

На правах рукописи

ЯНЬ ЦЗЯНАНЬ

**Национальные традиции в творчестве
китайского композитора
Сюй Чанцзюня**

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

Автореферат диссертации
на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Москва

2021

**Работа выполнена в ФГБОУ ВО
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»**

Научный руководитель:

Юнусова Виолетта Николаевна,
доктор искусствоведения, профессор

Официальные оппоненты:

Алябьева Анна Геннадьевна,
доктор искусствоведения, профессор,
ГБОУ ВО г. Москвы «Московский
государственный институт музыки
имени А.Г. Шнитке», заведующая
кафедрой философии, истории, теории
культуры и искусства

Будаева Туяна Баторовна,
кандидат искусствоведения, научный
сотрудник, ФГБУН «Институт
востоковедения Российской академии
наук», отдел Китая

Ведущая организация:

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

Защита состоится 25 февраля 2021 г. в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского» (125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского и на сайте: http://www.mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=167723

Автореферат разослан «___» _____ 2021 г.

Учёный секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения
Моисеев Григорий Анатольевич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования.

Начиная со второй половины XX века, в мире усиливается интерес к молодым композиторским школам Дальнего Востока. В Китае развитие современной музыки тесно связано с течением «Новая волна», объединившим в конце 1970-х годов представителей разных видов искусства: живописи, кинематографа, музыки и литературы. В рамках этого течения была провозглашён призыв к освоению достижений Запада, а также обращение к древним традициям собственной культуры в попытке их синтеза с новыми реалиями. Все крупные композиторы страны, так или иначе, связаны с этим течением. Музыка композиторов «Новой волны» сочетает особенности национальной музыкальной культуры с современными композиторскими техниками; в рамках этого направления сформировался китайский музыкальный авангард. В ряду композиторов «Новой волны» и новейшего времени (после Культурной революции 1966-1976 годов) по праву стоит имя Сюй Чанцзюня (徐昌俊, Xu Changjun, р. 1957), чьё творчество тесно связано как с китайской, так и с западной музыкой.

Степень разработанности проблемы. Проблема отражения национальной специфики музыки Азии с помощью современных западных техник композиции представляет большой интерес и относится к мало разработанным в музыкознании и музыкальном востоковедении. Творчество Сюй Чанцзюня, показательное в контексте данной проблемы, остаётся пока малоизученным даже в Китае. Ему посвящены немногочисленные статьи и магистерские диссертации, охватывающие лишь частные проблемы его музыки (Чжу Вэньси, Яо Ицзюнь, Лю Юэ, Ван Сэ). Определённую информацию содержат статья и предисловия к изданию нот Сюй Чанцзюня.

В России музыка Сюй Чанцзюня также ещё не была предметом специального исследования. В числе немногочисленных публикаций о его музыке — совместная с В.Н. Юнусовой статья автора диссертации, в которой впервые показана связь творчества композитора с течением «Новой волны», и несколько статей диссертанта, посвящённых отдельным сторонам творчества и проблеме дирижёрской интерпретации сочинений композитора.

Некоторые особенности течения «Новая волна» в современной китайской музыке отражены в ряде работ китайских исследователей, созданных как в Китае, так и в России: Ван Аньго, Ван Шэньшэня, Пэн Чэна,

Фань Юй, Дай Юй, Цюй Ва. Небольшая информация об этом течении содержится в статье о Тань Дуне в *New Grove Dictionary*¹.

Отдельного внимания заслуживают исследования китайской поэзии и живописи «Новой волны»: Хун Цзичэна и Лю Дэнгана, Ду Суйе, А.А. Бодоевой, М.Б. Хайдаповой, О. Мерёкиной, содержащие материал для сравнительного изучения литературы и искусства китайской «Новой волны».

Комплексная характеристика течения «Новой волны» на сегодняшний день не проведена ни в Китае, ни в России, монографические исследования творчества композиторов — её представителей, в китайской и российской науке на сегодняшний день отсутствуют.

Объектом исследования является корпус инструментальных и вокально-инструментальных сочинений Сюй Чанцзюня.

Предмет исследования: отражение национальных традиций в творчестве композитора, их влияние на применяемые современные композиторские техники в контексте эстетики «Новой волны» и музыки новейшего времени.

Материалом исследования послужили партитуры сочинений Сюй Чанцзюня, а также авторские комментарии и разъяснения, сделанные самим композитором как в письменной (комментарии к изданиям, статья), так и в устной форме (личные беседы автора диссертации с композитором). В работе также учтён личный опыт автора по дирижёрской интерпретации произведений китайских композиторов.

Цель исследования — выявить конкретные национальные традиции в творчестве Сюй Чанцзюня, изучить особенности их претворения композитором, показать связь его творчества с эстетикой «Новой волны»; рассмотреть вопросы дирижёрской интерпретации произведений Сюй Чанцзюня, созданных для симфонического, камерного оркестра и оркестра китайских народных инструментов².

Задачи исследования:

- дать комплексную характеристику течения «Новая волна» в китайской культуре последней трети XX- начала XXI века;

¹Lee, Joanna C. Tan Dun // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: [In 29 vol.] /Edited by Stanley Sadie in 29 volumes. Second Edition. —Macmillian Publishers Ltd., 2001. Vol. 25. Pp. 64-65.

²Для этого типа оркестра в работе применяются термины: оркестр китайских народных инструментов и народный оркестр в противоположность традиционным ансамблям, продолжающим свою практику в наши дни, а также большим дворцовым оркестрам, существовавшим много столетий назад.

- рассмотреть проблему возврата к древним традициям национальной культуры в сочетании с композиторскими техниками XX века в творчестве композиторов «Новой волны»;
- дать характеристику жизненного и творческого пути композитора Сюй Чанцзюня как представителя «Новой волны» и китайской музыки новейшего времени;
- выявить особенности творческого метода Сюй Чанцзюня: специфику работы с национальным музыкальным материалом и культурными традициями;
- проанализировать музыкальный язык сочинений композитора с точки зрения синтеза национальных традиций и современных композиторских техник;
- представить комплексную характеристику оркестра китайских народных инструментов, краткую историю его формирования и специфику инструментального состава;
- на примере сочинений Сюй Чанцзюня показать своеобразие строя, тембровых сочетаний и звучания оркестра китайских народных инструментов и особенности работы дирижёра с этим оркестром;
- провести сравнительный анализ интерпретаций сочинений Сюй Чанцзюня современными китайскими дирижёрами, создать их творческие портреты.

В диссертации использован **комплекс методов исследования**, сочетающий научные традиции музыкознания Китая и России. В работе применяются методы исторического, сравнительно-типологического, этноорганологического, междисциплинарного исследования.

По проблеме взаимодействия композитора с традиционной культурой автор опирается на труды Г.Л. Головинского, И.И. Земцовского, В.Н. Юнусовой, М.Ю. Дубровской, М.Н. Дрожжиной, Н.А. Гавриловой, С.Ю. Сигиды. Существенными для данного исследования стали работы, посвящённые взаимодействию национальной культуры с новейшими европейскими тенденциями: В.Н. Холоповой, В.Н. Юнусовой, Дай Юй, Фань Юя, Чжу Юаньюаня, Цзян Цина, Чжун Цылиня, а также анализу современной музыки Ю.Н. Холопова, А.С. Соколова, Г.В. Григорьевой, В.Н. Холоповой, М.С. Высоцкой, С.Ю. Сигиды, В.Н. Юнусовой.

В области этноорганологии автор опирался на труды И.В. Мациевского, Су Юйчена, Чжу Ханхуна, Бэнь Цзиньти; музыкального востоковедения — Н.Г. Шахназаровой, В.Н. Юнусовой, А.Г. Алябьевой, М.Ю. Дубровской, С.Б. Лупиноса. В области традиционного

профессионализма использованы положения работ Н.Г. Шахназаровой и М.А. Сапонова.

В области музыкальной синологии важными для исследования традиционного музыкального инструментария и особенностей китайской народной музыки стали работы М. Есиповой, Цуй Сяня, Дань Хунлуна, Гао Вэя, Ху Мэнцзяо, Чжу Ханхуна; в области китайского традиционного музыкального театра — Т. Будаевой, Жэнь Шуая, Ли Сяньминя, Ян Сяохуэя, Яо Ицзюня. Среди работ по китайским народным оркестрам следует отметить труды Ло Шици, Су Юйчэна, Гуань Найчжуна, Ли Сянбо.

Для анализа ладовых структур, которые Сюй Чанцзюнь использует в своей музыке, важными оказались труды Ю. Холопова о теоретических аспектах пентатоники, а также работы Пэн Чэна, С.Б. Лупиноса, Цуй Сяня, подробно характеризующие традиционную китайскую ладовую систему.

Особое внимание уделено источникам, в которых композитор анализирует собственную музыку. С точки зрения дирижёрского взгляда на работу с оркестром, необходимо выделить книги И. Мусина, Н. Римского-Корсакова, Л. Сидельникова, Б. Хайкина, М. Федотова, Э. Кана, Фэн Сяогана, Пу Дуншэна, У Кэвэя.

В работе также применены эмпирические методы: наблюдений, интервьюирования, собеседования.

В диссертации осуществлены:

- анализ существующей литературы по истории и теории традиционной и современной китайской музыки, китайским национальным инструментам, оркестрам, проблемам дирижирования;
- этноорганологический анализ связи технико-акустических особенностей традиционного инструмента и исполняемой на нём музыки, особенностей применения музыкальных инструментов, ритмических формул и типовых мелодий Пекинской оперы в творчестве композитора;
- теоретический анализ ладовой специфики и методов композиции произведений Сюй Чанцзюня;
- комплексный анализ материала при помощи методов этноорганологии, истории и теории музыки, музыкального востоковедения;
- обобщён личный опыт диссертанта в работе с симфоническим, камерным оркестрами и оркестром китайских народных инструментов.

Научная новизна исследования определяется рядом параметров, в работе впервые:

- дан подробный анализ национальных особенностей творчества Сюй Чанцзюня;
- проанализировано сочетание «китайских» и «европейских» элементов в музыке Сюй Чанцзюня и выделены особенности его творчества в контексте эстетики «Новой волны»;
- специально исследуются специфика течения «Новой волны», даётся периодизация становления этого течения в современной китайской музыке;
- в научный обиход российского музыкознания вводится важнейший документ по музыке «Новой волны» — «Диалог на тему современной музыки»;
- прослежено влияние специфики национальных инструментов на фактуру, ладовую организацию и гармонический язык произведений композитора;
- проанализированы особенности его работы с компонентами традиционного музыкального театра *цзинцзюй* (Пекинская опера);
- впервые в российской науке дана характеристика оркестра народных китайских инструментов;
- рассмотрены в комплексе особенности и проблемы современного оркестра китайских народных инструментов и предложены пути преодоления указанных проблем со стороны дирижёра;
- представлены творческие портреты современных китайских дирижёров и дан сравнительный анализ их творческой интерпретации музыки Сюй Чанцзюня;
- уточнено описание китайских традиционных инструментов и транскрипция специальных терминов.

Положения, выносимые на защиту:

- Творчество Сюй Чанцзюня отражает эстетику и базовые принципы течения «Новая волна», которое определяет облик современной китайской музыки с конца 1970-х годов и до наших дней;
- Синтез традиций китайской музыки и современных композиторских техник составляет основу творчества Сюй Чанцзюня;
- Композитор ориентируется в своём творчестве преимущественно на профессиональную музыку устной традиции: музыкальные инструменты, ритмические фигуры, эффекты и типовые мелодии Пекинской оперы, имеющие закреплённую семантику в китайской культуре.

- Произведения Сюй Чанцзюня для оркестра китайских народных инструментов отражают своеобразие звучания этого состава и предъявляют особые требования к дирижёру.

Теоретическая значимость работы состоит в решении проблемы отражения национальной специфики музыки с помощью современных западных техник композиции на примере творчества одного из ярких представителей китайской «Новой волны» композитора Сюй Чанцзюня; выявлении особенностей работы композитора с феноменами профессиональной музыки устно-письменной традиции; представлении комплексной характеристики течения «Новая волна» в разных областях китайской культуры.

Практическая значимость работы. Результаты исследования могут составить материал для практической подготовки современных композиторов и дирижёров; войти в курсы современной музыки, истории зарубежной музыки, внеевропейских музыкальных культур высших учебных заведений искусства и культуры; подготовке дирижёров оркестра китайских народных инструментов; использованы в музыкально-просветительской работе.

Степень достоверности и апробация результатов.

Диссертация подготовлена на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, неоднократно обсуждалась на заседании кафедры и 1 сентября 2020 года рекомендована к защите (протокол № 1).

Достоверность результатов исследования определяется, с одной стороны, опорой на комплекс подходов и методов, сложившихся в российском и китайском музыкознании: теории и истории музыки, этноорганологии, востоковедении, культурологии, а также использованием широкого круга источников, связанных с изучением новейшего периода истории китайской музыки, феномена китайской «Новой волны». С другой — она подтверждается экспериментальными данными, полученными в процессе собственных исследований творчества Сюй Чанцзюня. Деятельность соискателя в качестве дирижёра способствовала достоверности данных и наблюдений в специальной главе, посвящённой оркестру китайских народных инструментов и проблемам дирижёрской интерпретации произведений Сюй Чанцзюня.

Основные положения диссертации опубликованы в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации и ряде других изданий.

Положения диссертации в виде докладов были доложены на следующих международных научных конференциях:

- VIII Международной научной конференции «Петербург и национальные музыкальные культуры». Санкт-Петербург, Российский Институт Истории Искусств 20-22 ноября 2017 года;
- Международной научной конференции «Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы». Москва, Академия имени Маймонида, 13–14 апреля 2018 года;
- XI Международной научно-практической конференции «Из века в век». Москва, Московский государственный институт музыки имени А. Шнитке. 12-13 апреля 2018 года;
- Международной научной конференции «Феномен творческой личности в культуре. Фатющенковские чтения». Москва, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 26-27 октября 2018 года;
- Международной научной конференции «Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы». Москва, Академия имени Маймонида, 24–27 апреля 2019 года;
- VIII Международной научной конференции «Музыка народов мира: проблемы изучения. Сохранение культурного наследия. К 150-летию со дня рождения А.В. Затаевича». Москва, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского 10-12 октября 2019 года.

Часть материалов диссертации была использована в курсе внеевропейских музыкальных культур для студентов, в лекциях для слушателей факультета повышения квалификации Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Структура и объём диссертации: Диссертация состоит из Введения, трёх глав и Заключения, Списка литературы на русском, английском и китайском языках (143 наименования), включая электронные источники, и трёх Приложений: Списка основных произведений Сюй Чанцзюня, Оркестра Пекинской оперы: группы *вэньчан* и *учан*, Концерт произведений Сюй Чанцзюня для оркестра китайских народных инструментов в Национальном центре исполнительских искусств (2017, Пекин).

Полный текст диссертации составляет 202 страницы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во Введении обоснована актуальность темы исследования, изложены: степень разработанности проблемы, цель и задачи работы, методологические основы исследования, положения, выносимые на защиту, выявлены параметры научной новизны, теоретическая и практическая значимость работы, а также информация об апробации её результатов, структуре и объёме диссертации.

Первая глава «Китайская “Новая волна” и композитор Сюй Чан-цзюнь» содержит краткий обзор процесса становления данного течения в разных областях китайской культуры XX века; изложении важных положений эстетики течения в «Диалоге о современной музыке», впервые приводимом за пределами Китая; а также раздел о жизненном и творческом пути композитора.

1.1. Из истории китайской музыки новейшего периода. «Новая волна»

Время с конца 1970-х годов, именуемое «периодом реформ и открытости» в китайском музыкознании принято считать началом новейшего периода в китайской музыке, в это время формируется течение «Новая волна».

В процессе его становления выделяются три периода: 1910-1949 годы, когда возникают предпосылки этого течения, в контексте обмена культурными тенденциями между Востоком и Западом. В этот период китайские композиторы начали использовать европейские техники в сочетании с особенностями традиционной китайской музыки, искать новые возможные пути их соединения.

Во второй период (с 1949 до 1976 года) этот процесс прерывается, преобладает ориентация на классико-романтический стиль, но продолжают попытки внедрения современных западных композиторских техник. В 1949 году происходит государственное формирование Китайской Народной Республики. Отныне искусство связано с идеологией государства и политическими ограничениями. Декларируется борьба с зарубежным влиянием, вводится запрет на свободное использование современных композиторских техник. Эта тенденция усиливается во время Культурной революции (1966-1976).

В третий период (с 1976 года) искусство вернулось к прежним идеям модернизации на основе традиций национальной культуры, возрастает интерес к китайской музыке в мире. Искусство освободилось от идеологического контроля. Полосы периодических изданий использовались в

качестве трибуны для пропаганды новых идей. Одним из них стал журнал «Новая волна» — очень влиятельное издание того времени.

В искусстве «Новой волны» выделяются два аспекта:

- возвращение к познанию мира и жизни, преодоление последствий Культурной революции и рождение новой художественной концепции, согласно которой творчество должно стать более характерным и перестать служить только на благо государству.
- новое отношение к традиционному искусству, интерес к творчеству малых народов. Корень китайской культуры был обнаружен на Центральной равнине, где родились мыслители Лао-цзы и Чжуан-цзы. Их эстетика и нарождающееся искусство оказались тесно связаны, что открыло новые возможности для современного творчества.

В этот период также возникают такие новаторские направления, как литература «Новой волны», живопись «Новой волны», «абсурдная комедия», киноискусство «Новой волны» и др. В главе даётся краткая характеристика живописи и литературы «Новой волны».

В живописи наибольшее распространение получило развитие абстрактного искусства, которое становится средством влияния на официально поддерживаемый реализм того времени. В ряду новых выделялась группа «Звёзды», члены которой обращались к западному модернизму и отстаивали право художника на творческую индивидуальность. В начале 1980-х годов возникло «Движение новой волны 1985 года», объединившее многочисленные неофициальные группы и стремившееся возродить гуманистические идеалы. Однако вскоре был ужесточён политический контроль. Эстетические позиции «Новой волны» по-прежнему остались в арсенале художников, хотя само обозначение вышло из обихода.

В литературе представителями «Новой волны» на Севере Китая становятся так называемые «туманные поэты», которые выступили против ограничений Культурной революции. Обновление китайской поэзии происходит за счёт привнесения характерных черт французского символизма. На юге страны возникло объединение «Новое поколение», чьё творчество было связано с новыми реалиями периода открытости. Обе группы объединились в яростной оппозиции репрессиям маоизма, однако расходились в понимании концепции развития поэзии. «Туманные поэты» ставили своей целью противостояние политическим и социальным перегибам Культурной революции. «Новое поколение» сформировалось как связующее звено, воссоединяясь с историей китайской поэтической традиции и обновляя её.

Многие особенности китайской живописи и поэзии этого времени проявляются и в музыке. Активное внедрение современных западных техник осуществляется одновременно с возвращением к традиционной китайской музыке, что дало возможность черпать идеи для вдохновения, как из современных реалий Запада, так и из мира Древнего Китая. В рамках «Новой волны» формируется китайский музыкальный авангард, обратившийся к опыту западного авангарда, но с учётом специфики китайской музыки.

Композиторы ищут новые пути создания музыки, применяя такие современные композиторские техники, как додекафония, сюрреализм, атональность, минимализм, алеаторика, электронная музыка. Этот процесс усиливается после 1976 года, когда китайские композиторы получают возможность изучать теорию и практику современной музыки непосредственно за рубежом. Одновременно в китайской музыке наблюдается увлечение творчеством Б. Бартока, И. Стравинского и К. Дебюсси.

Существенную помощь развитию новой музыки в конце 1970-х— начале 1980-х годов оказали лекции известных профессоров: ученика Э. Вареза Чжоу Вэньчжуна из Колумбийского университета; Юн Исана из Западного Берлина; Александра Гёра из Кембриджского университета; японского композитора Такэмицу Тору; немецкого — Хенса Вернера Хенце и других. Они обратили внимание китайских композиторов на необходимость творческого претворения традиционной китайской музыки с помощью новых композиторских техник.

С 1985 года формируется эстетика «Новой волны» и последующего развития китайской музыки (конференция в Ухане). В наши дни идеи, выработанные в 1980-е — начале 1990-х, продолжают своё развитие.

После студенческих волнений в Китае в июне 1989 года авангардное направление стало подвергаться критике, и в начале 1990-х годов термин «Новая волна» выходит из употребления, но эстетика этого направления и художественные приёмы продолжают жить и в наши дни.

1.2. «Диалог на тему современной музыки» и эстетика «Новой волны»

В декабре 1985 года на конференции «Новые работы молодых композиторов» в городе Ухань композиторы Ли Сиань (р. 1937), Цюй Сяосун (р. 1952), Е Сяоган (р. 1955) и Тань Дунь (р. 1957) обсуждали вопросы развития современной китайской музыки. В рамках дискуссии были сформулированы основные положения эстетики «Новой волны» в музыке, материалы были опубликованы под названием «Диалог на тему современной

музыки» (далее «Диалог»)³. Конференция стала поворотным моментом: в ходе дискуссий и закрепилось название «Новая волна» для этого направления.

На конференции прозвучал актуальный для того времени вопрос: почему в Китае до сих пор не появились произведения, получившие международное признание? Какова роль музыки в современном обществе?

В поисках ответа на эти вопросы предлагалось фактически произвести музыкальную революцию, отказавшись от идей социалистического реализма и классико-романтической традиции. Провозглашалась необходимость нового взгляда и на древнюю китайскую музыку, глубокое понимание её уникальности. Музыка не должна служить политике, хотя в истории Китая такие прецеденты были, она должна быть независимой. Предлагалось создавать современную китайскую музыку, опираясь на современную западную и китайскую традиционную музыку. Композитор должен обладать индивидуальностью, ощущать ответственность перед национальной культурой.

В дискуссии обсуждались такие вопросы, как: мелодия в китайской современной музыке; особенности ощущения категорий времени и пространства в музыкальном произведении; соотношение философских концепций китайской музыки с европейскими; сравнение музыки с другими видами искусства Китая и выявление их общности и различий; архаические традиции китайского искусства и их влияние на творческие принципы современных композиторов; философское осмысление «Новой волны» как самостоятельного этапа в истории развития искусства и другие. Эти вопросы подробно изложены в данном разделе работы.

Решая общую задачу соединения традиций национальной музыки с современными западными техниками, композиторы выработали собственный музыкальный язык, в котором по-разному сочетаются китайская и западная музыка. Предпочтение отдавалось камерной музыке, вокальной, концертам, симфоническим произведениям. В меньшей степени композиторы работали в жанре песни, который был широко представлен в предыдущий период развития китайской музыки. В своей творческой деятельности композиторы «Новой волны» и сегодня ориентируются на положения, изложенные в «Диалоге».

1.3. Композитор Сюй Чанцзюнь. Творческий путь.

³李西安,瞿小松,叶小纲,等.现代音乐思潮对话.人民音乐,1986,6页。/Ли Сиань, Цюй Сяосун, Е. Сяоган. Диалог на тему современной музыки. – Пекин, Жэньминь иньюэ 2-е изд., 1986. С.13-15. Данный источник впервые переведён на русский язык Янь Цзянанем.

Сюй Чанцзюнь — яркий представитель «Новой волны» и современной китайской музыки, композитор, использующий традиции народной культуры в сочетании с техниками XX-XXI веков. В его творческом наследии произведения для симфонического и камерного оркестра (концерты, сюиты), оркестра китайских народных инструментов, камерная и фортепианная музыка (сюиты, рапсодии, концерты), вокальный цикл «Цвет карты» (彩色的版图 «Цайсэ дэ баньту», 1989), хоровая музыка.

Значительную роль в его формировании, как музыканта, сыграл опыт работы в оркестре традиционного профессионального китайского театра (Хуанмэйской оперы *хуанмэйси* 黄梅戏, а позже Пекинской оперы). К этому пласту культуры он будет постоянно обращаться в своём творчестве.

В 1981-86 годы Сюй Чанцзюнь учился в Шанхайской консерватории на факультете дирижирования и композиции, у профессоров Чжу Цзяньэра (выпускника Московской консерватории, класс С. Баласаняна), Чжан Дунчжи, Чэнь Минчжи, Чжао Сяошэна. В эти годы в консерватории читались курсы современной музыки, что помогло освоить композиторские техники XX века.

В 1995-96 годах он стажировался в Миланской консерватории, где познакомился с Лучано Берио (1925-2003). В 1997 году Сюй Чанцзюнь, обучаясь в аспирантуре Центральной консерватории в Пекине, написал диссертацию о «Тринадцати секвенциях Лучано Берио» (“The Thirteen Sequences of Luciano Berio”) под руководством профессора У Цзюцяна. Берио оказывал всевозможную поддержку, переписывался с Сюй Чанцзюнем по поводу этой работы (в главе приводится одно из писем Л. Берио).

В 2001 году Сюй Чанцзюнь стажировался в Колумбийском университете, где его наставником стал известный американский композитор Стив Райх (р.1936), от которого Сюй Чанцзюнь унаследовал техники минимализма. В его окружение в это время входили китайские композиторы Тань Дунь, Чэнь И, Чжоу Лун, а также Георг Фридрих Хаас (Georg Friedrich Haas) и Стивен М. Джонс (Stephen M. Jones). Позднее он был участником Программы Фулбрайта (Fulbright Program, 2007).

Композитор является многократным лауреатом различных международных премий, участником многочисленных международных фестивалей современной музыки, среди них: «Сентябрьский фестиваль» в Турине (Италия, 1998), Второй музыкальный семинар китайско-корейских музыкантов в Сеуле (Южная Корея, 2000), Римский международный музыкальный семинар (Италия, 2001), «Азиатско-Тихоокеанский музыкальный семинар» в Сан-Диего (США, Калифорния, 2001), «Шанхайский современный музыкальный форум» (КНР, 2002) и др.

В настоящее время он является ректором Тяньцзиньской консерватории, научным руководителем аспирантуры Центральной консерватории, Председателем Учёного совета Центральной консерватории.

Сюй Чанцзюнь также возглавляет первый заграничный филиал Джульярдской школы (The Juilliard School) в городе Тяньцзине, который призван привлечь талантливых студентов из Китая и других стран Юго-Восточной Азии. Композитор видит свою задачу в развитии культурных связей Китая и всего мира.

Сюй Чанцзюнь, как представитель «Новой волны», всегда старается отражать национальную самобытность китайской музыки. Он стремится сохранять стиль китайской музыки, которая идеально передаёт дух народа. Композитор создаёт музыку, которая контактирует с сердцем слушателя, и он чувствует ответственность за создание национальных произведений.

Вторая глава «Национальные инструменты, элементы Пекинской оперы и ладокомпозиционные особенности музыки Сюй Чанцзюня» посвящена раскрытию его творческого метода.

Сюй Чанцзюнь уделяет особое внимание синтезу национальных особенностей китайской музыки (ладоинтонационных, фактурных, тембровых, структурных) с современными композиторскими техниками. В этой связи в его музыке можно выделить четыре основных направления: использование технико-акустических особенностей, тембров, звуковой палитры и семантики национальных инструментов; ритмических фигур, эффектов и типовых мелодий традиционного китайского театра *цзинцзюй* (Пекинской оперы); ладовых особенностей китайской традиционной музыки; национальное преломление современных композиторских техник.

II.1. Традиционные музыкальные инструменты в творчестве Сюй Чанцзюня

В эстетике «Новой волны» особое значение придаётся традиционным инструментам, поскольку они ярко отражают звуковой колорит китайской музыки, её национальное своеобразие. Сюй Чанцзюнь активно использует традиционные музыкальные инструменты соло, в ансамблях, в сочетании с камерным, симфоническим, оркестром китайских народных инструментов и с хором. В его сочинениях можно наблюдать значительное влияние технико-акустической специфики национальных музыкальных инструментов на фактуру, гармонию, ладомелодические особенности произведений.

Сюй Чанцзюнь отдаёт предпочтение струнным: *люцинь* (柳琴), *саньсянь* (三弦), *хуцинь* (胡琴), *янцинь* (扬琴) и ударным: колокола *бяньчжун* (编钟), барабаны, в том числе *дагу* (大鼓), большинство из них

функционирует в пласте профессиональной музыки устно-письменной традиции и связано с практикой китайского традиционного музыкального театра *цзинцзюй*. Композитор создаёт для этих инструментов пьесы, концерты, фантазии и произведения других жанров.

В главе приводится анализ наиболее показательных сочинений: пьесы для лютни — *люциня* «Танец меча» (Sword Dance 剑器, 1986), в рамках которой реализуется тенденция «Новой волны» о возрождении древних, порой исчезнувших традиций; Концерта для *янциня* (цимбалы) и камерного оркестра «Феникс» (凤点头 букв.— «Кивок феникса», 2002); симфонической картины «Прекрасный Тяньцзинь» (美丽天津, 2018); Концерт-каприччио для *хуцинь*⁴ с оркестром китайских народных инструментов «Гимн первочеловеку Паньгу» (盘古赋, 2013); «Эхо колоколов» (编钟徊响, 2019) для оркестра китайских народных инструментов и колокольного оркестра.

В первом разделе также даётся подробное описание техно-акустических параметров и особенностей модернизации *люциня* (отсутствовало в отечественной литературе), уточнено описание *янциня*, струнно-щипкового *саньсяна* и смычковых группы *хуцинь*: *эрху*, *цзинху*, *чжунху* и *гаоху*.

В процессе анализа выявлено влияние на композиторский замысел Сюй Чанцзюня тембра, семантики традиционных китайских инструментов, таких факторов, как строй инструмента, его диапазон, настройка, своеобразные приёмы игры, помогающих создать яркий национальный колорит произведения. Композитор использует возросшие технические возможности модернизированных инструментов, расширяя их за счёт введения приёмов игры на инструментах симфонического оркестра. Он также применяет некоторые национальные инструменты в несвойственном им ранее качестве (как концертирующие).

II.2. Ритмические фигуры и типовые мелодии Пекинской оперы в творчестве Сюй Чанцзюня

Ритмическая сторона произведений Сюй Чанцзюня во многом определяется его знанием элементов Пекинской оперы, в оркестре которой композитор работал в годы юности.

В разделе приводится состав и функциональная характеристика ударных инструментов группы *учан* (武场)⁵ оркестра Пекинской оперы.

⁴В данном случае имеется в виду группа китайских струнно-смычковых инструментов.

⁵*Учан* (букв. — «военная сцена») — часть оркестра Пекинской оперы, состоящая из ударных инструментов. Функционирует как отдельная тембровая группа, наряду с *вэньчан*

Ударные инструменты пронизывают весь мир спектакля, контролируют ритмические рамки и определяют ритмическую направленность действия. Сюжетные линии и персонажи показываются разными комбинациями ударных инструментов. Актёра Пекинской оперы контролирует оркестр, актёр следует за оркестром, а не оркестр за ним. Для слушателей ритмические фигуры Пекинской оперы несут большую смысловую нагрузку и более глубоко раскрывают композиторский замысел, помещая сочинение Сюй Чанцзюня в контекст театральной культуры Китая.

В главе подробно проанализированы ритмические фигуры, эффекты и типовые мелодии Пекинской оперы в сочинениях композитора. Сюй Чанцзюнь свободно подходит к работе с ритмическими фигурами, иногда изменяя размер или разделяя ритмическую фигуру на фрагменты, применяет комбинацию двух разных ритмических фигур, в оркестровке использует звуковой колорит данной фигуры, имеющий определённую семантику в Пекинской опере. Порой композитор избегает прямого цитирования ритмических фигур Пекинской оперы, лишь намечая их контуры.

Сюй Чанцзюнь также использует типовые мелодии Пекинской оперы, которые сопровождают речитативные реплики и рассказы героев, и подразделяются на два типа: *сипи* (西皮) и *эрхуан* (二黄). В его произведениях «Fusion» (融, 2009) для оркестра китайских народных инструментов и Концерте для *хуцинь* звучит мелодия из Пекинской оперы «Кошель с единорогом» (锁麟囊, «Со линь нан»), поставленной великим актером Чэн Яньцю (1940) на либретто известного драматурга Вэн Оухуна (1937). К цитированию композитор также подходит свободно.

Привнесение ритмов и характерных мелодий Пекинской оперы, помогает композитору установить связи со стилем традиционной музыкальной драмы, обеспечить точность исполнения и понимание контекста и содержательной стороны музыкального произведения. Обозначая свой метод работы с элементами Пекинской оперы, как «реконструкцию», Сюй Чанцзюнь показывает его связь с аналогичным процессом в других национальных композиторских школах Азии.

II.3. Национальные особенности ладовой организации и композиторских техник в произведениях Сюй Чанцзюня

Особенности ладовой организации в значительной степени определяют своеобразие и национальный колорит произведений китайских композиторов «Новой волны», которые используют в своём творчестве как архаические варианты ангемитонной пентатоники, так и сформировавшиеся на её основе

(文场 букв. — «гражданская сцена»), включающей струнные и духовые инструменты.

диатонический звукоряд и явления новой модальности. Лад в произведениях композиторов этого направления опирается на древнюю систему *юнь-гун-дяо*⁶ и, по классификации Ю.Н. Холопова, относится к типу интервальных систем «терцовой смежности» и трактуется как часть «модальности, т.е. такого отдела в системе музыкального мышления, признаком которого является базирование на определённом звукоряде»⁷.

В произведениях Сюй Чанцзюня можно встретить различные типы ладов. В их основе лежит ангемитонная пентатоника, поэтому принципы работы композитора с ладами идентичны. Можно выделить несколько видов работы композитора с ладами: 1) тематический материал (как правило, фраза) остаётся в пределах одного лада одной *гун*-группы⁸; 2) содержит переход из одного лада в другой в пределах одной *гун*-группы; 3) содержит ладовую модуляцию из одной *гун*-группы в другую; 4) происходит наложение двух ладов (из одной или разных *гун*-групп).

В главе приведены конкретные примеры из произведений композитора, продемонстрированы ангемитонные кластеры и созвучия, образованные на основе вертикальной проекции звукорядов, примеры разворачивания вертикали в новый лад, явления полиладовости, анализируется применение традиционной ладовой организации в условиях свободной серийности на примере пьесы «Тишина» (寂 «Цзи», 1985). В ней, наряду с включением в серию ангемитонных фрагментов отмечается одна из общих для современной музыки тенденций в развитии серийного метода — «чередование серийной и несерийной структуры»⁹.

В области применения современных композиторских техник в творчестве Сюй Чанцзюня также проявляются своеобразные черты, связанные со спецификой китайской традиционной музыки. В произведениях композитора можно найти ограниченную алеаторику, минимализм, элементы сонорики (кластеры губного органа *шэна*), серийной техники. В главе приводятся примеры данных техник в произведениях Сюй Чанцзюня.

Обозначенные композиторские техники он применяет не последовательно от начала до конца произведения, а свободно комбинирует

⁶Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и её претворение в музыке XX века. Дисс. канд. иск. Нижний Новгород, 2011.

⁷Холопов Ю.Н. Пентатоника как род интервальных систем // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: Материалы межреспубликанской научной конференции. Казань, 1-2 ноября 1993 г. /отв. ред. Л.В. Бражник. Казанская консерватория. Казань, 1995. С.5.

⁸*Гун* — центральный тон лада, *гун*-группа — несколько ладов, имеющих общий центральный тон.

⁹ Теория современной композиции. Учебное пособие / отв. ред. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С.332.

согласно своему замыслу, показывает мастерское владение приёмами современного композиторского письма в интеграции с национальными элементами китайской музыки.

Глава III. Оркестр китайских народных инструментов и проблемы дирижёрской интерпретации произведений Сюй Чанцзюня

Большинство оркестровых сочинений Сюй Чанцзюня написано для оркестра китайских народных инструментов, меньшая часть — для камерного и симфонического оркестра. Композитор пытается расширить возможности традиционных инструментов, как в соло, так и в ансамбле, оркестре.

III. 1.1. Из истории формирования оркестра китайских народных инструментов

В разделе приведены сведения о древних китайских оркестрах, дана их традиционная классификация: функциональная, социальная и по составу инструментов. Подчёркнуто, что в начале XX века на состав традиционных китайских оркестров всё больше начал влиять западноевропейский симфонический оркестр.

Отмечена особая роль в организации оркестра китайских народных инструментов музыкального общества «Датун». Изложена история появления первых оркестров китайских народных инструментов, созданных по образцу симфонического оркестра. Точная дата возникновения оркестра китайских народных инструментов до сих пор вызывает споры и колеблется от 1930 до середины прошлого века.

Сегодня подобного рода оркестры широко распространены в Китае, они функционируют при музыкальных колледжах, консерваториях, педагогических университетах, во всех городах и провинциях. Осуществляют творческую деятельность несколько наиболее крупных оркестров: Центральный оркестр китайских народных инструментов Радио Китая (главный дирижёр — Пэн Цзяпэн); Шанхайский оркестр китайских народных инструментов (главный дирижёр — Ван Фуцзянь); Гонконгский оркестр китайских народных инструментов (главный дирижёр — Янь Хуэйчан); Тайваньский оркестр китайских народных инструментов (главный дирижёр — Ли Шимин). Оркестр китайских народных инструментов функционирует и в Малайзии.

В главе отмечена особая роль российских мастеров в развитии дирижёрского искусства Китая, деятельность таких русских дирижёров, как Е. Мравинский, Г. Рождественский, Е. Светланов, К. Кондрашин и многих других. Внимание к национальным традициям, характерное для русской

дирижёрской школы и музыкальной культуры в целом, свойственно и китайским дирижёрам. В настоящее время в Китае отсутствует раздельное обучение дирижированию симфоническим оркестром и оркестром народных инструментов, и эта проблема требует особого внимания.

III. 1.2. Оркестр китайских народных инструментов: характеристика

Оркестр китайских народных инструментов (中国民族乐团 – букв. — «китайский народный оркестр») исполняет обработки традиционной музыки и произведения китайских композиторов. Его масштабный состав опирается на народные инструменты основного этноса Китая – *хань* и сочетает в себе духовые, ударные, струнно-щипковые и смычковые инструменты¹⁰. В главе приведён подробный состав оркестра китайских народных инструментов и особенности его пространственного размещения на сцене. Общий диапазон оркестра: составляет пять с половиной октав. Выделяется три варианта состава оркестра китайских народных инструментов: 1) малый оркестр (около 40 человек), 2) средний (около 50 человек), 3) большой (более 60 человек). По сравнению с симфоническим, оркестр китайских народных инструментов отличается наличием группы струнно-щипковых инструментов, и большим разнообразием ударных инструментов.

В музыкальном отношении он имеет некоторые специфические особенности, связанные со звуковым балансом: каждый инструмент оркестра имеет индивидуальное строение и собственный строй (что чревато проблемами в плане унисонного звучания); в оркестре не хватает струнных инструментов среднего и низкого регистра; высокая степень характерности тембра китайских народных музыкальных инструментов препятствует достижению звукового единства; в струнной группе отсутствует яркий тембр, сопоставимый с европейской скрипкой, смычковый *эрху* обладает не столь яркой звучностью, в силу особенностей конструкции. Различие звучания европейской скрипки и китайской скрипки *эрху*, показаны на примере двух компьютерных мелограмм, выполненных на кафедре музыкально-информационных технологий Московской государственной консерватории с помощью программы SPAX¹¹ кандидата технических наук, доцента А.В. Харуто.

¹⁰ Аналогичные составы в других регионах называются: *Минь юэтуань* (континентальный Китай), *Чжун юэтуань* (Гонконг), *Хуаюэтуань* (Сингапур), *Го юэтуань* (Тайвань).

¹¹ *Харуто А.В.* Программа SPAX. Свидетельство ФГУ «Роспатент» о регистрации № 2005612875 от 7 ноября 2005 г. Демонстрационная версия программы доступна по адресу <http://www.kharuto.ru/SPAX-demo>

В отсутствии унифицированной системы большинство инструментов настоящего состава всё ещё сохраняют традиционный строй, что создаёт особый колорит в сочетании с модифицированными инструментами, имеющими равномерно-темперированный строй. Перечисленные особенности становятся проблемой для дирижёра.

Оркестр китайских народных инструментов сохраняет в своей основе ориентацию на звучание составов традиционных ансамблей, в значительной степени базируется на китайской традиционной инструментальной музыке и часто использует смешанные (микстовые) тембры, поскольку китайские народные музыкальные инструменты в основном мелодические и в большинстве случаев высокого регистра.

III. 1.3. Пути решения проблем оркестра китайских народных инструментов

В течение многих лет в Китае пытаются решить проблемы оркестра народных инструментов: реконструировать музыкальные инструменты; сформировать варианты составов для исполнения обработок традиционной музыки и произведений композиторов.

На основе имеющейся литературы и личного опыта автора по работе с оркестром китайских народных инструментов в разделе рассмотрены пути решения проблем оркестра: предложения вернуться к древней практике комбинирования сольных тембров и небольшого состава; поиски нового тембра, нарушающие сложившуюся структуру оркестра; более яркое использование специфических особенностей китайских инструментов.

В разделе даны конкретные рекомендации дирижёру для преодоления перечисленных проблем: местоположение дирижёра во время репетиции, определённые тембровые комбинации и др.

Оркестр китайских народных инструментов ещё находится в процессе становления и совершенствования своих художественных возможностей. Учитывая особенности формирования состава, рациональность группировки инструментов и их взаимодействие друг с другом, можно констатировать, что развитие оркестра китайских народных инструментов ещё продолжается.

III. 1.4. Несколько замечаний о технике дирижирования оркестром китайских народных инструментов.

Основы дирижирования оркестром китайских народных инструментов остаются теми же, что и в оперно-симфоническом дирижировании. Различия, связаны со спецификой китайской музыки. В разделе проанализированы параметры влияния русской дирижёрской школы на китайскую (акцент на

распределении функций между руками, особенности использования запястья правой руки, функция левой руки и др.).

В разделе приведены личные наблюдения автора над работой молодых китайских дирижёров оркестров народных инструментов и проанализированы их ошибки.

Оркестр народных инструментов предъявляет особые требования к дирижёру, который должен стараться показывать сильные стороны оркестра и вуалировать слабые. Ему следует обладать глубоким пониманием строения, гармонии, строя и ритма традиционных стилей, а также иметь ясное дифференцированное «слышание» оркестровой фактуры для эффективного решения возникающих проблем. Нестабильность звучания оркестра китайских народных инструментов может сказаться в огромной качественной разнице между исполнением одного и того же произведения разными дирижёрами. При наличии интенсивной репетиционной работы, можно добиться выразительного звучания и захватывающих моментов эмоционального напряжения.

III. 2.1. Дирижёры — исполнители произведений Сюй Чанцзюня

В настоящее время в Китае произведения Сюй Чанцзюня исполняют дирижёры разных стилей и манер. По виду оркестра их можно условно разделить на три типа: 1) дирижёры симфонического оркестра; 2) дирижёры оркестра китайских народных инструментов; 3) универсалы, которые управляют обоими видами оркестров.

В данном разделе даны творческие портреты пяти современных китайских дирижёров, представляющих предложенную классификацию: Цзян Чжи (Jiang Zhiyi) — дирижёр симфонического оркестра, Ли Хэнцюэ (Lee Heng Quee) и У Цян (Wu Qiang) — дирижёры оркестра китайских народных инструментов, Пэн Цяпэн (Peng Jiapeng) и Тан Мухай (Tang Muhai) — универсалы, которые управляют, как симфоническим, так и оркестром китайских народных инструментов.

Эти дирижёры по-разному относятся к точности исполнения композиторского замысла. Приводится характеристика их репертуара, разные подходы к интерпретации, которые зависят от творческих устремлений дирижёра и близости его позиций к замыслу композитора. Данных дирижёров объединяет стремление отразить колорит китайской музыки: темп, фразировку, исполнительские приёмы и т.д. Всё это во многом определяет облик современной китайской музыки и соответствует эстетике направления «Новой волна», к которому принадлежит Сюй Чанцзюнь.

III. 2.2. Задачи дирижёра в интерпретации произведений Сюй Чанцзюня

III.2.2.1. Для оркестра китайских народных инструментов

Первоочередной задачей дирижёра при исполнении сочинений Сюй Чанцзюня является контроль выразительности и баланса оркестра. Строение, ритмические особенности и гармония произведений композитора отличаются сложностью, а технические требования к музыкантам довольно высоки, поэтому необходимо деятельное участие дирижёра в процессе исполнения.

Важной чертой произведений Сюй Чанцзюня является продуманность распределения звуковых эффектов. Дирижёр должен обладать известной чуткостью, чтобы уравновесить голоса фактуры и подчеркнуть уникальность звучания каждого инструмента во всей его полноте. Яркие тембры народных инструментов идеально подходят стилю современных произведений китайских композиторов, поэтому в состав оркестра включаются, либо акцентируются различные инструменты. Дирижёр имеет возможность оценить звуковую картину. Ему необходимо учитывать акустический баланс, динамику, обращать внимание на определённые сложные в этом плане фрагменты. В числе задач приводятся также принципы «индивидуализации» и «акустической ориентированности» китайского дирижёра Пу Дуншэна, артистизма дирижёра и исполнителя. Все задачи рассмотрены на конкретных примерах из произведений Сюй Чанцзюня.

III. 2.2.2. Произведения для камерного и симфонического оркестра

В разделе анализируются задачи, стоящие перед дирижёром симфонического оркестра при исполнении сочинений композитора. В анализе дирижёрских задач использованы наблюдения над исполнением произведений Сюй Чанцзюня китайскими дирижёрами, а также личный опыт автора диссертации.

На примере нескольких произведений Сюй Чанцзюня представлены задачи дирижёра, касающиеся не только общепринятых моментов исполнения, но и связанных с особенностями китайской музыки, в частности, исполнение ритмических фигур Пекинской оперы (тембровых сочетаний, ритмических акцентов, темпа) их необходимо объяснить оркестрантам. Это особенно важно в работе с некитайским оркестром, музыканты которого возможно не знакомы с Пекинской оперой и особенностями её музыкального языка.

Композитор также уделяет большое внимание исполнительским штрихам, многие из которых передают характерный колорит китайской традиционной музыки, и это надо объяснить европейским музыкантам.

Например, он использует акцентированные аккорды струнных, с использованием ритмических фигур ударных инструментов Пекинской оперы (*логуцин*).

Понимание музыкантами оркестра особенностей китайской традиционной музыки, тех исходных моделей, на которые ориентировался композитор, способствует точной интерпретации сочинения и более полному раскрытию его образа.

Дирижёрская интерпретация произведений Сюй Чанцзюня тесно связана с особенностями китайской традиционной музыки, которые присутствуют во всех его оркестровых сочинениях. Яркая индивидуальность дирижёра, имеющего ясное представление о своей культуре, обогащает нотный текст партитуры. Интерпретации произведений композитора китайскими дирижёрами демонстрируют широкий спектр эмоций, содержащихся в его сочинениях, и представляют огромный интерес для исследователя.

В сочинениях Сюй Чанцзюня сочетаются как черты европейского оркестрового письма, так и черты, связанные со спецификой китайской музыки. Первые проявляются в классическом сопоставлении солирующих инструментов с оркестровой массой, использовании методов современной композиции. Оригинальность и национальная характеристичность музыки композитора заключаются в привлечении дополнительных ударных инструментов, а также ритмических рисунков и тембровых сочетаний, заимствованных из Пекинской оперы. Все эти особенности требуют кропотливой работы, как оркестрантов, так и дирижёра.

Заключение содержит основные выводы исследования. Интенсивное развитие современной китайской музыки после Культурной революции (1966-1976 годов), появление целой плеяды композиторов, творчество которых вошло в мировую культуру, привлекли внимание учёных. В рамках течения «Новая волна» ключевым моментом стал уход от политических доктрин, управляющих музыкой и подчиняющих её государству; новый взгляд на древние музыкальные традиции как источник вдохновения; осознание их уникальности.

Композиторы «Новой волны» выдвинули лозунг возрождения традиций китайской музыки в сочетании с использованием современных композиторских техник: додекафонии, сериализма, минимализма, алеаторики, электронной музыки и др. Такая «двусторонне направленная» позиция оказалась созвучной, как внутренним тенденциям развития китайской музыки, так и аналогичному явлению во многих культурах Азии.

В рамках «Новой волны» нашла отражение тенденция отхода от классико-романтического стиля и метода социалистического реализма в сторону авангардного направления, которое связано с освоением современных композиторских техник и определённым влиянием американского и европейского авангарда. При этом своеобразие национального музыкального авангарда заключалось в тесной связи с китайской философией и культурой и глубоким переосмыслении западных тенденций и техник.

Творчество Сюй Чанцзюня отразило особенности «Новой волны». Владение законами традиционного китайского музыкального театра, стажировки в Миланской консерватории у Л. Берио (Италия) и в Колумбийском университете у С. Райха (США) позволили ему свободно синтезировать национальные и западные традиции, вносить национальную специфику в современные композиторские техники.

Композитор обращается преимущественно к жанрам инструментальной музыки (концерты, сюиты, камерная и фортепианная музыка), из национальных инструментов он отдаёт предпочтение струнным (*люцинь*, *янцинь*, группе смычковых струнных — *хуцинь*), которые использует как солирующие и в сочетании с оркестром: симфоническим, камерным, китайских народных инструментов. Сюй Чанцзюнь ориентируется на тембры и семантику китайских музыкальных инструментов, технико-акустические особенности которых отражаются в ладоинтонационной, гармонической, фактурной стороне его произведений. Некоторые инструменты (*гаоху*, *чжунху*, *цзинху*) он выводит на сцену в качестве концертирующих, обновляя традицию их использования и расширяя технические возможности.

Ритмические фигуры и исполнительские эффекты Пекинской оперы, сочетания музыкальных инструментов, характерные для её оркестра, составляют отдельные семантические единицы его произведений. Композитор не только цитирует ритмические фигуры, но вносит свои изменения, разнообразит их тембровую сторону, включает в свои произведения мелодические комплексы Пекинской оперы, что способствует созданию яркого национального колорита его сочинений.

Ладоинтонационная сторона его музыки опирается на китайскую систему модальных ладов (ангемитоника, гексатоника, гептатоника), на более древние четырёхступенные и трёхступенные ангемитонные структуры и новомодальность (составленные композитором восьмиступенные структуры).

Особенности китайских ладов проявляются у него и в рамках серийной техники. В области композиции он использует также минимализм,

ограниченную алеаторику и сонорные эффекты. Сюй Чанцзюнь синтезирует китайские формы с европейскими, использует гармонические и композиционные средства современной музыки. Благодаря этим качествам его музыка приобретает яркий национальный колорит.

Многие оркестровые сочинения композитора написаны для оркестра китайских народных инструментов, созданный в середине XX века по образцу симфонического, он совмещает в себе модернизированные инструменты (с равномерно-темперированным строем) и аутентичные инструменты с индивидуальными особенностями в строе. Это, с одной стороны, придаёт звучанию оркестра неповторимый колорит (который используют современные композиторы), с другой, — создаёт специфические проблемы унификации звучания, часть из которых может решить дирижёр.

Сравнительный анализ исполнения произведений Сюй Чанцзюня несколькими китайскими дирижёрами показывает, что все они стараются следовать авторскому замыслу и стремлению передать яркий национальный колорит его музыки. В трактовке его сочинений одни дирижёры уделяют больше внимания слитности звучания, другие, — напротив, подчёркивают индивидуальность тембра отдельных групп или инструментов.

Исследование творческого наследия Сюй Чанцзюня демонстрирует знание композитором особенностей традиционной музыки, владение её тонкостями и глубинными пластами, а также умение передать специфику национальной культуры языком современной музыки.

***Публикации по теме диссертации в изданиях, рекомендованных
Высшей аттестационной комиссией при Министерстве образования и
науки Российской Федерации:***

1. Янь Цзянань, Юнусова В.Н. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня / Янь Цзянань, В.Н. Юнусова // Журнал общества теории музыки. — 2018. — № 4 (24). — С. 60-73.

2. Янь Цзянань. Оркестр китайских народных инструментов и творчество Сюй Чанцзюня: проблемы дирижёрской интерпретации / Янь Цзянань // Журнал «Музыка. Искусство, наука, практика». — 2019. — № 4 (28). — С. 41-53.

3. Янь Цзянань Национальные особенности музыки китайского композитора Сюй Чанцзюня / Янь Цзянань // Южно-российский музыкальный альманах. 2020. — № 2 (39). — С.55-63.

В других изданиях:

4. Янь Цзянань. Вопросы дирижёрской интерпретации современной китайской музыки (на примере Концерта для янцзиня и камерного оркестра «Феникс» Сюй Чанцзюня) // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры. Сборник статей по материалам Международной научной конференции Академии имени Маймонида Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 24-27 апреля 2019 года / под общей науч. ред. Я.И. Сушковой-Ириной. — М.: РГУ имени Н.А. Косыгина, 2018. — С. 262-269.

5. Янь Цзянань. Дирижёр и композитор: взаимодействие творческих личностей на примере современной китайской музыки // Феномен творческой личности в культуре. Фатющенко-ские чтения. Сборник статей материалов VIII Международной научной конференции / Отв. ред.: Н.В. Карташева. — М., 2019. — С. 440-444.

6. Янь Цзянань. Современные китайские дирижёры – исполнители музыки Сюй Чанцзюня // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры. Сборник статей по материалам Международной научной конференции Академии имени Маймонида Российского государственного университета имени Н.А. Косыгина (Технология. Дизайн. Искусство). 24-27 апреля 2019 года / под общей науч. ред. Я.И. Сушковой-Ириной. — М.: РГУ имени Н.А. Косыгина. 2019. — С. 310-317.

