

На правах рукописи

Сень Юй

Фань Юй

**СЕРИЙНАЯ ТЕХНИКА
В КИТАЙСКОЙ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ
1980 – 1990-х ГОДОВ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Нижний Новгород- 2019

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

Научный руководитель:

Кром Анна Евгеньевна

доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория
им. М.И. Глинки»,
профессор кафедры истории музыки

Официальные оппоненты:

Юнусова Виолетта Николаевна

доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Московская
государственная консерватория
им. П.И. Чайковского»,
профессор кафедры истории
зарубежной музыки

Никитенко Оксана Борисовна

кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Российский
государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена»,
доцент кафедры музыкального
воспитания и образования

Ведущая организация:

ФГБОУ ВО «Новосибирская
государственная консерватория
им. М.И. Глинки»

Защита состоится ____ июня 2019 года в ____ часов на заседании диссертационного совета Д 210.030.02 на базе ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки», 603005, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.

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

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

Автореферат разослан «__» _____ 2019 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



Бочкова
Татьяна Рудольфовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

Последние десятилетия в китайской музыке прошли под знаком освоения европейского авангардного опыта XX столетия. В силу исторических причин диалог с западной культурой в прошлом веке развивался крайне неравномерно. Только после завершения культурной революции в 1976 году китайские музыканты получили возможность изучать современные техники композиции. Особенно интенсивно этот процесс протекал в 1980 – 1990-е годы: в Китай начали приезжать профессора западных консерваторий, многие студенты смогли получить образование за рубежом, авангардные методы письма стали неотъемлемой частью учебных курсов.

Пристальное внимание китайских композиторов привлекла серийная техника – одна из самых сложных и рациональных в музыке прошедшего столетия. С ней музыканты начали знакомиться в 1980-е годы посредством анализа сочинений классиков новой венской школы, изучения европейской учебной и научной литературы, а также благодаря личным контактам с западными музыкантами и учебе в Европе и США.

В результате китайские композиторы адаптировали серийную технику к национальной культурной почве, синтезируя этот метод композиции с собственными традициями - ладовыми, тембровыми, метроритмическими, философско-эстетическими. Наиболее наглядно этот процесс можно проследить на примере камерных жанров, к которым китайские авторы активно обращались в конце прошлого столетия. Рецепция и творческое претворение серийной техники в китайской камерной музыке не становились ранее предметом самостоятельного научного осмысления, в этом заключается **актуальность** постановки проблемы данной работы.

Степень научной разработанности темы

Методология анализа серийной техники давно сложилась в российском и европейском музыковедении в фундаментальных трудах Ю. Холопова, В. Холоповой, Э. Денисова, С. Курбатской, В. Ценовой, Т. Цареградской, Ц. Когоутека. Русскоязычной научной литературы, посвященной исследованию серийной техники в китайской музыке, не существует¹.

Китайских материалов по этой проблематике не много, и они не систематизированы до сих пор. Среди первых национальных ученых, обратившихся к изучению истории и практики серийной музыки, был Чжэн Инле. Ему принадлежит учебник для студентов консерваторий «Курс сочинения серийной музыки»², в котором рассматриваются наиболее известные произведения композиторов новой венской школы и некоторые пьесы современных китайских авторов. Чжэн Инле стал своего рода «проводником» китайской серийной музыки на Западе, опубликовав статью «Письма из Китая» в англоязычном издании³. Благодаря этому материалу западный читатель смог обзорно ознакомиться с особенностями работы китайских композиторов с серийной техникой. В КНР аналитические статьи о сочинениях нововенских классиков писали Сюй Юань⁴, Ван Лицзюнь⁵, Ван Чжэнь⁶ и другие.

¹ В диссертационном исследовании Ли Юнь «Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления» (Диссертация на соискание ученой степени канд. иск.: 17.00.02. - СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2019. 246 с.), в третьей главе («Особенности преломления современного музыкального мышления в творчестве Ван Цзяньчжона») затронуты вопросы серийной техники в Китае.

² 郑英烈编著. 序列音乐写作教程 修订版[M]. 上海: 上海音乐出版社. 2007. Чжэн, Инле. Курс сочинения серийной музыки. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, исправленное издание, 2007. - 334 с.

³ Zheng, Ying-Lie. Letter from China: The Use of Twelve-tone Technique in Chinese Musical Composition // The Musical Quarterly, 1990. № 74/3. – P. 473-488.

⁴ 徐源. 勋伯格与十二音作曲法[J]. 人民音乐, 1981(09):42-45. Сюй, Юань. Шенберг и двенадцатитоновый метод композиции // Пекин: Издательство «Музыка народа». Ассоциация китайских музыкантов, 1981. №9. - С. 42-45.

⁵ 王丽君. 对国内勋伯格及其音乐研究状况的述评[J]. 南京艺术学院学报(音乐与表演版), 2005(01):71-74. Ван, Лицзюнь. Комментарии к процессу исследования музыки Шенберга в Китае // Вестник Академии искусств Нанкина (рубрика «Музыка и исполнительство»), 2005. № 1. - С. 71-74.

⁶ 王震亚. 十二音序列[J]. 音乐研究, 1986(04):77-112. Ван, Чжэнь. Двенадцатитоновые серии // Музыкальное исследование. Пекин: Издательство «Музыка народа», 1986. №4. - С. 77-112.

Цель исследования – выявить специфику процесса освоения серийной техники китайскими композиторами в камерно-инструментальной музыке 1980 – 1990-х годов на разных уровнях: ладово-интонационном, метроритмическом, тембровом, структурном и философско-эстетическом.

Задачи исследования:

1. проследить основные этапы освоения серийной техники в китайской музыке XX века;
2. изучить историю приобщения китайских композиторов к классической додекафонии в 1940-х годах XX века;
3. выявить основные принципы работы китайских композиторов с серийной техникой в 1880 – 1990-х годах;
4. рассмотреть основополагающие приемы синтеза китайских национальных традиций и серийной техники как на уровне философии и эстетики (тайцзи), так и на уровне формы, а также музыкального языка (звукорядности, метроритма, тембра);
5. привлечь внимание исполнителей и педагогов к оригинальным камерным сочинениям китайских композиторов XX века, выполненным в серийной технике.

Основной материал исследования включает в себя как опубликованные, так и рукописные камерно-инструментальные сочинения китайских композиторов, написанные в серийной технике в два последних десятилетия XX века. Под серийной техникой мы понимаем технику музыкальной композиции, где вся интонационная ткань выводится из единой серии путем ее непрерывных повторений (в основной и производных формах).

Анализ большинства рассмотренных нами произведений выявил их принадлежность к додекафонии – разновидности серийной техники, при которой вся интонационная ткань произведения выводится из 12-звучной серии. Серия в додекафонном сочинении – определенным образом

структурированная и постоянно воспроизводимая совокупность 12 высот, из которой выводится вся звуковая ткань.

Отбор сочинений предопределило наличие синтеза европейского метода композиции и национальных особенностей письма. Построение двенадцатитоновой серии на основе пентатонных звукорядов, натурально-ладовых трихордовых, тетрахордовых и пентахордовых оборотов рассматривается на примере сочинений Ло Чжунжуна (песни «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки», «Вьюнок», Второй струнный квартет, пьесы «Тонкий аромат» и «Мелодия циня»), Чэнь Минчжи («Восемь пьес для фортепиано»), Ли Баошу («Фантазия Цзючжайгоу»), Ван Цзяньчжуна (Сюита для фортепиано), Ян Хенчжана (пьеса «Дань Цюй» для фортепиано). Серийные структуры в области метроритма и тембра проанализированы в сочинениях Ло Чжунжуна (традиции ши фань ло гу), Чэнь И (жанр бабань), Пэн Чжиминя (логика числового ряда Фибоначчи). Синтез китайской философии тайцзи и западных рациональных принципов композиции представлен на примере фортепианной пьесы «Тайцзи» Чжао Сяошэна.

Кроме того, автор диссертации опирается на автобиографические и мемуарные материалы, исторические документы, содержащие свидетельства самих композиторов.

Методологической базой исследования является комплексный подход, позволяющий рассмотреть серийные сочинения китайских композиторов в контексте национальной истории и музыкальной культуры. Прежде всего, в работе применены методы исследования, сформировавшиеся в трудах российских ученых-музыковедов Ю. Холопова, В. Холоповой, Э. Денисова, С. Курбатской, В. Ценовой, Т. Цареградской. Разработанная ими методология дала возможность осуществить подробный анализ серийных композиций с точки зрения интонационной, метроритмической, фактурной организации, установить связи с характерными особенностями китайского национального музыкального языка и формы. Исторический метод был

использован для установления связей и линий преемственности между композиторами разных поколений и национальных школ.

Научная новизна исследования. Настоящая диссертация – первый опыт изучения серийной техники в китайской камерно-инструментальной музыке конца XX века.

1. В российский научный обиход впервые вводятся камерные сочинения классиков китайской музыки, работавших с серийной техникой – Ло Чжунжуна, Чэнь Минчжи, Ван Цзяньчжуна, Чэнь И, Чжао Сяошэна и др.
2. Выявлены основные этапы становления серийной техники в Китае
3. Рассмотрена педагогическая деятельность В.Френкеля в Шанхае, давшая начало знакомству китайских композиторов с серийной техникой
4. Представлен систематизированный обзор трудов китайских музыковедов, связанных с изучением творческого наследия основоположника новой венской школы А. Шенберга
5. Определены принципы строения двенадцатитоновой серии на основе пентатоники в сочинениях китайских композиторов
6. Сформулированы характерные особенности синтеза серийной техники письма с национальными традициями метроритмической и тембровой организации (ши фань ло гу), жанровыми моделями (бабань)
7. На основе анализа оригинальной техники сочинения тайцзи Чжао Сяошэна впервые в российском музыковедении определены ее характерные черты
8. Выявлены особенности синтеза китайской традиционной ладовой системы и западных рациональных систем композиции на примере пьесы Чжао Сяошэна «Тайцзи»

Положения, выносимые на защиту:

1. Рецепция и адаптация серийной техники к национальному материалу тесно связана с историко-культурными и социально-политическими процессами, проходившими в Китае в XX веке
2. Педагогическая деятельность В. Френкеля в Шанхае в 1940-х годах способствовала формированию интереса к музыке композиторов новой

венской школы в среде молодых китайских музыкантов и стимулировала их первые творческие опыты в сфере атональной музыки (в частности, пьесы Сан Туна)

3. Устойчивый интерес к серийной технике в Китае сформировался в 1980-х годах в творчестве композиторов Ло Чжунжуна, Чэнь Минчжи, Чжу Цзяньэра, Чжао Сяошэна под влиянием изучения классики европейской серийной музыки
4. Процесс освоения серийной техники в Китае связан с обращением преимущественно к додекафонии и насыщением двенадцатитоновой серии натурально-ладовыми оборотами
5. Серия в сочинениях китайских композиторов, как правило, строится на основе:
 - пентатонного и диатонического звукорядов
 - трех пентатонных тетрахордов (либо четырех трихордов)
 - двух пентатонных звукорядов, завершающихся ходом на квинту
6. Принципы метроритмической организации серийных сочинений отражают влияние национальных традиций:
 - традиционного ансамбля ударных инструментов ши фань ло гу и его основных разновидностей - «ши ба лю сы эр», «юй хэ ба», «шэ то цяо», благодаря которым образуются ритмотембровые серии (Второй струнный квартет Ло Чжунжуна)
 - традиционного жанра бабань, предопределяющего форму, интонационный, ритмический и структурный аспекты камерных сочинений Чэнь И («Бабань» для фортепиано соло, октет «Блеск»)
7. Оригинальная техника сочинения тайцзи Чжао Сяошэна обнаружила тесные связи не только с национальными философско-эстетическими и музыкальными традициями, но также и с рядом западных рациональных систем композиции (в частности, с додекафонией А. Шенберга, сет-теорией М. Бэббита и А.Форта, тропами Й. Хауэра)

Теоретическая значимость исследования:

1. Заложены основы изучения специфики китайской серийной техники в русскоязычном исследовательском пространстве на основе методологических принципов, сложившихся в российском музыкознании
2. Зарождение и развитие серийной техники в Китае рассмотрено в контексте процесса взаимодействия китайской и западной культур в XX столетии
3. Установлены общие закономерности работы с серией в додекафонных сочинениях китайских композиторов
4. Выявлены основные специфические особенности китайских серийных композиций, обусловленные синтезом национального и европейского
5. Техника композиции тайцзи Чжао Сяошэна рассмотрена как на философско-эстетическом, так и на музыкально-теоретическом уровнях и встроена в контекст рациональных методов композиции XX века.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его выводы могут служить отправной точкой дальнейшего изучения серийных сочинений китайских композиторов, а также иных авангардных техник композиции XX века в Китае. Материалы диссертации могут быть использованы в вузах при чтении курсов истории зарубежной музыки, истории восточных музыкальных культур, гармонии, анализа музыкальных произведений, теории композиции XX века.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Достоверность результатов исследования обусловлена изучением широкого спектра источников – фундаментальных музыковедческих трудов по истории и теории серийной техники на русском и китайском языках, обращением к апробированным методам исследования, всесторонним анализом многочисленных серийных сочинений китайских композиторов, написанных в камерных жанрах. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки. Отдельные результаты работы были изложены на международных научных конференциях. Дважды автор выступал с докладами на Международной научно-практической конференции «Музыкальное

образование и наука» (Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2017 и 2018), принимал участие в XVII Всероссийской научно-практической конференции аспирантов и студентов «Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания» (Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова, 2018).

По материалам диссертации опубликовано 5 статей, в том числе 4 публикации – в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура исследования. Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения и Списка литературы. Исследование включает в себя 107 нотных примеров.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

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

Первая глава – **«Серийная техника в Китае»** - посвящена исследованию процесса рецепции, изучения и освоения серийной техники на национальной почве. Наиболее интенсивные и плодотворные этапы взаимодействия китайской культуры и европейской академической музыкальной традиции приходятся на период после окончания царствования династии Цин (1911) до 1949 года (образование КНР) и на современный этап, начавшийся в 1978 году с «политики реформ и открытости» Дэн Сяопина.

В § 1.1. «Европейская музыка в Китае первой половины XX века» отмечается, что в этот период заметно активизируется интерес к европейской музыке, образованию и исполнительской деятельности. Указанные тенденции раскрываются на примере музыкальной жизни таких городов как

Пекин, Шанхай, Харбин, включавших в свой состав европейские сеттльменты. Там постоянно выступали виртуозы, оркестры и оперные труппы из Европы, исполнявшие богатый классико-романтический репертуар, в Пекине и Шанхае функционировали высшие музыкальные образовательные учреждения, учебный план которых был выстроен с опорой на европейские традиции образования, многие китайские музыканты уезжали учиться за рубеж – в Японию, Америку, Францию, Германию. В результате этих процессов в Китае сформировалась почва, необходимая для восприятия и понимания актуальных техник композиции XX века.

§ 1.2. «Педагогическая деятельность В.Френкеля в Шанхае: приобщение к додекафонии» освещает многогранную деятельность немецкого композитора еврейского происхождения, бежавшего от фашизма в Китай. Вольфганг Френкель (1897-1983) с первых месяцев пребывания в Шанхае принял самое непосредственное участие в музыкальной жизни города: выступал в качестве скрипача, альтиста и пианиста с обширным камерным репертуаром, работал в Шанхайском муниципальном оркестре, дирижировал хорами и оркестрами (в том числе Китайским молодежным оркестром и Китайским симфоническим оркестром), преподавал в Шанхайской национальной профессиональной музыкальной школе (ныне Шанхайская консерватория) с 1941 по 1947 год. Среди его воспитанников известные китайские композиторы - Дин Шаньдэ, Ли Дэлунь, Чжан Хао, Ден Эрпин, Сан Тун, Цюй Сисянь, Дун Гуангуан, Чжоу Гуанжэнь, Тан Чжэнфан, Сюе Янь, Чжан Нинхэ, Ли Инхай и другие. Сохранившиеся конспекты уроков Френкеля свидетельствуют о глубоком знании современной ему австро-немецкой музыки (сочинений Р. Штрауса, М. Рegera, А. Шенберга, А. Веберна, А. Берга, П. Хиндемита).

Еще в начале 1930-х годов в Германии Френкель начал сочинять в серийной технике и продолжил работу с ней в Китае. Воспоминания его учеников Сан Туна и Цинь Сисюаня позволяют составить представление о педагогических принципах Френкеля, впервые познакомившего своих

китайских учеников с додекафонией главным образом на примере собственных композиций. В первой половине 1940-х годов им были написаны «Три оркестровые песни» на стихи китайских поэтов династий Тан и Сун в переводе на немецкий язык (1941) и «Три двухчастные прелюдии» для фортепиано (1945).

В условиях господства романтического стиля в Китае Сан Тун в 1947 году, под влиянием Френкеля и ученика А. Берга – Юлиуса Шлосса (1902-1973), создал первые китайские атональные пьесы - «Ночной пейзаж» для скрипки и фортепиано и «В далекой стране» (для фортепиано).

Немецкие композиторы-эмигранты были убеждены в необходимости слияния традиционных китайских и современных им западных приемов письма. Обращение Френкеля и Шлосса к пентатонным интонациям в строении 12-тоновой серии предвосхитило методы работы китайских композиторов с серийной техникой.

В § 1.3. «Серийная техника в китайской музыке 1980-х – 1990-х годов» прослеживается важнейший этап освоения серийной техники в Китае. В 1978 году в стране была провозглашена новая культурная политика, благодаря которой китайские музыканты получили возможность подключиться к мировым музыкальным процессам – стилям и техникам композиции XX века. После окончания культурной революции возобновилась деятельность высших музыкальных учебных заведений, были запущены программы обучения студентов за рубежом, известные европейские и американские музыканты были приглашены в КНР с лекциями и мастер-классами (в том числе основатель центра по культурному обмену между США и КНР китайско-американский композитор Чжоу Вэньчжун).

На рубеже 1970-х – 1980-х годов китайские композиторы интенсивно изучают классику XX столетия. Отметим интерес к творчеству К. Дебюсси, Б. Бартока, П. Хиндемита, И.Ф. Стравинского, к представителям новой венской школы – А. Шенбергу, А. Веберну и А. Бергу, а также к европейскому и американскому послевоенному авангарду, включая сериализм. При этом

одной из наиболее сложных проблем, вставших перед китайскими музыкантами, была проблема адаптации чужого опыта. Композиторы прошли закономерный путь от подражания западным образцам до оригинального претворения европейских техник и стилей в собственном творчестве.

Первое додекафонное сочинение, опубликованное в Китае (1980), - песню «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки» - написал Ло Чжунжун (1924 г.р.). Появление этой миниатюры спровоцировало взрыв интереса к музыке, написанной западными композиторами в серийной технике, и подтолкнуло китайских музыкантов к собственным опытам в этом направлении. Ло можно назвать первым национальным композитором, которому удалось соединить серийную технику с китайским ладовым колоритом, основанным на движении по звукам пятиступенных ладов внутри серии. Этот прием впоследствии начал широко применяться в китайской серийной музыке, его можно обнаружить как в творчестве современников, так и последователей Ло Чжунжуна – в сочинениях Чэнь Минчжи, Лу Шилиня, Ван Цзяньчжуна, Ли Баошу, Ван Силяня, Чжоу Цзиньмина, Пэн Чжиминя и Ян Хенчжана.

Параллельно с практическим освоением серийной техники разворачивался процесс ее теоретического осмысления. Ло Чжунжун перевел с английского языка на китайский труды А. Шенберга, американских апологетов сериализма А.Форта и Дж. Перла. Первым серийную технику в Китае начал исследовать выдающийся современный музыковед Чжэн Инле. С конца 1970-х годов он успешно вел в Уханьской консерватории авторские курсы по двенадцатитоновой музыке для студентов и аспирантов высших учебных заведений, а в 1989 году опубликовал свои учебные материалы в виде монографии «Курс сочинения серийной музыки».

Изучение серийной техники проходило в двух взаимообусловленных направлениях – теоретико-методологическом, связанном с изложением основных принципов шенберговского композиционного метода, и

практическом, который привел к возникновению додекафонных произведений молодых китайских композиторов. Исторический ракурс представлен на примере последовательного освоения творческого наследия А. Шенберга.

В параграфе представлены творческие портреты китайских композиторов разных поколений, активно обращавшихся к серийной технике в последней четверти XX века. В ряду актуальных для китайской музыки западных приемов письма последнего столетия серийная техника заняла одно из главных мест: она заинтересовала как композиторов, оставшихся в Китае (Ло Чжунжун, Чэнь Минчжи, Ли Баошу), так и музыкантов, покинувших страну и ныне живущих на Западе (Чэнь И, Чэнь Юаньлинь, Ян Юн).

Во второй главе **«Принципы звуковысотной организации двенадцатитоновой серии»** рассматриваются национальные особенности строения серии. Процесс формирования хроматического двенадцатиступенного звукоряда в Китае уходит корнями в глубину веков. Система люй (хроматическая последовательность звуков в пределах октавы, акустически выстроенная по чистым квинтам) включала в себя все 12 полутонов. В традиционной китайской музыкальной теории хроматический и пентатонный звукоряды были тесно взаимосвязаны (пентатоника – первые пять тонов люй, расположенные по чистым квинтам).

Процесс освоения додекафонии в Китае в 1980-х годах сразу же ознаменовался попытками синтезировать западную систему композиции с национальными приемами письма. В первую очередь, это нашло отражение на уровне строения серии, вобравшей в себя традиционные для китайской музыки пентатонные ладовые обороты. Стремление соединить две системы мышления – натурально-ладовую (ангемитоника) и серийную (гемитоника) – привело к тому, что хроматическая по своей природе серия получает диатоническое интонационное наполнение, с преобладанием интервалов большой секунды, малой терции, большой терции и чистой кварты и избеганием малосекундовых и тритоновых ходов, не встречающихся в

ангемитонике. В качестве исторического примера использования элементов пентатоники в додекафонном сочинении проанализирован цикл А. Шенберга «Четыре пьесы для смешанного хора» op. 27 №4 (1925).

В § 2.1 - «Серии на основе пентатонного и диатонического звукорядов» с точки зрения строения серии и методов работы с ней рассмотрены камерно-вокальные миниатюры Ло Чжунжуна, в том числе песня «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки». Анализ показал, что, как правило, серии этой группы включают в себя пентатонный (пятиступенный) и диатонический (семиступенный) сегменты, основные тоны которых отделены друг от друга тритоном (первым эту закономерность отметил Чжэн Инле). В основе диатонического (семиступенного) сегмента обычно лежит второй пентатонный звукоряд, основной тон которого отделен малой секундой от начального тона первого пентатонного звукоряда, заложенного в серии.

Ряд из вокальной миниатюры Ло «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки» делится на две разновеликих части – первая построена на основе пентатонного звукоряда (гун-лада) e-fis-gis-h-cis, вторая – на основе диатонического звукоряда b-c-d-es-f-g-a. Таким образом, основные тоны двух сегментов ряда отстоят друг от друга на тритон e-b. Диатонический фрагмент включает в себя пентатонный звукоряд es-f-g-b-c, таким образом основные тоны двух представленных в серии пятиступенных ладов отстоят друг от друга на интервал малой секунды e-es.

Эта серия вдохновила друга и коллегу Ло - Чэнь Минчжи (1922–2009) на создание «Восьми пьес для фортепиано» (1982). Композитора привлекла возможность написать «образцовое» додекафонное произведение. Автор ограничил себя в выборе транспозиций, обращаясь только к двум из них (при этом они представлены двумя формами – I и RI). Благодаря этому восьмичастный цикл основан на восьми вариантах ряда: P_{fis}-d, R_d-fis, I_{fis}-b, R_{Ib}-fis, I_{gis}-c, R_{Ic}-gis, I_b-d, R_Id-b.

Оригинальный подход к сочетанию в серии диатоники и пентатоники находим в сочинении классика национальной музыки Ли Баошу. В 1984 году

он написал музыку к документальному кинофильму «Фантазия Цзючжайгоу». Свободный от политических лозунгов и идеологической пропаганды, фильм показывал Китай, поражающий красотой пейзажей и древних тибетских народных напевов. Серия содержит два сегмента: диатонический (g-c-d-a-h-fis-e) и пентатонный (cis-ais-gis-dis-f), отделенные друг от друга тритоном g-cis. Диатонический сегмент серии «вбирает» в себя сразу три пятиступенных гун-лада: g-a-h-d-e, c-d-e-g-a и d-e-fis-a-h.

В этом саундтреке композитор сочетает цитирование тибетской фольклорной мелодии, многократное вариантное повторение квартово-секундовых интонаций, свойственных национальному фольклору, с двенадцатитоновой организацией. В сочинении Ли Баошу можно обнаружить влияние берговского подхода к серийной технике, для которого, в частности, характерны приемы фрагментации и перестановки звуков внутри ряда.

В § 2.2. «Серии на основе трех пентатонных тетракордов (или четырех трикордов)» данный вариант строения ряда проанализирован на примере Второго струнного квартета Ло Чжунжуна и Сюиты для фортепиано Ван Цзянчжуна. Серия квартета допускает различные варианты интерпретации:

1. Разделение на три пентатонных тетракорда, основные тоны которых удалены друг от друга на интервал большой терции. Согласно теории анализа А. Форте, все три сегмента-сета обладают идентичной структурой (0,2,5,7): e-fis-a-h, c-d-f-g, as-b-des-es. Сегменты серии соотносятся между собой как тетракорды различных натуральных пятиступенных ладов - ля гун-лада, фа гун-лада и ре-бемоль гун-лада: a-h-e-fis, f-g-c-d, des-es-as-b.

2. Деление ряда на два комплементарных гексахорда, из которых второй является транспозиционным эквивалентом первого, его ракоходной инверсией: fis-a-h-e-c-d f-g-es-as-b-des;

3. Выделение двух сегментов: а) включающего в себя тоны серии со второго по восьмой и образующего семиступенный диатонический звукоряд от «до» (a-h-e-c-d-f-g); б) вбирающего тоны с девятого по первый, и движущегося по звукам пентатонного соль-бемоль гун-лада (es-as-b-des-ges).

Квартет состоит из восьми лаконичных частей, складывающихся в сонатную форму с зеркальной репризой. Первая, третья, пятая и восьмая части (обрамляющие цикл разделы и «побочная партия») построены на мелодическом изложении и развитии серии. Автор сравнивает структуру сочинения со старинной китайской пейзажной живописью на свитках: «Каждая часть картины "Длина реки Янцзы десять тысяч ли" может быть рассмотрена как отдельный пейзаж, но река соединяет части в единое целое. В моем сочинении такой объединяющей "рекой Янцзы" стала "серия"»¹¹. Прозрачная, разреженная фактура квартета и пространственные звуковые эффекты в крайних частях вызывают ассоциации с сочинениями А. Веберна. Основные формы проведения серии (P, R, I, RI) представлены предельно ясно и четко, согласно правилам «классической» додекафонии: звуки не повторяются до конца проведения ряда и порядок их появления строго регламентирован.

В серии из Сюиты для фортепиано Ван Цзяньчжуна (1933 г.р.) преобладают пентатонные интонации. Её можно разделить на четыре трехзвучных сегмента: первый (dis-fis-gis), второй (a-e-h) и четвертый (d-f-g) ангемитонны по своей структуре и содержат типичные для пентатоники ходы на чистую кварту, малую терцию и большую секунду. Третий (c-b-des) включает в себя интонацию малой секунды (c-des). Кроме того, интервальное соотношение между сегментами всегда полутоновое: **dis-fis-gis-a-e-h-c-b-des-d-f-g**.

Сочинение состоит из пяти контрастных частей, каждая из которых имеет ярко выраженную жанровую окраску: пастораль, песня, маленькое скерцо, fuga, токката «Ло гу» (в переводе с китайского - «Гонги и барабаны»). Национальное начало проявляет себя на уровне организации

¹¹ Цит. по: Чжэн Инле. Второй струнный квартет Ло Чжунжуна // Искусство музыки: Вестник Шанхайской консерватории музыки, 1988. №4. С. 55–58.

серии, окрашенной пентатонными интонациями, трактовки фортепиано, имитирующего звучание фольклорных ударных инструментов (гонгов и барабанов в финале), воспроизведения характерных элементов жанра фантазии (квазиимпровизационность в пасторали, постоянная смена метра во всех пьесах). Если нечетные части демонстрируют большую связь с национальной природой, то четные – ближе к европейским образцам (фуга напоминает модальные фуги П. Хиндемита благодаря натурально-ладовой основе, манере исполнения *non legato* и бодрому темпу *Allegretto*).

В § 2.3 «Серии на основе двух пентатонных звукорядов» проанализированы сочинения Ло Чжунжуна «Тонкий аромат» для шэна и оркестра и «Мелодия циня» для циня и девяти инструментов (там-там, арфа, фортепиано, челеста и струнный квартет). В основе этих пьес лежат серии, состоящие из двух пентатонных сегментов-зукорядов, соотнесенных между собой на полутон, либо тритон, и завершающихся двузвучными ходами на тритон или чистую квинту. Оба произведения содержат фольклорные цитаты, что предопределило свободу обращения с серией (перестановка звуков внутри серии, повторы отдельных тонов и сегментов ряда).

Аналогичный принцип строения серии демонстрирует пьеса «Дань Цюй» Ян Хенчжана. В основе композиции лежит двенадцатитоновая серия *c-f-g-a-h-d-e-fis-gis-ais-cis-dis*, сотканная из типичных пентатонных интонаций большой секунды, малой терции и чистой кварты. Серию можно «разложить» на два пятиступенных гун-лада, разделенных нисходящим полутоном *g-fis* (*g-a-h-d-e*, *fis-gis-ais-cis-dis*), и начальный ход *c-f-g*, играющий ключевую роль в этом сочинении. Отличие от серий Ло Чжунжуна состоит лишь в том, что у Ло чистая квинта (кварта) завершает ряд, а не открывает его. На протяжении пьесы композитор подчеркивает характерные для фольклора пентатонные обороты в объеме квинты: *c-f-g*.

Таким образом, Ло Чжунжун, его коллеги и последователи создали художественно значимые сочинения, доказывающие возможность не только создавать серии на основе натурально-ладовых оборотов (трихордовых,

тетрахордовых, пентахордовых), но и синтезировать их с фольклорными источниками. Благодаря их пьесам серийная музыка в Китае до сих пор соединяется с национальным ладовым колоритом, а «китайская додекафония чаще всего выступает как ладовая»¹². В течение двух десятилетий 1980-х – 1990-х годов серийная техника была адаптирована к традиционному национальному ладовому мышлению.

В третьей главе раскрываются **«Принципы метроритмической организации серийных сочинений»**. В 1980-е годы китайские композиторы начали предпринимать попытки распространить основные закономерности строения серии на другие параметры музыкального языка – ритм и тембр (в том числе артикуляцию звука), тем самым сделав шаг в сторону сериализма. В §3.1. «Серийные структуры в области метроритма и традиции ши фань ло гу во Втором струнном квартете Ло Чжунжуна» показано влияние традиционного ансамбля ударных инструментов ши фань ло гу на строение ритмотембровых серий композитора.

«Ши» означает цифру десять, а с древнекитайского языка слово может быть переведено как «много». «Фань» - «многообразный», ансамбль ударных инструментов, включающий в свой состав более десяти («много») «ло» и «гу» - гонгов и барабанов. Ши фань ло гу зародился в конце династии Мин и в начале шестнадцатого века был широко распространен в юго-восточной провинции Цзянсу. Его основные средства выразительности – ритм и тембр, таким образом, музицирование фольклорного ансамбля строится на ритмотембровом тематизме, что сделало его очень актуальным для китайских композиторов последней четверти XX века.

Все типичные паттерны ши фань ло гу строятся по принципу арифметической прогрессии. Это ямбические структуры, в которых разное количество слабых долей предшествует сильной доле. За каждым паттерном, как правило, закреплено собственное тембровое решение. В диссертации

¹² Пэн Чэн. Ладовая система юнь-гун-дяо и ее претворение в творчестве китайских композиторов XX века. С-Пб.: Композитор, 2013. - С. 183.

влияние ритмотембровых закономерностей ши фань ло гу продемонстрировано на примере Второго струнного квартета Ло Чжунжуна.

Во второй части композитор обращается к ритмической структуре «ши ба лю сы эр» («10, 8, 6, 4, 2»), в основе которой лежит принцип постепенного вычитания долей.

В четвертой части Ло использует ритмическую схему «юй хэ ба» («сумма всегда равна восьми»). Она включает в себя четыре ритмические последовательности, каждая из которых разделена на два сегмента – А и В, они взаимодополняют друг друга и в сумме всегда составляют восемь ударов: при этом один сегмент (В) постепенно разрастается (1-3-5-7), а второй (А), соответственно, сжимается (7-5-3-1). Группа «А» у Ло Чжунжуна всегда озвучивается первой скрипкой *pizzicato* на открытых струнах в сопровождении выдержанных *tremolo* второй скрипки. Группа «В» звучит в исполнении всего квартета *con legno* в начале и *pizzicato* в конце построения.

В седьмой части композитор обратился к паттерну «шэ то цяо» («змея сбрасывает кожу»). Он состоит из пяти элементов, повторяемых четыре раза. От строки к строке происходит постепенное усечение исходной ритмической модели от четырех четвертей до одной четверти (напоминающее «постепенный процесс вычитания» в репетитивной музыке Ф. Гласса). В основе формы лежит принцип убывающей арифметической прогрессии: $8/8 - 6/8 - 4/8 - 2/8 - 1/8$. В этой части серийный принцип проявляет себя на трех уровнях, охватывает три параметра: звуковысотный, ритмический и тембровый. Складывается ритмотембровая серия из четырех ритмических ячеек в четырех разных тембровых воплощениях, подчеркивающих по-бартоковски «ударную» трактовку струнных инструментов (А звучит *con legno* у первой скрипки, В – смычком у альты, С озвучивается «бартоковским» *pizzicato* второй скрипки и D – *pizzicato* у виолончели).

Ло достаточно свободно интерпретирует как китайскую традицию музыки для ударных инструментов ши фань ло гу, так и европейский принцип ритмотембровой серии в собственных сочинениях. Сегменты ряда

дифференцируются по ритму (ритмические ячейки) и артикуляции (способам звукоизвлечения), что сближает подход Ло Чжунжуна с композициями А. Веберна. Интерес музыканта к ритму и тембрам национальных ударных инструментов вписывается в общий контекст авангардной культуры XX столетия.

В §3.2. «Додекафония и традиции бабань в камерных сочинениях Чэнь И» показано, как традиционный жанр китайского фольклора бабань («восемь ударов») становится для автора основным источником материала – интонационного, ритмического, структурного. На примере пьесы «Бабань» для фортепиано соло и одночастного октета «Блеск» раскрываются основные принципы работы Чэнь И с фольклорной моделью.

В своих произведениях Чэнь И (1953 г.р.) часто цитирует мелодию первоисточника: первую строку она называет «темой» бабань - fis-fis-h-e-d-a-h-d. «Тема» содержит интервалы чистой квинты, кварты и большой секунды, свидетельствующие о ее принадлежности к пентатонике (наиболее очевидно проявление ре гун-лада d-e-fis-a-h).

Бабань состоит из 8 строк, каждая из которых включает в себя по 8 долей, за исключением 5 строки (точка золотого сечения), завершающейся четырьмя дополнительными долями (всего 68). Строка из восьми долей разделена на две или три ритмических группы, которые могут соотноситься между собой следующим образом: 4+4, 5+3 или 3+2+3. Пятая строка выделяется: 3+2+3+4 (12 долей). В октете Чэнь И «Блеск» количество долей и их соотношение в восьми строках бабань определяют смену метра в первом разделе сочинения (например, первая строка - 3+2+3 - находит отражение в первом трехтакте октета - 6/4+4/4+6/4). А в пьесе «Бабань» автор проецирует структурные закономерности фольклорного первоисточника на форму всего сочинения (восемь разделов).

«Тему» бабань Чэнь И соединяет с принципами серийной техники (серия h-f-cis-d-fis-gis-a-dis-e-b-g-c). Если в пьесе «Бабань» двенадцатитоновая серия в её основных формах генерирует фоновый

материал связующих разделов и ярко звучит в контрапункте с «темой» бабань в кульминации, то в октете серия занимает главное место и проходит через ряд транспозиций, выбор которых определяется высотным положением первого тона серии: f-b-es-des (так подспудно «прорастает» «тема» бабань).

В 1980 – 1990-х годах в расширяющееся пространство новых для китайской музыки авангардных приемов прочно вошла числовая символика, характерная и для европейской музыкальной культуры этого периода. Наиболее показательным и наглядным примером может служить обращение к ряду Фибоначчи. В §3.3. «Логика числового ряда Фибоначчи в серийных пьесах Пэн Чжиминя» проанализировано сочинение «Серия сцен» для фортепиано соло в 13 частях, в котором последовательность чисел Фибоначчи контролирует ритмическую и интонационную стороны произведения.

Автор фиксирует в нотном тексте все числовые соотношения, связанные с рядом Фибоначчи. Так, уже в первой миниатюре цикла «Буря» последовательность чисел 1-1-2-3-5-8-13-21-13-8-5-3-2-1 определяет все параметры пьесы. Во-первых, ей подчиняется количество шестнадцатых в остинатных ритмических группах в басу. Во-вторых, длительность созвучий в верхнем пласте фактуры - от интервала, длящегося одну шестнадцатую, до аккордов, включающих в себя 21 шестнадцатую длительность. В-третьих, интервал между крайними тонами каждого созвучия (полутон – один, тон – два, полтора тона – три и т.д.). В-четвертых, волнообразная динамика – p-mf-f-ff-sf-f-mf, и, в-пятых, положение кульминации – она выпадает на точку золотого сечения. В пьесе, содержащей 90 шестнадцатых, кульминация приходится на 55 удар, выделенный мощным кластером на sforzando в объеме 55 полутонов.

В пьесе «Танец» предлагается еще один вариант работы с числами Фибоначчи: автор подчеркивает акцентами те интервалы, порядковый номер которых совпадает с числами ряда – 1-2-3-5-8-13-21-34-55.

Серия, сотканная из интонаций малой секунды, большой секунды и малой терции, также произрастает из ряда Фибоначчи (1,2,3) и может быть разделена на четыре трихордовых сегмента: c-es-f fis-a-h des-b-as g-e-d, приносящих национальный ладовый колорит. Особенно ярко он проявляет себя в стремительном пентатонном «Танце» и пьесе «Барабаны», остигатный ритм которой, украшенный причудливыми акцентами, создает атмосферу древнего ритуала.

Таким образом, обращение к многовековым национальным и европейским традициям метроритмической и тембровой организации музыкального материала в серийных сочинениях свидетельствует о готовности китайских композиторов осуществлять синтез «своего» и «чужого» на сложном глубинном уровне.

Четвертая глава – **«Философия тайцзи в фортепианном творчестве Чжао Сяошэна»** посвящена анализу оригинального метода сочинения, созданного выдающимся современным китайским композитором и пианистом Чжао Сяошэном (1945 г.р.).

В § 4.1. рассматривается «Философская система тайцзи и ее преломление в технике сочинения Чжао Сяошэна». Согласно философии тайцзи («Великий предел») в основе мироздания лежит взаимодействие двух диаметрально противоположных начал – темного инь и светлого ян. На базе этой концепции композитор выстраивает свой двенадцатиступенный звукоряд тайцзи, включающий в себя две дополняющих друг друга шестизвучных «половинки» – «белый» звуковысотный ряд ян (cis-dis-e-fis-gis-h) и «черный» инь (d-f-g-a-b-c). Звуковой комплекс тайцзи становится интонационным источником, из которого произрастают все звуковысотные ряды произведений композитора¹³.

¹³ Напомним, что хроматический звукоряд (люй) зародился в Китае в глубокой древности. Каждый из 12 звуков имел символическое значение: шесть нечетных звуков воплощали активное мужское начало (ян), связанное с силами Неба, а шесть четных – пассивное женское начало (инь), связанное с силами Земли. В звукоряде люй особый смысл несло число шесть, и хроматическая последовательность звуков распадалась на два целотоновых гексахорда - ян (c-d-e-fis-gis-ais) и инь (cis-dis-f-g-a-h). Отметим, что звукоряд Чжао Сяошэна, при ином интонационном наполнении, опирается именно на такой принцип деления – шесть звуков ян дополнены шестью звуками инь.

В практической реализации философских идей Чжао Сяошэну помог «Канон перемен» («И-цзин») - книга гаданий, включающая в себя 64 предсказания, зашифрованных в виде гексаграмм. 64 гексаграммы «И-цзин» привели Чжао Сяошэна к изобретению 64 серийных рядов, включающих в себя различное количество звуков. Каждый из них разделен композитором на две взаимообусловленные части – инь и ян. Почти все гексаграммы имеют симметричное строение, при котором вторая половина звуковысотной модели является ракоходом, инверсией или ракоходной инверсией первой половины.

Гексаграммы композитор располагает по кругу в виде закольцованного мелодического ряда, а в середину помещает те же 64 гексаграммы, но «свернутые» в вертикаль, в форме интервалов и аккордов. В процессе сочинения Чжао выбирает определенные модели, обеспечивая тем самым интонационную основу своих пьес. Автор сочетает гексаграммы таким образом, чтобы постепенно складывался весь двенадцатитоновый ряд (гексаграмма цянъ – небо), и когда «сверхсерия» построена, начинает «вычитывать» гексаграммы вплоть до начальной двухзвучной формулы (кунь - земля). Таким образом, композитор «собирает» двенадцатитоновую серию постепенно, двигаясь по кругу от гексаграммы к гексаграмме. Каждый последующий сегмент «вырастает» на основе предыдущего, «вбирает» в себя его интонационную «матрицу».

§ 4.2. «Пьеса «Тайцзи» для фортепиано соло: синтез восточных традиций и западных систем композиции» не только демонстрирует технику сочинения Чжао Сяошэна на примере пьесы «Тайцзи», но и вписывает ее в круг западных систем композиции XX века. В тексте диссертации рассматривается форма пьесы, задуманная автором как синтез старинной китайской фольклорной формы дань цюй и западной сонатной формы с зеркальной репризой. Кроме того, последовательно проанализировано звуковысотное наполнение гексаграмм, которые композитор использовал при сочинении этого произведения, а также их воплощение в музыкальной ткани

пьесы, что позволяет поэтапно проследить процесс конструирования звуковой материи сочинения. В тексте приведены примеры имитации игры на китайских традиционных инструментах.

Метод сочинения тайцзи оказался обусловлен как национальными, восточными традициями, так и освоением западных систем композиции.

К восточным традициям отнесем:

1. Обращение к хроматическим звукорядам, подразделенным на два самостоятельных лада ян и инь (связано с древнейшими корнями китайской музыкальной культуры, которые Чжао Сяошэн переосмыслил в современном контексте и соединил с элементами западной серийной техники);
2. Опора на китайские традиции серийной музыки, проявляющая себя в работе с пентатонными гексаграммами.

В диссертации проведены параллели с западными рациональными системами композиции XX столетия. Среди наиболее очевидных влияний:

1. Метод А. Шенберга (культ числа, освобождение от прежних ладотональных и гармонических связей и тяготений, идея строгой рациональной организации двенадцати неповторяющихся звуков, произрастание сложной и многообразной музыкальной ткани из единого интонационного зерна, невозможность «на слух» определить смену гексаграмм). Выявлены и различия (тайцзи не предполагает обязательного проведения серии в ее основных формах, и дальнейшего транспозиционного развития интонационного материала).
2. Сет-теория М. Бэббитта и А. Форты (все гексаграммы атрибутированы Чжао в соответствии с разработанным Фортом принципом рядов и их вполне можно рассматривать в качестве сетов).
3. Теория тропов Й. Хауэра (закономерность образования двенадцатизвучия из двух комплементарных гексахордов, свобода расположения звуков внутри рядов, общий генезис их идей – «Канон перемен», к которому также обращался австрийский композитор и теоретик).

Чжао Сяошэну удалось вывести диалог Востока и Запада на новый уровень, синтезировать наиболее репрезентативные рациональные системы композиции XX века с восточной философией и практикой «Канона перемен». Оригинальность техники Чжао связана с опорой на концепцию тайцзи и книгу «И-цзин», 64 гексаграммы которой определяют звуковую комбинаторику сочинений композитора.

В **Заключении** сделаны выводы и систематизированы результаты проведенного исследования. Серийные сочинения китайских композиторов 1980-х - 1990-х годов демонстрируют:

1. опору на «классические», разработанные А. Шенбергом, А. Веберном и А. Бергом, додекафонные принципы работы с серией - проведение двенадцатитонового ряда в его основных формах, прием транспозиции, обращение к полифонизированной фактуре, фрагментация серии, комплементарность сегментов серии;
2. конструирование серии из натурально-ладовых пентатонных оборотов и звукорядов;
3. Соединение серийных методов письма с национальными фольклорными традициями в сфере метроритмической и тембровой организации;
4. Создание авторского метода сочинения тайцзи на основе синтеза древнекитайских философских традиций и европейских систем композиции XX века.

Таким образом, за два десятилетия 1980-х – 1990-х годов китайским композиторам удалось адаптировать серийную технику к национальной культурной почве, придать ей неповторимый китайский колорит и поставить на службу собственным художественным задачам.

Публикации автора по теме диссертации
Статьи в рецензируемых научных изданиях,
включённых в перечень ВАК:

1. Педагогическая деятельность В. Френкеля в Китае /Фань Юй, А.Е. Кром (авторство не разделено) //Музыковедение. – 2017. – №7. – С. 38-44. (0,8 п.л.)
2. Из истории китайской серийной техники: Ло Чжунжун //Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – №1 (47). – С. 59-64. (0,4 п.л.)
3. Философия тайцзи в творчестве китайского композитора Чжао Сяошэна // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – №2 (48). – С. 44-47. (0,4 п.л.)
4. Изучение и практика применения серийной техники в Китае /Фань Юй, А.Е. Кром (авторство не разделено) //Проблемы музыкальной науки. – 2018. – №2. – С. 66-73. На русском и английском языках (0,3 п.л.).

Публикации в других изданиях

5. Вольфганг Френкель в воспоминаниях его китайских учеников // Музыкальное образование и наука. – Нижний Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2018. – №1 (8). – С. 42-45 (0,3 п.л.).