

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
имени А. И. ГЕРЦЕНА»

*На правах рукописи*

**Цуй Шо**

**КРОССКУЛЬТУРНЫЕ КОННОТАЦИИ  
В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ БРАЙТА ШЕНГА**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)  
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –  
доктор искусствоведения, доцент  
**Долгушина Марина Геннадьевна**

Санкт-Петербург

2025

## Оглавление

ВВЕДЕНИЕ .....	3
ГЛАВА I. ЖИЗНЬ, ТВОРЧЕСТВО И КОМПОЗИТОРСКИЕ КОНЦЕПЦИИ БРАЙТА ШЕНГА .....	14
1.1. Жизненный и творческий путь Брайта Шенга .....	14
1.2. Творческое наследие Брайта Шенга .....	34
1.3. Взаимодействие китайского и европейского в способах организации музыкального материала .....	43
1.4. Образы пекинской оперы в музыке Брайта Шенга .....	52
ГЛАВА II. ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО БРАЙТА ШЕНГА В КОНТЕКСТЕ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ И КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИЙ.....	60
2.1. Тибетский фольклор и техники современного композиторского письма в опере «Песнь Меджнуна» (1992).....	60
2.2. Камерная опера «Серебряная река» (1997) .....	75
2.3. Китайская историческая тематика в опере «Мадам Мао» (2003).....	82
ГЛАВА III. ГРАНИ КРОССКУЛЬТУРНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ В ОПЕРЕ БРАЙТА ШЕНГА «СОН В КРАСНОМ ТЕРЕМЕ» (2016) .....	96
3.1. Некоторые особенности композиции и драматургии .....	96
3.2. Оркестровый стиль оперы.....	117
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	127
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	132
ПРИЛОЖЕНИЕ (нотные примеры) .....	163

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования.** Проживающий ныне в США Брайт Шенг (Bright Sheng, р. 1955)<sup>1</sup> – один из наиболее известных в мире современных китайских композиторов. Интерес к его творчеству неизменно возрастает. Сценические, оркестровые, камерно-инструментальные, камерно-вокальные произведения Брайта Шенга звучат в Северной Америке, Европе, Азии. Среди исполнителей его музыки – Опера Сан-Франциско, Лирическая опера Чикаго, Нью-Йоркский балет, балет Сан-Франциско, Бостонский симфонический оркестр, Чикагский симфонический оркестр, Симфонический оркестр Би-би-си, другие прославленные коллективы и солисты.

Подобно большинству композиторов-соотечественников – представителей течения Новой волны<sup>2</sup> – Брайт Шенг отразил в своих сочинениях глубинные основы китайской традиционной культуры, совместив их с европейской композиторской техникой. Наполненность драматическими конфликтами и внутренний психологизм не исключают коренных связей его творчества с народным искусством Китая. В своих интервью Шенг утверждает, что его музыка на 100% китайская и на 100% американская<sup>3</sup>, что позволяет судить о важнейшем значении для него идеи органичного соединения культур.

Истоки композиторского творчества Брайта Шенга многообразны. В его произведениях ощущаются стилистические веяния музыки И.Ф. Стравинского, Б. Бартока, Д.Д. Шостаковича, и одновременно – специфические черты, свойственные музыкальному искусству Китая. Одной из примет авторского стиля исследователи и критики считают умение композитора создавать прозрачные лирические мелодии, в которых

---

<sup>1</sup> Китайское имя композитора – Шэн Цзунлянь (盛宗亮).

<sup>2</sup> Новая волна – направление в китайском искусстве, возникшее в конце 1970-х годов, после окончания Культурной революции. Подробнее – в параграфе 1.1.

<sup>3</sup> Bright Sheng. Summary. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/composer/1436/Bright-Sheng/>

национально-характерные интонации соединяются с интонациями европейского типа.

Стремление обрести авторский музыкальный язык и нацеленность на поиск стилистической индивидуальности проявились у Брайта Шенга еще в молодые годы. В беседе с журналистом и композитором Фрэнком Дж. Отери он вспоминал, что во время учебы в Колумбийском университете слышал от своих учителей о том, что музыка Китая и западная музыка происходят от двух совершенно разных корней и потому несовместимы<sup>4</sup>. Однако в 1995 году мнение Шенга изменилось: маэстро Леонард Бернстайн открыл юноше новые грани понимания феномена кросскультурных связей: «Что значит невозможно соединить китайские основы музыки и западную логику? Вся музыка, в том числе и произведения Брамса, Бартока, Стравинского, так или иначе, являются сплавом существовавших ранее, в этом ряду и моя музыка»<sup>5</sup>.

Особое место в творчестве Шенга занимают произведения для музыкального театра. В них звучат вечные темы любви и ненависти («Песнь Меджнуна», 1992), получают музыкальное воплощение китайские легенды («Серебряная река», 1997), воскресают известные исторические персонажи («Мадам Мао», 2003). Доминантной точкой оперного творчества Брайта Шенга является опера «Сон в красном тереме» (2016), основанная на одноименном китайском классическом романе XVIII века.

Оперы Брайта Шенга создавались по заказу и впоследствии ставились в лучших оперных театрах мира. Так, камерная опера «Серебряная река» после премьеры на фестивале в Санта-Фе (штат Нью-Мексико) прозвучала на фестивале Сполето в Чарлстоне (штат Южная Каролина), а также в театрах Нью-Йорка, Чикаго, Филадельфии, Лондона. Опера «Сон в красном тереме» через год после премьеры в Сан-Франциско была представлена на

---

<sup>4</sup> Oteri F. J. Bright Sheng: My father's letter and Bernstein's question. URL: <https://nmbx.newmusicusa.org/bright-sheng-my-fathers-letter-and-bernsteins-question/>

<sup>5</sup> Bright Sheng. Summary. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/composer/1436/Bright-Sheng/>

Гонконгском фестивале, а в 2021–2022 годах с успехом гастролировала по Китаю: спектакли прошли в театрах Пекина, Чанши, Ухани, в столицах провинций Хунань и Хубэй.

Следует подчеркнуть, что именно произведения для музыкального театра принесли Брайту Шенгу мировую известность. Однако, несмотря на популярность оперного творчества композитора и его высокую оценку музыкальным сообществом, оперы Шенга практически не изучены, что предопределяет актуальность проведенного исследования.

Перспективный исследовательский вектор представляет и тема кросскультурных коннотаций Востока и Запада, воплощенная в оперном творчестве Брайта Шенга. В свете происходящих в наши дни процессов глобализации, порождающих взаимопроникновение различных культур и их синтез, эта тема с особой остротой ставит вопрос о национальной идентичности и сохранении культурной самобытности. Оперный жанр в силу его синтетической природы оказался определяющим в отношении кросскультурной специфичности творчества Брайта Шенга, соединяя основы традиционной культуры Китая, спроецированные на музыкальные и внемузыкальные компоненты, с законами европейского музыкального театра и современными композиторскими техниками.

#### **Степень разработанности темы исследования.**

Важнейшим для настоящей диссертации исследовательским ракурсом является взаимодействие европейской и внеевропейской, а именно – европейской и китайской музыкальных культур. Эта проблематика разрабатывалась в трудах В.Дж. Конен, Ю.П. Медведевой, Т.В. Тихоновой, Н.Г. Шахназаровой, Ван Дон Мэй и многих других. Отдельного упоминания заслуживают фундаментальный труд У Ген Ира «История музыки Восточной Азии», а также работы В.Н. Юнусовой, В.Н. Холоповой.

Акцентным элементом китайской традиции, проявившейся в творчестве Брайта Шенга, стала музыка пекинской оперы. Исследованию пекинской оперы посвящены труды «Музыка традиционного китайского театра

цзинцзюй: Пекинская опера» Т.Б. Будаевой, «Пекинская опера как синтетическое сценическое действие» Жуань Юнчэнь, «Пекинская музыкальная драма (середина XIX – 40-е годы XX в.)» С.А. Серовой, «Традиционная китайская опера куньцзюй» Чжэн Лэй (перевод А.В. Борсука), «Роль танца и пантомимы в музыкальной композиции пекинской оперы» Ли Чжао и другие. Отметим также диссертацию Чжан Личжэнь «Современная китайская опера: история и перспективы развития», в которой автор фокусирует внимание на характере взаимоотношений европейской и китайской традиций, и диссертацию Чэнь Ин «Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта», где также акцентируется внимание на различии традиций и прослеживается история европейских влияний на современную китайскую оперу.

В течение последнего десятилетия появилось немало русскоязычных исследований, посвященных музыке композиторов Новой волны и китайской современной опере. Среди таковых следует назвать диссертации «Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке “периода открытости”» Дай Юй и «Китайская опера XXI века» Цзун Чжэн, а также статьи на эту тему В.Н. Юнусовой, Дин Жун, Е.В. и В.Ю. Кисеевых, Сы Яна, Янь Цзянань и других.

Однако изучение творчества Брайта Шенга образует очевидный пробел в современном музыкознании. Так, в ряду исследований российских музыковедов можно упомянуть лишь статью Н.А. Феофановой «О некоторых особенностях интерпретации цикла “Семь мелодий, услышанных в Китае” Брайта Шенга», посвященную известному сочинению композитора для виолончели соло. Кроме того, в одном из параграфов диссертации Чжу Линьцзи «Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма» имеется краткая информация об оперном творчестве Брайта Шенга, преимущественно – о его опере «Песнь Меджнуна». Специальных исследований на русском языке, посвященных оперному творчеству Шенга, до настоящего времени не существовало.

Музыка композитора ранее изучалась отдельными китайскими исследователями: их работы написаны преимущественно на английском языке.

Среди англоязычных работ о творчестве Брайта Шенга следует упомянуть диссертацию Ксу Чунг-Тан о взаимовлиянии восточной и европейской стилистик в опере «Песнь Меджнуна»<sup>6</sup>, а также исследование Лай Тинг-Ю Крусе, которое посвящено аналогичной проблематике, однако основывается на анализе струнных квартетов Брайта Шенга<sup>7</sup>. Ряд позиций, оказавшихся важными для аналитических разделов настоящей работы, ранее рассматривался в диссертации Ли Ксян-У, где в контексте кросскультурных взаимодействий проанализирована оркестровка «Почтовых карточек» Брайта Шенга<sup>8</sup>. Идее пересечения культур посвящена диссертация Ксиру Хуанг<sup>9</sup>, в которой с позиций кросскультурного диалога рассматривается опера «Сон в красном тереме».

Очевидно, что в современном музыковедении существует лакуна в осмыслении оперного творчества Брайта Шенга – как в целом, так и в контексте кросскультурного пересечения восточных и западных тенденций. Кроме того, в музыкальной науке все еще не получила достаточного освещения проблема кросскультурных взаимодействий в композиторском творчестве, которая становится одной из ключевых идей художественной рецепции музыки эпохи постмодернизма.

**Объект исследования** – оперное творчество китайско-американского композитора Брайта Шенга.

---

<sup>6</sup> Hsu Chiung-Tan. Fusion of Musical Styles and Cultures in Bright Sheng's Opera «The Song of Majnun». D.M.A diss. The Ohio State University, 1999. 91 p.

<sup>7</sup> Lai Ting-Ju Krouse. A Perspective on Ethnic Synthesis in Twentieth Century Art Music with a Focus on an Analysis of String Quartet No. 3 by Bright Sheng. Ph.D. diss. – University of California, Los Angeles, 2001. 96 p.

<sup>8</sup> Lee Hsuan-Yu. A Study on Hybrid Style and Orchestration in Bright Sheng's Postcards. D.M.A diss. University of North Texas, 2015. 69 p.

<sup>9</sup> Huang Xirui. The Musical Style and the Cultural Connotation of Bright Sheng's Opera «Dream of the Red Chamber». Las Vegas: University of Nevada, 2020. 139 p.

**Предмет исследования** – кросскультурные коннотации в оперном творчестве Брайта Шенга.

**Цель исследования** – выявление и осмысление феномена кросскультурности в творчестве Брайта Шенга сквозь призму оперного жанра.

**Задачи исследования:**

- реконструировать биографию композитора, охарактеризовать основные этапы его творческого пути, подчеркнув траектории их соприкосновения с китайской музыкальной культурой и европейскими композиторскими техниками;

- представить основные сферы творческой деятельности Брайта Шенга;

- на примере произведения «Семь мелодий, услышанных в Китае» проанализировать характерную для творчества композитора кросскультурную стилистику музыкального материала;

- на примере произведения «Ночь в Пекинской опере» рассмотреть приемы воплощения Брайтом Шенгом специфики одноименной разновидности традиционной национальной музыкальной драмы;

- представить панораму оперного творчества композитора, проанализировав тематику и образный строй его сочинений в контексте кросскультурных коннотаций европейского музыкального театра и традиционной китайской музыки;

- проанализировать оперу «Песнь Меджнуна» как первую в творчестве Брайта Шенга попытку воплощения кросскультурной стилистики в сфере музыкального театра;

- рассмотреть особенности отражения современной исторической тематики в опере «Мадам Мао» и взаимодействие в ней черт европейского оперного театра и элементов пекинской оперы;

- проанализировать камерную оперу «Серебряная река», соединяющую черты пекинской и европейской оперы с танцевальными сценами, принадлежащими различным музыкально-хореографическим традициям;

- представить опыт театрализации Брайтом Шенгом китайского классического романа «Сон в красном тереме», сфокусировав внимание на особенностях оркестрового стиля произведения.

**Теоретико-методологические основы исследования.** Диссертация опирается на опыт:

- фундаментальных исследований проблематики дихотомии Востока и Запада отечественными востоковедами (У Ген Ир, Н.Г. Шахназарова, В.Н. Юнусова, Г.А. Орлов);

- трудов по всеобщей истории китайской музыки (Ван Юйхэ<sup>10</sup>, Ху Юйцин<sup>11</sup>, Сунь Чжифу<sup>12</sup>);

- проблематики исследований западной и российской музыкальной синологии (Нэнси Рао<sup>13</sup>, Кристиан Ульц<sup>14</sup> Е.В. Васильченко, В. Н. Холопова, С.П. Волкова);

- исследований, посвященных широкому спектру проблематики современных музыкально-театральных жанров (М.Г. Арановский, А.А. Баева, Г.В. Григорьева, Л.Г. Данько, О.В. Комарницкая, С.И. Савенко, А.Я. Селицкий, М.Е. Тараканов), а также проблем кросскультурной коммуникации, в том числе, взаимодействия в музыкальном искусстве китайской и западноевропейской культурных традиций (Н.Г. Шахназарова, В. Дж. Конен, Э. Герштейн, У Цзин Юй и другие) .

---

<sup>10</sup> Ван Юнхэ. Оглядываясь на прошлые 50 лет китайской музыки // Китайская музыка. – 2000. № 3. С. 1–2.

<sup>11</sup> Ху Юйцин. История развития китайской и зарубежной вокальной музыки. Пекин: Пекинский издательский дом, 1986. 121 с.

<sup>12</sup> Сунь Чжифу. О национальном и мировом распространении китайского искусства вокальной музыки // Школа театра. 2017. № 2. С. 86–128.

<sup>13</sup> Rao N. Y. The Color of Music Heritage: Chinese America in American Ultra-Modern Music // Journal of Asian American Studies 12/1 2009. Pp. 83–119; The Tradition of Luogu Dianzi (Percussion Classics) and Its Signification // IV. Contemporary Music in China Contemporary Music, Contemporary Music Review 5/6 October/December 2007. Pp. 511–527.

<sup>14</sup> Utz Ch. Neue Musik und Interkulturalität: Von John Cage bis Tan Dun (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 51). Stuttgart: Steiner, 2002. Pp.1–69.

В диссертации применена методология анализа, базирующаяся на ключевых положениях российского музыковедения: теории интонации Б.В. Асафьева, концепции оперной драматургии М.С. Друскина, подходах к анализу современного музыкального языка, предложенных Г.В. Григорьевой, Л.С. Дьячковой, Ю.Н. Холоповым. Методологической основой анализа вокальной мелодики послужили труды Е.А. Ручьевской. Необходимо отметить важную роль для данной работы фундаментальных трудов по биографике и источниковедению И.Ф. Петровской, А.Г. Голикова и Т.А. Кругловой.

**Методы исследования.** Специфика темы диссертации обусловила применение следующих методов исследования:

- метод сравнительно-исторического анализа применялся для изучения особенностей оперного жанра в творчестве Брайта Шенга и определения специфики гибридного кросскультурного подхода композитора к опере;

- метод сравнительно-стилистического анализа был использован при анализе феномена кросскультурности, определяющего свойства музыкального материала и принципы развития в ряде произведений Брайта Шенга;

- историко-биографический метод стал базой для изучения фактов жизненного и творческого пути композитора, призванных воссоздать его индивидуальный художественный облик;

- историко-культурологический метод был связан с постижением контекста эпохи: событий Культурной революции в Китае, обстоятельствами вынужденной эмиграции Брайта Шенга и его интеграции в американскую культуру;

- музыкально-аналитический метод стал основой изучения нотных текстов.

**Материал исследования** – партитуры, аудио- и видеозаписи опер Брайта Шенга «Песнь Меджнуна», «Серебряная река», «Мадам Мао», «Сон в красном тереме», а также его отдельных инструментальных сочинений: «Семь мелодий, услышанных в Китае», «Ночь в Пекинской опере». Не менее

значимый блок – документальные материалы – представлен рецензиями на оперы Шенга, а также интервью композитора в средствах массовой информации.

### **Положения, выносимые на защиту**

1. Брайт Шенг – многогранная творческая личность: композитор, музыкант-исследователь, дирижер, педагог.

2. Творчество Брайта Шенга принадлежит как китайской, так и западной культуре; истоки его оригинального композиторского стиля связаны с идеями кросскультурной коммуникации.

3. Основными репрезентантами китайской культуры у Шенга становятся музыкальный материал, соединяющий национальные основы с европейскими приемами развития, и стилистика пекинской оперы.

4. Кросскультурные коннотации проявляются в оперном творчестве Брайта Шенга на уровне содержания и на уровне драматургии; в его творчестве синтезируются черты современного европейского театра и элементы традиционной китайской музыки.

5. Феномен кросскультурности предопределяет особенности музыкального языка опер Брайта Шенга, проявляясь в мелодике, гармонии, оркестровке.

6. Каждая из опер Брайта Шенга имеет свою специфику и собственный жанровый ракурс.

### **Научная новизна** диссертации заключается в следующем:

1. На основе изучения письменных, устных и Интернет-источников составлена первая на русском языке биография выдающегося композитора современности – Брайта Шенга и определены основные этапы эволюции его творчества.

2. Впервые проведен комплексный анализ оперного творчества Брайта Шенга, раскрыто своеобразие его музыкального театра, отражающее кросскультурные тенденции современного композиторского творчества.

3. Оперное творчество Брайта Шенга рассмотрено сквозь призму четырех жанровых разновидностей:

– «Песнь Медждуна»: опера – последование сцен-миниатюр, объединившая стилистические элементы, принадлежащие к европейской и восточным культурным традициям;

– «Мадам Мао»: историческая опера с элементами китайского традиционного и драматического театра;

– «Серебряная река»: камерная опера с элементами пекинской оперы;

– «Сон в Красном тереме»: музыкальная интерпретация одноименного романа Цао Сюэциня, одного из «четырёх великих романов» Китая.

4. На примере опер Брайта Шенга показаны возможные пути совмещения традиционного китайского музыкального искусства с формами европейского оперного театра.

**Теоретическая значимость** работы определяется введением в научный оборот ранее не изученного материала – оперного творчества современного китайско-американского композитора Брайта Шенга, а также рассмотрением его опер в контексте кросскультурного диалога как принципа коммуникации Востока и Запада.

Диссертация обогащает существующие сведения по истории и теории современного музыкального театра. Представленная в работе методология может быть использована для дальнейшего исследования творчества китайских композиторов конца XX – начала XXI века.

**Практическая значимость** диссертации заключается в возможности применения ее материалов в лекционных курсах высших и средних профессиональных учебных заведений («История зарубежной музыки», «История оперного искусства», «Музыкальный театр стран Востока», «Основы оперной драматургии» и других). Работа может быть востребована исполнителями-практиками – оперными певцами, музыкантами-инструменталистами. На ее основе возможна разработка учебно-методических материалов, касающихся взаимодействия академических опер и

традиционной музыкальной культуры в творчестве современных китайско-американских композиторов.

**Достоверность исследования** обеспечивается:

- полнотой и тщательностью изучения авторитетных научных трудов и иных источников на русском, китайском и английском языках;
- изучением документальных материалов, в том числе статей и интервью самого Брайта Шенга;
- скрупулезным анализом нотных текстов сочинений Шенга – партитур его опер «Песнь Меджнуна», «Серебряная река», «Мадам Мао», «Сон в красном тереме» и некоторых других произведений;
- выбором методологии, согласованной с проблематикой, целями и задачами исследования.

**Апробация результатов исследования.** Диссертация прошла обсуждение на заседании кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена».

Основные результаты исследования опубликованы в 8 статьях; 4 из них изданы в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых ВАК РФ.

Отдельные положения работы были представлены на всероссийских и международных конференциях: XV Ежегодной научной сессии аспирантов и молодых ученых (г. Вологда, ВоГУ, 23 ноября 2021 года), VI Всероссийской научно-практической конференции «Музыкальное искусство: проблемы теории, истории и педагогики» (г. Петрозаводск, ПГК имени А. К. Глазунова, 26–27 апреля 2022 года); Всероссийской конференции «Молодые исследователи – регионам» (г. Вологда, ВоГУ, 18 апреля 2023 года).

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, включающего 238 источников на русском, китайском и английском языках, и нотного приложения.

## ГЛАВА I. ЖИЗНЬ, ТВОРЧЕСТВО И КОМПОЗИТОРСКИЕ КОНЦЕПЦИИ БРАЙТА ШЕНГА

### 1.1. Жизненный и творческий путь Брайта Шенга<sup>15</sup>

Брайт Шенг родился в 1955 году. Его детские годы были связаны с Шанхаем – одним из крупнейших городов Китая, промышленным и торговым центром, расположенном на востоке страны. Шанхай по своей сути – космополитический город. П.А. Анисимова в своем исследовании отмечает, что «Шанхай 上海 сегодня является городом федерального подчинения и одним из важнейших экономических и культурных центров современного Китая. Культура Шанхая, основы которой были заложены в непростой для страны период второй половины XIX – первой половины XX вв., отличается своей эклектичностью, полиморфизмом, в ней переплетаются традиции Востока и Запада»<sup>16</sup>.

Именно в Шанхае более, чем где-либо в Китае, была востребована и развита европейская культура. В середине XX века здесь проживало довольно много представителей европейских стран, а также переехавших из Харбина в 1930-е годы русских эмигрантов.

Родители Шенга не были музыкантами: отец был врачом, а мать – инженером. В их доме было пианино, которое по тем временам считалось непозволительной роскошью, принадлежностью европейской культуры, в связи с чем в любой момент могло быть конфискованным.

Мать научила Шенга играть небольшие легкие пьесы, когда ему было всего четыре года. Когда Шенгу исполнилось шесть, он начал заниматься игре на фортепиано с приглашенным преподавателем. «Я играл Моцарта, иногда

---

<sup>15</sup> Данный раздел содержит материал публикации: Цуй Шо. Творческий путь Брайта Шенга в контексте развития современной китайской музыки // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2021. № 3 (27). С. 61–77.

<sup>16</sup> Анисимова П.А. Музыкальная культура Шанхая первой половины XX в.: основные направления и тенденции развития. Рукопись. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2017. Л. 10.

Бетховена и Баха. – вспоминает Шенг. – <...> И у меня были записи симфоний. Затем я открывал окно своей комнаты и слышал, как на улице кто-нибудь играл народную музыку на эрху. В классе школы напротив люди также играли на китайских инструментах»<sup>17</sup>.

Отец Шенга был певцом-любителем, а также играл на скрипке в пекинской опере. При этом он прекрасно говорил по-английски и интересовался европейской культурой.

Шенг вспоминал, что в годы его детства «пианино в китайских домах было редкостью, даже в Шанхае. Обучение игре на фортепиано, английский язык – все это было частью утонченного воспитания и принадлежностью к среднему классу»<sup>18</sup>.

Подростком Шенг вел образ жизни, характерный для представителей среднего класса. Музыка для людей его круга была частью общей культуры: можно было, например, посещать камерные концерты или концерты симфонического оркестра.

Симфонический оркестр был организован в Шанхае в 1919 году. В середине XX столетия его профессиональный уровень был сравним с коллективами из Европы. Оркестр исполнял произведения венских классиков – Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л. ван Бетховена, музыку романтиков – симфонии Ф. Шуберта, увертюры Р. Вагнера. Пользовались популярностью сочинения А. Дворжака и Э. Грига, исполнялись оркестровые опусы П.И. Чайковского, А.К. Лядова и С.В. Рахманинова. Важной частью репертуара шанхайского оркестра были сочинения китайских композиторов, получивших образование в Европе либо в Америке и в 1930-е годы вернувшихся работать на родину, например, произведения Хуан Цзы<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Oteri, F. J. Bright Sheng: My father's letter and Bernstein's question. URL: <https://nmbx.newmusicusa.org/bright-sheng-my-fathers-letter-and-bernsteins-question/>

<sup>18</sup> Oteri F. J. Ibid.

<sup>19</sup> См.: Чэнь Чэньцзы. Эволюция музыкального искусства Китая: о развитии диалога музыки Востока и Запада // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11. № 1. С. 170.

Если бы Шенг не достиг совершеннолетия во время катастрофического для Китая периода Культурной революции, то, вероятно, получил бы одну из профессий, которая также относилась бы его к среднему классу. Однако в 1970 году, в возрасте 15 лет, его отправили на «перековку» в провинцию Цинхай – холодную и изолированную местность, которую сам он часто сравнивает с Сибирью<sup>20</sup>.

Провинция Цинхай расположена на северо-востоке Цинхай-Тибетского нагорья и возникла одновременно с образованием Китайской Народной Республики. Она граничит с Синьцзян-Уйгурским автономным районом, а также с провинциями Сычуань, Ганьсу и Тибетским автономным районом. Именно здесь находятся истоки рек Янцзы, Хуанхэ, и Ланьцанцзян.

Китайские северо-восточные провинции населены представителями различных этнических групп. Так, в провинции Цинхай жили и ныне живут тибетцы, монголы, салары, хуэйцы, представители других малых народностей. Неудивительно, что композитор с большим интересом изучал образцы самого разнородного китайского фольклора и, в частности, тибетскую музыку. В числе наиболее распространенных религий региона – мусульманство и буддизм.

Основной народностью Китая являются ханьцы, составляющие 92% от всего населения страны, их также часто называют китайцами. Вторая по численности народность – монголы, которые не представляют собой консолидированного этноса, подразделяясь на ряд групп, проживающих в различных регионах. В провинции Цинхай самая многочисленная, помимо ханьцев, народность – хуэйцы – разговаривает на тех же диалектах, что и ханьцы. Однако в речи хуэйцев присутствует ряд специфических лексических особенностей, характерных именно для их культуры. В течение многих веков они исповедуют ислам ханафитского толка. Салары – третья по численности народность по представленности в Цинхае – являются потомками арабов-

---

<sup>20</sup> Oteri F. J. Ibid.

эмигрантов и также последователей ислама. Саларский диалект отличается от прочих, существовавших в провинции Цинхай, так как иных форм письменности, кроме религиозных писаний, у саларцев не существовало. Народные песни каждого из этносов объединяются общим словом «цзя», что в буквальном переводе означает «дом»<sup>21</sup>.

Условия жизни Шенга на Тибете кардинально отличались от привычной для него жизни в Шанхае. Шенг пишет, что они были минимальными как с точки зрения комфорта, так и с точки зрения возможностей музыкального образования и музыкальных впечатлений<sup>22</sup>. Европейская музыка здесь почти не звучала, а все, что можно было услышать – это местный фольклор.

Все жители пели народные песни, преимущественно – лирические песни и песни о любви. «На Тибете существовал большой праздник народной песни, куда приезжали представители различных этнических групп, они встречались с молодыми людьми своего возраста, влюблялись. Это было похоже на карнавал в Бразилии», вспоминал Шенг. «В течение этих двух или трех дней можно было в буквальном смысле безумствовать, а затем вернуться к обычной жизни: к семье, к прежней работе. Люди с нетерпением ждали этого события и готовились к нему. Для участия в нем умение хорошо петь было просто необходимо. И дело было не в том, насколько вы богаты или красивы, а в том, насколько хорошо вы поете! < ... > В дальнейшем в течение года я занимался услышанной там музыкой. Это была моя первая встреча с очень простыми сельскими музыкальными элементами, отражающими человеческие эмоции»<sup>23</sup>.

Одна из разновидностей народных песен провинции Цинхай называется хуаэр, цветочными песнями (花兒 – кит. цветы). Менее распространенное название – шаонян (少煙 кит. – юность). В текстах песен хуаэр цветы

---

<sup>21</sup> Sheng B. Hua'er Folk Songs of Qinghai, China. URL: <http://brightsheng.com/articles/essaysbybs.html/>

<sup>22</sup> Oteri F. J. Ibid.

<sup>23</sup> Oteri F. J. Ibid.

становятся метафорой красивых молодых женщин, в то время как молодых мужчин определяют словом «молодежь». Специфической чертой праздников хуаэр является анонимность: певец не может назвать имя девушки, которая является для него источником вдохновения и любви. Она описывается как цветок, например, белый пион, которым восхищается тот или иной певец.

Сравнивая провинцию Цинхай с другими частями Китая, где народные песни известны лишь небольшой части местных жителей, Шенг отмечал, что все, живущие в Цинхае, активно участвовали в традиции хуаэр, независимо от религиозных предпочтений, национальности, возраста и пола. В Цинхае сложно было бы найти крестьянина или пастуха, не знающего песен хуаэр. Их пели во время работы в поле или во время выпаса скота. На праздники хуаэр люди собирались тысячами, располагались на склонах гор и в долинах, соревновались в технике пения и текстовой импровизации. Победа в этих конкурсах считалась огромной честью, а победителей с красными цветами и лентами катали верхом по деревенским улицам и рынкам.

Пение хуаэр варьируется от соло и антифонных дуэтов до небольших ансамблей и хоров. Для певцов-мужчин обязательным было пение фальцетом так как высокий регистр уносит голос на большие расстояния по полям и горам. Хуаэр могли начинаться с соло, когда гипотетический возлюбленный или возлюбленная находились очень далеко друг от друга – на стороне другого холма или через долину. Их вокальный диалог мог продолжаться до двух-трех часов, в течение того времени, пока два певца медленно приближались друг к другу, и, в конце концов, их пение становилось дуэтом, часто в октаву или унисон<sup>24</sup>.

Во время пребывания на Тибете Шенг в течение семи лет работал в качестве пианиста и ударника в Народном театре песни и танца в Синине, столице провинции Цинхай, и по праву заслужил репутацию одного из лучших в городе пианистов. Одновременно он усердно изучал народную музыку

---

<sup>24</sup> Sheng B. Hua'er Folk Songs of Qinghai, China. Ibid.

региона. Брайт Шенг выразил свою привязанность к народным мелодиям провинции Цинхай в своих воспоминаниях: «Я начал изучать его [народное искусство – *Ц.Ш.*] сам не зная почему, и не понимая, что однажды это станет для меня подлинным источником вдохновения»<sup>25</sup>. Многие из произведений Шенга были вдохновлены именно этими народными мелодиями, они многократно включались в тематизм его сочинений.

Шенг оставался в Синине до 1977 года, пока смерть Мао Цзэдуна не положила конец Культурной революции.

Историческая оценка китайской Культурной революции (1966–1976) все еще остается весьма спорной. Например, исследователь Пол Кларк говорит о том, что Культурная революция была не просто периодом «всеобщего безумия», она была тем временем, когда, накопленная в недрах китайской культуры «творческая энергия, сделала возможной переориентацию китайского культурного дискурса с начала 1980-х годов»<sup>26</sup>, добавляя что «Культурную революцию можно рассматривать также и как эпоху современных инноваций, связанных с реальными изменениями в китайском культурном наследии»<sup>27</sup>.

Представления Пола Кларка о Культурной революции являются важными для настоящего исследования, поскольку они дают возможность сопоставить американское видение китайского искусства этой эпохи с личными взглядами Брайта Шенга, выраженными в его воспоминаниях о том периоде жизни.

Так, в стремлении обрести понимание сущности пекинской оперы в политической ситуации 1960-х и 1970-х годов, Кларк делает вывод, что Культурная революция в буквальном смысле лишила художников возможностей творческого самовыражения и заставила их искать новые способы взаимодействия с искусством в предложенных социумом

---

<sup>25</sup> McCutchan A. Bright Sheng (b. 1955), *Muse that Sings: Composers Speak about the Creative Process*. Cary: Oxford University Press, 1999. 382 p.

<sup>26</sup> Clark P. *The Chinese Cultural Revolution*. New York: Cambridge University Press, 2008. P. 4.

<sup>27</sup> Clark P. *Ibid.* – P. 4.

чрезвычайно жестких рамках. Одним из таких путей стало освоение народных традиций.

Не менее критически и в то же время неоднозначно к Культурной революции относится и Брайт Шенг: «Я ненавижу все в Культурной революции», – признается он. «Но, с другой стороны, если бы не Культурная революция, я, вероятно, не состоялся бы как музыкант, и у меня бы не было такой интересной насыщенной жизни, которой я живу сейчас. У каждой монеты две стороны»<sup>28</sup>.

В разгар Культурной революции образование миллионов молодых людей было прекращено во время вынужденной внутренней миграции с целью массового «перевоспитания», «перековки» и сосредоточения на общих ценностях. Однако эти обстоятельства неожиданно создали особую среду обитания, которая образовала своего рода субкультуру.

Таким образом, хотя десятилетний период Культурной революции и нанес крупнейший ущерб китайскому искусству, его национальным реликвиям и национальной культуре, тем не менее, этот период дал ряд преимуществ молодым китайским музыкантам. Хотя бы потому, что правительство финансировало культуру, и даже несмотря на то, что это происходило в рамках определенного идеологического, подчиненного магистральным идеям китайской коммунистической партии, содержания, в этом были, бесспорно, положительные свойства.

Музыкальная деятельность в годы Культурной революции была частью политической пропаганды и служила для манипулирования народом при помощи культуры. При этом считалось, что профессиональная подготовка музыкантов должна строго контролироваться государством. Молодым музыкантам, чьи руки были буквально связаны идеологией, разрешалось публично играть только лишь китайскую музыку, хотя некоторым все же

---

<sup>28</sup> Clark P. Ibid. – P. 4.

дозволялось играть западную музыку, но это могло быть лишь в особых случаях и в частном порядке<sup>29</sup>.

Юность и личностное становление тех китайских музыкантов, которых называют «поколением 1978 года» (именно с этого времени в Китае началась политика реформ и открытости), пришлась именно на период Культурной революции. После 1978 года культура и искусство, избавившись от оков, начали стремительное развитие, и, обретая международную славу, открыли мировому сообществу широко известные сегодня имена, такие как Тан Дун, Ланг Ланг, Йо-Йо Ма, Брайт Шенг и другие. Период начального профессионального становления последнего, как и у других вышеупомянутых знаменитых музыкантов, выпал на десятилетие китайской Культурной революции.

Следует также подчеркнуть, что несмотря на то, что «Великий Мао» сослал многих представителей студенчества в сельскую местность, чтобы учиться крестьянскому труду, все же существовали и исключения для тех, кто занимался искусством. Поскольку жена Мао Цзэдуна – Цзян Цин – хотела таким образом продемонстрировать свое «тонкое понимание искусства», для творческой молодежи все-таки сделали исключение. Шенгу, как и некоторым иным представителям творческой молодежи, в период его жизни в провинции Цинхай посчастливилось избежать занятий сельским хозяйством благодаря тому, что он достаточно хорошо играл на фортепиано.

В 1978 году, после того как в Китае начался «перезапуск» системы высшего образования, Шенг поступил в Шанхайскую консерваторию. В течение четырех лет он изучал музыкально-теоретические дисциплины и посещал фортепианный класс, осваивая репертуар, включающий в себя европейскую музыку от эпохи барокко до эпохи романтизма.

Период в истории китайской культуры, последовавший по окончании Культурной революции, получил название «Новая волна» (кит. 新潮[xīncháo],

---

<sup>29</sup> Clark P. Ibid. – P. 10.

букв. – новое [идейное – Ц.Ш.] течение)<sup>30</sup>. Охватив помимо музыки, также живопись, литературу, кино, освободившись от давления идеологии, китайское искусство буквально «оживает» и начинает развиваться.

Согласно существующим источникам, «Новая волна» уходит корнями в 1910-е – 1920-е годы, с началом издания одноименного журнала «Новая волна» (新潮 [xīncháo]) – впервые обратившего внимание на западную культуру<sup>31</sup>. Музыка китайской «Новой волны» может быть охарактеризована включением в композиторское творчество современных западных техник, с одновременным интересом к традиционной китайской музыке, ее древним пластам. Это явление определяется китайскими исследователями как «двусторонне направленное»<sup>32</sup> (两向吸取). Названные черты, определяющие музыку «Новой волны», стали характерны и для творчества Брайта Шенга. Шенг, таким образом, принадлежит и к так называемому «поколению 1978 года», и к течению «Новой волны».

Однако, в конце 1970-х годов большинство преподавателей Шанхайской консерватории не имело опыта обучения за пределами страны. Таким образом, музыка европейского авангарда XX века все еще была совершенно неизвестна в их кругу, неизвестна она была и Шенгу.

К окончанию консерватории Брайт Шенг стал лауреатом нескольких престижных премий и обладал достаточным авторитетом в китайском музыкальном сообществе. Но, не будучи удовлетворенным существующим положением вещей, он решил попытаться получить больше музыкальных возможностей вне рамок китайской культуры и изучить западную

<sup>30</sup> Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: автореф. дисс. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2017. С. 9.

<sup>31</sup> Янь Цзянань. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня // Журнал общества теории музыки. № 4 (24). 2018. С. 60–71.

<sup>32</sup> Zhāng Fǎ. 20 shìjì 80 niándài xīncháo yīnyuè qīngxiàng de duōyàngxìng // Xīběi dàxué xuébào. 2009. Dì 1 bǎn. 148-154 = Чжан Фа. Разнообразие новых музыкальных тенденций в китайской музыке 1980-х годов // Вестник Северо-западного университета. 2009. № 1. С. 149.

музыкальную культуру изнутри. Он покинул Китай и в 1982 году переехал в Нью-Йорк.

В новых условиях Шенг оказался перед сложной дилеммой. Он должен был полностью перестроить свой музыкальный язык: отменить и трансформировать те элементы китайской музыки, которые он изучал в Шанхайской консерватории.

Учебная программа в Шанхайской консерватории предусматривала обучение европейской классической музыке, китайской классической музыке, а также китайским народным традициям. В этот период ренессанса китайской музыкальной культуры значимым событием стал приезд известных профессоров мирового уровня: в конце 1970-х и начале 1980-х годов в Центральной консерватории в Пекине появились такие фигуры как композитор Чжоу Вэньчжун (1923–2019) из Колумбийского университета, а также Исан Юн (1917–1995) корейский композитор из Западного Берлина и британский композитор Александр Гёр (1932–2024) из Кембриджского университета.

Добавим, что Шанхайская консерватория, открывшаяся в 1927 году, была одним из первых многонациональных и в какой-то степени проевропейских высших учебных музыкальных заведений Китая. Ее первый директор – получивший образование в Лейпцигской консерватории Сяо Юмэй (1884–1940) стремился к обучению согласно европейскому образцу, приглашая известных музыкантов и педагогов из разных стран. Часть профессуры была русскими эмигрантами, среди них – известный преподаватель по вокалу Владимир Шушлин (1896–1978). После 1978 года эта тенденция в отношении Шанхайской консерватории лишь усилилась.

Окончив консерваторию, Шенг планировал последовать за своими ранее эмигрировавшими в США родителями, но этому чуть не помешало знакомство его отца с известным художником и арт-менеджером Гарольда Шоу.

Шоу высказал мнение, что у молодого китайского композитора «нет шансов» в США, что побудило отца Шенга написать сыну письмо на десяти

страницах, которое поставило под сомнение творческий путь Брайта Шенга в Америке. Отец Шенга после беседы с Шоу был убежден, что в этой стране не будет востребован китайский композитор, учитывая, что даже американские композиторы с большим трудом пытаются построить творческую карьеру, не говоря уже о ком-либо иного происхождения<sup>33</sup>.

Однако Шенг не послушал отца. Эмигрировав, он продолжил обучение в магистратуре Куинс-колледжа в Нью-Йорке. Затем он был принят в докторантуру Колумбийского университета при содействии упоминавшегося выше композитора и заместителя декана Школы искусств Чжоу Вэньчжуна. Усилия Чжоу создали целую когорту молодых китайских и китайско-американских композиторов, в числе которых – известнейшие в наши дни музыканты, например, Тан Дун.

Преподавателями композиции, которой Шенг занимался наряду с теоретическим курсом шенкеровского анализа<sup>34</sup>, были Джордж Перл и Хьюго Вайсгалл. Молодой музыкант принимал активное участие в летних фестивалях Фонтенбло во Франции, а также в музыкальном фестивале Тэнглвуда в штате Массачусетс. Именно в Тэнглвуде в 1985 году Брайт Шенг познакомился с одной из самых значительных личностей, оказавших влияние на него как на композитора, а также на его последующую дирижерскую карьеру. Это был великий Леонард Бернстайн.

В течение пяти лет (с 1985 по 1990 год, до смерти маэстро) Шенг брал у Бернстайна уроки композиции и дирижирования. Бернстайн существенно повлиял на композиторский стиль Шенга, объяснив ему необходимость сохранения самобытности и китайской музыкальной идентичности, не умаляя значения современной европейской композиторской техники как составной части ремесла.

---

<sup>33</sup> Oteri F. J. Ibid.

<sup>34</sup> Шенкеровский анализ – способ графического анализа линейных связей в тональных музыкальных произведениях, одна из наиболее влиятельных музыкально-теоретических систем XX века. Основан на теории австрийского теоретика Генриха Шенкера (1868–1935).

Спустя почти двадцать лет после знакомства с Бернстайном, Шенг написал в одной из своих статей: «На протяжении жизни я стремлюсь как можно лучше понять как западную, так и азиатскую культуру в надежде, что моя музыка способна отразить мое стремление к эволюционирующему музыкальному стилю, достаточно выразительному, способному передать мои мысли слушателю, сохраняя при этом идентичность той культуры, которая ее вдохновляет. Конечно, добиться чего-либо в стиле шинуазри<sup>35</sup> было бы проще всего. Но это подобно тому, как смешать китайский ликер с калифорнийским вином; результат будет не только поверхностным, но и неудовлетворительным. Истинное слияние гораздо сложнее. Это должно исходить из самых глубоких корней обеих культур: когда две, казалось бы, противоположные культуры встречаются и трансформация происходит естественным путем. Результат должен обогатить обоих. Я считаю, что художник, глубоко понимающий разные культуры, мог бы создавать произведения из кросс-культурных элементов < ... > А зрители должны иметь возможность наслаждаться музыкой, не нуждаясь в словах, чтобы объяснить ту культуру, с которой они не знакомы»<sup>36</sup>.

В эти же годы Брайт Шенг сочинил несколько произведений для музыкального театра, а также ряд оркестровых сочинений, среди которых выделяется «Хунь» («H'un: In Memoriam 1966–1976») для оркестра (1988).

Сочинение «Хунь», премьера которого состоялась в 1988 году в Нью-Йорке, навеяно тематикой китайской Культурной революции. Шенг хотел написать оркестровое произведение, представив образы из своих воспоминаний об этом сложнейшем для Китая периоде. Эта пьеса, по словам Шенга, – «отражение катастрофических событий», которые пришлось на его отрочество. Когда мать композитора впервые услышала «Хунь» в Нью-Йорке,

---

<sup>35</sup> Шинуазри – стилистика использования мотивов и особых приёмов традиционного китайского искусства в европейском искусстве.

<sup>36</sup> Sheng B. Hua'er Folk Songs of Qinghai, China. Ibid.

она сказала, что эта работа напомнила ей обо всех болевых точках и муках, с которыми связаны воспоминания о Культурной революции<sup>37</sup>.

Аналогично образное решение еще одного известного произведения Шенга – плача для пипы с оркестром «Нанкин! Нанкин!» («Naking! Naking!», 2000) – оркестрового сочинения с солирующей пипой. Оно посвящено трагическим событиям в истории Китая: в декабре 1937 года произошла одна из самых жестоких расправ военного времени. Японская армия ворвалась в древний город Нанкин и в течение нескольких недель не только разграбила и сожгла незащищенный город, но и замучила и убила более 300 000 китайских мирных жителей.

Удивительно, но история этого злодеяния – одного из самых страшных в мировой истории – до сих пор остается почти неизвестной современному обществу. «В этом сочинении я пытался рассказать историю глазами очевидца, роль которого играет инструмент – пипа, которая является не только жертвой, но и свидетелем, выжившим в этой истории. Это одновременно и история о несокрушенном человеческом духе, о людях в Нанкине, которые вынесли и пережили все это в тот момент, когда правительство было не в состоянии защитить своих граждан. В эти самые мрачные страницы истории были и герои: горстка жителей Европы (в том числе бизнесмен из Гамбурга), которые рисковали своими жизнями, чтобы спасти мирных жителей Нанкина. В конце концов, побеждает человечность», – вспоминал Шенг<sup>38</sup>.

В «Нанкин! Нанкин!» Шенг следует принципам симфонической поэмы, совмещая их с идеей инструментального концерта для пипы с оркестром. Китайская лютя – пипа – вместе со смешанной группой ударных, включающих в себя также и инструменты пекинской оперы вносят кросскультурные черты. Оркестр в этом произведении совмещает в несколько функций, с одной стороны, обеспечивая контекст музыкальной драмы, с

<sup>37</sup> Sheng B. Hua'er Folk Songs of Qinghai, China. Ibid.

<sup>38</sup> Sheng B. NANKING! NANKING! Concerto for Pipa and Orchestra. URL: <http://brightsheng.com/works/orchestra/nanking.html/>

другой – выступая в качестве наблюдателя и комментатора. Темы между собой оказываются настолько тесно связанными, что можно смело утверждать, что в основе композиции лежит монотематический принцип.

Две из основных оркестровых работ Шенга этого периода «H'un: In Memoriam 1966–1976» и «Naking! Naking!» – «Плач для пипы с оркестром», а позднее – его опера «Мадам Мао», воссоздали в инструментальной и в театральной формах события недавней истории Китая. Неудивительно внимание Брайта Шенга к этой теме. Ему довелось непосредственно столкнуться с проблемами, которые выпали на долю жителей страны в годы китайской Культурной революции. Поэтому сразу несколько его произведений отражает исторические реалии, свидетелем которых он стал в юности, в годы жизни в Китае.

С 1989 по 1992 год Брайт Шенг жил в резиденции Лирической оперы Чикаго. От Лирической оперы Чикаго он получил заказ на сочинение оперы «Песнь Меджнуна» и планомерно работал над ней. В этот период он не только занимался композиторской деятельностью, но и выступал как дирижер.

Постепенно композитор приобретал все большую известность в Соединенных Штатах Америки. Одним из свидетельств его общественного признания стало получение в 1999 году специального заказа от Белого дома: на создание нового музыкального произведения в честь официального визита китайского премьера Чжу Жунцзи. Инициатива обращения к Брайту Шенгу принадлежала президенту США Биллу Клинтону.

По случаю визита Чжу Жунцзи Брайт Шенг сочинил «Три песни для пипы и виолончели». Это произведение было исполнено Ву Маном и Йо Йо Ма во время официального торжественного ужина, устроенного для китайского премьера четой Клинтонов.

В 2001 году Брайт Шенг был удостоен двух престижных наград: он получил стипендию фонда Макартуров и Американскую премию в области музыки от Американской академии искусств и литературы, а в следующем, 2002 году – премию ASCAP за творческие достижения.

Не менее примечательным сочинением для этого периода творчества Шенга становится «Танец красного шелка» для фортепиано с оркестром, созданный по заказу Бостонского симфонического оркестра для пианиста Эмануэля Экса. В нем Шенг обратился к теме Великого шелкового пути как к средоточию кросскультурных связей.

В аннотации к своему сочинению композитор пишет: «Не случайно отправной точкой Шелкового пути стал период правления династии Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.), а своего апогея он достиг во времена династии Тан (618–907 гг. н.э.) – двух самых продолжительных, высокохудожественных и процветающих династий в истории Китая. В отличие от истории европейских культур, ранняя китайская цивилизация во многом развивалась независимо от остального мира. Таким образом, на протяжении всей истории многие правители считали важным для Китая держаться подальше от «инострannого влияния»<sup>39</sup>. Великий шёлковый путь сыграл огромную роль в развитии культурных связей народов и служил распространению искусства.

Известно, что императоры династий Хань и Тан достаточно толерантно относились к иностранным культурным влияниям. Город Чанъань (ныне Сиань) на северо-западе Китая, известный своей терракотовой армией, был столицей обеих династий, отправной точкой и одновременно конечным пунктом Великого шелкового пути. В 742 году население города составляло уже два миллиона человек, в числе которых было более 5000 иностранцев<sup>40</sup>. Среди них, как отмечает Брайт Шенг, были представлены многочисленные религии и культуры, а в городе были самые разнообразные культовые сооружения: церкви и синагоги, общины манихеев, зороастрийцев, индуистов, буддистов. В Чанъяне жили иностранцы из Турции, Ирана, Аравии, Согдианы, Монголии, Армении, Индии, Кореи, Малайи и Японии. Результатом этого стал процесс культурного обогащения Китая, в частности музыки.

---

<sup>39</sup> Sheng B. Red Silk Dance. Capriccio for Piano and Orchestra Program Note. URL: <http://brightsheng.com/works/orchestra/nanking.html>

<sup>40</sup> Sheng B. Red Silk Dance. Capriccio for Piano and Orchestra Program Note. Ibid.

Шенг пишет, что из десяти жанров китайской музыки, каталогизированных танским двором, только два были подлинно китайскими (один традиционный и один современный). Все остальные были из других культур: персидской, японской, корейской, монгольской и тибетской, и это лишь некоторые из них<sup>41</sup>. Инокультурные влияния в современной китайской музыкальной культуре, проступают в народной и оперной музыке северо-западных провинций, где культура Великого шелкового пути была особенно развитой. Шенг констатирует, что в отличие от остального Китая, музыка здесь не пентатонная, а ее уникальные мелодические конфигурации восходят к музыке Тибета, Монголии, Центральной Азии и Ирана»<sup>42</sup>.

Брайт Шенг также вел совместную работу с выдающимся китайским виолончелистом Йо Йо Ма над проектом «Шелковый путь». «Шелковый путь» Йо Йо Ма – это деятельность коллектива артистов со всего мира, создающих музыку, основанную на их национальных традициях. Брайт Шенг специально писал музыку для этого проекта, наряду с такими композиторами как Тан Дун, Освальдо Голихов.

Композитор путешествовал по разным местностям вдоль Шелкового пути, чтобы исследовать траектории развития китайской музыки. Как в своем творчестве, так и в общественной деятельности Шенг стремился получить полное представление о музыке как восточной, так и западной культур. Точкой встречи эти различных культурных представлений становится кросскультурная коммуникация, получившая яркое воплощение в оперном творчестве композитора.

Сочинение Шенга «Песня и танец слез» («The Song and Dance of Tears») для пипы, шэна, виолончели, фортепиано и оркестра, созданное в 2003 году, примечательно тем, что включает в себя помимо китайского инструмента пипы еще один национальный традиционный инструмент – шэн. Это

---

<sup>41</sup> Sheng B. Red Silk Dance. Capriccio for Piano and Orchestra Program Note. Ibid.

<sup>42</sup> Sheng B. Red Silk Dance. Capriccio for Piano and Orchestra Program Note. Ibid.

китайская губная гармошка, возможно, являющаяся предком всех язычковых инструментов; звук инструмента создается либо выдохом, либо вдохом через мундштук, в то время как пальцы блокируют маленькие отверстия каждой бамбуковой трубы для создания потока воздуха.

«Песня и танец слез» – сочинение, которое стало результатом полевых исследований Шенга. В тот период он был художественным руководителем проекта «Шелковый путь», которое осуществлял в период с 1998 по 2003 год. Сочинение, написанное для шэна, пипы, виолончели, фортепиано и оркестра, создано для ансамбля Йо-Йо Ма в диалоге с европейским оркестром. В нем Шенг придерживается принципа полистилистической инструментовки в сочетании китайских и европейских инструментов. Яркими примерами подобного же принципа могут служить «Ноябрьские шаги» Тору Такэмицу (1967) и его же «Осень» (1973), написанные для японских инструментов бивы и сякухати и европейского оркестра.

В «Песне и танце слез» Брайта Шенга – три контрастирующие части. Принцип создания из оркестра гигантского ансамбля, а также вступительная каденция на шэне создают впечатление обращения композитора к концертному жанру. Однако на протяжении всех частей солисты и оркестр равноправны, а структура каждой части определяется строфической формой народных песен и незначительным вариантным развитием их мелодики.

Интерес к фольклору всегда подпитывал композиторское творчество и был частью исследовательской деятельности Брайта Шенга. Получив летом 2000 года от Мичиганского университета заказ на поиск и запись музыкального фольклора вдоль Великого шелкового пути в пределах современной китайской границы, композитор в течение двух месяцев путешествовал по самым отдаленным уголкам страны – по горам и пустыням.

Результат оказался поразительным для него. Его не только глубоко тронула прекрасная музыка этого региона, он также осознал, насколько музыка разных этнических групп вдохновляла и проникала друг в друга на протяжении тысячелетий: «не существует чистой крови ни у одной расы, нет

и настоящей национальной музыки. Барток, говоря о славянской народной музыке, считал, что наиболее интересной является музыка регионов, граничащих с более чем одним этносом. И это, безусловно, можно сказать обо всех музыкальных стилях, с которыми я столкнулся во время своего путешествия. Однако по-настоящему границы на Шелковом пути никогда не существовало. Это настоящее слияние в лучшем его смысле»<sup>43</sup>.

«Песня и танец слез» отражает те эмоции, которые Шенг испытал в своем путешествии, а мелодия, которую он создал для последнего раздела, была основана на материалах нескольких народных песен, которые он услышал во время поездки. Одна из них так и называлась «Слезы»: в ней старик оплакивает утраченную молодость.

В сочинении «Багряные цвета» («Colors of Crimson», 2004) – фантазии для мариимбы с оркестром, посвященной известной шотландской перкуссионистке Эвелин Гленни, композитор обратился к своим воспоминаниям о пребывании в провинции Цинхай. Основной тематический материал произведения основан на мелодии песни о любви, которую Шенг написал в подростковом возрасте для фестиваля песни, о котором говорилось выше: «В то время я жил в Цинхае – отдаленной провинции Цинхай Тибетского нагорья на северо-западе Китая, – где традиции народной музыки всегда были в изобилии»<sup>44</sup>.

В концертино для кларнета с оркестром «Дикий лебедь» (оркестровой аранжировке концертино для кларнета и струнного квартета, произведения, написанного в 1994 году) также цитируются фольклорные темы, что следует из авторской аннотации: «материалы этого произведения составлены из фрагментов народных мелодий, которые я услышал более тридцати лет назад, когда жил в северо-западной части Китая. Меня тогда поразило, то, что, в отличие от большей части китайской народной музыки, народная музыка этого региона не основана на пентатонике. Это семиступенные лады, похожие

---

<sup>43</sup> Sheng B. Red Silk Dance. Capriccio for Piano and Orchestra Program Note. Ibid.

<sup>44</sup> Sheng B. Wild Swan. Concerto for Clarinet and Orchestra. Program Note. URL: <http://brightsheng.com/works/orchestra/colorsofcrimson.html/>

на миксолидийский лад. Я задавался вопросом, что было бы, если бы кто-то использовал этот мелодический рисунок применительно к европейскому инструментарию, и потерял бы он в этом случае свой китайский колорит?»<sup>45</sup>.

Упоминание в данном разделе исследования именно этих сочинений обусловлено тем, что они наиболее ярко демонстрируют творческие устремления Шенга в сфере кросскультурных взаимодействий.

В период с 2006 по 2008 год Шенг был первым композитором-резидентом New York City Ballet, где сотрудничал с известным хореографом Кристофером Уилдоном, работая над новым балетом «Соловей и роза» («The Nightingale and the Rose») по сказке Оскара Уальда, одним из двух произведений, заказанных ему NYCB.

В 2006 году состоялась премьера «Соловья и Розы», а второй балетной партитурой стало сочинение «Просто танцуй» («Just Dance»), созданное для хореографа и режиссера Питера Мартинса и труппы New York City Ballet. По поводу этого сочинения Шенг пишет, что его главной задачей при написании «Just» Dance было поддерживать сильную ритмическую пульсацию для всех трех частей, сохраняя при этом разнообразие и свежесть музыки. Он также говорит и о том, что с его точки зрения музыка получилась недостаточно дансантажной<sup>46</sup>.

Осень 2016 года открыла новую страницу творческой биографии Шенга. 10 сентября в Опере Сан-Франциско состоялась премьера его самой известной оперы – «Сон в красном тереме», речь о которой пойдет в третьей главе настоящей работы.

Среди инструментальных сочинений первых десятилетий 2000-х годов выделяется Сучжоуская увертюра для симфонического оркестра. Она была заказана Сучжоуским симфоническим оркестром и завершена в августе 2019 года, а премьера состоялась 20 мая 2020 года на Фестивале искусств в Макао.

---

<sup>45</sup> Sheng B. Wild Swan. Concerto for Clarinet and Orchestra. Program Note. Ibid.

<sup>46</sup> Sheng B. Just Dance. Program Note Interview. URL: <http://brightsheng.com/works/opera/justdance.html>

Сучжоу – один из старейших городов Китая с почти 3000-летней историей, в котором сохранились остатки древнего города (местонахождение города, процветавшего в течение многих веков, не менялось тысячи лет). В Сучжоуской увертюре, как утверждает Шенг, он «также попытался воплотить это старое-новое чувство: традиционная ностальгия и лирические мелодии переплетаются с современной ритмической силой, от медленного к быстрому – все в одной длинной фразе, отражающей непрерывное творчество в Сучжоу от древности до наших дней»<sup>47</sup>.

В 2020 году появилось еще одно крупное сочинение Брайта Шенга – «О времени и любви» – концерт для альты с оркестром, созданный в разгар пандемии Covid-19. Шенг пишет по поводу этого сочинения: «Я был счастлив, что у меня есть возможность написать концерт для альты – я позаботился о том, чтобы инструмент передал весь диапазон черт, и сольная партия бы звучала на протяжении всей композиции. Произведение было написано в разгар пандемии, которая сбросила всеобщую самоуспокоенность. Когда человеческая жизнь становится хрупкой, только любовь вне времени»<sup>48</sup>.

Изложенная в настоящем параграфе биография Брайта Шенга, составленная на основе изучения материалов его авторского сайта, опубликованных в средствах массовой информации воспоминаний и интервью, а также научных трудов самого композитора, позволяет сделать выводы, касающиеся не только его жизненного пути, но также творческой философии и основных композиторских концепций.

Судьба Брайта Шенга оказалась теснейшим образом связанной с происходящими на его Родине событиями. В годы Культурной революции он оказался в рядах молодежи, отправленной на «перековку» в удаленные сельские районы Китая, а после ее окончания поступил в консерваторию и

---

<sup>47</sup> Sheng B. Suzhou Overture. Program Note. URL: <http://brightsheng.com/works/orchestra/suzhouoverture.html>

<sup>48</sup> Sheng B. Of time and love. Concerto for Viola and Orchestra. Program Note URL: <http://brightsheng.com/works/orchestra/oftimeandlove.html>

влился в ряды молодых композиторов Новой волны. Перебравшись в Америку и продолжив профессиональное обучение, Шенг смог достичь выдающихся результатов. При этом темы и образы его творчества в течение всей жизни апеллировали к китайской истории и китайской культуре.

Высланный в многонациональную провинцию Цинхай, Брайт Шенг в молодые годы познакомился с обычаями и традициями малых народностей Китая, с глубинными пластами песенного и танцевального фольклора, предопределившими его будущий композиторский почерк. Воплощение элементов подлинной народной культуры стало одним из творческих *credo* музыканта и во многом предопределило его творческую судьбу.

Феномен кросскультурности оказался органичным как для жизненного пути Брайта Шенга, так и для его мировоззрения и композиторского творчества, что доказывает приведенный в параграфе краткий обзор его наиболее известных произведений.

## **1.2. Творческое наследие Брайта Шенга<sup>49</sup>**

Круг профессиональных интересов Брайта Шенга чрезвычайно широк и включает, наряду с композиторской, музыковедческую, педагогическую и музыкально-исполнительскую деятельность.

*Композиторское наследие* Брайта Шенга многообразно. Его театральная музыка, наряду с операми «Песнь Меджнуна» («The Song of Majnun», 1992), «Серебряная река» («The Silver River», 1997), «Мадам Мао» («Madame Mao», 2003) и «Сон в красном тереме» («Dream of the Red Chamber», 2016), представлена двумя балетами: «Соловей и Роза» («The Nightingale and the Rose», 2006), поставленного известным хореографом Кристофером Уилдоном, и «Просто танцуй» («Just Dance», 2009), существующего в постановке

---

<sup>49</sup> Данный раздел содержит материал публикации: Цуй Шо. Творческий путь Брайта Шенга в контексте развития современной китайской музыки // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2021. № 3 (27). С. 61–77.

хореографа Питера Мартинса и труппы «New York City Ballet». Существует также балет «Chi-Lin» («Чи-Линь», 2002), музыка которого составлена из фрагментов различных оркестровых произведений Шенга.

Из оркестровых сочинений Брайта Шенга наиболее известны упоминавшиеся в предшествующем параграфе «Хунь» («H'un: In Memoriam 1966–1976», 1988), «Сны о Китае» («China Dreams», 1995), «Нанкин! Нанкин!» для пипы с оркестром («Naking! Naking!», 2000) и Сучжоуская увертюра для симфонического оркестра («Suzhou Overture», 2019), а также Две поэмы для оркестра китайских традиционных инструментов,

Композитор неоднократно обращался к жанру инструментального концерта и является автором концертов для виолончели с оркестром, для флейты с оркестром, для перкуссии и оркестра, концертно для кларнета и оркестра «Дикий лебедь» («Wild Swan», 2006). Из сочинений последних лет следует выделить концерт для альты с оркестром «О времени и любви», написанный в период пандемии Covid-19 («About Time and Love», 2020).

Среди камерно-инструментальных сочинений композитора – пять струнных квартетов, фортепианное трио, сочинения для фортепиано, в том числе «Моя другая песня» («My Other Song» 2007), посвященная пианисту Ефиму Бронфману.

Особое место в творческом наследии Шенга занимают камерные ансамбли, в которых китайские традиционные инструменты соединяются с европейскими: «Песня и танец слез» для скрипки, голоса, пипы шенга и оркестра («The Song and Dance of Tears», 2003), «Горячий перец» («Hot Pepper», 2010) для скрипки и маримбы, «Мелодии для флейты» («Melodies of a Flute», 2011) для флейты, скрипки, виолончели, маримбы.

В течение всей жизни композитор обращался к написанию вокальной музыки. Ряд его произведений создан для голоса с сопровождением оркестра: «Три стихотворения династии Сун» («Three Poems from the Sung Dynasty», 1985) для сопрано с сопровождением оркестра, «Феникс» («Phoenix», 2004) для сопрано с сопровождением оркестра.

Обращает на себя внимание разнообразие аккомпанирующих певцам инструментальных составов. «Три китайские песни о любви» («Three Chinese Love Songs», 1988) написаны для сопрано, альты и фортепиано, «Могу ли я почувствовать, что он сказал, или семиминутная опера за 7 минут» на слова Э.Э. Каммингса («May I feel, said he. An Opera in 7 minutes», 1996) – для сопрано, тенора и фортепиано в четыре руки.

Брайт Шенг также обращался к созданию хоровой музыки. Им написаны «Две народные песни Цинхая» («Two Folk Songs from Qinghai», 1989) для хора и оркестра.

По словам композитора, все его творчество в каком-то смысле автобиографично. Для него важно в первую очередь то, каким образом человек переводит пережитые им обстоятельства в свой жизненный опыт, свою личность, свое отношение и далее в свое творчество. Брайт Шенг утверждает: «Здесь пригодится техника; то насколько хорошо вы освоили свое мастерство, чтобы свободно выражать свои мысли. Пикассо говорил: “Всю свою жизнь я хотел научиться быть художником, а всю оставшуюся жизнь пытался рисовать, как ребенок”. Итак, вы изучаете ремесло, а затем пытаетесь свободно овладеть им. Я думаю, что призвание любого художника состоит в том, чтобы действительно выразить свой жизненный опыт и свой взгляд на мир через свои работы. Мы часто говорим, что всегда пишем одно и то же снова и снова. И это < ... > иногда более интересно, иногда более прямо, иногда более далеким образом. Так что это ваша личность и ваш жизненный опыт, который пронизывает все ваши работы»<sup>50</sup>.

Определяя свою культурную идентичность, Брайт Шенг констатирует: «Мне нравится говорить о том, что я на 100% китаец и на 100% американец. Потому что первую половину своей жизни я прожил в Китае и был полностью китайцем. А во второй половине жизни я переехал в Нью-Йорк и был поглощен западной культурой. Я действительно ценю западную культуру,

---

<sup>50</sup> Oteri F. J. Ibid.

возможно, больше, чем многие люди моего поколения. Но я сохранил свою китайскую культурную принадлежность, и я очень этим горжусь»<sup>51</sup>. Это жизненное кредо в полной мере отразилось в творческом наследии композитора.

Как отмечалось выше, одной из важных граней профессиональной деятельности Брайта Шенга стало *музыковедение*. В 1993 году он получил докторскую степень (Doctor of Musical Arts) в Колумбийском университете, его музыкально-теоретические работы публикуются как в китайских, так и в американских научных изданиях.

Особенно глубоко китайский музыкант изучил творчество венгерского композитора Белы Бартока, представляя себя наследником традиций его фольклоризма. Не случайно одной из наиболее известных музыковедческих работ Брайта Шенга считается статья «Барток – китайский композитор», опубликованная Смитсоновским институтом. Эта статья стала одной из главных работ Шенга о Бартоке<sup>52</sup>.

В своей интерпретации значения творчества венгерского мастера для китайской культуры, Шенг подчеркивает, что его привлекает в Бартоке особое преломление народной музыки: «В его музыке мы услышать «грубые», «сырые» крестьянские песни рядом с классической музыкой «высокого искусства», качество сосуществования этого материала становится очевидным даже в самых лирических отрывках его музыки»<sup>53</sup>.

Барток, собравший и открывший миру обширный корпус народных песен Венгрии, Румынии, Словакии, стал для Шенга своего рода кумиром. Китайского музыканта привлек прежде всего поиск национальной идентичности, который, как показывает творчество Бартока, можно совмещать с новейшими для середины XX века приемами композиторской техники. «В результате этой преданности делу и кропотливому труду, Барток

---

<sup>51</sup> Oteri F. J. Ibid.

<sup>52</sup> Sheng B. Bartók, the Chinese Composer. URL: <http://brightsheng.com/articles/essaysbybs.html>

<sup>53</sup> Oteri F. J. Ibid.

ощутил возможность «бесценного омоложения» языка, полученного от народной музыки, в отличие от полного разрыва с тональной системой, принятой Шёнбергом и его учениками»<sup>54</sup>. Подлинный национальный дух в музыкальной композиции, глубокое понимание сущности современного искусства, связанного с традициями, воплотились и в основные пункты творческой концепции Шенга.

Как известно, отношение к ладовой сущности музыки выходит у Бартока за рамки применяемых им же ладовых систем и смещается в сторону полисистемности также, как и мелодика Шенга выходит за рамки китайской пентатоники. Каждый основной тон диатоники обогащается при помощи соседних полутонов, заполняя интервальные промежутки гемитонными полями. Исследователь С.М. Сигитов пишет о битональном принципе функциональной логики мышления Бартока: «Благодаря своему глубокому знанию народной музыки разных стран Бела Барток открыл в ней новые, малоизвестные пласты напевов со сложной ладовой организацией, не укладывающейся в обычные рамки мажоро-минора. Они-то и обновили бартоковскую диатонику»<sup>55</sup>.

В своих научных трудах Брайт Шенг утверждает, что в реальности китайская музыка никогда не была пентатоникой<sup>56</sup>. О сложности организации традиционной китайской музыкально-акустической теории говорят принципы настройки пентатоники в зависимости от выбранного лада. Пентатоника существует наряду с музыкальной системой двенадцати люй. Входящий в систему двенадцати люй звук можно рассматривать как ключевой в пентатонике, и его перемещение с одной ступени на другую, в теории

---

<sup>54</sup> Oteri F. J. Ibid.

<sup>55</sup> Сигитов С. М. Ладовая система Белы Бартока позднего периода творчества // Проблемы лада. Москва: Музыка, 1972. С. 253.

<sup>56</sup> Oteri F. J. Ibid.

называлось «вращением» (сюань)<sup>57</sup>. Этот принцип аналогичен подходу Бартока к ладовым структурам.

Тем более любопытно, что Брайт Шенг находит факты подтверждения близости венгерской и китайской культур, заканчивая свою статью о Бартоке следующей фразой: «В 1986 году после многовековых поисков этнографы обнаружили недалеко от Урумчи – столицы провинции Синьцзян на северо-западе Китая, небольшую этническую группу из девяти тысяч представителей, называемых угарами, которые, как они считали, вели свое происхождение от венгерского народа. Два важных аргумента убеждали ученых: предметы, которые они нашли при раскопках тысячи двухсот могил, находившихся поблизости, оказались идентичны найденным в Венгрии при раскопках кладбищ, а семьдесят три народные песни угаров основываются на пентатонике, они, так же, как и венгерские народные песни, создали звуковой мир, известный благодаря Бартоку»<sup>58</sup>.

Таким образом, музыковедческие изыскания Брайта Шенга в значительной степени повлияли на формирование его авторского композиторского стиля. Одним из основополагающих факторов для Шенга в его поиске национальной идентичности стал бартоковский принцип: работа с ритмическими структурами, модусами и народными ладами. Брайт Шенг осознанно избегает синтеза с такими техниками, как например, европейская додекафония, стремясь к обогащению диатоники.

Барток так же, как и Шенг, что последний подчеркивает в своей статье о композиторе, не видел существенной разницы в том, создает ли композитор имитацию фольклорных тем или не стремится к подобию фольклорного материала. В любом случае он должен ощущать народный дух и соответствующую атмосферу традиционной музыки. Чрезвычайно важно также признать, что достижения в отношении синтеза традиционной культуры

---

<sup>57</sup> Исаева М.В. Соотношение музыкальной системы люй и общей теории познания в Китае // XIX НК ОГК. Москва, 1988. С. 78–82.

<sup>58</sup> Sheng B. Bartók, the Chinese Composer. Ibid.

и новаций европейской музыки Бартока основывались на его глубоком понимании классической музыкальной традиции. Как один из лучших пианистов своего времени, он обладал проницательным взглядом на классический репертуар. Прежде всего, в его музыке мы слышим тесную связь с немецко-австрийской традицией. «Барток, как и многие великие композиторы до него, следовал своим путем с высоко поднятой головой. Через его музыку мир узнал об истинной природе венгерской народной музыки: в ее яркой диковатой сущности. Концепция венгерской музыки с приходом Бартока изменилась окончательно и бесповоротно»<sup>59</sup>.

Сохранение оригинальной специфики композиторского мышления – это один из основополагающих *педагогических принципов* Брайта Шенга. Известно, что основа успеха педагога-композитора заложена в умении сохранить творческую индивидуальность своих учеников. Брайт Шенг считает, что унаследовал свой стиль преподавания от Леонарда Бернштейна<sup>60</sup>.

Леонард Бернштейн однажды спросил у Брайта Шенга: «“Вы знаете Рави Шанкара?” < ... > он самый известный индийский исполнитель на традиционных инструментах. Музыка могла начаться где угодно и могла закончиться когда угодно, продолжаясь три часа или около того»<sup>61</sup>. Таково было восприятие Бернштейном индийской классической музыки. Затем он сказал нечто аналогичное Шенгу, который однажды пригласил его приехать в Тэнглвуд, чтобы «послушать, как я дирижирую симфонии Моцарта. После этого я спросил его: “Что ты думаешь?” Он ответил: “Это самая скучная музыка, которую я когда-либо слышал”». Из приведенных выше высказываний следует, что представление великих музыкантов о разных культурах может быть прямо противоположным. Из этого своеобразного плюрализма, урок которого преподнес в этой истории Бернштейн, Шенг исходит в своей педагогической позиции.

---

<sup>59</sup> Sheng B. Bartók, the Chinese Composer. Ibid.

<sup>60</sup> Oteri F. J. Ibid.

<sup>61</sup> Oteri F. J. Ibid.

Шенга сложно представить в качестве основателя какой-либо творческой школы или направления. Он сознательно не стремится использовать какие-либо новые техники, как например, это делает Тан Дун. Композицию Шенг преподавал в Музыкальном центре Тэнглвуда (с 2001 года по 2006 год), в Вашингтонском обществе исполнительских искусств (2001–2002), в Музыкальном колледже Маннеса (2002–2003) и Атлантическом центре искусств (2002). Его идеи связи традиционной народной культуры и внедрения ее элементов в классическую музыкальную традицию позволяли каждому из студентов-композиторов, осваивающих основы профессионального ремесла в США, независимо от их этнической принадлежности сохранять свою национальную идентичность.

После того как Шенг приехал в Нью-Йорк, по его словам, он изучил множество так называемых авангардных атонально-диссонирующих техник, в которых теряется линейность и единонаправленность музыки и музыка «может начаться где угодно и закончиться где угодно»<sup>62</sup>. После того как Шенберг «отказался от тональной музыки, каждый композитор по сей день изо всех сил пытается найти свой собственный гармонический язык», – полагает Шенг<sup>63</sup>. На его взгляд, хорошая композиция должна иметь одинаковую способность выражать разные настроения, которые меняются быстро, как в атональной музыке. Шенберг, как и Булез, утверждает Брайт Шенг, уничтожил поколения композиторов, когда изобрел 12-тоновую композицию. Это неправильная система, ибо, как полагает китайский композитор, всякая музыка с системой неправильна. Шенг предлагает своим студентам анализировать прежде всего классическую тональную музыку: «Существует лишь семь нот для композиторской работы. Несмотря на то, что случайности время от времени происходят и вы одалживаете их, но все же вы соединяете их с основными, базовыми элементами»<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Oteri F. J. Ibid.

<sup>63</sup> Oteri F. J. Ibid.

<sup>64</sup> Sheng B. Bartók, the Chinese Composer. Ibid.

Композиторское творчество Брайта Шенга неразрывно связано и с его *музыкально-исполнительской деятельностью*. Прежде всего он известен как дирижер, но выступает также в качестве пианиста.

Брайт Шенг регулярно дирижирует европейской классикой в Китае и китайской музыкой на Западе. Этот кросскультурный диалог оказывается доминантой его творчества. В репертуаре Брайта Шенга – сочинения В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Й. Брамса, Г. Берлиоза, Г. Малера, К. Дебюсси, М. Равеля, И.Ф. Стравинского, Б. Бартока, Д.Д. С.С. Прокофьева, собственные сочинения.

Брайт Шенг – приглашенный дирижер, который работает с оркестрами по всему миру. Среди коллективов, которыми управлял maestro – Detroit Symphony, Seattle Symphony, the San Francisco Symphony, the St. Petersburg Philharmonic Orchestra, Dortmund Philharmonic Orchestra, New York Chamber Symphony, New York City Ballet, San Francisco Ballet, China National Symphony, Hong Kong Philharmonic, Thailand Philharmonic, Lincoln Center Festival, Spoleto USA Festival, Tanglewood Music Center, Brevard Music Center Festival Orchestra и другие. Его концерты проходили в Карнеги Холле, Линкольн Центре, Кеннеди Центре и других концертных залах.

Следует особо отметить стремление Брайта Шенга – дирижера обогатить китайскую культуру европейскими ценностями. Так, например, в 1996 году при подготовке исполнения он осуществил переводы словесных текстов «Немецкого реквиема» Брамса на китайский язык.

В параграфе 1.1 уже говорилось о деятельности Шенга-*фольклориста* – его участии в проекте по поиску и записи китайского музыкального фольклора вдоль Великого шелкового пути. В творчестве Брайта Шенга всегда ощутимо влияние традиционной музыки Китая и азиатской культуры, что является результатом освоения композитором национальных традиций, осуществлявшемся на протяжении более чем трех десятилетий, когда он собирал фольклорные темы в провинциях Китая. Наряду с тем, освоение европейской композиторской техники, изучение музыкального наследия

второй половины XX века, вывели его творчество на новые горизонты, в которых китайская традиционная культура оказалась включенной в общемировой контекст.

Добавим, что за свою многогранную деятельность Брайт Шенг был удостоен многочисленных наград, среди которых стипендия Дж. С. Гуггенхайма (1990), премия Фонда Уолтера В. Наумбурга (1990), премия Рокфеллера (1991), упоминавшаяся выше стипендия фонда Макартуров (2001), стипендия Макдауэлла (1985, 1988), Премия Кеннеди-центра (1995) и премия ассоциации концертной музыки ASCAP (2002, о ней также упоминалось выше) и другие.

Таким образом, проведенное исследование подтверждает многогранность деятельности Брайта Шенга – композиторской, музыковедческой, педагогической, музыкально-исполнительской. В параграфе показано, что во всех названных сферах maestro стремится к органичному соединению компонентов китайского и европейского. Он интегрирует китайский фольклор с европейскими композиторскими техниками, нацелен на сохранение культурной идентичности в работе со студентами-композиторами, дирижирует оркестрами из разных стран, выступая с концертами по всему миру. Одним из образцов для индивидуального композиторского почерка Брайта Шенга стало творчество Белы Бартока, которое он глубоко изучил как музыковед: следуя Бартоку, Шенг идет по пути обогащения развитой классической мажоро-минорной системы путем внедрения в нее национально-характерных интонационных структур.

### **1.3. Взаимодействие китайского и европейского в способах организации музыкального материала<sup>65</sup>**

---

<sup>65</sup> Данный раздел содержит материал публикации: Цуй Шо. Гибридный тематизм в инструментальной музыке Брайта Шенга // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023. № 1 (10). С. 46–49.

В период жизни в провинции Цинхай Шенг играл на фортепиано и ударных в Цинхайском народном театре песни и танца в Синине. Как уже говорилось в первом параграфе, он был вдохновлен яркой народной музыкой этого региона и увлечен жанром хуаэр<sup>66</sup>. В Цинхае ему пришлось освоить опыт создания музыки на основе народных мелодий, а также научиться играть на различных музыкальных инструментах, в том числе на ударных. Необходимо было изучать теоретические основы музыки. Позже композитор скажет, что еще не осознавал тогда, какое сильное влияние окажет на него этот особый пласт музыкальной культуры. Впервые познакомившись с китайской народной музыкой в Цинхае, Шенг приобрел непосредственный опыт использования китайского музыкального фольклора, который в конечном итоге послужил основой для его крупных форм.

Одним из его первых произведений, успешно транслирующих этот опыт, стал цикл для виолончели соло «Семь мелодий, услышанных в Китае»<sup>67</sup>. Произведение было написано в 1995 году специально для выдающегося американского виолончелиста китайского происхождения Йо Йо Ма, в исполнении которого цикл впервые прозвучал в Лос-Анжелесе 9 октября 1995 года. Н.А. Феофанова указывает на то, что с точки зрения исполнительской техники «первоначальный вариант пьес оказался чрезвычайно сложным. В связи с этим композитор пересмотрел определенные фрагменты, консультируясь с одним из своих учеников-виолончелистов»<sup>68</sup>.

В этом цикле, среди прочих народных тем, цитируются мелодии хуаэр из провинции Цинхай. А завершается цикл энергичным и красочным тибетским танцем. На примере цикла «Семь мелодий, услышанных в Китае» уместно рассмотреть ладовую комбинаторность, которую Шенг нередко использует в

<sup>66</sup> Хуаэр: буквально «цветок», кит: 花儿 – тип горных песен, которые поют молодые возлюбленные, что является частью ухаживания за девушкой.

<sup>67</sup> Sheng B. *Seven Tunes Heard In China*. Edited by Yo-Yo Ma. New York: G. Schirmer, 2001. 20 p.

<sup>68</sup> Феофанова Н.А. О некоторых особенностях интерпретации цикла «Семь мелодий, услышанных в Китае» Брайта Шенга // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2019. № 3. С. 27.

своём творчестве, обогащая пентатонику элементами хроматики, аналогично бартоковскому подходу обогащения народных ладов.

Музыка Шенга сочетает в себе основные свойства китайской мелодики, в частности, характерную для нее пентатонику с интонационной специфичностью – особой певучестью, восходящей к специфике китайских языковых диалектов. Известно, что становление музыкальных форм китайской музыки развивалось в тесной связи с поэтическим искусством. В китайской поэзии в одночастных поэтических формах выделяли четыре стадии развития – *ци*, *чэн*, *чжуань*, *хэ* (起承转合). *Ци* (起) – это экспозиция; *чэн* (承) – повторение с изменением; *чжуань* (转) – разработка, развитие; *хэ* (合) – завершение<sup>69</sup>. Аналогичные формы применяет в развитии мелодики Брайт Шенг. Этот тип мелодического построения интегрируется в формы европейской музыкальной композиции.

Следует подчеркнуть, что диатоника у Шенга, аналогично бартоковскому принципу работы с народными темами, соединяется с хроматикой, а китайская специфика мелодизма, с присущей ей мягкостью протяженностью линии, вливается в рамки европейских форм.

Цикл для виолончели соло «Семь мелодий, услышанных в Китае» состоит из семи частей:

1. “Seasons” («Времена года»);
2. “Guessing Song” («Угадай песню»);
3. “The Little Cabbage” («Маленькая капуста»);
4. “The Drunken Fisherman” («Пьяный рыбак»);
5. “Diu Diu Dong” («Диу Диу Донг»);
6. “Pastoral Ballade” («Пасторальная баллада»);
7. “Tibetan Dance” («Тибетский танец»).

---

<sup>69</sup>Дун Гунцзюнь. Форма ци, чэн, чжуань, хэ в музыке и как она используется // Голос Хуанхэ (21). Чанджи: Музыкальный факультет колледжа Чанджи, 2013. № 21. С. 1–4.

Каждая часть цикла начинается с цитаты народной мелодии, которая интерпретируется композитором с применением скользящих тонов – глиссандо и орнаментации, свойственных народным традициям китайской музыки.

То, что Шенг выбрал народную песню «Времена года» в качестве основы первого номера цикла, не случайно, так как эта песня – одна из наиболее характерных мелодий для данного региона. Китайская пентатоника, на которой основывается народная музыка Китая и на которой базируется мелодика цикла Шенга «Семь мелодий, услышанных в Китае», иногда используется композитором непосредственно, однако в некоторых случаях Шенг осознанно уходит от ее точного воспроизведения и вводит дополнительные тоны.

В данном случае, композитор меняет всего один звук в первом мотиве, однако это очень существенно сказывается на его интонационном облике. Приведем его в китайской нотации *цзяньпу*, чрезвычайно удобной для записи одноголосных песен (рисунок 1):

Рисунок 1

Народная песня	1=a	<u>5</u>	<u>1̇</u>	<u>5</u>	<u>7</u>	<u>5</u>	<u>4</u>		<u>5</u>	<u>4</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	<u>1</u>	
Интерпретация Шенга	1=a	<u>5</u>	<u>1̇</u>	<u>5</u>	<u>1̇</u>	<u>5</u>	<u>4</u>		<u>5</u>	<u>4</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	<u>1</u>	

Замена седьмой ступени на первую совершенно лишает мелодию пентатонной окраски, превращая ее в общеевропейскую мелодию, нейтральную с точки зрения вида минора ввиду отсутствия шестой и седьмой ступеней. Композитор акцентирует пятую ступень, делая ключевой хорейческую квартовую интонацию.

Несомненное влияние европейской музыки сказывается в соединении диатонической мелодии с ходами на уменьшенную октаву и малую нону. Замена консонирующих аккордов, в том числе, тоники, на диссонирующие –

одна из характерных черт гармонического языка многих композиторов XX века.

В качестве аккомпанемента песенной теме выступает мотив, в котором Шенг имитирует игру на четырехструнном китайском инструменте геху (革胡), созданном в XX веке музыкантом Яном Юсеном, по тембру мало чем отличающимся от китайского эрху (二胡), однако больше напоминающего виолончель с аналогичной настройкой. Шенг широко применяет глиссандо, воспроизводя интонационную специфику китайских песен, а также многократно применяя этот прием на виолончели.

Заметим, что именно эта интерпретация песни «Времена года» стала в 1997 году одной из главных тем увертюры к опере Шенга «Серебряная река». Композитор перенес ее в оперу без каких-либо изменений, справедливо посчитав удачной.

Музыка, лежащая в основе второй части – «Угадай песню» – заимствована из одной из самых южных провинций Китая – Юньнань. Цайдяо, народная песня, используемая в этой части, представляет собой простую мелодию, состоящую из нескольких характерных для китайской музыки мелодических элементов: квартовые ходы (как восходящие, так и нисходящие), нисходящая секста. В первых семи тактах появляется народная мелодия – известная детская песенка. Этот материал с минимальными изменениями сопровождается ритмичным гулом на открытой струне «ля».

Используя в мелодии чередование натуральной ступени пентатоники – соль и альтерированной – соль – бемоль, Шенг внедряет диссонанс, несвойственный простой диатонической мелодии. Как и в предыдущем номере, казалось бы, незначительное изменение в мелодии приводит к ее восприятию с позиции европейской тональности. Мелодия вписывается в контекст ми-бемоль мажора, в этом случае звук, нотированный как соль-бемоль, по существу, является второй повышенной ступенью, фа-диезом, выступающим в роли скачкового вспомогательного звука. Восьмой такт

начинается с ноты ми-бемоль, которая является одновременно окончанием семитакта народной песенки и началом следующей музыкальной фразы мелодии. Шенг также применяет мотивное развитие для формирования полифонического контура, в котором голоса при помощи этих же мотивов вступают в диалог друг с другом.

Эти элементы извлекаются из мелодического контура, транспонируются, соединяются в мотивах, повторяются и развивающемся разделе. Растворение мелодии в фигурациях, движение по звукам аккордов, усложнение фактуры и ритмического рисунка – всё это является признаками вариационной формы европейского образца. Не следует забывать и о полифонизации ткани, не свойственной китайской народной песне.

Третья часть создана на основе известной китайской народной песни «Маленькая капуста» из северо-центрально-восточной китайской провинции Хэбэй. Эта песенка принадлежит к жанру сяо дяо, который связан с жизнью и бытом жителей крупных городов Китая. *Сяо дяо* обычно состоят из двух предложений, по семь иероглифов (слогов) в каждом. Предложение – это единая строка, двустопное, которое далеко не во всех случаях можно соотнести с музыкальным предложением части периода. В данном случае характерно, что этот жанр имеет литературную основу, и в этом типе народной песни отсутствует импровизационная составляющая. Сяо дяо может быть как сольной песней, так и дуэтом, иногда может звучать в сопровождении эрху и/или других инструментов, добавляющих различные звуковые орнаменты по отношению к основной мелодической линии.

«Маленькая капуста» – песня о нелегкой судьбе девочки-сироты – уже становилась объектом внимания композиторов. Она стала одной из важнейших музыкальных характеристик Сиэр – главной героини оперы «Седая девушка», первой китайской национальной оперы, написанной в 1945 году коллективом авторов. У Шэнга песня «Маленькая капуста» – первый лирический центр цикла. Нежная и меланхоличная народная мелодия при первом проведении точно соответствует фольклорному образцу.

Интересно, что в разных источниках ритм данной песни выглядит по-разному: иногда вся песня записана в одном размере, иногда в переменном ( $2/4$  и  $3/4$  или  $4/4$  и  $5/4$ ). Можно предположить, что ее исполнение в народной среде в значительной мере импровизационно, что естественно для песен задумчивого характера. В пьесе Шенга размер  $3/4$ , однако он не только не лишает музыку свободы развертывания, но и усиливает ее, смещая мотивы относительно тактовой черты. Интересно, что все мелкие построения в начальном проведении темы начинаются со слабой доли, тогда как во всех вариантах фиксации народной песни – с сильной.

Диатоничность мелодии нарушает лишь полутоновый форшлаг в первом мотиве, однако хроматические вспомогательные звуки нередко встречаются в китайской народной музыке.

По форме пьеса представляет собой удвоенный период: второй период, по сути, представляет собой вариацию на первый. В данном случае мы имеем дело с орнаментальной вариацией европейского типа. Мелодия расщепляется не подголосками, а арпеджированным движением по звукам аккордов, в результате чего образуется скрытое двухголосие. Дополнение, в котором дважды повторяется один и тот же кадансирующий мотив в разных октавах, также является типичным для классического периода.

Четвертая часть называется «Пьяный рыбак», и она основывается также на одноименной народной мелодии XVI века, периода правления династии Тан. Изначально ее мелодия не была вокальной и предназначалась для игры на цине. Наиболее яркой особенностью этой части является использование синкопированного ритма, а также соскальзывающих тонов в варианте украшения-мордента. Эти приемы послужили музыкальному воплощению фигуры подвыпившего человека, не вполне устойчиво стоящего на ногах.

Композитор строит начальное построение песни, мелодия которой воспроизведена практически точно, на органном пункте, образующем увеличенную октаву с опорным тоном мелодии (C–Cis). Диссонирующее опорное созвучие становится интонационной идеей, которая воплощается в

добавленном в мелодию вспомогательном хроматизме, а также в аккордовой фактуре коды. Интересен ее синтетический характер. Здесь композитор объединяет в аккордах чистую квинту, которой был ограничен диапазон первого построения диатонической по своей сути мелодии и большую септиму (уменьшенную октаву, малую нону). В результате возникает вертикаль, близкая атональным произведениям первой половины XX века.

В среднем разделе – в 27–68 тактах – появляется авторский музыкальный материал Шенга, который звучит контрапунктом к квинте ре-соль. Таким образом Шенг акцентирует внимание на открытых струнах пиццикато которые звучат диссонансом по отношению к ахроматическим ходам мелодии из темы Шенга.

В репризном разделе, который начинается с такта 70, звучит тот же самый заимствованный материал из народной песни, однако он дан в вертикальном аккордовом варианте.

Пятая пьеса, основанная на песне «Диу Диу Донг» из каталога Цюань-Шэн Лу, ведет свое происхождение от северо-восточного квартала Тайваня И-Лань. В ней имитируются звуки поезда, идущего через туннель.

Первоначальный ритм – короткая ячейка, которая затем возвращается и повторяется на протяжении всей песни. Мелодия песни вновь воспроизведена почти в точном соответствии с фольклорным образцом; исключение, как и в предыдущих песнях, составляет вспомогательный хроматизм. Хроматизация ткани происходит в развивающем разделе, построенном на неточном секвенцировании с ритмическими сдвигами.

Структура песни необычна для фольклора, но в высшей степени типична для европейской инструментальной миниатюры. Простая трехчастная форма в данном случае складывается из ненормативного экспозиционного периода, разработочного развития и варьированной репризы.

В репризе композитор применяет так называемое ленточное двухголосие параллельными квинтами, по-видимому, имеющими изобразительное значение.

В цикле «Семь мелодий, услышанных в Китае» Шенг довольно часто воспроизводит средствами виолончели определенные изобразительные приемы. В частности, в этой пьесе используются искусственные флажолеты для имитации свиста поезда.

Шестая часть цикла – песня «Пасторальная баллада» – основывается на мелодии из Внутренней Монголии, в которой существуют два основных варианта песенной традиции: Дуань Дяо и Чанг Дяо. Именно этот, последний вид использует в этой части Брайт Шенг. В этой пьесе композитор прибегает к приему увеличения плотности фактуры: у солирующей виолончели звучит как сама тема, так и контрастирующий с ней контрапункт с диссонирующими по отношению к основным тонам хроматическими форшлагами. Шенг сопровождает народную мелодию pedalными тонами, образующими с ней по вертикали диссонирующие интервалы: малые секунды, большие септимы и тритоны.

В седьмой части – «Тибетском танце» – Шенг использовал тему народного танца, напоминающий народную песню «Аймалинджи» («Эй, слушай!»). В этой части композитор применяет ряд колористических приемов в игре на виолончели, в частности, постукивания по корпусу, имитирующие игру на барабанах.

В то время как большая часть тибетской танцевальной музыки имеет размер 2/4, в последней части в «Тибетском танце» он использует переменный размер, подобно тому, как это делает Стравинский в «Весне священной» во Второй части «Великая жертва».

На первый взгляд кажется, что эта переменность ломает закономерность и предсказуемость, свойственные традиционной китайской музыке. Однако фольклорная тема все же остается неизменной и узнаваемой. В начале каждой части звучит народная мелодия, фрагменты которой затем повторяются, переставляются, видоизменяются и сжимаются, метрически смещаются и дополняются аккомпанементом или даже соединяются в полифонической фактуре.

Таким образом, анализ цикла для виолончели соло «Семь мелодий, услышанных в Китае» подтверждает тезис о том, что в музыке Брайта Шенга органично сочетаются бережное отношение к фольклору и разнообразные способы работы с ним, связанные с использованием классических (например, академические музыкальные структуры) и современных (хроматизация, сложная нетерцовая аккордика) европейских композиторских техник. Как уже упоминалось, в применяемых композитором приемах прослеживается влияние творчества Белы Бартока. Китайский композитор также отдает предпочтение тритонам и диссонантным созвучиям, особенно активно используя несвойственные китайской традиционной музыке секунды и большие септимы, в то время как исходные мелодические линии основываются преимущественно на диатонике.

В «Семи мелодиях, услышанных в Китае» Брайт Шенг черпает вдохновение из фольклорного материала – народных песен и танцев из разных провинций Китая, но развивает его в русле традиций современных европейских композиторских техник. Синтезируя их элементы в своем творчестве, Шенг, через трансформацию китайских народных мелодий, обнаруживает специфику своего авторского стиля, опирающегося на народные традиции и в то же время не сливающегося с ними.

Черты музыкально-языковой кросскультурности этом произведении коррелируют с двойственностью национальной идентичности сорокалетнего в то время композитора, сохранившего связь с корнями китайской культуры, однако сформировавшего свой стиль в рамках европейской традиции и следующего ее законам с позиций формообразования и способов работы с фольклорным материалом.

#### **1.4. Образы пекинской оперы в музыке Брайта Шенга<sup>70</sup>**

---

<sup>70</sup> Данный раздел содержит материал публикации: Цуй Шо. «Ночь в пекинской опере» для скрипки и фортепиано Брайта Шенга: имитация китайских традиционных инструментов

Композиторское творчество Шенга пронизано основополагающими элементами китайской традиционной культуры. Для него, как и для многих других современных китайских композиторов, средоточием национальных культурных традиций является пекинская опера.

Традиционная пекинская опера – синтетический жанр, совмещающий в себе акробатические номера, пение, танец, пантомиму и драматическое искусство, сопровождаемое особым оркестром китайских традиционных инструментов. Музыкальная специфика, а также темы и образы этого театрального жанра оказали влияние как на оперное творчество, так и на инструментальную музыку Брайта Шенга.

Как известно, оркестр в пекинской опере состоит, в основном, из ударных и струнных инструментов с несколькими деревянными духовыми. Он разделен на две части: струнные и духовые инструменты, которые, как правило, сопровождают пение, и ударные инструменты, функция которых – подчеркивать движения актеров, их мимику и жесты, а также «переключать» действие между сценами спектакля (подробнее об этом будет сказано ниже).

Основными струнными инструментами пекинской оперы являются смычковый инструмент хуцинь и щипковые инструменты юэцинь. Основные ударные инструменты оркестра пекинской оперы – гонги (луо) и барабаны (баньгу и банцзы). Эти инструменты могут иметь различные размеры и различные формы. Их основная задача – создание очень сильного ритмического (нередко даже шумового) эффекта. Поэтому они часто используются для сопровождения движений и для выражения эмоций персонажей пекинской оперы<sup>71</sup>.

Произведение Брайта Шенга «Ночь в пекинской опере» для скрипки и фортепиано, как следует из его названия, напрямую апеллирует к этому

---

средствами европейского ансамбля // Музыкальное искусство: проблемы теории, истории и педагогики: сборник научных статей. Вып. 3. Петрозаводск: Два товарища, 2023. С. 283–288.

<sup>71</sup> Sheng B. Biography. Bright Sheng Personal Website. URL: <http://brightsheng.com/bio.html>.

традиционному жанру китайского музыкального театра. Оно было заказано композитору Международным конкурсом скрипачей в Индианаполисе в качестве обязательного произведения для конкурса 2006 года и опубликовано в 2005 году.

Образы и сюжет этой пьесы Брайта Шенга основываются на известной пекинской опере «Прощай, моя наложница». В своем сочинении композитор имитирует звучание традиционных китайских инструментов, а также специфику китайской народной музыки средствами европейского инструментария: дуэтом для скрипки и фортепиано.

Содержание пекинской оперы «Прощай, моя наложница» – это один из вариантов истории о Любане (возможном основателе династии Хань), который боролся за объединение Китая с генералом Сяньюем. В положенном в основу оперы сюжете генерал Сяньюй призвал свою любимую наложницу – принцессу Юй – бежать от врагов ради ее же безопасности. Сам же генерал решил покончить жизнь самоубийством, перерезав себе горло. Но принцесса Юй отказалась покинуть своего возлюбленного и также совершила самоубийство.

Основой тематизма сочинения Шенга становится инструментальная интермедия упомянутой пекинской оперы. Согласно сюжетной линии, принцесса Юй прощается со своим возлюбленным – генералом Сяньюем – в танце с мечом, прежде чем совершить самоубийство в кульминационный момент этого танца. Брайт Шенг в скрипичной партии стремится передать женский певческий голос, а также имитировать звучание цзинху – скрипки пекинской оперы, в то время как партия фортепиано воссоздает повторяющиеся ритмические паттерны, опять же традиционные для пекинской оперы. По мысли композитора, «чувство танца должно в этой звуковой картине неизменно преобладать<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Sheng B. *A Night at the Chinese Opera* (score and program notes). New York: G. Schirmer, 2005.

Заметим, что музыкальный материал «Ночи в Пекинской опере» Брайта Шенга для скрипки и фортепиано – это транскрипция его же более раннего сочинения «Весенний сон», второй части «Весенней оперы».

«Весенний сон» был написан Шенгом в 1997 году для виолончели и оркестра китайских традиционных инструментов и посвящен знаменитому виолончелисту Йо-Йо Ма. В 1998 году композитор создал новую версию это сочинения – на этот раз, для скрипки и оркестра китайских традиционных инструментов. Это произведение было посвящено скрипачу Чо-Лян Линю. «Ночь в Пекинской опере» – еще одна, третья версия этого инструментального опуса. В ней Брайт Шенг проецирует тембры традиционных китайских инструментов в пространство камерного скрипичного и фортепианного звучания.

С точки зрения формообразования «Ночь в Пекинской опере» представляет собой конструкцию, сочетающую форму двойных вариаций и трехчастность. Трехчастная форма выполняет функцию формы второго плана, что вполне типично для вариаций (таблица 1).

*Таблица 1*

Первая часть	Тема А (тт. 10-51), Вариация А1 (тт. 52-86), Тема В, небольшая постлюдия (тт. 100-124)
Вторая часть	Вариация А2 (тт. 125-148), Вариация В1 (тт. 149-179), Вариация А 3, (тт. 180-189) Вариация А 4 (тт. 190-213), фортепианная интерлюдия (тт. 214-217)
Третья часть	Вариация А5 (тт. 218-242), Вариация А6 (тт.242-266), Вариация В 2, (тт. 267-276) Вариация А7 (тт. 277-283), Постлюдия (тт. 284-299)

Внешние контуры трехчастности пересекаются со сквозным развитием вариационного цикла (двойных вариаций на тему А и тему В) и скрепляют форму, придавая ей устойчивость и завершенность.

Темы А и В контрастируют друг с другом. Брайт Шенг использует два разноплановых типа тематизма, чтобы представить два различных по характеру персонажа – мужественного генерала Сяньюя и нежную, но решительную принцессу Юй.

Тема «А» – это четырехзвучный выразительный кантиленный мотив, в теме «В» можно услышать эффекты, напоминающие структуры ударных, применяемые в пекинской опере для подчеркивания эмоциональных движений.

Примечательно, что средствами ряда специфических приемов игры на скрипке Шенг имитирует звучание китайского струнного инструмента пекинской оперы – цзинху. Цзинху, по сравнению со скрипкой, имеет более короткий смычок, а длина инструмента составляет приблизительно около 2/3 длины скрипки. У этого инструмента весьма высокий и пронзительный тембр. Сопровождая пекинскую оперу, он в основном использует игру в пределах 9-ти или 10-ти позиций. Из-за столь ограниченного диапазона довольно редко используются большие скачки, а движение, как правило, имеет поступательную траекторию.

В «Ночи в Пекинской опере» Брайт Шенг применяет скрипичное остинато, имитируя звучание цзинху (пример 1). Еще одним специфическим средством, на этот раз – гармоническим, становятся полиладовые эффекты, аналогичные тем, что были применены в виолончельном цикле «Семь мелодий, услышанных в Китае», где пентатоника расцвечивалась различными подголосками, не имеющими отношения к диатонике.

Изысканные ритмические рисунки, которые появляются у скрипки в высоком регистре, подражающем звучанию цзинху, можно спроецировать на танцевальные движения принцессы Юй, составляющие кульминацию сюжета пекинской оперы «Прощай, моя наложница» (пример 2).

В этом произведении Шенг многократно чередует различные темпы: от медленных – до *prestissimo*, отражая через них драматические события, связанные с образом генерала Сяньюя (пример 3).

В «Ночи в Пекинской опере» Брайт Шенг подражает звучанию традиционных китайских инструментов, воспроизводя их специфические приемы игры в партии скрипки, ритмические модели, имитирующие партии ударных в пекинской опере – на фортепиано. И, вместе с тем, очевидно, что этот цикл – не просто фортепианная редукция оркестровых вариантов. Брайт Шенг аранжировал эту версию для фортепиано и скрипки с намерением создать самодостаточное, эффектное и весьма виртуозное ансамблевое произведение.

Композитором используются все три категории традиционных китайских инструментов, составляющие тембровую палитру пекинской оперы: ударные инструменты, деревянные духовые инструменты и струнные инструменты. В первых тактах вариационного цикла Шенг подражает звучанию ударного инструмента бангу. «Голос» бангу имитируется на самых высоких нотах фортепианной клавиатуры с целью воплотить его четкий и яркий тон. Исполнителю-пианисту следует играть эти звуки очень быстро, используя кончики пальцев для того, чтобы создать специфический «металлический» тембр (пример 4).

В некоторых фрагментах произведения также имитируется инструмент сяо луо, китайский гонг (обычно он удерживается исполнителем одним пальцем под ободом инструмента, по поверхности ударяют деревянной палочкой). Такого рода имитацию можно опять же найти в партии фортепиано (пример 5).

Кроме того, Шенг использует аналогичную композиционную технику, сочетая подражание сяо луо с имитацией бангу (пример 6).

Чтобы спроецировать тембры традиционных китайских ударных инструментов в пространство фортепиано, Брайт Шенг создает специальные группы кластерных аккордов в быстром движении шестнадцатыми, с акцентами у фортепиано в тактах 164–166 и 176–179 (пример 7).

Не менее примечательной выглядит имитация Шенгом духовых инструментов пекинской оперы: дизи и шэна – двух основных духовых

инструментов в традиционном национальном оркестре. Шэн, который иногда называют «губной гармошкой», представляет собой духовой инструмент с язычковой трубкой, в котором используется свободная трость. Звукообразование происходит за счет комбинации трости, трубы и свободной вибрации воздуха. Оба названных инструмента имеют приятный для слуха и нежный тембр, который ассоциируется со спокойствием и умиротворенностью.

Тема А, которая впервые проводится в такте 10, призвана имитировать нежное и элегантное звучание шэна. Она нежно звучит на *pp*, ее исполнение требует от пианиста мягкой атаки и стремления к построению длинных и выразительных музыкальных фраз (пример 8).

Шенг также имитирует тембры струнных инструментов, включая как китайские щипковые струнные инструменты, так и китайские смычковые струнные инструменты. Щипковый струнный инструмент, который выполняет аккомпанирующую функцию, – жуань. Жуань – это лютя с резным грифом, круглым корпусом и четырьмя струнами. Например, Шенг подчеркивает восьмые ноты стаккато, противопоставляя их небольшой линии легато с тем, чтобы воссоздать щипковый звук жуаня – мягкий и приглушенный, однако обладающий характерным резонансом (пример 9).

В противовес длинным мелодиям *legato*, передающим звуки шэна, Шенг использует аналогии с другим национальным струнным инструментом – хуцинем – для создания коротких фраз с ярко выраженной ритмической акцентуацией. Хуцинь – смычковый инструмент, играющий значительную роль в китайском традиционном оркестре. Он обладает четкой стаккатной артикуляцией и в этом качестве интерпретируется Брайтом Шенгом в анализируемом произведении (пример 10).

Проведенный анализ показал, что отражение в собственных музыкальных произведениях черт пекинской оперы стало для Брайта Шенга еще одним способом проявления национальной идентичности. На примере камерного ансамбля – «Ночи в Пекинской опере» для скрипки и фортепиано –

композитором была предпринята попытка интерпретировать не только один из популярных сюжетов, но также специфическое звучание китайского традиционного оркестра.

Создавая камерный ансамбль, Брайт Шенг как бы сжимает сюжет пекинской оперы до показа его кульминации – прощального танца принцессы Юй. Развитие образов двух главных героев и их взаимодействие логично воплотилось в форме двойных вариаций, уравновешенной трехчастностью.

Особой творческой задачей стала имитация звучания инструментов традиционного оркестра пекинской оперы средствами классического ансамбля скрипки и фортепиано. Воплощение звучания цзинху, хуциня, жуаня, шэна, гонга и барабанов через специфические приемы исполнения на европейских музыкальных инструментах – скрипке и фортепиано – представляется достаточно ярким и убедительным.

Проведенный в процессе исследования и представленный в первой главе анализ репрезентативных для диссертации инструментальных произведений Брайта Шенга вкупе с реконструкцией его биографии доказывает, что в творчестве этого американо-китайского композитора органично сочетаются китайская традиционная музыка, элементы ее ладовой и ритмической специфичности, имитация тембров народных инструментов и процессы развития тематизма и формообразования, свойственные европейской композиторской технике. Эти факторы, с одной стороны, подчеркивают национальную идентичность Шенга, с другой – доказывают виртуозность его стилистики и ставят его в один ряд с выдающимися китайскими композиторами – представителями течения Новой волны.

Подводя итоги главы, особо подчеркнем многолетнюю и многогранную деятельность Брайта Шенга и его усилия по включению в поле кросскультурных взаимодействий элементов европейской и китайской традиций, которые сформировали оригинальную полистилистическую композиторскую концепцию и особый подход к музыке как встречному движению Востока и Запада.

## ГЛАВА II. ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО БРАЙТА ШЕНГА В КОНТЕКСТЕ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ И КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИЙ

### 2.1. Тибетский фольклор и техники современного композиторского письма в опере «Песнь Меджнуна» (1992)<sup>73</sup>

«Песнь Меджнуна» («The Song of Majnun») – первая опера Брайта Шенга. Она написана на либретто Эндрю Портера по заказу Лирической Оперы Чикаго. Премьера состоялась в 1992 году. Характерной особенностью этого сочинения стал впервые проявившееся в оперном творчестве композитора встречное движение элементов европейской и восточной традиций.

До возникновения замысла оперы композитор находился в длительном поиске такого либретто, которое позволило бы ему свободно сочетать различные стилистические элементы. Его вдохновила известная легенда о Лейле и Меджнуне – история о восточных Ромео и Джульетте – в интерпретации классика персидской поэзии Низами Гянджеви.

Символичным является то, что этот сюжет композитор проецировал на свою биографию. В его судьбе крайне драматическими представляются отношения с Родиной – Китаем, о котором он, проживая в Соединенных Штатах Америки, беспрестанно думал, оказавшись оторванным от своих корней волею судьбы.

Амбивалентные и противоречивые отношения Шенга к его жизни на чужбине приобрели для композитора особые акценты после трагедии на площади Тяньаньмэнь. В 1989 году тысячи китайцев собрались на площади Тяньаньмэнь в знак протеста против современной государственной политики,

---

<sup>73</sup> Данный раздел содержит материалы публикаций: Цуй Шо. Темы, сюжеты и образы оперного творчества Брайта Шенга // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 4 (83). С. 32–41; Долгушина М.Г., Цуй Шо. Кросскультурные пересечения в опере Брайта Шенга «Песнь Меджнуна» // Культурный код. 2023. № 1. С. 100–111.

что привело к волне репрессий в Пекине 4 июня. Было ранено более 3000 мирных жителей. Более 200 человек, в том числе 36 студентов, были убиты. Эта точка невозврата, повлекшая за собой необходимость эмиграции, стала для Шенга болезненным воспоминанием на всю последующую жизнь и определила доминантные темы его творчества.

В одном из интервью Шенг подчеркивал: «История Меджнуна символична. С одной стороны, для меня это почти что автобиографическая история любви между Китаем и мной, где Лейла представляет Китай, а Меджнуна я идентифицирую с моим «я». Эта метафора приобрела особое значение после недавних волнений в Китае в первые годы этого десятилетия. Для меня история Меджнуна – это трагедия»<sup>74</sup>.

Шенг представлял себе легенду о Лейле и Меджнуне, не ограничиваясь рамками персидской культуры. У композитора ближневосточная экзотика этой темы реинтерпретировалась в целостной азиатской культурной традиции. Чтобы подчеркнуть внеевропейское происхождение сюжета, Шенг обратился к китайским ладовым формам, широко используя пентатонику и внедряя в музыкальный материал некоторые фольклорные темы.

Народные мелодии были выбраны композитором не случайно: они, как и тематическая основа ряда других его ранних сочинений, принадлежали провинции Цинхай, располагающейся недалеко от границы с Тибетом, где Шенг собирал народные песни, впоследствии интегрированные в его творчество. Эти подлинные народные темы композитор соединил с приемами европейской композиторской техники.

Либреттист Эндрю Портер – известный английский писатель – был также вдохновлен этой историей: впервые прочитав поэму Низами, он пришел к идее создания оперы на этот яркий сюжет. У него сформировался собственный взгляд на концепцию будущего либретто: «Я представлял себе либретто не как подробный пересказ сюжета, а как камерную, изысканную

---

<sup>74</sup> Sheng B. The Song of Majnun. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/32936/The-Song-of-Majnun>.

историю»<sup>75</sup>. Отметим, что либретто Эндрю Портера «Песнь Меджнуна» основано на английской версии произведения Низами Гянджеви, переведенной с персидского.

Что касается Брайта Шенга, то его вдохновила, прежде всего, идея «слияния кросскультурных элементов»<sup>76</sup>. Обратившись к персидскому эпосу, Шенг был увлечен главным образом эмоциональной стороной истории, наряду с возможностью ее художественной репрезентации средствами транскультурного повествования.

В опере «Песнь Меджнуна» композитор обратился к тибетской музыке, вобравшей традиции жителей высокогорных районов Гималаев и испытавшей на себе воздействие народной музыки Центральной и Южной Азии. В народной музыке Тибета широко применяются струнные инструменты китайского и монгольского происхождения типа лютни и цитры, а также духовые – поперечные флейты «линбу» и «донглам», звучание которых имитируется в музыке оперы средствами симфонического оркестра.

В этой опере Шенгу удалось сформировать свой собственный, индивидуальный пластичный музыкальный язык, в котором используется особый тип мелодики, своего рода «бесконечная мелодия», где звуковые элементы наслаиваются друг на друга и плавно перетекают один в другой. Это опера, в которой почти все вокальные партии героев представлены извилистыми певучими линиями: будь то дуэт Лейлы и Меджнуна или их сольные фрагменты. Все эпизоды разворачиваются в плавных мелодических потоках.

Гармонический язык – достаточно скупой: композитор стремится к тому, чтобы аккордовые структуры оставались подчеркнуто простыми – главным образом, это модифицированные трезвучия. В результате основной оркестровой партии оперы становятся повторяющиеся гармонические

---

<sup>75</sup> Porter A. Background notes of The Houston Grand Opera's performance of The Song of Majnun. 1995. 22 p.

<sup>76</sup> Sheng B. The Song of Majnun. Ibid.

структуры, аналогично тому, как это происходит в музыке американских минималистов.

Брайт Шенг, говоря о стилистике своей первой оперы, утверждает: «до Меджнуна я пробовал разные способы выражения в своей музыке. В «H'UN» («Разрывы»): In Memoriam 1966–1976 я попытался выразить ужас печально известной «Культурной революции» в Китае, построив всю композицию на немелодичном, диссонирующем интервале в малую секунду. В «Трех китайских песнях о любви» я рассказал о своей привязанности к красоте мелодий и простым консонансным гармониям. Меджнун предоставил мне прекрасную возможность исследовать обе стороны в одной композиции – это была история, содержащая противоположные крайности драматических эмоций. И тот факт, что Меджнун – азиатская легенда, также сделал возможным мой поиск подходящего гармонического языка для «восточных» мелодий. В характере Меджнуна много различных граней. По-арабски «Меджнун» означает «безумный»; это также имеет значение «увлеченный». Трагедия Меджнуна – это не только его злополучная и неудовлетворенная любовь к Лейле, но и конфликт между его любовью и его отношениями с обществом: любовь к Лейле заставляет его стать одиноким и чуждым обществу человеком»<sup>77</sup>.

Шенг и Портер с самого начала понимали сложность создания большой оперы на основе этого сюжета и предпочли одноактный вариант. Для достижения своей цели – создания камерной оперы – они позаимствовали концепцию персидских миниатюр.

Миниатюрная живопись получила распространение в персидском искусстве в XIII веке под китайским влиянием (проявившемся после монгольских завоеваний), став одной из основополагающих тенденций, что в данном случае важно для понимания развития стилистической траектории

---

<sup>77</sup> Sheng B. The Love Songs of Qin Hai. Smithsonian Institute, 1995. 106 p.

оперы у Шенга. Традиция продолжилась также и вследствие западного влияния.

Персидская миниатюра сильнее всего повлияла на иные традиции исламской миниатюры, в основном на османскую миниатюру в Турции и миниатюру Великих Моголов на индийском субконтиненте<sup>78</sup>. При этом, что китайское влияние на персидские миниатюры можно назвать скорее косвенным (не существует персидских миниатюр, авторство которых принадлежало бы китайским художникам), формат и композиционные особенности определенно пришли в персидскую миниатюру от китайской живописи. Встречаются также и общие мотивы, такие как облака и драконы. В монголо-персидских мифологических миниатюрах мифические звери, например, изображались в стиле, близком к китайским цилинь, фэнхуан (феникс), бикси и китайскому дракону.

Шенг и Портер восприняли идею принципа миниатюр для разъяснения наиболее значимых событий повествования. Для того чтобы обеспечить плавный переход от сцены к сцене, Портер и Шенг внедрили в либретто двух абстрактных персонажей, названных ими Сплетницами и поясняющих слушателям все происходящее на сцене. Функция Сплетниц аналогична хору в древнегреческой трагедии, доносящему суть происходящих на сцене событий до публики. Сплетницы в роли комментаторов действия и рассказчиц соединяют воедино все сцены оперы.

Опера состоит из восьми сцен-миниатюр, каждая из которых открывает новую страницу повествования. По сравнению с поэмой Низами, либретто Портера представляет собой весьма сжатую версию истории Лейлы и Меджнуна. Низами описывает каждый поворот сюжета в ярких поэтических красках, в то время как Портер разделяет поэму на восемь частей, которые благодаря тщательно продуманной музыкальной драматургии Шенга превращаются в оперные формы.

---

<sup>78</sup> Robinson V. W. *Islamic painting and the arts of the book* London: Faber and Faber, 1976. 322 p.

В «Истории Лейлы и Меджнуна» Низами отражены многие аспекты бедуинской культуры. Рудольф Гелпке утверждает: «Интересно наблюдать, как Низами сохраняет бедуинскую атмосферу, воссоздавая палатки кочевников в пустыне и племенные обычаи жителей, трансформируя эту историю в пространство более цивилизованного иранского мира»<sup>79</sup>. В культуре эпохи Низами браки были результатом договора между родителями юноши и девушки, а любовь была просто фантазией и крайне редким явлением в реальной жизни. Кроме того, поэма Низами наполнена различными поэтическими метафорами.

Фабула истории Лейлы и Меджнуна общеизвестна: молодой поэт – бедуин Кайс ибн аль-Мулаввах ибн Музахим из племени Бану Амир влюбляется в Лейлу бинт Саад. Лейла тоже испытывает любовь к Кайсу, который выражает свою страсть к ней, сочиняя элегические тексты, чем заслуживает эпитет Меджнун (буквально «одержимый» или «безумный»). Непрерывающееся поэтическое воспевание Меджнуном красоты Лейлы и его публичность встревожили родителей Лейлы. Когда отец Кайса просит руки Лейлы в жены своему любимому сыну, семья Лейлы категорически отказывается от этого предложения. Меджнун становится скитальцем, отвергнутым обществом и родителями возлюбленной. Отец Лейлы против ее воли выдает дочь замуж за состоятельного человека – Ибн-Салама. После этого Лейла отправляется с мужем в Ирак, где вскоре заболевает и умирает. Через несколько лет (в 688 году) Кайс был найден мёртвым, лежащим возле могилы неизвестной женщины. На могильном камне он написал три своих поэтических строфы.

В этой опере Шенг не использовал ни драматургических приемов, ни вокальной стилистики пекинской оперы. Состав вокалистов в опере – вполне традиционный. Меджнун – тенор, Лейла – сопрано, Первая сплетница – меццо-

---

<sup>79</sup> Gelpke R. The translator of Nizami's The Story of Layla and Majmme. New York: Omega Publications. 1997. 177 p.

сопрано, Вторая сплетница – меццо-сопрано, Мать Лейлы – меццо-сопрано, Отец Лейлы – баритон, Ибн Салам – баритон, Отец Меджнуна – бас.

Звуковой образ оперы отчасти следует европейским традициям. Так главная мужская роль отдана тенору, главная женская партия – сопрано. Роли распределяются в соответствии со спецификой характеров героев. Драматургическое значение Сплетниц, играющих роль рассказчиков в тот или иной момент действия, функционально представлена, с одной стороны, как «греческий хор», с другой – эквивалентна комедийным образам болтунов в китайской опере.

Партия Лейлы написана для лирико-колоратурного сопрано. От исполнительницы этой партии требуется высокий профессионализм: необходимо почти постоянно петь в высоком регистре в течение длительного времени. В партии Лейлы присутствует драматическая напряженность, которая вызывает ассоциации с партиями лирического сопрано в операх Пуччини – Турандот или Манон.

Вокальная партия Меджнуна также очень виртуозна. Исполнителю необходимы как гибкое владение вокальной техникой, так и высокий уровень артистизма для того, чтобы образ был достаточно убедительным. Вокалисты, задействованные в этой опере, должны обладать безупречным слухом, не менее важно, чтобы певцы отчетливо артикулировали согласные звуки.

Краткое содержание оперы.

*Первая сцена:* Играя в детскую игру, Лейла и Меджнун встречаются и влюбляются друг в друга. Родители Лейлы наблюдают за происходящим и быстро их разлучают.

*Вторая сцена:* Отец Меджнуна идет к отцу Лейлы, чтобы просить ее руки для своего сына. Отец Лейлы отказывается отдать дочь в жены Меджнуну. Невозможность быть рядом с любимой доводит Меджнуна до безумия. Он оставляет свой дом и семью и превращается в скитальца. Две сплетницы сопровождают происходящее своими комментариями. Их

встречает Меджнун, который поет грустную песнь о вечной и недостижимой любви, прославившей эту историю на всю землю.

*Третья сцена:* От человека к человеку, от деревни к деревне звучит и передается песня Меджнуна. Когда песню слышит Лейла, она понимает, что это песнь Меджнуна о ней и для нее.

*Четвертая сцена:* Отец Меджнуна, находившийся в поисках своего сына и наконец нашедший его, уговаривает Меджнуна сопровождать его в паломничестве к святым местам, где он, возможно, излечится от страстной любви и безумия. Но Меджнун молится только о том, чтобы его любовь разгорелась еще ярче.

*Пятая сцена:* Лейла замужем за Ибн-Саламом, мужчиной, которого она не любит, но его выбрали ее родители. Салам обещает ей уважать ее. Тем временем сплетницы рассказывают Меджнуну о свадьбе Лейлы.

*Шестая сцена:* Меджнун получает письмо от Лейлы, отвечает на него, Лейла получает его ответ. Они тайно встречаются. В лунном саду они издали молча смотрят друг на друга и понимают, что противостоящие им силы слишком велики. Меджнун уходит.

*Седьмая сцена:* Лейла наблюдает за уходом Меджнуна и понимает, что ее жизнь закончилась. Лейла просит свою мать по-доброму относиться к Меджнуну, когда он придет для того, чтобы навестить ее могилу. Девушка прощается с жизнью и умирает от разбитого сердца. Меджнуну снится чудесный сон о дереве, растущем перед ним, с птицей высоко в ветвях, которая летит в его сторону, неся в клюве каплю света, подобную драгоценному камню. Свет падает в руку Меджнуна. Он понимает, что этот сон – знак того, что Лейлы больше нет на свете.

*Восьмая сцена:* во время похорон Лейлы появляется Меджнун и поет последнюю из своих песен о любви. Он остается у могилы Лейлы один.

Когда идея создания оперы начала принимать зримые очертания и обретать литературную и музыкальную форму, либреттист Портер предложил Шенгу использовать также и персидскую музыку. Однако у Шенга, было иное

мнение. Он намеренно представил оперу во вневременном постмодернистском контексте и без возможности определения географической идентичности.

Выше уже отмечалось, что Шенг использовал пентатонику и традиционные китайские народные мелодии, которые были ему известны со времени пребывания в провинции Цинхай, чтобы пересказать эту историю любви своим языком. Он применил систему лейтмотивов для изображения персонажей этой оперы. Наиболее отличительные из них – темы Меджнуна и Лейлы.

Темы Меджнуна и Лейлы звучат, в основном, в партии оркестра. Тема Лейлы представлена цинхайской народной мелодией. Тема Меджнуна, она же – главная любовная тема оперы, фигурирует в партитуре значительно чаще, чем тема Лейлы. Начальное появление темы Меджнуна возникает в интермедии первой сцены, в тот момент, когда Меджнун и Лейла впервые встретились. Атмосферу усиливает использование верхних регистров инструментов оркестра – партии скрипок, фортепиано, ксилофона с высоким динамическим уровнем.

В развернутой арии Меджнуна во второй сцене оркестр повторяет его тему, когда он впервые поет: «Я засох в гробу». Эта же тема появляется снова, когда Меджнун повторяет эту фразу в конце арии.

Лейтинтервал нисходящей малой секунды становится одним из важных элементов мелодических линий этой оперы, он буквально пронизывает партии главных героев – Лейлы и Меджнуна. Безусловно, здесь композитор намеренно прибегает к одному из самых устойчивых европейских музыкальных символов – интонации арии *lamento*, арии-плача. Данная интонационная формула, многогранно проявляющая себя в различном контексте на протяжении столетий, представляет собой уникальное средство изображения скорби. Вероятно, сложно найти более подходящее воплощение для чувств героев этой трогательной и печальной легенды.

Интервал уменьшенной квинты (иногда в соединении с малой секундой) также часто применяется в мелодических линиях. Например, в партиях родителей Меджнуна функция этих интервалов том, чтобы передать волнение (пример 11). Тритоновая интонация – одна из самых напряженных. Особая роль принадлежит ему в системе барочной символики. «Жестковатый ход», *saltus deriusculus*, является неотъемлемым атрибутом барочных тем декламационного характера. В данном случае, диалог родителей Меджнуна не только интонационно отсылает к опере XVII века. Композитор выстраивает голоса таким образом, что они то звучат в октаву, то контрапунктируют друг другу.

Китайская традиционная мелодика, по сути своей, монодическая. Повсеместно применяя пентатонику, сочетаемую со свободным использованием комбинаций различных интервалов в вертикали, существующих в пределах пятиступенных рядов, Шенг создает особую расширенную ладовую систему. Интервальные отношения обнаруживают тесную связь с текстом, создавая эффект лейтинтервалов, применяемых в темах оперы. Чистые кварты и квинты присутствуют в мелодике цинхайских народных песен, также используемых Шенгом в этой опере. Эти интервальные элементы служат основой мелодий различных персонажей, в то время как иные интервалы – терции, сексты, септимы и секунды, можно обнаружить только в ариях Меджнуна и Лейлы.

Драматургически значимые слова часто выделяются на фоне плавного движения мелодий. Так происходит, например, в арии Меджнуна «Я – безумец». Каждый раз, когда Меджнун произносит имя Лейлы: «Лейла – моя луна, Лейла – цветущее миндальное дерево» – оно подчеркивается скачком в мелодии (пример 12).

В этом же примере обращает на себя внимание нисходящий скачок на большую септиму на слове «кто», усиленном динамикой *fortissimo*. Крайняя диссонантность этого интервала, о котором неоднократно упоминалось в связи с инструментальной музыкой композитора, подчеркивает напряженное

эмоциональное состояние героя. Инструментальный характер мелодии в целом придает ей императивный характер. При обращении к Лейле возникают бесполутоновые интонации, характер мелодии меняется.

Такой же подход используется в предсмертной арии Лейлы. Воплощая текст «Когда я мертва, одень меня как невесту. Сделай меня красивой. Одень меня в кроваво-красное», Шенг подчеркивает эти слова инкрустацией речитативности в плавную мелодическую линию (пример 13).

В дуэте Лейлы и Меджнуна в шестой сцене «прорисовка» текста сделана особенно эффектно. Неустойчивые эмоции влюбленных изображаются с помощью соединения интонаций малой и большой секунд. Когда они вторят друг другу: «Ты все для меня», их голоса звучат в унисон и сливаются в конце дуэта. В отличие от повсеместного использования Шенгом диссонансов, унисон с динамическим указанием *forte* усиливает драматический эффект. Это происходит также и в первой сцене, когда в их отношения вмешиваются родители Лейлы. Сочетание этой простой мелодической линии и изощренного ритмического рисунка выражает эмоциональную неуравновешенность и всё подавляющую власть родительского авторитета (пример 14).

Интонационное сочетание больших и малых секунд и терций, а также использование уменьшенных интервалов применяется для создания ощущения напряженного повествования. Нестандартный мелодический прием постоянной смены тональности передает образы непостоянства и борьбы за любовь, преобладающие в поэме Низами. Частая смена траекторий мелодического движения, возрастающая и ниспадающая динамика, а также динамические интервальные отношения отражают чуткость Шенга по отношению к поэтическому слову. Каждому стиху придается специальная темповая и мелодическая структура, в соответствии с рифмой текста и эмоциям персонажа. Стилистически музыка Шенга сочетает диссонансную специфику музыки XX века с пентатоникой и китайской традиционной мелодикой.

Особого упоминания заслуживает и гармонический язык оперы Шенга. Шенг осознанно избегает прямолинейного использования трезвучий, хотя

трезвучие и является для него базовой – основной гармонией почти во всех композициях. Он модифицирует трезвучие, исключая из него главный элемент – терцию, по сути, заменяя его квинтой с добавочным тоном – то есть модифицируя таким образом пентатонику. Особым эффектом отражения драматических конфликтов для него становится применение диссонансов наряду с определенными колористическими эффектами.

Благодаря этим приемам, гармонический язык в опере остается живым и современным, сочетая в себе элементы архаики и гармонии XX века. На протяжении всей оперы значимые гармонические компоненты усиливают экзотическую сферу: аккорды с «пустыми» квинтами, кластеры, возникающие в результате использования политональных эффектов, отражают яркую эмоциональную окраску персонажей. В песне Меджнуна использование политональности и диссонансов ассоциируется с ншл неустойчивым душевным состоянием. По мере гармонического развития вокальной партии аккорды, сопровождающие мелодическую линию, становятся все более диссонирующими и постепенно начинают отождествляться с безумием Меджнуна (пример 15). И здесь Шенг наследует европейским и русским композиторам, которые изображали сцены потери рассудка именно с помощью размытия ладовой (модальной) или тональной опоры. Ключевое созвучие приведенного фрагмента (as-es-d-a), включающее интервалы большой септимы, увеличенной кварты и увеличенной октавы ни опорностью, ни тяготениями не обладает и вызывает ощущение «земли, уходящей из-под ног».

В ряде случаев Шенг сочетает пентатонику в мелодической линии с диссонирующими созвучиями в гармонии. Гармония переходит из области консонанса к диссонансу, где первый символизирует благополучие, покой счастье, надежду и любовь, а диссонанс – борьбу и смерть.

В хоровой фактуре каждая хоровая партия отображает мелодическую индивидуальность персонажа, о котором идет речь в тексте, с помощью

вкрапления лейтинтонаций. Этот принцип получает наиболее полное развитие в третьей сцене.

В сцене похорон Лейлы, когда жители оплакивают внезапно умершую прекрасную девушку, основным принципом развития становится полифония. К кульминации композитор подходит за счет постепенного добавления большего количества голосов, для того чтобы затем вернуться к более прозрачной фактуре. Эмоциональный порыв, усиленный этим композиционным приемом, достигает своего апогея после того, как тело Лейлы опускают в могилу. В сцене похорон Лейлы хор аккомпанирует Меджнуну. В оплакивании смерти Лейлы реплики Меджнуна соответствуют тексту хора. Для того чтобы избежать излишней полифонической плотности, композитор тщательно расставляет важные текстовые акценты каждой партии в наиболее комфортном диапазоне для того или иного голоса, заглушая менее значимые (пример 16).

Примечательно в данном случае проследить особенности оркестровки, которая создана под влиянием основополагающих музыкальных тенденций начала XX века и оркестровых принципов пекинской оперы.

Каждый инструмент отвечает за определенный эффект в артикуляции, подобно тому, как это происходит в пекинской опере. Так как Шенг работал, в том числе, и ударником в оркестре пекинской оперы, в своих операх он использует широкий корпус аналогичных инструментов, включая вуд-блоки, маленькие и большие подвесные тарелки, малый и большой там-там, колокольчики, кротали, гуиро, ксилофон, маримбу, вибрафон, бонги, литавры и большой бас-барабан. В оркестре оперы «Песнь Меджнуна» оговаривается минимальное количество струнных: всего требуется двадцать участников, из которых шесть первых скрипок, пять вторых скрипок, четыре альты, три виолончели и два контрабаса. По замыслу композитора, струнную группу можно было бы увеличить, однако это остается на усмотрение дирижера в зависимости от зала, в котором проходит опера.

В традиционной китайской музыке и оркестровке пекинской оперы, равно как и в традиционной музыке Кореи, Японии, Индонезии и других регионов Юго-Восточной Азии, ударные инструменты играют доминирующую роль. Специфика применения и включения в оркестровую партитуру ударных в этой опере не только эффектно усиливает драму, но и драматизирует действие, а также становится одной из основополагающих тембровых характеристик героев. В самом начале оперы в оркестре слышны оригинальные тембровые сочетания вуд-блоков, бонгов и подвесной тарелки, которые прорезают оркестровый тембр. Поддерживаемые педалью тарелки неизменно привлекают внимание слушателей.

Использование ударных значительно уменьшается в сопровождении лирических мелодий оперы и возобновляется по мере накала эмоционального напряжения. Повествование Сплетниц постоянно сопровождается ударными, это происходит аналогично комментированию действия в пекинской опере при помощи группы ударных.

В отличие от ударных инструментов, партии струнных и деревянных духовых мелодически наполнены: их основными компонентами нередко становятся быстрые хроматические пассажи. Использование Шенгом унисонов в оркестровке существенно усиливает эмоциональный эффект: в наиболее драматических и напряженных моментах, связанных с темой безумия Меджнуна, инструменты удваивают вокальные строчки, предшествующие «хаотическим» хроматическим пассажам.

Таким образом, уже первая опера Брайта Шенга – «Песнь Меджнуна» – содержит элементы кросскультурных пересечений и становится важным этапом творческого пути композитора. В ней композитор предложил и реализовал оригинальное драматургическое решение, опирающееся на концепцию персидских миниатюр: камерная, одноактная опера состоит из восьми небольших замкнутых сцен.

В опере «Песнь Меджнуна» Брайт Шенг воссоздал восточную легенду, используя особую мелодику, апеллирующую, однако, не к персидскому, а к

китайскому фольклору, сочетающемуся с современным гармоническим языком. Применение композитором пентатоники отражает его трепетное отношение к китайскому культурному наследию. Помимо использования подлинных народных мелодий (в том числе, тибетских хуазр) для характеристики персонажей, пентатоника является основным ладовым элементом всей оперы.

Особым эффектом отражения драматических конфликтов в опере стало применение диссонансов, а также тембро-колористических средств, сочетающих ассоциации с китайскими традиционными инструментами с тембрами европейских оркестровых инструментов.

Гармонический язык «Песни Меджнуна» представляется живым и современным, наполненным элементами архаики китайской традиционной музыки и диссонантностью гармонии XX века. На протяжении всей оперы значимые гармонические компоненты усиливают экзотическую сферу: широко применяются кварто-квинтовые аккорды, а также созвучия с добавочными тонами. Кластеры, возникающие в результате использования политональных средств, отражают моменты эмоционального напряжения. В опере «Песнь Меджнуна» использование политональности и диссонансов становится, в частности, проводником неустойчивого душевного состояния героя.

Соответственно, уже в первой опере Брайта Шенга сложились отличительные черты его кросскультурного метода: это музыкальные материал, соединяющий диатоничность и диссонантность; особый тип мелодики, в котором тематические элементы наслаиваются друг на друга и плавно перетекают один в другой; использование фольклорных образцов для характеристики героев произведения. В инструментальном сопровождении оперы сочетаются приемы оркестровки европейской музыки XX века и влияние оркестровых принципов пекинской оперы, где каждый инструмент отвечает за определенный эффект, что особенно актуально для группы ударных инструментов.

## 2.2. Камерная опера «Серебряная река» (1997)<sup>80</sup>

Опера Брайта Шенга «Серебряная река» («The Silver River», 1997) является примером транскультурного музыкального театра, сочетающего в своем исполнительском арсенале как китайские, так и европейские инструменты в оркестре, а также вокалистов в стилистике пекинской и европейской опер и танцовщиков, владеющих разнообразными хореографическими техниками.

Эта одноактная опера была создана Шенгом на либретто драматурга Дэвида Генри Хвана, написана по заказу Фестиваля камерной музыки в городе Санта-Фе (штат Нью-Мексико) и впервые исполнена на этом фестивале в 1997 году.

В 2000 году появилась вторая редакция оперы. Она впервые прозвучала на фестивале в Сполето в Чарльстоне (Южная Каролина), а затем была показана на оперных сценах Нью-Йорка (в Линкольн-центре), Чикаго, Филадельфии (в музыкальном театре Принса) и Лондона. Работая над новой версией оперы, Брайт Шенг и Генри Дэвил Хван обратились к известному сингапурскому режиссеру Онг Кенг Сену, который внес в либретто и в общую концепцию оперы ряд изменений.

Предметом анализа в настоящей диссертации является вторая редакция оперы.

После премьеры оперы «Серебряная река» и публика, и критики отмечали высокую степень кросскультурности этого музыкально-театрального опуса. Об этом говорил и сам композитор. По его словам, «все-таки это опера, потому что музыка звучит постоянно, и все, что происходит в движениях, речи или освещении, является музыкальным сигналом. Но это не

---

<sup>80</sup> Данный раздел содержит материалы публикаций: Цуй Шо. Темы, сюжеты и образы оперного творчества Брайта Шенга // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 4 (83). С. 32–41; Цуй Шо. Эстетика постмодернизма в опере Брайта Шенга «Серебряная река» // Молодые исследователи – регионам: материалы Международной научной конференции (Вологда, 17 апреля 2023 г.). Вологда: ВоГУ, 2023. С. 1059–1061.

совсем опера в традиционном западном понимании, потому что в ней есть и другие элементы – национальная китайская опера, драматическая роль, а также танец. Я должен был спросить себя, что бы я мог сделать для того, чтобы все эти вещи соединились, и мое решение состояло в том, чтобы оставить каждую идиому в ее собственном стиле < ... > и позволить лежащей в основе музыки связать эти элементы воедино»<sup>81</sup>.

Камерная опера «Серебряная река» соединяет черты европейской оперы с национальной музыкальной драмой. Партитура также включает в себя довольно развернутые сольные инструментальные фрагменты – виртуозную игру на китайском народном инструменте пипа (琵琶), что создает эффект внедрения в оперу черт жанра концерта для солирующего инструмента. В этом произведении также обращает на себя внимание использование драматической декламации и элементов вокальной специфики пекинской оперы.

В основе либретто – история, основанная на китайском мифе 4000-летней давности о создании Ночи и Дня, повествование о влюбленных, скрещенных звездами.

«Серебряная река» – это китайское название Млечного пути, появление которого на небесах напрямую связано в национальной мифологии с историей о Пастухе и Богине-Ткачихе.

История Пастуха и Ткачихи в течение многих лет популярна Китае и даже явилась основой возникновения различных народных поверий и обычаев. В частности, седьмой день седьмого месяца каждого года (речь о нем идет в легенде) в Китае считается днем всех влюбленных.

Туманная полоса звезд Млечного пути в китайской мифологии представлялась Серебряной рекой или же Небесной рекой. Серебряная река

---

<sup>81</sup> Цит. по: Kozinn A. A Composer Who Combines Musical Styles Worlds Apart // The New York Times. July 16, 2022.

омывала небо и землю постоянным светом и соединяла царства Дня и Ночи, позволяя встречаться земным и небесным существам. Нефритовый император, повелитель Небес и всех богов, однажды увидел сон о хаосе, погружающем небо и землю во тьму. Сон оказался явью, когда простой смертный Пастух полюбил бессмертную Богиню-Ткачиху, дочь Нефритового императора, а Богиня-Ткачиха ответила ему взаимностью.

Любовь Богини-Ткачихи отвлекла ее от ее обязанности вращения звезд. Поэтому Нефритовый император превратил Серебряную реку в барьер, разделяющий Небо и Землю. Скорбь разлученных влюбленных была настолько велика, что в мире воцарился хаос, существовавший до тех пор, пока Нефритовый император не разрешил влюбленным встречаться один раз в год (в седьмой день седьмой луны по лунному календарю) на берегу Серебряной реки.

Брайт Шенг и Дэвид Генри Хван интерпретировали историю о взаимодействии земной и небесной сфер по-своему, сместив основную драматургическую ось в область межкультурной коммуникации, где Восток и Запад, а также Небо и Земля оказываются в ситуации художественного диалога.

Опера написана для солистов и камерного оркестра с расширенной группой ударных инструментов. В наиболее напряженные моменты действия в партитуре присутствуют полистилистические элементы, создающие пространство смыслового резонанса, в котором происходят кросскультурные пересечения. Наряду с европейскими инструментами используются также традиционные китайские: пипа и китайские гонги.

Важную роль в драматургии играет рассказчица – Золотая Буйволица, которую искренне восхищает мир простых смертных. Роль Золотой Буйволицы – драматическая, во второй редакции оперы она, по предложению Онг Кенг Сена, была поручена актрисе африканского происхождения (в первой редакции оперы это была мужская роль). Именно Золотая Буйволица

сначала знакомит Пастуха и Богиню-Ткачиху, а потом получает от Нефритового императора приказ разлучить их.

Образ Богини-Ткачихи представлен китайской танцовщицей и солисткой-исполнительницей на пипе. Звучание пипы становится лейттембром героини. Аналогично образ Пастуха воссоздается посредством сценического взаимодействия солиста-баритона и флейтиста-виртуоза, который находится на сцене.

Вокальные партии героев также несут в себе полистилистические черты: Нефритовый император, отец Богини-Ткачихи произносит свои реплики на мандаринском наречии и поет в вокальной стилистике, характерной для пекинской оперы – с множеством скользящих тонов, интонируя в высоком регистре с использованием декламации.

В увертюре композитор прибегает к цитированию китайской народной песни «Времена года», которая ранее легла в основу первой части виолончельной сюиты «Семь мелодий, услышанных в Китае». Контрапунктом к этой теме становится мелодия Шенга, сочиненная в духе китайской народной песни.

Первая сцена – пролог, в котором Рассказчица (Золотая Буйволица) вводит зрителя в курс истории средствами драматической речи, накладывающейся на звучание инструментального ансамбля. Прозрачная фактура и преимущественное использование диатонических гармоний создают яркий сказочный образ. В этой сцене также участвует солистка на пипе (пример 17).

В среднем разделе первой сцены появляется Нефритовый император, и музыкальная стилистика модулирует в область пекинской оперы (пример 18). Использованная композитором декламация юньбай постепенно переходит в специфическую манеру пения, свойственную пекинской опере – эрхуан (пример 19).

Вторая сцена – появление Пастуха с его инструментальным двойником-флейтистом – вносит особый политональный гармонический колорит:

мелодический материал в эолийском ля миноре у скрипки и виолончели сочетается ми-бемоль минором у флейты пикколо (пример 20). При таком сочетании, сами мелодии являются диатоническими. Интонационно они тесно связаны, но находятся как бы на разных уровнях. В данном случае, политональность создает пространственный эффект.

Появляются Золотая Буйволица и Богиня-Ткачиха: звуковое сопровождение ее танца создано на основе трихордовых попевок и кварттовых гармоний, свойственных китайской музыке.

В этой сцене Брайт Шенг создает разнообразие тембровых красок в трихордовых попевках, применяя флажолеты у скрипки, высочайший регистр в унисонах флейты-пикколо и скрипичных флажолетов. Скрипичные и виолончельные пиццикато в высоком регистре резонируют со звучанием традиционных китайских ударных инструментов. В оркестре используется традиционный китайский инструмент пипа, который можно представить как один из основных репрезентантов национальной традиционной культуры.

В третьей сцене появляется Нефритовый император, с которым ведет диалог Золотая Буйволица. При этом каждый из них остается в своем стилистическом поле: пекинской оперы (Нефритовый император) и драматической декламации (Золотая Буйволица). Вновь звучит грациозная танцевальная тема (пример 21). Причудливый ритм (обратный пунктир создает скорее ощущение длинного форшлага, чем собственно пунктира) в сочетании с тремя пластами *ostinato* придают музыкальной ткани ощущение легкости. Вспоминаются оперы XVIII века с обязательным балетом во втором акте. Затем появляется Пастух: дуэт перерастает в терцет.

В четвертой сцене Пастух «озвучивается» вокалистом, но на сцене неизменно присутствует также его инструментальный двойник – исполнитель-флейтист.

Заметим, что в опере «Серебряная река» Брайт Шенг так же, как и в опере «Песнь Меджнуна», придерживается идеи характеристики персонажей при помощи лейтмотивов и лейттембровых сочетаний (сопровождение

персонажа определенным инструментом: пипа – Богиня-Ткачиха, флейта – Пастух). Один из ключевых лейтмотивов оперы звучит в тот момент, когда в речитативе Золотой Буйволицы впервые произносятся слова о седьмом дне седьмой луны и упоминается Млечный путь – Серебряная река. Эта тема – звучание флажолетов струнных, сопровождаемых вибратоном, становится лейттемой Серебряной реки и, соответственно, центральной темой оперы (пример 22).

Появление Серебряной реки в пятой сцене предваряется продолжительным виртуозным эпизодом исполнительницы на пипе – инструментальным двойником персонажа, охарактеризованного средствами хореографии. В целом пятая сцена выдержана в стилистике пекинской оперы. В инструментальном сопровождении звучат китайский гонг и цимбалы, исполнителями на которых оказываются скрипач и виолончелист. Музыка же хореографического эпизода Серебряной реки основывается на лейттеме в исполнении пипы (пример 23).

Шестая сцена – превращение Нефритовым императором Серебряной реки в границы неба и земли. Именно после этого образуется седьмой день седьмой луны как пространство встречи Неба и Земли – Пастуха и Богини-Ткачихи на берегу Серебряной реки. На фоне пульсации группы ударных пекинской оперы звучат реплики Нефритового императора в соответствующей азиатской стилистике экспрессивной полудекламационной акцентированной вокальной манере, сопровождаемые пиццикато скрипки и виолончели. Затем появляется флейтовый лейтмотив Пастуха.

Чередование этого разнопланового в интонационном отношении материала приводит к ансамблевой интермедии, в которой скрипка и виолончель звучат в контрапункте с гонгами пекинской оперы, вступающими с синкопированным ритмом. Уплотняющийся контрапунктическими соединениями музыкальный материал интерлюдии приводит к эпизоду, в котором Шенг применяет ограниченную алеаторику: повторяющийся материал ударных наслаивается на паттерны струнных (скрипки и

фортепиано), которые вызывают прямые ассоциации с принципами построения музыкальной композиции минимализма и далее приобретают черты фазового сдвига повторяющегося материала. Небольшая варьированная реприза инструментальной интерлюдии приводит к сольной каденции пипы, далее вступающей во взаимодействие с другими инструментами ансамбля.

В Эпilogue рассказчица – Золотая Буйволица, декламация которой сопровождается контрапунктом скрипки и виолончели с множеством скользящих тонов, записанных Шенгом в нотах мордентами – говорит о мудром решении Нефритового императора. Вновь звучит лейттема Серебряной реки, исполняемая на пипе, которая и завершает оперу (пример 24). Интересно, что здесь она контрапунктирует вновь появляющейся теме «Времена года», которая проводится у виолончелей.

Подводя итог, подчеркнем кросскультурные аспекты музыкального театра, воплощенные в пере Брайта Шенга «Серебряная река».

В этой опере соединились коммуникативные возможности различных форм искусства – актерского мастерства, танца, вокальной и инструментальной музыки, а также элементов инструментального театра, ставшего одной из примет композиторского творчества конца XX века. Все они объединены общей идеей и сюжетом вокруг модели современного кросскультурного оперного театра, к которой сознательно стремился Брайт Шенг.

Принцип чередования танцевально-хореографических эпизодов со сценами в стилистике пекинской оперы становится одним из ключевых драматургических приемов. Он реализуется благодаря развитой партии ансамбля ударных инструментов (в том числе, с применением традиционного китайского инструментария), что аналогично драматургии пекинской оперы, где именно группа ударных является комментатором и координатором действия. Однако, учитывая тот факт, что это достаточно ранняя работа Брайта Шенга, в ней, безусловно, ощущается некоторая эклектичность, в противовес

более глубокому взаимопроникновению китайского и западноевропейского, свойственного его последующим сочинениям для оперного театра.

Несколько эклектично и сочетание хореографических сцен с монологами афроамериканской актрисы, исполняющей роль Золотой Буйволицы и с фрагментами в стилистике пекинской оперы.

Отметим также элементы музыкальной композиции минимализма с применением техники фазового сдвига, где в основе – паттерны ударных, соединяемых с китайской инструментальной музыкой, исполняемой на пипе (шестая сцена оперы). Они звучат в ансамбле с европейскими инструментами, что в итоге образует сложный сплав разнородных стилистических элементов, вступающих в кросскультурный диалог, ставший основополагающим принципом кросскультурной музыкальной драматургии.

### **2.3. Китайская историческая тематика в опере «Мадам Мао» (2003)<sup>82</sup>**

Опера в двух действиях «Мадам Мао» («Madame Mao») Брайта Шенга – образец исторической оперы, основой сюжета которой стал один из ключевых и моментов китайской истории, определивший процессы слома культуры, и одновременно – один из самых трагических периодов для искусства в истории Китая.

Либретто оперы «Мадам Мао», основанное на событиях жизни Цзян Цин (наст. имя – Ли Шумэн), третьей жены Мао Цзэдуна: это вольный пересказ ее личной и публичной биографии. Но, несмотря на то, что история Мадам Мао представлялась ее создателям – композитору Брайту Шенгу и либреттисту Колину Грэму – по большей части вымышленной, с точки зрения исторической достоверности в ней соблюдаются основные траектории

---

<sup>82</sup> Данный раздел содержит материал публикации: Цуй Шо. Темы, сюжеты и образы оперного творчества Брайта Шенга // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 4 (83). С. 32–41.

событий, разворачивающихся вокруг главной героини – коварной, жестокой, деспотичной и беспринципной женщины.

Ключевая идея Колина Грэма и, одновременно, основная проблема либретто заключалась в том, чтобы свести прожитую женой Мао жизнь к двум часам, в течение которых идет опера. Брайт Шенг и Колин Грэм собрали все существующие документы и детали жизни Мадам Мао, что отчасти сближает эту оперу с жанром документальной оперы и позволяет провести параллели, например, с оперой «Никсон в Китае» американского композитора Джона Адамса.

Один из фактов биографии Цзян Цин особенно привлек внимание Грэма: то, что когда мадам Мао жила в Шанхае в 1930-х годах, она была третьеразрядной актрисой, даже по китайским стандартам, и ее единственной серьезной ролью была Нора в «Кукольном доме» Генрика Ибсена.

В «Мадам Мао» этот факт превращается в благодатную почву, подпитывающую две важные темы оперы: репрессии и месть. О Цзян Цин известно, что с 16 лет она странствовала с труппой бродячего театра. Псевдоним Цзян Цин она взяла в 1937 году, когда оставила своего первого мужа, известного режиссера Тана На, а также двоих детей, сбежав к коммунистам в Яньань. С этого момента она посещала публичные выступления Мао Цзэдуна и играла в пекинской опере, затем начала тайно встречаться с китайским лидером, который на тот момент был женат, но впоследствии оформил развод.

Цзян Цин, став мадам Мао, использовала Культурную революцию как своеобразное орудие мести. В середине 1950-х годов она получила должность министра культуры, в связи с чем, процессы ликвидации китайских традиционных культурных ценностей и травля творческой интеллигенции оказались напрямую связаны с ее личной биографией. Позже события обернулись против нее. После смерти Мао Цзэдуна 9 сентября 1976 года, месяц спустя, 6 октября Цзян Цин была арестована за организацию заговора с целью захвата власти и подделку завещания Мао.

Следствие длилось около четырёх лет. Пять лет следствия Цзян Цин провела в Циньчэнской тюрьме. После суда ее приговорили к смертной казни, а спустя некоторое время заменили смертную казнь на пожизненное заключение.

В 1991 году, по состоянию здоровья, Цзян Цин была выпущена на свободу, а 14 мая 1991 года она повесилась в душевой комнате больницы. Эта сцена, а также открывавшиеся оперному зрителю сцены, в которых она уничтожала своих врагов, а затем душила Мао подушкой на смертном одре, были ужасающими моментами мрачной истории ее бурной жизни. «Красная императрица» (так нередко называли Цзян Цин) была одной из самых жестоких и страшных личностей в истории.

Начало истории мадам Мао в одноименной опере Брайта Шенга – безжизненное тело Цзян Цин, висящей в петле в больничной душевой; продолжение ее истории представлено в ретроспективном ключе воспоминаний, которые постепенно возвращают зрителя к исходной точке повествования, являющейся также и финалом.

Вторая сцена – суд над женой Мао. Этот эпизод вновь возвращает нас к ключевым событиям ее жизни, которые привели героиню оперы к роману с Мао Цзэдуном и к роли фактического правителя Китая.

Брайт Шенг и Колин Грэм создали яркий психологический портрет мадам Мао, опираясь на контуры публичных очертаний ее жизни. Происходящие вокруг нее драматические события не вызывают у героини ни малейшего сочувствия.

С тем, чтобы со всей полнотой отразить противоречивую двойственность натуры Цзян Цин, Шенг пришел к идее озвучивания ее образа через музыкальное взаимодействие двух вокалисток. Драматическое меццо-сопрано – партия Цзян Цин I (мадам Мао). Высокое лирическое сопрано – Цзян Цин II (Цзян Цин в возрасте 20 лет).

Эти две грани сложной личности взаимодействуют в многослойном звуковом поле оперы. Высокое лирическое сопрано рисует образ невинной,

наивной девушки. Драматическое меццо-сопрано отражает сущность монстра, которым становится мадам Мао под воздействием обстоятельств ее жизни. Центральная тема раздвоенности выражена и в финальной сцене, где присутствуют оба лика Цзян Цин, и одна ее часть вопрошает другую: «Когда ты стала мной? Или я стану тобой?».

В вокальных партиях оперы присутствует широкий спектр мультикультурных исполнительских манер. В спектакле участвуют и вокалисты академического направления, и певцы пекинской оперы, и драматические актеры.

Выше уже говорилось о двух исполнительницах роли Цзян Цин – Цзян Цин I (мадам Мао) – драматическое меццо-сопрано и Цзян Цин II (мадам Мао в 20 лет) – высокое лирическое сопрано. Вторая исполнительница периодически перевоплощается в драматическую актрису, исполняя роль Норы из пьесы Ибсена в драматическом театре в первом действии, она также исполняет вокальные партии в сценах пекинской оперы во втором действии.

Исполнительнице роли Чжизен, первой жены Мао (лирическое сопрано) поручены также партия Актрисы (в первом действии) и вокал в сценах китайской оперы. Ян Пайфэн, появляющийся во втором действии – вымышленный персонаж из китайских легенд. Его роль поручена исполнителю-баритону и объединяется с ролью Мао Цзэдуна, председателя Коммунистической партии Китая. Тенор, участвующий в сценах пекинской оперы с ее характерной стилистикой акцентированной речи в высоком регистре, и он же драматический актер – исполнитель роли императора Гао во втором действии – замыкает список солистов.

В опере присутствует также вокальный ансамбль обвинителей, включающий в себя восемь исполнителей – 2 сопрано, 2 тенора, 2 баритона и 2 баса. Эти же певцы исполняют партии во многих других сценах, например сценах «Комитет» и «Жертва» во втором акте. Хор и балетная труппа из восьми танцовщиков также сопровождают действие.

Яркая и экспрессивная музыка оперы полна внезапных переходов, от тишайших шелестящих звучностей к громким оркестровым тутти, подпитана сложно организованной, порой резко-диссонантной гармонией и тонко переплетенными линиями оркестровой ткани. Воинственный грохот литавр становится своего рода драматургическим переключателем действия – переходным материалом, аналогично тому, как смена драматургических планов происходит в пекинской опере при помощи особого инструментария – группы ударных.

Выше уже упоминалось о разделении оркестра пекинской оперы на *вэньчан* (досл. – гражданскую сцену, струнные и духовые инструменты) и *учан* – (досл. – военную сцену, ударные инструменты). Традиционно группа ударных выполняла определенные драматургические функции, служа для смены зрительского фокуса и объединения различных элементов действия. Аналогичным образом эти элементы традиционного китайского музыкального театра представлены и в «Мадам Мао».

В либретто оперы нет ни откровенного философствования, ни политической риторики. В музыкальной стилистике отсутствуют явные и прямые отсылки к китайской традиционной музыке, а из народных мелодий присутствует только казахская колыбельная. Однако, в «Мадам Мао» используется один из основных и важнейших атрибутов китайской культуры – стилистика пекинской оперы.

Структура оперы – два действия, разделенные на сцены, часть из которых имеет названия. Первый акт предваряет Прелюдия, вторая сцена называется «Суд», шестая – «Танец жизни», седьмая – «Разочарование и новая надежда», восьмая сцена – пекинская опера «Небесные ворота», девятая – «Встреча с Мао».

Как следует из приведенных названий, повествование в опере нелинейно. Пунктирное представление сюжета – это отрывки воспоминаний и калейдоскопическое следование различных эпизодов из жизни Цзян Цин,

напоминающее скорее сновидения, чем реальные события. Подобные принципы в целом присущи постмодернистскому повествованию.

Обращает на себя внимание и существование двух измерений действия: реального (исторические эпизоды жизни мадам Мао) и мифологического (пекинская опера «Небесные врата»). Прием «театра в театре», также весьма характерный для современной драматургии, проявляет себя как во «вкраплении» пекинской оперы, представляющей своего рода аллегорическое осмысление происходящего в реальности, так и драматического театра (фрагменты из «Кукольного дома» Ибсена, наслаивающиеся на основной сюжет оперы).

Второе действие начинается со сцены, обозначенной как «Война Политики и Любви», вторая сцена – еще один «Танец жизни», который уже был в первом действии и композиционно является одним из центральных эпизодов. Третья сцена «Мечь» – один из важных и наиболее напряженных с драматической точки зрения эпизодов. Четвертая сцена – «Разочарование» и пятая сцена – еще один «Судебный процесс».

Очевидно, что одним из драматургических решений в композиции оперы становится принцип зеркальной драматургии. Сцена суда повторяется дважды: она открывает первое действие (первая сцена является скорее прологом к последующим событиям) и завершает оперу. Сцены «Разочарование и новая надежда» в первом акте и «Разочарование» второго действия – также зеркальны, однако, если в первом акте присутствует луч надежды, то во втором его уже нет. «Танец жизни» первого и второго действий служат своего рода интермедиями, в которых драматических событий не происходит.

Первое действие оперы начинается с оркестровой прелюдии, основным музыкальным материалом которой становятся медленные сползающие глиссандо струнных, наслаивающиеся друг на друга, создающие сонорный эффект, а квази-гетерофонная техника напоминает первую часть «Камерного

концерта» Дьёрдя Лигети или ограниченную алеаторику Витольда Лютославского (пример 25).

Из центра затемненной сцены проступает силуэт, который плавно покачивается в петле. Это мадам Мао, которая повесилась в тюремной клинике для душевнобольных.

За оркестровой интерлюдией следует вокальный дуэт, характеризующий с помощью двух вокальных партий противоречивую натуру главной героини. В партии меццо-сопрано звучит следующий текст: «Это – я, жена Мао Цзэдуна, правителя Китая, я повесилась в своей камере». С этого момента жена Мао Цзэдуна начинает рассказывать историю своей жизни, которая повлияла на судьбы миллионов китайцев.

После монолога Цзян происходит мгновенное переключение на сцену суда. Обвинители и хор заявляют о преступлениях Цзян Цин против человечества, государства и самого Председателя Мао (пример 26).

Непокорная Цзян отказывается признавать то, в чем ее обвиняют: «Я жена Мао Цзэдуна, я любила своего мужа. Если я виновна, то виноваты и вы, и партия!» (пример 27).

Когда хор обвинителей поет о ее попытке захватить власть Мао после его смерти, ось воспоминаний вновь перемещается: возникает сцена в пространстве спальни Мао во дворце Южных и Центральных озер, куда Цзян приходит перед смертью вождя. Она просит его позволить ей продолжить его дело тогда, когда он уйдет в иной мир. Но Мао осуждает ее, утверждая, что она является злейшим врагом народа и жаждет только эффектных поступков и аплодисментов (пример 28).

Во время ссоры Цзян вспоминает свою лучшую роль на сцене, когда она играла Нору в «Кукольном доме» Ибсена в Шанхае. Эти воспоминания переходят в следующую сцену, создающую эффект «театра в театре», где основным средством выражения становятся инструментарий драматического театра – то есть речевые формы (пример 29).

После того, как Хелмер – актер в «Кукольном доме» Ибсена – одновременно с мужем Мао говорит ей, что она не понимает мир, Цзян Цин заявляет: «Но я попытаюсь выяснить, кто прав – мир или я» (пример 30).

И в этот момент героиня Ибсена Нора вновь становится Цзян и возвращается в мир оперы Шенга. Раздаются бурные аплодисменты, предназначенные Цзян, играющей Нору, и превращающиеся в дальнейшее осуждение обвинителями пристрастия Цзян к славе, ее щегольства распущенностью и властностью.

По мере того, как судьи осуждают Цзян и утверждают, что она не достойна своего мужа, постепенно начинается танцевальная сцена – вальс, который героиня танцует со своим первым мужем, актером и режиссером Тан На – своей первой настоящей любовью. Ключевым событием в этой сцене вновь становится роль Норы в драме Ибсена: уставший от вальсирования с Цзян актер меняет партнершу и предлагает роль Норы своей новообретенной возлюбленной, другой актрисе. Он говорит своей бывшей жене: «правда в том, что ты плохая актриса и никогда не добьешься успеха – ни в театре, ни как женщина». Цзян убита этим предательством. Цзян оплакивает свое несчастье родиться женщиной и быть преданной всеми мужчинами.

В седьмой сцене – «Разочарование и новые надежды» – основным материалом становится прелюдия, своего рода лейттема коварной Мадам Мао. Эта тема с подчеркнутой артикуляцией звучит у струнных и духовых в смешанной оркестровке (пример 31).

Цзян вспоминает свое детство, свою мать и отца, который жестоко обращался с ней и заставлял голодать. Воспоминания детства всплывают с мелодией колыбельной. Она помнит колыбельную, которую пела ей мать, когда ей было пять лет: «Спи, мой малыш, и мечтай о звездах, закрой глаза, не смотри на мою боль...». Тема колыбельной основана на первых тактах казахской народной песни, которая была весьма популярной в Китае (пример 32).

Однако Цзян отказывается страдать. Она решает воссоздать себя заново: «Я чувствую, как свежий ветер дует и наполняет мое сердце надеждами». В следующей сцене становится слышен марш приближающихся войск Мао. В этот самый момент Цзян решает, что именно Мао – тот самый человек, который протягивает ей руку помощи. Жанровый поворот происходит с «вторжением» в музыку интонаций марша.

Цзян присоединяется к Мао и его людям: «Вместе мы проникнем в душу Китая!» В этот момент как в музыке, так и на сцене возникает яркий свет, который сияет над Цзян Цин, сопровождаясь оглушительным мощным оркестровым тутти. На последнем аккорде оркестр замирает и свет гаснет.

Следующая, восьмая сцена – «Небесные врата» – снова опирается на прием «театра в театре». В основе ее сюжета этой пекинской оперы лежит известная китайская легенда о том, что гора «Небесные врата» – естественная природная арка горы Тяньмэнь, находящаяся в провинции Хунань – обладает сверхъестественными силами. В XX веке с ее вершины по необъяснимым до сих пор причинам обрушивался водопад высотой 1500 м. Подобный феномен наблюдался и в 1949 году (в год образования КНР), и в 1976 году (в год смерти Мао Цзэдуна). Это знаковое место, в том числе и для китайской политической истории времен правления Мао, становится названием и пространством действия пекинской оперы. В партитуре появляется группа ударных *учан*, которая соединяется со струнной группой (пример 33).

Император Гао Цзюньбао (актер) провозглашает свое решение напасть на Небесные врата, чтобы спасти землю, когда солнце будет высоко. Му Гуйин – она же (Чжизен – первая жена Мао), дева-воин, говорит, что она будет защищать своего мужа и жить в блаженстве вечно. Эта аллегорическая сцена – не только проявление принципа «театра в театре», но и осмысление событий в мифологическом времени – цикличном и замкнутом. Вокальный стиль пекинской оперы соединяется с аналогичной трактовкой оркестра: солирующая скрипка звучит как эрху (пример 34).

Лю Цзиньдин (Цзян П), непобедимая и отважная девушка-воительница, заявляет, что готова умереть за любовь Императора. Во время битвы две женщины и их воины бросаются друг на друга, в то время как Гао пытается их разъединить и примирить. Во время этого его внимание привлекает Лю. Лю и ее силы побеждают Гао и Му, которые неистовствуют в безумии, когда видят, как Гао и Лю смотрят друг на друга влюбленными глазами. Лю и Гао заявляют, что совместными усилиями они штурмуют Небесные врата и восстановят будущее мира. Актеры замирают в финальной сцене и Мао медленно приближается к Цзян со стороны публики.

Между ними вспыхивает любовь: «Мне нужна необычная женщина, способная пробудить мою душу» – поет Мао. Цзян также говорит ему, что нашла свою вторую половинку и в его объятиях она чувствует, как ее судьба «смывает с себя чистой водой все прошлые неприятности». Внезапно появляется первая жена Мао – Чжизен с двумя вооруженными охранниками. Задыхаясь от ярости, она бросается на Цзян. Мао жестом приказывает охранникам не вмешиваться.

Чжизен с грустью спрашивает Мао: «Я столько раз спасала твою жизнь, а теперь ты губишь мою?» В отчаянии Чжизен предупреждает Цзян, что Мао уничтожит ее точно так же, как и всех других женщин, которые его когда-то любили. Возмущенный Мао приказывает охранникам выгнать Чжизен. В конце первого действия квази-романтическая сцена возвращается вновь: «Два ваших темных глаза – хрустальные озера. Почему река ищет океан, почему планеты вращаются вокруг солнца?». Этим завершается первое действие.

В первой сцене второго действия члены Центрального комитета Коммунистической партии осуждают Мао: «Как вы можете бросить свою соратницу жену ради актрисы из сточной канавы?», «Амбициозная женщина – проклятие для партии и народа». Мао угрожает, что не сможет командовать революцией без Цзян, так как не представляет больше своей жизни без нее. Комитет призывает Мао к тому, чтобы Цзян оставалась в стороне от политики и управления государством, ей следует никогда не появляться на публике в

качестве его жены. Мао принимает это и соглашается. Он обращается к Цзян: «Ради партии будьте терпеливы – я обещаю, что их решение будет отменено в свое время» (пример 35).

В итоге Центральный комитет соглашается принять Цзян в качестве жены Мао, но при соблюдении ряда условий. Очевидно, что партии членов комитета значительно более прямолинейные, чем раздвоенная и контрапунктическая двухголосная партия Цзян (пример 36).

Члены комитета насмеваются над Цзян, и это показано хорovým эпизодом со «взрывом» хохота (пример 37).

Следующая сцена – Вальс-2: Цзян ожидает своей очереди танцевать с Мао, в то время как он танцует с каждой из четырех красавиц: молодых секретарш, медсестер. Попыткам Цзян вернуть его препятствуют охранники (пример 38).

Разочарованная происходящим, Цзян презирает Мао за то, что он нарушил все данные ей обещания. Раздраженный Мао повторяет ту же самую фразу, которую он сказал Чжизен много лет назад: «Прекрати меня упрекать, или я прикажу тебя убрать». Понимая, что ее постигла та же участь, что и Чжизен, Цзян смиренно отступает, произнося слова: «Ты мой учитель, а я твоя ученица». Танцевальная музыка достигает своей кульминации. Через музыку оркестровой интерлюдии зритель может ощутить «темную трансформацию» Цзян. И вновь появляется «ползущая тема» (лейттема Цзян) из оркестровой прелюдии к опере (пример 39).

Следующая сцена, обозначенная как «Мечь Цзян Цин», или же «Небесные врата-2» – вторая пекинская опера.

В то время, как хор приветствует Императора и его победу, Император Гао заявляет, что после того, как он избавил землю от врагов, его вновь пытаются повергнуть. И в этот момент он отдает свой меч возлюбленной Лю (Цзян II): «Нет более острого меча, чем этот, чтобы избавить меня от моих врагов». Цзян (Цзян I) появляется на сцене, прерывая спектакль.

И в это самое время войны на сцене переоблачаются в солдат Мао. Цзян руководит Культурной революцией и, ассоциируя себя с красным драконом, утверждает, что Дракон никогда не упадет. Цзян замышляет свержение своих врагов: тридцать лет она ждала этого дня, скрывая обиды. Цзян заявляет, что «семена ненависти, как зубы дракона, вырастут в алую орду – армию бесчувственной стали».

В следующей сцене Цзян руководит наказанием и казнями своих жертв, когда Красная гвардия выставляет их на всеобщее обозрение с плакатами на груди и длинными толстыми красными шнурами на шее, за которые красногвардейцы тащат и бросают их к ногам судей. Цзян хватается за алый шнур и символически удушает всех и каждого из своих врагов. Каждая падающая жертва вскрикивает: «Да здравствует Цзян Цин! Да здравствует председатель Мао!» Над сценой сгущается тьма, и, когда мертвые тела медленно поднимают головы словно призраки, их налитые кровью глаза устремляются на Цзян Цин: «Вы пиروвали нашей кровью и узурпировали власть Председателя Мао. Вы ведьма, демон, восставший из миллиона костей». Хор скандирует: «Демон!» Властным, жестом Цзян затыкает им рот, говоря: «Я делала только то, что Мао говорил мне – я была его псом – если он говорил: “Укуси!”, – я кусалась!»

Следующая сцена происходит в спальне Мао, где старый и больной вождь медленно угасает. Он сетует на то, как легко исчезает прежняя успешность и власть ускользает из его рук. Цзян, нервно вышагивающая по сцене, приходит к выводу, что она уже стала частью политической истории, полной громких событий и ярости: «В течение сорока лет я терпела позор. Разве я не единственный человек, который заставит зазвучать ваше имя через множество лет, когда вас не станет?» – обращается она к Мао.

Умиравший вождь говорит ей, что решил окончательно покончить с ней, и что она ни ему, ни партии больше не нужна. Цзян, побелевшая от ярости, вновь разыгрывает сцену из «Кукольного домика» Ибсена и говорит словами Норы: «И теперь я знаю, что я должна сделать, потому что теперь я знаю, что

ты не тот человек, который может дать мне то, что мне нужно. Тридцать лет я ждала этого часа!». Вокал становится драматической речью, которая переходит от одной партии Цзян – к другой (пример 40).

Раздается истерический смех Чжизен, и Цзян кажется, что это смеется Мао. Она прижимает подушку к его лицу и держит ее, пока обездвиженный, он не падает в объятия смерти. Вновь в вокальной партии Цзян появляется тема колыбельной ее матери: «Мечтай, мой ребенок из серебряных звезд...». Лиричная и спокойная тема отождествляется в большей степени с юной Цзян Цин, чем с ее взрослой демонизированной версией. В этой колыбельной, которую поют две Цзян, вокальная стилистика объединяет в себе как китайскую специфику, так и европейский вокальный стиль.

В следующей сцене обвинители из Центрального комитета и хор появляются в пространстве сцены. Зритель присутствует на финальной сцене судебного процесса над Цзян. Она произносит свою известную фразу: «Я жена Мао Цзэдуна. Если я виновна, то виновны и вы, и партия!». Ее приговаривают к смертной казни.

В заключительной сцене Цзян оказывается одна в своей тюремной камере: «Кто сказал, что я не могу играть? Это была моя величайшая роль, и я сыграла ее до конца». Опера завершается тем же, с чего началось действие: Цзян надевает себе петлю на шею, и в этот момент хор приветствует закат эпохи Культурной революции и начало новой эры Китая после смерти Мао. В финальных тактах оперы вновь звучит ползущая, квази-сонорная лейттема Цзян (пример 41).

Подводя итог, определим факторы кросскультурного взаимодействия европейской и пекинской оперы, а также драматического театра, которые действуют в пространстве оперной драматургии «Мадам Мао».

Шенг мастерски выстраивает два акта оперы по принципу изоморфности. Композиция оперы выглядит в высшей степени органичной: пролог и финал сливаются в одну точку, образуя некое подобие герменевтического круга. Каждый из эпизодов связан с предыдущим через

какой-либо музыкальный материал, который становится отражением содержания первого акта во втором. Так, тема казахской колыбельной, которая звучит в первом действии и становится атрибутом детских воспоминаний Цзян, появляется в предпоследней сцене финала. Она звучит и как символ трансформации прежней Цзян в новый образ, и является жутковатым комментарием к действию (удушению Мао). Два вальса – вальс первого действия и второго – также симметричны и служат драматургически переходными танцевальными сценами. Аналогичная функция и у жанра марша, который также выполняет важную драматургическую функцию.

Симметричны и взаимно отражаемы сцены пекинской оперы «Небесные врата» в первом и втором действиях, они же служат символами начала и конца правления Мао. Столь же важным элементом является сцена из «Кукольного домика» Ибсена, а также роль Норы, обеспечивающая переход от оперно-европейской стилистики в область драматического театра.

Таким образом, можно констатировать, что в опере «Мадам Мао» Брайта Шенга принципы кросскультурности присутствуют не только в собственно музыкальном материале, определяя стилистику вокальных партий и оркестрового сопровождения, но также и в драматургии.

## ГЛАВА III. ГРАНИ КРОССКУЛЬТУРНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ В ОПЕРЕ БРАЙТА ШЕНГА «СОН В КРАСНОМ ТЕРЕМЕ» (2016)

### 3.1. Некоторые особенности композиции и драматургии<sup>83</sup>

Последняя на сегодняшний день опера Брайта Шенга – «Сон в красном тереме» («Dream of the Red Chamber») – его самое известное произведение для музыкального театра. Созданная по заказу Оперы Сан-Франциско, она получила широкое общественное признание. Премьера оперы состоялась 29 сентября 2016 года (War Memorial Opera House, San Francisco).

Литературной основой оперы «Сон в красном тереме» стал классический роман знаменитого китайского писателя XVIII века Цао Сюэциня (1715–1762). Популярность этого романа как в Китае, так и за его пределами, чрезвычайно высока. Роман несколько раз экранизировался: в 1927, 1944, 1962, 1977 и 1978 годах. На его основе создано как минимум пять телевизионных сериалов (наиболее известен сериал 1987 года с музыкой композитора Ван Липина). «Сон в красном тереме» был несколько раз адаптирован в жанре оперы куньюй: особенно популярной стала версия, поставленная в 2013 году в Цзинане в рамках X Китайского фестиваля искусств.

Название романа происходит от известного идиоматического выражения «красный терем». Оно является средоточием различных смыслов: с одной стороны, это помещение, где живут дочери богатых семейств, с другой – сон, который главный герой романа – Баоюй – видит в пятой главе романа. Сон Баоюя служит предсказанием судеб героев.

---

<sup>83</sup> Данный раздел содержит материалы публикаций: Цуй Шо. Особенности интерпретации литературного первоисточника в опере Брайта Шенга «Сон в красном тереме» // XV Ежегодная научная сессия аспирантов и молодых ученых: материалы Всероссийской научной конференции (Вологда, 23 ноября 2021 г.). Вологда: ВоГУ, 2021. Т. 3. С. 275–279; Цуй Шо. Темы, сюжеты и образы оперного творчества Брайта Шенга // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 4 (83). С. 32–41.

«Сон в красном тереме» Цао Сюэциня воистину монументален и с полным правом может быть назван романом-эпопеей. Он состоит из 120 глав, в нем насчитывается 975 персонажей. Действие вращается вокруг истории четырех политически влиятельных и состоятельных в финансовом отношении семей – кланов Цзя, Ши, Ван и Сюэ.

Внутри романа сосредоточен многослойный мир жизни Китая в XVIII веке. В нем достоверно описаны феодальная автократическая монархия в период династии Цин, коррупция иерархической бюрократии, строгая имперская система. Китайский поэт и литературный критик Хэ Цифан считает, что масштабность исторического фона и чрезвычайно сложные отношения персонажей в этом романе беспрецедентны. Поэтому он называет это произведение вершиной китайских романов классического реализма<sup>84</sup>. Некоторые современные исследователи сравнивают «Сон в красном тереме» с такими значительными произведениями русской литературы, как «Война и мир» Л.Н. Толстого и «Евгений Онегин» А.С. Пушкина<sup>85</sup>.

Понимая непростую задачу создания оперы на сюжет столь развернутого произведения, Брайт Шенг, принимавший деятельное участие в создании либретто, сразу же решил преобразовать его. Руководствуясь недостаточностью времени, отведенного на оперный спектакль, либреттист и композитор сократили множество второстепенных персонажей, сохранив только семь главных героев. Это Баюй, Дайюй, Баочай (их взаимоотношения образуют любовный треугольник), леди Ван (мать Баюя), бабушка Баюя Цзя, сестра Баюя принцесса Цзя (Юаньчунь Цзя), тетя Сюэ (мать Баочай). К ним был добавлен новый, восьмой персонаж – Монах – рассказчик и комментатор действия.

---

<sup>84</sup> Ян Тинчжи. Китайские рассказы в стихах. Наньчан: Издательство «21 век», 2018. – 56 с.

<sup>85</sup> Ля Ю. Архетип Онегина А. С. Пушкина и П. И. Чайковского как явление культуры // XXVI Царскосельские чтения. Материалы международной научной конференции. Том I. Санкт-Петербург: изд-во ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2022. С. 178–182.

Основные события оперы происходят в доме, собравшем три поколения представителей некогда очень богатой и влиятельной семьи Цзя, хранящей вековые традиции основ родственных отношений. Символом дома, олицетворяющим семейные устои, является бабушка Цзя. Но в центре событий оказывается младшее поколение.

Главный герой оперы – единственный наследник рода, восемнадцатилетний Цзя Баоюй. Этот юноша – не такой, как все. Он родился с нефритом во рту. Его не интересует карьера чиновника, он любит поэзию и музыку, возвышает женщин и недолюбливает мужчин. Баоюй – молодой, избалованный юноша, рано познавший славу и богатство.

Ведущей сюжетной линией первого действия является история любви Баоюя к его кузине – красивой, нежной, но болезненной девушке Дайюй. Во втором действии повествование во многом связано с историей старшей сестры Баоюя, принцессы Цзя. Препятствуя любви главных героев, родственники стремятся поженить Баоюя и другую его кузину – Баочай. Воспользовавшись недугом Баоюя, они обманом устраивают брак юноши с Баочай: Баоюй, невеста которого скрывалась под покрывалом, до самого момента свадьбы был уверен, что женится на Дайюй.

Дайюй узнала горькую правду о женитьбе Баоюя раньше него: это известие стало для нее смертельным ударом. Она умерла в момент начала брачной церемонии. Главный герой, примирившись с обманом, начинает готовиться к чиновничьей карьере, но затем проникается религиозно-философскими идеалами и в итоге вместе с монахом уходит в странствие.

Важная роль в драматургии уделена образу старшей сестры Баоюя Юаньчунь Цзя – принцессе Цзя, которая была удостоена чести императора и стала императорской наложницей. Именно поэтому в опере семья Цзя рассчитывает, что император простит им долг перед ним. Однако принцесса Юаньчунь теряет свое влияние во дворце, что приводит к краху рода Цзя. Эта драматургическая линия составляет исторический фон истории любви Баоюя, Дайюй и Баочай.

Брайт Шенг был убежден, что великая опера непременно должна иметь логичное и последовательное повествование, способное привлечь публику независимо от того, к какой культуре она принадлежит. Исходя из этого он пришел к идее представить традиционный любовный треугольник в центре истории, так как притча о несчастной любви способна затронуть сердце каждого человека. В либретто Шенга и Хвана Баоюй и Дайюй – единственные духовные персонажи в опере. Поэтому они узнают друг в друге близкие души при первой же встрече. «Как странно, как будто я видел ее / его раньше ... Как будто мы решили встретиться, как будто наши жизни были рождены для этой цели, созданы для этого момента»<sup>86</sup>.

Однако многоплановость романа Цао Сюэциня и наличие в нем эсхатологического начала позволили композитору и либреттисту сохранить мистический и, одновременно, связанный с национальной мифологией компонент литературного произведения: развернутый пролог оперы «Сон в красном тереме» посвящен истории Божественного камня и Багрового жемчужного цветка, которые, спустившись на Землю, трансформировались в Баоюя и Дайюй.

Несмотря на наличие множества общих черт между романом и либретто, с точки зрения культурной атрибуции они в достаточной степени различаются. Во многом это связано с проблемой языка. Оригинальный роман написан в манере смешения форм китайских диалектов байхуа и веньян, стихи в которых всегда наполнены элегантностью и изысканностью. Либретто оперы, написано на повседневном английском языке, в нем не учитывается китайская языковая специфика. Как следствие, стихотворный текст и диалоги теряют первоначальную глубину, полную метафор и многозначности китайских диалектов.

В отличие от линейности, в той или иной степени свойственной западной культуре, выражение чувств в традиционной китайской культуре

---

<sup>86</sup> Sheng B. *Dream of the Red Chamber (Opera)*. New York: G. Schirmer, 2016. P. 55.

значительно более витиеватое. Хван и Шенг внесли некоторые изменения развитие сюжетной линии романа, чтобы подчеркнуть специфичность китайского повествования в рамках европейской оперы.

С точки зрения кросскультурных коннотаций немаловажными становятся визуальные символы, которые либреттист и композитор вводят в оперу. Например, в сцене, где принцесса Цзя, приехав в гости, вручает подарки членам своей семьи, она передает Баоюю и Баочай парные вееры, что указывает на волю императора поженить их. Кроме того, Хван и Шенг визуализируют сущность героев с помощью костюмов. Леди Ван и принцесса Цзя в опере одеты в белые платья, а бабушка Цзя (в опере она, в отличие от романа, поддерживает Баоюя и Дайюй) – в красное. Таким образом, следуя традициям, на внешнем уровне действия представлен конфликт, визуализированный через символику пекинской оперы.

Покойная мать Дайюй была единственной дочерью бабушки Цзя. Девушка приехала из своего дома в семью Цзя в поисках убежища после смерти матери. Леди Ван, невестка бабушки Цзя и мать Баоюя, сразу же возненавидела Дайюй, едва увидев ее. Когда бабушка Цзя представляет Дайю леди Ван, последняя поет следующий текст: «Она похожа на свою мать, которая смотрела на меня свысока, когда я впервые приехала сюда, чтобы выйти замуж за ее брата». Однако в литературном романе автор никогда не поднимал этот вопрос, тогда как Шенг представляет первопричиной неприязни леди Ван к Дайюй то, что она не любит девушку из-за сходства с покойной матерью.

Два действия оперы подразделяются на развернутые сцены: пять сцен в первом акте и шесть сцен во втором. Композиция обрамляется прологом и эпилогом. Драматургия оперы – смешанного типа: в ней соединяются черты лирической драмы и эпического повествования.

Для всех сцен оперы характерно сквозное развитие. В них отсутствует деление на завершенные музыкальные номера, действие развивается непрерывно, эпизоды плавно перетекают один в другой.

В партиях действующих лиц преобладают небольшие монологи и диалоги. Только главные герои – Баоюй и Дайюй – имеют достаточно развернутые монологические высказывания. Таковы, например, ариозо Дайюй «Цветы сливы облетают с ветвей» и ариозо Баоюя «Я нашел этот цветок» из второй сцены первого действия, а также ария Дайюй «Когда их красота и аромат увядают» («Упавшие лепестки») из первой сцены второго действия.

Партия восемнадцатилетнего Баоюя поручена лирическому тенору, семнадцатилетней Дайюй – лирико-колоратурному сопрано. Остальные герои оперы (напомним, что все это – женские персонажи) – вторая кузина Баоюя Баочай, его мать леди Ван, бабушка Цзя, принцесса Цзя (старшая сестра Баоюя и любимая наложница императора), тетя Сюэ (мать Баочай и сестра леди Ван) – представлены традиционными оперными голосами – сопрано, меццо-сопрано, контральто. Роль Монаха, который, как видится в начале оперы, может быть как даоским монахом, так и буддистом, а возможно – и автором «Сна в красном тереме», писателем Цао Сюэцинем – поручена драматическому актеру.

Иносказательный притчеобразный *пролог* – характерная черта китайской литературы. Обычно в таких прологах содержатся метафоры и аллегории, раскрывающиеся в последующем сюжете. Очевидно, что Шенг привносит эту национальную традицию в композицию оперы.

Пролог начинается краткой интерлюдией, озвученной симфоническим оркестром, дополненным группой ударных пекинской оперы. Интерлюдия имеет интрадный характер и одновременно ассоциируется с трагическим финалом оперы – крахом рода Цзя.

Интерлудию начинает мощный аккорд, оркестрованный низкими струнными, низкими медными духовыми и ударными инструментами пекинской оперы (большой барабан, деревянные молотки, ветряной гонг). Темповое указание – *Grandioso*. Основная тема звучит в динамике *фортиссимо* и поручена медным духовым и струнным инструментам. Мелодический рисунок начального тематического зерна резко очерчен: восходящая малая

септима заполняется двумя нисходящими квартами, за которыми следует восходящий скачок на увеличенную октаву (такты 2–6 пролога). На фоне развития и постепенного затихания этой атональной темы звучит первая фраза Монаха: «Добро пожаловать в мой... сон!»

Нищие (хор) блуждают среди руин некогда величественного здания. Хор «Эти руины остались разрушаться и гнить» комментирует сложившуюся ситуацию, в краткой форме сообщая публике суть происходящего: когда-то эти места «были наполнены жизнью и любовью / Балки, на которых играют крысы и пауки, когда-то видели богатство и красоту...». Ныне семейство Цзя «тщетно ищет дом / Оставив позади мечту всей жизни».

Первый раздел хора (такт 26) – двухголосный: сопрано с тенорами и альты с басами поют в октавный унисон. Ритмический рисунок всех четырех партий абсолютно одинаковый, при этом в интервальных соотношениях между голосами доминируют диссонансы, в основном – секунды и септимы. Например, в первых тактах хора по вертикали возникает движение в большую, а затем – в малую секунду, которую дублируют инструменты симфонического оркестра: деревянные духовые и группа струнных (пример 42). Второй раздел – «Как только мы войдем, наша часть [дела – Ц.Ш.] будет выполнена» (такт 67) построен на имитационном движении голосов, в репризе вновь звучит «утолщенная» диссонансами мелодия.

Монах рассказывает зрителям удивительную историю: Камень, сохранившийся от строительства Небес, взрастил Жемчужный цветок, ухаживая за ним в течение долгих трех тысяч лет. Камень поливал Цветок как траву бессмертия в небесном саду, а Цветок обещал перевоплотиться на Земле и отплатить ему слезами. Цветок и Камень превратились в двух смертных людей, которым суждено полюбить друг друга неземной любовью. Из иного мира на Землю Цветок и Камень прошли через волшебное зеркало.

Таким образом, монах-рассказчик и хор в иносказательной форме сообщают публике о сути последующих событий.

Как уже говорилось, партия Монаха – не вокальная. Она строится на декламации, опирающейся на протяженные аккорды оркестра (пример 43). Отметим, что Монах достаточно часто присутствует на сцене и многократно вторгается в действие оперы. Он либо комментирует ситуацию, сообщая слушателям детали разворачивающихся событий, либо выражает свое отношение к этим событиям.

Следующий раздел пролога посвящен истории Божественного камня и Багрового жемчужного цветка. Уже в его первых тактах (такты 121–123; флейты, гобой, английский рожок и кларнеты в унисон) появляется диатонический мелодический комплекс из чистых квинт, больших секунд и ритмически завуалированных чистых кварт. Таким образом начинается постепенное прораствание нового тематического материала, ладовой основой которого станет пентатоника.

Божественный камень и Багровый жемчужный цветок в прологе не персонифицированы. Божественный камень озвучивается тремя вокалистами (двумя тенорами и одним баритоном); далее эти певцы исполняют партии императорских евнухов в первом и втором действиях. Партию Багрового жемчужного цветка в прологе исполняет трио женских голосов (два сопрано и одно меццо-сопрано); далее им поручены партии служанки принцессы Цзя и двух служанок дома Цзя.

Интервальная структура музыкального материала «дуэта» Божественного камня и Багрового жемчужного цветка, несмотря на диссонантность, существенно отличается от предшествующего хора нищих, поскольку диссонантность здесь базируется на диатонической ладовой основе. Шенг создает напряженный драматический образ, предопределяя последующие коллизии, через использование аккордов, состоящих из чистых кварт и больших секунд (они доминируют в дуэте), трезвучных аккордов без терцового тона и др. (пример 44). Подобная аккордика весьма характерна для европейской музыки XX века. Аккорды с внедренными тонами звучат более красочно, а отсутствие терцового тона лишает их ладовой определенности.

В процессе развития эти, преимущественно диатонические по своей природе созвучия, развиваются в условиях хроматической системы: одним из основных приемов их преобразования является транспозиция, иногда большая секунда в аккордах заменяется на малую секунду или на ее обращение – большую септиму. О роли большой септимы как альтернативе чистой октавы говорилось в третьем параграфе первой главы. Оркестровое сопровождение также базируется на диссонантных, преимущественно кварто-секундовых и квинто-секундовых созвучиях.

Камень умоляет Монаха дать ему возможность почувствовать боль и наслаждение и прожить жизнь как человек. Монах поддается уговорам и достает зеркало, одна из сторон которого – реальность, а другая – иллюзия.

Форма пролога строится по принципу чередования фраз Монаха и хоровых либо ансамблевых фрагментов. В оркестровой партии пролога постепенно кристаллизуется цитата из китайской песни цветения сливы «梅花», которая впоследствии станет интонационной основой тем главных героев оперы – Дайюй и Баюя. Впервые она оформляется в целостную мелодию в 213 такте пролога, после слов «Какое прекрасное зрелище!» ее проводят первые и вторые скрипки в октаву (пример 45 – партия вторых скрипок). Эту тему можно назвать темой Камня и Цветка. Мягкая диатоничность, плавный и гибкий ритм делают эту мелодию глубоко лирической. Ее очарование обусловлено ее простотой и импровизационностью, происходящей из глубин народной культуры.

Далее тема песни цветения сливы станет важным тематическим комплексом: она появится в первой сцене первого акта в партии Дайюй в ее соло на словах «Я помню, как моя мама говорила это...» в 87 такте (пример 46), в первой сцене первого акта в 331 такте в партии первых скрипок (пример 47). Во второй сцене первого акта в ариозо Дайюй песня цветения сливы цитируется полностью (пример 48). В первой сцене второго акта тема цветения сливы звучит у гобоев и фаготов (пример 49).

Тема цветения сливы становится основным тематическим зерном оркестровой постлюдии пролога. Сопровождаемая кларнетами и арфой, она сначала звучит у струнных. В 217 такте вступает английский рожок с выразительной мелодией, его сопровождают кларнететы, затем вновь основная тема появляется у струнных и вновь вступает английский рожок. На сцене в этот момент меняются декорации. На фоне закрытого занавеса Баоюй и Дайюй в ладьях медленно спускаются с небес на землю.

Таким образом в музыкальном языке пролога, как и всей оперы в целом, соединяются свойственные авторскому стилю Брайта Шенга пентатоника и расширенная тональность, как в горизонтальной, так и в вертикальной плоскости.

Отметим также, что уже в прологе, используя ряд инструментов из группы ударных пекинской оперы, Шенг попытался создать органичное звучание традиционных китайских инструментов в сочетании с европейским оркестром (пример 50, подробнее речь об оркестровой ткани оперы пойдет в следующем параграфе). Этот принцип включения ярких красок ударных из пекинской оперы не раз встречался в операх китайских композиторов Новой волны. Например, в опере «Марко Поло» Тан Дуна оркестр становится полноправным участником сценического действия. Во время «музыкальных путешествий» героя он создает коллажи из музыки Индии, Тибета, Монголии и Китая, а наряду с «основным» оперным оркестром в верхней части сцены находится ансамбль, включающий в себя квазисредневековый европейский, индийский, тибетский и китайский инструментарий, иллюстрирующий меняющиеся картины географического путешествия<sup>87</sup>.

Для Шенга важна и колористическая функция оркестра, что также проявляется в прологе. Например, вибрафон и колокольчики, используемые вместе с арфой, придают особый колорит оркестровке истории о Камне и

---

<sup>87</sup> Сы Ян. Опера Тан Дуна «Марко Поло»: мультипространственное, философское и транскультурное музыкальное путешествие // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 1 (84). С. 130–137.

Цветке. В момент, когда Цветок и Камень видят обратную сторону зеркала, звучат кимвалы – античные тарелочки, а затем вновь возвращаются ударные инструменты пекинской оперы.

Заключительный раздел пролога связан со звучанием деревянных духовых, струнных и арфы. Этот яркий тембровый колорит передает внутреннюю природу Баюй и Дайюй, которые не похожи ни на каких иных людей на Земле, поскольку происходят из чистого духовного мира. Как известно, звучание ударных инструментов в пекинской опере нередко является символом беспорядка и борьбы кланов. Не случайно эти инструменты в опере Шенга предшествуют основным драматическим коллизиям и усиливают напряжение в узловых точках развития сюжета. Звучание же «неосязаемых» голосов деревянных духовых и арфы в большинстве случаев символизирует чистые и невинные души главных героев.

В *первом действии* экспонируются основные образы, происходит завязка драмы и начинается развитие. Его краткое содержание сводится к следующему.

Зрителю открывается иной уровень мироздания. Прекрасный цветок в своем земном облике становится девушкой Дайюй, красивой и утонченной, но очень болезненной, мать которой только что умерла. Она – член одного из самых знатных и древних родов Китая – клана Цзя. Бабушка Дайюй – бабушка Цзя – искренне любила покойную мать Дайюй и поэтому была рада приезду внучки. Но леди Ван, невестка бабушки Цзя, – напротив, сразу же невзлюбила племянницу.

В доме бабушки Цзя происходит встреча Баюя и Дайюй. Когда их представляют друг другу, у молодых людей возникает чувство, что они некогда встречались раньше. В то же самое время семье становится известно, что император провозглашает своей любимой наложницей старшую сестру Баюя, которая получает титул принцессы Цзя.

В романе Цао Сюэциня, по которому поставлена опера, детально описаны две ветви богатого аристократического рода Цзя – Дом Жунго и Дом Нинго, проживавшие в Пекине. Предки Цзя были герцогами и получили придворные титулы. Ветвь Жунго на протяжении нескольких поколений была в большом долгу перед императорским двором. Именно поэтому одна из дочерей Цзя становится наложницей императора.

Позже, той же ночью, Баоюй слышит, как Дайюй играет на гуцине – китайском струнном инструменте, подобном цитре. Он приходит к ней, и они вместе создают стихи. Мастерство Дайюй глубоко поражает Баоюя. Молодые люди решают, что смогут изменить мир к лучшему с помощью музыки и стихов.

Чтобы противостоять влиянию Дайюй на Баоюя, леди Ван приводит в дом красавицу Баочай из богатого клана Сюэ. Ее мать, сестра леди Ван, стремится попасть в высшее общество, в то время как сама леди Ван заинтересована в деньгах Сюэ, чтобы погасить долг императору. Обе они надеются обрести желаемое через замужество Баочай. Хотя Баочай – хорошо воспитанная красавица, Баоюя отвращает ее практичность и циничное отношение к жизни. Бабушка Цзя, со своей стороны, надеется, что ее внук женится на Дайюй.

Баоюю снится сон, в котором присутствуют как Дайюй, так и Баочай. В его душе возникает разлад между влечением к красивой девушке Баочай и душевным притяжением к Дайюй. Первое действие завершается приездом в родной дом принцессы Цзя.

Первая сцена первого действия – это хор служанок, два сольных эпизода (ариозо Дайюй и бабушки Цзя), а также ансамбли – дуэты и трио. Основной мелодический материал тем Дайюй и Баоюя основан на развитии темы Цветка и Камня. В конце сцены, в момент прибытия посланника Императора вновь звучат ударные пекинской оперы: китайский том-том, малая тарелка и ветряной гонг. Они возвещают о прибытии посланника. Посланник сообщает всем присутствующим о присвоении сестре Баочая Императором титула

Принцессы. Таким образом, происходит завязка «исторической» сюжетной линии, связанной с возвышением и последующим крахом рода Цзя.

Одним из ключевых моментов первого действия является встреча Баоюя и Дайюй во второй сцене. Это завязка лирической линии оперы. Последовательно звучат два их лирических ариозо: «Я нашел этот цветок» Баоюя и «Цветы сливы облетают с ветвей» Дайюй, за которыми следует дуэт. Апогея и сильнейшего эмоционального напряжения этот дуэт достигает в момент возникновения унисона, подчеркивающего душевную близость героев. Баоюй и Дайюй выражают свое восхищение друг другом, в унисон звучат одни и те же слова. Юноша и девушка сравнивают себя с двумя реками, текущими в океан, с двумя звездами в одном созвездии. Лирический и эмоциональный «дуэт согласия» становится очевидным знаком их глубокой сердечной привязанности (пример 51).

Важное драматургическое значение имеет появление во второй сцене первого акта нового инструмента – гуциня – старинной щипковой цитры с семью шелковыми струнами. Сюжетное предназначение гуциня – совместное создание Баоюем и Дайюй стихов и сложение песен.

В китайской культуре «инь» (музыка) символизирует идею согласия. «Чжиинь» переводится как «понимающий слушатель» – это общее понятие, отражающее полное понимание одним человеком внутренней сути другого человека; таким образом эти двое достигают предельной духовной близости. «Чжиинь» и гуцинь – китайские культурные символы, побуждающее двух молодых людей к обсуждению поэзии, искусства и красоты жизни.

Примечателен также момент появления Монаха, который рассказывает публике о семейном клане Баоюя и Дайюй. Этот эпизод озвучен в стилистике пекинской оперы: играющим в унисон оркестром и обширной группой ударных инструментов. В эту сцену в момент встречи Баоюя и Дайюй Шенг включает звучание большого барабана пекинской оперы. Барабан имитирует звук сердцебиения молодого человека, который только что встретил свою любовь (пример 52).

Действие третьей сцены разворачивается в павильоне Грушевого двора. Проходит время, происходит смена времен года. Леди Ван приглашает в свой дом племянницу, красавицу Баочай, и ее мать, тетю Сюэ из богатого клана Сюэ. Тетя Сюэ, как уже говорилось, стремится попасть в высшее общество, а ее сестра леди Ван ищет возможность найти деньги, чтобы выплатить долг семьи.

Появление Баочай сопровождается звучанием английского рожка (впоследствии – лейттемпром героини), который дублирует мелодическую линию вокальной партии. Баочай полна амбиций и решимости осуществить мечту своего отца. Но очевидно, что она никогда не будет такой, как Дайюй, образ которой воплощен через лейттемпбр арфы. Сцена завершается диалогом Баоюя и Баочай и неожиданным появлением Дайюй. Баочай знакомит девушек. Дайюй поражена красотой Баочай, подобной, по ее словам, изображению на «прекрасной классической картине».

Действие четвертой сцены происходит в комнате Баоюя. По сюжету это сон юноши, в котором он пытается понять, какая из кузин для него ближе и дороже – Дайюй или Баочай. В этом эпизоде велика роль оркестра и танцевальных сцен. Ударные пекинской оперы участвуют в создании особого красочного тембрового колорита.

Появление леди Ван в конце четвертой сцены сопровождается тремоло низких струнных, сочетаемого с тремоло большого гонга пекинской оперы (пример 53).

Финальная, пятая сцена происходит с участием приехавшей в родной дом принцессы Цзя. Это узловое момент развития действия. В пятой сцене участвуют все герои оперы. Она является своего рода драматической кульминацией первого акта.

Принцесса ласково беседует со всеми членами семьи. Но затем она говорит своей матери, леди Ван, о том, что ощущает, что императорский дворец полон ее врагов, и она не сможет долго удерживать свое высокое положение. Она сообщает, что очень боится: «Никто не понимает, какую

тяжелую ношу я несу». В этом фрагменте из пятой сцены принцесса Цзя трижды повторяет: «Я боюсь». Следующая ее реплика – «Я не могу» также повторяется трижды, как заклинание. В мелодии высота тона, динамика и ритмика становятся крайне изменчивыми. Поскольку император хочет, чтобы Баоюй женился на Баочай, принцесса Цзя передает им одинаковые подарки – два веера, символизирующие желание правителя объединить их семьи. Леди Ван в восторге, бабушка Цзя расстроена, а Дайюй в отчаянии. Но Баоюй решает, что его любовь к Дайюй все же восторжествует, несмотря ни на что.

В первой сцене *второго акта* события продолжают развиваться. Здоровье Дайюй ухудшается. В бамбуковой роще, на берегу своего любимого озера она закапывает падающие лепестки цветков персикового дерева. В оркестре звучит тема цветения сливы. Свои чувства девушка выражает в арии «Когда их красота и аромат увядают».

Услышав пение Дайюй, Баоюй глубоко тронут. Она поддразнивает его предстоящей гипотетической женитьбой на Баочай и уходит. Но она слышит, как Баоюй заявляет, что он по-прежнему предан ей. Музыка этой сцены умиротворенная и меланхоличная. Как уже было сказано выше, основным тематическим элементом становится лейтмотив Дайюй, основанный на песне цветения сливы. Мы вновь слышим *glissandi* арфы, которая является лейттемпром Дайюй (пример 54).

С развитием мелодической линии в вокальной партии Дайюй партия арфы, солирующей в оркестре, все более усложняется, создавая яркие колористические эффекты (пример 55). В вокальной партии девушки вместо элементов пентатоники все более начинает проявляться атональность, в гармонию проникают диссонантные элементы (пример 56). С появлением Баоюя музыка становится более взволнованной, прежние формы движения восьмыми сменяются на шестнадцатые, появляются россыпи пассажей.

Не менее напряженная музыка звучит в дуэте Дайюй и Баоюя (пример 57). Здесь наблюдается соединение диатонической пентатоники с диссонантными ладовыми структурами и диссонантными гармониями,

которое является одной из черт кросскультурной стилистики Шенга. Появившаяся Баочай призывает Баюя сообщить всем о предстоящей свадьбе, но он упрекает кухню в излишней спешке в этом вопросе. Баочай вновь чувствует себя униженной. Она без конца повторяет фразу о том, что единственный шанс женщины на счастье – удачно выйти замуж. Но на этот раз она полна решимости. Вокальная партия отражает решительный характер героини: прямая нисходящая линия, широкие интервальные ходы и интонации миксолидийского лада (пример 58). В конце первой сцены второго действия принцесса Цзя сообщает о потере своего влияния на Императора (пример 59).

Вторая сцена второго действия начинается во дворце Императора. Принцесса Цзя пишет письмо родным и передает его посланнику. В драматическом ариозо «Я никогда не узнаю правды» она рассказывает о своих чувствах. На сцене вновь появляется Монах. Он поясняет, что принцесса Цзя потерпела поражение в борьбе за власть в императорском дворце, и это сделало род Цзя уязвимым.

В третьей сцене действие переносится в дом Цзя. Бабушка Цзя упала в саду и получила серьезные травмы (пример 60). В развернутом дуэте с леди Ван бабушка Цзя заявляет, что хочет, чтобы ее внук женился на Дайюй. Она жалеет бедную сироту и переживает за то, что может ожидать девушку в дальнейшем. В этот момент все возможные музыкальные средства передают острый драматизм ситуации: высочайший регистр струнных, скачкообразные движения вокальной линии, широкие интонационные ходы, предвосхищают последующие трагические события (пример 61).

Прибывает евнух с письмом от принцессы Цзя. В письме говорится, что принцесса окончательно проиграла борьбу за власть в императорском дворце и ее уже не будет в живых к тому времени, когда родные прочтут ее послание. У клана есть только один способ спасения – исполнить волю Императора. В конце чтения письма бабушка Цзя перестает дышать и умирает. Всё погружается в траур. Главой клана становится леди Ван. Хор поет о том, что над родом Цзя сгущается тьма (пример 62).

Леди Ван приказывает Баоюю выполнить желание принцессы и жениться на Баочай. Это единственный способ вернуть долг Императору. Звучит дуэт леди Ван и Баочая, который скорбит по потере бабушки и сестры и не хочет выполнять желание матери.

В четвертой сцене леди Ван отправляет Дайюй к ее любимому озеру в Бамбуковой роще, где она сжигает стихи, написанные вместе с Баоюем. (пример 63). Но Баоюй готов отстаивать свое мнение и сражаться за свою любовь. Он клянется Дайюй, что никогда не оставит ее и готов жить и умереть вместе с ней. В конце четвертой сцены Баоюй говорит леди Ван, что полон решимости стать монахом, если он не может жениться на Дайюй. В результате леди Ван соглашается позволить Дайюй выйти замуж за Баоюя. Звучит оркестровая постлюдия, которая привлекает внимание яркими темброкolorистическими решениями. В ней соединяются арфа – лейттемер Дайюй и группа ударных – вибрафон и колокольчики с флажолетами струнных, в частности виолончельными флажолетными глиссанди (пример 64).

Пятая сцена второго действия – сцена свадьбы. Яркий в колористическом отношении эпизод бракосочетания построен с участием группы ударных пекинской оперы (пример 65). Баоюй обменивается клятвами со своей невестой, лицо которой скрыто покрывалом. Он считает, что под покрывалом – Дайюй. Оркестровая партия сцены бракосочетания изобилует диссонирующими созвучиями, которые выдают подлинную сторону происходящего. В конце сцены появляется лейтмотив цветения сливы у флейт и возникает аккорд у арфы, напоминая о Дайюй (пример 66). Баоюй обнаруживает, что под покрывалом скрывается Баочай, на которой он в действительности женился, а тетя Сюэ и леди Ван его жестоко обманули. Звучит навязчивый аккорд у арфы, как воспоминание о клятве, данной Баоюем Дайюй у озера (пример 67).

Внезапно появляются императорские солдаты, которые должны конфисковать имущество кланов Цзя и Сюэ, так как тех обвиняют в коррупции. Становится очевидным, что Император поощрял брак Баоюя и

Баочай лишь только для того, чтобы арестовать имущество обоих кланов. Когда он арестовал Цзя, он также смог захватить и все состояние Сюэ. Прямо на сцене на праздничные наряды Баочай, леди Ван и тети Сюэ слуги надевают рубища нищих.

Шестая сцена – Эпилог. Действие происходит в комнате Монаха, к которому приходит Баочай. Это своего рода встреча прошлого и будущего. Клан Цзя стал нищим, а его представителям осталось только блуждать по руинам иллюзий, которые, по словам Монаха, мы представляем как жизнь. Все, что произошло в опере, – констатирует Монах, – было не чем иным, как сном в красном тереме. Баоюй беседует с Монахом. Постепенно слушателям становится ясно, что Монах – это Баоюй в зрелом возрасте, ведущий летопись истории своей жизни. Монах, которому вся эта история привиделась во сне.

В этой сцене становится известно, что после свадьбы Баоюя и Баочай Дайюй пошла к своему любимому озеру, чтобы свести счеты с жизнью. Девушка появляется на сцене как видение, как воспоминания Баоюя. В оркестре повторяется ряд драматургически важных тем. В частности, мы слышим ту самую игру на гуцине, во время которой Баоюй и Дайюй сочиняли стихи. Дайюй уничтожила их, выбросив в озеро, в котором впоследствии утопилась. Баоюй, став Монахом, уходит в странствия.

Завершает оперу хор нищих, ранее звучавший в прологе оперы. По масштабу он значительно сокращен, в нем отсутствует полифонизированная средняя часть. Тем не менее хор в полной мере выполняет функцию арки, способствующей цельности и завершенности повествования.

Одной из драматургически значимых особенностей оперы становится то, что Шенг использует лейтмотивный принцип музыкальной характеристики героев. У главных персонажей – Баоюя и Дайюй имеются лейтмотивы, истоки которых базируются на центральном лейтмотиве Цветка и Камня – теме цветения сливы. Появляющаяся в оркестровом вступлении, эта тема звучит в прологе, а далее получает развитие в последующих сценах оперы. Налицо проращение тем героев из данного лейтмотива.

Примечательно, что этот краткий мотив трансформируется в различные мелодические формы с каждым появлением того или иного персонажа. Когда впервые появляется Дайюй, он проводится в ином ритме и развивается имитационно в партиях флейт, скрипок и арфы (такты 79–86 первой сцены первого акта). Если в оркестровой интродукции он звучит с в окружении хроматизмов, то характеризуя Дайюй, он воспроизводится диатонически в пентатонике (такты 87–97 первой сцены).

В во второй сцене первого акта, когда Баоюй входит в покои Дайюй, их варьированные лейтмотивы переплетаются в любовном дуэте. По мере развития интонации героев сближаются и у Баоюя появляется минорная пентатоника, а у Дайюй – напротив – мажорная.

Сопровождая Баоюя, этот лейтмотив также видоизменяется: его ритмический рисунок трансформируется. Характерное для него сочетание двух шестнадцатых и восьмой, характеризует жизнелюбие и энергию юноши (такты 296–299 третьей сцены). В процессе развития кристаллизуется еще одна важная лейттема – ее можно назвать темой мечты Баоюя; она соединяет в себе интонации темы Цветка и Камня и тем Дайюй (пример 72).

При общих интонационных истоках два центральных персонажа оперы, Баоюй и Дайюй, получают различные музыкальные характеристики. В то время как Баоюй в течение всего действия оперы сохраняет свою естественную яркость и живость, выраженную ритмическими и тембровыми средствами, а также мажорной пентатоникой, ритмические структуры в партии Дайюй замедлены, а ладовое содержание ограничивается в основном минорной пентатоникой.

Предлагаемые Брайтом Шенгом лейтмотивные приемы, по сути своей аналогичны листовскому принципу монотематизма, предполагающему театральное превращение лейтмотива. Это также отчасти близко русской оперной традиции, для которой характерно применение лейтинтонации или же лейткомплекса, служащего интонационным базисом, на основе которого выстраиваются и далее развиваются темы героев.

Во второй сцене первого действия, когда Дайюй играет гуцине в своей комнате, Шенг использует цитату из известной песни Фэн Цю Хуан «Феникс нашел свою половинку». Эта песня повествует об истории любви между Сыма Сянжу (179–118 до н.э.) и Чжо Вэньцзюнь. Смысл этой песни, исполняемой на гуцине, в контексте развития сюжета «Сна в красном тереме» в том, что она говорит о социальном статусе сироты Дайюй, уподобляя ее бедному поэту Сыма Сянжу, о котором поется в этой песне.

Остановимся более подробно на ариозо Дайюй «Цветы сливы облетают с ветвей» («Упавшие лепестки») из второй картины первого действия. Выше многократно говорилось, что в ней Шенг цитирует китайскую народную мелодию – песню о цветении сливы. Эта тема представлена традиционной песенной формой, унаследованной от китайской поэзии, предполагающей четыре стадии развития – *ци*, *чэн*, *чжуань*, *хэ* (起承转合)<sup>2</sup>: *ци* (起) – это экспозиция; *чэн* (承) – повторение с изменением; *чжуань* (转) – разработка, развитие; *хэ* (合) – завершение<sup>88</sup>. Ладовая основа песни – пентатоника со смещающимся центром.

В эпизоде, в котором Баюй читает свои стихи Даюй, звучит центральное ариозо этого персонажа – «Я нашел этот цветок», которое также имеет форму, заимствованную из китайской поэзии, и содержит пять фраз. AA'BCD. Мелодика ариозо основана на материале песни цветения сливы и на минорной пентатонике.

На последний такт ариозо Баюя накладывается пение Дайюй, которая начинает свое сольное высказывание с той же темы. Она частично использует мотив Баюя в сочетании с новыми элементами. Ее ария «Цветок растет вдоль стены» начинается с той же ноты, что и окончание арии Баюя. В дуэте звучит лейтмотив Цветка и Камня из пролога, который развивается секвенционно. Он видоизменяется, представляя персонажи в мажорной и минорной пентатонике и создавая полиладовый эффект.

<sup>88</sup>Дун Гунцзюнь. Форма *ци*, *чэн*, *чжуань*, *хэ* в музыке и как она используется. Указ. изд.

На лейтмотиве Цветка и Камня в минорном варианте базируется еще один ключевой момент оперы – ария Дайюй «Упавшие лепестки» из первой сцены второго действия, в которой представлен один из самых знаковых моментов романа: Дайюй хоронит – закапывает и оплакивает – упавшие лепестки цветов и вздыхает о бренности всего сущего.

Что касается ладовой основы оперы «Сон в красном тереме», то следует признать, что большая часть музыкального языка оперы, так или иначе, опирается на пентатонику. Однако, это не единственная составляющая ладовой сферы произведения. Элементы диссонансов и хроматики в опере также прослеживаются. Они связаны с драматическими коллизиями, в том числе с историей падения и краха рода Цзя.

Таким образом, в опере Брайта Шенга «Сон в красном тереме» соединяются черты эпического развертывания действия и лирической драмы. С одной стороны, развитие отношений Баюя, Дайюй и Баочай достаточно динамично, содержит несколько кульминационных моментов (встреча Баюя и Дайюй в доме Цзя; сцена Дайюй, которая хоронит лепестки цветов; свадьба Баюя и Баочай) и завершается трагическим финалом – смертью Дайюй. С другой – опера имеет характерный для эпической ветви жанра пролог, многие события сюжета предопределены заранее – например, в хоре нищих из пролога, репликах Монаха, снах Баюя. Композиция произведения замкнута сюжетно и тематически: как в линии краха рода Цзя (хор нищих), так и в истории любви Баюя, который, возможно, и является Монахом, рассказавшим миру свою историю.

Говоря о кросскультурности музыкального языка оперы «Сон в красном тереме», подчеркнем в первую очередь ее связь с системой лейтмотивов, ладовая сущность которых подвержена трансформации в зависимости от индивидуальной и ситуативной характеристики того или иного персонажа.

Отметим также еще один, не озвученный ранее момент, связанный с проблематикой кросскультурного взаимодействия. В опере «Сон в красном тереме», аналогично пекинской опере, главные персонажи можно разделить

на различные ролевые амплуа: дань, шэн, цзинь, мо и другие. Баюй и Дайюй ассоциируются с шэн (достойный и уважаемый мужской персонаж) и дань (ведущее женское амплуа), а Баочай отводится типичное второстепенное амплуа циньи (благородной страдающей женщины). Подобное совмещение лейтмотивной системы с принципами китайского традиционного театра, позволяет говорить о кросскультурных взаимодействиях на уровне драматургии.

### 3.2. Оркестровый стиль оперы<sup>89</sup>

Одним из основополагающих источников традиционной китайской музыкальной культуры для Брайта Шенга, как и для многих других композиторов поколения Новой волны, является пекинская опера. Черты этого жанра, наряду с принципами европейской композиторской системы, составляют основу музыкального языка оперы «Сон в красном тереме». Пекинская опера, сопровождаемая особым оркестром из китайских традиционных инструментов, оказала несомненное влияние на это произведение. Уже в молодые годы, в период жизни в провинции Цинхай, у Брайта Шенга сформировалось глубокое понимание китайской музыкальной традиции и колористических возможностей китайского оркестра, в том числе роли ударных, которые были исключительно значимыми в пекинской опере.

Еще раз напомним о двух группах инструментов, составляющих оркестр пекинской оперы. Группу *вэньчан* (文场) формируют струнные и духовые музыкальные инструменты, которые звучат во время исполнения вокальных партий. Группу *учан* (武场) – ударные инструменты, важные в сценах пантомимы, демонстрации боевых искусств и акробатики.

---

<sup>89</sup> Данный раздел содержит материал публикации: Цуй Шо. Тембровая специфика как отражение китайской культурной идентичности в опере Брайта Шенга «Сон в красном тереме» // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2022. № 4. С. 150–162.

Принцип противопоставления двух групп оркестра нашел свое отражение и в опере Брайта Шенга. Однако в данном случае не вэньчан и учан противопоставлены друг другу, а китайские традиционные инструменты резонируют с европейскими. Кроме того, важным для композитора оказывается расширение группы ударных и введение специфического китайского инструментария.

Необходимо отметить, что в партитуре оперы «Сон в красном тереме» существует три основных комбинации китайских ударных инструментов:

- 1) Большой гонг пекинской оперы или большой тамтам, который играет ведущую роль, средняя тарелка пекинской оперы и ветряной гонг.
- 2) Цимбалы пекинской оперы «наобо» и ветряной гонг.
- 3) Солирующий ветряной гонг.

Подход Шенга к оркестровке оперы «Сон в красном тереме» подразумевал включение китайских ударных инструментов – большого/малого/среднего пекинских оперных гонгов, маленького гонга сяоло (кит. 小锣), большого гонга дало (кит. 大锣), тарелки, духового гонга «тай» (звучит в сцене прибытия посланника) и цимбал. Этот инструментарий, искусно совмещается в оркестре с традиционными для европейской оперы литаврами, большим барабаном и античными тарелочками.

Основу оркестра в опере составляет традиционный двойной состав, включающий в себя: 2 флейты (флейта/флейта-пикколо), 2 гобоя (гобой/английский рожок), 2 кларнета (кларнет/бас-кларнет), 2 фагота (фагот/контрафагот). Медная группа: 4 валторны, 3 трубы, 2 тромбона, бас-тромбон, туба. Ударные: литавры, большой тамтам, большой/малый/средний пекинские оперные гонги, маленький гонг сяоло (кит. 小锣), большой гонг дало (кит. 大锣), тарелка, гонг, духовой гонг «тай», большой барабан, вибрафон, гlockenspiel, кротали. Струнные также традиционны для европейского оркестра: первые скрипки, вторые скрипки, альты, виолончели, контрабасы и арфа.

К традиционному западному оркестровому составу Брайт Шенг добавил некоторые китайские инструменты в группу ударных, а также присоединил к струнной группе инструмент гуцинь. Гуцинь – «цинь с семью струнами» представляет собой самый древний щипковый музыкальный инструмент Китая, имеющий ярко выраженный национальный колорит. Он появился с доисторических времен, а в эпоху династии Чжоу (1121–255 гг. до н.э.) получил широкое распространение<sup>90</sup>.

Среди мелодических инструментов пекинской оперы обычно использовались: высокая двухструнная скрипка цзинху (кит. 京胡); двухструнная скрипка, эрху (кит. 二胡); короткая лютня юэцинь (кит. 月琴). Два вышеупомянутых типа скрипок являются основными инструментами, аккомпанирующими певцам. Характерный тембр скрипок отличает музыку Пекинской оперы от музыки других региональных театров. По сути, это двухструнные смычковые, аналог лютни.

Однако гуцинь в опере Брайта Шенга использован в принципиально ином качестве. Это инструмент-символ, его звучание – не просто аккомпанемент к вокальной партии. О значении гуциня, сопровождающего пение Дайюй во второй сцене первого действия (композитор цитирует в этом номере песню «Феникс нашел свою половинку»), говорилось в предшествующем параграфе.

Особая драматургическая функция ударных инструментов в пекинской опере также является общеизвестным фактом. Именно группа ударных, расширенная внедрением в нее традиционных китайских инструментов, становится основой создания особого тембро-красочного колористического пространства, наделенного также и специфическими драматургическими функциями.

---

<sup>90</sup> Юй Юэ. Путеводитель по древней китайской литературе. Пекин: Издательство Китайского радио и телевидения, 2017. С. 46.

Ударные инструменты в пекинской опере осуществляют четыре основные драматургические функции.

Во-первых, они служат связующим звеном, объединяющим драматургию китайской классической четверки, представленной следующими этапами действия: введением, развитием, завязкой конфликта, развязкой – подведением итогов. Удары скovskyвают темп движения исполнителей и сдерживают динамику оркестра в их стабильной ритмической обстановке.

Во-вторых, ударные создают особые драматические эффекты.

В-третьих, они служат основой сценических трансформаций и переключения с одной сцены на другую, иллюстрируя также речевые монологи и песни.

В-четвертых, они способны стать катализатором действия через чередование различных звуковых красок, ритмов и темпов.

В пекинской опере существует четыре основных комбинации ритмических паттернов:

- 1) Чунтоу «Цан Ци» (\冲頭“蒼旗”)
- 2) Чанчуй «Цан Ци Тай Ци» (\ - / -常吹 《蒼氣太氣》 )
- 3) Шаньчуй «Цан Тай Ци Тай» (\ / - /)山錘 《蒼台七台》
- 4) Чоутоу «Цан Тай Тай Ци Тай Йи Тай» (\ // - //)蒼台台七台一台<sup>91</sup>.

В прологе оперы «Сон в красном тереме» используются паттерны Чанчуй «Цан Ци Тай» и Чунтоу «Цан Ци». Чанчуй представлен в тактах 13–19, где средний гонг пекинской оперы сначала отмеряет четверти, а затем звучит движение триолями восьмых, а в конце – образует пульсацию шестнадцатых (пример 63).

Ускоренный темп следует за внезапной остановкой на второй доле, что создает ощущение напряжения, затем три линии ударных инструментов попадают на сильную долю следующего такта. Весь этот эпизод работает как

<sup>91</sup> Su Gonzo Wong. An Analysis of Five Vocal Works of Bright Sheng. D.M.A diss. University of Texas in Austin, 1995. 178 p.

интерлюдия для появления Монаха. Создается напряженная атмосфера. Кроме того, звучание перкуссии интригует публику, находящуюся в ожидании последующих событий.

После интерлюдии Монах открывает начало оперы следующим текстом: «Добро пожаловать в мою... мечту!». Группа ударных, включая также и большой бас-барабан, играет паттерн Чунтоу «Цан Ци». Большой пекинский оперный гонг стабильно играет четвертные ноты, в то время как средний гонг Пекинской оперы и цимбалы постоянно играют синкопированные ритмические подголоски. В результате возникает ритмический эффект гемиолы, которая способствует созданию драматического образа хорового вступления.

Брайт Шенг старался избегать использования слишком большого количества традиционных китайских ударных инструментов, и он стремился к поиску оптимальных решений, позволяющих в различных кульминационных зонах и доминантных точках микшировать китайские элементы с европейскими оркестровыми средствами. Таким образом, после вступления хора группа китайских ударных инструментов из пекинской оперы заменяется одиночным инструментом – большим басовым барабаном. Он играет в тот момент, когда хор поет: «Наша партия сыграна!»

Перед последним тактом крупного хорового эпизода вновь появляются там-там, духовой гонг и средний гонг пекинской оперы, являющийся половиной шаньчуйского «Цангтай», что способствует приостановке драматических событий и переносит зрителя на следующий уровень действия (пример 68).

В прологе, когда Монах начинает свое повествование о Камне и Багровом жемчужном цветке, звучание оркестра становится тихим и почти что робким, и ударные инструменты вновь переключаются на европейский тембровый уровень, так как звучит симфонический оркестр.

Вибрафон и колокольчики вместе с арфой и челестой очерчивают мифологическое пространство сказания о Камне и Багровом жемчужном

цветке. Монах показывает им «Зеркало желаний» и предупреждает о том, что нельзя смотреть в свое отражение в задней части зеркала (на «стороне иллюзий»). Несмотря на предупреждение, Камень и Цветок смотрят на заднюю часть зеркала и из отражения внезапно проявляются очертания черепа. В этот момент звучат античные тарелочки (кротали), большой и средний гонги пекинской оперы.

Подчеркивание сильной доли у гонга, сочетающееся с полутоновыми интонациями у арфы, а также нисходящие сексты включаются в общее аккордовое пространство, где сложный в ладовом и гармоническом отношении аккорд производит сильный эффект. Позже, соединяясь с арфой, нисходящее движение интервалов словно указывает путь в ад. Камень перевоплощается в Баюя, а Цветок – в Дайюй.

В отличие от предыдущей части пролога, где в оркестре преобладали медные духовые и ударные, в финальном разделе пролога мы слышим деревянные духовые, струнные и арфу. Это акустическое пространство ярко передает природу Баюя и Дайюй – они не похожи на земных людей, они происходят из чистого духовного мира и никогда не будут преследовать мирскую славу и мелкие корыстные интересы.

Поскольку китайские ударные традиционно служат инструментом перестройки драматического действия, их звучание во многих случаях предвосхищает развитие сюжета и усиливает напряжение. Но в некоторых случаях этот инструментарий в соединении с тембром деревянных духовых и арфы обрисовывает звуковое пространство чистых и невинных духов. Такова, например, в первая сцена первого акта, где Дайюй сопровождают флейта и гобой.

Когда Баюй и Дайюй впервые встречаются в первой сцене первого акта, Шенг использует большой басовый барабан. Две короткие восьмые ноты отделяются в первой и последней доле такта и звучат: первоначально – форте, а вторично – меццо форте. После одной доли и паузы – отрезка молчания – следует последняя доля на пианиссимо. Низкие струнные инструменты

соединяются с ударными, в частности – с большим басовым барабаном пекинской оперы. Это первый и самый захватывающий внимание зрителя эпизод, в котором перевоплотившиеся в людей Камень и Цветок предстают в новых для себя человеческих образах (пример 70).

В финальной – пятой сцене первого акта в тот момент, когда прибывает посланник императора, звучит китайская перкуссия: китайский том-том, малая тарелка пекинской оперы и духовой гонг. Появляется также древнекитайский гуцинъ – щипковая цитра с семью шелковыми нитями-струнами. Цитры сэ (кит. 瑟), цинь (кит. 琴), чжу (кит. 筑) и чжэн (кит. 箏) относятся к роду шелковых инструментов, как утверждает в своем исследовании А.В. Новоселова<sup>92</sup>. В данном случае инструмент гуцинъ подчеркивает культурный статус Баюя<sup>93</sup>.

В китайской культуре присутствует понятие «иньюэ». Традиционная китайская музыка – *чжунго чуаньтун иньюэ* (кит. 中国传统音乐) : музыка иньюэ, которая передается из поколения в поколение, в категории которой входят: дворцовая, религиозная и так называемая музыка вэньжэнь 文人 (музыка образованных людей), а также народная музыка<sup>94</sup>. Данной классификации придерживается в своих работах А.В. Новоселова. Взаимопонимание Баюя и Дайюй представлено невербально, без слов, при помощи музыки, что помогает им чувствовать друг друга, ощущая каждое движение души. В романе Цао Сюэциня, ставшем основой оперы, родство душ представлено символом «чжиинь»<sup>95</sup>, а гуцинъ – это не только инструмент, но и возможность героев «говорить» друг с другом на языке музыки.

<sup>92</sup> Новоселова А. В. Шёлк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: дис. канд. иск. Москва, 2015. С. 4.

<sup>93</sup> Ли Ланьцин. Беседы о музыке. Классическая музыка Европы. Пекин: Высшее образование пресса, 2004. 378 с.

<sup>94</sup> Юй Юэ. Путеводитель по древней китайской литературе. Пекин: Издательство Китайского радио и телевидения, 2017. 385 с.

<sup>95</sup> Юй Юэ. Указ. изд. 385 с.

Таким образом, для аудитории этот инструмент становится важнейшим средством понимания китайской культуры. Дайюй – воплощение цветка, музыки, поэзии и искусства. Помимо культурной атрибутики тембр гуцинь обуславливает общее красочное звуковое пространство и способствует индивидуализации фонической стороны лейтмотива Дайюй. К финальному эпизоду первого акта (его второй сцене) средний гонг пекинской оперы и гуцинь сливаются в единый тембр, олицетворяющий китайскую звуковую идентичность, далее вступая в тембровый контрапункт с медными молотками и низким бас-барабаном, которые словно предвещают трагическую судьбу любви Баоюй и Дайюй после сцены их любовного признания в первом акте.

Когда Баочай появляется на сцене в первом действии, в оркестре ее сопровождает английский рожок. Шенг использует этот инструмент оркестра в солирующем качестве, чтобы с помощью темрово-колористических средств обрисовать Баочай. Она молодая девушка, но обладает большим жизненным опытом, нежели невинная и наивная Дайюй. Баочай амбициозна, она полна решимости осуществить мечту своего отца. Тембровые характеристики двух влюбленных в Баочай героинь кардинально различны: английский рожок, характеризующий Баочай, противопоставлен нежному звучанию челесты в тембровой характеристике Дайюй.

Очень сложные тембро-звуковые комбинации Шенг использует для создания «темы мечты» Баоюя. В оркестровой партии возникает комплементарный ритм, шестнадцатые у первых и вторых скрипок накладываются на восьмые альтов, виолончелей и контрабасов, а далее «мотив мечты» переходит к деревянным духовым и затем к меди: валторнам, далее к трубам и тромбонам (пример 72).

В заключении первого действия вновь звучит оркестровая прелюдия к опере. Прелюдия ко второму акту начинается с мотива Дайюй, который выстраивается в оркестровых красках флейт и кларнетов. Фрагменты лейтмотива «мечты Баоюя» наслаиваются на мотив Дайюй в пентатонной шкале от фа в тембре гобоев и фаготов (пример 73).

В арии Дайюй «Упавшие лепестки» обращают на себя внимание стремительные восходящие пассажи деревянных духовых инструментов – кларнетов и флейт – в пентатонике от ля; далее эти пассажи наслаиваются на хроматические и целотоновые звукоряды. Второй акт начинается с внутреннего монолога Дайюй. Этими средствами акцентируются меланхолические черты характера Дайюй – хрупкой, болезненной, ранимой девушки.

Во втором действии, в сцене смерти бабушки Цзя в оркестре широко используется китайская перкуссия. Она создает яркий драматический эффект, представляя особую атмосферу трагизма грядущих событий. Шенг даже использует специальное приспособление игры на ударных: столярный молоток, чтобы издавать дребезжащий звук на большом гонге пекинской оперы. Большой и средний пекинский оперные гонги усиливают звук оркестра. Бабушка Цзя лежит на смертном одре. Ее кончина – тяжелейшая утрата для клана Цзя. Это событие становится поворотным в действии оперы – от юной любви, богатства и могущества – к подступающей тьме заговоров и интриг, вплоть до физической смерти героев. Арфа играет нисходящие глиссандо, что символизирует упадок клана Цзя, который происходит из-за смерти бабушки Цзя (пример 74).

В четвертой сцене второго действия леди Ван и Баюй спорят о том, на ком он должен жениться. Юноша не представляет себе будущего без Дайюй в то время, как леди Ван приказывает ему жениться на Баочай и взять на себя груз семейной ответственности. В этой сцене появляется малый гонг пекинской оперы и малая тарелка пекинской оперы, которые становятся лейттембром конфликтов и, подчеркивая противостояние в диалогах, отражают противоречия между матерью и сыном.

В пятой сцене второго акта музыка китайской свадебной церемонии исполняется опять же с участием группы ударных пекинской оперы: малого пекинского оперного гонга и малой тарелки пекинской оперы. В партии тарелки мы узнаем ритмический паттерн Чанчуй «Цан Ци Тай Ци» (\ - / -); а

китайский том-том использует ритмический рисунок из шестнадцатых и восьмых. Это соотношение ритмов создает ощущение почти беспорядочного шума, создавая особый подтекст в рамках свадебной церемонии. Хотя эпизод и праздничный: свадебное ликование оказывается фальшивым, и слушатель понимает, что за этим внешним радостным событием скрывается нечто иное (пример 65).

В финале оперы восходящая целотоновая гамма у деревянных духовых вступает в контрапункт с хроматическим пассажем струнных. Этот завершающий оперу эпизод призван изобразить трагический финал: плоть и кровь превращаются в пыль.

Подводя итоги исследованию тембро-колористических функций оркестра в опере Брайта Шенга «Сон в красном тереме», обратим внимание в первую очередь на то, насколько тонко и виртуозно композитор сочетает элементы европейской оркестровой культуры и китайской музыки. Он соединяет тембровые краски из различных культурных традиций, характеризующих различные идентичности, с невероятной осторожностью и изобретательностью, придавая им равное значение. Используя полиритмию и ритмические остинато Шенг вплетает элементы китайского фольклора в классические западные структуры. Обладая мастерскими навыками оркестровки, используемыми также и в опере «Сон в красном тереме», композитор демонстрирует широкую палитру ярких колористических эффектов, применяя ударные артикуляции и расширенные техники, такие как экстремальные диапазоны глиссанди струнных и яркие сопоставления тембровых красок ударных инструментов пекинской оперы и оркестра классической европейской оперы.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Оперному творчеству китайско-американского композитора Брайта Шенга принадлежит особая роль в музыке конца XX – начала XXI века. Проведенное исследование позволяет констатировать, что ему удалось представить в своем творчестве многогранную и разноплановую трактовку оперного жанра. Исходной точкой пути развития музыкального театра Брайта Шенга становится серия сцен-миниатюр («Песнь Меджнуна»), сочетающая в себе элементы тибетской музыки с европейской композиторской техникой, второй ступенью – создание постмодернистской и транскультурной камерной оперы-легенды «Серебряная река». Далее композитор обращается к исторической опере, включающей в освещение событий недавней истории своей страны элементы китайского традиционного театра («Мадам Мао»). Последней на настоящем этапе является опера Брайта Шенга «Сон в красном тереме», созданная на основе знаменитого китайского классического романа.

Работа над диссертацией показала, что актуализацией потенциала кросскультурных взаимодействий были отмечены определенные периоды жизни и творчества, а также внутренней эволюции Брайта Шенга. Анализ опер Шенга позволил сделать вывод о том, что богатство древнейшей китайской культуры, наряду с широким пластом европейских оперных традиций, становится одним из неизменных компонентов его индивидуального композиторского стиля.

Американские композиторы, в том числе те, которые принадлежали к эпохе второго авангарда, пытались привнести в свои произведения восточные элементы через прямое заимствование мелодического материала или же из философских концепций Востока (как, например, Джон Кейдж). Шенг же выбирает принципиально иной подход. Он стремится к глубокому взаимопроникновению различных тенденций, которые составляют контрапунктические линии его кросскультурного метода.

Музыка Брайта Шенга, благодаря глубине музыкального синтеза различных культурных традиций, сегодня приобрела широкую известность в среде ценителей оперы в частности, и академической музыки – в целом. Органичное сращивание специфики китайской музыки с глубиной европейской оперной традиции является претворением его кросскультурного опыта, обретенного первоначально в Китае и затем углубленного в корневую систему европейской оперы и встроенного в контрапункт культур и традиций.

В Китае композитор изучал историю и теорию китайской музыки, осваивал классические театральные и фольклорные традиции. Он проводил полевые исследования, изучая народную музыку в ее социокультурном контексте. Впоследствии это составило базис его музыкальных интонаций и стала основой культурной интеграции. Прекрасное владение европейской гармонией, контрапунктом, спецификой образования музыкальных форм и освоение функциональной и красочной оркестровки, началось еще на этапе учебы в Шанхайской консерватории.

Приехав в США, Шенг получил доступ к европейскому наследию и музыке XX века: творчеству Бартока, Стравинского, Равеля, Хиндемита, Лигети, Бернштейна (с которым общался лично и даже был его учеником). Творчество Бартока и, в частности, его метод включения фольклорного материала в композицию стали для Шенга ориентирами для обращения с традицией, баланса новаторства и опоры на народную музыку.

В творчестве Брайта Шенга, помимо репрезентации восточной специфики мышления и западноевропейских композиторских техник, происходит становление яркого индивидуального творческого почерка, который проступает в особенностях гармонического и мотивного развития, характеризуется спецификой применяемых ритмических моделей, а также и более широком контексте – утонченном лиризме, совершенстве владения музыкально-театральной драматургией, чувством меры и баланса.

Оперы Брайта Шенга представляют тенденции современного прочтения классики, трансформирующие классические литературные образцы в новый оперный контекст, в рамках которого его прирожденное чувство стиля Шенга, а также привлекаемое им обширное поле взаимодействия кросскультурных элементов, создают яркий эффект резонанса традиций. Проанализированные в данной работе оперы, представленные в контексте кросскультурной коммуникации, свидетельствуют о различиях в подходе не только к самому жанру, но и к сюжетам при выборе тематики оперного либретто.

Обобщая сказанное, отметим, что смысловые векторы представленных выше опер, при всем разнообразии их тематики, объединены общей идеей кросскультурных взаимодействий, в русле которых ведут диалог не только китайские и европейские традиции, но также выступают и иные элементы, например обращение к персидской культуре в опере «Песнь Меджнуна». В этом произведении Шенг сфокусировался на своих глубоко личных отношениях с Родиной – Китаем, о котором он беспрестанно думал, волею судьбы оказавшись оторванным от своих корней.

В следующем шаге к кросскультурному диалогу Шенг соединил черты европейской музыкальной драмы с пекинской оперой и инструментальным концертом. Это была опера «Серебрянная река», интегрировавшая вокруг известного мифа то, что казалось невозможным и не сочетаемым.

В исторической опере «Мадам Мао» Шенг вновь рефлексировал на тему своей личной истории изгнания из Китая, переосмысляя исторические события и те причины, которые установили его сложные и драматические отношения с Родиной. Он вновь соединяет в кросскультурном контрапункте основы европейского театра (фрагменты из «Кукольного дома» Ибсена, наслаивающиеся на основной сюжет оперы) с пекинской оперой, контурами инструментальной сюиты, состоящей из различных танцевальных номеров. Все эти «контрапунктические голоса» вносят свой элемент в общую смысловую и культурную полифонию.

В музыкальном воплощении эпохального для китайской культуры романа «Сон в красном тереме» Цао Сюэциня представлен качественно новый этап музыкального мышления композитора. Выявленные в диссертации устремления Шенга к красочности тематизма, к созданию широкого спектра многозначных символов, связанных с корневой системой, запечатленной в китайских традициях и ритуалах, проецируются в тончайший и изощрённейший контрапункт всех возможных элементов литературного и музыкального текста. Музыкальная ткань оперы подчеркивает значимость каждой детали и каждого элемента, составляющего основания композиторской техники Брайта Шенга, будь то специфика тембровой драматургии, образующей линию, параллельную драматургическому действию, или же визуальная система символов, отраженная также и в либретто.

Выражая свою музыкальную национальную идентичность в опере «Сон в красном тереме», Брайт Шенг использует широкий спектр различных музыкальных инструментов, тембровую колористику и тембровую идентичность (инструментарий пекинской оперы), гармоническое сопряжение китайской пентатоники и европейской расширенной тональности, а также своеобразную систему культурных символов, выполняющую функцию социальной идентификации героев (введение инструмента гуцинь). Применение нерегулярных метров и ритмов, а также обозначенной в рамках данного исследования системы ритмических паттернов, вносит дополнительные элементы китайской традиционной музыки в современную американскую оперу.

Во всех представленных Шенгом образцах оперного жанра ощущается тесная связь с принципами формообразования и драматургического развития, ведущими начало от внеевропейской оперной традиции: противопоставлением оркестровых групп, строением эпизодов и отдельных номеров в соответствии с поэтическими формами китайской поэзии, драматургическими особенностями действия пекинской оперы: проекция

ролевых амплуа на персонажей оперы («Сон в красном тереме»). В творчестве Брайта Шенга присутствует иероглифическое мышление восточного театра, Некоторые персонажи его опер, так или иначе, соотносятся с какими-либо мифологическими прототипами или ролевыми амплуа пекинской оперы.

Творчество Брайта Шенга принадлежит как китайской, так и западной культуре. Яркие и необычные композиторские решения, определяющие черты его авторского почерка, располагаются в пространстве межкультурной коммуникации. Они помогают западной публике понять традиционные ценности китайской культуры и одновременно представляют их в понятном европейцу жанровом формате. Эти аспекты делают его творчество уникальным, они способствуют коммуникации различных культур и выводят диалог на новый уровень.

Траектории развития оперы XXI века показывают, что идея кросскультурного контрапункта, получившая практическое воплощение в операх Брайта Шенга, становится актуальной для развития оперного жанра в целом и открывает дальнейшие перспективы. При очевидных отличиях стилистики и художественного языка Брайта Шенга от устремлений авангарда и постмодерна, в его творчестве представлена попытка достигнуть нового синтеза для преодоления стилистических противоречий постмодернистской эстетики и обретения гармонии на новом уровне кросскультурных взаимодействий Востока и Запада.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ***Литература на русском языке*

1. Анисимова П. А. Музыкальная культура Шанхая первой половины XX в.: основные направления и тенденции развития. Рукопись / П. А. Анисимова. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет, 2017. – 77 л.
2. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Г. Арановский // Музыкальный современник. – Вып. 6. – Москва: Советский композитор, 1987. – С. 5–44.
3. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев; редакция, вступительная статья и комментарии Е. М. Орловой. – Второе издание. – Ленинград: Музыка. Ленинградское отделение, 1971. – 376 с.
4. Баева А. А. Русская опера последней трети XX века (вопросы эволюции жанра): автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство: защищена 07.04.2000 / Баева А. А.; Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Государственный институт искусствознания». – Москва, 2000. – 42 с.
5. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство: защищена 24.11.2011 / Будаева Т. Б.; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»; научный руководитель Юнусова В. Н. – Москва, 2011. – 253 с.
6. Будаева Т. Б. Пекинская опера цзинцзюй: музыка, актер и сцена китайского традиционного театра / Т. Б. Будаева; ответственный редактор А. И. Кобзев. – Москва; Санкт-Петербург: Нестор-История, 2019. – 312 с.

7. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство: защищена 17.10.1994 / Бянь Мэн; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»; научный руководитель С. М. Хентова. – Санкт-Петербург, 1994. – 142 с.
8. Ван Дон Мэй. Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры: диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство: защищена 22.09.2004 / Ван Дон Мэй; Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский институт истории искусств»; научный руководитель Глазунова Н. Н. – Санкт-Петербург, 2004. – 27 с.
9. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство: защищена 24.12.2009 / Ван Ин; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена»; научный руководитель Шитикова Р. Г. – Санкт-Петербург, 2008. – 22 с.
10. Ван Цюн. Национально-культурные традиции в вокально-сценическом искусстве: на примере пекинской музыкальной драмы и русского оперного театра: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 24.00.01 – теория и история культуры: защищена 31.03.2008 / Ван Цюн; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский

- государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»; научный руководитель Махрова Э. В. – Санкт-Петербург, 2008. – 235 с.
11. Ванслов В. В. Опера и ее сценическое воплощение / В. В. Ванслов. – Москва: Всероссийское театральное общество, 1963. – 255 с.
  12. Васильченко Е. В. Музицирование на цине и его место в китайской культуре / Е. В. Васильченко // Музыкальные традиции стран Азии и Африки: сборник научных трудов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; ответственный редактор Т. Э. Цытович. – Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1986. – С. 99–129.
  13. Васильченко Е. В. Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия): учебное пособие / Е. В. Васильченко. – Москва: Издательство Российского университета дружбы народов, 2001. – 408 с.
  14. Васильченко Е. В. Пекинская опера / Е. В. Васильченко // Музыкальная жизнь. – 1987. – № 14. – С. 14.
  15. Взаимодействие культур Востока и Запада: сборник статей / составитель А. А. Суворова. – Москва: Наука, 1987. – 274 с.
  16. Виноградов В. С. Музыка в Китайской Народной Республике / В. С. Виноградов. – Москва: Советский композитор, 1959. – 86 с.
  17. Виноградова Т. И. Китайский народный театр на китайской народной картине: Театральные няньхуа как источник изучения традиционной культуры Китая: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук: специальность: 17.00.09 – историография, источниковедение и методы исторического исследования / Виноградова Т. И.; Федеральное государственное бюджетное учреждение науки «Институт востоковедения Российской академии наук», Санкт-Петербургский филиал; научный руководитель Меньшиков Л. Н. – Санкт-Петербург, 2000. – 16 с.

18. Волкова С. П. Некоторые аспекты отражения особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии / С. П. Волкова // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки: сборник научных трудов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; ответственный редактор Т. Э. Цытович. – Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1990. – С. 64–92.
19. Волкова С. П. Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство: защищена 08.06.1990 / Волкова С. П.; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»; научный руководитель Михайлов Дж. К. – Москва, 1990. – 24 с.
20. Волкова С. П. Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство: защищена 08.06.1990 / Волкова С. П.; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»; научный руководитель Михайлов Дж. К. – Москва, 1990. – 375 с.
21. Восток – Запад: Исследования, переводы, публикации / редколлегия: Л. Б. Алаев и другие. – Москва: Наука, 1988. – Выпуск 3. – 289 с.
22. Гадамер Х.-Г. Истина и метод / Х.-Г. Гадамер; общая редакция и вступительная статья Б. Н. Бессонова. – Москва: Прогресс, 1988. – 699 с.
23. Гайда И. В. Китайский традиционный театр сицзюй / И. В. Гайда; Академия наук СССР. Институт Дальнего Востока – Москва: Наука, 1971. – 126 с.

24. Гайда И. В. Становление китайского традиционного театра: дис ... канд. искусств. / И. В. Гайда; Институт экономики мировой социалистической системы Академии наук СССР; Институт истории искусств Министерства культуры СССР. – Москва, 1964. – 338 с.
25. Герштейн Э. Г. Французский музыкальный экзотизм конца XIX–XX веков: к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство: защищена 14.12.1995 / Герштейн Э. Г.; Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Государственный институт искусствознания»; научный руководитель Шахназарова Н. Г. – Москва, 1995. – 147 с.
26. Голиков А. Г. Источниковедение отечественной истории: учебное пособие / А. Г. Голиков, Т. А. Круглова; под общей редакцией А. Г. Голикова. – Пятое издание, исправленное. – Москва: Академия, 2012. – 460 с.
27. Гошовский В. Л. Музыка Востока в исследованиях К. Квитки / В. Л. Гошовский // Музыка народов Азии и Африки / составитель и редактор В. С. Виноградов. – Москва: Советский композитор, 1973. – Выпуск 2. – С. 281–300.
28. Григорьева Т. П. Дао и Логос: Встреча культур / Т. П. Григорьева. – Москва: Наука, 1992. – 424 с.
29. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки / Р. И. Грубер; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, кафедра истории зарубежной музыки. – Москва: Музыка, 1965. – Часть 1. – 484 с.
30. Гудимова С. А. Музыкальная эстетика: научно-практическое пособие / С. А. Гудимова; Российская академия наук, Институт научной информации по общественным наукам. – Москва: Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, 1999. – 283 с.
31. Гуссерль Э. Философия как строгая наука / Э. Гуссерль. – Новочеркасск: Сагуна, 1994. – 357 с.

32. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство: защищена 01.12.2017 / Дай Юй; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки»; научный руководитель Татарина Т. Л. – Нижний Новгород, 2017. – 238 с.
33. Данько Л. Г. Комическая опера в XX веке / Л. Г. Данько. – Ленинград; Москва: Советский композитор. Ленинградское отделение, 1976. – 200 с.
34. Денисов А. В. О соотношении “цитата – контекст” в музыкальном произведении / А. В. Денисов // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – № 2(23). – С. 13–22.
35. Денисов А. В. Принцип цитирования в музыкальном искусстве XVII–XVIII вв. / А. В. Денисов // Музыкальная академия. – 2015. – № 4. – С. 164–172.
36. Долгушина М. Г. Кросскультурные пересечения в опере Брайта Шенга «Песнь Меджнуна» / М. Г. Долгушина, Цуй Шо // Культурный код. – 2023. – № 1. – С. 100–111.
37. Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы: На материале классического наследия / М. С. Друскин. – Ленинград: Музгиз, 1952. – 344 с.
38. Дубинец Е. А. Made in USA: музыка – это все, что звучит вокруг / Е. А. Дубинец; редакция Э. Плотицы. – Москва: Композитор, 2006. – 416 с.
39. Дубинец Е. А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации / Е. А. Дубинец; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. – Киев: Гамаюн, 1999. – 314 с.
40. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века / Л. С. Дьячкова. – Москва: Музыка, 1994. – 144 с.
41. Ерасов Б. С. Культура, религия и цивилизация на Востоке: Очерки общей теории / Б. С. Ерасов; Академия наук СССР, Институт востоковедения. – Москва: Наука, 1990. – 207 с.

42. Еремеев В. Е. Акустико-музыкальная теория // Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 томах / главный редактор М. Л. Титаренко. – Москва: Издательство «Восточная литература», 2009. – Том 5. – С. 188–225.
43. Жуань Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действо: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.01 – театральное искусство: защищена 25.06.2013 / Жуань Юнчэнь; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский университет театрального искусства (ГИТИС)»; научный руководитель Бармак А. А. – Москва, 2013. – 27 с.
44. Завадская Е. В. Восток на Западе / Е. В. Завадская; Академия наук СССР, Институт востоковедения. – Москва: Наука, 1970. – 184 с.
45. Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире / Е. В. Завадская. – Москва: Наука, 1977. – 168 с.
46. Загрязкина Т.Ю. Феномен hybridité/гибридность в гуманитарном дискурсе, межкультурной коммуникации и культурном трансфере / Т.Ю. Загрязкина // Вестник Московского университета. – Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2022. – № 1. – С. 17–34.
47. Изучение литератур Востока: Россия, XX век / Е. П. Челышев, А. Б. Куделин, В. Н. Кирпиченко и другие; общая редакция и составление А. А. Суворовой. – Москва: Восточная литература, 2002. – 557 с.
48. Исаева М. В. Соотношение музыкальной системы люй и общей теории познания в Китае / М.В. Исаева // Девятнадцатая научная конференция «Общество и государство в Китае»: тезисы докладов / редактор А.И. Кобзев; Академия наук СССР; Институт востоковедения – Москва: Институт востоковедения Академии наук СССР, 1988. – Часть 1. – С. 78–82.
49. Кисеева Е. В. Проблема обновления оперного жанра в творчестве современных американских композиторов / Е. В. Кисеева // Южно-российский музыкальный альманах. – 2018. – № 4. – С. 42–46.

50. Кисеева Е. В. Традиции музыкального авангарда в оперном творчестве современных американских композиторов / Е. В. Кисеева, В. Ю. Кисеев // Южно-российский музыкальный альманах. – 2019. – № 4. – С. 34–41.
51. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – Москва: Музыка, 1976. – 367 с.
52. Комарницкая О. В. Русская опера второй половины XX – начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция / О. В. Комарницкая; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, кафедра междисциплинарных специализаций музыковедов. – Москва: издательский дом Государственного университета управления, 2011. – 301 с.
53. Конен В. Дж. Значение внеевропейских культур для музыки XX века / В. Дж. Конен // Музыкальный современник / Составитель С. С. Зив. – Москва: Советский композитор, 1973. – Выпуск 1. – С. 32–82.
54. Конен В. Дж. Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры США / В. Дж. Конен. – Москва: Музыка, 1965. – 524 с.
55. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. П. Корыхалова. – Ленинград: Музыка, 1979. – 208 с.
56. Котовская М. П. Синтез искусств: Зрелищные искусства Индии / М. П. Котовская. – Москва: Наука, 1982. – 253 с.
57. Лаврова С. В. Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство: защищена 25.04.2005 / Лаврова С. В.; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная

- консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»; научный руководитель Цытович В. И. – Санкт-Петербург, 2005. – 27 с.
58. Ли Ясюнь. Вокальный цикл «Сон в Красной палате» китайского композитора Ван Липина: преломление национальных традиций в современной музыкальной форме / Ли Ясюнь // Университетский научный журнал. – 2021. – № 61. – С. 211–227.
59. Лии Чао. Роль танца и пантомимы в музыкальной композиции пекинской оперы: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальности: 17.00.02 – музыкальное искусство; 17.00.01 – театральное искусство / Лии Чао; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова». – Санкт-Петербург, 2001. – 159 с.
60. Лин-Лин О. Новые герои в романе Цао Сюэциня «Сон в красном тереме», (XVIII в.): диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук: специальность Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (литература Китая) / О. Лин-Лин; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова». – Москва, 1972. – 263 с.
61. Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство / Ло Ши; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных»; научный руководитель Валькова В. Б. – Москва, 2003. – 28 с.
62. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – Москва: Языки русской культуры, 1999. – 752 с.

63. Ля Ю. Архетип Онегина А. С. Пушкина и П. И. Чайковского как явление культуры / Ля Ю // XXVI Царскосельские чтения. Материалы международной научной конференции 19–20 апреля 2022 года / Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина. – Санкт-Петербург: издательство Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина, 2022. – Том I. – С. 178–182.
64. Лянь Лю. Китайская современная опера в контексте влияния европейских традиций / Лянь Лю // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2013. – № 3 (11). – С. 25–33.
65. Малявин В. В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени / В. В. Малявин. – Москва: Дизайн. Информация. Картография, 2000. – 436 с.
66. Маркези Г. Опера. Путеводитель: От истоков до наших дней. – Москва: Музыка, 1990. – 384 с.
67. Мартынов И. И. История зарубежной музыки первой половины XX века: очерки / И. И. Мартынов. – Москва: Музгиз, 1963. – 304 с.
68. Медведева Ю. П. «Таинственно-психическое» в оперном творчестве Ф. Шрекера / Ю. П. Медведева // Модернизация культуры: порядки и метаморфозы коммуникации. Материалы III Международной научно-практической конференции 28-29 мая 2015 года. – Самара: Самарский государственный институт культуры, 2015. – Часть 2. – С. 305–309.
69. Медведева Ю. П. Оперная сюжетика: к проблеме специфики и типологии / Ю. П. Медведева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2014. – № 2 (32). – С. 34–39.
70. Меньшиков Л. Н. Неизвестный список романа «Сон в красном тереме» / Л. Н. Меньшиков, Б. Л. Рифтин // Народы Азии и Африки. – 1964. – № 5. – С. 121–128.
71. Музыкальная эстетика стран Востока / общая редакция, предисловие В. П. Шестакова. – Москва: Музыка, 1967. – 414 с.

72. Музыкальные инструменты Китая. Иллюстрированный очерк / под редакцией и с дополнениями И. З. Аллендера. – Москва: Мугиз, 1958. – 64 с.
73. Новоселова А. В. Шёлк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство: защищена 30.04.2015 / Новоселова А. В.; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»; научный руководитель Каратыгина М. И. – Москва, 2015. – 370 с.
74. Орлов Г.А. Древо музыки / Г.А. Орлов. – Санкт-Петербург: Сов. композитор; Вашингтон: Санкт-Петербургское отделение, 1992. – 408 с.
75. Петровская И.Ф. Биографика: введение в науку и обозрение источников исторических сведений о деятелях России 1801–1917 годов / И.А. Петровская. – Санкт-Петербург: Петрополис, 2009. – 382 с.
76. Позднеева Л. Д. История китайской литературы: собрание трудов / Л. Д. Позднеева; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Институт стран Азии и Африки. – Москва: Восточная литература, 2011. – 302 с.
77. Приходовская Е. А. К вопросу о критериях жанровой классификации опер / Е. А. Приходовская // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 385. – С. 74–78.
78. Ручьевская Е.А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова: Стиль. Драматургия. Слово и музыка / Е.А. Ручьевская. – Санкт-Петербург: Композитор, 2002. – 358 с.
79. Савенко С. И. Мир Стравинского / С.И. Савенко. – Москва: Композитор, 2001. – 328 с.
80. Селицкий А. Я. Отечественная камерная опера второй половины XX века: учебное пособие для педагогов и студентов вузов по специальности 070111 «Музыковедение» / А. Я. Селицкий. – Ростов-на-Дону: Издательство Ростовской гос. консерватории имени С. В. Рахманинова, 2008. – 54 с.

81. Серова С. А. Китайский театр – эстетический образ мира / С. А. Серова; Российская академия наук, Институт востоковедения. – Москва: Наука; Восточная литература, 2005. –166 с.
82. Серова С. А. Пекинская музыкальная драма (середина XIX – 40-е годы XX в.) / С. А. Серова; Российская академия наук, Институт востоковедения. – Москва: Наука, 1970. – 194 с.
83. Сигитов С. М. Ладовая система Белы Бартока позднего периода творчества / С. Сигитов // Проблемы лада. – Москва: Музыка, 1972. – С. 252–287.
84. Сигитов С. М. Черты стиля Белы Бартока позднего периода творчества: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство / Сигитов С. М.: Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. – Ленинград, 1969. – 13 с.
85. Сисаури В. И. Церемониальная музыка Китая и Японии: исследования / В. И. Сисаури. – Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2008. –292 с.
86. Сокольская А. А. Оперный текст как феномен интерпретации: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство: защищена 30.11.2013 / Сокольская А. А.; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Казанская государственная консерватория имени Н. Жиганова»; научный руководитель Дулат-Алеев В. Р.– Казань, 2004. – 19 с.
87. Стахорский С. В. О художественном синтезе оперы / С. В. Стахорский // Музыкальный театр: Драматургия и жанры: сборник научных трудов / Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского. – Москва: Государственный институт театрального искусства, 1983. – С. 116–126.
88. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата

искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство: защищена 29.06.2016 / Сунь Лу; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки»; научный руководитель Зароднюк О. М. – Ростов-на-Дону, 2016. – 29 с.

89. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство: защищена 29.06.2016 / Сунь Лу; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки»; научный руководитель Зароднюк О. М. – Ростов-на-Дону, 2016. – 219 с.
90. Сы Ян. Опера Тан Дуна «Марко Поло» в контексте постмодернизма / Сы Ян // Культурная жизнь Юга России. – 2022. – № 1 (84). – С. 130–137.
91. Сюй Цзыдун. Опера Го Вэньципа «Деревня Волчья» в аспекте мировой музыкальной гоголианы: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство: защищена 17.05.2018 / Сюй Цзыдун; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»; научный руководитель; научный руководитель Овсянкина Г. П. – Новосибирск, 2018. – 214 с.
92. Тараканов М. Е. Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре: попытка классификации / М. Е. Тараканов. – Москва: Государственный институт театрального искусства, 2002. – 54 с.
93. Татарина Т. Л. О некоторых особых ладах в китайской традиционной музыке / Т. Л. Татарина, Дай Юй // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 2 (48) – С. 21–29.

94. Теория современной композиции / составитель Г. В. Григорьева и другие; ответственный редактор В. С. Ценова. – Москва: Музыка, 2007. – 616 с.
95. Тихонова Т. В. Диалог Восток-Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века: Музыкально-театральные модели: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство / Тихонова Т. В.; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных»; научный руководитель Енговатова М. А. – Москва, 2003. – 27 с.
96. Трунова А. С. Влияние классического романа Цао Сюэциня «Сон в красном тереме» (XVIII в.) на литературный процесс современного Китая: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук: специальность: 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (литература Китая) / Трунова А. С.; Федеральное государственное бюджетное учреждение науки «Институт мировой литературы имени А.М. Горького» Российской академии наук; научный руководитель Никольская С. В. – Москва, 2017. – 164 с.
97. У Ген Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): Учебное пособие / У Ген Ир. – Санкт-Петербург: Планета музыки; Лань, 2011. – 544 с.
98. У Цзин Юй. Опера Дж. Пуччини «Турандот» сквозь призму китайской культуры / У Цзин Юй; под ред. Ю. П. Медведевой. – Нижний Новгород: Издательство Нижегородской консерватории, 2015. – 169 с.
99. Феофанова Н. А. О некоторых особенностях интерпретации цикла «Семь мелодий, услышанных в Китае» Брайта Шенга / Н. А. Феофанова // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2019. – № 3. – С. 24–39.
100. Фишман О. Л. Сон в красном тереме / О.Л. Фишман // История всемирной литературы: в 9 т. / Академия наук СССР, Институт мировой

- литературы имени А. М. Горького. – Москва: Наука, 1988. – Том 5. – С. 593–599.
101. Холопов Ю. Н. / Гармония: Теоретический курс / Ю. Н. Холопов. – Москва: Музыка, 1988. – 510 с.
102. Холопова В. Н. Китайский авангард: От Сан Туна до Тан Дуна / В. Н. Холопова // М. Е. Тараканов: Человек и Фаносфера / ответственный редактор, редактор-составитель Е. М. Тараканова; рецензенты К. Л. Мелик-Пашаева, Н. Г. Шахназарова. – Москва; Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. – С. 243–251.
103. Цзинь Лю. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: специальность: 13.00.02 – теория и методика обучения и воспитания (музыка, уровни общего и профессионального образования): защищена 23.11.2010 / Цзинь Лю; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена»; научный руководитель Налетова И. Н. – Санкт-Петербург, 2010. – 23 с.
104. Цзун Чжен. Китайская опера XXI века: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 5.10.3 – виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение): защищена 16.11.2023 / Цзун Чжен; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена»; научный руководитель Гуревич В. А. – Санкт-Петербург, 2023. – 180 с.
105. Цзяньфу Ли Музыкальная характеристика китайской традиционной драмы чуйчуй-цян / Цзяньфу Ли // Музыковедение. – 2017. – № 12. – С. 12–21.

106. Цзяньфу Ли Музыкальные особенности традиционного исполнительского искусства Дабэнь-цюй / Цзяньфу Ли // Музыковедение. – 2017. – № 9. – С. 29–36.
107. Цзяньфу Ли Национальная опера китайской народности бай в исторической эволюции видов и музыкальных характеристик / Цзяньфу Ли // Музыка и время. – 2018. – № 1. – С. 12–16.
108. Цзяньфу Ли. Становление и развитие национального вида музыкальной драмы чуйчуй-цян в области Дали в провинции Юньнань / Цзяньфу Ли // Обсерватория культуры. – 2018. – №1. – С. 106–111.
109. Цуй Шо. Гибридный тематизм в инструментальной музыке Брайта Шенга / Цуй Шо // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. – 2023. – №1 (10). – С. 46–49.
110. Цуй Шо. «Ночь в пекинской опере» для скрипки и фортепиано Брайта Шенга: имитация китайских традиционных инструментов средствами европейского ансамбля / Цуй Шо // Музыкальное искусство: проблемы теории, истории и педагогики: сборник научных статей. – Вып. 3. – Петрозаводск: Два товарища, 2023. – С. 283–288.
111. Цуй Шо. Особенности интерпретации литературного первоисточника в опере Брайта Шенга «Сон в красном тереме» / Цуй Шо // XV Ежегодная научная сессия аспирантов и молодых ученых: материалы Всероссийской научной конференции (Вологда, 23 ноября 2021 г.). – Вологда: ВоГУ, 2021. – Т. 3. – С. 275–279.
112. Цуй Шо. Творческий путь Брайта Шенга в контексте развития современной китайской музыки / Цуй Шо // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2021. – № 3 (27). – С. 61–77.
113. Цуй Шо. Тембровая специфика как отражение китайской культурной идентичности в опере Брайта Шенга «Сон в красном тереме» / Цуй Шо // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2022. – № 4. – С. 150–162.

114. Цуй Шо. Темы, сюжеты и образы оперного творчества Брайта Шенга / Цуй Шо // Культурная жизнь Юга России. – 2021. – № 4 (83). – С. 32–41.
115. Цуй Шо. Эстетика постмодернизма в опере Брайта Шенга «Серебряная река» / Цуй Шо // Молодые исследователи – регионам: материалы Международной научной конференции (Вологда, 17 апреля 2023 г.). – Вологда: ВоГУ, 2023. – С. 1059–1061.
116. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера: история и перспективы развития: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство; защищена 22.02.2010 / Чжан Личжэнь; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»; научный руководитель Киселев А. Н. – Санкт-Петербург, 2010. – 23 с.
117. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера: история и перспективы развития: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство; защищена 22.02.2010 / Чжан Личжэнь; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»; научный руководитель Киселев А. Н. – Санкт-Петербург, 2010. – 149 с.
118. Чжу Линьци. Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство; защищена 26.11.2021 / Чжу Линьци; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена»; научный руководитель Овсянкина Г. П. – Новосибирск, 2021. – 251 с.

119. Чжу Линьци. Художественные характеристики и история развития современной китайской оперы «Новой волны» / Чжу Линьци // Вестник Кемеровского государственного университета культуры. – 2018. – № 45. – С. 66–72.
120. Чжэн Лэй. Традиционная китайская опера куньцуй / Чжэн Лэй; перевод А. В. Борсука. – Пекин: Министерство культуры КНР, 2001. – 103 с.
121. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство: защищена 24.12.2015 / Чэнь Ин; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки»; научный руководитель Зароднюк О. М. – Ростов-на-Дону, 2015. – 175 с.
122. Чэнь Чэньцзы. Эволюция музыкального искусства Китая: о развитии диалога музыки Востока и Запада / Чэнь Чэньцзы // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11. – № 1. С. 164–175.
123. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада: типы музыкального профессионализма / Н. Г. Шахназарова. – Москва: Советский композитор, 1983. – 153 с.
124. Шнеерсон Г. М. Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1952. – 252 с.
125. Юй Дун. Китайская культура / Юй Дун, Фан Чжун, Сяолин Линь. – Пекин: Издательство литературы на иностранных языках КНР, 2004. – 108 с.
126. Юнусова В. Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии / В. Н. Юнусова // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки: Статьи. Исследования. Переписка // Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Каф. истории зарубежной музыки. – Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2011. – Выпуск 2. – С. 195–216.

127. Юнусова В. Н. Современная китайская опера (конца XX – начала XXI веков) и «Первый император» Тань Дуня / В. Н. Юнусова, Дин Жун // Журнал Общества теории музыки. – Вып. 2021/1 (33). – С. 23–34.
128. Янь Цзянань. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня» / Янь Цзянань, В. Н. Юнусова // Журнал Общества теории музыки. – 2018. – № 4 (24). – С. 60–73.

*Литература на китайском языке*

129. Ван Айлинь. Успех «Голубых просторов» и новые идеи в создании китайской оперы / Ван Айлинь // Новые звуки музыки. – Шэньян, 1996. – № 1. – С. 3–7. 王霭林. 《苍原》的成功及其对中国歌剧创作的启示[J]. 乐府新声 (沈阳音乐学院学报, 1996(1):3–7.
130. Ван Баохуа. Развитие национальной оперы в нашей стране и размышления на эту тему / Ван Баохуа // Пекин: Исследование культуры и искусств. – 2003. – С. 7–10. (王保华. 我国民族歌剧的发展和思考. 北京: 文化艺术研究. 2003. P. 7–10.
131. Ван Жоси. Размышление о новых музыкальных жанрах в современных условиях развития / Ван Жоси // Шаньси: Современный театр. – 2017. – № 6. – С. 52–54. (王若希. 时代发展背景下戏曲音乐新体裁的思考 // 当代戏剧. 2017. 06. P. 52–54.
132. Ван Июэхэ. История современной китайской музыки / Ван Июэхэ. – Пекин: Издательство народной музыки, 1994. – 387 с. (汪毓和. 中国近代音乐史 / 北京: 人民音乐出版社, 1994. 387 p.
133. Ван Линлин. Краткий анализ наследования и распространения китайского национального театра / Ван Линлин // Хэбэй: Популярная литература и искусство. – 2016. – № 22. – С. 161. (王玲玲. 浅谈戏曲的传承与普及 // 大众文艺. 2016. 22. P. 161.

134. Ван Си. Художественное отображение закономерностей форм танцевальных шоу в театре / Ван Си // Пекин: Вестник Института традиционной китайской оперы. – 2017. – № 8. – С. 56–60. (王熙.论戏曲舞蹈表演程式的艺术表现规律//中国戏曲学院学报. 2017. 08. P. 56–60.
135. Ван Цуй. Исследование и практика сущности китайской культуры через призму нового музыкального опыта / Ван Цуй // Китайская музыка. – 2011. – № 3. – С. 91–95. 王萃. 经过新音乐实验的元点走向中国文化实质的探索与实践——论“新潮”音乐及当代音乐创作的方向[J]. 中国音乐, 2011(3):91–95.
136. Ван Юнхуа. Размышления о первоочередных задачах в развитии китайской оперы // Сямэнь: Театр. – 2006. – С. 55–56. (王永桦中国歌剧发展对策思考 // 厦门: 戏剧研究. 2006. P. 55–56.
137. Ван Юнхэ. Оглядываясь на прошлые 50 лет китайской музыки / Юнхэ Ван // Китайская музыка. – 2000. – № 3. – С. 1–2. 王永和。 回顾中国音乐 50 年 /王永和 // 中国音乐。 – 2000 年份。 – 3 号。 – 第 1–2 页
138. Ван Юэ. О современных эстетических взглядах в направлении современного китайского национального театра / Ван Юэ // Гуйчжоу: Критика искусства. – 2016. – № 9. – С. 140–142. (王玥. 关于当代戏曲的美学观照 // 艺术评鉴. 2016. 09. P. 140–142).
139. Го Цзяньминь. К вопросу о существовании и развитии китайской оперы / Го Цзяньминь // Новые звуки музыки. – 2002. – №3. – С. 42–45. 郭建民. 关于中国歌剧的生存与发展问题[J]. 乐府新声 (沈阳音乐学院学报, 2002, 20(3): 42–45.
140. Лань Фань. Сравнительный анализ театральной драматургии Востока и Запада / Лань Фань. – Шанхай, 1992. – 742 с. 蓝凡. 中西戏剧比较论稿[M]. 上海: 学林出版社, 1992. – 742 页.
141. Ли Вэй, Гао Янь. Сравнительное изучение китайских и западных танцев Тайбэй: Центральное издательство обслуживания памятников

- материальной культуры, 1983. – 574 с. (李维, 高棣. 中西舞蹈比较研究 / 台北: 中央文物供应社, 1983. 574 p.
142. Ли Ланьцин. Беседы о музыке. Классическая музыка Европы / Ли Ланьцин. – Пекин: Высшее образование пресса, 2004. – 378 с. 李岚清. 音乐笔谈 欧洲音乐部分[M]. 北京: 高等教育出版社, 2004. – 378 页.
143. Ли Сючжэнь. Происхождение и развитие традиционной китайской вокальной музыки в театре / Ли Сючжэнь // Пекин: Музыка и творчество. – 2016. – 161 № 12. – С. 93–94. (李秀珍. 戏曲唱腔与传统民族声乐的起源和发展 // 音乐创作. 2016. 12. P. 93–94.
144. Ли Хуаньчжи. Музыка современного Китая Пекин: Издательство «Современный Китай», 1997. – 852 с. (李焕之. 当代中国音乐 / 北京: 当代中国出版社, 1997. 852 p.
145. Ли Чуньинь. Сохранение местных театров и изучение новых путей их развития // Гуйчжоу: Критика искусства. – 2016. – № 7. – С. 173–175. (李春颖. 地方戏曲的保护与创新研究 // 艺术评鉴. 2016. 07. P. 173–175.
146. Ли Чэньцянь. К разговору о театре: модель устройства и художественное значение // Хэбэй: Популярная литература и искусство. – 2016. – № 21. – С. 181–182. (李琛茜. 浅谈戏曲的程式及艺术价值 // 大众文艺. 2016. 21. P. 181–182.
147. Лю Сичэн. Поэтическая традиция народной литературы и искусства / Лю Сичэн. – Шанхай: Издательство Шанхайской культуры, 2018. – 553 с. 刘锡诚. 民间文艺学的诗学传统[M]. 上海: 上海文化出版社, 2018. – 553 页.
148. Лю Тиелап. Культурная интерпретация народных искусств Цзинань: Шаньдун, Народное издательство, 2006. – 257 с. (刘铁梁. 乡民艺术的文化解读 / 济南: 山东人民出版社, 2006. 257 p.

149. Лю Цзинюань. Краткая история развития искусства Пекинской оперы Аньхой: Литература и искусство, 1984. – 217 с. (刘静沅. 京剧艺术发展史简编 / 安徽文艺出版社, 1984. 217.
150. Лю Шидэ. Происхождение красноведения [Электронный ресурс] / Лю Шидэ. URL:<https://wenxue.httpcn.com/info/html/2007119/PWILMERNKO.shtml> (дата обращения 20.12.2022). 刘世德. 红学的由来. URL:<https://wenxue.httpcn.com/info/html/2007119/PWILMERNKO.shtml>
151. Лю Эрюн. Обзор теоретических исследований о китайском классическом театре // Пекин: Театральное искусство. – 2016. – № 4. – С. 66–72. (刘二永. 中国古典戏曲叙事理论研究述论 // 戏曲艺术. 2016. 04. P. 66–72.
152. Лю Эрюн. Обзор теоретических исследований о китайском классическом театре / Лю Эрюн // Пекин: Театральное искусство. – 2016. – № 4. – С. 66–72. (刘二永. 中国古典戏曲叙事理论研究述论 // 戏曲艺术. 2016. 04. P. 66–72.
153. Лю Яньцзюнь. История китайского музыкального театра в иллюстрациях Ханчжоу: Чжэцзянское образовательное издательство, 2001. – 202 с. (刘彦君. 图说中国戏曲史 / 杭州: 浙江教育出版社, 2001. 202 р.
154. Лю Яньцзюнь. История китайского музыкального театра в иллюстрациях / Лю Яньцзюнь. – Ханчжоу: Чжэцзянское образовательное издательство, 2001. – 202 с. (刘彦君. 图说中国戏曲史 / 杭州: 浙江教育出版社, 2001. 202 р.
155. Лян Маочунь. Современная китайская музыка. 1949-1999 годы / Лян Маочунь. – Шанхай, 2004. – 257 с. 梁茂春. 中国当代音乐: 一九四九~一九八九[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2004. – 257 页.
156. Лян Маочунь. Современная китайская музыка. 1949–1999 годы / Лян Маочунь. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2004. – 198

- с. (梁茂春. 中国当代音乐 1949-1999 / 上海: 上海音乐学院出版社, 2004. 198 p.
157. Лян Маочунь. Современная китайская музыка. 1949–1999 годы. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2004. – 198 с. (梁茂春. 中国当代音乐 1949-1999 / 上海: 上海音乐学院出版社, 2004. 198 p.
158. Ма Юнцин. Оценка классических стихов / Ма Юнцин. – Нанкин: Издательство литературы и искусства Цзянсу, 2018. – 324 с. 马永庆. 经典诗词欣赏[M]. 南京: 江苏凤凰文艺出版社, 2018. – 324 页.
159. Мань Циньбин. Зарождение оперы в Китае в эпоху юнца династии Цин // Научный вестник Шанхайского театрального института. – Шанхай, 2005. – С. 58-69. 满新颖. 清代末年歌剧在中国的萌芽[J]. 戏剧艺术, 2005(1):86–94.
160. Сун Цзинь. Западная музыка: от современности до постмодерна / Сун Цзинь. – Шанхай: Изд-во «Шанхайская музыка», 2004. – 331 с. 宋瑾. 西方音乐-从现代到后现代[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2004. – 313 页.
161. Сун Цзинь. Записи с Симпозиума по современной музыке постмодерна / Сун Цзинь // Народная музыка. – 1998. – № 12. – С. 24–27с. 宋瑾. 记现代音乐创作研讨会[J]. 人民音乐 (评论, 1998(12):24–27.
162. Сунь, Чжифу. О национальном и мировом распространении китайского искусства вокальной музыки / Чжифу Сунь // Школа театра. – 2017. – № 2. – С. 86–128. 孙志福. 关于中国声乐艺术在全国和全球的传播
163. Сюй Чэнбэй. Пекинская опера / Сюй Чэнбэй. – Межконтинентальное издательство Китая, 2003. – 356 с. 徐城北. 中国京剧[M]. 北京: 五洲传播出版社, 2003. – 356 页.
164. Тан Вэньцин. К вопросу об истории китайской народной музыки / Тан Вэньцин. – Пекин, 2003. – 126 с. 唐文清. 中国历代音乐故事百篇[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003. – 126 页.

165. Ху Юйцин. История развития китайской и зарубежной вокальной музыки / Юйцин Ху. – Пекин: Пекинский издательский дом, 1986. – 121 с. 胡玉清。中外声乐发展史 / 胡玉。 – 北京: 北京出版社, 1986年。 – 121页
166. Хэ Вэй. Пекинская опера и европейская опера / Хэ Вэй // Китайская периодика Пекинской оперы. – Пекин. – 1992. – №1. – С. 75–126. 何伟. 京剧与欧洲歌剧[J]. 中国京剧, 1992(1):75–126.
167. Цай Мэн. Обзор музыкального творчества в Китае в XX веке. Опера / Цай Мэн // Китайское музыкальное образование. Пекин. – 2001. – №12. – С. 26–29. 蔡梦. 20世纪中国音乐创作概览:歌曲创作(一)[J]. 中国音乐教育, 2001(12):26–29页.
168. Цзы Инь. Большая статья о маленьком театре / Цзы Инь // Музыкальный еженедельник. – 2001. – 8 декабря. 紫茵. 进小剧场, 做大文章. 音乐周报. 2001年12月28日. 第16版.
169. Цзэн Чжимин. Все о реформе оперы / Цзэн Чжимин // Вестник Центральной Консерватории. – Пекин. – 1999. – №3. – С. 47–53. 曾志忞. 歌剧改良百话[J]. 中央音乐学院学报, 1999(3):47–53.
170. Цзюй Цихун. История китайской оперы с древнейших времен и до наших дней – история создания оперы в Китае и исследование современной ситуации / Цзюй Цихун. – Изд. 1. – Хэфэй: Аньхойская литература, 2014. – 499 с. 居其宏. 中国歌剧音乐剧通史——中国歌剧音乐剧创作历史与现状研究[M]. 合肥: 安徽文艺出版社, 2014. – 499页.
171. Цинь Сюй. Иллюстрированные очерки истории гучиня / Цинь Сюй. – Тайбэй, Тайбэй городской национальной музыкальный оркестр, 2000. – 272 с. 秦序. 古琴纪事图录[M]. 台北: 台北市立国乐团. 2000年. – 272页.
172. Чжан Фа. Разнообразие новых музыкальных тенденций в китайской музыке 1980-х годов // Вестник Северо-западного университета. – 2009. –

- № 1. – С. 148–154. Zhāng Fǎ. 20 shìjì 80 niándài xīncháo yīnyuè qīngxiàng de duōyàngxìng // Xīběi dàxué xuébào. 2009. Dì 1 bǎn. 148–154 yè.
173. Чжан Чжэньли. Мифологические исследования / Чжан Чжэньли. Шанхай: Издательство Шанхайской академии социальных наук, 2009. – 395. 张振犁. 神话研究[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2009. – 395 页.
174. Чжао Мэй. Китайский национальный вокальный исток в историческом развитии / Чжао Мэй // Сб. науч. тр. Ин-та коммерции и торговли. – 2006. – № 4. – С. 121–123. 赵梅. 浅谈中国民族声乐的起源与历史发展[J]. 兰州商学院学报. 2006 年第 4 期 121–123 页.
175. Чжоу Нин. 2000 год. Китай смотрит на Запад. Т 1 / Чжоу Нин. – Пекин: Издательство «Сплочение», 1999. – 622 с. 周宁. 2000 年西方看中国 上[M]. 北京: 团结出版社, 1999. – 622 页.
176. Чжоу Чжунмин. Языковое искусство «Сон в красном тереме» / Чжоу Чжунмин. – Пекин: Пекинская объединенная издательская компания, 2019. – 759 с. 周中明. 红楼梦的语言艺术[M]. 北京: 北京联合出版公司, 2019. – 759 页.
177. Шанхай: Драматическое искусство. – 2016. – № 6. – С. 83–88. (李莎. 戏曲“同质化”现象之思考 // 戏剧艺术. 2016. 06. P. 83–88.
178. Юй Юэ. Путеводитель по древней китайской литературе / Юй Юэ. – Пекин: Издательство Китайского радио и телевидения, 2017. – 385 с. 俞阅. 中国古代文学导读[M]. 北京: 中国广播电视出版社, 2017. – 385 页.
179. Ян Тинчжи. Китайские рассказы в стихах / Ян Тинчжи. – Наньчан: Издательство «21 век», 2018. – 392 с. 杨廷治. 诗词里的中国故事[M]. 南昌: 二十一世纪出版社, 2018. – 392 页.

*Литература на английском языке*

180. Berry M. *The Chinese classic novels: an annotated bibliography of chiefly English-language studies* / M. Berry. – London; New York: Routledge, 2011. – 302 с.
181. Blackburn Tong Cheng. *In Search of Third Space: Composing the Transcultural Experience in the Operas of Bright Sheng, Tan Dun, and Zhou Long*: Ph.D. dissertation / Tong Cheng Blackburn. – Indiana University, 2015. – 156 p.
182. Burnett W. *World Premiere Review: «The Dream of the Red Chamber» Transforms into a Fascinating Opera* / W. Burnett. Opera Warehouse, Last Modified September 10th, 2016. <http://www.operawarhorses.com/2016/09/11/world-premiere-a-fascinating-dream-of-thered-chamber-san-francisco-opera-september-10-2016/> (дата обращения 05.11.2021). – Режим доступа: свободный.
183. Chang P. *Bright Sheng's Music: An Expression of Cross-Cultural Experience – Illustrated through the Motivic, Contrapuntal and Tonal Treatment of the Chinese Folk Song «The Stream Flows»* / P. Chang // *Contemporary Music Review*. – 26. No.5/6(2007). – P. 619–633.
184. Chen Lu-Hsuan. *Chinese Folk Song: Hidden Treasures of an Old Nation*. D.M.A dissertation / Lu-Hsuan Chen and Carmen Balthrop. – Maryland: University of Maryland, 2000. – 158 p.
185. Clark P. *The Chinese Cultural Revolution* / P. Clark. – New York: Cambridge University Press, 2008. – 351 p.
186. Gelpke R. *The translator of Nizami's The Story of Layla and Majmm* / R. Gelpke. – New York: Omega Publications. – 1997. – 177 p.
187. Griffiths P. *Modern Music and After* / P. Griffiths. – Oxford: Oxford University Press, 1995. – XV. – 373 p.
188. Griffiths P. *Modern Music: A concise History* / P. Griffiths. – New York: Thames & Hudson Press, 1994. – 198 p.

189. Hardesty A. Bright Sheng interview: cross-cultural emissary / A. Hardesty. <https://www.orartswatch.org/bright-sheng-interview-cross-cultural-emissary/> JULY 20, 2018 (дата обращения 10.04.2021). Режим доступа: свободный.
190. Hertelendy P. Sheng: Dream of the Red Chamber (World Premiere) San Francisco Opera / P. Hertelendy // American Record Guide 80. – No.1 (2017). – P. 31–45.
191. Holland B. Review/Opera; Justifying Eastn Ends with Western Means / B. Holland // New York Times. – April 11, 1992. – Section 1. – Page 13.
192. Hsu Chiung-Tan. Fusion of Musical Styles and Cultures in Bright Sheng's Opera The Song of Majnun / Hsu Chiung-Tan, Eileen Davis. D.M.A dissertation. – Ohio: The Ohio State University, 1999. – 299 p.
193. Huang Tsai-Yun. Chinese Instruments in a Western Contemporary Idiom Selected Works of Chen Yi / Huang Tsai-Yun, Lund Erik. D.M.A dissertation. – University of Illinois at Urbana-Champaign, 2010. – 102 p.
194. Huang Xirui. The Musical Style and the Cultural Connotation of Bright Sheng's Opera «Dream of the Red Chamber» / Xirui Huang. – Las Vegas: University of Nevada, 2020. – 139 p.
195. Jones S. Folk music of China: Living Instrumental Traditions / S. Jones. – New York: Oxford University Press, 1995. – 120 p.
196. Kozinn A. A Composer Who Combines Musical Styles Worlds Apart / A. Kozinn // The New York Times. – July 16, 2022. – Part E. – P. 1.
197. Lai Ting-Ju Krouse. Volume I. A Perspective on Ethnic Synthesis in Twentieth Century Art Music with a Focus on an Analysis of String Quartet No. 3 by Bright Sheng. Volume II. Fly to the Moon / Lai Ting-Ju Krouse. – Ph.D. dissertation. – Los Angeles: University of California, 2001. – 96 p.
198. Lee Hsuan-Yu. A Study on Hybrid Style and Orchestration in Bright Sheng's Postcards / Lee Hsuan-Yu, David Itkin. – D.M.A dissertation. – University of North Texas, 2015. – 69 p.
199. Li Lifeng. Opinion on Slave Personality and Tragic Life in Dream of the Red Chamber / Li Lifeng. – Energy Procedia 13 (2011). – Pp. 2574–2577.

200. McCutchan A. Bright Sheng (b. 1955), *Muse that Sings: Composers Speak about the Creative Process* / A. McCutchan. – Cary: Oxford University Press, 1999. – 382 p.
201. Oteri F. J. Bright Sheng: My father's letter and Bernstein's question / F. J. Oteri, trans. J. Lu. URL: <https://nmbx.newmusicusa.org/bright-sheng-my-fathers-letter-and-bernsteins-question>. (дата обращения 05.11.2022). – Режим доступа: свободный.
202. Pan Xiao-Qiang. *A Study of Seven Tunes Heard in China for Solo Cello by Bright Sheng* / Pan, Xiao-Qiang. – D.M.A dissertation. – University of North Colorado, 2003. – 163 p.
203. Porter A. Background notes of The Houston Grand Opera's performance of *The Song of Majnun* / A. Porter. – 1995. – 22 p.
204. Radford A. Viewpoints: In Case You Missed It... *Dream of the Red Chamber* / A. Radford. – *Opera Journal* 49. – No.3 (2016). – Pp. 58–62.
205. Rao Nancy Yunhwa. *The Tradition of Luogu Dianzi (Percussion Classics) and Its Signification* // IV. Contemporary Music in China Contemporary Music, // *Contemporary Music Review* 5/6 October/December 2007. – Pp. 511–527.
206. Rao Nancy Yunhwa. *The Color of Music Heritage: Chinese America in American Ultra-Modern Music* // *Journal of Asian American Studies* 12/1 2009. – Pp. 83–119.
207. Rinaldi M. R. *Dream of the Red Chamber San Francisco* / M. R. Rinaldi. – *Opera News* 81, no. 4 (2016). – P. 13. – [https://www.operanews.com/Opera\\_News\\_Magazine/2016/10/Reviews/SAN\\_FRANCISCO\\_Dream\\_of\\_the\\_Red\\_Chamber.html](https://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2016/10/Reviews/SAN_FRANCISCO_Dream_of_the_Red_Chamber.html) (дата обращения 05.11.2022). – Режим доступа: свободный.
208. Robinson B. W. *Islamic painting and the arts of the book* / B. W. Robinson. London: Faber and Faber, 1976. – 322 p.
209. Schimmelpenninck A. *Chinese Folk Song Research in the Wu Area* / A. Schimmelpenninck, Frank Kouwenhoven. – Jiangsu Province: A Report. *China Information* 4(1989). – Pp. 75–85.

210. Schwartz K. Mao'composer talks about opera's success / K. Schwartz // The Michigan daily. 3.08.2003.  
<https://www.michigandaily.com/uncategorized/mao-composer-talks-about-operas-success> (дата обращения 05.11.2022). – Режим доступа: свободный.
211. Sheng B. Biography. Bright Sheng Personal Website / B. Sheng. Accessed March 6, 2018. [Электронный ресурс] URL: <http://brightsheng.com/bio.html>. (дата обращения 10.12.2022). – Режим доступа: свободный.
212. Sheng B. Interview / B. Sheng. URL: <http://www.bruceduffie.com/brightsheng.html> (дата обращения 10.12.2021).
213. Sheng B. Just Dance. Program Note Interview / B. Sheng. [Электронный ресурс] URL: <http://brightsheng.com/works/opera/justdance.html> (дата обращения 10.12.2022). – Режим доступа: свободный.
214. Sheng B. Summary / B. Sheng. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/composer/1436/Bright-Sheng/> (дата обращения 10.12.2022). – Режим доступа: свободный.
215. Sheng B. A self-analysis of H'un (lacerations): In Memoriam 1966-1976 for Orchestra / B. Sheng. – D.M.A dissertation. – Columbia University, 1993. – 156 p. – Режим доступа: свободный.
216. Sheng, B. Bartók, the Chinese Composer / B. Sheng. URL: <http://brightsheng.com/articles/essaysbybs.html> (дата обращения 10.12 2022). – Режим доступа: свободный.
217. Sheng, B. Hua'er Folk Songs of Qinghai, China / B. Sheng. URL: <http://brightsheng.com/articles/essaysbybs.html> (дата обращения 10.12.2022).
218. Sheng, B. The Love Songs of Qin Hai / B. Sheng. Smithsonian Institute, 1995. – 106 p.
219. Tien A. The Semantics of Chinese Music: Analyzing Selected Chinese Musical Concepts / A. Tien. – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2015. – 304 p.
220. Tommasini A. Critic's Notebook column on Santa Fe Opera's production of Bright Sheng's opera Madame Mao / A. Tommasini // The New York Times.

- July 27, 2003. URL: <https://www.nytimes.com/2004/08/19/arts/critic-s-notebook-a-change-in-santa-fe-opera-in-more-ways-than-one.html?ysclid=lypobdp1ah48535428> (дата обращения 29.02.2023). – Режим доступа: свободный.
221. Utz Christian. Neue Musik und Interkulturalitat: Von John Cage bis Tan Dun (Beihefte zum Archiv fur Musikwissenschaft 51). – Stuttgart: Steiner, 2002. – Pp. 1–69.
222. Weiss S. Listening to the World but Hearing Ourselves: Hybridity and Perceptions of Authenticity in World Music / S. Weiss // Ethnomusicology. – Vol. 58. – No. 3 (Fall 2014). – Pp. 506–525.
223. Wong Su Gonzo. An Analysis of Five Vocal Works of Bright Sheng / Wong Su Gonzo. – D.M.A diss., University of Texas in Austin, 1995. –180 p.
224. Wong Su Sun An Analysis of Five Vocal Works of Bright Sheng / Su Gonzo Wong. – D.M.A diss. – University of Texas in Austin, 1995. – 178 p.
225. Xirui Huang. The Musical Style and the Cultural Connotation of Bright Sheng's Opera «Dream of the Red Chamber» / Xirui Huang. UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones, 2020. – 46 p. URL: <http://dx.doi.org/10.34917/19412091> (дата обращения 09.12.2022). – Режим доступа: свободный.
226. Zhou Jiang. A Study of Two Selected Chamber Works for Piano and Violin by Bright Sheng A Night at the Chinese Opera and Three Fantasies / Zhou Jiang, and R. Russell. – D.M.A diss. – Arizona State University, 2018. – 106 p.

*Нотные источники*

227. Sheng B. A Night at the Chinese Opera (Score and Program notes) / B. Sheng. – New York: G. Schirmer, 2005. – 28 p.
228. Sheng B. Dream of the Red Chamber (Opera) / B. Sheng. – New York: G. Schirmer, 2016. – 535 p.

229. Sheng B. Madame Mao (Opera) / B. Sheng. – New York: G. Schirmer, 2003. – 513 p.
230. Sheng B. NANKING! NANKING! Concerto for Pipa and Orchestra / B. Sheng. URL: [www http://brightsheng.com/works/orchestra/nanking.html](http://brightsheng.com/works/orchestra/nanking.html) (дата обращения 10.12.2022). – Режим доступа: свободный.
231. Sheng B. Of time and love. Concerto for Viola and Orchestra (25') Program Note / B. Sheng. <http://brightsheng.com/works/orchestra/oftimeandlove.html> (дата обращения 01.12.2022). – Режим доступа: свободный.
232. Sheng B. Red Silk Dance. Capriccio for Piano and Orchestra Program Note / B. Sheng. URL: [www http://brightsheng.com/works/orchestra/nanking.html](http://brightsheng.com/works/orchestra/nanking.html) (дата обращения 10.12.2022). – Режим доступа: свободный.
233. Sheng B. Seven Tunes Heard In China. Edited by Yo-Yo Ma. – New York: G. Schirmer, 2001. – 20 p.
234. Sheng B. Suzhou Overture. Program Note / B. Sheng. URL: <http://brightsheng.com/works/orchestra/suzhouoverture.html> (дата обращения 10.12.2022). – Режим доступа: свободный.
235. Sheng B. The Silver River / B. Sheng. – New York: G. Schirmer, 1997. – 138 p.
236. Sheng B. The Song of Majnun / B. Sheng. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/32936/The-Song-of-Majnun> (дата обращения 10.12.2022).
237. Sheng B. The Song of Majnun (score) / B. Sheng. – New York: G. Schirmer, 1992. – 260 p.
238. Sheng B. Wild Swan. Concerto for Clarinet and Orchestra (solo cl/2222/3220/timp/perc[3]/hp/str) Program Note / B. Sheng. URL: [www http://brightsheng.com/works/orchestra/colorsofcrimson.html](http://brightsheng.com/works/orchestra/colorsofcrimson.html) (дата обращения 10.12.2022). – Режим доступа: свободный.

## ПРИЛОЖЕНИЕ (нотные примеры)

Пример 1. «Ночь в Пекинской опере», фрагмент партитуры<sup>96</sup>.

The image shows a musical score for a piano accompaniment. At the top, a single melodic line is enclosed in a red rounded rectangle. Below it, the full piano score is shown in two systems. The first system includes a treble clef with a *ff* dynamic marking and a bass clef with a *pp* dynamic marking. The second system features a *ff* dynamic marking and includes a section with a *vel.* (velocity) marking. The score consists of multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Пример 2. «Ночь в Пекинской опере», такты 214–217.

The image displays a musical score for measures 214 through 217. The score is written for piano and includes a treble clef and a bass clef. Measure 214 starts with a *fff* dynamic marking. The score is divided into four numbered sections: 1, 2, 3, and 4. Each section is enclosed in a black box. Section 1 is in the treble clef, section 2 is in the bass clef, section 3 is in the treble clef, and section 4 is in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

<sup>96</sup> Примеры 1–10 представлены по источнику: Sheng B. A Night at the Chinese Opera (score and program notes). New York: G. Schirmer, 2005. 28 p.

Пример 3. «Ночь в Пекинской опере», такты 284–288.

Пример 4. «Ночь в Пекинской опере», фрагменты партитуры.

Пример 5. «Ночь в Пекинской опере», фрагмент партитуры.

Пример 6. «Ночь в Пекинской опере», фрагмент партии фортепиано.

Пример 7. «Ночь в Пекинской опере», такты 164–166.

Пример 8. «Ночь в Пекинской опере», фрагмент партитуры.

Пример 9. «Ночь в Пекинской опере», фрагмент партии фортепиано.

Musical score for Example 9, piano part of 'Night in Peking Opera'. The score is written for piano (pp) and is marked *legatissimo*. It features a treble and bass clef. The treble clef part begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes with accidentals (sharps and naturals) and a fermata. The bass clef part starts with a whole note chord marked *(Sost.)*, followed by a series of eighth notes with accidentals. The piece concludes with a fermata over the final notes in both staves.

Пример 10. «Ночь в Пекинской опере», фрагмент партии фортепиано.

Musical score for Example 10, piano part of 'Night in Peking Opera'. The score is written for piano and is marked *legatissimo*. It features a treble and bass clef. The treble clef part begins with a series of eighth notes with accidentals, followed by a series of chords with accidentals. The bass clef part starts with a series of eighth notes with accidentals, followed by a series of chords with accidentals. The piece concludes with a fermata over the final notes in both staves.

Пример 11. Опера «Песнь Меджнуна»<sup>97</sup>.

42 ♩ = 144

L. nun.

M. la.

L.M. *f* (impatiently)  
No, no, Lay-la, Maj-nun is not for you, your hus-band has been

L.F. *f* (impatiently)  
No, no, Lay-la, Maj-nun is not for you, your hus-band has been

42 ♩ = 144

L. *mp* O, Maj - nun,

M. Lay - la, O,

L.M. cho - sen, we have cho - sen him, come, come with us, life is not a game, is not

L.F. cho - sen, we've cho - sen him. Come with us, life is not a game, is not

43

<sup>97</sup> Примеры 11–16 представлены по источнику: Sheng B. The Song of Majnun (score). New York: G. Schirmer, 1992. 260 p.

## Пример 12. Опера «Песнь Меджнуна».

67 *p*  
 I, it is I, the mad - man, who should be

68 *fff f*

83 *f ff*  
 tree, and I am a star, Lay - - - la is my moon, she is a

84 *f*  
 blos - som - ing al - mond tree, a blos - som - ing al - mond tree, and I am a

## Пример 13. Опера «Песнь Меджнуна».

*mf*  
 L When I am dead, dress me like a bride.

227 *dolce p (p) f*  
 L Make me beau - ti - ful, beau - ti - ful. Clothe me in blood.

*accel. al* 228 ♩ = 138 *ff*  
 L red. Red is the col - or of the feast,

## Пример 14. Опера «Песнь Меджнуна».

38 ♩ = 144

Layla's  
Mother: *ff*

♩ = ♩ = 96

Layla's  
Father: *ff*

No, no, no, no, no, no, Life is not a game, is not, is

No, no, no, no, no, no, Life is not a game, is not, life is

39

L.M.

is not a game, Maj - nun is not for you. Life is not a

L.F.

not a game, Maj - nun is not for you. Life is not a game,

## Пример 15. Опера «Песнь Меджнуна».

274

M. *f* — this bur-den, re-lieve. me, Ah, *ff* of this bur - den.

S. *ff* Lay - la, *fff* O, *ff*

A. *ff* Lay - la, *fff* O, *ff*

T. *ff* Lay - la, *fff* O, *ff*

B. *ff* Lay - la, *fff* O, *ff*

275

M. *f* *fff* Let me go where my love dwells, *tenuto* (♩ = 96)

S. Lay - la! *fff*

A. Lay - la! *fff*

T. Lay - la! *fff*

B. Lay - la! *fff*

## Пример 16. Опера «Песнь Меджнуна».

271c

M. *dise, Ah!* *(f)*

S. *Maj - nun does not ask for*

A. *Maj - nun does not ask for*

T. *I am drunk with the scent of wine, I can taste*

B. *I am drunk with the scent of wine, I can taste*

*f sub.* *pp* *mf* *p* *mp*

*mf* *p < mf* *p*

Пример 17. Опера «Серебряная река»<sup>98</sup>.

43

Fl.

Cl.  
in B $\flat$

Pipa

Perc.

Buffalo

J.E.

Covh.

Vn.

Vc.

Long ago, because I, myself, was a simpler creature, I imagined all creation to be a more innocent place.

*p* *pp* *f* *poco* *ff sub.* *pp* *p* *poco* *molto f*

**D**

<sup>98</sup> Примеры 17–24 представлены по источнику: Sheng B. The Silver River. New York: G. Schirmer, 1997. 138 p.

## Пример 18. Опера «Серебряная река».

70 *senza misura* (71A)

Picc. *to Peking Opera Cymbals*

Cl. in B $\flat$

Pipa

Wind Gong

Perc. Wood Block *ff* Small Bass Drum *ff*

Buffalo

J.E. *f gliss.*  
Wah — Gua ren zuo ye wo mong, yi guo ren jian mu tong, jianyu si qing, yao shi

Cowh.

Vn. *senza misura* (P.O. Gong)

Vc. arco, non vib., sul pont. *ff* *p* *pp*

## Пример 19. Опера «Серебряная река».

Qin \_ fang shi jian \_ ren \_ qing,

The score consists of two systems. The first system features a vocal line on a single staff with lyrics and a piano accompaniment on a grand staff. The second system continues the piano accompaniment with more complex rhythmic patterns.

## Пример 20. Опера «Серебряная река».

108

icc.

I. i Bb

ipa

erc.

uffalo

E.

owh.

(Cocherd enters, playing the bamboo flute.)

n. (pizz.) mp f gliss. mp f

c. f mp f

The score for Example 20 is a multi-staff orchestral score starting at measure 108. It includes parts for piccolo (icc.), I. Clarinet in B-flat (I. i Bb), piano (ipa), erc., uffalo, E., owh., and a section with vocal lines (n. and c.). The vocal lines include performance instructions such as (pizz.), mp, f, gliss., and mp. The piano part features complex textures with various dynamics and articulations.

## Пример 21. Опера «Серебряная река».

Musical score for Example 21, showing Violin (Vn.) and Violoncello (Vc.) parts. The Vn. part is marked pizz. and the Vc. part is marked pizz. and ff.

## Пример 22. Опера «Серебряная река».

Musical score for Example 22, showing Percussion (Perc.), Buffalo, J.E., Cowh., Violin (Vn.), and Violoncello (Vc.) parts. The Vn. part is marked pizz. and the Vc. part is marked pizz. and ff. The score includes a tempo change to **Poco meno mosso** and a stage direction for Buffalo: *(elevated upstage, appears in cowherd's memory) This is the seventh day of the seventh moon, when the fairest Goddess-Weaver comes to*. The percussion part includes Vib. and Ped. markings.

## Пример 23. Опера «Серебряная река».

Musical score for Example 23, showing Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Pipa, and Percussion (Perc.) parts. The Fl. and Cl. parts are marked ff. The Perc. part includes P.O. Gong, P.O. Cym., and B.D. markings. The score starts at measure 1039.

## Пример 24. Опера «Серебряная река».

**B** ♩ = 82-86  
1105 (Cochard and Goddess-Wearer appear in Heaven, playing.)

Fl.  
Cl. in B $\flat$   
Pipa  
Crotale  
Perc.  
Vib.  
Buffalo (Closes her eyes, listens to the music.)  
J.E.  
Cowh.

Vn. arco  
Vc. arco  
ff  
gliss. gliss.  
poco poco

\*gliss. at the very end of the note value

Пример 25. Опера «Мадам Мао»<sup>99</sup>.

con sord., sul tasto  
FFF con sord., pizz.

FP

Copyright © 2003 by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) New York, NY

<sup>99</sup> Примеры 25–41 представлены по источнику: Sheng B. Madam mao (Opera) New York: G. Schirmer, 2003. 513 p.

## Пример 26. Опера «Мадам Мао».

S  
A  
T  
B

cused of crimes a - gainst hu - man - i - ty, you're ac - cued of crimes a - gainst the state, and crimes a - gainst Chair - man

## Пример 27. Опера «Мадам Мао».

*ff* I am the wife of Mao Ze - dong. *ff*

I loved my hus - band! No - thing you can do or say will e - ver change the truth!

## Пример 28. Опера «Мадам Мао».

Jiang I  
Mao

gone? When I'm gone?! Always so rea - dy to seize the crown, you see your - self as the cru - el Emp - ress Wu!

## Пример 29. Опера «Мадам Мао».

Speeches start here. The coordination between speeches and music is approximate from here on.

Nora:  
(speaking) I have never felt my mind so clear, so centered as tonight. I cannot help it - I don't love you any more. It gives me pain to say so, Torvald...

Jiang I  
Helmer (Actor)  
Mao

I cannot help it - I don't love you any more.

## Пример 30. Опера «Мадам Мао».

Nora (Jiang II)  
 Jiang I  
 Helmer (Actor)  
 Mao

But I shall try to find out who is right - the world... or I:

*f* *mf*

## Пример 31. Опера «Мадам Мао».

I  
 II

arco, frog. *ff sempre* sul G

arco, frog. *ff sempre*

## Пример 32. Опера «Мадам Мао».

*p* *marcato*

[Jiang II sitting near Jiang I]

*p* *dolce*

Sleep, my ba - by, and dream of stars, \_\_\_\_\_ close your

**Subito** ♩ = 84

*I solo, con sord., pizz.*

*p* *poco*

*4 solo, div., con sord.*

*pp*

*I solo, con sord., pizz.*

*p* *poco*

*gli altri*  
*div. a3,*  
*con sord.*

*free bowing*

*ppp*

*ppp*

*al sord.*

*ppp* *pp*

## Пример 33. Опера «Мадам Мао».

Perc. 1 Peking Opera Cyms  
 (L. B. D.)  
 Perc. 2 Low Tamtam, solo  
 Perc. 3 High Wood Block  
 Perc. 4  
 Hp  
 Yang (Actress)  
 Gao (Actor)  
 Vn. I  $\text{♩} = 152$  div., pizz.  
 Vn. II div., pizz.  
 Va. div., pizz.  
 Vc. *fff*  
 Ch. *fff*

Peking Opera Cyms  
*fff sempre*  
 Peking Opera Gong  
*fff sempre*  
*fff sempre*  
 arco (div.)  
 arco (div.)  
 arco (div.)

## Пример 34. Опера «Мадам Мао».

Yang

Gao

Tsang tian lai zhu gne  
I shall at-tack the Hau-ven's

(I solo)

(sul pont.)

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

3 sole, div., free bowing

2 soli, pizz.

## Пример 35. Опера «Мадам Мао».

Jiang II

Am I strong enough to hold you here?

Jiang I

stairs? Am I strong enough to hold you here?

Zhirhen

Mao

I'm not asking

2 Acc. T

An ambitious woman is a curse on out

2 Acc. Bar.

An ambitious woman is a curse on out

2 Acc. B

An ambitious woman is a curse on out

## Пример 36. Опера «Мадам Мао».

(Now they pronounce)

2 Acc. T

We agree to the arrangement, if you agree to our conditions.

2 Acc. Bar.

We agree to the arrangement, if you agree to our conditions.

2 Acc. B

We agree to the arrangement, if you agree to our conditions.

Subito  $\text{♩} = 116$   
non div., pizz.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

ff

ff

ff

(pizz.)

(pizz.)

ff

(pizz.)



## Пример 39. Опера «Мадам Мао».

Musical score for Example 39, showing five staves: Vn. I, Vn. II, Va., Vc., and Cb. The score consists of six measures of music, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes across all instruments.

## Пример 40. Опера «Мадам Мао».

Musical score for Example 40, showing vocal parts for Jiang II, Jiang I, Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score includes lyrics and performance instructions such as *P* and *FF*.

Jiang II: (looking at Jiang I) *P*

Jiang I: Who said I could not act? (looking at Jiang II) *P*

S: This was my great - est role. *FF*

A: Oh, *FF*

T: Oh, Oh, Oh,

B: Oh, Oh, Oh,

## Пример 41. Опера «Мадам Мао».

$\text{♩} = \text{♩} = 152$

Vn. I  
*ff* unis., (frog)

Vn. II  
*ff* unis., (frog)

Va.  
*ff* arco, (frog)

Vc.  
*ff* unis., (frog)

Cb.  
*ff* unis., (frog)



Пример 43. Опера «Сон в красном тереме», пролог.

Hp. *f warmly*

Monk *[He waves his hand. Upstage of the scrim, lights reveal the STONE.]* *[Waves again]*

A Stone! Left behind during the building of... Heaven. And next...

此乃遺棄碩石！原來女禍禍天之時，單單所剩一塊，美在青埂峰下。 誰知此石自經鍛煉之後，靈性已通。 又乃歸珠仙草！

$\text{♩} = 69-72$

Vn. I *ff* *pizz., non div.* *arco* *f* *poco*

Vn. II *ff* *pizz., non div.* *arco* *f* *p*

Va. *ff* *pizz., non div.* *arco* *f* *p*

Vc. *ff* *pizz., non div.* *arco* *f* *p*

Cb. *ff* *pizz.* *arco* *f* *p*

Пример 44. Опера «Сон в красном тереме», пролог.

Flower *f* *ff* *f* *ff* *p sub.*

life time. Please, sir Monk, please, please, please will you send us to be born on

Stone *f* *ff* *f* *ff* *p sub.*

Please, sir Monk, please, please, please will you send us to be born on

Please, sir Monk, please, please, please will you send us to be born on

Пример 45. Опера «Сон в красном тереме», пролог.

Violin 2  
213  $\text{♩} = 50-52$   
*p dolce*

Violin 2  
218

Violin 2  
225 *f* *p*

Пример 46. Опера «Сон в красном тереме», I акт, I сцена, ария Дайюй «Я помню, как моя мама говорила это...».

Dai-yu  
87  $\text{♩} = 58-60$   
*p*  
I re mem ber the words of dear \_\_\_\_\_ moth er:

D.y.  
94  
This house is not like \_\_\_\_\_ oth ers, be ver y care \_\_\_\_\_ ful, to

D.y.  
102  
speak to promp \_\_\_\_\_ er ly, act \_\_\_\_\_ so po lite ly, move with pro pri \_\_\_\_\_ e ty or they will

D.y.  
110  
laugh \_\_\_\_\_ at me, call \_\_\_\_\_ me a bump kin, a beg gar or they will think me a poor \_\_\_\_\_ or \_\_\_\_\_ phan.

Пример 47. Опера «Сон в красном тереме», I акт, I сцена.

Act 1, Scene 1  
 331  $\text{♩} = 58-60$  *Con sord.*  
 Violin I *mp dolce* *p*

339 *f* *p*

345 *f* *p*

Пример 48. Опера «Сон в красном тереме», I акт II сцена.

Act 1, Scene 2  
 16  $\text{♩} = 42-44$  *espress.*  
 Dai-yu Plum blos soms, plum blos soms blow from branch es; Plum blos soms,

22 *poco accel.*  $\text{♩} = 50-52$   
 D. y. plum blow woms scat ter in the wind, oh plum blos soms blow from

29 *f* *rit.*  $\text{♩} = 42-44$   
 D. y. branch es, oh scat ter in the wind, nev er to re turn.

Пример 49. Опера «Сон в красном тереме», II акт, I сцена

Act 2, Scene 1  
 $\text{♩} = 54-56$

Oboe *mf*

Bassoon *mf*

Horn in F 1,3 *ff espress.*

Horn in F 2,4 *ff espress.*



## Пример 52. Опера «Сон в красном тереме», I акт, I сцена.

Perc. 1 *pp* (S.P.O. Cyms.)

Perc. 2 *pp*

Perc. 3 S.P.O. Gong *p*

Harp

Monk

For generations, the Jia clan has also owed a huge amount of money to the throne. Two years ago, however, Bao Yu's older sister was chosen to be a concubine, and so, she's been living in the Palace, close to the Emperor himself.  
賈府如今雖外表安富尊榮，內裏卻也盡上來了。幾代以來積累重債，虧欠巨額皇銀。但兩年前賈玉胞姊賈元春應選入宮，得以在宮中侍奉皇上。

G.J.

Vn. I *pizz.* *p*

Vn. II *pizz.* *p*

Va. *pizz.* *p*

Vc. *pizz.* *p*

Cb. *pizz.* *p*

## Пример 53. Опера «Сон в красном тереме», I акт, IV сцена.

$\text{♩} = 56$  (10-15'')

lin I

lin II

la

con sord. (arco)

Violoncello *f* con sord. *pizz.* *poco*

Contrabass *f* con sord. (arco) *pizz.* *poco*

## Пример 54. Опера «Сон в красном тереме», II акт, I сцена.

Harp

[Dai Yu, on the bank of a lake,  
gathers flower petals and buries them.]

$\text{♩} = 54-56$

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

## Пример 55. Опера «Сон в красном тереме», II акт, I сцена.

Hp.

*f* *poco* *mf* *p*

D.Y.

*f espr.*

When their beau · ty and fra · grance fade, who cares for the fall · en pet · als?

$\text{♩} = 44-46$

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Cb.

## Пример 56. Опера «Сон в красном тереме», II акт, I сцена.

[Unseen by Dai Yu, Bao Yu appears, hearing her song.  
He watches her bury the petals.]

D.Y. *sol.* Just like you, I wish to

$\text{♩} = 58-60$  *poco accel. al*  $\text{♩} = 63-66$  *ff*

Vn. I *mf*

Vn. II *mf*

Va. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

## Пример 57. Опера «Сон в красном тереме», II акт, I сцена, партии Дайюй и Баюя.

Hr.

B.C. what do you care a-bout?

B.Y. I see a flow-er fal-len

$\text{♩} = 44-46$  ( $\text{♩} = 132-138$ )

Vn. I *con sord.* *p dolce* *div.* *p*

Vn. II *div., con sord.* *p dolce* *p*

Va. *div., con sord.* *p dolce* *p*

Vc. *(senza sord.)* *ff espr.* *pizz.* *f* *ff*

Cb. *p*



## Пример 60. Опера «Сон в красном тереме», II акт, I сцена.

*f* *rhythmic*

P.J. "My dear fam - i - ly, the end is here, I've lost the Em - per - or's fa - vor. For one

$\text{♩} = 144$

Vn. I

Vn. II

Va. *on the strings*  
*p*

Vc. *on the strings*  
*p* (*p*)

Cb.

## Пример 61. Опера «Сон в красном тереме», II акт, II сцена.

G.J. *ff*  
What will be her fate? The poor girl has no oth - er fam - i - ly, now that her father's

Vn. I *p* *f* *rit.* *pp*

Vn. II *p* *f* *pp*

Va. *div.* *f*

Vc. *div.* *f*

Cb. *f*

## Пример 62. Опера «Сон в красном тереме», II акт, III сцена.

Hp. *ff* *f* *ff* *f* *ff*

S. *ff* *gl.* *gl.* *gl.* *gl.*

A. *ff* *gl.* *gl.* *gl.* *gl.*

T. *ff* *gl.* *gl.* *gl.* *gl.*

B. *ff* *gl.* *gl.* *gl.* *gl.*

Vn. I *ff* *div.* *fff* *fff* *fff*

Vn. II *ff* *div.* *fff* *fff* *fff*

Va. *ff* *div.* *fff* *fff* *fff*

Vc. *ff* *div.* *fff* *fff* *fff*

Cb. *arco* *ff* *fff* *fff* *fff*

## Пример 63. Опера «Сон в красном тереме», II акт, IV сцена.

S.Y. *f* *f* *pp* *pp*

Vn. I (con sord.) *mp* *pp*

Vn. II (con sord.) *mp* *pp*

Va. *p* *mp* *pp*

Vc. (1 solo) con sord. *poco f* *p* *mp* *pp*

Cb. (gli altri) *p* *poco f* *mp* *pp*

## Пример 64. Опера «Сон в красном тереме», II акт, IV сцена, постлюдия.

Perc. 1 *ppp*  
 Perc. 2 (Vib.) *p*  
 Perc. 3 Crot. (bow) *p*  
 Hp. *pp'* *ppp*  
 Vn. I *mp* *p*  
 Vn. II *p*  
 Va. *p*  
 Vc. (con sord.) *pp* *p* *p*  
 Cb. *p*

C# E# G#  
*poco rit.*

Пример 65. Опера «Сон в красном тереме», партитура, II акт, V сцена, церемония бракосочетания.

Musical score for Percussion 1, 2, and 3. Perc. 1 (S.P.O. Cym.) starts with *pp* and *cresc. poco a poco*. Perc. 2 (Chinese Tom-tom (S.D. sticks)) starts with *ppp* and *cresc. poco a poco*. Perc. 3 (Chinese Tom-tom (S.D. sticks)) starts with *ppp* and *cresc. poco a poco*.

Пример 66. Опера «Сон в красном тереме», II акт, V сцена.

Musical score for Percussion 1 and 2. Perc. 1 (S.P.O. Cym.) and Perc. 2 (Chinese Tom-tom (S.D. sticks)) both start with *ff*.

Musical score for Percussion 3 (Chinese Tom-tom (S.D. sticks)) starting with *ff*.

[“Dai Yu” comes out from the bride sedan in a red bride’s gown, her face hidden by a veil. They perform ritual of marriage.]

Пример 67. Опера «Сон в красном тереме», II акт, V сцена.

Hp.

B.Y.

*f (excited)*

My cous - in, my wife, why stand on

**Senza misura** ♩ = 132-138

arco, div., pont.

Vn. I

*ff*

arco, div., pont.

Vn. II

*ff*

arco, div., pont.

Va.

*ff*

arco, div., pont.

Vc.

*ff*

(ord.)

Cb.

*ff*

al ord.

*p*

Пример 68. Опера «Сон в красном тереме», пролог, такты 13-19.

High Wood Block

(M.P.O. Cym.)

(Wind Gong)

*p*

*f*

*ff*

*f*

*ff*

*ff*

*ff*

Пример 69. Опера «Сон в красном тереме», пролог, такты 22–26.

Musical score for Example 69, measures 22–26. The score consists of three staves. The top staff is labeled "L.P.O. Gong" and contains notes in measures 22–25, followed by a rest in measure 26. The middle staff is labeled "(M.P.O. Сым.)" and contains notes in measures 22–25, followed by a rest in measure 26. The bottom staff is empty. Dynamics include *p* and *ff*.

Пример 70. Опера «Сон в красном тереме», I акт, I сцена, встреча Баоюя и Дайной, такты 316–319, паттерны ударных.

Musical score for Example 70, measures 316–319. The score consists of a single staff. It shows notes and rests. Labels include "L.B.D. (dead shot)" and "(L.B.D.)". Dynamics include *f*, *mp*, and *pp*.

Пример 71. Опера «Сон в красном тереме», I акт, V сцена, такты 465–468.

Musical score for Example 71, measures 465–468. The score consists of a grand staff with treble and bass clefs. It features complex chordal textures with many accidentals. Dynamics include *fff*.

Пример 72. Опера «Сон в красном тереме», II акт, I сцена, такты 1–3, лейтмотив мечты Баоюя.

Musical score for Example 72, showing the leitmotif of Bao Yu's dream in measures 1–3. The score includes parts for Oboe 1, 2; Clarinet 1, 2 in B $\flat$ ; Bassoon 1, 2; Viola; Violoncello; Horn 1, 3 in F; and Horn 2, 4 in F. Red ovals highlight the melodic lines in the Oboe, Bassoon, Viola, and Horn parts.

Пример 73. Опера «Сон в красном тереме», II акт, прелюдия, такты 61–63.

Musical score for Example 73, showing the prelude in measures 61–63. The score includes parts for Piccolo; Flute 1; Oboe 1, 2; Clarinet 1, 2 in B $\flat$ ; Bassoon 1; Horn 1, 3 in F; Horn 2, 4 in F; Trumpet 1, 2 in C; Trumpet 3 in B $\flat$ ; Trombone 1, 2; and Bass Trombone. The score is marked with dynamics like *p*, *f*, and *ppp*.

Пример 74. Опера «Сон в красном тереме», II акт, III сцена, такты 242–245.

Musical score for Percussion 1 and 2, measures 242–245. The score is written for two staves. Percussion 1 (top staff) has a dynamic marking of *ff* and a *vuv* marking above the staff. Percussion 2 (bottom staff) has a dynamic marking of *ff* and a *vuv* marking above the staff. The music consists of rhythmic patterns with accents and dynamic markings.

Пример 75. Опера «Сон в красном тереме», II акт, V сцена, такты 8–14.

Musical score for Percussion 1, 2, and 3, measures 8–14. The score is written for three staves. Percussion 1 (top staff) is labeled "Perc. 1" and has a dynamic marking of *ff*. Percussion 2 (middle staff) is labeled "Perc. 2" and has a dynamic marking of *f*. Percussion 3 (bottom staff) is labeled "Perc. 3" and has a dynamic marking of *f*. The score includes specific instrument markings: "(S.F.O. Сум.)" for Perc. 2 and "(C. T.-tom)" for Perc. 3. The music consists of rhythmic patterns with accents and dynamic markings.