

**Светлана Анатольевна Мозгот**

[prostranstvo30@yandex.ru](mailto:prostranstvo30@yandex.ru)

Доктор искусствоведения, доцент, профессор  
Института музыки, театра и хореографии  
Российского государственного  
педагогического института имени  
А. И. Герцена

**Svetlana A. Mozgot**

[prostranstvo30@yandex.ru](mailto:prostranstvo30@yandex.ru)

Dr. Habil. in Art Studies, Associate Professor,  
Professor at the Institute of Music, Theatre and  
Choreography of the A. I. Herzen State  
Pedagogical Institute of Russia

**Электроакустическая музыка, как одно из направлений обновления  
музыкального языка и стиля в творчестве  
современных китайских композиторов конца XX – первой четверти XXI  
века**

**Аннотация**

Смена творческих, образовательных и научных парадигм изучения культуры и искусства стран Юго-Восточной Азии обусловила начало активного исследования музыкального искусства данного региона. Интенсивное развитие цифровых технологий в Китае, в свою очередь, способствовало существенному обновлению корпуса электроакустических сочинений. Автор выявляет две противоположные тенденции, характерные для современных китайских композиторов, живущих как на родине, так и за рубежом. С одной стороны, желание активной интеграции в мировое музыкальное сообщество, с другой — сохранение при этом своей национальной идентичности посредством претворения национальных музыкальных символов — культурных кодов. Обращаясь к универсальным темам (космос, виртуальные вселенные), композиторы находят новые средства выразительности, и, в силу отсутствия привычных интонационных связей, опознаваемой семантики, такие электроакустические опусы нередко остаются непонятыми слушателем. В статье подчеркивается, что данная проблема требует комплексного решения, в том числе — совместными усилиями композиторов, исполнителей и музыковедов.

**Ключевые слова**

Электроакустическая музыка, творчество И. Л. Кефалиди, Н. А. Попова, Чжан Сяофу, Ли Биня, Ма Шихуа, мультимедийная симфония, восприятие музыки, семантика

## **Electroacoustic Music as One of the Directions of Renewal of Musical Language and Style in the Work of Contemporary Chinese Composers of the Late 20<sup>th</sup>–First Quarter of the 21<sup>st</sup> Century**

### **Abstract**

The shift in creative, educational, and scholarly paradigms in the study of the culture and art of Southeast Asian countries has initiated active research into the musical art of this region. The rapid development of digital technologies in China, in turn, has contributed to a substantial renewal of the corpus of electroacoustic compositions. The author identifies two opposing tendencies characteristic of contemporary Chinese composers, both those living in their homeland and abroad. On the one hand, there is a desire for active integration into the global musical community; on the other, the preservation of national identity through the embodiment of national musical symbols—cultural codes. By turning to universal themes (such as outer space and virtual universes), composers discover new means of expression, and due to the absence of familiar intonational connections and recognizable semantics, such electroacoustic works often remain incomprehensible to the listener. The article emphasizes that this issue requires a comprehensive solution, including joint efforts of composers, performers, and musicologists.

### **Keywords**

Electroacoustic music, works by I. L. Kefalidi, N. A. Popov, Zhang Xiaofu, Li Bin, Ma Shihua, multimedia symphony, music perception, semantics

**А**ктуальность исследования стилевых особенностей наследия восточноазиатских композиторов определяется направленностью современных творческой, образовательной и научной парадигм на изучение культуры и искусства данного региона. Почти в каждом российском вузе обучаются студенты и аспиранты из этих государств. Заметно интенсифицировались связи России с Китаем, стоит отметить совместные творческие проекты, такие как, например, «Концерт дружбы: Москва — Пекин», прошедший 24 сентября 2021 года в режиме телемоста. Участниками стали выдающиеся исполнительские коллективы и музыкальные учреждения высшего образования Китая и России — Аньхойского художественного института, Гуансийского, Нанкинского, Синьцзянского, Цилинского, Шаньдунского, Юнаньского институтов искусств, Института искусств Внутренней Монголии, Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга, Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова; Московского государственного Академического художественного института имени В. И. Сурикова. 28 апреля 2023 года состоялся Российско-Китайский онлайн-концерт «Голос мира, душа нации. Мир и дружба», в котором приняли участие творческие коллективы Пекина и Санкт-Петербурга. Активно развиваются исследовательские проекты, посвященные традиционному музыкальному искусству Китая, осуществляющиеся на базе Московской консерватории научно-творческим центром «Музыкальные культуры мира», а также на базе Российского института искусствознания, Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена.

Подобные формы сотрудничества демонстрируют разнонаправленные тенденции современности. С одной стороны, процессы глобализации, с другой стороны, желание сохранить национальную идентичность посредством активной интеграции в мировое музыкальное сообщество. Вполне правомерно А. А. Амрахова полагает, что «...сама глобализация явилась проблемопорождающим феноменом: вызов, который она бросает современности, не только ставит множество новых вопросов, но заново заставляет искать ответы на старые, казалось бы, решенные давным-давно. В сложившихся условиях потребовали переосмысления классические дихотомии локального и глобального, разнообразного и единообразного, универсального и отдельного» [1, 3]. С особой глубиной и тонкостью эти тенденции отражает современное композиторское творчество Китайской народной республики.

Осмысление вопросов стиля в современной музыкальной науке сформировало объемное дискуссионное поле, в котором обозначились отдельные исследовательские направления. В историческом, стадийном ключе данная категория в музыке изучалась Б. В. Асафьевым, В. П. Бобровским, А. И. Демченко, А. Ю. Кудряшовым, Т. Н. Ливановой, М. Н. Лобановой, М. К. Михайловым, С. С. Скребковым, В. Н. Холоповой, М. Р. Черной, Б. Л. Яворским. С позиции иерархического взаимодействия различных уровней проявления стиля строят свои труды Л. Н. Березовчук, В. Б. Валькова, Г. В. Григорьева, Л. П. Казанцева, Т. Н. Левая, Л. А. Мазель, Е. В. Назайкинский, Ю. Н. Рагс, Ю. Н. Тюлин, Ю. Н. Холопов, Л. Н. Шаймухаметова. Функциональные черты стиля в рамках музыкального мышления, типологии и поэтики рассматривают в своих работах М. Г. Арановский, К. В. Зенкин, Л. Н. Раабен, А. Н. Сохор, А. М. Сыров, А. М. Цукер, Е. Г. Шевляков и другие. В аспекте изучения взаимодействия Востока и Запада в музыке свой вклад внесли исследователи стиля традиционной музыки Востока — Е. М. Алкон, А. Г. Алябьева, Т. Б. Будаева, М. Ю. Дубровская, М. Г. Каратыгина, Т. В. Карташова, А. В. Новоселова, В. Н. Юнусова.

В китайской музыковедческой науке чаще всего вопросы стиля рассматриваются и с позиции анализа западноевропейских трудов — так строят свои наблюдения Гао Фусяо (高福孝) [17], Чжу Лиюань (茱麗媛) [21], — и с точки зрения самих китайских композиторов — Бао Юанькай (家鲍元恺) [13], Ким Фузай (金复载) [14], Тан Мицзы (谭蜜子) [11], Чжан Сяофу (张小夫) [19], Чжоу Тянь (週天) [20] и другие осмысливают стилевой и жанровый аспект своего творчества в отдельных работах и интервью.

В нашем исследовании мы опираемся на комплексный подход к анализу композиционного процесса, а также на методологию, разработанную в области музыкального содержания. Подобный подход позволяет интерпретировать сложные эстетические явления, соотносить философские основы творчества, отражающие новаторские поиски композиторов. Достоверность этого подхода может быть усилена применением такого понятия как эстетический тематизм. В представлении М. С. Кагана, тема — это «некая жизненная проблема (нравственная, политическая, религиозная, философская, эстетическая), которая трактуется в этом произведении, жизненный вопрос, который в нем поставлен и на который оно так или иначе отвечает» [3, 227].

Поиски инноваций современными китайскими композиторами разворачиваются в контексте глобальных устремлений, решений общемировых проблем, в воплощении философских идей в искусстве: «человек — природа — цивилизация», «виртуальные вселенные», «внутреннее пространство человека — социальное пространство», «жизнь на Земле после гибели Человечества» [8, 20–24]. Одной из актуальных тем, отвечающих развитию научно-технического знания во всем разнообразии его проявлений, является *тема иррационального начала*. Попытки уравновесить категории порядка и хаоса в творческом

процессе удивительным образом сближают осмысление непознанных явлений окружающей реальности (виртуальных миров, постигаемых наукой, и космоса) и установок буддизма и даосизма. Таковы многие сочинения в музыкальном наследии Чжан Сяофу (张 小 夫) [5]. Цюсяо Ли относит творчество этого композитора к раннему периоду (1984–1993) развития электронной музыки в Китае [18, 135]. Чжан Сяофу — один из представителей творческой плеяды «Новая волна» [16, 60–73], учившейся электроакустической композиции во Франции. В настоящее время композитор занимает должность профессора Центральной Консерватории. С 2002 года он — основатель, президент и член Ассоциации электроакустической музыки Китая (EMAC), инициатор и исполнительный президент ежегодного международного фестиваля электронной музыки «Musicacoustica — Beijing». Чжан Сяофу — единственный среди немногих современных китайских авторов, создающий электроакустическую, симфоническую, китайскую традиционную оркестровую и камерную музыку, а также музыку для балета и кино. Композитор вошел в историю китайской культуры как композитор, музыковед, исполнитель, педагог и организатор ряда международных программ [18, 139].

Попытки понять суть божественного и постигнуть гармонию вселенского мироздания раскрываются в таких его сочинениях, как «Бог спрашивает» (天 问, 1992/12'01"), «Инь» (吟, 1988/13'18"); *мультимедийной симфонической сюите* «Чистая земля Брахмы» (梵 天 净 土, 2021/1'06'09), части которой написаны в жанре *мультимедийной симфонии* — «Нуорилан» (诺 日 朗, 20'40"); «Ярлун Цанпо II» (雅 鲁 藏 布 II, 40'08"); «Знамя лошади ветра» (风 马 旗, 29'20"), «Диалог в разных пространствах» (不 同 空 间 的 对 话, 1992-93/09'50"), «Послание на Марс I» (“Sent to mars@I”, 2012/10'20"), «Послание на Марс II» (“Sent to mars@ II”, 2017/11'54"). Большинство из перечисленных произведений основаны на синтезе интерактивного изображения, «живого» звука, электроакустической музыки и написаны в жанре *смешанной электронной музыки (Mixed-electronic music)* [5, 171–174].

Продолжение данного философского вектора мы находим в творчестве молодых китайских композиторов. Такова мультимедийная композиция Ма Шихуа (马 仕 骅) «Черное сознание» (黑 色 意 识), воссоздающая область бессознательного. Для этого композитор обращается к видеозаписи движения черных частиц, визуализирующих музыкальное развитие. Цель опуса — показать неизведанное пространство, находящееся за пределами человеческого понимания. По мнению китайского композитора, также пишущего электроакустическую музыку, Ли Биня (李 宾), сочинение помогает слушателю принять разрозненное восприятие мира и хаоса как неотъемлемый компонент бытия [4, 161]. К таким сочинениям отнесем также хоровую сюиту «Исследователь» и хор «Звук волокна, тянущего волокно» Цзинь Цзысюаня (靳 子 玄), «Процесс II» Чжу Цзе (朱 杰).

Кроме того, стоит отметить освоение китайскими композиторами неизученных областей космоса, запечатленных в миниатюре Ли Биня «Блуждающие звезды» (“Wandering Stars”, 2023/08'15") для классической флейты, китайской бамбуковой флейты, электроакустики с включением программы обработки звука и видеоизображения в реальном времени «Touchdesigner». Произведение написано в классе профессора Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, композитора С. В. Лавровой. Премьера состоялась на седьмой международной научно-практической конференции «Новые цифровые технологии в искусстве» 13 декабря 2023 года в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Партии флейт исполнил Алексей Исаев.

Сам автор, характеризуя процесс создания сочинения, говорит о том, что все звуковые материалы были синтезированы из звуков классической и китайской бамбуковой флейты, обработаны в программах «GRM» и «MAXMSP», что обусловило единство всего сочинения. Серьезная работа велась композитором для создания 3D-модели видеоизображения

сочинения и в программе «Touchdesigner», которая была объединена с системой частиц для изменения формы 3D-модели. В процессе подготовки из синтезированных звуковых материалов были извлечены фрагменты с низкими, средними и высокими частотами, спектральный центроид, была выделена спектральная плотность звука. Пять этих элементов использовались в реальном времени для изменения формы 3D-модели видеоизображения. Целью слияния было достижение максимального эффекта интегрированного аудиовизуального воздействия на аудиторию посредством создания свободного медитативного наблюдения за ночным небом, а шире — побуждение слушателя к размышлениям об иной, космической жизни вселенной. В видеоряде Ли Бинь использовал изображение звезды Сириус в созвездии Большого Пса, китайские символы Инь и Ян, образы Древа жизни, которые, по его мнению, с наибольшей выразительностью живописуют вселенную и вечность. Инь и Ян символизируют единство противоположностей, свойственное природе многих вещей и явлений в мире; Сириус — одна из самых ярких звезд не только в своем созвездии, но и во всей вселенной. Визуальные трансформации этих изображений в наибольшей степени отражают абстрактное содержание композиции, помогающей слушателю погрузиться в неизведанное.

В произведении три раздела: первая часть исполняется на классической флейте, вторая часть — импровизация на китайской бамбуковой флейте; третья часть — возвращение к исходному тембру. Автор, описывая технику создания этого сочинения, считает пространственный аспект наиболее важным. В качестве организующего начала им используется ряд Фибоначчи. В первой части в партии солиста вводится последовательность 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, что обуславливает особенности ритмического развития произведения. По мере роста ряда Фибоначчи последовательности становятся все более плотными и многочисленными. В последующем развитии музыкального материала ритмическая пульсация по мере убывания ряда Фибоначчи ослабевает (Пример 1).

The image shows a musical score for a flute piece. The top part of the score includes three diagrams of a flute with fingerings and a graphic of a brush stroke. The main score is in 8/8 time and features a flute part with dynamic markings (mp sfz, ff, ff p, fff, p) and a section for 'Electric Effects' and 'air sounds (no pitch)'. The score is numbered 6 and 10.

Пример 1. Ли Бинь. «Блуждающие звезды». I часть.

Партия солиста разворачивается на фоне одновременного развития электроакустической музыки, включающей шумовые вихревые движения, эффекты эха, приближения и удаления звуков, звуковых наплывов, неожиданные одиночные удары, свистящие призвуки, высокие синтезированные на компьютере звуки (авторская ремарка *Electric Effects* / «электронные эффекты» в партитуре).

Во второй части последовательность Фибоначчи реализуется путем организации времени в такте, что отражает смена размера: 1/4, 1/4, 2/4, 3/4, 5/4, 8/4, 13/4, 21/4 и в обратном порядке. По мысли композитора, каждый такт сопровождается акустическим эффектом, который сочетается с партией солиста по принципу контраста. Сам акустический эффект и авторские ремарки по типу: *blow all the finger holes again and again (as quickly as possible)* / «передувать во все отверстия для пальцев снова и снова (как можно быстрее)», *air torique* / «воздушное круговое движение», помогают исполнителю найти нужный нюанс в развитии образа (Пример 2). Электроакустические эффекты становятся явственнее, громче, разнообразнее и партия флейты включается в общий фон грандиозного космического движения, отображаемого на экране мириадами белых частиц.

B

Bamboo Flute

40  $\text{♩} = 60$

41

42

43

44

45

46

47

blow all the finger holes, again and again (as quick as possible)

8"

pp

Пример 2. Ли Бинь. «Блуждающие звезды». Средний раздел.

Третья часть композиции опирается на восходящие пассажи флейты в верхнем регистре. Они направлены на интенсификацию движения видеоряда: подводят развитие сочинения к кульминационной фазе — тридцатисекундной импровизации солиста. В заключительном разделе все чаще музыкальные звуки объединяются с шумовыми, что отражается в авторских ремарках *air sounde* («воздушный звук»), *whistle tone* («свистящий тон»), *air vibration* («вибрация воздуха»), *highest tone* («самый высокий тон»). На избывание

плотности, материальности звука также направлена довольно сложная филировка динамики: от *piano pianissimo* к *piano* и *pianissimo* отдельных фраз.

Думается, что композитор целенаправленно работает с восприятием слушателя, первоначально создавая абстрактные звучания вне фиксированной высоты, лишённые привычных интонационных связей. Для этого автор опирается на элементы целотонного лада в начале первой части (*cis-dis-eis*) и фрагменты хроматической 12-ти тоновой шкалы в завершении (*e-f-g-as-a-b-h-c-cis-d-e*). Только в третьей части композитор предлагает точку опоры — гун лад от соль с элементами уменьшенного лада (*g-b-des*) (Пример 3).

Пример 3. Ли Бинь. «Блуждающие звезды». 3 часть.

Несмотря на узнаваемые интонации в партии солиста — трели, ходы по трезвучию, восходящим и нисходящим тетраордам, дающим некоторое ощущение лада, космический образ вселенского пространства не преобразуется во что-то близкое и понятное слушателю. Композитор обращается к тетраордам малообъемных ладов, словно отсылая к выразительности чу-тетраорда, в котором «...четыре звука квинтового отношения... напоминают о древней стране Чу, существовавшей до н. э. на территории нынешних провинций Хунане, Хубэе» [10, 43]. Выразительность этого тетраорда является стандартным способом подчеркнуть архаичность и вневременность художественного образа. Суть музыкальной традиции Чу в древнем Китае обуславливается тем, что высота тона нефиксированная. Сознательное «размывание» ощущения лада состоит в достижении эффекта полетности и гибкости мелодии, выразившего свободу духа в музыкальном искусстве китайской династии Чу [5, 88]. Так, нивелирование привычных ладовых установок юн-гун-дяо ладовой системы живописует загадочное, отдаленное, непознанное. Данный прием также используется в произведении Чжан Сяофу «Горный призрак»; оно является обязательным для изучения в вузовской подготовке композиторов, изучающих электроакустическую музыку в КНР.

Схожие визуальные и аудиальные решения двух миниатюр — «Черного сознания» Ма Шихуа и «Блуждающих звезд» Ли Биня — невольно объединяет два вида пространства, космического и психического, открывая новые перспективы в покорении этих образно-

художественных сфер. Вместе с тем, эстетические усложнения в области электронной музыки порождают проблему ее восприятия современным слушателем. Специфика современных электроакустических композиций состоит в том, что далеко не все из них апеллируют к узнаваемому звуковому материалу. Большинство материала подвергается технической обработке: сжатию или растягиванию звуковых комплексов во времени, смешиванию их с различными шумами (природного или технического происхождения) или погружению в непривычные акустические условия, что практически лишает музыку семантики. Для того чтобы понять сочинение, слушателю необходимы дополнительные стимулы, подсказки, помогающие распознать знакомые звуковые объекты и собирающие в сознании части той художественно-образной картины, которую моделирует автор. Многие современные композиторы используют возможности мультимедиа технологий, однако не всегда эти технологии помогают «овеществлять» звуковые замыслы визуальными образами. Как верно подмечает В. Н. Холопова, исследуя творчество композитора в области электроакустики И. Л. Кефалиди, видеохудожники «...строят свою партию на основе звучащей версии композитора. Музыка и дает им образные мотивы для живописной фантазии, и вырисовывает динамический профиль произведения, на который можно опираться в отношении темпо-ритмической организации видеоряда» [12, 13]. Иными словами, видеоряд далеко не всегда проясняет содержание новаторского опуса. Скорее активизирует межсенсорное взаимодействие каналов, усиливает ассоциативные процессы, уводит слушателя в глубины собственного бессознательного. Однако часто цель многих современных композиций, — это и высказывание автора о мире, и необходимо суметь его понять. В таком случае значение видеоряда чрезвычайно велико. Как отмечает В. Н. Юнусова, в мультимедийных проектах Тань Дуня «...видеоряд ...позволяет реализовать проект во всей его полноте, создавая у слушателя иллюзию присутствия в иной культурной среде или с музыкантами на сценическом пространстве. В композиции произведения он играет роль объединяющего фактора, отнюдь не декоративную, выступая важным фактором процесса формообразования и тембровой палитры сочинения, помогая раскрывать его семантику» [15, 39].

В. Н. Холопова, приводя другой пример, связанный с творчеством Николая Александровича Попова — ученика И. Л. Кефалиди и ныне руководителя Научно-творческого центра электроакустической музыки при Московской консерватории, отмечает, что «...при выборе художника для композитора существенен стиль живописца: абстрактный или допускающий элементы реальности. Например, Тодор Пожарев, с которым работает Николай Попов, считает необходимым введение черт реальности — такова его принципиальная позиция. “Полный отказ изобразительного искусства от фигуративности и мимесиса приводит к разрыву мира реального и мира художественного и, в конечном счете, к отречению от художественности”» [12, 13]. В свое время знаменитый советский архитектор, искусствовед, эстетик А. Г. Габричевский полагал, что здание, лишенное антропоморфных признаков (окон, дверей), выглядит как единый массивный объект и воспринимается человеком подавляюще и угрожающе [2, 89]. Для нас в этой позиции важно то, что пространственное восприятие человека имеет ряд константных признаков; и наблюдения, связанные с особенностями визуального восприятия, могут быть спроецированы и на аудиальные впечатления. Такой подход представляется оправданным благодаря действию механизма дополнения межчувственных модальностей, который включается в психике человека при столкновении с неизвестным или малопонятным. В подобном контексте музыка, лишенная опознаваемых антропоморфных признаков — ясно различимых звуков человеческой реальности с опознаваемой семантикой — может быть отторгнута сознанием человека или воспринята как угрожающая, особенно в условиях переизбытка аудиовизуальной информации в современной цифровой реальности.

Решение этой проблемы предлагает современный композитор Чжан Сяофу, коллега и соратник И. Л. Кефалиди, также обучавшийся композиции во Франции в 1988–1993 годах. Чжан Сяофу считает принципиально важной необходимость «...говорить своим собственным голосом. Этот голос в первую очередь китайский, а затем личный» [5, 207]. Композитор проделал огромную работу по созданию музыкального словаря, опирающегося на артефакты китайского музыкального языка, обобщающего наиболее значимые явления региональных традиционных практик Китая. К таковым отнесем исполнение священных песен с помощью техники «Дзюкё»; интонации народных песен и наигрышей Тибета с воспроизведением тембрового своеобразия национальных инструментов; типичные модели интонирования, свойственные Пекинской опере; многочисленные китайские народные песни; традиционную инструментальную музыку; китайский разговорный стиль ниан бай (念白) или белый стих, присущий различным видам традиционной музыкальной драмы [5, 100].

В свою очередь, Лю Ян вполне правомерно ставит вопрос о понимании в КНР «иностилевых» музыкальных произведений, поскольку во многих сочинениях нивелируются привычные для академической культуры связи между элементами музыкальной выразительности и их значением. Иначе говоря, музыкальное интонирование перестает реализовывать свои коммуникативные функции [6, 25].

Для расшифровки этих скрытых значений Чжан Сяофу в своем творчестве прибегает к помощи мультимедиа. Таковы его мультимедийные симфонии «Нуорилан», «Ярлун Цанпо II», «Знамя лошади ветра», входящие в мультимедийную сюиту «Чистая земля Брахмы», премьера которой состоялась в Пекинском центре искусств 8 июня 2021 года в исполнении специально приглашенного Тяньцзиньского симфонического оркестра под управлением Джин Е.

Примечательна в этом плане мультимедийная симфония «Ярлун Цанпо II». Она представляет собой объединение нескольких компонентов — электроакустической музыки, партии симфонического оркестра и видеоизображений, которые разворачиваются синхронно с музыкой, повествуя о жизни людей Тибетского нагорья. В симфонии шесть частей: Начало (снежное плато), Происхождение, корень вещей (источник жизни), Дом (счастливый дом), Благочестивая молитва, Судьба, причина и результат (путешествие в поисках судьбы) и Реинкарнация [5, 141]. Опус поражает масштабом воплощения, включающим иммерсивную коррекцию звукового результата композитором, сидящим за микшерным пультом в середине концертного зала и регулирующим общее акустическое звучание более чем 70 динамиков, расположенных по всему периметру Пекинского центра искусств. Визуальное сопровождение (Лю Тао) основано на комбинациях видео и фотоизображений, собранных Чжан Сяофу во время его пребывания в Тибете. Музыкальную коллекцию композитора также составили аудиозаписи уникальной музыки тибетцев, обработанные и включенные в электроакустическую составляющую мультимедийной симфонической сюиты «Чистая земля Брахмы».

Премьера прошла успешно, и многие слушатели назвали концерт «звуковой страной чудес» благодаря иммерсивному шоу, звуковой стереофонии и панорамному звуку. В то же время официальные представители Министерства культуры страны высказали предложения по модификации произведения; в основном они были сосредоточены на одновременности выражения визуальной и музыкальной составляющих. «Необходимо усилить единство, структуру и целостный взгляд на логику повествования, чтобы визуальные образы и музыкальная структура были более совместимы...» [9].

В своем интервью, размышляя над проблемами нового жанра — мультимедийной симфонии, Чжан Сяофу заметил, что «...самая сложная часть — это интеграция

традиционной, современной электронной музыки и мультимедиа, и хорошая работа заключается в том, чтобы сбалансировать отношения между музыкой и шумом и не потерять при этом индивидуальный стиль» [5, 198].

Подводя итоги, отметим, что стилевые искания современных китайских композиторов в области электроакустической музыки ограничиваются рядом противоречий. С одной стороны — богатство звуковых ресурсов, получаемых при помощи современных технических средств и компьютерных технологий, с другой — неготовность современного человека к восприятию и пониманию новаций музыкального языка, образов и расширяющегося музыкального содержания.

Использование мультимедиа ресурсов (дополнительного видео или визуального ряда абстрактного характера) нередко не только не помогает понять произведение, а будоражит фантазию и ассоциативные механизмы психики, уводит совсем в иную сторону. Лишение музыкальной электроакустической композиции черт антропоморфности (или узнаваемых звуковых фрагментов окружающей реальности, включая богатый материал эволюции музыкального искусства) может быть воспринято человеком как техногенная угроза и отвергнуто, особенно в условиях переизбытка аудиовизуальной информации в современной цифровой реальности.

Опора на музыкальные «импринты» в электроакустических композициях позволяет слушателю идентифицировать ее музыкальное содержание как свое или иное, чужое, а также воспринимать музыкальное сочинение как объект — носитель скрытых значений, подлежащих расшифровке. Для подготовки современного слушателя необходимо «живое» слово о музыке, а также наличие исследований новой семантики электроакустической музыки, для чего и требуется совместная работа композиторов, исполнителей и музыковедов. Интеграция мультимедиа-ресурсов с другими элементами современной композиции — хореографическим, электроакустическим, видео, световым и цветовым дизайном, шумом — может содействовать более глубокому включению слушателя в художественный процесс, а значит и его пониманию новой музыки. Весь комплекс перечисленных нами проблем предъявляет совершенно новые требования не только к современному композиторскому творчеству, но и к образованию, особенно с учетом стремительного роста технических инноваций.

## Литература

1. *Амрахова А. А.* Отсроченные премьеры // Современная музыка: вглядываясь в себя: сборник статей и материалов / Ред.-сост. А. А. Амрахова. 2023. С. 313–333.
2. *Бирюков С. Н.* Дьявол делает оперу // Музыкальные сезоны. 2019. URL: <https://musicseasons.org/dyavol-delaet-operu/>.
3. *Вустин А. К.* Влюбленный дьявол (клавир): рукопись. [б. г.]. 248 с.
4. *Вустин А. К.* Влюбленный дьявол (партитура): рукопись. 1989. 278 с.
5. *Высоцкая М. С.* Здесь поле битвы — душа // Музыкальная жизнь. 2019. 2. С. 34–39.
6. *Кошелева Ю. А.* «Agnus Dei» Александра Вустина: о некоторых аспектах авторской композиционной техники // Проблемы музыкальной науки. 2023. 52 (3). С. 55–63.
7. *Поспелов П. Г.* История постановки оперы «Влюбленный дьявол» так же небывала, как и ее сюжет // Ведомости. 2019. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2019/02/19/794459-istoriya-postanovki-vlyublennii-nebivala-ee>.
8. *Савенко С. И.* «Влюбленный дьявол», или Поучительная история о страстях и принципах // Музыкальная академия. 2019. 2 (766). URL: <https://mus.academy/articles/vlyublenny-dyavol-ili-pouchitelnaya-istoriya-o-strastyakh-i-printsipakh>.
9. *Тараканов М. Е.* Музыкальный театр Альбана Берга. Москва: Советский композитор, 1976. 559 с.
10. *Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова.* Москва: Музыка, 2007. 616 с.
11. *Ценова В. С.* Александр Вустин: поле битвы — душа // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1 / ред.-сост. В. С. Ценова, ред. В. М. Барский. Москва: Композитор, 1994. С. 223–240.
12. *Шульгин Д. И.* Музыкальные истины Александра Вустина: монографические беседы. Москва: Директ-Медиа, 2014. 440 с.

## References

1. Amrahova, Anna A. 2023. “Otsrochennye prem'ery [Delayed premieres].” *Sovremennaya muzyka: vglyadyvayas' v sebya: sbornik statej i materialov* [Contemporary Music: Looking Within: A Collection of Articles and Materials], 313–333. (In Russian).
2. Biryukov, Sergey N. 2019. “D'yavol delaet operu [The devil makes an opera].” *Muzykal'nye sezony* [Musical seasons]. (In Russian). <https://musicseasons.org/dyavol-delaet-operu/>.
3. Vustin, Alexander K. “Vlyublennyj d'yavol (klavir): rukopis' [The Devil in Love (klavier): the manuscript]”. (In Russian).
4. Vustin, Alexander K. 1989. “Vlyublennyj d'yavol (partitura): rukopis' [The Devil in Love (score): the manuscript].” (In Russian).
5. Vysockaya, Marianna S. 2019. “Zdes' pole bitvy – dusha [Here the battlefield is the soul].” *Muzykal'naya zhizn'* [Musical life], no. 2: 34–39. (In Russian).
6. Kosheleva, Yulia A. 2023. “«Agnus Dei» Aleksandra Vustina: o nekotoryh aspektah avtorskoj kompozicionnoj tekhniki [«Agnus Dei» by Alexander Vustin: on some aspects of the author's compositional technique].” *Problemy muzykal'noj nauki* [Problems of music science], no. 52, no 3/2023: 55–63. (In Russian).
7. Pospelov, Petr G. 2019. “Istoriya postanovki opery «Vlyublennyj d'yavol» tak zhe nebyvala, kak i ee syuzhet [The history of the production of the opera "The Devil in Love" is as unprecedented as its plot].” *Vedomosti* [Vedomosti]. (In Russian). <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2019/02/19/794459-istoriya-postanovki-vlyublennii-nebivala-ee>.
8. Savenko, Svetlana I. 2019. “«Vlyublennyj d'yavol», ili Pouchitel'naya istoriya o strastyah i principah [“The Devil in Love”, or An Instructive story about passions and principles].” *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 2 (766). (In Russian). <https://mus.academy/articles/vlyublennyy-dyavol-ili-pouchitelnaya-istoriya-o-strastyakh-i-printsipakh>.
9. Tarakanov, Mikhail E. 1976. *Muzykal'nyj teatr Al'bana Berga* [Alban Berg's Musical Theatre]. Moscow: Sovetskij kompozitor. (In Russian).
10. *Teoriya sovremennoj kompozicii* [Theory of modern composition]. 2007. Edited by Valeria S. Cenova. Moscow: Muzyka. (In Russian).
11. Cenova, Valeria S. 1994. “Aleksandr Vustin: pole bitvy — dusha [Alexander Vustin: the battlefield is the soul].” *Muzyka iz byvshego SSSR* [Music from the former USSR], vol. 1, 223–240. (In Russian).
12. Shul'gin Dmitrij I. 2014. *Muzykal'nye istiny Aleksandra Vustina: monograficheskie besedy* [Alexander Vustin's Musical Truths: Monographic Conversations]. Moscow: Direkt-Media. (In Russian).