

5. Li Yuehe (2020) Vyrizitel'nyy kompleks kitayskoy kantaty «Khuankhe» kitayskogo kompozitora Syan' Sinkhay [The expressive complex of the Chinese cantata “Huanhe” by the Chinese composer Xian Xinghai]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya – Actual problems of higher musical education*. 2 (56). С. 66–71. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/vyrizitelnyy-kompleks-kitayskoy-kantaty-huanhe-kitayskogo-kompozitora-syan-sinhay> (Accessed: 06.06.2023).

6. Qiu Ning (2022) Rol' tvorchestva In' Chentszun v razvitii natsional'nogo kitayskogo fortepiannogo iskusstva [The role of Yin Chengzong's creativity in the development of national Chinese piano art]. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie – Modern Pedagogical Education*. 1. pp. 103–110. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-tvorchestva-in-chentszun-v-razvitii-natsionalnogo-kitayskogo-fortepepiannogo-iskusstva> (Accessed: 11.04.2023).

7. Xu Bo (2011) Kitayskie pianisty na rubezhe XX–XXI vekov: ispolnitel'skie dostizheniya i sistema obucheniya [Chinese pianists at the turn of the 20th and 21st centuries: performance achievements and education system]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh – South-Russian Musical Anthology*. 1. pp. 59–68. [Online] Available from: <https://musalm.ru/assets/almanac/2011-1/3/suibo.pdf> (Accessed: 03.01.2023).

8. Yin Chengzong, Li Jing (2007) My Revolutionary Piano Era. *Northern Music*. 11. pp. 35–36. (In Chinese).

9. Bilibili.com (2022) *Performing in a solo concert in 2022*. [Online] Available from: [https://www.bilibili.com/video/BV1Fa41177nA/?spm\\_id\\_from=333.788](https://www.bilibili.com/video/BV1Fa41177nA/?spm_id_from=333.788) (Accessed: 04.05.2023).

10. Wang Luihei (1999) *50 years of Chinese piano music. Overview and perspectives*. Beijing. (In Chinese).

УДК 78.071.1

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-2-127-133

Фу Ичэн

## НЕОФОЛЬКЛОРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЕН И

*Статья посвящена рассмотрению неофольклорных тенденций в китайской музыке конца XX – начала XXI века на примере творчества китайско-американского композитора Чен И. Автор статьи в ходе исследования определяет сущность неофольклоризма в китайской музыке и выделяет характерные качества, присущие неофольклорной тенденции Чен И. В ходе исследования определяется характер работы Чен И с фольклорными источниками, которые получают у композитора свободное претворение. В результате выявляются свойственные автору трактовка ладовой основы, тембровые решения, особенности применения современных западных техник композиции.*

Ключевые слова: неофольклоризм, китайская музыка, фольклор, «новая волна», китайские ритмы, Чен И.

Специалисты называют неофольклоризм одной из самых влиятельных тенденций XX века. Композиторы, идущие по этому пути, по-новому отнеслись к фольклору, расширяли круг источников, работая с ритмом, звуковысотностью, различными видами мелодики, особенностями фонетики того или иного языка или диалекта. Фольклор для этих композиторов стал школой мышления на основе технико-стилевых приемов современной музыки. В этой связи важным представляется вопрос о тенденциях неофольклоризма в музыке китайских композиторов.

Термин «неофольклоризм» впервые появился в трудах западноевропейских музыковедов А. Марины и Л. Кристиансена в 1920-е – 1930-е гг. В европейской музыке этот

термин употребляется по отношению к таким композиторам, как Бела Барток и Игорь Стравинский, заложившим основу этого направления. Важными стали статьи и выступления Мануэля де Фальи, Белы Бартока и Золтана Кодая, а также их этнографическая деятельность. В научной литературе «неофольклоризм» трактуется как «творческий метод различных типов композиторского стилевого синтеза, использование фольклорного материала попевочного склада в сочетании с принципами серийности, сонористики, звукоизобразительности, совмещение фольклорных элементов в «смешанной» синтетической форме» [1. С. 95].

Целью статьи является анализ тенденций неофольклоризма в творчестве Чен И.

Отношение китайских композиторов с фольклором складывались поэтапно. На начальном этапе формирования китайской композиторской школы (1920-е годы), во многом схожей с русской «Могучей кучкой», китайские композиторы активно облачали народные мотивы в европейскую форму, так как образование они получали в Европе<sup>1</sup>.

Соединяя в своем творчестве китайскую народную музыку с академической традицией на основе цитирования и аранжировки народного материала, композиторы осваивали разнообразные европейские формы, обогащая их выразительностью китайских ритмов и мелодий, одновременно привнося новые черты в художественную область национального музыкального творчества.

После основания КНР (1949 г.) выявилась новая тенденция по отношению к фольклору: появилось большое количество произведений, которые были направлены на формирование нового революционного духа. Эта тенденция получила социальную окраску в период «культурной революции» (1966–1976), при которой образцы традиционной музыки стали считаться устаревшими, а европейская музыка и вовсе оказалась под запретом.

После окончания «культурной революции» китайские композиторы принялись активно создавать новые стили, впитывая западные техники сочинения музыки, но сохраняя при этом верность китайским национальным традициям. Творчество Ван Лисана, Чэнь Минчжи, Тан Дуна, Ло Чжунжуна, Чэнь Цигана и других композиторов характеризуется расцветом неоромантизма, неофольклоризма, а также освоением авангардных композиционных техник и приемов (методы атональной композиции, сериализма, сонористики, пространственной музыки и пр. Собственную композиционную систему тайцзи<sup>2</sup> создал Чжао Сяошэн.

Из числа ярких творческих фигур «новой волны»<sup>3</sup> выделяется фигура китайско-американского композитора Чен И<sup>4</sup>. Она оказалась в числе большой группы молодых композиторов, чье творчество пошло по пути обновления в поисках новых методов сочинения, новых источников звука, новых видов композиций. Вместе с тем они никогда не порывали с национальными традициями. Напротив, им удалось определенным образом сблизить китайскую культуру с европейской, открыть ее для мира.

Чен И характеризуется как композитор, который соединяет различные культуры и «преодолевают культурные и музыкальные границы». В одном из интервью композитор говорит, что за два года тяжелой работы в деревне «...я поняла, что должна очень глубоко вникнуть в свои культурные корни, чтобы найти свой собственный голос, чтобы иметь уникальный язык, на котором можно говорить» [5]. Чен И осознала культурную противоположность между ее родным китайским языком и языком западной музыки.

<sup>1</sup> Началом постепенного освоения европейских традиций принято считать 1840-е годы XIX века, однако по-настоящему профессиональное европейское искусство вошло в культурную жизнь Китая в первые десятилетия XX века [см.: 2. С. 3].

<sup>2</sup> Система композиции тайцзи представляет собой синтез древнекитайской философии И Цзин и западного сериализма. Об этом см.: 3.

<sup>3</sup> Новая волна – направление в китайском искусстве 1980-х годов. Об этом подробнее: [4]

<sup>4</sup> Чен И (р. 1953) – первая в Китае женщина-композитор, получившая степень магистра искусств в области композиции.

Именно поэтому она решила найти собственный музыкальный язык, перевести в музыку особенности родного языка. Чен И стремится к сосуществованию разных культур: «Я надеюсь уловить суть как восточной, так и западной культур», – говорит композитор. Для нее важны оба компонента, и она хочет сохранить их своеобразие, сопоставляя их, а не нивелируя.

Материалы национальной музыки можно найти в разных произведениях композитора [об этом: 6]. Чен И нередко сама объясняет структуру своей музыки. Например, она тщательно обрисовала композицию своего фортепианного концерта и использованных в нем тем. Значительная часть произведений Чен И основана на богатом наследии китайской музыки и поэзии. Так, в «Сиань Ши для альты с оркестром» (1983) имитируется звучание традиционной китайской инструментальной музыки, в фортепианном произведении «До Е» (1984) обнаруживается стиль китайских народных танцев, среди многочисленных хоровых произведений значительная часть представляет собой аранжировки китайских народных песен (1994). Ряд хоровых опусов написан на стихотворения эпохи Тан (1995, 1999). Сюита «Импульс» (1998) появилась под влиянием искусства каллиграфии.

Одной из тем, которые часто использует Чен И, является народная мелодия *Бабан* (букв. «восемь ударов»). Этой мелодии посвящено подробное описание в докторской диссертации композитора, и она даже усмотрела связь структуры всей песни с рядами Фибоначчи<sup>5</sup>. Народная мелодия *Baban* использована в Концерте для фортепиано (1992), в фортепианной пьесе *Va Van* (1999), в ряде других произведений<sup>6</sup>.

Пример 1. Бабан



Композитор говорит, что народная мелодия используется ею по-разному: иногда она становится главной темой, иногда ее интонационные обороты (первые три четверти первой фразы) переплетаются с собственным музыкальным материалом, в некоторых случаях остается только ритм. Характерно также варьирование высотного положения, инструментовки. В фортепианной композиции *Va Van* интонационный облик песни узнаваем уже в первых тактах, однако он погружается в атональную, а затем и в сериальную структуру. В кульминации фрагмент песни используется в качестве *basso ostinato*, которое звучит сначала 8 раз от *C*, затем 5 раз от *D*, 3 раза от *Es*, 2 раза на *Gis* и наконец проводится 1 раз на *B* в соответствии с рядом Фибоначчи.

В Концерте для флейты изменения связаны с особенностями техники игры на инструменте. Кроме того, в таком варианте тема приближается по своему облику к импровизационной манере исполнения народных музыкантов.

<sup>5</sup> Chen, Yi. “Piano Concerto.” D.M.A. diss., Columbia University, 1992.

<sup>6</sup> Народная мелодия *Бабан* появляется также в сочинениях: «Золотая флейта: концерт для флейты с оркестром» (1997), “Си Джи” (“Времена года”) для оркестра (2005).

Концерт для виолончели с оркестром № 1 также основан на китайских народных напевах разных провинций. Йо-Йо Ма, исполнивший это сочинение первым, научился петь все песни, использованные в этом произведении на диалектах той местности, где они были записаны. А позже на этой основе он предложил Чен И «использовать широкое вибрато, применяемое на корейской скрипке, вместо микротональной трели», которую написала композитор, и это было абсолютно новым качеством «пения» на виолончели [7]. Таким образом, родился новый технический прием.

В своем раннем опусе *Duo Ye* (1984)<sup>7</sup> мелодия народной песни провинции Гуанси Чен И широко применяет нерегулярные ритмы и орнаментальные тоны, которые характеризуют народную манеру исполнения. Здесь же встречаются разнообразные сочетания консонирующих и диссонирующих аккордов и интервалов, включая кластеры – приемы, характерные для Бартока. В данном контексте они оказываются близки к шумному и плотному звучанию бронзового барабана Гуанси.

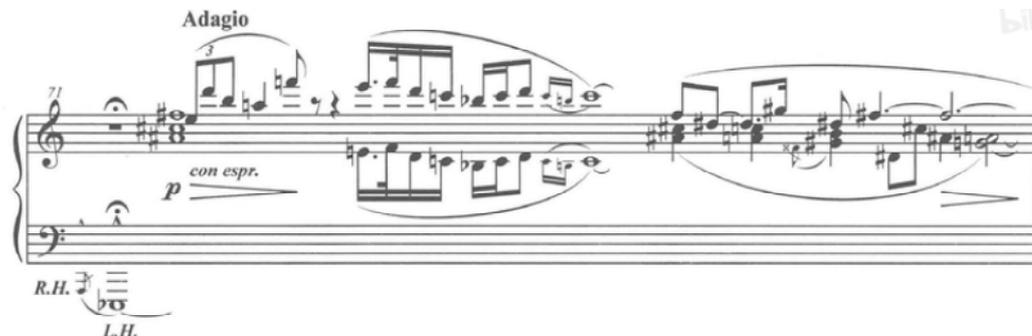
Пример 2



Интересны приемы включения китайской эстетики и философии даосизма, а также изобразительного искусства в произведения Чен И. Назовем произведение для струнного оркестра (1994) «Шо»<sup>8</sup>, а также «Северные пейзажи» (2013) для фортепиано. Чен И так характеризует «Шо» следующим образом: «Что касается исходных материалов, они взяты из мелодий китайских народных песен и формы дуэта народных песен. Я использовала ее для создания красивой восточной пейзажной картины. В правильном голосоведении струнного оркестра переплетаются пентатонные линии, создавая красивый восточный пейзаж» [9. С. 26].

Приведенные примеры можно дополнить сочинениями, в которых композитор использовала китайские материалы, полученные из традиционных форм искусства, таких как репертуар Пекинской оперы<sup>9</sup>. Таков, например, лирический эпизод *Adagio* (тт. 71–72) в *Duo Ye*, написанный в стиле Пекинской оперы, с обильной мелизматикой, свободной ритмикой и декламационной мелодикой.

Пример 3



<sup>7</sup> «Duo Ye» подробно рассматривается в статье Чэнь Шуюнь [8].

<sup>8</sup> «Шо» по китайскому лунному календарю называется первый день каждого месяца. Еще одно значение – «начало».

<sup>9</sup> Композитор использовала знания, полученные за 8 лет работы в оперном театре Гуанчжоу.

Один из постоянных компонентов исполнительского состава – традиционный инструментальный ансамбль ударных. С этой точки зрения интересен Секстет для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и ударных (1988). Это атональная музыка, в которой особую роль играют китайские ударные инструменты, подчеркивающие национальный колорит произведения. Композитор так описала свою работу: Мы отправляемся в путешествие, охватывающее тысячи миль и тысячи лет, создаваемое (посредством использования) плотными, тонкими, палящими линиями сердца и души».

Говоря о тенденциях неофольклоризма в творчестве Чен И, следует указать на основные черты, отличающие ее работу с фольклором.

1) Чен И прочно опирается на традиции китайского музыкального искусства в самых разных его проявлениях, от народной песни до пекинской оперы;

2) народные мелодии становятся для композитора моделью, которая получает в конкретном сочинении свободное претворение;

3) народный материал не является чем-то неизменным, он совмещается с различными современными средствами композиции, получает различное гармоническое и тембровое воплощение;

4) ладовая основа произведения не ограничивается пентатоникой, народные мелодии подвергаются хроматизации, развиваются в условиях 12-тоновой композиции, микрохроматики, политональности, атональности;

5) поиски аналогов тембрового своеобразия китайской музыки в звучании западных инструментов приводят композитора к новым открытиям в области исполнительской техники;

6) в то же время композитор широко использует в своих произведениях традиционные китайские инструменты, особенно ударные.

Все эти особенности позволяют Чен И сохранить китайский характер ее музыки, придать своеобразие звучанию, показать неповторимость и оригинальность китайской музыки и фольклор посредством уникальных принципов композиторского письма.

### Литература

1. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Советский композитор, 1989. 206 с.

2. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2017. 238 с.

3. Вэй Пэйяо. Творческий метод Чжао Сяошэна в фортепианной педагогике // Современное педагогическое образование. 2022. № 4. С. 76–80 URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskiy-metod-chzhao-syaoshena-v-fortepiannoy-pedagogike/viewer> (дата обращения 21.01.2023).

4. 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.

5. Shaw Chih-Suei Identity and cultural translation in the music of Chinese American composer Chen Yi // Chinese America: History and Perspectives. 2015. № 1. URL: <https://www.thefreelibrary.com/Identity+and+cultural+translation+in+the+music+of+Chinese+American...-a0469848500> (дата обращения 21.01.2023).

6. Ли Сонвэнь. Сочетание китайского и западного: этнические факторы в творчестве Чэнь И. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2006. 110 с. (На кит. яз.).

7. Oteri F.J., He Said, She Said: Zhou Long and Chen Yi. URL: <https://newmusicusa.org/nmbx/he-said-she-said-zhou-long-and-chen-yi/4/> (дата обращения 06.06.2023).

8. Чэнь Шуюнь. Фортепианная композиция Чэн И «Duo Ye»: к вопросу о новом качестве традиционных приемов в современной китайской музыке // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 202–215.

9. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. 216 с.

### Neo-Folklore Tendencies in the Work of Chen Yi

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2023, 2 (89), 127–133.

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-2-127-133

*Fu Yicheng*, Herzen State Pedagogical University (St. Petersburg, Russian Federation).

E-mail: eason360521@gmail.com

**Keywords:** neo-folklorism, Chinese music, folklore, “new wave”, Chinese rhythms, Chen Yi.

The article examines non-folklore tendencies in the music of Chinese composers on the example of the work of Chen Yi. The author of the article notes that neo-folklorism is a special type of musical consciousness, the essence of which is to reproduce certain qualities inherent in folklore consciousness with the help of professional and academic compositional instruments. Many of the contemporary Chinese composers of the so-called “new wave” were great adherents of “neo-folklore” tendencies. The figure of the Chinese-American composer Chen Yi stands out especially, whose work has remained outside the attention of Russian musicologists, which confirms the relevance and practical significance of the study. The purpose of the article is to analyze the trends of neo-folklorism in the work of Chen Yi. Through the analysis of musical works, the author examines neo-folklore trends in the work of Chen Yi. Within the framework of the article, the author singled out the key tendencies of neo-folklorism in the work of Chen Yi, among which: folk melodies become a model for the composer, which receives free implementation in a particular composition; folk material is not something invariable, it is combined with various modern means of composition, receives a different harmonic and timbre embodiment; the modal basis of the work is not limited to the pentatonic scale, folk melodies undergo chromaticization, develop in the conditions of a 12-tone composition, microchromatics, polytonality, atonality; the search for analogues of the timbre originality of Chinese music in the sound of Western instruments leads the composer to new discoveries in the field of performing technique; at the same time, the composer makes extensive use of traditional Chinese instruments, especially percussion, in his works.

All these features allow Chen Yi to preserve the Chinese character of her music, give originality to the sound, show the uniqueness and originality of Chinese music in forms that are understandable for Western listeners.

### References

1. Grigoryeva, G. (1989) *Stilevye problemy russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka* [Style problems of Russian Soviet music of the second half of the 20th century]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.

2. Dai Yu (2017) *Elementy traditsionnoy kul'tury v novoy kitayskoy muzyke “perioda otkrytosti”* [Elements of Traditional Culture in the New Chinese Music of the “Opening Period”]. Art History Cand. Diss. Nizhny Novgorod.

3. Wei Peiyao (2022) *Tvorcheskiy metod Chzhao Syaoshena v fortepiannoy pedagogike* [Zhao Xiaosheng’s creative method in piano pedagogy]. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie – Modern teacher education*. 4. pp. 76–80. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskiy-metod-chzhao-syaoshena-v-fortepeiannoy-pedagogike/> (Accessed: 21.01.2023).

4. Kholopova, V.N. (2003) Kitayskiy muzykal'nyy avangard: ot San Tuna do Tan Duna [Chinese musical avant-garde: from San Tung to Tang Tung]. In: *M.E. Tarakanov: Chelovek i Fonosfera. Vospominaniya. Stat'i* [M.E. Tarakanov: Man and the Phonosphere. Memories. Articles]. Moscow; St. Petersburg: Aleteyya, 2003. pp. 243–251.

5. Shaw Chih-Suei (2015) Identity and cultural translation in the music of Chinese American composer Chen Yi. *Chinese America: History and Perspectives*. 1. [Online] Available from: <https://www.thefreelibrary.com/Identity+and+cultural+translation+in+the+music+of+Chinese+American...-a0469848500> (Accessed: 21.01.2023).

6. Lee Songwen (2006) *Sochetanie kitayskogo i zapadnogo: etnicheskie faktory v tvorchestve Chen' I.* [The Combination of Chinese and Western: Ethnic Factors in the Works of Chen Yi]. Shanghai: Shankhayskoe muzykal'noe izdatel'stvo. (In Chinese).

7. Oteri, F.J. (2020) *He Said, She Said: Zhou Long and Chen Yi.* [Online] Available from: <https://newmusicusa.org/nmbx/he-said-she-said-zhou-long-and-chen-yi/4/> (Accessed: 06.06.2023).

8. Chen Shuyun (2019) Fortepiannaya kompozitsiya Chen I “Duo Ye”: k voprosu o novom kachestve traditsionnykh priemov v sovremennoy kitayskoy muzyke [Cheng Yi's piano composition “Duo Ye”: on the issue of a new quality of traditional techniques in modern Chinese music]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University. Journal of Cultural Studies and Art History*. 5. pp. 202–215.

9. Wang Ying (2008) *Pretvorenie natsional'nykh traditsiy v fortepiannoy muzyke kitayskikh kompozitorov XX–XXI vekov* [Implementation of national traditions in the piano music of Chinese composers of the 20th-21st centuries]. Art History Cand. Diss. St. Petersburg.

