

RU

## Методы создания электронных композиций в Китае на примере «Нуориланг» Чжана Сяофу

Ли Бинь

**Аннотация.** Статья посвящена изучению закономерностей формирования электронной музыки в Китае в ранний период с 1984 г. по 1993 г. Цель исследования – на примере сочинения «Нуориланг» Чжана Сяофу выявить методы создания электронных композиций в Китае в конце XX – начале XXI века. Научная новизна заключается в определении индивидуальной специфики музыкального языка сочинений Чжана Сяофу. В результате делается вывод о том, что уникальность сочинений композитора обусловлена симбиозом элементов традиционных музыкальных культур Китая и инновационных электронных мультимедийных средств, представленных методами синтеза звука, комбинирования тембров, изменения скорости звука, уплотнения взаимосвязи между тонами для создания эффекта звукового «наплыва», методом монтажа.

EN

## Principles of Electronic Composition Formation in China at the Turn of the XX-XXI Centuries (by the Example of Zhang Xiaofu's Composition "Nuo Ri Lang")

Li Bin

**Abstract.** The article considers principles of electronic music formation in China in the period from 1984 till 1993. The research objective is as follows: to reveal principles of the electronic composition formation in China at the turn of the XX-XXI centuries relying on an analysis of Zhang Xiaofu's composition "Nuo Ri Lang". Scientific originality of the study involves identifying specificity of Zhang Xiaofu's musical language. The conclusion is made that uniqueness of his compositions is conditioned by synthesis of traditional music elements and innovative multi-media tools, such as sound synthesis tools, tone mixing tools, tools to change speed of sound, tools to create influx sound effects.

### Введение

Выбор творчества Чжана Сяофу обусловлен тем, что этот композитор является одним из выдающихся представителей развития электронной музыки в Китае на раннем этапе с 1984 г. по 1993 г. (исторические границы периода даны с опорой на периодизацию, предложенную Цюсяо Ли в работе «Особенности ранней электронной музыкальной композиции на материковой части Китая» [7, р. 137]). Чжан Сяофу – пионер в области освоения электронной и электроакустической музыки и в настоящее время занимает должность профессора Центральной консерватории музыки в Пекине; с 2002 года – основатель, президент и член Ассоциации электроакустической музыки Китая (EMAC); инициатор и исполнительный президент одного из самых престижных в мире международных фестивалей электронной музыки "MUSICACOUSTICA – BEIJING" (с 1994 года проводится в Китае ежегодно). Чжан Сяофу – один среди немногих современных китайских композиторов, чьи сочинения охватывают широкий спектр жанров, включая электроакустическую, симфоническую, традиционную китайскую оркестровую музыку, камерную музыку, балет и музыку к фильмам. Его произведения исполняются в Китае, США, Канаде, странах Европы, на Кубе, в Японии, Южной Корее, Тайване и Гонконге. Его музыка выпущена на четырех компакт-дисках и DVD. Чжан Сяофу вошёл в историю китайской академической музыки как музыковед, композитор, исполнитель, педагог, организатор ряда программ международного обмена [Ibidem, p. 146].

Актуальность представленного исследования обусловлена тем, что современный Китай входит в список ведущих стран-лидеров по технологической развитости в мире в конце XX – начале XXI века [2]. Несмотря на активный рост электронных технологий, электронная и электроакустическая музыка стала складываться

в отдельное и самостоятельное направление в Китае только к 80-м годам XX века. Соответственно, и её музыковедческое исследование стало планомерно осуществляться также с опозданием и началось в XXI столетии [7, р. 136]. Серьёзным проблемным полем стало формирование методологии исследования сочинений китайских композиторов в области электронной музыки, вбирающей в себя множество разнообразных звуковых источников, приёмов и способов композиции, формирующих новые средства выразительности, образные и тематические сферы. Творчество Чжао Сяофу предлагает благодатный материал, отражающий устойчивые устремления современности.

Задачи исследования: 1) рассмотреть характерные тенденции развития электронной музыки в Китае на раннем этапе; 2) выявить универсальные методы её композиции; 3) установить приёмы и способы композиции и выразительные средства музыкального языка в творчестве Чжана Сяофу.

Теоретическая база сформирована с опорой на исследования основных тенденций развития современной европейской и китайской музыки Х. Обриста [1], Лю Сицзюнь [5; 6], Сюй Цинлин [3], Хуана Ченю [4], Цюсяо Ли [7] и самого композитора [9; 10].

Методологические основы исследования: историко-стилевой и культурологический подходы, методы компаративистики, музыковедческого и семиотического анализа.

Практическая значимость заключается в возможности использования материала исследования в преподавании историко-теоретических дисциплин, курсов музыкальной композиции в музыкальных колледжах и вузах Китая.

### **Ведущие тенденции развития электронной музыки в Китае на раннем этапе**

Цюсяо Ли признаёт, что развитие электронной музыки в странах Европы (Франция и Германия) шло на 40 лет раньше формирования сферы электронной музыки в Китае. Процессы расширения и освоения новых техник композиции касались не только электронной музыки, но и современной музыки в целом. В конце 1970-х годов, когда инновационные поиски на Западе процветали, китайские композиторы почти ничего не знали об авангардных течениях, не говоря уже об электронной музыке.

Сам термин «электронная музыка» в Китае появился уже после 1980 года благодаря концертам французского композитора Жана-Мишеля Жарра [8, р. 67]. Он вошёл в историю музыки не только как первооткрыватель в области электронной музыки, конкретной музыки и нью-эйджа, а также как создатель массовых уличных шоу на основе синтеза собственных музыкальных инноваций, мультимедиа технологий в виде разнообразных проекций художественных изображений на огромные лазерные экраны и искусства фейерверков [1, с. 19]. В 1981 году Жан-Мишель Жарр стал первым западным музыкантом, официально приглашённым выступить в Китайской Народной Республике. В этом же году композитору было присвоено звание «Почетный член Пекинской консерватории музыки» [4, с. 29].

Знакомство с западноевропейской электронной музыкой стало отправной точкой для возникновения в Китае движения «Новая волна». Молодые китайские композиторы начали свои собственные эксперименты, а также провели концерты, состоящие из сочинений для синтезаторов в Центральной консерватории музыки в сентябре 1984 года [Там же, с. 30].

Важной чертой развития электронной музыки в Китае, по словам Чжана Сяофу, является то, что она опирается на богатое историческое наследие китайской культуры, имеет свой собственный музыкальный язык и большой объем данных в акустических ресурсах, основанный на музыкальном наследии многообразных традиционных культур Китая [10, р. 5].

### **Универсальные методы создания электронных композиций в Китае**

Наиболее ярко индивидуальность стиля китайских композиторов проявилась в ранний период развития электронной музыки в 1984-1993 годы. К характерным элементам национального стиля отнесём опору на пентатонику в ладовой организации, использование богатой орнаментации мелодии. Такковы произведения Цзинь Пина «Цветовой прогресс» (1984), Лю Цзяня «Орнаментика» (1985), Ван Ипина «Танец Маунг Линь», «Набросок трех ущелий» (1989) [5, р. 121]. В творчестве Сюй Шуя используются другие элементы этнического стиля. В произведении «Тайи II» для флейты и магнитофона (1991) используется уникальное звучание китайской флейты сяо. В соединении с тембром западноевропейской флейты, разнообразными шумами, записанными на магнитофон, композитор пытается приоткрыть в звуке мистику Тайи – древней китайской философии. В произведении «Внутренняя песня» для китайской бамбуковой флейты и симфонического оркестра (1988) Чжан Сяофу применяет различные исполнительские приёмы, показывая изменение тона в зависимости от закрытия отверстия пальцем или бумагой, игры только на мундштуке, пения вместе с игрой на флейте. Все эти выразительные приёмы символизируют сложные внутренние противоречия, присущие личности композитора в творческом процессе [7, р. 136-140].

Мы предположительно не указываем жанровое определение каждого произведения, поскольку все они относятся к направлению академической электронной музыки и были созданы в ранний период, когда китайские композиторы начинали осваивать ведущие методы работы в этой области. В названных сочинениях применяются различные техники обработки и синтеза звука (редукции, искажения тембра звука, разделение звука

на составляющие, микширование и другие) при помощи компьютера и других аппаратных устройств. В настоящее время китайская академическая электронная музыка использует более совершенные методы компьютерного программирования и включает множество жанровых областей от образцов живой электронной музыки, конкретной, электроакустической, акустической и электроакустической импровизации [4, с. 178].

Влияние национальных традиций не исчерпывается только конкретными музыкальными приёмами и введением специфического звучания тембров национальных инструментов и проявляется более разнообразно. Рассмотрим это на примере электронной композиции Чжана Сяофу «Нуориланг», посвященной тибетским территориям Китая. Жанровое определение этого сочинения затруднено в связи с тем, что оно находится на пересечении двух стилевых направлений – шумовой и медитативной музыки. К направлению шумовой музыки «Нуориланг» позволяют отнести включение электронно-генерируемых шумов, использование тембров традиционных национальных инструментов Китая и немusicalных вокальных техник, обработанные звуковые записи, а также шипение, гул и фрагменты тишины, выполняющие композиционные функции, разделяя одну часть произведения от другой. В то же время использование приёма филировки динамики, связанного с постепенным приближением звукового массива и его отдалением, создает эффект «пребывания» в среднем разделе композиции. Отсутствие значимых изменений, пониженная роль событий как бы останавливают время, превращая его в вечность.

### Приёмы и способы композиции в творчестве Чжана Сяофу

«Нуориланг» был создан в 1995 году Чжаном Сяофу по приглашению Исследовательского центра электронной музыки (INA-GRM) Французской национальной академии аудиовизуальных исследований. Премьера «Нуориланг» состоялась во Франции в 1996 году на Парижском фестивале современной музыки и была исполнена французским перкуссионистом Жаном Пьеро. В 1999 году на Международной неделе электронной музыки в Пекине было показано хореографическое представление, включающее сольный танец на музыку «Нуориланг». В 2008 году возникло аудиовизуальное шоу, шедшее в Пекинском Большом театре «Мэйланфан», включающее мультимедийную цифровую презентацию, скомпонованную из коллекции авторских фотографий Тибета, современный групповой танец и музыку «Нуориланг». Такая интерпретация произведения была популярна до 2014 года. В 2016 году появилась новая авторская редакция, написанная для Пекинского международного фестиваля электронной музыки. Чжаном Сяофу была дописана «партия» симфонического оркестра, тем самым презентация «Нуориланг» превратилось в величественное театральное шоу на основе синтеза искусств [6, p. 113].

Немного из предыстории произведения. Композитор отправился на север Китая в 1980-х годах, чтобы найти вдохновение в долине Цзючжайгоу, созерцая высокие горные вершины и легендарный водопад Нуориланг, находящийся в провинции Сычуань. «Нуориланг» означает «сильный» на тибетском языке и считается местными жителями «мужским богом», символизирующим мужественность и справедливость, благословляющим людей на мирную и счастливую жизнь. Эти воззрения сформировали специфическую для тибетцев религиозную культуру и фольклор.

Чжан Сяофу использовал понятия из буддийской философии «лунь хуэй» (реинкарнация) и «чжуань цзин» – это палиндром, который может быть прочитан слева направо и справа налево, символизируя благопожелания благоденствия и процветания. “轮回 (Lún huí)” – перевоплощение. В буддизме считается, что жизнь циклична, вращается как колесо, и живые существа постоянно перемещаются между жизнью и смертью, находясь в безостановочной «петле времени».

Композитор использует понятия «лун хуэй» и «чжуань цзин» в качестве концепции произведения. Основу сочинения составляет петлеобразный акустический мотив (значительный фрагмент тишины с постепенным переходом в гул – петля), который организует общую структуру сочинения как рефрен, разграничивая три раздела. Крайние из них воспроизводят характерные звуковые атрибуты ритуального богослужения лам, средний – медитативная часть, напоминающая погружение человека в глубины внутреннего мира.

### Выразительные средства музыкального языка Чжана Сяофу

Развитие «Нуориланг» строится путём постепенного наращивания звукового диапазона и тембровой мощи. Музыка включает элементы с символическим значением: из звукового хаоса и гула постепенно становится слышно повторение неразличимых на слух слов-слогов, воспроизводящих характерные признаки религиозного богослужения лам. К ним добавляется исполнение священных песен с помощью тибетского горлового пения, вошедшего в музыкальную культуру Китая как техника «Дзокё», что на тибетском языке означает «совершенство». Суть её состоит в воспроизведении низкочастотных звуков, имеющих мистический оттенок. Благодаря возможности голоса использовать время от времени и очень высокие обертоны у слушателей формируется впечатление исполнения «двумя голосами». Бас даёт постоянную бурдонную основу, а высокие звуки напоминают свист, из них складывается мелодия. Звук, представленный техникой «Дзокё», даёт людям ощущение глубины и торжественности. В первой части «Нуориланг» благодаря *методу монтажа* к перечисленным средствам выразительности постепенно добавляется звучание тибетских колоколов, тарелок и других музыкальных инструментов, часто используемых в церемониях лам.

В среднем разделе композитор использует *метод синтеза звуков* различной этимологии, чтобы создать фоновую основу для парящей мелодии тибетской народной песни. Она воспроизводится в высоком регистре. Композитор применяет *метод изменения скорости звука*, мелодия как бы распылена, и отдельные звуки, постепенно собираясь в мотивы, складываются в узнаваемый напев. Содержание тибетской вокальной музыки во многом зависит от текстов Священных Писаний. Элементы народных песен в музыке Чжана Сяофу несут на себе печать местных обычаев и культуры, воплощая в музыке традиционные ценности народа. Тибетская народная музыка на протяжении веков была объединена с религией, становясь её маркером при перенесении в «музыку нового времени» (термин возник для обозначения новаторских сочинений китайских композиторов в области электронной музыки) [5, p. 122].

*Метод уплотнения звуковой ткани при помощи «наплыва» комбинированных тембров* создаёт в среднем разделе композиции эффект движения. Звук «всплывает» то слева, то справа, воссоздавая этапы процесса реинкарнации, описанные в священных тибетских текстах [9, p. 31-36].

Финальный раздел «Нуориланг» возвращает узнаваемые звуковые символы. Колокольчики, тарелки и ритмы ритуальных песнопений вновь отсылают слушателя к религиозным обрядам тибетцев. Буддизм укоренился в Тибете с седьмого века, и в сочетании с местной культурой сформировалась его региональная разновидность – тибетский буддизм. Работая над «Нуориланг», Чжан Сяофу писал: «В конце концов, музыка все еще является культурой, которая неотделима от фона – региона и происхождения композитора. Взаимодействие двух основных составляющих в содержании “Нуориланг” – религии и социальной жизни – воплощает постепенный уход человека от бога (природы) и первоначального синкретичного состояния, когда граница между ними становится все более и более размытой и, наконец, достигает апогея» [Ibidem, p. 28].

Здесь нельзя не согласиться с Сюй Цинлинь, что «чрезвычайно важным для исполнителя... является изучение исторической подоплеки песен... Процесс изучения музыкального произведения и народного материала, на котором оно базируется, должен стать обязательным этапом подготовки исполнителя к интерпретации» [3, с. 197]. В сочинениях китайских композиторов 1984-1993 годов в области электронной музыки национальная традиционная музыкальная культура показывает иные пути и перспективы для инновационного. Это сочинение также до сих пор высоко ценится тибетской культурой. С 1996 года «Нуориланг» поставлен более чем в 20 странах мира в рамках более 40 представлений.

## Заключение

В результате исследования мы пришли к следующим выводам. Ведущей тенденцией развития электронной музыки в Китае на раннем этапе является *смешение традиционного и инновационного*. Слияние проходило в тесном содружестве композиционных технологий, демонстрировавшихся зарубежными музыкантами, уникального музыкального материала, включающего звучание национальных инструментов, и музыкальных традиций, представленных в различных этнических практиках Китая.

Универсальные методы композиции китайской электронной музыки сложились в сочинениях Ван Ипина, Лю Цзяня, Сюй Шуя, Чжана Сяофу, Цзинь Пина. Узнаваемыми элементами в них стала ладовая окраска, обусловленная применением пентатонных структур, введение специфических тембров национальных инструментов, богатая орнаментация, присущая жанрам народных песен и танцев Китая. В то же время принципиальным в них было использование различных аппаратных технологий обработки и синтеза звука и звуковых ресурсов. Среди таких методов: комбинация тембров европейских и национальных инструментов, деформация тембров при помощи иных дополнительных средств (нетрадиционных приёмов игры, подготовки инструмента), редукция звука на составляющие обертоны, последовательные операции с динамикой при помощи громкоговорителей и изменения акустических условий звука, генерирования шумов, как природного, так и технического происхождения.

Методы композиции Чжана Сяофу определяются узнаваемыми характеристиками тибетского и – шире – китайского стиля в современной музыке. При этом национальные художественные ресурсы – звучание тибетских колоколов и колокольчиков, тарелок, ритмы ритуальных песнопений лам, повторение слов-слов, неразличимых на слух в богослужебных песнопениях, техника «Дзюкё» – Чжан Сяофу использует в качестве смысловых единиц, связывающих музыку с узнаваемыми явлениями окружающей жизни. Инновационным в «Нуориланг» является электронная обработка звуковых объектов-символов при помощи методов синтеза звука, комбинирования тембров, изменения скорости звука, уплотнения взаимосвязи между тонами для создания эффекта звукового «наплыва», метода монтажа.

Перспективы исследования музыки Чжана Сяофу видятся в более глубоком анализе духовных и культурных феноменов, через которые композитор выражает тревожащие его проблемы, мысли и чувства. Не менее интересными видятся сравнение интерпретаций его опусов разными исполнительскими составами и выявление смыслов, через которые композитор выражает отношение людей к жизни и их настойчивое стремление к постижению прекрасного.

## Список источников

1. Обрист Х. Краткая история новой музыки. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 215 с.
2. Пятнадцать самых технологически развитых стран в мире [Электронный ресурс]. URL: <https://investfuture.ru/news/id/15-samyh-tehnologicheskii-razvityh-stran-v-mire> (дата обращения: 27.12.2020).

3. Сюй Цинлин. Фортепианный цикл «Южное впечатление» Чжу Цзянь-эра как пример сочетания китайских и западных музыкальных традиций // Манускрипт. 2020. Т. 13. Вып. 5. С. 192-198.
4. Хуан Ченю. Основы теории электронной музыки и компьютерной музыки. Шанхай: Китайская пресса, 2005. 206 с.
5. Liu Xijong. The concept of “mirror”, deduced by multichannel in electronic music // Jiao Xiang - Journal of Xi'an Conservatory of Music. 2014. Vol. 33. Issue 3. P. 120-123.
6. Liu Xijun. Oriental programming elements in computer music // Jiao Xiang - Journal of Xi'an Conservatory of Music. 2014. Vol. 33. Iss. 8. Musical Creativity. P. 112-115.
7. Qiuxiao Li. Characteristics of Early Electronic Music Composition in China's Mainland // Contemporary Music Review. 2018. Vol. 37. № 1-2. P. 135-146.
8. Snider Ch. The Strawberry Bricks Guide to Progressive Rock. South Carolina: CreateSpace Independent, 2008. 362 p.
9. Xiaofu Zhang. Association and assessing the development of electronic music in China // Art Criticism. 2012. № 4. P. 27-40.
10. Xiaofu Zhang. The Power of Arterial Language in Constructing a Musical Vocabulary of One's Own: Inheriting the Inspiration and Gene of Innovation in Electroacoustic Music from Chinese Culture // Contemporary Music Review. 2018. № 1. P. 1-9.

### Информация об авторах | Author information



Ли Бинь<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург



Li Bin<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg

<sup>1</sup> 361903944@qq.com

### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 12.01.2021; опубликовано (published): 15.03.2021.

**Ключевые слова (keywords):** Чжан Сяофу; электронная музыка в Китае; музыка нового времени; «Нуори-ланг»; китайские национальные инструменты; Zhang Xiaofu; electronic music in China; New Age music; “Nuo Ri Lang”; Chinese national instruments.