обращалась к китайскому традиционному искусству на протяжении всего творческого пути во всех жанрах. Она работает с национальными традициями на разных уровнях:

1. *Мифологическом, религиозном, философско-эстетическом*: обращение к китайской космологической концепции сотворения мира (кантата «Китайские мифы»), обращение к даосизму и понятию жизненной энергии *ци* (квартет «Ци»), обращение к философии взаимодействия *инь* и *ян* (оркестровые пьесы «Времена года», «Близкое расстояние»).

2. *Поэтическом* («омузыкаливание» слова китайской классической поэзии династий Тан и Сун): следование за мелодикой тоновой китайской речи и отражение законов поэтической просодии в камерно-вокальной лирике (песни, хоры); прием вокальной декламации у солиста в концертной музыке (Концерт для ударных инструментов); прием скрытого поэтического слова в непрограммной инструментальной музыке посредством имитации речевых интонаций (сюита «Хуцинь»).

3. *Театральном*: обращение к традициям Пекинской оперы *цзинцзюй* посредством стилизации вокальных приемов в песнях; обращение к ритмотембровым паттернам *логуцин* ансамбля Пекинской оперы; цитирование популярных оперных мелодий (Концерт для ударных инструментов, «Хуцинь», хоры); традиции кантонской оперы *юэцзюй* (заимствование тем; обращение к классическим обработкам кантонской музыки в трио «Мелодии моего дома»).

4. *Художественном*: аллюзии на приемы китайской каллиграфии (влияние Чжоу Вэньчжуна), композитор «рисует» графические элементы иероглифа в музыке при помощи смены темпа, динамики, штрихов, сочетания регистров, мелодического и ритмического рисунка (пьеса «Точки»).

5. *Жанровом*: *бабань* («Бабань», «Времена года»), жанр *гэ сюй* («Гэ Сюй»), жанр горной песни (*фэй гэ*) («Гэ Сюй»), песенно-танцевальный жанр *тяююэ* («Гэ Сюй»), группа напевов *фэньцзегэ* («Китайские мифы»).

6. *Ладово-интонационном*: обращение к пентатонике народности *хань* («тема бабань»; песня «Жасмин» в трио «Нин»); обращение к ладам провинции Гуандун: звукорядам *чжэньсянь*, *фаньсянь* и *ифань* (трио «Мелодии моего дома»); обращение к ладам южных народностей Китая – *мяо*, *буи*, *и*. («Гэ Сюй»); обращение к японскому ладу *хон кумои* («Нин»).

7. *Метроритмическом*: обращение к тембровым и метроритмическим особенностям традиционного ансамбля гонгов и барабанов *ши фань ло гу* (Концерт для ударных инструментов, «Ци»); опора на метроритмические принципы организации фольклорного жанра *бабань* («Бабань», «Ци»).

8. *Тембровом*: имитация тембров и приемов звукоизвлечения на китайских народных инструментах в сочинениях, написанных для классического европейского инструментария (сюита «Звучание пяти»; подражание кантонскому ансамблю *у цзяньтоу* в трио «Мелодии моего дома»); использование смешанных инструментальных составов («Нин», «Хуцинь», «Ци», «Китайские мифы»); обращение к китайскому национальному инструментарию («Точки»).

В Америке композитор начинает активно сочетать национальные традиции с европейскими классическими принципами и

авангардными методами письма. Чэнь И выбирает западные техники, близкие природе китайской музыки: атональность (отражающую тоновую основу языка), додекафонию («произрастающую» из древнекитайского звукоряда *люй*), репетитивную технику (напоминающую ритмическую оstinatность паттернов национальной ритуальной музыки гонгов и барабанов *ши фань ло гу*), алеаторику (помогающую отразить импровизационную свободу высказывания, практику взаимодействия солиста и ансамбля в Пекинской опере).

Подобно многим современным китайским композиторам, взявшим курс на слияние западных композиционных техник и традиционного национального искусства, Чэнь И удалось найти свой оригинальный путь синтеза Востока и Запада, сформировать неповторимый звуковой мир, опираясь на многообразие родной культуры.

Публикации автора по теме диссертации

Публикации в изданиях, включенных в перечень ВАК при Минобрнауки России:

1. Искусство каллиграфии в творчестве современных китайских композиторов / Лю Суйя, А. Е. Кром (авторство не разделено) // Музыковедение. — 2020. — № 7. — С. 43–51 (0,8 п. л.).
2. «Времена года» в Китае: национальные традиции в пьесе Чэнь И / Лю Суйя, А. Е. Кром (авторство не разделено) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2019. — № 2 (52). — С. 45–51 (0,6 п. л.).
3. Тембровые традиции китайского ансамбля гонгов и барабанов в Концерте для ударных инструментов Чэнь И // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2020. — № 4 (58). — С. 53–58 (0,5 п. л.).
4. Музыкальная культура Гуанчжоу в трио Чэнь И «Мелодии моего дома» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2020. — № 4 (58). — С. 58–64 (0,7 п. л.).

Публикации в других изданиях:

5. «Поэзия времен года в творчестве Чэнь И» // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в пространстве западноевропейской и отечественной музыкальной культуры. Сборник научных статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Краснодар: «Новация», 2019. — С. 112–119 (0,4 п. л.).

Подписано в печать 10.10.2023. Формат 60*84/16.
Усл. печ. л. 1.4. Тираж 100 экз. Заказ № 33-2023.

ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки»
603005, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.
www.nnovcons.ru

Отпечатано в ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория им. М. И. Глинки»