

Янь Цзянань

yjn.cn@163.com

Аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, дирижер оркестра Тяньцзиньского оперного театра, дирижер Тяньцзиньского Молодежного симфонического оркестра, главный дирижер Бэйянского молодежного симфонического оркестра Тяньцзиньского университета

Виолетта Николаевна Юнусова

violetta_yunusov@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, член Международного Совета по традиционной музыке при ЮНЕСКО (ICTM), член Совета группы по изучению музыки тюркоязычных народов ICTM

Yan Jianan

yjn.cn@163.com

Postgraduate student of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Conductor of the Tianjin Opera Orchestra, Conductor of the Tianjin Youth Symphony Orchestra, Chief Conductor of the Tianjin University of Beiyang Youth Symphony Orchestra

Prof. Violetta N. Yunusova, D.A.

violetta_yunusov@mail.ru

Professor of the Foreign Music History Department of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Member of the International Council for Traditional music related with UNESCO (ICTM), Board Member of the Study Group on the Music of the Turkic-Speaking People of ICTM

Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня

Аннотация

В статье рассматриваются особенности художественного течения «Новая волна» в Китае (с 1980-х годов до наших дней), их проявление в творчестве известного композитора Сюй Чанцзюня. На примере его пьесы «Тишина», в которой находят отражение даосское и буддийское понимание философских категорий «молчания» и «пустоты», показаны принципы сочетания элементов древней китайской музыки и современных композиторских техник.

Ключевые слова

Современная китайская музыка, «Новая волна», Сюй Чанцзюнь, древнекитайская музыка, современные композиторские техники, музыка и философия.

Chinese 'New Wave' and the work of Xu Changjun

Abstract

The article considers the features of the *New wave* movement in China (from 1980s up to the present day) and their embodiment in the works of the famous composer Xu Changjun. On the example of his play "Silence" in which the Taoist and Buddhist understanding of philosophical categories of "silence" and "emptiness" find their reflection, the principles of a combination of elements of ancient Chinese music and modern techniques of composition are shown.

Keywords

Modern Chinese music, "A New Wave", Xu Changjun, Ancient Chinese music, modern techniques of composition, music and philosophy.

После Культурной революции (1966 – 1976) в Китае появляется направление современного искусства, которое получило наименование «Новая волна» (кит. 新潮 [xīncháo], букв. — новое [идейное] течение) [1, 9]. Оно охватывает разные области искусства: музыку, живопись, литературу, кино и другие. Постепенно освобождаясь от идеологического контроля, искусство в Китае значительно обновляется. Можно проследить общую тенденцию стремления к индивидуализму, иррациональному началу¹.

Начало движения «Новая волна», согласно китайским источникам, уходит корнями в 1910-е – 1920-е годы, когда начинает издаваться одноименный журнал «Новая волна» (新潮 [xīncháo]) — влиятельное издание того времени, впервые обратившее внимание не только на китайскую, но и на западную культуру [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**, 30]. Идеи приобщения к западной культуре нашли свое продолжение после падения Китайской республики (1912 – 1949)². Уже ко времени ослабления республики относится, в частности, создание первой атональной композиции Сан Туна (桑桐, англ. Sang Tong, ориг. имя — Чжу Цзинцин, 朱镜清, англ. Zhu Jingqing, 1923 – 2011) «Ночной пейзаж» (夜景 [yè jǐng], англ. «Night Scenery», 1947) для скрипки и фортепиано [4, 244]³. В годы Культурной революции (1966 – 1976) этот процесс был прерван, но в последующее время ученые, получившие классическое китайское образование, опять стали призывать к созданию новой культуры, основанной на мировых и западных стандартах, демократизации общества и развитию современной науки.

Музыка рассматриваемого периода характеризуется активным внедрением современных западных композиторских техник. Однако наблюдается и возвращение к традиционной китайской музыке (особенно к ее древним пластам), что дало возможность композиторам определить это явление как «двусторонне направленное» (两向吸取 [liǎng xiàng xī qǔ]) [14, 149], такое положение позволяло черпать идеи для вдохновения как из современных реалий Запада, так и из образного мира Древнего Китая. К характерным чертам нового направления в китайской музыкальной культуре (как и в других культурах Азии) можно отнести также «тесную связь с религиозно-философскими системами, влияющими на мировоззрение композиторов, их представление о картине мира и смысле их творчества; особый звуковой мир, определяемый звукоидеалами <...> культуры и значительно расширяющий звуковой материал и арсенал композиторской техники; стремление совместить универсальный характер творчества <...> с региональной и национальной специфичностью» [5, 196].

Большим событием для музыкальной жизни Китая явился приезд известных профессоров мирового уровня: в конце 1970-х и начале 1980-х годов в Центральной консерватории в Пекине читали лекции и проводили мастер-классы профессор и композитор Чжоу Вэньчжун⁴ (р. 1923) из Колумбийского университета, композиторы Юн Исан (1917 – 1995) из Западного Берлина и Александр Гёр (р. 1932) из Кембриджского университета. Их выступления сыграли огромную просветительскую роль и стимулировали развитие современной китайской музыки.

¹ М. В. Переверзева отмечает «усиление роли иррационально-интуитивного начала в сочинительском и исполнительском процессах» в музыке американского авангарда второй половины XX века, который влиял и на китайскую музыкальную культуру [2, 128].

² Исследовательница Дай Юй подчеркивает, что в китайском музыкознании музыку после 1940 года обозначают терминами: ««музыка новой эпохи», «современная», «новая», «музыка новой волны», «авангардная музыка»» [1, 9].

³ Авангардное направление формируется в странах Азии, начиная с середины прошлого века: в Турции и Японии — с 1950-х годов; в Китае и Корее — с 1980-х [5, 196].

⁴ Чжоу Вэньчжун — китайский и американский композитор и педагог, учитель Тань Дуня, Чэнь И, Чжоу Луна (Чжоу Лонга).

Освоение новых горизонтов китайскими композиторами после 1976 года можно разделить на следующие этапы (см.: [14]):

- конец 1970-х: с этого времени композиторы и ученые активно занимаются исследованиями современной музыки;
- с 1982 года: с этого времени композиторы обучают современным техникам студентов консерваторий и организуют концерты из их сочинений;
- с 1985 года и далее: в апреле 1985 года состоялся концерт оркестра народных инструментов, организованный композитором Тань Дунем (р. 1957) в Центральной консерватории; в декабре прошла конференция молодых композиторов в городе Ухане, в ходе дискуссий на этой конференции и утвердилось название «Новая волна» для данного течения [6, 30].

Позднее термин «Новая волна» распространился на китайскую музыку более раннего времени, начиная с 1980 года. В наши дни это словосочетание не так часто используется для обозначения течения, но выработанные в начале 1980-х идеи и творческие методы продолжают свое развитие.

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» [4, 243]. Четверо молодых композиторов — Ли Сиань (р. 1937), Цюй Сяосун (р. 1952), Е Сяоган (р. 1955) и Тань Дунь — активно обсуждали пути развития китайской музыки; их дискуссия была впоследствии издана и названа «Диалогом» (对话 [duìhuà]) [8]. Они впервые подняли вопрос: почему в Китае до сих пор не появились музыкальные сочинения, получившие международное признание?

В качестве ответа на этот вопрос упомянутыми авторами предлагалось фактически произвести музыкальную революцию, отказавшись, в частности, от господствовавших ранее идей социалистического реализма. Возрождались глубокое понимание уникальности древней китайской музыки, оригинальности ее ритмики, создающей впечатление неопределенности, а также тонкости звучания и тембрового богатства. Это были важные моменты эстетики современной китайской музыки.

Ввиду важности «Диалога» приведем несколько наиболее существенных позиций, которые в нем утверждались. Первая из них касалась сущности музыки. Акцент делался на том, что музыка — это не только красивый звук, но одна из частей большой мировой системы. Музыка не должна служить политике, хотя в истории Китая такие многочисленные прецеденты были, начиная со времен становления конфуцианства (VI век до н. э.) и заканчивая Второй мировой войной, когда музыка служила для объединения народа. Представители «Новой волны» полагают, что нельзя более делать музыку прислужницей политики и опускать ее на сугубо утилитарный уровень. Отныне музыка должна быть независимой, а ее сочинение — направленным в будущее. Искусство не должно и не может синхронизироваться со временем, оно должно опережать свое время⁵. Также предлагалось определить своеобразие понятия музыки в наше время. Основопологающим фактором в его новом понимании становилось то, что композитор должен иметь свое «я», для чего обязан определить собственное место в музыке и найти оригинальное звучание, он должен брать на себя ответственность перед национальной культурой [14, 152-154].

В области стилевых направлений и композиторских техник предлагалось отказаться от использования ориентиров в рамках западной классической и русской

⁵ В. Н. Холопова пишет по этому поводу: «...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» [3, 244].

советской музыки (обратившись к серийности, алеаторике, сонористике, минимализму, технике коллажа, конкретной музыке, инструментальному театру и т. д.). В качестве источников, которые должны послужить на благо создания современной китайской музыки, предлагалось взять современную западную и древнюю китайскую традиционную музыку в их особом синтезе.

В рамках «Новой волны» возрождается глубокое понимание уникальности древней китайской музыки и философии. Композиторы обращаются, к примеру, к категориям «статичности» и «пустоты» в их философском толковании. Характеризуя особенности китайской традиционной музыки, композитор Цюй Сяосун отмечает наличие в ней «психологического ощущения времени, являющегося статическим; в китайской музыке присутствует состояние отстраненности, которое отличается глубиной образа. <...> Что есть статическое? Вы смотрите на горы, на звезды и не думаете о том, что они движутся. Наоборот, они внушают чувство чего-то таинственного — как раз из-за своей статичности» (перевод Янь Цзяняня) [8, 15].

Особое внимание композиторы уделили проблеме национальной характерности в вопросе тембра. К примеру, Тань Дунь в партии медных инструментов стремится к имитации звучания китайского традиционного гобоя *соны*, в трактовке фортепиано он прибегает к имитации тембра цитры *гуцинь* — неяркого, иногда с «сонорным» эффектом нечеткого звучания инструмента. Прежде композитор полагал, что подобное звучание на фортепиано передать невозможно, отныне он расширяет возможности фортепиано [8, 16].

В «Диалоге» отмечается, что для развития китайской музыки необходимо искать предельно далеко отстоящие друг от друга и от современного Китая пространство и эпоху, чтобы заново стимулировать культуру. Таким пространством для Китая становятся Европа и США. С точки зрения временного критерия выбирается эпоха XXI – III веков до нашей эры, связанная с территорией Великой Китайской равнины, которая исторически считается истоком китайской цивилизации. Поэтому современное направление в музыке сосредотачивается на использовании древних китайских и современных западных реалий, чтобы через отрицание классико-романтического направления преодолеть настоящее и пробить дорогу в будущее.

В русле этих идей написан ряд сочинений китайских композиторов, представителей «Новой волны». В сочинении Чжоу Луна «Мелодия циня» (琴曲 [qín qǔ], 1982) для струнного квартета европейские инструменты стараются передать очарование цитры *гуцинь*⁶. В пьесе Цюй Сяосуна «Монг Донг» (ориг. «Mong Dong», 1984) показаны единение человека и природы, продиктованное особенностями китайской философии, ощущением времени и пространства. В пьесе Чэнь И «Жертвоприношение» (多耶 [duō yē], 1984) воплощен образ древнего обряда поклонения предкам. В Струнном квинтете Тань Дуня «Конец пути» (道极 [dào jí], 1985) повествуется о колдунье из древнего царства Чу (VIII – III века до н. э.). Сюй Чанцзюнь в концерте «Феникс» (凤点头 [fèng diǎntóu] — букв. «Феникс кивает»⁷, 2003) обращается к образу китайского феникса (фэнхуан), легендарной птицы, возрождающейся из пепла, как к символу возрождения национальной культуры.

Шесть основных представителей этого направления — Сюй Чанцзюнь, Чэнь И, Чэнь Циган, Тань Дунь, Го Вэньцзин 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 считаются годами политики реформ и открытости, что позволило композиторам получить университетское

⁶ Китайский инструмент гуцинь часто кратко именуют цинем.

⁷ Сам композитор переводил название этого сочинения на английский язык как «Феникс» («Phoenix»), однако все три иероглифа вместе имеют другое значение — это название ритмической формулы Пекинской оперы, которая использована в данном сочинении.

образование (в консерватории), а некоторым из них — продолжить обучение в западных странах, где в это время можно было отметить ответное внимание авангарда к культурам Востока. Общий опыт и исторический контекст, в котором происходило формирование личности молодых художников, поставили перед ними одну и ту же задачу: исследование возможности соединения традиций древней национальной музыки с современными западными композиторскими техниками. Но каждый композитор ищет свой путь.

Жизненный и творческий путь композитора Сюй Чанцзюня (徐昌俊 [Xú Chāngjùn], р. 1957), который считается одним из самых ярких представителей «Новой волны», показательны для современной китайской музыки. Он создает произведения, внутренне и внешне созвучные духу буддизма, даосизма, китайской поэзии, народной музыки, что соответствует эстетике этого течения. Композитор использует традиции народной культуры в сочетании с композиторскими техниками XX – начала XXI века⁸. В его немалом творческом наследии — произведения для симфонического и камерного оркестра (симфонии, концерты, сюиты), оркестра китайских народных инструментов, камерная и фортепианная музыка (сюиты, рапсодии, концерты), вокальный цикл «Цветовая карта» (彩色的版图 [cǎisè de bǎntú], букв. «цветовая территория», 1989), в котором представлены традиции разных районов Китая, хоровая музыка.

Большое внимание Сюй Чанцзюнь уделяет китайским традиционным инструментам в сочетании с симфоническим, камерным оркестрами или оркестром китайских народных инструментов: Концерт для *хуцинь* (тип скрипки) и оркестра народных инструментов «Гимн Первочеловеку-Паньгу» (盘古赋 [Pángǔ fù], 2002), Концерт «Феникс» для *янцинь* (цимбалы) и оркестра (две версии: для симфонического оркестра и для оркестра китайских народных инструментов), Камерная музыка для чтеца, *пила* (лютни) и деревянных духовых инструментов «Слива» (梅 [méi], 2000) и другие.

В провинции Аньхой, где родился композитор, развиты традиции песенной культуры, исполнительства на ударных инструментах, традиционный музыкальный театр — так называемая Хуанмэйская опера. В 1978 – 1981 годы Сюй Чанцзюнь работал в традиционном оркестре Пекинской оперы (цзинцзюй), а также обучался композиции в музыкальном училище. Влияние Пекинской оперы и локальных традиций провинции Аньхой прослеживается во всем его творчестве. В 1981 – 1986 годы он учился в Шанхайской консерватории на факультете композиции у профессоров Чжан Дунчжи, Чэнь Минчжи, Чжао Сяошэна и получил степень бакалавра.

В 1986 году Сюй Чанцзюнь начал работать в Центральной консерватории в Пекине. В 1995 – 1996 он выиграл государственную стипендию и поехал на стажировку в Миланскую консерваторию. Во время стажировки композитор познакомился с Лучано Берлио (1925 – 2003) на Фестивале в честь его 70-летия (Милан, сентябрь 1996), где смог послушать премьеру его музыкального действия «Outis» («Ничто», 1995 – 1996). Л. Берлио тепло принял Сюй Чанцзюня и выразил заинтересованность в творчестве молодого коллеги. В 1997 году, поступив в аспирантуру Центральной консерватории в Пекине, Сюй Чанцзюнь написал диссертацию «Тринадцать секвенций Лучано Берлио» [12] под руководством профессора У Цзюцяна — известного композитора, музыкального просветителя, теоретика, выпускника Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Л. Берлио оказал всевозможную поддержку в написании диссертации и даже переписывался с Сюй Чанцзюнем по поводу многих положений этой научной работы. Диссертация стала одной из первых работ об этих сочинениях итальянского композитора. В 2000 году Сюй Чанцзюнь получил докторскую степень (Ph. D.).

В 2001 году Сюй Чанцзюнь выиграл ежегодную стипендию Мемориального фонда американского журналиста Эдгара Сноу (1905 – 1972) и уехал на стажировку в

⁸ Здесь и далее (за исключением отдельных случаев) биография композитора излагается по сведениям с его официального сайта [11] и на основе материала личных бесед Янь Цзянаня с маэстро.

Колумбийский университет. Там он изучал современную музыку у американского композитора Стива Райха (р. 1936), от которого унаследовал технику минимализма (к примеру, в Концерте «Феникс» для *янцзинь* и оркестра, 2002). Обучение в США, по словам композитора, помогло ему «укрепить собственную идею о соединении традиционного и современного в эстетическом смысле», поскольку, как он утверждает, «даже при наличии конфликта музыкальных элементов такое слияние возможно — оно находит опору в глубинной национальной культуре»⁹. В его окружение в Соединенных Штатах входили китайские композиторы — Тань Дунь, Чэнь И, Чжоу Лун, а также европейские и американские — Георг Фридрих Хаас, Стивен М. Джонс. Позднее Сюй Чанцзюнь стал участником программы фонда Фулбрайта (2007).

Композитор выделяет в качестве главной для американских композиторов «тенденцию к поискам новизны, выявлению индивидуального и характерного»¹⁰. Он считает, что почти все они шли путем ломки старых стереотипов и перехода к современному сознанию. Композитор был приверженцем классико-романтического стиля до своей стажировки в США, а свои сочинения в современных техниках не считал значительными, но в Америке он понял, что не одинок в своих исканиях.

В то же время Сюй Чанцзюнь считает важным сохранять национальную самобытность китайской музыки. Он пишет музыку для национальных музыкальных инструментов, а также для оркестра китайских народных инструментов, симфонического и камерного оркестров; стремится к тому, чтобы в любых исполнительских составах чувствовался стиль китайской традиционной музыки, которая идеально передает дух его народа.

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»¹¹. Русская музыка, по его мнению, «создается с этнической грустью». Но именно это является одновременно и исходным пунктом национального музыкального языка (в котором сочетаются эмоции, присущие русской культуре, и западные музыкальные тенденции), и ключевым фактором новаторства. «Технология является средством, но музыка — это душа <...>, хорошая музыка — это культура, история и душа народа. И она должна быть вне границ»¹².

Сюй Чанцзюнь неоднократно читал лекции в Китае и за рубежом, в том числе, 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), на «Летнем Фестивале» в Аспене (2007), Школе в Беркшире (2007), Синхайской консерватории в Гуанчжоу (2002, 2016), Консерватории Винченцо Беллини в Палермо (2013), Краковской музыкальной академии (2014), Йоркском университете в Великобритании (2015; 2017), Школе ELS в Оклахоме в США (2017) и в других местах (см.: [11]).

В настоящее время он является ректором Тяньцзинской консерватории, научным руководителем аспирантуры Центральной консерватории, Председателем ученого совета Центральной консерватории, а также членом Национального руководящего комитета Министерства образования, заместителем директора Комитета стипендиальной комиссии, научным сотрудником Китайского национального общества оркестров, членом пекинской Ассоциации музыкантов.

⁹ Из личной беседы с композитором.

¹⁰ Из личной беседы с композитором.

¹¹ Из личной беседы с композитором.

¹² Из личной беседы с композитором.

Он участвовал во многих отечественных и международных музыкальных фестивалях, таких как: «Сентябрьский фестиваль» в Турине (Италия, 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) и другие [15, 13].

Композитор не раз становился лауреатом национальных и международных премий. Среди них: первая и вторая премия конкурса Шанхайской консерватории (1984); премия за выдающиеся музыкальные композиции на Международном музыкальном фестивале «Шанхайская весна» (1986); третья премия на первом конкурсе «Golden Disc Awards» (1986); вторая премия на Шестом конкурсе Национальной музыкальной композиции (1988); первая премия на конкурсе «Liánhuān běi» (букв. «Северные торжества», 1988); премия на национальном вокальном конкурсе «Outstanding» (1989); музыкальная премия «Чу Ен Хи» (2000); вторая премия «Мемориальной стипендии Фу Чэнсянь» Центральной консерватории (2000) и другие [15, 14-15]. Его произведения часто звучат в Пекине, Шанхае, Сингапуре, Гонконге, Сеуле, Тайбэе, Гаосюне, Тайване, Макао, а также за рубежом в Европе и США.

Его музыка обладает индивидуальным художественным стилем, в котором сочетаются национальные традиции и современные техники композиции. Среди таких сочинений: Камерная музыка «Тишина» (寂 [jì], 1985), пьеса «Слива» (梅 [méi], 2001), «Танец мечей» (剑器 [jiàn qì], 1986) в редакции для люцинь (柳琴 [liǔqín], щипковый хордофон, род китайской мандолины) и октета народных инструментов, Концерт для янцинь (扬琴 [yángqín], цимбалы) «Феникс» (2003).

Сюй Чанцзюнь не идет по пути копирования и коллажа традиционных элементов, а передает дух традиционной музыки, дух реального и воображаемого, простого и незамысловатого — того, что составляет яркое выражение самого существа традиционной китайской культуры. Он использует современные композиторские техники в сочетании с принципами построения музыки, связанными с древними традициями, демонстрирует оригинальность стиля и замысла.

Многие черты его стиля были заложены в годы обучения в Шанхайской консерватории (1981 – 1985). Сюй Чанцзюнь отмечал значительное влияние, которое оказали на него учителя. Они обратили его внимание на национальную характерность музыки, возможность построения современных созвучий на основе ангеитонной пентатоники, на аккорды нетерцовой структуры, на важную роль тембра в гармоническом языке.

Активные творческие поиски характеризовали и период дальнейшего его обучения в Римской консерватории (1995), а затем в Колумбийском университете (2001). Новая, незнакомая до сих пор композитору культура не могла не повлиять на него: «В то время я постоянно пребывал в состоянии шока, пока не научился смотреть на всё с разных точек зрения и сравнивать разные культуры; потом я обнаружил, что все мои сочинения наполнены ностальгическими элементами китайской культуры»¹³.

На Сюй Чанцзюня оказала огромное влияние новизна звуковых впечатлений, полученных на Западе. Различия системы ценностей китайской и западной культур иногда ставили композитора в тупик. Он задумался над выбором музыкального языка, композиторских приемов, которые не противоречили бы его собственной творческой эстетике. Он учился на творчестве композиторов XX века. Произведения Игоря Стравинского открыли для него путь в современную музыку, особенно в области ритма.

¹³ Из личной беседы с композитором.

Также его, как и других представителей «Новой волны», интересовали эксперименты Оливье Мессиана с ритмом.

Всё это можно увидеть в его пьесе «Новый танец дракона» (新龙舞 [xīn lóng wǔ], 2012)¹⁴ для оркестра китайских народных инструментов, где многократная смена размера имеет свою логику. Сначала это последовательное уменьшение: 5/4 – 3/4 – 2/4 – 6/8 – 1/8, что приводит к ритмическому уплотнению. Под конец пьесы появляется размер 4/4 в эпизоде с тремя солирующими барабанами. Эмоциональное напряжение продолжает поддерживаться на протяжении всего данного эпизода. В этом сочинении композитор широко также использует ударные инструменты, которые являются важной частью китайской традиционной музыки *логу* (锣鼓 [luógǔ], букв. «гонги и барабаны»). Естественность, живость их звучания (даже при некоторых шероховатостях) придает оригинальность замыслу; особенная звуковая атмосфера выявляет характер китайской традиционной музыки с присущей ей энергией и радостным восприятием жизни.

Сюй Чанцзюнь также обращается к таким аспектам древней китайской музыки, как феномен тишины (пустоты, ничто), интерпретируемой в философском контексте. К сочинениям, в которых большое значение придается данному аспекту, относится его камерная композиция «Тишина» для голоса и ансамбля традиционных инструментов (1985), которая показывает стремление к отражению нематериального мира древнекитайской философии, акцентирует внимание на звуковых волнах как на основе музыки, а также на тишине как на воплощении философской категории «ничто».

Тишина в буддизме, к философии которого отсылают подобные произведения, рассматривается как феномен, обладающий постоянством, естественностью, по сути своей тишина нематериальна. Тишина мыслится как одно из качеств природы, с которой в Древнем Китае были тесно связаны представления об идеальной духовной жизни. Согласно преданиям, ученые мужи всегда получали откровения из природы, очищая разум и преодолевая мирские оковы, и вследствие такого единства с природой они более полно и ясно выражали свои эмоции — ведь красота природы рождает в человеке совершенно особые чувства [7, 384]. Задача музыканта в означенном контексте состоит в том, чтобы воплотить в музыке образ вечной тишины. А поскольку человек постоянно находится в поиске стабильности, которая является основным атрибутом идеального духовного мира, тишина как одно из проявлений стабильного начала должна привлечь слушателя и помочь ему уйти от вещей суетных и преходящих.

Использование в произведении цитры *цин* также не случайно. Согласно китайским представлениям, люди всегда хотят обрести мир и спокойствие вдали от треволнений и суматохи, а гармоничное звучание этого инструмента помогает обрести душевный покой.

Рассмотрим подробнее, какими средствами композитор достигает необычайно яркого воздействия феномена тишины в этом произведении. 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 [jiāng xuě]):

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

¹⁴ Пьеса существует в нескольких вариантах, ранний — написан в 2008 году, далее композитор несколько раз переписывал свое сочинение в редакциях для симфонического оркестра и оркестра китайских народных инструментов.

Композитор дополняет поэтический текст 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.

Сюй Чанцзюнь характеризует использованную в этом сочинении технику как серийную. Китайские исследователи не совсем точно обозначили ее как ангемитонную додекафонию (так как серия, в данном случае 12-звучовая, формируется по бесполутоновому принципу) [10, 6], [15, 24]. Однако композитор называет свои серии «свободными», поэтому он допускает октавные и унисонные повторения звуков (Пример 1). Хотя в этой технике написана только средняя, центральная часть пьесы, крайние противопоставляют господствующей в ней ангемитонике нисходящие хроматические пассажи, вызывающие ассоциации, с одной стороны, с древней 12-ступенной системой *люй люй* (律吕 [lǜlǜ]), звуки которой располагаются по хроматическому звукоряду [4, 264], а с другой — с хроматизмами европейской серийной музыки.

Пример 1. Звуки «ангемитонной» серии в сочинении Сюй Чанцзюня «Тишина».



Серия в полном виде появляется во второй части произведения в вокальной партии (Пример 2). Особенность серии заключается в первом мотиве, лежащем в ее основе: последовательность звуков выстроена таким образом, что в нем образуются отрезки ангемитонного пентатонического звукоряда (тоны 1-5: *d-c-g-es-f*). Первые пять звуков становятся ведущим мотивом серии; это мелодическая структура, пронизывающая всё произведение. Внутри эти пять тонов можно поделить на 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 идет об ощущении запустения и одиночества¹⁵. Последующие тоны также образуют бесполутоновый ряд и вместе они образуют 12-звучовую «ангемитонную» серию. Так ее трактует композитор во введении к партитуре, обозначая свою технику как свободную серийную, несмотря на ее отличие от западного толкования [13, 1]¹⁶. Серия и ее звенья трактуются композитором как тематический материал своеобразной трехчастной формы, где средний раздел является смысловым центром (в нем идея сочинения озвучена в словесном тексте вокальной партии), а крайние — выполняют функцию вступления и заключения.

Одним из основных средств передачи идеи тишины в данном произведении является использование принципа динамических всплесков, которые заканчиваются резкими спадами, будто акцентирующими внимание слушателей на моменте ослабления звучности для более отчетливого ощущения ее отсутствия. Усилению эффекта способствует сквозное обновление инструментовки, за которым будто кроется желание запутать слуховую память в целях большего привлечения слуха к единственному

¹⁵ Серии, включающие ангемитонные ряды, использовали и другие композиторы, например, корейский композитор Исан Юн в цикле «Пять пьес для фортепиано» (ориг. «Fünf Stücke für das Klavier»), с которой дебютировал в 1958 году на Дармштадских курсах. В. Н. Холопова также указывает, что в 1980-е годы к этому приему обратился китайский композитор Чень Минчжи (陈铭志 [Chén Míngzhì], р. 1925), создавший цикл «Восемь пьес для фортепиано» (钢琴小品八首 [gāngqín xiǎopǐn bā shǒu], 1982) [3, 245].

¹⁶ В личной беседе с Янь Цзянанем включение октавного звука в серию композитор также объясняет тем, что в древней китайской системе *люй люй*, подобно пифагорейскому строю, между первым тоном и тринадцатым тоном (*c-cis-d-es-e-f-fis-g-as-a-b-h-his*) получалась увеличенная октава (шире чистой на пифагорейскую комму), что подтверждают и другие источники [4, 264].

стабильному элементу — динамическим спадам. Автор тем самым направляет все средства на то, чтобы в центре внимания были моменты тишины.

Усложнение аккордов губного органа *шэна* (笙 [shēng]), а также интенсивность динамических взлетов и падений составляют уникальный рельеф произведения. Так, в начале пьесы (Пример 3) большой гонг *дало* (大锣 [dàluó]) играет три выдержанные ноты в динамике *p*, затем вступает *шэн* (*fp*), который считается одним из самых важных древних китайских инструментов¹⁷. Это нарушает установившееся спокойствие и погружает слушателей в таинственный процесс, в некую новую реальность за пределами известного нам мира. Через 12 секунд такого сдержанного звучания появляются звуки *юньло* (云锣 [yúnlúo], инструмент с несколькими гонгами небольшого диаметра, размещенными 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 аккорды губного органа *шэна*).

Пример 2. Сюй Чанцзюнь «Тишина». Первое проведение серии в партии меццо-сопрано в среднем разделе.

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 *шимяньло* (十面锣 [shímiànluó]); затем цитра *гучжэн* (古筝 [gǔzhēn]): таким образом, тембровое *crescendo* действует наравне с динамическим.

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. Психолог Дэвид Креч (David Krech) и Ричард С. Крачфилд (Richard S. Cruthfield) 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 [9, 60-64, 70-76].

Указанный чисто психологический феномен объясняет потерю интереса и восприимчивости при прослушивании одного неизменного звука; поскольку создается одновременно ощущение пресыщенности и неподвижности. Поэтому Сюй Чанцзюнь с каждой новой серией акустических событий добавляет новую деталь: новый тембр или ритм. Одно из таких добавлений включает в себя элемент алеаторики: композитор прибегает к графическому обозначению ритмической ячейки с примерным соответствием предполагаемому звуковысотному рисунку, что дает возможность исполнителю

¹⁷ Согласно легенде, изобретательницей шэна считается правительница Нюйва (III тыс. до н. э.), а форма инструмента соотносится с частями туловища, хвостом и крыльями китайского феникса [4, 702].

достаточно свободно варьировать ее в процессе исполнения. Однако как только подобная «графика» начинает повторяться в течение некоторого времени без изменений, то и она быстро в восприятии слушателя вырождается в фоновую фигурацию. Естественным продолжением музыкального процесса поэтому становится постоянное обновление материала.

Пример 3. Сюй Чанцзюнь. Начало пьесы «Тишина» (такты 1–3).

Сочетание инструментов и голоса, выбранное композитором для пьесы «Тишина», создает богатую палитру тембровых средств. Эти тембровые пласты (голос, щипковые струнные, ударные, духовой) охватывают разные регистры: так вокальная партия сосредоточена преимущественно в среднем регистре, обеспечивая его мягкое звучание; люцинь же охватывает верхний регистр, где звучание этого инструмента становится сухим и точным. Шэн соединяет в своем звучании все регистры. Ударные представлены группой, в которую входят большой гонг *дало*, наборы гонгов *юньло* (более 10 инструментов) и *шимяньло*, деревянная рыба¹⁸ (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 подчеркивают важную роль ритма.

Заключительный раздел пьесы строится на обыгрывании нисходящей интонации ангемитонного тетра хорда ($h - a - f\# - e$). Она повторяется в разных октавах у разных инструментов, и такое варьирование тембров и регистров тоже создает эффект обновления. Однако это обновление имеет своей целью отнюдь не достижение

¹⁸ Тип ударного инструмента, используемого в буддийском культе.

кульминации: убывающая затем динамика рисует в воображении постепенное отдаление образа, перенося слушателя в безграничное пространство, уводящее в вечность. Само «течение» звука, его жизнь в музыкальном пространстве будто навеивает образ вечной тишины.

«Тишина» — прекрасный образец того, как композитор работал с соотношением динамики и статики. В целом в этом сочинении статического больше, чем динамического. И, тем не менее, слушатель не просто ощущает тишину и эммансипацию категории пустоты, но сохраняет активное слуховое внимание.

Оценивая вклад «Новой волны», Сюй Чанцзюнь отмечает: «...самая главная ее заслуга — в объединении современной западной музыки с традиционной китайской. Изящество и художественное очарование древней китайской музыки переплетается с современной западной, и таким способом отражает сложные взаимоотношения между Китаем и остальным миром. Эту особенность музыки “Новой волны” и ее драгоценный опыт стоит исследовать и иметь в виду»¹⁹.

Таким образом, течение «Новая волна» в китайской музыке оказалось логически подготовлено предшествующей историей развития музыкальной культуры. Оно обобщило опыт зарубежных коллег, и в то же время выявило новые черты родной культуры. Синтез двух этих составляющих, своеобразно воплотившийся в произведениях Сюй Чанцзюня и его современников, в значительной степени определил облик современной китайской музыки.

¹⁹ Материалы личной беседы Янь Цзяняня с композитором.

Литература

1. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: автореф. дисс. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2017. 30 с.
2. Переверзева М. В. Основные тенденции развития авангардной музыки США в творчестве композиторов второй половины XX века // Музыкальные пейзажи Америки. Вып. 1: Музыка США: проблемы истории и теории / ред.-сост. М. В. Переверзева. М.: Московская консерватория, 2008. С. 127-152.
3. 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.
4. Цзо Чженьгуань. Шэн // Энциклопедия «Музыкальные инструменты». М.: Дека-ВС, 2008. С. 702-703.
5. Юнусова В. Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки. Статьи. Исследования. Переписка. Вып. 2 / ред.-сост. В. Н. Юнусова. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2011. С. 195-216.
6. Dù Cuiyè. “Xīncháo” yuèkǎn de shèhuì gǎizào sīxiǎng yánjiū : bóshì lùnwén / Fùdàn dàxué. Shànghǎi, 2010. 147 yè. [= Ду Цуйе. Исследование трансформации социальных идей в ежемесячном журнале «Новая волна»: дисс. ... Ph. D. / Университет Фудань. Шанхай, 2010. 147 с.]
7. Fāng Lìtiān. Zhōngguó fójiào zhéxué yàoyì. Dì yī bǎn. Běijīng: Zhōngguó rénmín dàxué chūbǎnshè, 2002. 1269 yè. [= Фань Литянь. Основы китайской буддийской философии. Первое издание. Пекин: Издательство Китайского народного университета, 2002. 1269 с.]
8. Tán Dùn, Qú Xiǎosōng, Yè Xiǎogāng, Lǐ Xī'ān děng. Xiàndài yīnyuè sīcháo duìhuà / zhěnglǐ Jiǎng Lì // Rénmín yīnyuè zázhi. 1986. Dì 6 qī. 12-18 yè. [= Тан Дун, Цюй Сяосун, Е Сяоган, Ли Сиань и др. Диалог о тенденциях современной музыки / сост. Цзян Ли // Народный музыкальный журнал. 1986. № 6. С. 12-18.]
9. Krech D., Crutchfield R. S. Theory and Problems of Social Psychology. New York: McGraw-Hill Book Co., 1948. 639 p.
10. Wáng Sè. Cóng “Fèng diǎntóu” de chuàngzuò kàn xīn shìjì yángqín zuòpǐn de fāzhǎn : Shuòshì lùnwén / Zhōngyāng yīnyuè xuéyuàn. Běijīng, 2008. 23 yè. [= Ван Сэ. «Феникс» и развитие произведений для янцзинь в Новом веке: дисс. ... магистра / Центральная консерватория. Пекин, 2008. 23 с.]
11. Xú Chāngjùn // Tiānjīn yīnyuè xuéyuàn : [guānfāng wǎngzhàn] / Tiānjīn yīnyuè xuéyuàn wǎngluò xìnxī zhōngxīn zhìzuò bìng wéihù [= Сюй Чанцзюнь // Тяньцзиньской консерватории музыки: [официальный сайт] / Сетевой информационный центр производства и обслуживания Тяньцзиньской консерватории музыки]. URL: <http://www.tjcm.edu.cn/info/1070/11278.htm> (дата обращения: 05.01.2018).
12. Xú Chāngjùn. Lǚqiyànào Bèilǎo de shísān shǒu “mójìn” : bóshì lùnwén / Zhōngyāng yīnyuè xuéyuàn. Běijīng, 2000. 58 yè. [= Сюй Чанцзюнь. Тринадцать «Секвенций» Лучано Берлиози: дисс. ... Ph. D. / Центральная консерватория. Пекин, 2000. 58 с.]
13. Xú Chāngjùn. Jì // Zhōngguó zuòqǔjiā xiliè shì nèi yuè piān / Xú Chāngjùn biān. Běijīng: Zhōngyāng yīnyuè xuéyuàn chūbǎnshè, 2003. [I], 1-18 yè. [= Сюй Чанцзюнь. Тишина // Сборник камерной музыки китайских композиторов / Под ред. Сюй Чанцзюня. Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2003. С. [I], 1-18.]
14. Zhāng Fǎ. 20 shìjì 80 niándài xīncháo yīnyuè qīngxiàng de duōyàngxìng // Xībēi dàxué xuébào. 2009. Dì 1 bǎn. 148-154 yè. [= Джан Фа. Разнообразие новых музыкальных

тенденций в китайской музыке 1980-х годов // Вестник Северо-западного университета. 2009. № 1. С. 148-154.]

15. *Zhū Mínxī. Yángqín xiézòuqǔ “Fèng diǎntóu” zuòpǐn quánshì yǔ fènxi : Shuòshì lùnwén / Guólì Táinán yìshù dàxué. Táinán, 2012. 77 yè.* [= *Чжу Миньси. Концерт для янцзиня «Феникс»: интерпретации и анализ : дисс. ... магистра / Тайнаньский государственный университет искусств. Тайнань, 2012. 77 с.*]