

References

1. Lefevre, V.A. (1973) *Konfliktuyushchie struktury* [Conflicting structures]. Moscow: Sovetskoe radio.
2. Spirova, E.M. (2011) *Filosofsko-antropologicheskoe sodержanie simvola* [Philosophical and anthropological content of the symbol]. Moscow: Kanon+, ROOI “Reabilitatsiya”.
3. Usmanova, A. (2001) Gendernaya problematika v paradigme kul’turnykh issledovaniy [Gender issues in the paradigm of cultural studies]. In: Zherebkina, I.A. (ed.) *Vvedenie v gendernye issledovaniya* [Introduction to gender studies]. Vol. 1. Kharkov: HCGI; St. Petersburg: Aletheya, 2001. pp. 427–465.
4. Aidukevich, K. (n.d.) *Kartina mira i ponyatiynyy apparat* [Picture of the world and conceptual apparatus]. [Online] Available from: URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000245/> (Accessed: 21.08.2014).
5. Schelling, T. (2007) *Strategiya konflikta* [Strategy of conflict]. Translated from English by T. Danilova. Moscow: IRISEN.
6. Cassirer, E. (2011) *Filosofiya simvolicheskikh form: v 3 t.* [Philosophy of symbolic forms: in 3 vol.]. Vol. 2. Mythological thinking. Translated from German by S. Romashko. Moscow: Akademicheskiiy proekt, 2011. 280 p.
7. Lutsenko, S.I. (2022) Unikal’nost’ fokal’noy tochki Shellinga v korporativnom upravlenii [The uniqueness of Schelling’s focal point in corporate governance]. *Menedzhment segodnya – Management today*. 2. pp. 148–155. [Online] Available from: URL: <https://grebennikon.ru/article-nnwq.html> (Accessed: 21.08.2023).
8. Hofstede, G.H. (2015) *Cultures and organizations: software of the mind*. New York: McGraw Hill.
9. Kazin, A.L. (2020) *Sobytie iskusstva: klassika, modern, postmodern v prostranstve russkoy kul’tury* [Event of art: classics, modern, postmodern in the space of Russian culture]. St. Petersburg: Russian Institute of Art History; Russian State Pedagogical University named after. A.I. Herzen.
10. Guirdham, M. (1999) Communicating across Cultures. In: *Barriers to Communicating Across Cultures*. London: Palgrave. pp. 159–191.
11. Yakovleva, L.Yu. (2016) *Mekhanizmy simvolizatsii prostranstva i vremeni v iskusstve XX veka* [Mechanisms of symbolization of space and time in the art of the 20th century]. Philosophy Cand. Diss. St. Petersburg.
12. Losev, A.F. (2001) *Znak. Simvol. Mif* [Sign. Symbol. Myth]. Moscow: Mysl.
13. Schutz, A. (2004) *Izbrannoe: Mir, svetyashchiysya smyslom* [Favorites: A world glowing with meaning]. Translated from German and English. Moscow: ROSSPEN.
14. Drozdova, A.V. (2017) *Vizualizatsiya povsednevnosti v sovremennoy mediakul’ture* [Visualization of everyday life in modern media culture]. Culturology Dr. Diss. Moscow.

УДК 786

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-4-141-147

Хуан Хуэй

ТЕНДЕНЦИИ ОБНОВЛЕНИЯ ЖАНРОВОЙ СТИЛИСТИКИ КИТАЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ НА РУБЕЖЕ ХХ–ХХІ ВЕКОВ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЧЖОУ ЛУНА)

В рамках статьи осуществляется анализ творчества Чжоу Луна в контексте обновления жанровой стилистики фортепианной музыки Китая рубежа

XX-XXI веков. Начиная с 1950-х годов в творчестве китайских композиторов стала заметна тенденция к воплощению в музыке народных мелодий и фольклорных элементов всех регионов и национальностей Китая. Однако стремление к развитию новых тенденций было прекращено вследствие допущенных ошибок в годы Культурной революции. Новые поколения китайских композиторов, начиная с 80-х годов XX века, были вовлечены в создание индивидуального стиля современной китайской музыки, чтобы исправить эти ошибки.

Ключевые слова: жанр, стилистические тенденции, китайское фортепианное искусство, Культурная революция, «новая волна» китайской фортепианной музыки, Чжоу Лун.

До 1949 года фортепианная музыка в Поднебесной находилась в зачаточном состоянии, после чего пережила период расцвета и упадок, связанный с Культурной революцией. Вместе с тем, ближе к концу XX века, а именно с 1980-х годов, началось активное изучение и исследование зарубежной музыки, что, в свою очередь привело, к появлению новых музыкальных разработок. Благодаря совместным усилиям китайских композиторов стало появляться все больше уникальных произведений искусства, отражающих взаимодействие китайских и зарубежных традиций творчества.

Новые поколения китайских композиторов были вовлечены в создание нового стиля современной китайской музыки, при этом они стремились исправить ошибки, допущенные Культурной революцией (1966–1976). Еще в 1950-е годы в творчестве композиторов обрело популярность использование народных мелодий и фольклорных элементов всех регионов и национальностей Китая [3. С. 26–27]. Среди таких элементов следует выделить этнические танцы, традиционные музыкальные инструменты, оперу, элементы народной музыки и пр. Однако цели Культурной революции состояли не только в изоляции Китая от остального мира, но также и в запрете традиционной китайской культуры, идей, обычаев и привычек, что привело к строгой цензуре музыки [1. С. 336].

После окончания Культурной революции возобновился прием в Центральную музыкальную консерваторию, и в 1977 году туда были приняты: Чжоу Лун, Чен И, Тан Дунь, Го Вэньцин, Чжан Сяофу и др. Каждый из этих композиторов известен как в Китае, так и за его пределами; они имеют большое влияние на общество и внесли существенный вклад в музыкальную культуру Поднебесной; на родине их называют «пятым поколением» [5. С. 122].

Чжоу Лун родился в 1953 году, в городе Пекине; он стал одним из первых композиторов, поступивших в Центральную консерваторию в 1983 году, по окончании которой получил стипендию от Колумбийского университета в Нью-Йорке для обучения в Соединенных Штатах (1985). В 1993 году Чжоу Лун получил докторскую степень в области музыкального искусства. Его произведения для фортепиано отличаются особым мастерством; в частности, можно выделить такие сольные композиции, как «Вариации монгольской народной мелодии» (1980)¹, «Pianogongs» (2007), «У Куй» (1983). В 2011 году Чжоу Лун получил Пулитцеровскую премию за музыку к «Легенде о белой змее»; это был первый случай в истории, когда премию получил китайский композитор.

«Вариации монгольской народной мелодии»² (1980) Чжоу Луна – это фортепианное соло, которое впервые в творчестве композитора было отмечено успехом в сравнении с предыдущими опытами в данном жанре. Данная композиция обрела популярность благодаря использованию вариационной формы в сочетании с национальной китайской мелодией в западной гармонизации [4].

¹ Позже композитор пересмотрел это сочинение и опубликовал в обновленной версии в 2009 году.

² Монгольская национальность является одной из небольших этнических групп, численностью около 6 миллионов. Они произошли от кочевых племен северного Китая. В настоящее время это район Внутренней Монголии.

Вариации выявляют ранние попытки композитора использовать западные формы и гармонические идеи в контексте китайской музыки. Принципиальное различие китайской и западной музыки состоит в том, что по сравнению с западной музыкой китайская отличается импровизационностью, рассредоточенными ритмами, отсутствием строгой логической структуры. Китайский ученый Цзити Ли так определяет особенности китайской музыки: «Музыка в китайской культуре – это общность настроения и процесса, ключом же к оценке музыки является не структура и форма, а те эмоции и ощущения, которые она вызывает» [7. С. 28].

Монгольские народные песни с длинной мелодией – традиционная музыка автономного района Внутренняя Монголия. Они имеют уникальную форму с протяжной и успокаивающей мелодией, выражающую региональные особенности, характерные для культуры кочевников. Длинная песня стала базой для восьми вариаций и коды, в которых композитор прибегает к разным стилям, ритму, тональности, технике.



Пример 1. Тема вариаций

Мелодия основана на пентатонике, вместе с тем, автор произведения использует модуляции, но избегает выставлять знаки при ключе, демонстрируя желание сохранить модальную природу мелодии.

Своеобразная гармония, хоть и имеет связь с западноевропейской, все же отличается от нее, что проявляется в слабо выраженной функциональности: трезвучия дополнены секстовыми и квартовыми тонами. Вариации характеризуются технической простотой; несмотря на это, они содержат все основные приемы романтического фортепианного письма.

В композициях Чжоу Луна прослеживается влияние музыкального наследия великих композиторов. Так, например, их прихотливая ритмика отсылает к музыке И. Брамса и Р. Шумана, внимание к выразительности и певучести напоминает творчество П.И. Чайковского, а особые виды фактуры демонстрируют любовь автора к творчеству К. Дебюсси. Несмотря на все это, композитору анализируемого произведения удалось сохранить колорит национальной китайской музыки.

«У Куй»³ (1983) также является сочинением Чжоу Луна, характерным для «периода открытости»⁴. В отличие от предыдущего произведения композитора, в котором в качестве основы представлен народный материал, вдохновением для данного сочинения послужил танец У Куй. В аннотации к пьесе отмечается, что «данное произведение отражает самобытный стиль танца, и, начинаясь с оживленных ритмических рисунков, переходит в более медленную, плавную и лирическую среднюю часть, заканчива-

³ Одно из значений этого словосочетания – маньчжурский танец в масках (Wu Kui Wu).

⁴ «Периодом открытости и реформ» в китайском искусстве называют период после 1978 года.

ется возвращением к яростной музыке и ликующим ритмам» [9]. Вместо современных диссонирующих гармоний, которые были характерны для западной композиционной техники XX века, в данном сочинении композитор демонстрирует сложные ритмы и их удивительные сочетания.

В Китае есть множество национальных ударных инструментов, каждый из которых производит уникальные и удивительные тембры и звуки. Посредством фортепиано автор попытался имитировать в пьесе все многообразие звучания национальных ударных.

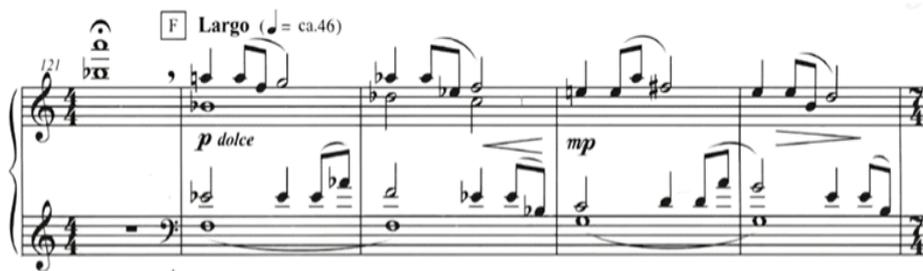
Со вступления слышны мощный звук и ритм, хотя метрические обозначения в пьесе не указаны, постоянные изменения размера подразумеваются ритмическими рисунками, тактовыми чертами и акцентами. Нельзя оставить без внимания и ассоциативную связь низкого регистра фортепиано с перкуссией.



Пример 2. У Куй, тт. 1-6

Новые элементы в китайской музыке Чжоу Лун успешно сочетает с народной культурой, осознавая при этом, что «инструмент может воспроизводить некоторые ударные звуки, однако созвучные гармонии использовать не стоит, а потому оптимальным является выбор кластеров с разными гармониями» [10], – иначе при этом будет утрачен национальный колорит музыки. По его собственным словам, он работает над тем, чтобы уловить китайские тембры и народные темы и интегрировать их с основами западной музыкальной гармонии.

Одной из особенностей стиля композитора является его приверженность к использованию знакомых мелодий и звуков и их обработки; так, например, он имитирует стиль санбан⁵ во втором разделе «У Куй». Мотив осторожно вплетен в контрапунктическое четырехголосие. Мелодия, находящаяся в верхнем регистре фортепиано, напоминает нежное звучание флейты. В других частях «У Куй» встречается подражание гуцинь⁶.



Пример 3. У Куй, тт. 121-125

⁵ Сан (San) в переводе с китайского означает «свободный», бан (Ban) называется сильная доля в каждом такте. Санбан, следовательно, «свободный метр».

⁶ Гуцинь (Gu Qin) – современное название китайского семиструнного инструмента, разновидность цитры. См.: Guqin and its music. URL: <https://ich.unesco.org/en/RL/guqin-and-its-music-00061> (дата обращения: 01.12.2023).

Таким образом, данное произведение демонстрирует желание композитора соединить западный и китайский стиль в музыке. Поэтому Чжоу Лун органично и свободно обращается к использованию нерегулярного ритма, увеличению, инверсии и пр. т.п. Новаторскими для того времени являются также метроритмическая организация произведения и соединение нескольких пентатонных ладов.

«Pianogongs» (2005)⁷ – произведение для фортепиано и оркестра. Данное сочинение было вдохновлено Пекинской оперой, в частности, звучностью ее перкуссионной части. Пьеса представляет собой успешную попытку объединения фортепиано и традиционных китайских ударных музыкальных инструментов; уникальные тембровые эффекты достигаются посредством одновременной игры на фортепиано и оперных гонгах.

Пьеса имеет уникальную структуру, в которой гармонично «чередуются быстро повторяющийся ритм, а также аккорды на основе мажорного трезвучия и чистой кварты и энергичного мотива стаккато. Фортепиано имитирует не свойственный для инструмента звук китайских барабанов, курантов и колокольчиков» [8. С. 1]. Пьеса начинается с барабанной дроби.



Пример 4. Pianogongs, т. 1, 1 элемент

Композитор прибегает к приему репетиции в правой руке для того, чтобы пианист свободной рукой мог играть на гонгах. Далее, во втором элементе, автор имитирует крики птиц и яркий звук колокольчиков, посредством нисходящих аккордов (в тт.10-14).



Пример 5. Pianogongs, тт. 4-6, 2 элемент

Рассмотрим также третий элемент, который демонстрирует иные средства развития мелодии, к которым относятся, например, свободно диссонирующие аккорды, смена размера, а также ритмические рисунки.



Пример 6. Pianogongs, т. 2, 3 элемент

Анализ произведений Чжоу Лун позволяет констатировать, что композитор при создании своих произведений часто прибегал к эффектам, позволяющим имитировать китайские инструменты [6]. Развивая концепцию использования фортепиано в качестве ударного инструмента, композитор расширил репертуар, вывел его за пределы традиционных жанров и приемов западной музыкальной культуры.

⁷ Взаимопроникновение восточных и западных инструментов.

Таким образом, на примере творчества Чжоу Луна можно говорить о создании композиторами «новой волны» национальной фортепианной музыки [2. С. 212]. В частности, это проявилось в обновлении традиционных европейских жанров (например, таких как вариации или инструментальная миниатюра) с помощью синтеза европейской гармонии с ладовыми и ритмическими особенностями китайской музыки. Трактовка Чжоу Луном фортепиано как перкуSSIONного инструмента обусловила оригинальность создаваемых им тембровых эффектов, отличающихся от «ударной» трактовки фортепиано, данной Б. Бартоком или И.Ф. Стравинским. В основе этого отличия – стремление Чжоу Луна воссоздать традиционные тембровые предпочтения китайцев. Эти и другие новации обозначили пути для дальнейшего развития китайской фортепианной музыки на основе все более гибкого и глубокого осмысления национальных традиций и воплощения их в современных жанровых и композиционных формах.

Литература

1. Абдуллина Г.В., Сунь Я. Особенности средней фортепианной музыки второй половины XX века // Манускрипт. 2018. № 11(97). Ч. 2. С. 322–326.
2. Бажанов Н.С. Современное фортепианное исполнительское искусство: направления и тенденции развития // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 21. С. 211–220.
3. Бянь Мэн. Становление и развитие китайской фортепианной культуры. Пекин: Хуалэ, 1996. (На кит. яз.).
4. Бянь Мэн. Очерки становления и развития средней фортепианной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1994. 22 с.
5. Нью Дун Ян. Черты генезиса фортепианного искусства Китая // Вестник Белорусской академии музыки. 2008. № 12. С. 122–125.
6. Wei Jiao. Chinese and Western Elements in Contemporary Chinese Composer Zhou Long's Works for Solo Piano Mongolian Folk-Tune Variations, Wu Kui, and Pianogongs. Musical Arts Dr. Diss. Greensboro, 2014. 136 p.
7. Джити Ли. Китайская музыкальная структура: общий анализ. Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2004. (На кит. яз.).
8. Zhou Long. Wu Kui, for piano. Oxford: Oxford University Press, 2002. 15 p.
9. Zhou Long, Wu Kui. 1982. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ginvSPxdzK0> (дата обращения: 01.10.2023).
10. Ching-chih Liu. A Critical History of New Music in China. Translated by C. Mason. Hong Kong: Chinese University, 2010. 911 p.

Trends in the Update of Genre Stylistics of Chinese Piano Music at the Turn of the 20th–21st Centuries by the Example of the Zhou Long's Work

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2023, 4 (91), 141–147.
DOI: 10.24412/2070-075X-2023-4-141-147

Huang Hui, Herzen State Pedagogical University (St. Petersburg, Russian Federation).
E-mail: 1055431194@qq.com

Key words: genre, stylistic trends, Chinese piano art, cultural revolution, “new wave” of Chinese piano music, Zhou Long.

The article examines the features of updating the genre stylistics of Chinese piano music at the turn of the 20th–21st centuries. The author of the article notes that since the 50s, a tendency towards embodying folk melodies and folklore elements of all regions and nationalities of the country in music has become noticeable in the works of Chinese composers. However, the desire to develop new trends was stopped due to mistakes made during the Cultural Revolution in China. The goal of the Cultural Revolution was to isolate China from the world,

and all Western music and culture, as well as traditional Chinese music, were strictly censored. However, new generations of Chinese composers, beginning in the 1980s, were involved in creating a new style of modern Chinese music to correct the mistakes made during the Cultural Revolution. Having begun in the 1980s the search for fundamentally new options for combining elements of national music with Western European composition techniques, composers of the Celestial Empire created a “new wave” of Chinese music. One of the brightest representatives of the transformations was Zhou Long. In his piano music, he uses extended piano techniques, creates effects that imitate traditional Chinese instruments, and generally makes meaningful connections with other arts. Developing the concept of using the piano as a percussion instrument, the composer expanded his repertoire, taking it beyond the traditional genres and techniques of Western musical culture. In the field of piano music, this manifested itself in the updating of traditional European genres (for example, variations or instrumental miniatures) through the synthesis of European harmony with the modal and rhythmic features of Chinese music. Zhou Long’s interpretation of the piano as a percussion instrument led to the originality of timbre effects, which differed from the “percussive” interpretation of the piano by Bartok or Stravinsky in his desire to recreate the traditional timbre preferences of the Chinese. These and other innovations outlined the path for the further development of Chinese piano music based on an increasingly flexible and deep understanding of national traditions and their embodiment in modern genre and compositional forms.

References

1. Abdullina, G.V., Sun’, Y. (2018) Osobennosti srednej fortepiannoj muzyki vtoroj poloviny XX veka [Features of middle piano music of the second half of the twentieth century]. *Manuskript – Manuscript*. 11(97). Vol. 2. pp. 322–326.
2. Bazhanov, N.S. (2012) Sovremennoe fortepiannoe ispolnitel’skoe iskusstvo: napravleniya i tendencii razvitiya [Contemporary piano performing art: directions and trends of development]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv – Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts*. 21. pp. 211–220.
3. Bian Meng (2018) *Stanovlenie i razvitie kitayskoy fortepiannoy kul’tury* [Formation and development of Chinese piano culture]. Beijing: Huale Press. (In Chinese).
4. Bian Meng (1994) *Ocherki stanovleniya i razvitiya srednej fortepiannoy kul’tury* [Essays on the formation and development of secondary piano culture]. Abstract of Art History Cand. Diss. St. Petersburg.
5. Nyu Dun Yan (2008) Cherty genezisa fortepiannogo iskusstva Kitaya [Features of the genesis of Chinese piano art]. *Vestnik Belorusskoj akademii muzyki – Bulletin of the Belarusian Academy of Music*. 12. pp. 122–125.
6. Wei Jiao (2014) *Chinese and Western Elements in Contemporary Chinese Composer Zhou Long’s Works for Solo Piano Mongolian Folk-Tune Variations, Wu Kui, and Pianogongs*. Musical Arts Dr. Diss. Greensboro.
7. Jiti Li (2014) *Kitajskaya muzykal’naya struktura: obshchij analiz* [General Analysis of Chinese Music Structure]. Beijing: Central Conservatory of Music Press, 2004. (In Chinese).
8. Zhou Long (2002) *Wu Kui, for piano*. Oxford: Oxford University Press.
9. Classical Music Discord (2022) *Zhou Long, Wu Kui. 1982*. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=ginvSPxdzK0> (Accessed: 01.10.2023).
10. Ching-chieh Liu (2010) *A Critical History of New Music in China*. Translated by C. Mason. Hong Kong: Chinese University.

