

Российская академия музыки имени Гнесиных

*На правах рукописи*

**Сянь Ляюнь**

**Симфонии и оркестровые сюиты Ван Силиня:  
поэтика и техника композиции**

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

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
Кандидат искусствоведения  
Клепова А. В.

Москва — 2026

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	4
<b>Глава 1. Симфонические искания китайских композиторов и творчество Ван Силяня</b> .....	14
§1.1. Симфония и симфоническая сюита в Китае: общий обзор.....	14
§1.2. Ван Силян в музыковедческих исследованиях.....	26
§1.3. Эстетические взгляды Ван Силяня.....	42
<b>Глава 2. Образный строй и структура сюит и симфоний Ван Силяня</b> .....	50
§2.1. Сочинения раннего периода (1961-1977).....	51
§2.2. Сочинения среднего периода (1978-1990).....	63
§2.3. Сочинения позднего периода (с 1990-х).....	80
<b>Глава 3. Техника музыкальной композиции: основные черты</b> .....	128
§3.1. Музыкальный материал.....	128
§3.2. Оркестровая драматургия.....	140
§3.3. Музыкальная форма.....	172
<b>Заключение</b> .....	189
<b>Список литературы</b> .....	193
<b>Список таблиц</b> .....	240
<b>Список иллюстраций</b> .....	241
<b>Приложение А. Список произведений Ван Силяня</b> .....	244
<b>Приложение Б. Творческий портрет Ван Силяня</b> .....	258
<b>Приложение В. Перевод статьи Ван Силяня «От симфонической сюиты “Напевы Юньнань” до “Симфонии № 3”. Путь моей эстетики: истинное, доброе, прекрасное и ложное, злое, безобразное»</b> .....	267
<b>Приложение Г. Материал из личного архива композитора</b> .....	302
<b>Приложение Д. Список условных обозначений в схемах форм</b> .....	305
<b>Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силяня</b> .....	306

<b>Приложение Ж.</b> «Магический квадрат» серии сюиты «Впечатления от гор Тайхан».....	337
--	-----

## Введение

Китайская культура развивается на протяжении нескольких тысяч лет. Цзо Чжэньгуань – автор одного из последних крупных русскоязычных исследований китайской музыки – в качестве одного из главных ее свойств отметил способность «принимать, заимствовать и впитывать в себя элементы других культур», в результате чего она обогащается, но не отказывается от традиций<sup>1</sup>. В Новейшее время происходит тесное взаимодействие с западной культурой: распространяются европейские музыкальные жанры, инструменты, образование<sup>2</sup> и стиль жизни в целом.

Наша работа посвящена оркестровому творчеству Ван Силя (род. 1936) – китайскому композитору, музыковеду, публицисту и мыслителю. Он известен на родине как ценитель и знаток западного искусства. В период Культурной революции Ван Силя активно поддерживал распространение европейской музыки, что привело к ряду трагических событий в его биографии. Они легли в основу франко-британо-американского документального фильма «Человек в черном» (2023, режиссер Ван Бин)<sup>3</sup>. Сочинения композитора достаточно часто исполняются в Китае, Турции, США, европейских странах, в том числе Германии, где он проживает с 2017 года; несколько раз звучали в СССР<sup>4</sup> и России<sup>5</sup>.

Композитор имеет в своем творческом багаже более ста произведений различных жанров: несколько опер, хоровые и вокальные опусы, пять концертов

---

<sup>1</sup> Цзо Чжэньгуань. Музыкальная культура Китая: очерки. СПб.: Композитор. 2023. С. 6.

<sup>2</sup> Влияние теории западной музыки началось в 90-х годах XIX века, оно связано с именами Ли Шутуна (музыкант, художник и мыслитель), Шень Синьгуня (педагог) и Фэн Цыкая (художник, прозаик, переводчик и педагог).

<sup>3</sup> Премьера фильма состоялась на Каннском кинофестивале 23 мая 2023 года. За 2023–2024 годы показы фильма прошли в рамках Международных кинофестивалей в Варшаве, Нью-Йорке, в Мумбаи, в Тайбэе, в Салониках и т.д.

<sup>4</sup> В 1989 году «Две симфонические поэмы памяти Десятой годовщины со смерти Д. Д. Шостаковича» звучали в Новосибирске под управлением И. Лапиныша. Это было значимым событием для композитора, свои мысли он изложил в статье «Участие в третьем международном музыкальном фестивале СССР». 1989. № 4. С.43–45.

<sup>5</sup> Фрагменты его симфонической сюиты «Напевы Юньнань» звучали на Российско-китайской ярмарке культуры и искусства в Благовещенске в 2019 году, в трансляции «Радио России» в 2020 году; финал этой сюиты также звучал в рамках концерта «Китайская ночь в Мариинском театре» в Санкт-Петербурге в 2019 году; его квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано исполнялся в Рахманиновском зале Московской консерватории в 2023 году в рамках Международной научной конференции «Китайская музыкальная культура и Россия».

для солирующих инструментов, ансамблевую музыку и музыку к кино (полный перечень сочинений приведен в Приложении А. Список произведений Ван Силя). Особое место в его наследии занимают крупные оркестровые полотна. На сей день Ван Силя написано десять симфоний и пять оркестровых сюит. Китайские и европейские исследователи особо выделяют симфонии композитора. Сам автор высоко ценит этот жанр: «Только симфония может глубоко представить ширину, глубину и коннотацию истории, показать гуманистический фон. Только она позволяет музыке развиваться, а затем достичь прорыва в искусстве и мышлении»<sup>6</sup>. Оркестровые сюиты Ван Силя звучат так же часто, как и симфонии, заслужили множество положительных отзывов исполнителей и слушателей, однако практически не изучены в музыковедении, что мешает формированию целостного представления об оркестровой музыке композитора. Все это в совокупности определяет **актуальность** работы.

**Цель исследования** состоит в аналитической интерпретации оркестровых произведений Ван Силя в контексте как западных, так и китайских культурных воздействий. В связи с этим в диссертации решается ряд **задач**:

- рассмотреть распространение жанров симфонии и оркестровой сюиты в Китае через призму становления национальной композиторской школы;
- с опорой на статьи Ван Силя, его переписку и интервью соотнести биографические обстоятельства и эстетические взгляды композитора с сюжетно-образной сферой анализируемых сочинений;
- сопоставить музыкальную поэтику сюит и симфоний Ван Силя, выявить в них особенности музыкального языка и техники композиции;
- проследить эволюцию композиторского стиля Ван Силя в оркестровых опусах;

---

<sup>6</sup> Цит. по: *Ло Пэнсян*. Как трагический дух формирует музыку в симфонических произведениях Ван Силя. Пекин: Издательство «ТуаньЦзе», 2020. С. 708.

- проанализировать соотношение национальных и европейских компонентов в тематизме и музыкальной форме;
- раскрыть особенности оркестровки.

**Объектом исследования** стала оркестровая музыка Ван Силяня, **предметом исследования** – поэтика и композиция оркестровых сочинений.

**Материалом исследования** стали десять циклов для большого симфонического оркестра: пять сюит и пять симфоний. В круг исследования не вошли камерные симфонии и сюиты<sup>7</sup>, а также симфонии расширенного состава<sup>8</sup>.

Некоторые из сочинений композитор неоднократно перерабатывал. Таким образом, мы опираемся на опубликованные партитуры сюит «Напевы Юньнань» (1963), «Впечатления от гор Тайхан» (версия 2014), «Тайгу янгэ» (2010), «Фрески Хуанхэ» (2013) и Симфоний № 1 (1963), № 2 (версия 2020), № 3 (1990), № 4 (версия 1999), № 6 (2004). Используем *рукопись* сюиты «Напевы Юньнань II» (2014), а также неизданные варианты Симфонии № 2 (версия 1979) и № 4 (версия 2016).

Материалом исследования также стали сорок четыре публикации самого композитора, интервью (в том числе, взятые лично) и переписка с ним.

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

1. Симфонии и оркестровые сюиты Ван Силяня отражают все этапы развития симфонической музыки Китая последней трети XX – начала XXI века;
2. Образная сфера сюит и симфоний имеет тесную связь с событиями и обстоятельствами биографии композитора;
3. Ритмоинтонационная сфера и принципы формообразования в сюитах и симфониях идентичны, на них в равной мере повлияли национальная и западная школы;
4. В оркестровой музыке проявляются характерные черты неоромантизма;

<sup>7</sup> Симфония № 5 (для 22-х струнных), Симфония № 8 (для шэна, гучжэна, пипы и камерного оркестра), сюиты для камерного оркестра «Музыкальные образы гор Тайхана» и «Таможня Эрхай».

<sup>8</sup> Симфонии № 7 и № 9 (с хором), Симфония № 10 (с солисткой).

5. Композитору свойственно линейное мышление, эволюция его музыкального языка проходит путь от тональности и фактурной модели «мелодия–сопровождение–педаль» в раннем периоде к модальности, сонорным микрополифоническим блокам и контрапункту пластов в среднем и позднем периодах;

6. Композитора можно считать приверженцем русской оркестровой школы, при этом его стиль отличают устойчивые авторские приемы.

**Методология и методы исследования.** В диссертации применяется ряд подходов и методов, выработанных в трудах российских и зарубежных исследователей:

- исторический подход, позволяющий рассмотреть творчество Ван Силиня в контексте политических и культурных событий в Китае, а также в соотношении с музыкальными традициями второй половины XX – XXI века;
- биографический метод, давший возможность проследить взаимосвязь между событиями жизни композитора, его теоретическими работами и оркестровыми сочинениями;
- компаративный метод, реализованный при сравнении симфоний и сюит Ван Силиня с произведениями европейских и русских композиторов;
- структурно-функциональный метод анализа музыкальной композиции.

**Степень разработанности темы исследования.** В китайском музыковедении существует более 100 статей и 50 бакалаврских/магистерских диссертаций по отдельным сочинениям композитора, а также большое количество рецензий на концерты. Систематические исследования симфонических сюит при этом отсутствуют. Лишь три сюиты — «Напевы Юньнань», «Тайгу янгэ» и «Фрески Хуанхэ» – с разной степенью подробности освещались в магистерских

диссертациях Гун Бинь<sup>9</sup>, Ян Тяньмэй<sup>10</sup>, Ван Цин<sup>11</sup>, Чен Юань<sup>12</sup> и Чжан Чжихай<sup>13</sup>. Отдельно выделим разделы книги Ли Шучжен «Эмоциональный код в музыкальных произведениях современного композитора Ван Силиня»<sup>14</sup>, где она рассматривает влияние национальной музыки на сюиту «Напевы Юньнань».

Симфонии композитора, напротив, часто становятся объектами изучения. Среди множества магистерских диссертаций выделим работу Чжан Цзюаня<sup>15</sup>, содержащую комплексный анализ Симфонии № 3. Остальные работы рассматривают выбранные нами симфонии с определенных позиций: Го Сюань<sup>16</sup> пишет о влиянии китайской драмы в Симфонии № 1, Го Линь<sup>17</sup> – о тематизме Симфония № 4; Кэ Шида<sup>18</sup> и Ли Цзиньюй<sup>19</sup> – о сонорности в Симфониях № 4 и № 6.

Самые крупные исследования на китайском языке по творчеству композитора написаны относительно недавно: монография Ло Пэнсян «Как трагический дух формирует музыку симфонических произведений Ван Силиня» (2020)<sup>20</sup> и монография Ян Цзин «Исследование композиционных приемов четырех симфоний Ван Силиня» (2021)<sup>21</sup>. В обеих книгах рассматриваются Симфонии № 3 и № 4, кроме этого, Ло Пэнсян приводит сравнительный анализ сюит «Напевы Юньнань» и «Напевы Юньнань II».

<sup>9</sup> Гун Бинь. Методы исследования оркестровки в «Празднике с факелами» из симфонической сюиты «Напевы Юньнань»: дис. ... магистр. Юньнань, 2013. 22 с.

<sup>10</sup> Ян Тяньмэй. Исследование творческих методов симфонической сюиты «Напевы Юньнань»: дис. ... магистр. Юньнань, 2010. 37 с.

<sup>11</sup> Ван Цин. Анализ симфонической сюиты «Тайгу яньгэ»: дис. ... магистр. Ланьчжоу, 2013. 51 с.

<sup>12</sup> Чэн Юань. Композиторская техника в симфонической сюите Тайгу Янгэ: дис. ... магистр. Ланьчжоу, 2013. 51 с.

<sup>13</sup> Чжан Чжихай. Анализ Симфонической сюиты «Фрески Хуанхэ»: дис. ... магистр. Тайюань, 2016. 64 с.

<sup>14</sup> Ли Шучжэнь. Эмоциональный код в музыкальных произведениях современного композитора Ван Силиня. Пекин: Издательство «Яньшань», 2025. 228 с. Книга издана по материалам ее магистерской диссертации (*Ли Шучжэнь. Поэтический образ как метод исследования симфонической сюиты «Напевы Юньнань» Ван Силиня: дис. ... магистр. Тайюань, 2013. 126 с.*) и статьи (*Ли Шучжэнь. Отражение национального комплекса Шаньси в музыкальных произведениях Ван Силиня: анализ его три симфонических сюиты // Голос реки Хуанхэ. 2019. № 22. С.18-20*).

<sup>15</sup> Чжан Цзюань. Анализ Симфонии № 3 Ван Силиня: дис. ... магистр. Тайюань, 2007. 67 с.

<sup>16</sup> Го Сюань. Исследование Симфонии № 1 Ван Силиня: дис. ... магистр. Ухань, 2015. 42 с.

<sup>17</sup> Го Линь. Исследование Четвертой симфонии Ван Силиня: дис. ... магистр. Ланьчжоу, 2013. 44 с.

<sup>18</sup> Кэ Шида. Исследование технологии моделирования звука Симфонии No 4 Ван Силиня: дис. ... магистр. Наньчан, 2021. 80 с.

<sup>19</sup> Ли Цзиньюй. Исследование многоструктурной логики Симфонии № 6 Ван Силиня: дис. ... магистр. Чэнду, 2022. 65 с.

<sup>20</sup> Ло Пэнсян. Как трагический дух формирует музыку в симфонических произведениях Ван Силиня. 919 с. (по материалам диссертации 2016 года).

<sup>21</sup> Ян Цзин. Исследование композиционных приемов четырех симфоний Ван Силиня. Пекин: Издательство «Культура и искусство». 2021. 258 с. (по материалам диссертации 2015 года).

За пределами Китая самым крупным исследованием, посвященным Ван Силиню, стала книга американского музыковеда Джона Робинсона «Ван Силинь, человеческое страдание и композиторские тенденции в современном Китае» (2021)<sup>22</sup>, содержащая общую характеристику его творчества.

В российском музыковедении о симфоническом творчестве Ван Силиня имеется несколько упоминаний. Впервые о нем написала В. Н. Холопова в статье «Китайский авангард: От Сан Туна до Тан Дуна» (2003)<sup>23</sup>. Вторым упоминанием симфонических опусов Ван Силиня стал материал в книге Цзо Чжэньгуаня «Музыкальная культура Китая: очерки» (2023)<sup>24</sup>.

Творчество Ван Силиня невозможно рассматривать вне культурно-исторических процессов. Для создания контекста в диссертации использовалась литература, содержащая сведения о развитии симфонической музыки Китая. Из русскоязычных исследований отметим диссертации Ло Ши «Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры» (2003)<sup>25</sup>, Дай Юй «Элементы традиционной музыкальной культуры в новой китайской музыке периода открытости» (2017)<sup>26</sup> и перевод книги Цзюй Цихуна «Сто лет в истории китайской музыки (1900-2000)» (2015)<sup>27</sup>. Среди китайских источников можно найти множество статей, к самым авторитетным из них отнесем статью Ван Аньго «Обзор китайской симфонической музыки XX века»<sup>28</sup>. Наиболее полные сведения приводит Лян Маочунь – автор множества публикаций по истории музыки XX века, – одной из самых последних его работ в этой области стала книга «Обзор

<sup>22</sup> Robison John O. Wang Xilin, *Human Suffering, and Compositional Trends in Contemporary China*. Oakland: MRI Press, 2021. 225 p.

<sup>23</sup> Холопова В. Н. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М. Е. Тараканов: Человек и Фонасфера. Воспоминания. Статьи. М.; СПб.: Алетейя, 2003. С. 243–251. С. 248-249.

<sup>24</sup> Цзо Чжэньгуань. Музыкальная культура Китая: очерки. С. 156-157

<sup>25</sup> Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: дис. ... канд. иск. М.:2003. 268 с.

<sup>26</sup> Дай Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «период открытости»: дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2017. 237 с.

<sup>27</sup> Цзюй Цихун. Сто лет истории китайской музыки (1900-2000 гг.) / пер. с кит. Чжуан Лицин. Пекин: Пекинская компания «Шанс», М.: ООО «Издательско-полиграфической центр Восток-Бук», 2015. 436 с.

<sup>28</sup> Ван Аньго. Обзор китайской симфонической музыки XX века // Оглядываясь назад на века - антология Ван Аньго. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2005. С. 75-110.

китайской симфонической музыки» (2010)<sup>29</sup>. Среди англоязычной литературы отметим издание Лю Цзинжи «История новой музыки в Китае» (2010)<sup>30</sup>.

**Научная новизна** заключается в том, что впервые представлено комплексное исследование оркестровой музыки Ван Силяня. Музыкально-аналитический подход в работе дополнен фактами, авторскими оценками и размышлениями, почерпнутыми из публицистического наследия композитора, переписки с ним, что позволило сделать выводы о замысле сочинений, уточнить систематизировать биографические сведения. В диссертации впервые детально изучены оркестровые сочинения Ван Силяня для большого оркестра, в том числе Симфония № 2 и сюиты, ранее не становившиеся объектом исследования. На основании анализа сделаны выводы о специфике и точках соприкосновения в музыкальной поэтике симфоний и сюит; об эволюции оркестрового языка, в том числе о влиянии русской оркестровой школы; конкретизировано представление о характере взаимодействия в музыке Ван Силяня европейских и национальных компонентов, типичного для многих китайских композиторов. Выявлен ряд авторских фактурных и оркестровых приемов, особенностей композиционных решений.

**Теоретическая значимость исследования.** Сравнение сюит и симфоний в творчестве Ван Силяня позволяет более точно осмыслить пути развития оркестровых жанров в Китае на современном этапе. Анализ формы, полифонических приемов, ритмоинтонационных особенностей, фактурно-тембровой организации позволяет заострить внимание на соотношении китайских традиций и новейших европейских тенденций в творчестве современного китайского композитора, создает основу для разработки этой проблематики в дальнейшем. В научный обиход введен ряд терминов китайского музыковедения из области музыкальной формы, теории музыки и гармонии, которые дополняют

---

<sup>29</sup> Лян Маочунь. Обзор китайской симфонической музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство Китая, 2010.

<sup>30</sup> Liu Chingchih, Caroline Mason. A Critical History of New Music in China. Hongkong: The Chinese University of Hongkong Press. 2010. P. 960.

имеющиеся в русскоязычном пространстве представления о китайской музыке и дают дополнительный инструментарий для ее анализа.

**Практическая значимость** связана с обобщением и систематизацией сведений, касающихся становления композиторской национальной школы и распространения жанров симфонии и сюиты на территории Китая. Большую практическую значимость имеют представленные в Приложениях сведения: Приложение Б содержит творческий портрет Ван Силиня; в Приложении В дан перевод статьи Ван Силиня «От симфонической сюиты “Напевы Юньнань” до “Симфонии № 3”. Путь моей эстетики: истинное, доброе, прекрасное и ложное, злое, безобразное»; в Приложении Г содержатся материалы из личного архива композитора, среди которых письма В. Холоповой и К. Пендерецкого, фотографии; в Приложении Д – список условных обозначений, используемых при составлении схем форм сюит и симфоний; в Приложении Е – схемы форм всех сюит и симфоний Ван Силиня; в Приложение Ж – «Магический квадрат» серии сюиты «Впечатления от гор Тайхан». Представленные данные способствуют формированию более целостной картины становления китайской музыкальной культуры в новейшее время; могут быть использованы в курсах истории музыки, музыкального анализа, оркестровки, полифонии и гармонии как в России, так и в Китае.

**Степень достоверности и апробация результатов.** Достоверность результатов исследования обусловлена использованием широкого круга источников по теме исследования как на иностранных (китайском и английском), так и русском языках, опорой на устоявшиеся методы исследования, работой с рукописными и изданными вариантами анализируемых партитур.

Основные положения и результаты исследования прошли апробацию на площадках международных научных конференций: «Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности» (2017) с докладом «Портрет китайского композитора Ван Силиня»<sup>31</sup>; «Техника музыкальной композиции: нарратив vs

---

<sup>31</sup> Сянь Ляюнь. Портрет китайского композитора Ван Силиня // Вестник Университета мировых цивилизаций. 2017. Том 8, № 4(17). С.125-129.

архитектоника» (2023) с докладом «Повествовательность в симфониях Ван Силиня»<sup>32</sup>. На конференции «Техника музыкальной композиции: теория и практика. Памяти Д.Д. Шостаковича» (2025) состоялось совместное с композитором выступление «Д. Шостакович и его младший современник Ван Силинь: биографические параллели и творческие пересечения»<sup>33</sup>. Доклад «Эволюция фактурного мышления китайского композитора Ван Силиня» конференции «Музыкальная наука в контексте культуры» (2022) опубликован в качестве статьи «Оркестровая фактура в симфонических сочинения Ван Силиня»<sup>34</sup> журнала базы Scopus. Помимо этого опубликованы три статьи в журналах ВАК: «Особенности фугированного изложения в симфонических произведениях китайского композитора Ван Силиня»<sup>35</sup>, «Влияние русской оркестровой школы на становление китайского композитора Ван Силиня»<sup>36</sup> и «Симфоническая сюита в Китае»<sup>37</sup>.

**Структура работы.** Диссертация состоит из Введения, трех глав и Заключения. В Первой главе («Симфонические искания китайских композиторов и творчество Ван Силиня») создается портрет Ван Силиня через призму становления композиторской школы в Китае, распространения жанров симфонической сюиты и симфонии, музыковедческих исследований и его собственного публицистического наследия. Во Второй главе («Образный строй и структура сюит и симфоний Ван Силиня») проводится анализ каждого сочинения в хронологической последовательности. Третья глава («Техника музыкальной композиции: основные

<sup>32</sup> Сянь Ляюнь. Повествовательность в симфониях Ван Силиня // Техника музыкальной композиции. Музыкальная композиция: нарратив vs архитектоника. Материалы V Международной научной конференции, 18–20 апреля 2023 г. / под ред. А.В. Клеповой, Д. А. Нагиной, Н. В. Пилипенко, И. П. Сусидко / Российская академия музыки имени Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных. 2023. С.102.

<sup>33</sup> Сянь Ляюнь, Ван Силинь. Дмитрий Шостакович и его младший современник Силинь Ван: биографические параллели и творческие пересечения // Музыкальная композиция: теория и практика. Шостакович in memoriam. Материалы VI Международной научной конференции, 14–18 апреля 2025 г. / ред.-сост. Д. А. Нагина. Российская академия музыки имени Гнесиных. ISBN 978-5-8269-0360-5. М.: РАМ имени Гнесиных. 2025. С. 29.

<sup>34</sup> Клепова А.В., Сянь Ляюнь Оркестровая фактура в симфонических сочинения Ван Силиня // Современные проблемы музыковедения. 2024. Т. 8. № 2. С.104-128.

<sup>35</sup> Сянь Ляюнь. Особенности фугированного изложения в симфонических произведениях китайского композитора Ван Силиня // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2021. № 3 (38). С. 104-115.

<sup>36</sup> Сянь Л., Клепова А.В. Влияние русской оркестровой школы на становление китайского композитора Ван Силиня // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 53. С. 101-112.

<sup>37</sup> Сянь Ляюнь. Симфоническая сюита в Китае // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2019. № 3(30). С. 111-120.

черты») посвящена выявлению особенностей работы композитора с музыкальным материалом, формой и оркестром. Диссертация также включает 345 позиций Списка литературы, 10 Таблиц, 104 позиций Иллюстративного списка и 7 Приложений.

## Глава 1. Симфонические искания китайских композиторов и творчество

### Ван Силяня

#### §1.1. Симфония и симфоническая сюита в Китае: общий обзор<sup>38</sup>

Симфонические сюиты и симфонии в Китае возникли как результат распространения европейского оркестра. В 2003 году Ло Шици – автор первого исследования в России по истории «симфонизации Китая» – писал: «В современной музыковедческой литературе Китая до сих пор нет научного труда, глубоко и полно анализирующего это явление»<sup>39</sup>. С этим можно согласиться, поскольку в крупных неоднократно переиздававшихся работах того времени, таких как работы Ван Юйхэ «История китайской музыки новой эпохи и современной музыки»<sup>40</sup>, «Очерк истории современной китайской музыки (1949-1986)»<sup>41</sup> и Лян Маочунь «Китайская музыка нашего времени (1949-1989)»<sup>42</sup>, симфонической музыке отводились лишь отдельные параграфы.

За последние двадцать лет ситуация несколько изменилась, однако тенденция рассмотрения симфонических жанров как части общей истории музыки Китая остается. Так, продолжают переиздаваться и дополняться работы Лян Маочунь<sup>43</sup> и Ван Юйхэ<sup>44</sup>, при этом появляются новые крупные исследования, в которых оркестровым жанрам в целом и симфонии в частности уделено больше

<sup>38</sup> Некоторые из наблюдений опубликованы нами ранее в статье *Сянь Ляюнь. Симфоническая сюита в Китае // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2019. № 3(30). С. 111-120.*

<sup>39</sup> *Ло Шици. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: дис. ... канд. иск., С. 2.*

<sup>40</sup> *Ван Юйхэ. История китайской музыки новой эпохи и современной музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство Китая, 1984. 468 с. Эта работа была сначала востребована в образовательной среде: первое упоминание о ней встречается в 1959 году в качестве учебника в Центральной консерватории, а с 1984 книга выходит в широкий тираж как крупное исследование, рассматривающее в том числе симфонические жанры (второе издание в 2002, третье – 2009 гг.).*

<sup>41</sup> *Ван Юйхэ, Чэнь Юнлянь, Сюй Шицзя, Чжу Дайхун. Очерк истории современной китайской музыки (1949-1986). Пекин: Изд-во «Хуа Вэнь», 1984. 277 с.*

<sup>42</sup> *Лян Маочунь. Китайская музыка нашего времени (1949-1989). Пекин: Издательство Пекинского института радиовещания, 1993. 257 с. Переиздание было в 1993, 1994 и 2004 гг..*

<sup>43</sup> *Лян Маочунь, Мин Янь. Истории современной китайской музыки (1949-2000). Пекин: Народное музыкальное издательство Китая, 2008. 713 с.*

<sup>44</sup> *Ван Юйхэ, Ху Тяньхун. История китайской музыки новой эпохи и современной музыки (1901-1949). Пекин: Народное музыкальное издательство, 2006. 237 с.*

внимания: Цюй Цихун «Сто лет истории китайской музыки (1900-2000гг.)»<sup>45</sup> и сборник статей Ван Аньго «Оглядываясь на век»<sup>46</sup>. Безусловно, стоит отметить последнее на сей день исследование Лян Маочун «Обзор китайской симфонической музыки»<sup>47</sup>, полностью посвященное оркестровым опусам китайских композиторов. При этом история распространения и развития жанра симфонической сюиты частично приведена лишь в статье Цзя Вэньцзюаня «Рассказ о развитии китайской симфонической сюиты» (2012)<sup>48</sup>.

«Симфонизации Китая» косвенно описана в книгах по истории музыки Китая на других языках. В основном эти публикации написаны китайскими исследователями. Так, в 2010 году увидела свет книга Лю Цзинчжи «A Critical History of New Music in China»<sup>49</sup>. Среди работ на русском языке выделим диссертацию Дай Юй «Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке “периода открытости”» (2017)<sup>50</sup> и статью Ли Исюань «Основание хронологии китайской симфонической музыки» (2019)<sup>51</sup>. В них транслируется обновленный взгляд на периодизацию, характерный для китайских исследований именно последнего десятилетия. Для удобства восприятия мы составили хронологическую таблицу упомянутых публикаций и периодизаций, которые так или иначе приводятся в них (см. Таблица 1)<sup>52</sup>.

<sup>45</sup> Цюй Цихун. Сто лет истории китайской музыки (1900-2000 гг.) / пер. с кит. Чжуан Лицин. Пекин: Пекинская компания «Шанс», М.: ООО «Издательско-полиграфической центр Восток-Бук», 2015. 436 с. в 2015 году сделана перевод на русский язык.

<sup>46</sup> Ван Аньго. Оглядываясь на век. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2005. С. 75-110.

<sup>47</sup> Лян Маочунь. Обзор китайской симфонической музыки. Пекин: Народная музыка, 2010. 883 с.

<sup>48</sup> Цзя Вэньцзюань. Рассказ о развитии китайской симфонической сюиты // Звук Хуанхэ. 2012. № 13. С. 36-37.

<sup>49</sup> Liu Chingchi. A Critical History of New Music in China. P.960. (Годом ранее она была опубликована на китайском языке).

<sup>50</sup> Дай Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «период открытости»: дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2017. 237 с.

<sup>51</sup> Ли Исюань. Ососнование хронологии китайской симфонической музыки // Манускрипт. 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 269-273.

<sup>52</sup> Все названия периодов (кроме русскоязычных публикаций) даны в переводе Сянь Лэюнь.

Таблица 1. Периоды развития симфонии и сюиты

Периоды развития симфонии	Ван Юйхэ <sup>53</sup>	Середина XVIII-1927	1930-е Война с Японией	1940-е	1949-1957 Ранние годы Нового Китая	1957-1966 начало социалистических преобразований	1966-1978 Культурная революция	1979-2000 Открытость после реформ	
	Ван Аньго	1840- начало XX в. Появление симфонического оркестра	1923-1945 Период просвещения		1946-1966 Зигзагообразный период развития, три этапа: 1946-1949, 1949-1956, 1957-1966		1966-1976 Период спада	Период расцвета: 1) 1976-1981 восстановления 2) 1982-1989 прорыв и развитие 3) с 1990 расцвет	
	Ло Ши	1840-1927 Зарождение	1927-1949 Формирование		1949-1966 Расцвет		1966-1976 Спад	1977-2000-е Возрождение	
	Лян Маочунь		1916-1949 «Andante»: Рождение и начальное развитие		1949-1966 Зигзагообразный период		1966-1976 Период спада	С 1977 Период возрождения	
	Лю Цзинчжи		1919-1949г 1919-1937 «закладка фундамента»		1950-е – начало 60-х; 1957-1959 «небывалый урожай»		1966-1976 Пустой, недостойный названия период	С 1976 Музыка «новой волны»	
	Цзюй Цихун	1900-1931 Болезненная перестройка		1931-1949 Музыка и война	1949-1956 Творчество и осмысление	1957-1966 Смена направления	1966-1976 Кошмар и творчество	1976-1988 Политика реформ и открытости	1989-1992 Музыкальная идеология и переходный период

<sup>53</sup> Дана сводная периодизация, приведенная им в серии его книг.

	Дай Юй	1840-1940 период «ученичества», «открытости», в 30-40-е годы, появляются первые симфонические сочинения		1949-1976 Эпоха реализма, (1957-1965 период расцвета; 1966-1976 период ограничений)			С 1976 Период открытости	
	Ли Исюань		1929-1949 Организация оркестровых коллективов; первые национальные произведения для оркестра	1949-1956 Становление функций оркестра. Расширение образной сферы оркестровой музыки	1957-1966 Оркестровая музыка в период застоя. Усиление программного аспекта	1966-1976 Сотрудничество оркестра с театром	С 1988	
Периоды развития сюиты	Цзя Вэньцзюань			1949-1966 Первая волна	1966-1976 Вторая волна	1976 -конец 80-х. Третья волна	С 1990-х Четвертая волна	

Для полного понимания роли Ван Силя в развитии жанра сюиты и симфонии в Китае необходимо рассмотреть их через призму становления национальной композиторской школы. Напомним, что на данный момент выделяют пять поколений композиторов. Холопова В.Н. относит Ван Силя к музыкантам последнего поколения, так как он «после окончания Культурной революции [...] вернулся к творческой деятельности»<sup>54</sup>. Сам композитор относит себя к предыдущему – четвертому поколению.

«Первое поколение композиторов» (1920-1945) появилось в период феодальной и двух гражданских войн. Несовпадение первых этапов периодизации симфонии (см. Таблица 1) связано со трудностями описания этих исторических событий. Композиторы этого поколения<sup>55</sup> в основном писали прикладную музыку и одночастные симфонические произведения. Отметим, что эти сочинения стали материалом для анализа композиторов последующих поколений: имеются публикации Ван Силя<sup>56</sup> и Ли Хуаньчжи<sup>57</sup>.

В 1940-х годах композиторами «второго поколения» написаны первые национальные симфонии. Они большей частью были программными. Например, Цзян Вэнь «Конфуцианская кумирня» (1940), Сянь Синхай «Национальное освобождение» (1941) и т.д. К этому времени также относится создание первых сюит: «Обон» Цян Вэня (1936)<sup>58</sup>, «Прекрасный вечер» Сюй Юнсяня (1937) и четыре сюиты для оркестра Сянь Синхайя (1941-1943)<sup>59</sup>. Однако магистральными жанрами оставались одночастные поэмы и пьесы<sup>60</sup>. Сюиты были исключением, что позволило Цзя Вэньцзюаню зарождение сюиты отнести к следующему этапу развития композиторской школы Китая.

<sup>54</sup> Холопова В.Н. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // Тараканов. Человек и фоносфера. С. 248.

<sup>55</sup> Сяо Иоумэй, Чжау Юаньжень, Ли Цзинчжу, Хуан Цзи.

<sup>56</sup> Ван Силя. Размышления о «девяти годах» и «девяностолетии» // Народная музыка, 1987. № 9. С. 9.

<sup>57</sup> Ли Хуаньчжи. Современная китайская музыка. Пекин: Современное китайское издательство, 1997. С.55.

<sup>58</sup> Стоит уточнить, что в это время композитор обучался в Японии, поэтому данную сюиту можно назвать китайской с большой долей сомнения.

<sup>59</sup> В связи с тем, информации об этих произведениях не сохранилось, мы не смогли точно определить состава оркестра.

<sup>60</sup> Симфоническая пьеса «Огни рыбацких лодок на реке Сюнь» Цай Цзикуня получила первую премию Японского конкурса современной симфонической музыки в 1936 г.

Основание КНР в 1945 году стало отправной точкой в формировании «третьего поколения композиторов». Период с 1949 по 1966 год китайские музыковеды так или иначе связывают с общим творческим подъемом. При этом Лян Маочунь пишет: «Хотя количество симфоний немало, большинство из них нельзя назвать мастерскими. Им не достает грандиозного эпического характера и глубины мысли»<sup>61</sup>. Ему вторит Ван Аньго: «В целом, качество произведений на этом этапе неравнозначно. Образы и композиторские технические приемы просты и однообразны. Скорее эта музыка носит соревновательный характер между композиторами по количеству написанных ими произведений»<sup>62</sup>.

Культурный обмен между Китаем, СССР и странами Восточной Европы способствовал развитию симфонического направления. Фольклор начали использовать не только в прикладной музыке, но и в одно- и многочастных симфонических произведениях<sup>63</sup>. Музыковед Лю Цзинчжи обобщал: «Широкое использование народного музыкального материала было одной из характерных черт творчества 50-х и 60-х годов XX века»<sup>64</sup>.

Именно с этого времени Цзя Вэньцзюань начинает периодизацию симфонических сюит (см. Таблица 1). Список сочинений этого жанра, действительно, расширяется. Опираясь на исследование Лян Маочуня<sup>65</sup>, выделим особо яркие циклы, назвав их фольклорные источники:

1) музыка народов юго-запада Китая легла в основу сочинений Ма Сыцуня «Песня о лесах и горах» (1954) и Лу Хуабо «Тибетская сюита» (1956);

2) музыка юга Китая (провинции Гуандун) – Ян Хуа «Берег Южно-Китайского моря» (1959);

3) музыка ханьцев, проживающих в северо-западной и северо-восточной части страны, была использована Ма Кэ «Шэньпей» (1949), Ли Фуньчжи

<sup>61</sup> Лян Маочунь. Китайская современная музыка 1949-1989. С. 41.

<sup>62</sup> Ван Аньго. Оглядываясь на век. 2005. С. 96.

<sup>63</sup> В частности, в концертах для солирующих инструментов с оркестром Ли Шоуи и Ян Цзиву «Празднование победы» (1952), Хэ Чжаньхао и Чэнь Ган «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (1959), программных одночастных сочинениях Лю Тешань и Мао Юань Хугуан симфоническая поэма «Пляски народности Яо» (1953), Гэ Янь «Экипаж» (1954), Ван Ипин «Пляски барса» (1954), Синь «Гадамэйлинь» (1956).

<sup>64</sup> Liu Chingchih, Caroline Mason. A Critical History of New Music in China. P. 612.

<sup>65</sup> Лян Маочунь. Китайская современная музыка 1949-1989. С. 165.

«Праздник весны» (1956), Цюй Вэй «Янгэские сцены» (1957) и Хо Цуньхуэй «Бэн-бэн» (1959).

Народная музыка также послужила основой и для симфоний, например, Симфонии № 1 (1956) Го Цзужуна.

Все исследователи этого периода отмечают важность революционной и исторической тем, что во многом стало отражением культурных связей с СССР. Так, после концерта Государственного симфонического оркестра СССР в 1958 году в Пекине <sup>66</sup> маршал Чэнь И открыто призвал композиторов к сочинению произведений о революционных событиях, коими так богата история Китая и СССР.

Благодатной почвой для их реализации стал жанр симфонии. В честь празднования 10-летия создания КНР были написаны Симфония № 2 «Японо-китайская война» Ван Юньцзе, Симфония № 2 Ма Сыцуна, первые симфонии Ло Чжунжун и Ли Хуаньчжи. К более поздним образцам политически ангажированной музыки можно отнести Симфонию № 1 «Рассвет востока» Ши Юнкан (1960) и Симфонию «Великий поход китайских коммунистов» Дин Шаньдэ (1962).

Среди известных сюит подобного русла – юбилейная сюита Лю Чжуана «1949» и Дин Шаньдэ «Новый Китай» (1949). В этот же период написана одна из первых сюит по балету – «Красавица-рыбка» У Цзюцяна и Ду Минсиня (1959).

На гребне этой волны к Ван Силиню пришел замысел его Симфонии № 1, который будет окончательно реализован в 1963 году. Обсуждая это сочинение с композитором Чжу Цзяньэрром, он указывал на влияние «советской концепции программной музыки»<sup>67</sup>.

Период Культурной революции не вызывает разночтений у исследователей, все отмечают общий спад в развитии симфонических жанров (см. Таблица 1). «Парализованное искусство» <sup>68</sup> стало результатом в том числе разрыва дипломатических и культурных отношений с СССР (1960 – 1965) и закона Мао

<sup>66</sup> В нем прозвучала прозвучала в том числе Симфония № 11 «1905 года» Д. Шостаковича.

<sup>67</sup> Лю Айхуа. Резюме симпозиума по концерту произведений Ван Силиня // Народная Музыка. 1999. № 7. С. 9.

<sup>68</sup> Ли Хуаньчжи. Современная китайская музыка. С. 55.

Цзэдуна «Об искусстве и литературе»<sup>69</sup> (1963). Непосредственно перед началом революции о себе заявило «четвертое поколение композиторов», к которому относится себя Ван Силинь.

В этот период симфоническое звучание сохранилось главным образом в оперном театре и балете, репертуар которых был политизирован<sup>70</sup>. Малые составы оркестра использовались для аккомпанемента революционных песен и образцовых спектаклей. Сочинение симфоний стало больше исключением чем правилом, среди написанных в тот период выделим Ли Сюйе Симфония № 2 «Верная душа» (1972), Го Цзужун – Симфония № 2 и № 3 (1972, 1976), отметим, что сюда относится первая редакция Симфонии № 2 (1978) Ван Силиня.

Написание сюит из музыки театральных постановок стало выходом для развития жанра. К самому значимому сочинению этого направления Ло Ши и отнес сюиту на балет «Седая девушка» Цюй Вэйя (1974)<sup>71</sup>.

В этот период продолжилась традиция использования фольклорных источников в сюите: Чжун Синьмин – «Картина реки Янцзы» (1963), Ло Чжунжун «Сычуань» (1963), Суй Юнсань «Байяндянь»<sup>72</sup> (1972) и Хуан Аньлунь «Сайбей»<sup>73</sup> № 1 и № 2» (1973, 1975). Первая сюита Ван Силинь «Напевы Юньнань» (1963) также относится фольклорным сюитам.

Период после окончания Культурной революции китайские исследователи называют «расцветом китайской симфонической музыки» (см. Таблица 1). Ван Аньго назвал период с 1976 года по конец 1980-х «периодом восстановления»<sup>74</sup>. Янь Цзянань дал еще более детальное рассмотрение этого отрезка времени, говоря о первом этапе (конец 1970-х) как о времени звучания современной западной музыки, о втором этапе (с 1980-х) как о периоде активного освоения новых

<sup>69</sup> Напомним, что в нем говорилось о закрытии многих симфонических оркестров, приостановлении обучения в консерваториях и запрете современной западной музыки, пропаганде фольклора.

<sup>70</sup> Например, шли балеты «Красные женские отряды» У Цуяна и Ду Минсиня (1964).

<sup>71</sup> У постановки «Седой девушки» очень долгая история. В 1945 группа авторов Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэйя, Ли Хуаньчжи и Сян Юйя была написана опера, в 1950 снят фильм, с использованием музыки из нее, а в более позднее время сделан балет и симфоническая фантазия.

<sup>72</sup> Река, протекающая в провинции Хэбэй.

<sup>73</sup> Район к северу от великой китайской стены.

<sup>74</sup> Ван Аньго. Оглядываясь на век. С. 75-110.

европейских техник, третьем этапе (с 1985-го) как о периоде формирования эстетики “Новой волны”<sup>75</sup>.

Важными событиями этого десятилетия стали Первый Всекитайский съезд 1979 года, посвященный вопросам инструментальной музыки, который нацеливал китайских композиторов на изучение современных западных техник<sup>76</sup>, а также Первый Всекитайский конкурс симфонической музыки 1981 года. Отметим, что симфоническая сюита Ван Силя «Напевы Юньнань»<sup>77</sup> оказалась в числе шести отмеченных партитур.

В это время начали творить «композиторы пятого поколения»: первые выпускники восстановивших свою работу консерваторий. Примечательно, что многие из них дополнительно получили образование в европейских и американских учебных заведениях. Они активно использовали современные западные техники. В это время ими написаны первые симфонии: Тан Дун написал симфонию в 1985 году, Чень И и Цюй Сяосун в 1986 году. Примечательно, что некоторые композиторы не разделяли любви к современным техникам и продолжали писать программные симфонии, например «Пин Цзэ» (1985) и «Рефлекс» (1987) Хэ Сюньтянь. Наряду с молодыми композиторами свои первые симфонии пишут представители «четвертого поколения»: Чжу Цзяньэр Симфония № 1 (1986), Гао Вэйцзе Симфония № 1 (1989) и Чжун Синьмин Симфония № 2 (1988).

Жанр сюиты поднялся на высокий уровень. При создании произведений композиторы обращаются к историческим и философским темам, пейзажным зарисовкам. Например, Чжу Гуанцин Сюита № 1 «Девять од» (1981), Чжу Цзяньэр «Эскиз горных хребтов Цянь» (1982), Цюй Сяосун «Ветер гор и земли» (1983), Сунь Илин «Казахская сюита» (1983), Гуань Найчжун «Путешествие в Лхасу» (1985) и «Сюита даосского монаха Байши» (1987), Цзинь Сян сюита для оркестра с

<sup>75</sup> Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня дис. ... канд. иск., М., 2020. С. 22.

<sup>76</sup> Лян Маочунь. Китайская современная музыка 1949-1989. С. 57.

<sup>77</sup> Программный комитет не хотел рассматривать сюиту композитора, только благодаря усилиям Ван Силя она была включена в конкурсные прослушивания.

солистами и хором «Пять песен из Ши-цзин<sup>78</sup>» (1985), Тань Дунь сюита по балету «Сибэй» (1986)<sup>79</sup>, Го Чжиюань «Жизнь Будды» (1989).

Ван Силян входит в этот период своей сюитой «Впечатления от гор Тайхан» (1982), в которой отражены все тенденции того времени.

С 1990 года Китай стремительно развивается социально-экономически, при этом на рубеже XX-XXI музыкальное искусство переживает некоторый упадок. Так, Лян Маочунь пишет: «Темпы сочинения симфонической музыки замедлились, отдельные симфонические концерты стали редкостью. Молодые композиторы [...] массово уезжают зарубеж в поисках возможности продвижения на международной музыкальной сцене»<sup>80</sup>. Однако отметим, что авторские концерты симфонической музыки Ван Силяна состоялись как раз в этот период: первый – в 1991 году, второй – в 1999 году, третий – в 2005 году и т.д.

В начале века симфонические жанры находились на пике своего развития. Продолжали творить симфонисты пятого поколения: Тань Дунь «Небо, Земля и Человек» (1997), «2000 сегодня» (1999), «Эроика» (2008), «Нюй-шу: Тайные женские песни» (2013), Чэнь И Симфонии № 2 и №3 (1993, 2004), Е Сяоган Симфония № 1 «Весна» (1998), Симфонии № 2 «Великая Китайская стена» (2001), Симфония № 3 «Чу» (2004) и т.д. Пишут также композиторы, которые только в 2000-х обратились впервые к жанру симфонии: Чжао Цзипин Симфония № 1 (1999), Симфония № 2 «Ода миру» (2004), пять программных симфоний Бао Юанькай «Память» (2004), «Музыкальные картины Тайваня» (2006), «Пекинская опера» (2006), «Сямэнь» (2008), «Царь Юй» (2009), четыре симфонии Ван Нин, в которых две последние программны (первые симфонии написаны в 1987 году, «Позвони будущему» в 2005 году, «Симфоническая баллада – новый тон хакка» в 2009 году) и т.д..

Для Ван Силяна этот период также очень продуктивен, им написано десять симфоний: Симфония № 3 (1990-1991), вторая редакция Симфонии № 2 (1993),

<sup>78</sup> Сборник из 305 народных песен из стихотворений, представляющих древнейших памятник китайской литературы.

<sup>79</sup> Сибэй – это северо-западный район Китая.

<sup>80</sup> Лян Маочунь. Обзор китайской симфонической музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство Китая, 2010. С. 61.

№ 4 (1999-2001), № 5 (2001-2006), № 6 (2004), № 7 (2007), 8 (2009), № 9 (2015), № 10 (2019).

Абсолютным рекордсменом по количеству написанных симфоний можно назвать Го Цзужуна: в 2023 год он завершил Симфонию № 47. В свете этого уместно вспомнить слова Лян Маочуня: «[...] в конце 1950-х годов, когда КНР праздновала свое 10-летие, в Китае появилось несколько “Симфоний № 1” и “Симфоний № 2”. К концу 1990-х годов, когда КНР праздновала свое 50-летие, некоторые китайские композиторы уже написали “Симфония № 10” и “Симфония № 11”. Номер симфонии также может в определенной степени отражать развитие и зрелость симфонического творчества в целом»<sup>81</sup>.

Если говорить о композиторах, которые, возможно, будут называть «шестым поколением» или «постпятым», или «новым поколением», то они обращаются к жанру симфонии не так активно. Среди известных нам имен выделим Тань Гэшэна (р. 1976) Симфонии № 1 (2015), № 2 (2015) и № 3 (2016), Вэнь Чжаньли (р. 1981) Симфония № 1 (2011) и Вэнь Цзыяна (р. 1998) Симфония № 1 «Золотое лицо» (2024).

Отметим, что многочастные симфонии стали редко появляться в афишах, чего нельзя сказать о симфонических сюитах, которые продолжают писать композиторы разных возрастов. В последнее пятилетие возрос интерес симфонических оркестров к этому жанру, они делают специальные заказы композиторам. В целом в симфонических сюитах можно выделить несколько тематических направлений:

- 1) программные сюиты, воспевающие красоту и обычаи Китая, построенные на свободном/авторском материале: Ван Чжэнья «Долина девяти сел» (1990), Люй Цимин «Мастер Сюаньцзан»(1992), Фан Кэцзе «Великолепный пейзаж» (2002), две сюиты Чень Цзиган «У-син» (1999) и «Распустившийся ирис» (2001), три сюиты Чень И «Хуцинь» (1997), «Китайская фольклорная танцевальная сюита для скрипки с оркестром»

---

<sup>81</sup>Лян Маочунь. Обзор китайской симфонической музыки. С. 67.

(2000) и «Гуандунская музыкальная сюита» (2005), Ли Чунван «Корни китайской цивилизации» (2004), Е Сяоган «Кантонская сюита» (2005), Чжан Цяньи «Юньнаньская фантазия» (2005), Чжан Сяопин «Цзинганшань». Чжоу Тянь «Великий канал» (2009), Чжоу Лун «Пекинская рифма<sup>82</sup>» (2013), Ду Минсинь «Юньнань, прекрасное место под небом» (2018), Цзя Гопин «Нинбо<sup>83</sup>» (2021), Цзя Дацюнь «Волна нахлынувших мыслей<sup>84</sup>» (2021), сюита группы композиторов<sup>85</sup> «Девять частей Нового Шаогуань» (2024), Чжан Тин «Река Сунгари<sup>86</sup>» (2024), Ли Шаошэн «Дорога к морю<sup>87</sup>» (2024) и т.д.;

2) программные сюиты, использующие фольклорные источники; Ши Фу «Мукам Чаригах» (1990), Тан Цзяньпин «Сюита буи» (1993), Бао Юанькай «Пейзажи и звуки Китая» (1995), Хо Цуньхуэй «Бэн-бэн II» (1995), Шэн Цзунлянь «Китайская мечта» (1995), Сянь Хуа и Сянь Чжэньчжун «Третья сестра Лю» (1999), Чжан Цяньи «Размышления о Юньнани» (2005), Дэн Дунюань «Великолепие реки Люян» (2023), Цуй Бинюань «Эхо гор Циньлин» (2024), Цзя Дацюнь «Ба Шу<sup>88</sup>» (2024), Чжэн Бин «Горы и моря<sup>89</sup>» (2024), Чжан Шуай «Цзянси» (2025) и т.д.;

3) сюиты на музыку из балетов/опер/спектаклей: Тан Цзяньпин «Цзин Вэй» (1998), Чэнь Юн «Дух бронзового барабана» (2000), Цзинь Сян «Дикая земля» (2008), Чэнь Даньбу «Элегия любви» (2012), Ду Мин «Гонки на драконьих лодках» (2014) и т.д.;

4) сюиты из музыки к фильмам: Фу Гэнчэнь «История туннельной войны для последующих поколений» (2005), Чжао Цзипин «Большой двор

<sup>82</sup> По заказу Пекинского симфонического оркестра.

<sup>83</sup> По заказу Нинбоского симфонического оркестра.

<sup>84</sup> По заказу государственного фонда «Исследование системы теории композиции с китайской спецификой».

<sup>85</sup> Е Сяоган, Юй Пэнфей, Чжэн Ян, Лю Ли, Цзоу Хан, Вэнь Дэцин, Чжан Шицин и Ли Шаошэн.

<sup>86</sup> По заказу Харбинского симфонического оркестра (в рамках программы поддержки в сфере культуры «Симфония времён» 2024 – 2025 гг.).

<sup>87</sup> По заказу Гуансиского симфонического оркестра (в рамках программы поддержки в сфере культуры «Симфония времён» 2024 – 2025 гг.).

<sup>88</sup> По заказу Чунцинского симфонического оркестра, проект финансируется за счет средств лотерейных фондов общественного благосостояния и Национального фонда искусств Китая.

<sup>89</sup> По заказу Даляньского симфонического оркестра (в рамках программы поддержки в сфере культуры «Симфония времён» 2024 – 2025 гг.).

Цяо» (2007), Ши Ваньчунь «Гимн Чжуншань» (2011), Лян Хаои «Операция “Цзяолун”» (2025)<sup>90</sup> и т.д. Примечательно, что есть сюиты по музыке из сериалов. Например, Е Сяоган сюита из музыки к сериалу фильма «Юй Гуаньинь» (2003);

5) самостоятельным трендом выступают сюиты-аранжировки, базирующиеся на материале популярной музыки, не имеющей нотной фиксации. Процесс создания таких партитур предполагает транскрибирование студийных аудиозаписей и их последующую инструментальную расшифровку для конкретного состава. Таким образом, музыка из популярного видео-контента переходит в концертный зал, имя аранжировщика при этом зачастую нигде не упоминается. К таким сюитам относится «Блуждающая земля» Рок Чэня (2019), «Нэчжа» Чжу Юньбяня (2019), «Битва при Чосинском водохранилище» Чжу Цзяна (2025) и т.д..

Ван Силинь возвратился к жанру сюиты в 2010 году. Его сюита «Тайгу янгэ» может быть отнесена к сюитам на основе фольклорных источников. Оставшиеся три сюиты «Фрески Хуанхэ» (2013), «Впечатления от гор Тайхан» (2014) и «Напевы Юньнань II» (2014) относятся к самому многочисленному направлению в Китае – программным сюитам на свободном материале.

## §1.2. Ван Силинь в музыковедческих исследованиях<sup>91</sup>

Первой публикацией о Ван Силине на китайском и английском языках стала статья Ян Ханьлунь «Зов скалы: Симфония № 4 Ван Силиня»<sup>92</sup> 2002 года. В ней музыковед подчеркивает автобиографичность его музыки и романтический дух в целом.

<sup>90</sup> По заказу Гуанчжоуского оркестра.

<sup>91</sup> В параграфе использованы материалы статей: *Сянь Лэюнь* Особенности фугированного изложения в симфонических произведениях китайского композитора Ван Силиня // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2021. № 3 (38). С. 104-115; *Клепова А.В.*, *Сянь Лэюнь* Оркестровая фактура в симфонических сочинениях Ван Силиня // Современные проблемы музыковедения. 2024. Т. 8, № 2. С. 104-128.

<sup>92</sup> *Yang Hon-lon*. 'Angry Young Old Man' Wang Xilin's Symphonic Odyssey: 'My Path is More Difficult than Tan Dun's'. CHIME Journal Nos. 16-17, 2005, p. 34. (Переведена на английский спустя три года для CHIME Journal.)

Музыку Ван Силиня, действительно, можно назвать летописью его жизни (см. Приложение Б. Творческий портрет Ван Силиня). Это подтверждают исследования, которые ставили своей целью написание биографии, составление периодизации творчества и эстетики композитора. Для наглядного представления имеющихся подходов все данные систематизированы в общей таблице (см. Таблица 2).

Таблица 2. Периодизация жизни, творчества и эстетики Ван Силиня

Область периодизации	Биография	Творчество		Эстетика	
Автор периодизации	Ло Пэнсян, Дж.Робинсон	Ян Юэ, Ло Пэнсян	Ян Цзин	Ван Силинь	Ло Пэнсян
Периодизация	детство и юность в Ганьсу (1936 – 1957гг)			Период романтизма до 1978г.	Формирование «трагического духа»
	обучения в Шанхае (1957 – 1962гг) и работа в Пекине (1962-1964гг)	Ранний период 1961-1977гг	Ранний период: первый этап: 1962- 1972гг		
	ссылка в Шаньси (1964- 1977гг..)		второй этап: 1972- 1977гг		
	возвращение в Пекин 1978г.	Средний период 1978-1989гг	Средний период. этап поисков: 1978- 1989гг этап зрелости: 1990- 1999гг	Период постмодернизма с 1978г.	Проявление «трагического духа»
переезд в Германию (с конца 2017)	Поздний период после 1990г	Период расцвета с 2000г.			

Освещению биографических периодов посвящено достаточно много работ, но наиболее цельную картину жизни рисуют две монографии последних лет: «Как трагический дух формирует музыку в симфонических произведениях Ван Силиня» Ло Пэнсян<sup>93</sup>, написанную на китайском языке и «Ван Силинь, человеческое страдание и композиторские тенденции в современном Китае» Дж. Робинсона (2021)<sup>94</sup> на английском. На русском языке информация о композиторе впервые была приведена нами в статье «Портрет китайского композитора Ван Силиня» в 2017 году<sup>95</sup>. Ее существенно дополненный вариант помещен в Приложение Б. Творческий портрет Ван Силиня.

События Культурной революции в жизни Ван Силиня, как и в жизни четвертого поколения композиторов в целом, сыграли ключевую роль. Тяготы политической ссылки в Шаньси изменили его мировоззрение. Ло Пэнсян говорит об этом как о проявлении «трагического духа». Ван Силинь описал свои внутренние изменения в статье «От симфонической сюиты Напевы Юньнань до Третьей симфонии. Путь моей эстетики: истинное, доброе, прекрасное и ложное, злое, безобразное»<sup>96</sup> (см. Приложение В. Перевод статьи Ван Силиня «От симфонической сюиты “Напевы Юньнань” до “Симфонии № 3”. Путь моей эстетики: истинное, доброе, прекрасное и ложное, злое, безобразное»). Композитор в ней говорит, что внутренние трансформации привели его к отказу от эстетики романтизма и изменению композиторского стиля. Это свидетельство позволило всем исследователям безоговорочно разделить творчество Ван Силиня на ранний и средний периоды.

Периодизация после окончания Культурной революции несколько отличается. Так, в монографии Ло Пэнсян и магистерской диссертации Ян Юэ «Исследование гармонии в музыке Ван Силиня»<sup>97</sup> поздний период обозначен с 1990-го, в то время как Ян Цзин в монографии «Исследование композиционных

---

<sup>93</sup> Ло Пэнсян. Как трагический дух формирует музыку в симфонических произведениях Ван Силиня. 919 с.

<sup>94</sup> Robison John O. Wang Xilin, Human Suffering, and Compositional Trends in Contemporary China. P. 225.

<sup>95</sup> Сянь Ляюнь Портрет китайского композитора Ван Силиня. С. 125-129.

<sup>96</sup> Ван Силинь. От симфонической сюиты «Напевы Юньнань» до «Симфонии № 3». Путь моей эстетики: истинное, доброе, прекрасное и ложное, злое, безобразное // Современный музыкальный стиль. 1996. Вып.20. январь. С. 112-131.

<sup>97</sup> Ян Юэ. Исследование гармонии в музыке Ван Силиня: дис. ... магистр. Пекин, 2015. 56 с.

приемов четырех симфоний Ван Силиня»<sup>98</sup> указывает более дробную периодизацию, опираясь на эволюцию языка симфоний. Несмотря на эти расхождения все исследователи склоняются к наличию трех периодов. Ранний (1960-1980) охватывает годы обучения в Шанхайской консерватории и годы политической ссылки в провинции Шаньси; средний-переходный (1980-1990/1999) связан с первым(и) десятилетием(ями) в Пекине после Культурной революции; последний период (с 1990/2000) свидетельствует о сложившемся стиле, связан с работой в Пекине и Берлине.

Его *студенческие произведения* – Струнный квартет (1961) и Симфония № 1 (1962) – не часто становятся объектами музыковедческих исследований. Мы упоминали два исследования Го Сюань по Симфонии № 1 (2015, 2020). При этом сюита раннего периода «Напевы Юньнань» (1963) привлекла большее количество исследователей. Список исследований, приведенных нами ранее, могут дополнить магистерские диссертации разного уровня научной новизны: Ма Цяньцзянь<sup>99</sup>, Вэй Ифань<sup>100</sup>, Цзя Вэньцзянь<sup>101</sup>, статьи Ши Сюэцзюнь<sup>102</sup>, У Хуэйсинь<sup>103</sup>, Ху Ижуй, Ян Лючэн<sup>104</sup> и Сунь Вэйцюань<sup>105</sup>. Примечательно, что ряд музыковедов сосредоточился лишь на анализе самой исполняемой части сюиты – финале «Празднике факелов».

*Сочинения, написанные в Шаньси*, не становились на данный момент объектом исследования. Мы имеем лишь критические высказывания Ши Янь в адрес кантаты «Тибетская деревня» (1964), написанной непосредственно перед ссылкой:

<sup>98</sup> Ян Цзин. Исследование композиционных приемов четырех симфоний Ван Силиня. 258 с.

<sup>99</sup> Ма Цяньцзянь. Анализ использования гармонического приема «Праздника факелов» в симфонической сюите «Напевы Юньнань»: дис. ... магистр. Куньмин, 2021. 49 с.

<sup>100</sup> Вэй Ифань. Анализ ранней музыки Ван Силиня – на пример симфонической сюиты «Напевы Юньнань» и камерной сюиты «Музыкальные образы горы Тайхан»: дис. ... магистр. Сиань, 2018. 72 с.

<sup>101</sup> Цзя Вэньцзянь. Сравнение анализа трех произведений китайской симфонической сюиты: дис. ... магистр. Тайюань, 2014. 139 с.

<sup>102</sup> Ши Сюэцзюнь. Феникс и нирвана – о симфонической сюите «Напевы Юньнань» // Любитель музыки. 2017. № 3. С. 38-45.

<sup>103</sup> У Хуэйсинь. Кароткий анализ симфонической сюиты «Напевы Юньнань» // Северная музыка. 2016. № 12. С. 46.

<sup>104</sup> Ху Ижуй, Ян Лючэн. применение элементов национальной музыки в симфонической сюите «Напевы Юньнань» и его историческая оценка // Поиски в музыке. 2014. № 4. С. 70-73.

<sup>105</sup> Сунь Вэйцюань. Рецензия «Напевы Юньнань» // Народная музыка. 1981. № 8. С. 20-44.

«Кантата Ван Силя – это отрава, которая описывает приятный и радостный труд рабочих как тягостную ношу»<sup>106</sup>.

В целом сочинения периода ссылки носят конъюнктурный характер, некоторые партитуры утрачены. Самым крупным жанром этого времени стали оперы «Песня красных кисточек» (1973) и шанданская банцзы Ша Цзябан<sup>107</sup> «Красные фонари» (1977). Композитор говорил: «Я считаю только национальная китайская музыкальная драма может конкурировать с операми Вагнера. [...] Хоть она и является детищем аграрной культуры, невозможно недооценивать ее великое значение»<sup>108</sup>. Также им написаны сюита для малого оркестра «Посадка деревьев» (1972) и Симфонический хор «8 Января» (1977).

В *средней период* Ван Силя написаны несколько камерных произведений для деревянных духовых инструментов. По Квintету «Антология гравюр» (1979) имеется аналитические очерки Ли Шучжэнь<sup>109</sup>. Сочинения для меньших составов – две пьесы «Отправка на юг» для солирующих деревянных и фортепиано, «Размышление» для гобоя соло<sup>110</sup> и «Могила» для фагота соло – пока не рассматривались.

Из всех сочинений среднего периода композитор выделил несколько опусов: «В моей музыке можно выделить три скачка. Первый связан с изучением политональности в произведениях И. Стравинского и Б. Бартока. В результате я написал в 1982 году экспериментальное сюиту “Впечатления от гор Тайхан”. Второй – с изучением додекафонии и свободной атональности; в 1985 году я написал две симфонические поэмы, посвященные десятой годовщине смерти Д. Шостаковича<sup>111</sup>. Третий в 1988-1989 годах – с исследованием образцового

<sup>106</sup> Ши Янь. Рассказ китайского пациента Ван Силя // Южные выходные. 2012. 12 января. № 21. С. 4.

<sup>107</sup> Тип китайской музыкальной драмы провинций Шэньси и Хэнань, исполняемой под аккомпанемент деревянного барабана, подчёркивающего ритм, базируется на одном из самых старейших из напевов китайской оперы. Этим же термином могут обозначать народную оперу провинции Шаньси и Ганьсу – Циньцян, которая также исполняется под барабан.

<sup>108</sup> Запись лекции в столичном педагогическом университете в 12.24.2014 (Ло Пэнсян. Как трагический дух формирует музыку в симфонических произведениях Ван Силя. С. 56).

<sup>109</sup> Ли Шучжэнь. Анализ квинтета «Антология гравюр» Ван Силя // Музыкальное произведение. 2016. № 2. С. 107-109.

<sup>110</sup> Отметим, что материал этой пьесы Ван Силя использовал в поздней сюите «Фрески Хуанхэ».

<sup>111</sup> Отметим, что идея симфонических поэм появилась у композитора во время ссылки в Шаньси в 1968. Ван Силя признается, что думал также думал о тяготах, выпавших на долю декабристов в заснеженной Сибири.

произведения сонорики “Плач по жертвам Хиросимы” К. Пендерецкого. Результатом изучения передовых музыкальных приемов того времени стала Симфония № 3 1991 года. Именно эти три шага помогли мне войти в современную музыку»<sup>112</sup>.

Таким образом, композитор подчеркнул важность симфонических экспериментов. Однако музыковеды в первую очередь отмечают эмоциональный компонент. Цзи Тяньцин пишет о сочинениях этого периода: «Его музыкальный язык абсолютно лишен лирики, он наполнен печалью и тяжестью, которым подвергла его судьба. Его творчество — это сочетание искренних чувств и технологических инноваций, но главным образом, оно наполнено трагизмом»<sup>113</sup>.

Все выделенные композитором опусы рассмотрены в музыкальной науке. Первое сочинение среднего периода – сюита «Впечатления от гор Тайхан» – имеет два варианта. Примечательно, что именно более ранняя версия (для камерного оркестра) стала проанализирована в магистерской диссертации Вэй Ифаня<sup>114</sup> и статье Вэй Ланьхэна<sup>115</sup>.

Первые отзывы на поэмы-посвящения Д. Шостаковичу и Симфонию № 3<sup>116</sup> содержали оценки-сравнения эстетики Ван Силиня и советского композитора. Первым человеком, который провел параллели между ними стал композитор Дж. Крам<sup>117</sup>. В.Н. Холопова во время визита в Китай в 1992 году, писала о Симфонии № 3: «Я обнаружила невидимое мировому глазу живое и искреннее развитие традиций нашего великого соотечественника Д Шостаковича [...], если в России культивируется “медленный” Шостакович, то китайский автор продолжил линию непреклонного, военно-барабанного Шостаковича» (письмо полностью

<sup>112</sup> Ван Силинь, Дин Вэньдао, Ли Чжэн. «Музыкальный бунт» — интервью с господином Ван Силинем // Форум социальных наук. 2017. № 4. С. 127-128.

<sup>113</sup> Музыкальная жизнь Ван Силиня: сборник статей / отв. ред. Чэнь Янь. Гуандун: Издательство «Хуачэн». С. 29.

<sup>114</sup> Вэй Ифань. Анализ ранней музыки Ван Силиня – на пример симфоническая сюита «Напевы Юньнань» и камерная сюита «Музыкальные образы горы Тайхан»: дис. ... магистр. 2018. 72 с.

<sup>115</sup> Вэй Ланьхэн. Исследование создания первой части камерной сюиты «Музыкальные образы горы Тайхана» Ван Силиня // Оценка искусства. 2023. С. 57-60.

<sup>116</sup> Симфонию № 3 Ян Цзин относит к среднему периоду. Мы в своих дальнейших суждениях будем опираться на периодизацию предложенную Ло Пэнсян и Ян Юэ.

<sup>117</sup> Музыкальная жизнь Ван Силиня: сборник статей / отв. ред. Чэнь Янь. Гуандун: Издательство «Хуачэн». С. 40. Это замечание он сделал, прослушав в 1985 году Две поэмы памяти Д. Шостаковича.

приведено в Приложение Г. Материал из личного архива композитора 1. Письмо В.Н. Холоповой Ван Силиню, также в приложении имеется совместное с В.Н. Холоповой фото Приложение Г. Материал из личного архива композитора 2. Фотографии Ван Силиня). Эта симфония стала одним из лидеров по количеству написанных очерков и отзывов. Самые ранние отзывы были даны мэтрами китайского музыковедения: Ван Аньго (1991)<sup>118</sup> и Цянь Жэньпинем (2001)<sup>119</sup>, ей уделяют большое внимание в своих диссертациях Ло Пэнсян (2016)<sup>120</sup> и Ян Цзин (2015)<sup>121</sup>, Джон Робисон (2021)<sup>122</sup>. Одной из Поэм посвящен аналитический очерк Кун Линвэй<sup>123</sup>.

Средний и *поздний периоды* объединены обращением композитора к жанру концерта. Из его пяти опусов не исследованными остаются концерты «Вызов души» для сопрано и оркестра (1986) и «Три Древние мелодии» для пипы и струнных инструментов (1993).

Концерт для скрипки (2000) рассматривался через призму оркестровки Цао Синлянь (2015)<sup>124</sup> и Цзян Сяотянь (2023)<sup>125</sup>, его форма анализировалась Ху Синьюэ (2021)<sup>126</sup> и Дуань Лэй (2016)<sup>127</sup>.

Лидирующие позиции по количеству исследовательских работ занимают фортепианные концерты. При этом Концертино для фортепиано и двадцати трех струнных инструментов (1988) среднего периода посвящена лишь магистерская диссертации Чэнь Цзэляна<sup>128</sup>. Отметим, что подобный оркестровый состав композитор использовал и в позднем творчестве: «Три части для двадцати трех

<sup>118</sup> Ван Аньго. Анализ Симфонии № 3 Ван Силиня // Музыкальное искусство. 1991. № 12. С. 32-40.

<sup>119</sup> Цянь Жэньпин. Симфония № 3 Ван Силиня // Любитель музыки. 2001. № 9. С. 7-19.

<sup>120</sup> Ло Пэнсян. Как трагический дух формирует музыку в симфонических произведениях Ван Силиня: дис. ... канд. искусств. Пекин, 2016. 401 с.

<sup>121</sup> Ян Цзин. Исследование композиционных приемов четырех симфоний Ван Силиня. 258 с.

<sup>122</sup> Robison John O. Wang Xilin, Human Suffering, and Compositional Trends in Contemporary China. P.225.

<sup>123</sup> Кун Линвэй. Анализ «Импульс» симфонической поэмы Ван Силиня // Современная музыка. 2022. № 5. С. 111-113.

<sup>124</sup> Цао Синлянь. Анализ Скрипичного концерта Ван Силиня: дис. ... магистр. Тайюань, 2015. 67 с.

<sup>125</sup> Цзян Сяотянь. Техники оркестровки «Скрипичного концерта» Ван Силиня: дис. ... магистр. Сиань, 2023. 67 с.

<sup>126</sup> Ху Синьюэ. Роль каденции в сонатной форме. На примере первой части «Первого скрипичного концерта» Ван Силиня // Современная музыка. 2021. № 11. С. 119-125.

<sup>127</sup> Дуань Лэй. Глубокое слияние лексики народной музыки и западных современных композиторских приемов – анализ скрипичного концерта Ван Силиня // Вестник Тяньцзиньской консерватории. 2016. № 2. С. 84-100.

<sup>128</sup> Чэнь Цзэлянь. Исследование композиционных приемов Ван Силиня концертино для фортепиано и 23 струнных инструментов: дис. ... магистр. Чанчунь, 2018. 97 с.

струнных и фортепиано» (2021) на данный момент пока не получили аналитической оценки. Все остальные работы посвящены Концерту для фортепиано (2010). Его исследование началось в 2013 году. Достаточно подробный анализ продемонстрировали Чжан Цзиньбао<sup>129</sup> и Ло Цзя<sup>130</sup>, так же к этому времени относятся статьи Тань Гэшэн<sup>131</sup>. В этих работах обозначились два направления исследования: 1) длинное симфоническое дыхание, 2) связь с традиционной оперой. Первую линию исследования фортепианных концертов – анализ гармонического строения — продолжили Янь Цзинь (2015)<sup>132</sup>, Ба Гуан и Ян Юнцзэ (2017)<sup>133</sup>. Второе направление было поддержано в большем количестве исследований, например, Сюй Шань (2017)<sup>134</sup>, Дин Сюэтин (2017)<sup>135</sup>, Ли Хуэйфана (2023)<sup>136</sup> и Фань Юйтина (2025)<sup>137</sup>. Отметим, что одна из последних русскоязычных диссертаций «Фортепианные концерты китайских композиторов: аспекты национальной идентичности» Ван Цзясинь (2025)<sup>138</sup>, также опирается на этот ракурс исследования данного концерта Ван Силиня.

*Поздний период* связан с крупными симфоническими формами. Во Введении мы выделили основные работы по выбранным нами для анализа симфониям и сюитам. Сейчас сосредоточимся на исследованиях симфоний, которые в диссертации не рассматриваются.

<sup>129</sup> Чжан Цзиньбао. Исследование фортепианного концерта Ван Силиня: дис. ... магистр. Ланьчжоу, 2013. 86 с.

<sup>130</sup> Ло Цзя. Исследование фортепианного концерта Ван Силиня: дис. ... магистр. Ланьчжоу, 2013. 34 с.

<sup>131</sup> Примечательно, что эти статьи финансировались специальными фондами по изучению современной музыки и музыки Ван Силиня в частности: исследовательский проект Университета Хуацяо 2011 года по развитию высоких талантов «Исследование симфонических произведений Ван Силиня», специальный проект Государственного фонда Университата Хуацяо 2012 года «Исследование симфонического мышления в современном китайском профессиональном музыкальном творчестве» и совместная программа поощрения научных работ в области образования и социальных наук 2012-2013 годов «Исследование западного симфонического мышления в современном китайском музыкальном творчестве».

<sup>132</sup> Янь Цзинь. Об использовании аккордовой структуры в Концерте для фортепиано с оркестром Ван Силиня // Северная музыка. 2015. № 15. С. 64-66.

<sup>133</sup> Ян Юнцзэ, Ба Гуан. Использование сет-теории для анализа гармонии — на примере первой части фортепианного концерта Ван Силиня // Художественное образование. 2019. № 4. С. 73-75.

<sup>134</sup> Сюй Шань. Линейная симфония: анализ фактуры у партии фортепиано в фортепианном концерте Ван Силиня // Народная музыка. 2017. № 8. С. 16-20.

<sup>135</sup> Дин Сюэтин. Драматическое выражение фортепианного концерта Ван Силиня (соч. 56) // Вестник Синхайской консерватории. 2017. № 1. С. 136-146.

<sup>136</sup> Ли Хуэйфан. Симфоническая трактовка языка местной драмы в современной фортепианной композиции: на примере фортепианного концерта Ван Силиня // Сычуаньская драма. № 1. С. 115-119.

<sup>137</sup> Фань Юйтин. Онтологические импликации и художественное прояснение оперной музыки в фортепианном исполнении: на примере фортепианного концерта Ван Силиня // Песня Хуанхэ. 2025. № 1. С. 164-168.

<sup>138</sup> Ван Цзясинь. Фортепианные концерты китайских композиторов: аспекты национальной идентичности: дис. ... канд. иск., Казань, 2025. 247 с.

По частоте публикаций Симфония № 5 (2006) может конкурировать с двумя предыдущими симфониями, при этом она является самой исполняемой. Композитор в ней продолжает традицию использования только струнной группы, которая обозначилась в концертах для фортепиано<sup>139</sup>. По этому поводу сохранился отзыв композитора Ван Чжэнья на премьеру сочинения, он предлагал расширить состав для «создания более сильного впечатления»<sup>140</sup>. Крайние на сей день исполнения прозвучали в Германии в 2018 и 2021 годах. При этом первый отзыв на симфонию в немецкой прессе возник еще в 2007 году, он принадлежит композитору Йорку Холлеру: «Это произведение довольно плавное, энергичное и выразительное. Оно полно силы и напряжения. Музыка подчинена сильному ритмическому чувству»<sup>141</sup>. В этом же году вышла первая статья о симфонии, написанная одним из самых влиятельных музыковедов Китая Хуан Сяохэ «Краткий анализ Симфонии № 5»<sup>142</sup>. Вторая волна интереса к сочинению поднялась после 2010 года. Ритмический параметр продолжил интересовать исследователей, ему посвящена статья Чжан Чжицзюнь<sup>143</sup> и коллективная работа Ян Юэ и Ян Юнцзэ<sup>144</sup>. Много публикаций посвящено анализу полифонии этой симфонии, например, две объемные статьи Ян Цзин<sup>145</sup>, две магистерские диссертации Лю Давэй<sup>146</sup> и Тянь Сьюй<sup>147</sup>. Упомянем также исследования по

<sup>139</sup> Она написана для двадцати двух струнных.

<sup>140</sup> Музыкальная жизнь Ван Силя: сборник статей / отв. ред. Чэнь Янь. С. 273.

<sup>141</sup> Цит. по: *Ло Пэнсян*. Как трагический дух формирует музыку в симфонических произведениях Ван Силя. С. 915.

<sup>142</sup> *Хуан Сяохэ*. Краткий анализ Симфонии № 5 Ван Силя // Вестник Центральной консерватории. 2007. № 3. С. 25-29.

<sup>143</sup> *Чжан Чжицзюнь*. Анализ ритмической формы и ритмической структуры Симфонии № 5 Ван Силя // Вестник Шэньянской консерватории. 2010. № 4. С. 48-53.

<sup>144</sup> *Ян Юэ, Ян Юнцзэ*. Исследование композиционных приемов в Пятой симфонии Ван Силя (Op.40) // Вестник Цзиньлинского колледжа искусств. 2014. № 1. С. 2-8.

<sup>145</sup> *Ян Цзин*. Исследование полифонической техники Пятой симфонии Ван Силя (I) // Вестник Китайской консерватории «Китайская музыка». 2015. № 1. С. 134-146. И 2). Исследование полифонической техники Пятой симфонии Ван Силя (II): оркестровка полифонической фактуры и интеграция китайского и западного полифонического мышления // Вестник Китайской консерватории «Китайская музыка». 2015. № 3. С. 165-176. (Исследование состоялось при поддержке программы повышения научно-исследовательского потенциала молодых преподавателей Северо-Западного педагогического университета в 2014 г.)

<sup>146</sup> *Лю Давэй*. Исследование гармонических характеристик Симфонии № 5 Ван Силя: дис. ... магистр. Чанчунь, 2017. 76 с.

<sup>147</sup> *Тянь Сьюй*. Трагическая красота созерцания и взрыва в современных полифонических композиторских техниках – исследование Ван Силя и его Симфонии № 5: дис. ... магистр. Куньмин, 2013. 34 с.

композиторской технике и трагической эстетике симфонии в магистерских диссертациях Лю Лю (2018)<sup>148</sup> и статье Чжоу Хэцина (2013)<sup>149</sup>.

Для камерного состава также написала Симфония № 8 (2009). Ее особенностью стало введение национальных инструментов: шэна, гучжэна и пипы. Эту симфонию предваряют «Три древние мелодии» для пипы и двадцати пяти струнных (1992) и «Оплакивание» для семи исполнителей на национальных инструментах и соло человека (1996). Оба сочинения не становились объектами исследования, в отличие от Симфонии № 8. Ей посвящены разделы-очерки в книгах Дж. Робинсона<sup>150</sup>, Ло Пэнсян<sup>151</sup> и Ян Цзин<sup>152</sup>. Последний сосредоточился на исследовании оркестровки.

В составы последующих симфоний композитор вводит солистов или хор. Отметим, что подобные сочетания были использованы Ван Сицинем ранее. Четыре пьесы для хора и оркестра (1997), Симфонический хор «Элегия нации» (1997) и Четыре пьесы для оркестра с декламацией на стихи династий Тан и Сун (1999), к сожалению, пока не привлекли исследователей. Это можно объяснить «классичностью» их языка, поскольку три симфонические фрески «Легенды моря»<sup>153</sup> (1998) для хора и симфонического оркестра, где композитор использует соноры у хора, весьма популярными у музыковедов. О красочности вертикали писали в своих статьях как сам композитор<sup>154</sup>, так Ян Ханьлунь (2010)<sup>155</sup>, Цяо

<sup>148</sup> Лю Лю. Исследование симфонического мышления в творчестве Ван Сициня: дис. ... магистр. Гуйян, 2018. 27 с.

<sup>149</sup> Чжоу Хэцин. Продолжение исследований после культурного разрыва – Оценка ценности Симфонии № 5 Ван Сициня // Народная музыка. 2013. № 11. С. 25-28.

<sup>150</sup> Robison John O. Wang Xilin, Human Suffering, and Compositional Trends in Contemporary China. P.225.

<sup>151</sup> Ло Пэнсян. Как трагический дух формирует музыку в симфонических произведениях Ван Сициня. С 519.

<sup>152</sup> Ян Цзин. Исследование композиционных приемов четырех симфоний Ван Сициня. 258 с.

<sup>153</sup> Имеет несколько вариантов данного сочинения. Легенды моря ор.35 насчитывает три пьесы, а ор 35а – пять пьес.

<sup>154</sup> Ван Сицинь. Создание трех симфонических фресок «Легенды моря» // Искусство Фуцзяня. 2010. № 3. С. 45.

<sup>155</sup> Ян Ханьлунь. Оценка «Трёх симфонических фресок: Легенды моря» Ван Сициня // Искусство Фуцзяня. 2010. № 3. С. 43-44.

Сянцзюнь (2025)<sup>156</sup> и Ван Лян (2011)<sup>157</sup>, ей посвящены магистерские диссертации Вэнь Юэчэн (2020)<sup>158</sup> и Го Цзин (2016)<sup>159</sup>.

В Симфонии № 7 (для фортепиано, хора и большого симфонического оркестра, 2007) и № 9 Симфонии-реквиеме на текст «Девяти од» Цюй Юаня (для баса, баритона, сопрано, хора и большого симфонического оркестра, 2015) композитор остается верен сонорному письму. Пока симфонии подробно не анализировались, чаще о них пишут обзорные статьи. Примечательно, что о Симфонии № 9 на русском языке прозвучал доклад Е.Н. Хадеевой в рамках международной конференции «Шостакович in memoriam» в 2025 году<sup>160</sup>.

Крайняя на сегодняшний день Симфония № 10 (2019) продолжает «вокальную линию» симфоний, она написана для сопрано и оркестра. Ее единственным крупным исследованием на сегодня является магистерская диссертация Кан Пэйяо (2021)<sup>161</sup>, в которой проведен анализ с опорой на концепцию семантического инварианта.

В поздний период композитором написано некоторое количество произведений для камерных составов: Две пьесы по Лу Синю «Меч» (1993), Сюита для фортепиано в стиле народных песен Шаньси (1998); Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (2002); Октет (2002) и Дуэт для двух мариб (2004).

Квартет и «Меч» достаточно часто исполняются. Так, при визите в Пекин в 2005 году С. Губайдулина оставила свой отзыв о них: «первое произведение “Квартет” – эти изменения мелодии, драматические контрасты и уникальные

<sup>156</sup> Цяо Сянцзюнь. Исследование симфонических особенностей хора в «Трех симфонических фресках “Легенды моря”» Ван Силя // Вестник Сианьской консерватории. 2025. № 1. С. 100-104.

<sup>157</sup> Ван Лян. Кластеры в хоре в «Три симфонические фрески “Легенды моря”» // Северная музыка. 2011. № 3. С. 48-49.

<sup>158</sup> Вэнь Юэчэн. Анализ композиционных приемов «Три симфонических фрески: Легенды моря» Три симфонических фрески «Легенды моря» для хора и симфонического оркестра: Ван Силя с точки зрения многомерности: дис. ... магистр. Куньмин, 2020. 34 с.

<sup>159</sup> Го Цзин. Исследование создания «Трёх симфонических фресок – Легенды моря» Ван Силя: дис. ... магистр., Чанша, 2016. 61 с.

<sup>160</sup> Хадеева Е. Н. «Эхо войны» в Девятой симфонии-реквиеме Ван Силя // Музыкальная композиция: теория и практика. Шостакович in memoriam. Материалы VI Международной научной конференции, 14–18 апреля 2025 г. / ред.-сост. Д. А. Нагина. Российская академия музыки имени Гнесиных. ISBN 978-5-8269-0360-5. М.: РАМ имени Гнесиных. 2025. С. 158-159.

<sup>161</sup> Кан Пэйяо. Анализ и исследование Симфонии № 10 Ван Силя: дис. ... магистр., Тайюань, 2021. 73 с.

композиционные особенности – дело рук мастера; второе произведение “Меч” еще больше подтверждает и подкрепляет мои слова. Я чувствую ревущую мощь этой музыки подобную пламени. Должна сказать, что такая музыка редка, уникальна и драгоценна в современном мире»<sup>162</sup>. (Их совместная фотография, сделанная после концерта, помещена в Приложение Г. Материал из личного архива композитора 2.Фотографии Ван Силя).

Каждое исполнение квартета удостоивалось отзывов, порой противоречивых. Например, после премьеры квартета в 2002 году в Германии в *Cologne Culture Zeitung* появилась заметка: «У квартета сохранилась страсть подобная Бартоку, но его характер изменен»<sup>163</sup>, в 2007 году<sup>164</sup> Йорг Хаузер наоборот заметил, что произведение очень самобытно, что он не слышит в нём влияния других композиторов, что «произведение очень свежее, словно написано тридцатилетним композитором, но у композиторов тридцати лет нет такой зрелой музыкальной формы»<sup>165</sup>.

Помимо множества отзывов-впечатлений камерная музыка имеет детальные аналитические разборы. Большая их часть посвящена Квартету: среди статей выделим работы Ван Юн<sup>166</sup>, Ван Лян<sup>167</sup>, Цао Лицунь<sup>168</sup> и особенно Тань Гэшэн<sup>169</sup>, где рассматриваются звуковысотность, связь с народной драмой, фактура и содержательные аспекты.

Сочинения «Меч», Октет и Сюита для фортепиано в стиле народных песен Шаньси рассматривались в основном с позиции гармонии, лада и техники в работах

<sup>162</sup> Музыкальная жизнь Ван Силя: сборник статей / отв. ред. Чэнь Янь. С. 297. Она выступила на научной конференции, состоявшейся в концертном зале Центральной консерватории 30 октября 2005 года.

<sup>163</sup> Ло Пэнсян. Как трагический дух формирует музыку в симфонических произведениях Ван Силя. С. 894.

<sup>164</sup> Исполнение было в рамках Musik Triennale Köln.

<sup>165</sup> Музыкальная жизнь Ван Силя: сборник статей / отв. ред. Чэнь Янь. С. 308. 16 мая 2007 г., комментарии автора во время посещения дома Ван Силя в Германии.

<sup>166</sup> Ван Юн. Квартет с национальными симфоническими и драматическими качествами - комментарии о квартете, написанном китайским композитором Ван Силя для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано // Исследования в музыке. 2007. № 4. С. 61-65.

<sup>167</sup> Ван Лян. Краткий обзор эмоционального плана «Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано» Ван Силя // Северная музыка. 2011. № 3. С. 33.

<sup>168</sup> Цао Лицунь. После прослушивания «Квартет» Ван Силя // Любитель музыки. 2016. № 7. С. 65-67.

<sup>169</sup> Тань Гэшэн. Анализ квартета Ван Силя (соч. 41) // Вестник Уханьской консерватории. 2008. № 2. С. 75-90.

Кан Хао (2016)<sup>170</sup>, Ли Шучжэнь<sup>171</sup>, Чэнь Байсюэ<sup>172</sup> Ван Ицзя и Сюэ Биюнь<sup>173</sup>. Последние две работы также включают изучение интерпретации<sup>174</sup>.

Отдельным источником в изучении рефлексии на музыку Ван Силяня могут стать протоколы круглых столов, которые проходили по окончании авторских вечеров<sup>175</sup>. В заседаниях принимали участие композиторы, дирижеры, музыковеды и литераторы. Их материалы обнародовала Чэнь Янь в 2015 году<sup>176</sup>.

Составлением программ концертов занимался сам композитор. Его выбор косвенно свидетельствует о его внутренней оценке своего творчества (см. Таблица 3.).

---

<sup>170</sup> Кан Хао. Исследование гармонических приемов камерного произведения «Две пьесы Лу Синю “Меч”» Ван Силяня: дис. ... магистр. Чанчунь, 2016. С. 62.

<sup>171</sup> Ли Шучжэнь. Применение современных композиторских приемов в музыкальных произведениях Ван Силяня - Анализ и исследование камерной музыки «Октет» // Песня Хуанхэ. 2017. № 14. С. 6-7.

<sup>172</sup> Чэнь Байсюэ. Исследование гармонических приемов фортепианной сюиты Ван Силяня «Народные песни в стиле Шаньси»: дис. ... магистр. Сиань, 2021. 79 с.

<sup>173</sup> Ван Ицзя, Сюэ Биюнь. Организация высоты звуки фортепианной сюиты Ван Силяня «Стиль Шаньси»//Музыкальная жизнь. 2023. № 3. С. 60-63.

<sup>174</sup> Лю Ян (2017), Чжэн Юйтин (2018), Ли Сьной и Ли Цзинбэй (2023), Шао Сяотун (2024).

<sup>175</sup> У композитора состоялось четырнадцать творческих вечеров, запротоколированы лишь первые четыре. Ведение документации было обязательным условием Китайской музыкальной ассоциации, Пекинского муниципального бюро культуры и Пекинской ассоциации музыкантов, которые финансировали данные концерты. С 2003 года была запущена реформа на переводения симфонических оркестров на самокупаемость, попечительство меценатов и частных компаний. Четыре концерта Ван Силяня успели попасть под государственное финансирование.

<sup>176</sup> Музыкальная жизнь Ван Силяня: сборник статей / отв. ред. Чэнь Янь. 344 с.

Таблица 3. Программы авторских концертов Ван Силиня

1991, Пекин	1999, Пекин	2005, Пекин	2006, Пекин	2011, Пекин	2013, Тайюань	2015, Пекин
<p>1. Две симфонические поэмы памяти Д. Шостаковича</p> <p>1. Импульс</p> <p>2. Концерт для сопрано и оркестра «Вызов души»</p> <p>3. Концертино для фортепиано и 23 струнных инструментов</p> <p>4. Симфония № 3</p>	<p>1. Симфония № 1,</p> <p>2. Симфоническая увертюра «Поэма Китая» для фортепиано, хора и оркестра,</p> <p>3. Симфоническая увертюра «Для импульса точки и линии I»</p> <p>4. Три симфонических фрески «Легенды моря» для хора и симфонического оркестра</p>	<p>1. Концерт для сопрано и оркестра «Вызов души»</p> <p>2. Симфония № 4,</p> <p>3. Концерт для скрипки с оркестром</p>	<p>1. Симфония № 4,</p> <p>2. Концерт для скрипки с оркестром</p> <p>3. Симфония № 5</p>	<p>1. Оплакивание III для 46 струнных инструментов</p> <p>2. Симфония № 8 «Диалог комедии»</p> <p>3. Симфоническая сюита «Тайгу янгэ»</p> <p>4. Концерт для фортепиано № 1</p>	<p>1. Камерная сюита «Музыкальные образы горы Тайхана»</p> <p>2. Симфоническая сюита «Тайгу янгэ»</p> <p>3. Симфоническая сюита «Фрески Хуанхэ»</p>	<p>1. Симфоническая сюита «Фрески Хуанхэ»</p> <p>2. Симфоническая сюита «Впечатления от гор Тайхан»</p> <p>3. Симфоническая сюита «Напевы Юньнань II»</p>
2015, Пекин	2015, Пекин	2016, Шанхай	2016, Шанхай	2017, Шанхай	2018, Пекин	2019, Макао
<p>1. Симфония № 4</p> <p>2. Симфония № 5</p> <p>3. Концерт для фортепиано № 1</p>	Симфония № 9	<p>1. Две симфонические поэмы памяти Д. Шостаковича</p> <p>2. Концерт для скрипки с оркестром</p> <p>3. Симфоническая сюита «Напевы Юньнань»</p>	<p>1. Симфония № 5</p> <p>2. Концерт для скрипки с оркестром</p> <p>3. Симфония № 4</p>	<p>1. Концерт для фортепиано № 1</p> <p>2. Симфония № 3</p>	<p>1. Концертино для фортепиано и 23 струнных инструментов</p> <p>2. Симфония № 3</p>	Симфония № 10

Протоколы концертов сохранили жаркие дискуссии по Симфониям № 3. Так, в Симфонии № 3 критике подверглись продолжительные однообразные фрагменты. Бянь Цзушань, Су Ся, Ли Цзити, Ван Аньго призывали к их купюрам, Чжу Цзяньэр предлагал способы «усовершенствования» партитуры, в то время как Го Вэньцин, Ян Лицин и Ван Чжэнья полностью поддерживали авторский вариант.

Отдельно стоит сказать об авторских концертах вне рамок государственного финансирования (это концерты с 2011 года). Подчеркнем факт частого включения в программу сюит. Этот выбор объясняется необходимостью самокупаемости концертов и востребованностью этого жанра у публики. Подтверждением этого может служить высказывание критика Цзин Цзожэня о концерте 2013 года, программу которого составляли только сюиты: «Ван Силинь сам дирижировал Шаньсийским симфоническим оркестром. Он прошел с большим успехом. Во вступительном слове перед каждым сочинением композитор рассказывал об инновационных фрагментах, техниках, объяснял их роль и просил оркестр проиллюстрировать отдельные фрагменты. Публика была в восторге»<sup>177</sup>. Такой же теплый отзыв оставил Ши Сюэцзюнь после концерта 2015 года в Пекине, где также программа состояла из сюит: «Этот концерт стал самым удачным авторским концертом композитора за многие годы. Несмотря на практически полное отсутствие коллег в зале музыку встретили очень тепло. Слушатели восторженно кричали “Браво!”, а некоторые даже плакали. Подобная реакция публики очень редка. Посещаемость достигла максимума, число проданных билетов составило более 90%. [...] В Китае такой реакции удостаиваются лишь иностранные ведущие оркестры во время своих гастролей»<sup>178</sup>.

Все перечисленные концерты подтверждают востребованности Ван Силиня в музыкальной среде Китая в период с 2011 по 2019 годы. Еще одним показателем влияния композитора стала его преподавательская деятельность 2011-2015 годов<sup>179</sup>: он проводит мастер-классы в консерватории Шанхая; в Китайской и

---

<sup>177</sup> Цзин Цзожэнь. Впечатление о концерте Ван Силиня // Любитель музыки. 2013. № 12. С. 29.

<sup>178</sup> Ши Сюэцзюнь. Из «Острова от отчаяния» – обзор авторского концерта Ван Силиня // Любитель музыки. 2015. № 9. С. 26.

<sup>179</sup> С 1990-х годов он давал мастер-классы в Калифорнийском университете, консерватории Цинциннати, Мэрилендском институте-колледже искусств и Йельской музыкальной школе.

Центральной консерваториях, Столичном педагогическом университете Пекина, спецкурсы в Северо-западном национальном университете, Университете Хуацяо и т.д.

В результате сопоставления пика концертной деятельности, где авторские вечера являются своего рода апофеозом, педагогико-просветительской деятельности Ван Силяня с имеющимися публикациями о композиторе становится очевидной связь этих показателей. Именно с 2010-х годов началось интенсивное изучение творчества композитора, что во многом стало интеллектуальной рефлексией на звучание его музыки.

### §1.3. Эстетические взгляды Ван Силяня

С 1984 по 2017 год (до переезда в Берлин) Ван Силян выступал в китайском музыкальном научном пространстве как яркий публицист и аналитик. В круг его тем входили современные проблемы искусства и социума. Он стал автором сорока двух статей и нескольких очерков. Тематику этих публикации можно разделить на три направления: *музыкально-аналитическое, философско-социальное и автобиографическое.*

К *музыкально-аналитическим* публикациям относится его первая статья «Творческие заметки (симфоническая сюита «Напевы Юньнань»)»<sup>180</sup>, в которой он приводит исследование лада и ритма песен провинции Юньнань и их претворение в одноименной сюите. Ван Силян говорит о нескольких ладовых структурах региона (см. Рисунок 1): 1) трихордной ( из разных вариантов ч.4-б.2), 2) трихордной с добавленной увеличенной квартой, 3) трихордная с добавленной расщипленной терцией, 4) политрихордовая.

---

<sup>180</sup>Ван Силян. Творческие заметки (симфоническая сюита «Напевы Юньнань») // Музыкальное искусство. 1984. № 3. С. 64–70.

1)

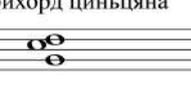
2)

3)

4)

<p>Рисунок 1. Система ладов Юньнань, изложенная Ван Сицинем в статье «Творческие заметки (симфоническая сюита “Напевы Юньнань”»)</p>

К подробному анализу китайской народной музыки композитор повторно обратился в 2000 году в статье «О моей Симфонии № 1»<sup>181</sup>, где описал особенности мелодики оперы циньцян<sup>182</sup>. Ван Сицинь пишет, что в основу тем симфонии положил характерные квартовые интонации оперы. Он заметил, что их пентатоника в большинстве примеров делится на трихорды в пределах квинты или кварты (б.2 – ч.4 или ч.4 – б.2., или м.3 /б.3 – б.2). Помимо этого, композитор исследовал колорит «горького»<sup>183</sup> и «цветного»<sup>184</sup> тонов, для которых характерно добавление расширяющих трихорд циньцян звуков квинты (см. Рисунок 2):

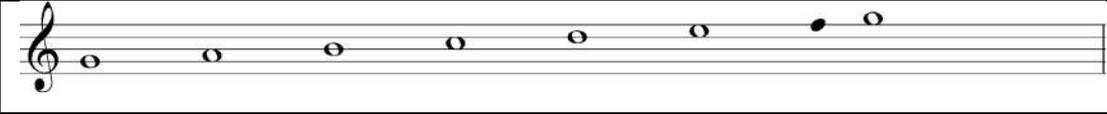
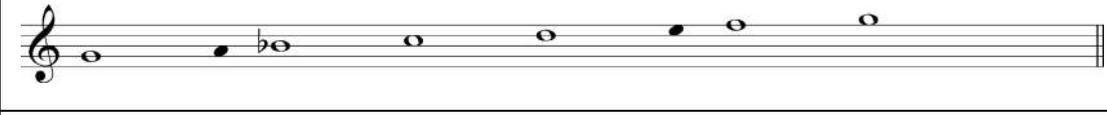
цветный тон	трихорд циньцяна	горький тон
		

<sup>181</sup> Ван Сицинь. О моей Симфонии № 1 // Музыкальное искусство. 2000. № 3. С. 70-74.

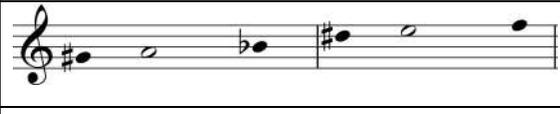
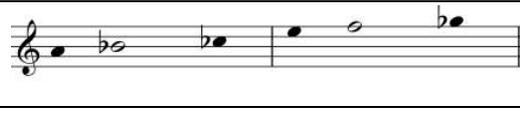
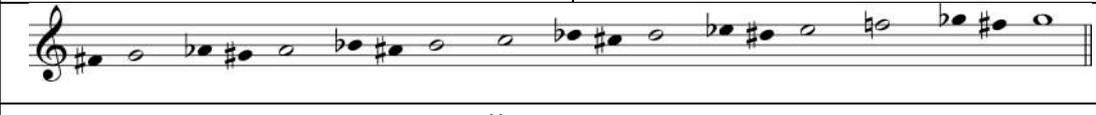
<sup>182</sup> Разновидность народной оперы, распространенной в северо-западных провинциях Китая.

<sup>183</sup> При добавлении этих тонов образовывался семиступенный лад (главный звук G), с частым использованием 3-ей пониженной (B) и 7-ой завышенной ступенями (Fis), эти ступени не являются альтерацией на полтона, они считаются микрохроматическими.

<sup>184</sup> Образовывали семиступенный диатонический лад (главный звук G) с опорой на 2-ую (A) и 6-ую (E) ступени.


лад «цветной»

лад «горький»
Рисунок 2. Система лада циньцян

Ван Силинь также пишет о расширении певцами трихордных ладов вводными ступенями с целью колорирования напева (см. Рисунок 3). Благодаря им композитор теоретически обосновывает для себя связь европейских и китайских ладов, поскольку целый лад Циньцяна соответствует хроматической гамме.

	
расширение трихорда циньцян	
	
расширение «цветного тона»	расширение «горького тона»
	
целый лад циньцян	
Рисунок 3. Расширение-колорирование ладов циньцян	

Композитор достаточно много пишет о своих сочинениях, помещая аналитические заметки непосредственно в предисловиях к партитурам. К опубликованным отдельно очеркам можно лишь отнести несколько интервью о «Премьера тридцать семь лет спустя»<sup>185</sup> (о Симфонии № 1) и «Создание трех симфонических фресок “Легенды моря”»<sup>186</sup>.

Знаковым аналитическимopusом в развитии современной китайской музыки стала статья Ван Силиня 1990 года «Анализ и история создания “Плача по жертвам

<sup>185</sup> Интервью журналу. Премьера тридцать семь лет спустя. – Поговорим с Ван Силином о его первой симфонии // Любитель музыки. 2000. № 4. С.48-50.

<sup>186</sup> Ван Силинь. Создание трех симфонических фресок «Легенды моря» // Искусство Фуцзяня. 2010. № 3. С. 45.

Хиросимы»<sup>187</sup>, напечатанная в главном научном журнале Китая. В ней композитор описывает способы создания сонорного материала, форму и нотацию.

Отметим, что композитор неоднократно возвращается к польскому мастеру. Например, в эссе 1996 года «От симфонической сюиты “Напевы Юньнань” до Симфонии № 3. Путь моей эстетики» композитор ставит в один ряд Л. Бетховена, Д. Шостаковича и К. Пендерецкого, говоря о «ярко выраженном историческим, социальном и культурном наполнении»<sup>188</sup> их симфонизма, подчеркивает схожесть своих взглядов по этим позициям с обозначенными композиторами. (Полный перевод статьи мы приводим в Приложение В. Перевод статьи Ван Силя «От симфонической сюиты “Напевы Юньнань” до “Симфонии № 3”. Путь моей эстетики: истинное, доброе, прекрасное и ложное, злое, безобразное»).

Большинство публикаций Ван Силя можно отнести к *философско-социальным*. Его первая статья этого направления «Дикие травы. Три тени. Непрограммная музыка»<sup>189</sup> опубликована в 1992 году. В ней он рассматривает вопросы бытия на примере сборника стихов «Дикие травы» Лу Синя, скульптур из «Врат ада» Родена и скрытого остросоциального музыкального содержания ряда симфоний Л. Бетховена, П. Чайковского, Д. Шостаковича, И. Брамса и Я. Сибелиуса.

К философско-социальному направлению, погружающему читателя в категории трагизма, относится статья Ван Силя «Современный апокалипсис: вопросы и ответы в Третьей симфонии Х. Гурецкого»<sup>190</sup>, где он доводит на китайского слушателя содержательный компонент текстов.

В своих рассуждениях на тему трагического Ван Силь часто обращается к фигуре Д. Шостаковича. Своему старшему современнику он отводит особую роль

<sup>187</sup> Ван Силь. Анализ и история создания «Плача по жертвам Хиросимы» // Вестник Центральной консерватории. 1990. № 2. С. 72–78.

<sup>188</sup> Ван Силь. От симфонической сюиты «Напевы Юньнань» до «Третьей симфонии». Путь моей эстетики: истинное, доброе, прекрасное и ложное, злое, безобразное. С. 130.

<sup>189</sup> Ван Силь. Дикие травы. Три тени. Непрограммная музыка // Любитель музыки. 1992. С. 8-9.

<sup>190</sup> Ван Силь. Современный апокалипсис: вопросы и ответы в «Третьей симфонии» Х. Гурецкого // Любитель музыки. 1995. № 3. С. 10–11.

в музыке XX века, называет его «совестью музыки»<sup>191</sup>. Ван Силинь пишет: «Никто не смог сделать такую великую работу, как он [...]. Его глубокое сочувствие страждущим, его гневный протест и обличение несправедливости создали великий памятник развития человеческого»<sup>192</sup>. Композитор всячески стремился популяризировать музыку Шостаковича в Китае, он писал отдельно о содержании Симфонии № 7<sup>193</sup>, Струнного квартета № 8 и его переложения<sup>194</sup>, оставил слушательские заметки об исполнении произведений советского композитора Национальным симфоническим оркестром Китая<sup>195</sup>. Одним из последних текстов, связанных с Шостаковичем, можно считать тезисы международной конференции «Техника музыкальной композиции: теория и практика. Шостакович in memoriam»<sup>196</sup> (Москва, 2025 год), в которой он принял непосредственное участие.

Своеобразным претворением трагического в его наследии стали заметки о киномузыке. Через эти статьи можно проследить развитие направления в Китае. В последней статье 2008 года «Впечатления от концерта музыки кино и телевидения Ши Ваньчуня»<sup>197</sup> композитор называет музыку Ши «эпохальным прорывом в эстетическом мышлении»<sup>198</sup>, говорит о рефлексивном сочинении, которое придает фильмам множество идеологических оттенков. В тоже время в ранних статьях «Размышления о достижениях и промахах киномузыки последнего десятилетия»<sup>199</sup> (1993) и «Эта женщина, эта жизнь»<sup>200</sup> (1997) он поднимает вопросы

<sup>191</sup> Ван Силинь. Чему нас учит Шостакович – К столетию со дня рождения композитора // Искусство Фуцзяня. 2006. № 5. С. 14.

<sup>192</sup> Ван Силинь. Чему нас учит Шостакович – К столетию со дня рождения композитора // Искусство Фуцзяня. 2006. № 5. С. 14.

<sup>193</sup> Ван Силинь. «Седьмая симфония» Шостаковича в двух интерпретациях // Любитель музыки. 1995. № 6. С. 32–33.

<sup>194</sup> Ван Силинь. Переложение «Восьмого струнного квартета» Шостаковича в «камерную симфонию» // Любитель музыки. 1997. № 3. С. 38–39.

<sup>195</sup> Ван Силинь. О прослушивании исполнения двенадцатой, четырнадцатой симфоний Шостаковича Государственным симфоническим оркестром под управлением Чжан Гоюна // Любитель музыки. 2008. № 12. С. 20–21.

<sup>196</sup> Сянь Ляонь, Ван Силинь. Дмитрий Шостакович и его младший современник Силинь Ван: биографические параллели и творческие пересечения // Музыкальная композиция: теория и практика. Шостакович in memoriam. Материалы VI Международной научной конференции, 14–18 апреля 2025 г. / ред.-сост. Д. А. Нагина. Российская академия музыки имени Гнесиных. ISBN 978-5-8269-0360-5. М.: РАМ имени Гнесиных. 2025. С. 29.

<sup>197</sup> Ван Силинь. Впечатления от концерта музыки кино и телевидения Ши Ваньчуня // Народная музыка. Пекин, 2008. № 12. С. 32–33.

<sup>198</sup> Там же. С. 32.

<sup>199</sup> Ван Силинь. Размышления о достижениях и промахах киномузыки последнего десятилетия // Искусство кино. 1993. № 1. С. 68–71.

<sup>200</sup> Ван Силинь. Создание музыки и музыкального мышления к фильму «Эта женщина, эта жизнь» // Искусство кино. Пекин, 1997. Вып. 3. С. 49–50.

взаимодействия композитора, режиссера и звукорежиссера, указывает на сложности производственного процесса<sup>201</sup>. Также массовому искусству (кино и мюзиклу) посвящена статья «Новый стиль, новый вкус: два концерта американской музыки под руководством дирижера Цай Цзиньдуна»<sup>202</sup> (1996).

В отдельный блок стоит выделить статьи, рассматривающие творчество композиторов Китая через призму социально-философских проблем.

Его первые статьи этого направления были опубликованы в 1988 году: «Историческая неизбежность литературно-художественной реформы. О кратком изложении литературно-художественной теории Мао Цзэдуна»<sup>203</sup> и «Размышления об истории современной музыки»<sup>204</sup>. В них он рассматривает процесс «оттаивания» культуры после Культурной революции, при этом указывает на зависимость художников от политического вектора. Приводит тот факт, что массовое вокальное искусство продвигалось в ущерб инструментальному, говорит о несовершенстве образовательных стандартов композиторов и недостаточном внимании государства к проблемам современной академической музыки.

В его рассуждениях особое место занимает национальная культура. Наиболее емко это выражено в статье 2002 года «Три идеи для проведения Международного фестиваля современной музыки в г. Тяньцзине и обсуждения новых произведений молодых композиторов»: «Мы должны трезво понимать историю и окружающую действительность, чтобы ясно видеть существование собственного искусства и собственную ответственность, не теряя себя в погоне за техникой и стремлением к будущему. Не заблудиться в лабиринте погони за навыками и почестями»<sup>205</sup>. Впервые он эту идею обозначил в статье «Визит в Америку»<sup>206</sup> (1994), затем

---

<sup>201</sup> Напомним, что композитор десятилетиям ранее работал в кино и является автором музыки к трем кинофильмам (1982, 1983 и 1986 годах).

<sup>202</sup> Ван Силинь. Новый стиль. Новый вкус – Два концерта американской музыки под руководством дирижера Цай Цзиньдуна // Любитель музыки. 1996. № 6. С. 28–29.

<sup>203</sup> Ван Силинь. Историческая неизбежность литературно-художественной реформы - О кратком изложении литературно-художественной теории Мао Цзэдуна // Народная музыка. 1988. № 11. С. 11–13.

<sup>204</sup> Ван Силинь. Размышления об истории современной музыки // Народная музыка. 1988. № 2. С. 10.

<sup>205</sup> Ван Силинь. Три идеи для проведения Международного фестиваля современной музыки в Тяньцзине и обсуждения новых произведений молодых композиторов // Вестник Тяньцзиньской консерватории «Тяньлай». 2002. Вып. 1. С. 32.

<sup>206</sup> Ван Силинь. Визит в Америку // Народная музыка. 1995. № 8. С. 39–42.

продублировал в «Судьба симфонии и композитора-симфониста»<sup>207</sup> (1995), развитие идеи нового-старого продолжается в двух<sup>208</sup> статьях 1999 года: «Первая заметка. Тревога о китайской музыке: создание национальной симфонической культуры»<sup>209</sup> и «Вторая заметка. Беспокойство за китайскую музыку: кризис китайской хоровой музыки»<sup>210</sup>.

Апогеем данных рассуждений стал 2004 год, когда были напечатаны статьи «Визит в Европу»<sup>211</sup> и «“Ночной банкет”, “Дневник сумасшедшего” и размышления о пятом поколении композиторов»<sup>212</sup>. После печати последней возникла публичная полемика с представителем пятого поколения Го Вэньцзином. Ван Силинь подверг критике его сочинения за их приверженность современным техникам без национального идейно-эстетического наполнения. Го Вэньцзин ответил: «уход от старого образа мышления – очень трудное дело. Я с удивлением отмечаю, что и жертвы, и преступники революционного времени демонстрируют одинаковое мышление на протяжении последних двадцати лет [...]. Господин Ван Силинь – один из пострадавших того времени, и он настолько ненавидит то время, что не прекращает своих нападков ни на один день за более чем два десятка лет, что я его знаю. [...] Эпоха ушла, а мировоззрение и образ мышления у этого поколения остались. Одна из главных причин трудного процесса осознания этого и освобождения умов заключается в том, что они стали жертвами пропаганды»<sup>213</sup>. Ответ Ван Силиня был напечатан в 2006 году в статье «О моральном, характерологическом и гуманистическом взрослении художника»<sup>214</sup>, где он многократно подчеркивает важность знаний древней истории Китая и современной

<sup>207</sup> Ван Силинь. Судьба симфонии и симфонического композитора // Искусство Фуцзяня. 1995. № 5. С. 35.

<sup>208</sup> В этих статьях он пишет также о сложностях исполнения современной музыки и отсутствии профессиональных исполнителей, дирижеров.

<sup>209</sup> Ван Силинь. Первая заметка. Тревога о китайской музыке: создание национальной симфонической культуры // Современное искусство – Пекинский концертный зал. 1999. Вып.4.

<sup>210</sup> Ван Силинь. Вторая заметка. Беспокойство за китайскую музыку: кризис китайской хоровой музыки // Современное искусство – Пекинский концертный зал. 1999. № 9. С. 50–52.

<sup>211</sup> Ван Силинь. Визит в Европу – для любителей музыки // Любитель музыки. 2005. № 3. С.43.

<sup>212</sup> Ван Силинь. «Ночной банкет», «Дневник сумасшедшего» и размышления о «пятом поколении» композиторов // Народная музыка. 2004. № 1. С.9-13.

<sup>213</sup> Го Вэньцзинь. О некоторых общих знаниях в искусстве и анализе двух методов критики // Народная музыка. 2004. № 4. С.15.

<sup>214</sup> Ван Силинь. О моральном, характерологическом и гуманистическом взрослении художника – контркритика Го Вэньцзиня // Искусство Фуцзяня. 2006. № 6. С. 5–8.

европейской гуманитарной науки, и особую важность внутренних качеств самого композитора. У Ван Силиня также имеются статьи, где он, наоборот, рассматривает произведения современных авторов как образец для подражания, например творчество Цзинь Сяна<sup>215</sup>, Чжу Цзяньэра<sup>216</sup> и Цинь Вэньчэня<sup>217</sup>.

*Автобиографические* заметки Ван Силиня весьма кратки (от одного абзаца до нескольких страниц) и многочисленны. Практически в каждой из них присутствует компонент просветительства и рассуждения о национальном. Массу этих публикаций можно разделить на репортажи о концертах, в которых присутствовал композитор как слушатель (например обзор французской и китайской авангардной музыки «Современная музыка: поиск выступлений, поиск зрителей»<sup>218</sup>) и о концертах, в которых звучала его музыка. Композитор также оставил небольшое количество воспоминаний о своей жизни: об учебе в военной школе<sup>219</sup>, посещении фестивалей в СССР<sup>220</sup> и Швейцарии<sup>221</sup>.

Все публицистическое и аналитическое наследие Ван Силиня является живой летописью трех десятилетий современной китайской музыки, отражающей не только личные мысли композитора, но и достижения и противоречия четвертого и пятого поколений композиторов Китая.

---

<sup>215</sup> Ван Силинь. Новые поиски в национальном симфоническом творчестве: после прослушивания концерта симфонической музыки Цзинь Сяна // Народная музыка. 1997. № 9. С. 34–36.

<sup>216</sup> Ван Силинь. Чжу Цзянь-эр «тройной прыжок»: рецензия на публикацию «собрание симфонических сочинений Чжу Цзянь-эра» // Любитель музыки. 2002. № 6. С. 30–32.

<sup>217</sup> Ван Силинь. Композитор в поисках своего музыкального языка: чем нас вдохновляет Цинь Вэньчэнь // Искусство Фуцзяня. 2011. № 5. С. 24–28.

<sup>218</sup> Ван Силинь. Современная музыка: поиск выступлений, поиск зрителей. Ассоциации после концерта авангардных французских композиторов // Музыкальный еженедельник. 25.04.2003. С. 5.

<sup>219</sup> Ван Силинь. Генерал Ло Лан и китайская военная музыка // Искусство Фуцзяня. 2010. № 5. С. 35–37.

<sup>220</sup> Ван Силинь. Посещение третьего международного музыкального фестиваля СССР // Народная музыка. 1989. № 4. С. 43–45.

<sup>221</sup> Ван Силинь. Визит в Европу – для любителей музыки // Любитель музыки. 2005. № 3. С. 43.

## Глава 2. Образный строй и структура сюит и симфоний Ван Силиня

В качестве вступления к главе приведем одно из самых художественных рассуждений композитора на тему музыкального содержания, изложенных им в статье «Дикие травы. Три тени. Непрограммная музыка»: «Всю музыку без названия, на мой взгляд, можно условно разделить на две категории: первая – это то, что мы часто называем абсолютной музыкой, которая может не иметь прямой связи с историей, эпохой и обществом; вторая – это симфония с социальными корнями, она без названия, но глубоко философская и с высоким уровнем исторического обобщения, основная часть мировой симфонической музыкальной культуры относится к ней»<sup>222</sup>. Далее он приводит строки из поэзии Чэнь Цзыана (приводим их переводе Л. Меньшикова)<sup>223</sup>:

Что впереди?

Тех, кто придет, я вовеки не встречу.

Что позади?

Древние люди меня не встречали.

Думаю Я:

Небо с Землею бескрайни, бескрайни –

И одиноко

Слезы роняю в глубокой печали.

В качестве осмысления этих строк и вывода всей статьи Ван Силинь пишет: «Эти двадцать два слова вышли за пределы времени и пространства, и он (*Чэнь Цзыан. – прим. наше*) в высшей степени подытожил историю династии Тан, и теперь, спустя тысячелетие, мы все еще продолжаем читать эти слова сегодня в “сольном пафосе и слезах”. Почему эти слова так сильны? Я думаю, что они и есть музыка. Это не только поэзия, но и музыка без названия, которая является сутью музыки»<sup>224</sup>.

---

<sup>222</sup> Ван Силинь. Дикие травы. Три тени. Непрограммная музыка. С. 8.

<sup>223</sup> Китайская поэзия в переводах Льва Меньшикова / Российская акад. Наук. Ин-т востоковедения, Санкт-Петербургский фил., [отв. ред. И.А. Алимов]. СПб.: Петербургское востоковедение, 2007. С. 137.

<sup>224</sup> Ван Силинь. Дикие травы. Три тени. Непрограммная музыка. С. 9.

## §2.1. Сочинения раннего периода (1961-1977)

К раннему периоду относятся Симфония № 1 и сюита «Напевы Юньнань».

Сочинение симфонии продолжалось около сорока лет. Период активной работы пришелся на послеконсерваторские годы (1962–1972<sup>225</sup>), но первая репетиция прошла лишь в 1987 году (после возвращения композитора из ссылки). Однако Ван Силинь снял симфонию с исполнения для доработки, в результате чего премьера состоялась только в 1999 году в рамках второго авторского концерта<sup>226</sup>.

Ван Силинь достаточно много говорил о содержании этой симфонии<sup>227</sup>. В интервью журналу «Любители музыки» сообщил, что общая идея состояла в выражении боевого духа китайских революционеров<sup>228</sup>. Позднее написал: «Это был важный этап моего художественного поиска и поиска целого поколения, верившего в достижение идеального мира»<sup>229</sup>.

В качестве эпитафий к частям композитор взял строки стихотворения Лу Синя «Автопортрет»<sup>230</sup>:

Таблица 4. Эпитафия Симфонии № 1		
Лу Синь «Автопортрет»	Номер части	Форма части
Душа не в силах отразить могущественные стрелы,	I часть. Adagio. Allegro vivace	Сонатная форма
И край родной во тьму несокрушимой бурей погружен.	II часть. Crave	Сложная двух частная (черты двух темного рондо)
Я отдал свое сердце незнающим об этом людям	—	—

<sup>225</sup>Первая ее часть была написана в качестве выпускного сочинения под руководством Цюй Вэя. Ее исполнение состоялось на двух роялях. Вторая и третья части закончены Ван Силинем в 1963 году уже в должности композитора Центрального оркестра радиовещания. Однако оркестровка симфонии была завершена по причине его высылки в Шаньси только в сентябре 1971 года.

<sup>226</sup>Редактирование партий шло вплоть до выхода музыкантов на сцену. К последним изменениям относится удаление сорока таков репризы второй части симфонии.

<sup>227</sup>Некоторые из наблюдений мы ранее излагали в статье *Сянь Ляюнь. Клепова А. В.* Влияние русской оркестровой школы на становление китайского композитора Ван Силиня.

<sup>228</sup>Из интервью журналу «Любитель музыки». 2000. № 4.

<sup>229</sup>Ван Силинь. О моей «Первой симфонии». С.70.

<sup>230</sup>На русский перевели М. Цариценская и Ляюнь Сянь.

И всю кровь свою готов пролить на алтарь Отечества	III часть. Moderato. Allegro	Рондо
---	------------------------------------	-------

Композитор говорил: «Первая часть аккумулирует в себе черты всех последующих частей»<sup>231</sup>. Это, действительно, подтверждается музыкальным анализом.

Итак, конфликтная драматургия *Adagio. Allegro vivace* реализована в рамках сонатной формы. Главная партия построена на маршевых интонациях (материал см. Рисунок 4). В цикле марш еще используются как рефрен в рондо последней части *Moderato. Allegro*. В ней его элементы сближаются с фанфарами. Они развиваются от небольших вставок внутри эпизодов (тт. 66-77, тт. 143-155, тт. 346-354) до целого эпизода Е (Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силиня. 1.Симфония № 1).

I часть, с (тт. 40-48)

III часть, Рефрен А (тт. 35-39)

Рисунок 4.Симфония № 1, маршевые темы

Побочная партия лирическая (*d*), она достигает грандиозной кульминации в экспозиции, а в репризе дается как «призрак-воспоминание», поглощенный темой вступления.

Лирические образы раскрываются во второй части *Grave* в двух основных темах (*e*, *g*), на которых строится двухтемное рондо. Отметим единую интонационную основу мелодий *d* из первой части (побочная партия), *e* из второй части и танцевального эпизода *C* из третьей части. Все они имеют постепенное

<sup>231</sup> Ван Силинь. Интервью журналу «Любитель музыки». 2000. № 4. С. 50.

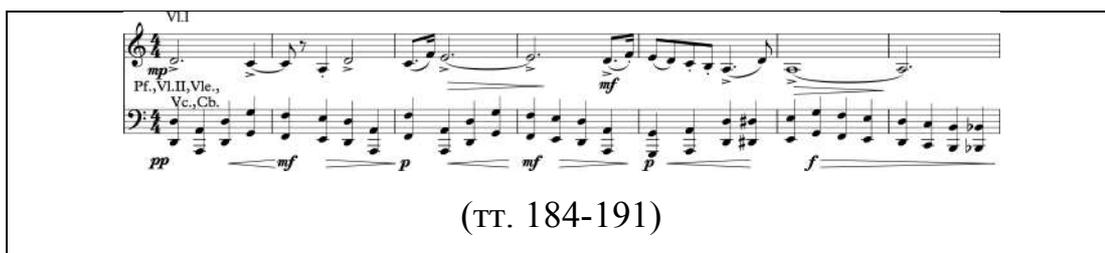
движение в диапазоне октавы и кульминационный скачок от пятой к первой ступени. Особая вариантность просматривается в *e* и *e*<sub>1</sub> второй части, где ритмическая и оркестровая трансформация приводят к изменению жанра: с сурового хора у медных духовых на трепетный лирический напев струнных (см. Рисунок 5).

I часть, <i>d</i> (тт. 137-140)
II часть, <i>e</i> (тт. 1-14)
II часть, <i>e</i> <sub>1</sub> (тт. 21-29)
II часть, <i>g</i> (тт. 195-203)
III часть, <i>C</i> ( <i>e</i> <sub>1</sub> ) (тт. 126-127)

Рисунок 5. Симфония № 1, лирические темы I ч. и II ч., тема танцевального эпизода III ч.

В маршевом эпизоде D из третьей части, который композитор обозначил как «путь к свету по грязной темной дороге»<sup>232</sup>, контрапункт основной темы строится на этих же интонациях (см. Рисунок 6).

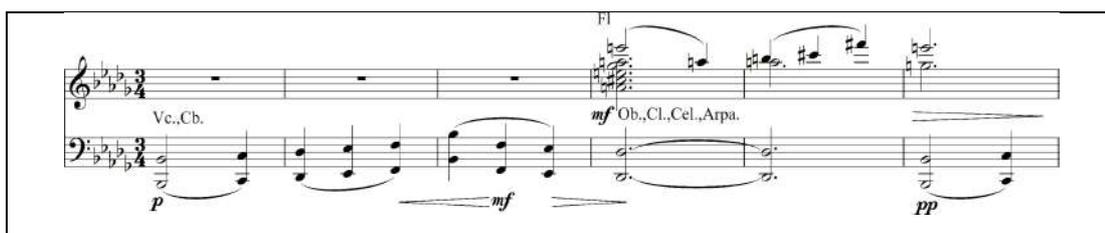
<sup>232</sup> Ван Силинь. Партитура симфонии № 1. Введение. Хунань: Hunan Literature & Art publishing house. С.11.



(тт. 184-191)

Рисунок 6. Симфония № 1. III ч. эпизод D

Каждая из лирических тем второй части имеет несколько витков развития, оканчивающихся резким драматическим сломом. Возможно, именно через такие «разбивающиеся кульминации» композитор показывает образное содержание части, которое он сформулировал так: «Глубокие размышления, блуждания, созерцание, поиск надежды, борьбу с ветряными мельницами и увязание в трудностях»<sup>233</sup>, что в целом созвучно эпиграфу симфонии. Арфовая каденция (*h*) перед кодой выглядит как итог борьбы, предвосхищающий «мелодический синтез» главных тем в коде этой части (см. Рисунок 7).



$e+g^{VII}$  (427-432тт..)

Рисунок 7. Симфония № 1, II часть (кода)

Основную роль в выстраивании драматургии всей симфонии играет материал вступления<sup>234</sup>, включающий в себя несколько тем-образов. В первом его проявлении – в волевой теме *a* – можно увидеть эмоцию «переживания катастрофы смерти» (по Холоповой<sup>235</sup>). Ее характеризует восходящая интонация кварты с последующим ломанным заполнением в акцентном изложении унисонов медных инструментов в динамике не ниже *f*.

Эта тема становится трансформирующимся лейтмотивом всей симфонии. Она почти в неизменном виде возникает в ключевых моментах формы первой части.

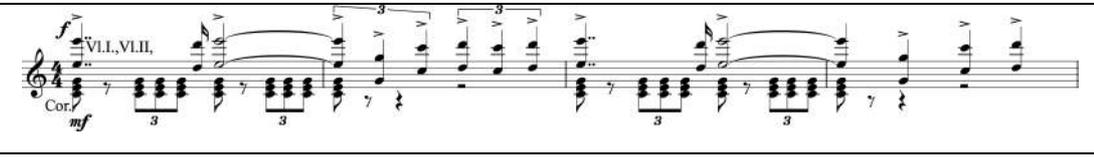
<sup>233</sup> Ван Силинь. О моей «Первой симфонии». С. 72.

<sup>234</sup> Это подтверждает сам композитор в своем интервью (Ван Силинь. Интервью журналистке. Премьера тридцать семь лет спустя. – Поговорите с Ван Силином о его первой симфонии. С. 50).

<sup>235</sup> Холопова В. Н. Методика анализа музыкальных эмоций: учебное пособие для музыкальных вузов. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018. С.7.

В преддыкте главной драматической кульминации второй части она лишается заглавной интонации, становясь «суетливой». В третьей части, наоборот, усиливает квартовость в построении фанфарных эпиходов (E, A3). Однако завершает симфонию в своем первоначальном виде (см. Рисунок 8).


I часть, <i>a</i> (тт. 1-9)

II часть, видоизмененная тема <i>a</i> <sub>3</sub> (тт. 403-404)

III часть, E( <i>a</i> <sub>4</sub> ) (тт. 288-292)
Рисунок 8. Симфония № 1, трансформации темы <i>a</i>

Второй образ вступления – тема *b* – имеет одну интонационную природу с темой *a*, однако из-за изложения у солирующих духовых инструментов и сопровождающей ритмической «фигура рока» у литавр, звучит как личностное высказывание. Мелодический образ темы проходит трансформацию в рамках первой части: в своем последнем проведении дается в выровненном ритме как исповедь на фоне хора струнных. (см. Рисунок 9).


I часть, <i>b</i> (тт. 15-22)



I часть. *b*<sub>3</sub> (тт. 492-495)

Рисунок 9. Симфония № 1, первая часть, варианты *b*

«Фигура рока» звучит на протяжении всей симфонии. Она появляется во всех частях, постепенно усиливая свое значение. Ее «ритмическим лицом» становится пунктир или триоль. Чаще всего проводится литаврами и медными. Она вступает на пике кульминаций и резких драматических сломов. Примечательно, что ее появление зачастую готовится материалом *a* (см. Рисунок 10)



I часть, тт.196-198

II часть, тт. 408-409

Рисунок 10. Симфония № 1, «фигура рока» в кульминационных зонах

Есть два «нетипичных» случая использования «фигуры рока»: в третьем разделе разработки первой части (тт. 406-417) и в уже упомянутой кульминации третьей части (тт. 288-291), где она превращается фанфарно-триумфальное шествие.

«Фигуре рока» часто предшествует продолжительное остинато четвертями у литавр, пронизывая эти построения эмоцией предчувствия. Например, в побочной теме первой части (тт. 150-196), *g*<sup>V</sup> второй части (тт. 331-358), в окончании *e*<sub>1</sub> и *e*<sub>2</sub> (тт. 39-45, тт.89-96) и т.д..

Таким образом, тематические процессы подчинены общей драматургической линии. По уровню своей повествовательности и драматизма симфония близка симфониям П. Чайковского и Д. Шостаковича. Образы борьбы и самопожертвования, несмотря на постоянное столкновение с «фигурами рока», подаются в идеалистических тонах, сам «рок» перерастает в фанфары и заканчивает симфонию нестигаемым торжественным призывом в *C-dur*.

Параллельно с Симфонией № 1 композитор работал над сюитой «*Напевы Юньнань*». Это изначально было шестичастная композиция: 1. *Весенний дождь на чайной плантации*, 2. *По дороге в горную деревню*, 3. *Танец нису*<sup>236</sup>, 4. *Любовная песня*, 5. *Ночная песня*, 6. *Праздник факелов*. Первая версия сюиты была сочинена в 1963-1964 годах<sup>237</sup>. Однако окончательную версию сюиты публика услышала, также как и симфонию, после возвращения Ван Силя из ссылки. Версия 1978 года была четырехчастной<sup>238</sup>, очень тепло была встречена публикой, в 1980 была сделана профессиональная запись<sup>239</sup>. В 1986 года эта работа получило мировое признание<sup>240</sup>. Дирижер Чэнь Сеян говорил: «Это произведение зрелое. Оно получило широкое признание, особенное на международной сцене, так как несет в себе яркий национальный колорит китайской музыки»<sup>241</sup>.

Сюиту можно назвать изобразительной. Каждая из частей рисует либо состояние природы, либо человеческое действие. Части объединяются между собой по принципу «кольцевой рифмы».

Первая часть *Весенний дождь на чайной плантации* и третья часть *Ночная песня* рисуют лирико-пасторальное настроение.

<sup>236</sup> Малая национальность провинции Юньнань.

<sup>237</sup> Работа над произведением не была последовательной. Так третья, вторая и четвертая части написаны в 1963 году: 3. Песня любви (написана за три дня марте), 2. Поездка на ярмарку третьего марта (май и июнь), 4. Танец Нису (сентябрь). Обрамляющие части были написаны в 1964 году: 1. Чайная гора в весенний дождь (13 – 22 января), 5. Ночная песня (февраль) и 6. Праздник факелов(февраль-март).

<sup>238</sup> по совету своего консерваторского преподавателя Лю Чжуана композитор для создания большего контраста убрал третью и четвертую части, а также внес некоторые изменения в окончания оставшихся частей.

<sup>239</sup> Центральным вещательным симфоническим оркестром под управлением Юань Фан.

<sup>240</sup> Первое зарубежное представление состоялось в Анкаре (Турция), финал сюиты «Праздник факелов» звучал более чем в двадцати странах.

<sup>241</sup>Ши Сюэцзунь. Феникс нирвана – о симфонической сюите «Юньнань». С.45.



тт. 1-3	тт. 16-17	тт. 78-79
Рисунок 13. «Напевы Юньнань», III часть, варианты сопровождения <i>g</i>		

Фактура-покачивание отсутствует лишь в  $g_5$ ,  $g_6$ ,  $g_8$ . Раздел  $g_9$  вовсе звучит контрастно, благодаря танцевальной фактуре рисуется «квази-балетная греза» (см. Рисунок 14)

$g_9$ (тт. 118-120)
Рисунок 14. «Напевы Юньнань», III часть, $g_9$

Мелодическая линия  $g$  представляет собой большое количество вариантных проведений, в основе которых лежит движение по звукам трезвучия. Народно-импровизационной характер в проведениях в  $g$ ,  $g_1$ ,  $g_2$ ,  $g_3$ ,  $g_8$  дает «колористический припев»  $h$  у деревянных духовых, завершающий «мелодический запев». (см. Рисунок 15)

(тт. 3-12)

(тт. 29-39)

(тт. 98-102)

Рисунок 15. «Напевы Юньнань», III часть, проведения *g* и *h*

Вторая часть *По дороге в горную деревню* и четвертая часть *Праздник факелов* можно отнести к танцевальным.

*По дороге в горную деревню* имеет контрастное строение трехчастной формы. Первая часть (А) построена на чередовании танцевальных, лирико-пасторальных наигрышей и торжественных вставок (см. Рисунок 16).

*c* (тт. 3-7)

*d* (тт. 22-27)

Рисунок 16. «Напевы Юньнань», II часть, фрагменты первых периодов

Основной эмоциональный настрой задает тема *c*, которая проводится практически без изменений на протяжении всей части. Она разрастается до торжественного канонического звучания в *c*<sub>3</sub> и *c*<sub>4</sub> (см. Рисунок 17).

II часть,  $c_3$  (тт. 78-90)

Рисунок 17. «Напевы Юньнань», II часть,  $c_3$

Лишь в коде ее тема проводится с ритмическими изменениями: бьется на сегменты у разных инструментов, создавая эффект удаления. (см. Рисунок 18)

II часть,  $c^1$  (тт. 244-251)

Рисунок 18. «Напевы Юньнань», II часть, увеличение-истаивание темы

Контрастным лирическим центром становится средний раздел (B), где изначально лирическая тема  $f$  меняет свои лица от пасторальной, к танцевальной и торжественной. (см. Рисунок 19)

$f$  (тт. 91-95)

$f_4$  (тт. 124-127)

Рисунок 19. «Напевы Юньнань», II часть, варианты  $f$

Праздник факелов изображает национальный обряд поклонения огню<sup>242</sup>.

Форма сочинения имеет черты двухтемного рондо, два рефрена которого ( $h$  и  $i$ ) интонационно близки. Обе темы проходят путь ритмических трансформаций.

<sup>242</sup> Один из древних национальных праздников, связан с исконными культурами народов языковой подсемьи И. На юго-западе страны по-прежнему сохраняются фольклорные традиции окуливания полей огнем для изгнания эпидемий и устранения бедствий, истребления вредителей и защиты всходов и т.д.. Разные этнические меньшинства проводят фестивали факелов в разное время, чаще всего в 24-й день 6-го месяца по лунному календарю.

Тема *h* появляется на границах формы, каждый раз она подчеркивает кульминационные разделы, замедляя музыкальное время (см. Рисунок 20)

Fl.picc., Fl., Ob., Cl., VI, VII, VI, II, Vle.

*f*

*h* (тт. 1-8)

Fl.picc., Fl., Ob., Cl., VI, VII, VI, II, Vle.

*ff*

*h*<sub>1</sub> (тт. 156-179)

Fl., Ob., Cl., VI, VII, VI, II, Vle.

*f*

*h*<sub>2</sub> (тт. 225-241)

Рисунок 20. «Напевы Юньнань», IV часть, варианты *h*

Для темы *i* наоборот характерно упрощение внутри ее самой с применением элизии. Самым характерным проявлением становится ее заключительное проведение (см. Рисунок 21).

Fl., Ob., Cl., VI, VII, VI, II, Vle.

*f*

*i* (тт. 1-8)

Fl.picc., Fl., Ob., Cl., VII, VI, II, Vle., Vc.

*ff*

*i*<sub>4</sub> (тт. 318-327)

Рисунок 21. «Напевы Юньнань», IV часть, Ритмическая трансформация темы *i*

В части присутствует две лирические темы (*k* и *m*), они трансформируются в множестве мелодических вариантов. Благодаря изящной фактуре приобретают песенно-танцевальный оттенок, не создавая эмоционального контраста с темами *h* и *i*.

Контраст образов проявляется лишь в коде, где после кульминационного подъема и генеральной паузы, как мираж, возникают цитаты тем *b* и *a* из первой части.

Таким образом, каждая из частей рисует определенный образ. Нечетные части содержат контрастные фрагменты, лирико-пасторальные четные части написаны в эмоциональном плато. На ряду с музыкальной драматургией каждой части присутствует драматургия всего цикла, выражающаяся в арке между первой и последней частями.

## §2.2. Сочинения среднего периода (1978-1990)

Симфония № 2 написана в переходный период. Идея ее написания пришла к композитору после события на площади Тяньаньмэнь 1976 года<sup>243</sup>, выражала его почтение Чжоу Эньлайю и идеалам старых революционеров Синьхайской революции, тем самым продолжала образный строй Симфонии № 1.

Первые наброски сделаны начале 1977 года в Шаньси, работа завершилась в марте 1979 года уже в Пекине. Симфония имела три программные части: *Слезы*, *Кровь*, *Огонь*. После неудачной репетиции в 1980 сочинение было снято организаторами концерта, что композитор пережил весьма тяжело.

Мысль о изменении симфонии посетила его после авторского концерта 1991 года. К воплощению замысла также подтолкнул заказ от похоронной компании «Аньлин» для концертного зала в Запретном городе<sup>244</sup> в 1993 году. Компания попросила создать музыку для поминовения и утешения духа умерших. Композитор полностью переосмыслил структуру симфонии: написал первые части, назвав их *Трагическая весть* и *Память*, а в качестве третьей части взял материал *Слезы* из первой версии симфонии, при этом назвав ее *Нирвана*. В предисловии этого варианта мы находим: «Я всегда чувствовал, что эта симфония, возникшая в конце Культурной революции, несовершенна. Она только веха в моем становлении

<sup>243</sup> Подавленное правительством выступление в память о Чжоу Эньлае, цель которого было выражение недовольства политикой маоистских радикалов. До сих пор имеет неоднозначную трактовку.

<sup>244</sup> Запретный город (Цзыцзиньчэн), в наши дни обычно именуется Гугун. Концертный зал Запретного города (Пекин) расположен в пекинском парке Чжуншань – обширном бывшем императорском саду, а ныне общественном парке, расположенном к западу от Запретного города.

как композитора»<sup>245</sup>. Премьера этой версии состоялась в марте 1993 года в исполнении оркестра Центрального радиовещания, дирижер Чжэн Сяоин. Записи не сохранилось.

В конце 2020 года композитор опубликовал еще одну редакцию Симфонии № 2, объединившую две предыдущие. Так, в качестве первой и четвертой частей взяты *Слезы* и *Нирвана* версии 1993 года, вторая часть *Кровь* и третья часть *Огонь* – из версии 1978 года. В предисловии партитуры Ван Силинь пишет: «Актуальна ли сегодня тема моей Симфонии № 2? Да, мы уже никогда не будем так искренне верить в идеализм 1976-го года! Однако в сердце каждого человека всегда сохраняется память об ушедших любимых, и поэтому это произведение еще и реквием по ним. Эту симфонию я посвящаю своей матери».

Все части симфонии исполняются без остановки, что дает возможность оценить симфонию как единое целое (см. Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силиня. 3. Симфония № 2 (версия 2020 г.)).

Первая часть написана в сквозной форме, в ней экспонируется контрастный интонационный материал всей симфонии. Призывная тема *a* написана с опорой на звуки  $d_7-t$ . Темы *b*, *c* и *d* лирические, но их роднит с *a* квартовая интонациями, при этом *b* песенного изложения, а *c* и *d* – инструментального. (см. Рисунок 22).

---

<sup>245</sup> Предисловие к неопубликованному варианту партитуры 1993 года.

Fl., Cl., Vll., Vll., Vl., Vle.

*f* Ob., Cor., ingl., Cl. b., Fag., C. fag.

Cor., Trbn., Tuba, Timp., Cb.

*f*

*mf*

*a* (2-5тт..)

Cor. ingl.

*mf*

Cl. b., Fag., C. fag.

Cor.

Vc., Cb.

*p*

*b* (52-57тт..)

Fl.

*mp*

Vlc.

*mf*

*c* (118-123тт..)

Fl.

*mf*

Cor. ingl.

Cl., Cl. b.

*mp*

*d* (126-131тт..)

Рисунок 22. Симфония № 2, I часть, Слезы — основные темы

Композитор пишет: «Стремясь сохранить оригинальный облик сочинения, а также усилить художественность, я обострил конфликт между триольным лейт-ритмом и темами близкими местной опере. Я мыслил их как историческое воспоминание-размышление о прошлом китайского народа, а также как память об отправной точке своего творческого пути после Культурной революции»<sup>246</sup>.

Важную роль в драматургии симфонии играет триольное сопровождение. В темах *a* и *b* оно близко к «ритме рока». Благодаря динамике *f* и плотному звучанию оркестра оно придает *a* волевой характер, в то время как в *b* рисует напряженное предчувствие-ожидание из-за оттенка *pp* и мелодического остинато на последней доле.

<sup>246</sup> Предисловие партитуры (*Wang Xilin. Symphony № 2. Op.12. China Federation of Literary and Art Publishing house Co., Ltd. 2020. 356p.*).

Триольность в изложении тем *c* и *d* решена в ином ключе. Мелодическое сопровождение восьмыми длительностями темы *c* подчеркивает ее лиричность, придает импульс к развитию. При изложении *d* этот импульс перерастает в оформленный подголосок, в то время как триольный ритм переходит к гармоническому сопровождению. Секвенции на интонациях *d* и *c* композитор использует для создания всех кульминационных зон симфонии.

Вторая часть выполняет роль общей разработки симфонии. Она построена на мелодическом материале *a*, а также на мелодии и вариантах сопровождения темы *b*. Отметим, что к началу второй части мелодия *b* уже проходит долгий путь вариантного развития: от диатонического кварто-секундового напева к тритоновым интонациям, от широкого вокального дыхания к коротким мотивам с паузами (*b*<sub>4</sub>).

Из материала *b*<sub>4</sub> и вариантов центральной интонации *a* (на Рисунок 23 интонация обведена) вырастают темы фуг второй (*e*<sub>0</sub>, *e*, *e*<sub>1</sub>, *e*<sub>2</sub>) и третьей (*g*) частей.

V.I.

*mp* < *p*

1ч. *b*<sub>4</sub> (182-186тт.)

Cl.

*p* *mf*

2ч. *e*<sub>0</sub> (1-7тт.)

Vle.

*mf*

Vc., Cb.

*mf*

Fag., C-fag., Vc., Cb.

2ч. *e* (20-25тт.)

Vle.

*pp*

Vc., Cb.

*pp*

V.II, Vle.

*mp cresc.*

*mf*

2ч. *e*<sub>1</sub> (104-112тт.)

Vle.

*f*

2ч. *e*<sub>2</sub> (190-194тт.)

V.I.

*ff*

Vc., Cb.

*f*

V.II, Vle., Vc., Cb.

3ч. *g* (29-33тт.)

V.I.

*mf* > *p*

Vc., Cb.

*p*

3ч. *g*<sub>2</sub> (169-173тт.)

Рисунок 23. Симфония № 2, мелодические варианты *b* и *a*

Вторая часть написана в двойной вариантной форме с тремя разделами, которую можно также трактовать как ричеркарную фугу и в целом обозначить как большую полифоническую форму: разделы А представлены в виде трех фуг на

схожие темы (вариантное изложение *e*), разделы В – на развитии темы, состоящей из интонаций терций и кварт тем *c* и *d* первой части (см. Рисунок 24).

2ч. *c* + *d* (62-68тт.)

Fag. solo  
*p*

2ч. *d* + *c* (165-168тт.)

Рисунок 24. Симфония № 2, II часть, материал В и В1

Все темы фуг имеют структуру ядро-развертывание. Развертывание  $e_0$  становится контрапунктом к  $e_2$ . Большую роль играет мелодическое остинато из сопровождения *b* первой части. Оно выступает в качестве второй темы двойной фуги в А1 и одного из важных тематических образований в А2.

Разработочность части подчеркивает открытый тональный план. Ему подчиняется логика в экспонировании тем: они вступают по квинтовому кругу (*h-moll*– *fis-moll*, *cis-moll*, *b-moll*– *f-moll* – *c moll*–*g-moll*). Однако о выделении в А3 как завершающего раздела формы (фуга на  $e_2$ ) свидетельствуют более устойчивые тема-ответные проведения (Т-D) и два удержанных противосложения, что в целом придает тональную и тематическую законченность второй части.

Примечательно, что в своих вариантах *e* постепенно усиливает интонации темы *a*, а к *b* возвращается диатоника. После общей кульминации происходит логический, с точки зрения мелодического развития, возврат к цитате  $b^1$  из первой части. Композитор создает тематическую арку между первой и второй частями, возвращением «ритма рока» снова погружает в предчувствие-ожидание.

Третья часть выполняет функцию репризы симфонии. Ее тема (*g*) становится еще одним вариантом слияния тем *a* и *b* первой части, которая в своем развитии усиливает интонации *a* ( $g_2$ ). Ее также как и вторую часть можно рассмотреть как большую полифоническую форму: слияние сонатной формы и фуги. Изложение материала подчиняется вертикальной логике, а не линейности имитации.

Главная партия модулирующая, длится около 30-ти тактов, что вносит сложность в восприятие ее как темы фуги. Однако оркестровка и тональный план свидетельствует об обратном. Примечательна «линейная имитация» в тема-ответных проведениях (в d-moll–g-moll, d-moll–f-moll), где изменение высоты темы не сопровождается сменой голоса-инструмента. В качестве контрапунктов к теме выступают общие формы движения из развертывания тем предыдущей части. Реприза повторяет тональный план экспозиции. Большую роль в создании эмоциональной окраски этой части играет материал Побочной партии – цитате темы *c+d* предыдущей части, который совмещает в себе функцию интермедии. Каждый раз он завершается торжественными кульминациями. Особенно ликующий характер присущ последнему разделу, который проводит темы в C-dur и D-dur.

Четвертая часть самая непродолжительная (51 такт). Ее первая половина (раздел А) излагает новый материал (*h*), вторая половина (раздел В) – цитату *a* первой части.

Разделу А присуще мажорное звучание мелодии *h* и ее статическое сопровождение, состоящее из канонического изложение трихорда в секстолях шестнадцатых у трех флейт пикколо и арфы (см. Рисунок 25, тт.1-3), что продолжает принцип фазового сдвига в технике минимализма, в схеме формы оно обозначено  (мелодический паттерн-пласт – см. Приложение Д. Список условных обозначений в схемах форм и Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силиня. 3. Симфония № 2 (версия 2020 г.)). Повторение фигураций в сопровождении подчиняется диминуированию: в последних проведениях повторение дается с меньшим количеством нот, буквально растворяется в паузах, что в целом рассмотрена как прием субстракции в технике минимализма (см. Рисунок 25 тт.49-52).

The image displays two sections of a musical score. The top section, labeled '(тт. 1-3)', features three staves for Flauto piccolo I, II, and III. Each staff contains a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes, marked with a piano (*pp*) dynamic and a '6' below the notes, indicating a sextuplet. The bottom section, labeled '(тт. 49-52.)', shows a full orchestral ensemble. It includes staves for Fl. Picc. I, Perc. I and Camp. II, Xil. (xylophone), Arpa (harp), VI I and II (violins), Vle. (violas), Vc. (violins), and Ch. (cellos). The woodwind and percussion parts are more active, while the string parts are mostly sustained notes with some movement.

Рисунок 25. Симфония № 2, IV ч. работа с фактурой сопровождения (  )

Раздел В интересен переоркестровкой триольного «ритма рока» в *a<sup>III</sup>*: композитор, вместо привычного *ff* оркестрового тутти, проводит его звучание деревянными духовыми на *pp* с добавленными секстолей челесты, арфы и ксилофона.

Таким образом, использование техники минимализма и пререоркестровка материала подводит некий эмоциональный итог в ритмоинтонационных трансформациях тем. Данную часть можно рассматривать как код симфонии.

Рассмотренные тематические и фактурные преобразования убедительно раскрывают авторские названия частей: *Слезы*, *Кровь*, *Огонь*, *Нирвана*. В первых двух частях преобладают скорбные эмоции, находящие отражение в минорных и расширенных тональностях, политональности, хроматических мелодиях и «ритмах рока» в сопровождении. Это может быть трактовано в целом с позиции личного переживания утраты близкого человека. В последних двух частях происходит

эмоциональная перестройка. Образно-эмоциональное наполнение частей *Огонь* и *Нирвана* можно трактовать с позиции мифа о птице Феникс<sup>247</sup>. В китайской поэзии начала XX века он воспевается Го Мо-жо в многочастной поэме<sup>248</sup> «Нирвана фениксов»<sup>249</sup>, приведем завершающие ее строки:

Теперь мы бессмертны –  
 Ты и я,  
 Я – это ты,  
 И ты – это Я,  
 Бессмертие – это мы,  
 Бессмертие – ты,  
 И бессмертие – Я,  
 Бессмертие – это огонь.  
 Ты – огонь,  
 И я – огонь,  
 Огонь – это огонь.  
 Мы будем летать  
 И радостно петь,  
 Летать и радостно петь!  
 Радостно петь,  
     Радостно петь,  
         Радостно петь  
                 Всегда

Сюиту «**Впечатления от гор Тайхан**» (1982) Ван Силинь считает своим первым шагом в изучении западных техник. Первая ее версия была сочинена на основе камерной сюиты «Музыкальные образы горы Тайхан»<sup>250</sup>: к уже имеющимся частям – *Под горой*, *Тайные долины и чистые источники*, *Жатва* – были дописаны *Пастораль* — *песня пастуха* и *Разбитая мемориальная доска*<sup>251</sup>.

<sup>247</sup> В буддизме также есть Золотая крылатая птица Джиалоу, она также как птица Феникс возгорается после смерти, имеет общие черты с Гарудо.

<sup>248</sup> В нем несколько частей: 1. Пролог, 2. Песня феникса, 3. Песня подруги феникса, 4. Песни птиц, 5. Песня нового рождения фениксов.

<sup>249</sup> *Го Мо-жо*. Избранное: Пер. с китайск. / Вступит. статья и общ. ред. Н. Федоренко. Гослитиздат. 1953. С. 24-31.

<sup>250</sup> Премьера прошла в 1981 году в г. Нью-Йорке. Издана дважды: 1991 году издательством Народная музыка, в 2014 году Хунаньским издательством.

<sup>251</sup> Премьера состоялась в октябре 1982 года в исполнении симфонического оркестра Пекинского ансамбля песни и танца (в настоящее время Пекинский симфонический оркестр) под руководством Чэнь Сеяна в рамках Второго Северо-восточного музыкального фестиваля «Осень шансийского солнца» в театре Чанфэн г. Тайюань.

Это сочинение ожидала неоднозначная реакция публики и исполнителей. С одной стороны, оно часто звучало<sup>252</sup>, с другой стороны, *Разбитая мемориальная доска* из-за своей идеи трагического переосмысления противоречивых событий современной истории Китая подверглась жесткой критике.

Сам композитор также критично относится к данной редакции; с его слов ноты «Впечатлениях от гор Тайхан» 1982 года утеряны. В 2014 году Ван Силинь предоставил новую четырехчастную версию (издана в 2020 году), в которой он все-таки оставил из версии 1982 года *Пастораль-песнь пастуха*, назвав ее *Напевы пашань*<sup>253</sup> и *Разбитую мемориальную доску*, написал новые части *Песнь волны* и *Новую пляску с плетью*.

Горы Тайхан в русском языке известны как Тайханшань, находятся на восточной окраине лесного плато, охватывая провинции Хэнань, Шаньси и Хэбэй. Данный горный массив имел стратегическое значение в древнем Китае, центральные равнины у его подножья были культурным и экономическим центром, став родиной китайского конфуцианства, мохизма, даосизма и ханьского буддизма. Тайханшань именуют хранителем Хуанхэ – матери всех рек китайского народа. Этот горный массив – символ негибавшего духа китайского народа.

Первые две части – *Напевы пашань* и *Песнь волны* – пасторальны. Третья часть *Разбитая мемориальная доска* – драматическим центр всего цикла. Четвертая часть *Танец с плетью* – блестящий финал (Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силиня. 4. Симфоническая сюита «Впечатления от гор Тайхан» (версия 2014 г.)).

Сюита открывается светлой задумчивой фольклорно-импровизационной темой *a* (см. Рисунок 26).

<sup>252</sup> На Всемирной выставке в Париже (1983), в Пекинском театре им. Хайдянь (1984), *Жатва* исполнялась Симфоническим оркестром Центрального оперного театра под руководством Чжэн Сяоина на концерте Первого всекитайского съезда музыкантов (1985) и т.д.. Дважды сделана запись: в 1983 году произведение выиграло конкурс Китайской студией грамзаписей, в 1986 году специально для первого альбома Ван Силиня.

<sup>253</sup> 爬山调 (пер. дословный – «напев восхождения в гору») – вид короткой китайской народной песни, возникший в результате слияния традиций жителей Центральной равнины, занимающихся сельским хозяйством, и жителей гор скотоводов. Для песен жителей равнины характерны плавные мелодии, в то время как для горцев – широкие скачкообразные. Тексты пашань не ограничены сюжетом.

Cl.I  
mf p mf mf mf

I часть, *a* (тт. 1-5)

Ob., Cingl. VI.I., VI.II., Vle.  
Fag., Trbn. III, Tb., Vc. Cb.  
f f

I часть, *a*<sup>II</sup> (тт. 69-72)

Fl., Ob., VII, VIII, Vle.  
f

III часть, *a*<sub>1</sub> (тт. 65-68)

Рисунок 26. «Впечатления от гор Тайхан», вариация и вариант *a*

Она настолько безмятежна, что казалось, не предполагает драматического развития. Однако в завершающем разделе A2 *a*<sup>II</sup> меняет свою метрическую сетку, переоркестровывается, получает тяжеловесность имитаций низких инструментов (см. Рисунок 26). Грузность фактуры буквально воссоздает горный массив.

Контрастом этому развитию служит неизменный раздел В, его танцевальные наигрыши *b* и *c* построены по принципу запев-привет (см. Рисунок 27).

Fl.I  
p mf

*b* (тт. 11-17)

Ob. I  
mf

Fl., Ob., C.ingl., Cl., VI.I, VI.II, Vle.  
Fag., Cor., Vc., Cb.

*c* (тт. 27-32)

Рисунок 27. «Впечатления от гор Тайхан», I часть, *b* и *c*

*Песнь волны* также изобразительна. Для воплощения эффекта «текучести» композитор активно применяет имитационную полифонию внутри однородных групп оркестра в качестве сопровождения парящей мелодии-песни *e* у валторны (см. Рисунок 28).

Cl.I  
Cl.II  
Cor.I

$e / d_3$  канон (тт. 33-38)

$e_3$  (тт. 121-128)

Рисунок 28. «Впечатления от гор Тайхан», II часть,  $e$

Ее драматургия построена по крещендирующему типу, постепенное усложнение фактуры и варьирование мелодии приводит к их сближению, созданию фактуры на материале темы (см. Рисунок 28). Кульминацией развития становится резкое упрощение изложения: нисходящее тутти струнных (см. Рисунок 29). Этот драматургический прием схож с приемами Ван Силиня в Симфонии № 1 и первой части данной сюиты.

VLI 1  
VLI 2  
VLI 1  
VLI 2  
Vle.1  
Vle.2  
Ve. Cb.

Ход (тт. 184-190)

Рисунок 29. «Впечатление от гор Тайхан», II часть, тт. 184-190

В *Разбитой мемориальной доске* композитор уходит от изобразительности в сторону философской повествовательности, характеризуя часть как «оплакивание трагических политических событий, отраженных в текстах Цюй Юаня, Ду Фу, Лу

Синя и А. Солженицына»<sup>254</sup>. Часть построена в сквозной форме, при этом можно выделить два контрастных образа, находящихся в диалоге.

С одной стороны, контраст создается через противопоставление фагота (тема *h*) и оркестрового тутти. С другой стороны, – через сам материал. Так монологи-импровизации фагота имеют глубинную связь с декламационными традициями китайской драмы, коррелируют с ладовыми особенностями предыдущих частей. Ван Силинь говорит, что в пьесе происходит «поглощение, плавление и воссоздание сольного фагота»<sup>255</sup> (первое и последнее проведение *h* см. Рисунок 30).


<i>h</i> (тт. 31-33)

<i>f</i> <sub>6</sub> , <i>h</i> <sub>5</sub> (тт. 121-124)
Рисунок 30. «Впечатления от гор Тайхан», III часть, <i>f</i> <sub>6</sub> , <i>h</i> и <i>h</i> <sub>5</sub>

Оркестровый материал написан в двенадцатиновой технике (изложения рядов P0, I0, RI0 и R0 см. Приложение Ж. «Магический квадрат» серии сюиты «Впечатления от гор Тайхан»). Произведение открывается суровым «запевом» низких струнных (горизонтальное изложение *f*) и «припевом» с деревянными духовыми (вертикальное изложение *g*). Серийный материал оркестра подвергается большим трансформациям чем ладово-декламационный у фагота. Изменяется как время звучания «запева»: уменьшается от семи тактов до трех (*f* и *f*<sub>3</sub> см. Рисунок 31), так и само изложение, например, в разделе В он проявляется как мерная поступь кластеров, а в разделе С перерождается в аллюзию темы из Симфонии № 5 Д. Шостаковича (*f*<sub>6</sub>, см. Рисунок 30). Данная параллель здесь, как кажется, не случайна и оправдана содержанием части.


<i>f</i> (тт. 1-8)

<sup>254</sup> Из личной беседы в июнь 2020 г..

<sup>255</sup> Из личной переписки.

$f_3$ (тт. 37-41)
Рисунок 31. «Впечатления от гор Тайхан», III часть, «Разбитая мемориальная доска», $f$ и $f_3$

В этой части присутствует цитата темы из первой части сюиты ( $a_2$  см. Рисунок 26). Примечательно, что она «срачивается» с серийным материалом: в преддверии кульминации ряды  $I_0$  и  $P_0$  проводятся тутти оркестра в ее ритме. (см. Рисунок 32). Последним преобразованием серии становится ее колокольное звучание в коде.

Рисунок 32. «Впечатление от гор Тайхан», III часть, $a_1^1$ , (тт. 80-84)

Таким образом, происходит не «воссоздание» темы фагота (она в целом остается неизменной), а «плавление» серии в нечто близкое пасторальной теме первой части и погребальный набат.

В «Новой пляске с плетью»<sup>256</sup> композитор передал энергию танца (см. Рисунок 33) в тринадцати оркестровых вариациях глинкинского типа с практически неизменной темой  $j$  (см. Таблица 5). Отметим ее интонационную близость материалу  $b$  первой части

Рисунок 33. Фотографии современного праздника с Пляской с ПЛЕТЬЮ

<sup>256</sup> Танец имеет тысячелетнюю традицию, широко распространен в деревенских поселениях округа Юше провинции Шаньси. К его основным движениям относятся прыжки, удары плетью о руки-ноги и элементы боевой гимнастики ушу. В настоящее время, к сожалению, он постепенно превращается в историю. Пляска сопровождается этническими инструментами, в основном эрху, баньху, сона, шэн, дицзы, гонг, барабан и тарелки.

Таблица 5. Оркестровый состав вариации в сюите «Впечатления от гор Тайхан» IV ч			
такты	Солирующие инструменты	Фон	тембр подголосков (ударные краски)
Вступление (1-8)		Archi pizz. тритоновая интонация ( <i>i</i> ) (в том числе серия из 10ти звуков)	Т.В.
$j$ (9-)	Ob.	Archi pizz. тритоновая интонация ( <i>i</i> ) (в том числе серия), Fl хроматизмы.	Т.В.
$j^I$ (33-)	Cl.	Archi pizz. кварто-секундовая и тритоновая интонация, Fl хроматизмы	
$j^{II}$ (57-)	Fag.	Archi кварто-секундовая: Vc.+Cb. дуоли pizz., V-ni триоли arco ( <i>k</i> )	
$j^{III}$ (81-)	Fl.+Ob.	Archi кварто-секундовая: Vc.+Cb. триоли arco ( $k_1$ ), Хроматизированные пассажи у Cl и Fag.	
$j^{IV}$ (105-)	VI.I+VI.II+Vle.	Fiatti кварто-секундовая интонация, родственная основной теме, с подчеркиванием хроматизмов.	Т.В, tom-t., solo Timp. (кварто-секундовая попевка)
$j^V$ (129-)	Fl.picc.+Cl.	Vc.+Cb pizz. кварто-секундовая интонация в своеобразной гемиоле, бесконечный канон у Corno и I Fag. на кварто-секундовой интонации.	Tamb., Tom-t., Piatti.
$j^{VI}$ (153-)	Marimba	Vc.+Cb. Pizz. квартовая (секундовая) интонация в своеобразной гемиоле. Имитация между Corno и I Fag.	Flexatone, tom-t.
$j^{VII}$ (177-)	VI.I+VI.II+Vle.	Vc.+Cb. Pizz. кварто-секундовая интонация. Диатонический кластер в пределах терции у Trb. ( $\mathbb{P}$ r). Бесконечный канон у Corno и I Fag.	
$j^{VIII}$ (201-)	Fag.+Vc.+Cb.	Fiatti и Corni кварто-секундовая интонация с элементами темы (из вариации $j^V$ ). V-ni pizz. квартовая (продолжение принципа $j^{VII}$ )	
$j^k$ (225-)	Cor.	3х голосный бесконечный канон ( <i>l</i> ) между Fl.+VI.I pizz., Ob.+VI.II pizz и Cl.+Vle. pizz Отдельные аккорды pizz. низких струнных и медных	
$j^k$ <sup>1</sup> (249-)	Trb-ni.	Продолжение 3х голосного бесконечного канона ( <i>l</i> ) между Fl.+VI.I, Ob.+VI.II и Cl., но из-за несовпадения его протяженности с темой получается горизонтальный сдвиг относительно темы <sup>257</sup> . Подголосок высоких струнных на материале канонов Corno и I Fag из $j^V$ - $j^{VII}$ .	
$j^{IX}$ (273-)	VI.I+VI.II+Vle.	Fiatti бти голосный бесконечный канон с хроматизмами ( $1\mathbb{P}$ ). Tr-be 8ми звучная тритоновая серия в увеличении и серии из 12ти звуков (P0,R0,I0)	
$j^X$ (298-)	Tb.	Подголосок Tr-ni. Ритмический унисон оркестра	Timp.

<sup>257</sup> Этот прием похож на мотетную талеа и колор. Так тема проходит 24 такта, а канон от пропосты до возвращающейся пропосты длится 18 тактов: таким образом материал канона возвращается три раза (последний раз проходит не полностью) на протяжении звучания двух вариаций-двух проведений темью.

Оркестровая динамика части отмечена постепенным утяжелением фактуры за счёт подключения инструментов низкого регистра, что создает эффект вязкости, который можно трактовать как воплощение образа нарастающей усталости танцующих. Первое проведение дается гобоем с витиеватым контрапунктом флейты, финальное же проведение – «неповоротливой» тубе с аккордами тутти (см. Рисунок 34).

*j* (тт. 6-18)

*j*<sup>x</sup> (тт. 298-321)

Рисунок 34. «Впечатления от гор Тайхан», IV часть, Вступление и

основная тема с фрагментами оркестровой фактуры в $j$ и $j^x$
---

Композитор использует фактуру в качестве средства для развития. Для удобства восприятия мы основные ее интонационные и ритмические особенности отобразили в таблице (см. Таблица 5). Изменение фактуры объединяет вариации в четыре раздела.

В первом разделе (А, вариации  $j^I - j^{IV}$ ) происходит постепенный уход от серии в сопровождении (на материале вступления) и хроматизмов к кварто-секундовой интонации. Отметим также близость фактуры к фактуре  $e_3$  из *Песни волны*.

Во втором разделе (А1 —  $j^V - j^{VIII}$ ) фактура сопровождение стоит на кварто-секундовых паттернах. Здесь появляются подголоски в виде неточного бесконечного канона.

В третьем разделе (А2) фактура продолжает «полифонизироваться» применением бесконечных канонов разной точности. Показательно применение комбинаторики. Так в преддверии кульминации, в вариации  $j^k$ , рождается унисонный подголосок всех струнных (за исключением контрабаса), основу которого составляют интонации звучавших до этого канонов.

Возможно, для того, чтоб полифоническая составляющая стала более воспринимаемой, основная тема вуалировалась за счет однотоновых подголосков-вариантов. Это снижает ее различимость на слух, появляется темброво-фактурный пласт (см. Рисунок 35).


$j^k$ (тт. 225-227)
Рисунок 35. «Впечатления от гор Тайхан», IV часть, Проведение темы группой валторн

В заключительном разделе (А3) происходит синтез всех приемов. В кульминационной вариации  $j^x$  возвращается серия из десяти звуков в увеличении



закончил Симфонию № 3, ее премьера состоялась 10 марта 1991 года»<sup>259</sup>. Сочинение прозвучало в рамках первого авторского концерта. Симфония неоднократно исполнялась, удостоиваясь теплого приема. В 1995 году главный дирижер Алтайской филармонии В.А. Рылов, прослушав запись симфонии, написал: «Если бы сто лет назад инопланетяне прилетели сюда, чтобы в течение часа изучать историю человечества, мы бы дали им послушать Симфонию № 9 Бетховена; если бы они прилетели сейчас, чтобы узнать о человеческой истории, мы бы дали им послушать Симфонию № 3 Ван Силиня»<sup>260</sup>.

Композитор выделяет в симфонии две мелодии *a* и *c* (см. схему формы симфонии в Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силиня. 5. Симфония № 3). Их контрапункт звучит в начале первой части симфонии *Adagio*.

Материал *a* представляет собой «бесконечную» полутоновую мелодию у низких струнных. Ван Силинь назвал ее «наползающим вступлением»<sup>261</sup> и ассоциировал с фрагментом своей биографии: «Мы шли пешком десять дней под постоянные крики надзирателей; на груди у нас были черные ярлыки, на спине – черные знаки с надписями “нынешний контрреволюционер” и “промахнувшийся правый”. [...] Постепенно эта группа заключенных перешагнула в моем восприятии через себя, как и судьба одного-двух поколений, и стала символической “исторической фигурой”. [...] Она является кратким изложением моего взгляда на свою жизнь как части трагической истории народа»<sup>262</sup> (см. Рисунок 37)

Вторую мелодию (*c*) композитор считает самой важной темой. Вспоминая ее создание он отмечал, что изначально слышал ее тональной и из-за этого считал зависимой: «Будто рисовая солома, качающаяся на волнах в море, то всплывая, то погружаясь, испытывающая с несчастным видом бесконечные муки»<sup>263</sup>. В результате работы над ней, он ее «освободил», приблизив к двенадцатитоновой.

<sup>259</sup> Ван Силинь. От симфонической сюиты «Напевы Юньнань» до «Третьей симфонии». Путь моей эстетики: истинное, доброе, прекрасное и ложное, злое, безобразное. С. 122.

<sup>260</sup> Там же. С. 130.

<sup>261</sup> Там же. С. 124

<sup>262</sup> Там же. С. 123.

<sup>263</sup> Там же. С. 124.

Она всегда проводится солирующим английским рожком, воспринимается как комментарий от первого лица к «наползающему вступлению». (см. Рисунок 37)



*a* и *c* (тт. 28-33)

Рисунок 37. Симфония № 3, I часть, мелодии *a* и *c*

В работе с этими мелодиями композитор использует два подхода: вариантное развитие каждой из них и неизменное цитирование контрапункта.

Большее количество мелодических вариантов имеет *c*, она используется во всех частях (см. Рисунок 38).



2 ч. *c*<sub>1</sub> (1-5тт.)

2 ч. *c*<sub>2</sub> (104-109тт.)

2 ч. *i* (25-27тт.)      2 ч. *k* (41-43тт.)

2 ч. *l* (61-63тт.)

3 ч. *c*<sub>3</sub> (125-129тт.)

Рисунок 38. Симфония № 3, Варианты мелодии *c*

В второй части *Allegro* «*c*» теряет свою философскую краску, превращаясь в «локомотив» сложной трехчастной частной формы с чертами остинатных вариаций и рондо. Экспозиция этой части построена на выровненном ритмически варианте мелодии (*c*<sub>1</sub>) – чаще всего она проводится у струнной группы восьмыми длительностями. В разработке и эпизоде вариант *c*<sub>2</sub> сохраняет механистичность

предыдущего варианта, однако медное звучание, затакт и синкопа в окончании придают ему торжественное звучание. В этой части имеется ряд производных мелодий от  $c$ , выступающих в качестве мелодических контрапунктов к  $c_1$  – мелодии  $i$ ,  $k$  и  $l$ . Эти «тени» моторных тем  $c_1$  и  $c_2$  в ритмическом уменьшении вторгаются в цитату контрапункта  $a$  и  $c$  в завершении части, трижды прерывая его. Ван Аньго – один из первых исследователей симфонии – писал: «Композитор намеренно изобразил гротеск, абсурд, грубость и высокомерие, будто описал группу шумных и уродливых гуляк в казино»<sup>264</sup>.

В третьей части *Largo* вариант  $c_3$  становится предыктом к кульминации.

В четвертой части *Allegro* из ключевого элемента  $c$  – интонации тритона – вырастает новая мелодия  $r$ , которая проходит долгий путь трансформации от обогащения широкими скачками и хроматизмами ( $r_1$  и  $r_2$ ) до замены тритона терцией ( $r_3$ ). В последней мелодии части ( $s$ ) – смешиваются все интонации  $r$ , постепенное приближаясь к  $a$  и  $c$ . Также на комбинировании элементов этих тем строится  $q$  – тема в вариации третьей части симфонии. (см. Рисунок 39)

<p>VI.I, VI.II, Vle.</p> <p><i>f</i></p>
<p>IV часть, <math>r</math> (тт. 20-25)</p>
<p>VI.I, VI.II</p> <p><i>mf</i>      3</p>
<p>IV часть, <math>r_2</math> (тт. 108-115)</p>
<p>VI.I, VI.II, Vle.</p> <p><i>f</i></p>
<p>IV часть, <math>r_3</math> (тт. 138-148)</p>
<p>Cor.</p> <p><i>f</i>      3</p>

<sup>264</sup> Предисловие к партитуре 2000 г..

IV часть, <i>s</i> (тт. 207-211)

III часть, <i>q</i> (тт. 2-11)
Рисунок 39. Симфония № 3. Варианты мелодии, построенных на интонациях <i>a</i> и <i>c</i>

Вариантные изменения *a* имеют не меньшее значение. Из них строится первая часть симфонии *Adagio*. Повторения «наползающей» темы *a* расцветается разными мелодическими и сонорными контрапунктами, выстраиваясь в форму пассакалии. Контрапункт-речитатив *d* и контрапункт-причет *f* интонационно связаны с ней (см. Рисунок 40).


<i>d</i> <sub>1</sub> (тт. 58-62)

<i>f</i> (тт. 108-112)
Рисунок 40. Симфония № 3, I часть, <i>d</i> <sub>1</sub> и <i>f</i>

Кроме того, мелодия *a* находится в постоянном интонационном диалоге с мелодией *c*: начиная с 45 такта мелодия *c* становится узкоинтервальной, а мелодия *a* наоборот «впитывает» тритоновую интонацию.

В средних частях симфонии полутоновые интонации темы *a* используются для создания сонорных блоков. Например, во второй части в качестве полутонового кластера в составе сонора *h* (одновременно с *a*<sub>8</sub>, начиная с 13 такта) и в виде хроматического мензурального канона в обращении с нулевым сдвигом в преддыкте к репризе (одновременно с *a*<sub>9</sub>, начиная с 320 такта). Апогеем такой работы с *a* стала третья часть, где все сопровождения *q* представляют собой неточные каноны с нулевым сдвигом на материал *a*<sub>10</sub> (см. Рисунок 41).

канон  $a_{10}$  (тт. 1-6)

Рисунок 41. Симфония № 3, III часть, фрагмент партитуры (канон на  $a_{10}$ )

В третьей части материал  $a$  играет не только роль фона. Работа с ним, как нам кажется, связана с неопубликованной программой этой части, которую сообщим нам композитор в личной беседе. Ею выступили стихи поэта Ду Фу «Песнь о боевых колесницах»<sup>265</sup>:

Вдоль нагих берегов  
Кукунора

Там белеют  
Солдатские кости –

Уберут их оттуда  
Не скоро.

Плачут души  
Погибших недавно,

Плачут души  
Погибших когда-то.

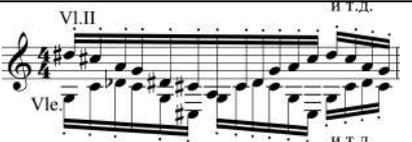
И в ночи  
Боевой и бесславной

Их отчетливо  
Слышат солдаты

<sup>265</sup> Ду Фу. Стихотворения. / пер. с китайского А.Гитовича, сост. И коммент Г. Монзелера. Москва; Ленинград: Гослитиздат Ленинградское отделение, 1962. С. 20.

Как нам кажется, второй раздел формы, построенный на  $a_{11}$  и  $a_{12}$ , изображает «монолог-рассуждение мудрого старца»<sup>266</sup>, который разворачивается на фоне изображения плача «душ погибших» – нисходящего глissандо кластеров div. У струнных в динамике  $mf > pp$ . Сонорная ткань создается в технике контролируемой алеаторики (разделы  $h$ ) и в контрапунктической/канонической технике ( $j$ ,  $a_8$ - $a_{10}$ ,  $\mathbb{P}$ ).

Четвертая часть существенно отличается от предыдущих по используемым техническим приемам. Здесь мелодия  $r$  становится основой для развития фактуры, которая организуется средствами репетитивной техники. Ее приемы в целом можно разделить на: 1) мелодические паттерны пассажи/арпеджио от двух до сорока восьми звуков, изложенные шестнадцатыми (в схеме формы обозначается  $\mathbb{P}$ ) зачастую они подаются в виде полиладовых гетерофонных и канонических пластов (в схеме формы обозначается  $\mathbb{P}$  и  $\mathbb{P}^k$ ); 2) отдельные звуки или аккорды в трех ритмических конструкциях: из тянущихся звуков, восьмых и шестнадцатых (в схеме формы обозначается  $\mathbb{P}_r$ ). (см. Рисунок 42)

		
пропоста $\mathbb{P}^k$ (тт. 1-20)		
		
Наложение $\mathbb{P}$ , $1\mathbb{P}$ (с т. 169)	$2\mathbb{P}$ (тт. 207-211)	$3\mathbb{P}$ (с тт. 169-211)
		
$\mathbb{P}_r$ (с т. 20)	$1\mathbb{P}_r$ (тт. 38-41)	$2\mathbb{P}_r$ (тт. 44-135, 169-181)
Рисунок 42. Симфония № 3, IV часть, варианты $\mathbb{P}^k$ , $\mathbb{P}$ и $\mathbb{P}_r$		

<sup>266</sup> Так Ван Силинь называет «Песнь о боевых колесницах».

Помимо сквозного интонационного развития, части объединяются через цитирование лейттемного контрапункта: первоначального совместного звучания *a* и *c*. Этот контрапункт в симфонии повторяется четыре раза. Он обрамляет первую часть, звучит в окончаниях токкатных частей (второй и четвертой). Во всех случаях, кроме первого проведения, он звучит дискретно: в завершении первой части трижды прерывается аккордовыми вставки высоких струнных и челесты, в завершении второй части прерывается мелодическими вставками (*i*, *k* и *l*), в окончании четвертой части тембровыми сопоставлениями (фрагменты мелодии *c* поручаются попеременно английского рожку и бас-кларнету).

В последних тактах симфонии материал *a* неожиданно переосмысливается композиторов: его нисходящие полутоны вдруг останавливаются в восходящей секунде, повторяющейся в оркестровом крещендо. Таким образом за последние несколько тактов общее состояние угнетения меняется на призыв. Ван Аньго очень поэтично сравнил это с жизнью шелкопряда, который даже после того, как перерождается не забывает, что его миссия – прясть нить<sup>267</sup>.

Драматургия Симфонии № 3 в целом складывается из противопоставления и взаимообращения секундово-тритонового мелодического материала и сонорного материала. Однако работа интонационное преобразование материалом играет ведущую роль в построении формы.

**Симфония № 4.** В сентябре 1997 года Ян Лицин попросил Ван Силя написать для концерта в Шанхайской консерватории небольшое десятиминутное произведение. Композитор откликнулся на просьбу, написал *Adagio* для струнных. Во время первых репетиций композитор заявил: «XX век прошел. Величайшим его достижением было то, что мы стремились к коммунизму, но равнодушно отказались от его идей»<sup>268</sup>. Пьесу сняли с исполнения, однако композитор продолжил работу над материалом, что вылилось в полноценную симфонию<sup>269</sup>. Ее

<sup>267</sup> Ван Аньго. Анализ Симфонии № 3 Ван Силя. С. 40.

<sup>268</sup> Ян Ханьлунь. Когда рок встречается с симфонией: Ван Силинь разговаривает о музыке с Цуй Цзянью // Музыкальная жизнь Ван Силя: сборник статей. отв.ред. Янь Чэнь. 2015. С. 130.

<sup>269</sup> Для того, чтобы выделить время на ее написание, он отказался от заказа CCTV-15 (телеканал центрального телевидения Китая, посвященный музыке) на производство к празднованию Пятидесятой годовщины КНР в 1998 году.

он реализовал как сочинение на заказ для Тайваньского симфонического оркестра, в исполнении которого в 2001 году прозвучала премьера.

Любопытно отношение композитора к программе сочинения. Так, в общем тексте предисловия к первому изданию 2007 года было написано: «Печальному прошлому и неизвестному будущему»<sup>270</sup>. В переработанной партитуре 2016 года (пока не издана) имеется уже оформленное посвящение-подзаголовок «Истории Китая и Мира предыдущего и последующего столетий». Композитор раскрывает это посвящение так: «Тому жестокому, суровому и кровавому следу, который оставил в истории человечества прошедший век»<sup>271</sup>. Масштаб мыслительных поисков композитора охватил не только войну и мрачное время истории Китая, но и нацистский террор в Европе, и распад СССР. Ван Силинь через музыку показал свое отношение к историческим потрясениям.

К. Пендерецкий рекомендовать в своем письме Ван Силиню Симфонию №4 к присуждению премии Гравемайера, называл ее «великолепным симфоническим произведением, основанным на музыке европейского авангарда 1960-1970-х годов» (в Приложение Г. Материал из личного архива композитора. 3. Письмо К. Пендерцкого Ван Силиню).

Симфония написана в четырех частях, исполняемых *attacca* (*Lento. Allegretto. Lento. Allegretto risoluto*), что дает возможность рассмотреть эту симфонию, наряду со Симфонией № 2, как одночастную. (см. Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силиня. 6. Симфония № 4 (версия 2016 г.)).

I ч. *Lento* (вступление в одночастной форме) – пятиголосное фугато<sup>272</sup> на тему *a*. (см. Рисунок 43)

<sup>270</sup> IV ч. «Напевы Юньнань», две пьесы Лу Синю «Меч», Симфония № 4. «Works of Gramofon» CNC210800210 Исп. симфонический оркестр Берлинского радио, Пекинский симфонический оркестр. 2008.

<sup>271</sup> Ван Силинь. Партитура симфонии № 4. Введение. Пекин: Народная Музыка. С. 2.

<sup>272</sup> Некоторые из наблюдений были опубликованы ранее в статье Сянь Ляюнь. Особенности фугированного изложения в симфонических произведениях китайского композитора Ван Силиня.

а (тт. 1-25)

Рисунок 43. Симфония № 4, тема фугато (а)

Протяженная модулирующая в тональность доминанты песенная тема (25 тактов) имеет драматургическую завершенность с несколькими кульминационными пиками: экспонирование и тематическое развертывание (5+4 тт.), развитие типа прорастания и местная кульминация в пределах *mf*—*mp* (4+2 тт.), разработка, общая кульминация до *ff* и спад-завершение (3+4+3 тт.). Композитор пишет о первой части в предисловии к партитуре: «Человеческая жизнь и поиск предназначения состоят из хаоса, бесконечности, страдания, неизвестности, горя, одиночества, беспомощности, печали, неуверенности, возмущения, поиска, колебаний, скитаний, размышлений и надежды»<sup>273</sup>. Такое перечисление можно вполне считать программой и самой темы *a*, где «страдание» и «возмущение» в какой-то степени иллюстрируются кульминационными зонами. В целом часть подчиняется законам крещендирующей драматургии благодаря напряжению внутри самой темы, близким теме частично удержанным противосложениям и уплотнению оркестрового звучания через в прямое вступление голосов (от контрабасов к первым скрипкам).

Композитор в этой симфонии продолжает линию драматургического столкновения мелодического и сонорного материала.

Основу мелодического материала составляет цитирование в увеличении/уменьшении фрагментов темы *a* или ее «интонационного набора». Так во второй части *Allegretto* (тт. 127-481), написанной в сонатной форме, тема *a* выступает в роли побочной партии. В экспозиции используется ее фрагмент (тт. 9-

<sup>273</sup> Предисловие к партитуре.

14), то есть раздел прорастания и первой кульминации; в репризе звучит цитата 1-7 тактов, то есть экспонирование и фрагмент тематического развития, в ритмическом увеличении с новой грандиозной кульминацией. Заканчивается часть вариантом  $a_1$ , в котором меняется не только ритм (уменьшение), но и интонация (уход от диатоники) (см. Рисунок 44).

Музыкальные процессы имеют свой словесный эквивалент в описании части самим композитором: «...жизнь борется и страдает в огромной тьме и бездонной пропасти, в невидимой гигантской сети, из которой невозможно выбраться»<sup>274</sup>. Можно предположить, что ритмическое уменьшение темы, как бы уменьшение ее значимости в объеме целого, показывает бесполезность борьбы, а сама тема  $a$ , может трактоваться как некая идея надежды на будущее.


<p>II часть, <math>a_1</math> (ум.) (тт. 457-461)</p>

<p>IV часть, <math>a_1^{\text{II}}</math> (ум.) (тт. 764-768)</p>
<p>Рисунок 44. Симфония № 4 варианты <math>a</math> (в уменьшении)</p>

В четвертой части *Allegretto risoluto* (с т. 599) второй раздел также строится на чередовании мелодического и сонорного начала. Шестикратным повторением материал  $a$  вносит черты вариационности и рондальности. В этой повторности прослеживается схожее со второй частью развитие: от фрагментов темы в увеличении (с т. 691 цитируются 1-8 такты темы  $a$ , включая первую кульминацию; с т. 712 продолжается цитата темы  $a$  9-20 такты, включая уже общую кульминацию), через мелодические трансформации  $a_3$  (т. 740 и т. 752) и к вариационному повторению элементов темы  $a_1$  в уменьшении (т. 764 и т. 772).

Отдельно стоит сказать о материале третьей части *Lento* (тт. 481-598). Эпиграфом к ней выступают слова композитора: «Смерть. Соболезнования.

<sup>274</sup> Предисловие партитуры.

Похороны. Сублимация»<sup>275</sup>. Часть, действительно, выступает некоторой их иллюстрацией. Развитие материала в ней схоже с процессами медленной части Симфонии № 3. В обеих симфониях изображается плач через мелодию солирующей виолончели на фоне «вздохов» глissандо у струнных. (см. Рисунок 45), этот материал излагается в разделе А.

Рисунок 45. Симфония № 4, III часть, e (тт. 490-498)

В разделе В можно увидеть воплощение ритуала похорон. Так «причитания солиста» (*f*), подхватываются каноном «хора струнных» и выстраиваются в надрывный хроматический кластер. Сеем предположить, что эти приемы повлияли на искажение *a* в *a*<sub>2</sub> и *a*<sub>3</sub> следующей части (см. Рисунок 46)

III часть, *f* (тт. 552-557)

IV часть, *a*<sub>3</sub> (ув.) (тт. 741-747)

Рисунок 46. Симфония № 4, «причитания»

Завершается третья часть выстраиванием мелодической линии, содержащей все интонации части, для большей наглядности покажем это на нотном примере (см. Рисунок 47): речитации – *f*<sub>1</sub> (красные скобки), рождение новой мелодии *g*<sub>0</sub> (желтые скобки), искаженные «интонаций надежды» – *a*<sub>2</sub> (синие скобки), и сонорные истаивания в *pp* (зеленые скобки).

<sup>275</sup> Там же.

III часть, $f_1-g_0-a_2$ (тт. 585-594)
IV часть, тема фуги $g$ (тт. 603-610)
IV часть, тема фуги $h$ (тт. 635-644)
IV часть, тема фуги $i$ (тт. 643-651)
Рисунок 47. Симфония № 4, III часть — окончание, IV часть — темы фуг

О четвертой части *Allegretto risoluto* композитор написал так: «Есть ли надежда? Откуда она? – Из новой жизни, которая вырастает из размышлений и пробуждений человеческой сущности на пепле разрушений и страданий. Из малой искры, которая разгорается со временем в большой огонь. Он станет предупредительным пламенем, которое напомним: грех и тьма не умерли, битва добра и зла продолжается, люди, будьте бдительны»<sup>276</sup>.

Завершающая аккордовая «сублимация» предыдущей части, действительно, становится почвой для рождения нового. Ритмо-интонация  $g_0$ , разрастается в тему фуги: она построена по принципу аддиций техники минимализма (см. Рисунок 47). «Искра разгорается» в сложную фугу, где две последующие темы ( $h$ ,  $i$ ) даются в стреттном изложении. Все три темы фуги (раздел А) опираются на кварто-секундовые интонации и приводят к «пламени» кульминации, которая рассыпается в разделе В на противостояние-чередование мелодических фрагментов  $a$  и соноров. Завешается симфония их вертикальным противостоянием: материал «сублимации» третьей части расширяется до кластера, а ее антиподом-контрапунктом выступает ритмический паттерн.

<sup>276</sup> Предисловие к партитуре.

Роль ритма (паттерна) и сонора в этой симфонии велики. Так, в сонатной форме второй части главная, связующая, заключительная партии и вся разработка построены из блоков солирующих ударных инструментов<sup>277</sup> и полифонических постминималистической фрагментов (в технике наложения мелодических и ритмических паттернов). Это вполне может соответствовать первым предложениям, описывающим содержание этой части симфонии, самим композитором в предисловии: «Подавляющее внезапное огромное бедствие. Катастрофа. Грех. Разрушение. Убийства. Мошенничество. Предательство. Доносы. Зловещий хаос. Разрыв. Скручивания. пытки... Сломленный»<sup>278</sup>

Особо стоит выделить работу Ван Силиня с ритмом: четвертый раздел разработки написан в полиостинатно-фугированной технике (см. схему фуг в Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силиня. 6. Симфония № 4 (версия 2016 г.)). В качестве ее материала выступают остинато пяти ритмов ( $\mathbb{P}_r$ ) и мотив септимы( $d_1$ ) от звуко d,e и ais (тт. 337-36, см. Рисунок 48). Во второй части раздела (тт. 368-403) мелодический материал утолщается до большесекундовых кластеров-пластов (например, 22-25  $\mathbb{P}_r$  у струнных), а в остинато прослеживается некая изобразительность. Ван Силинь говорил о части: «Она выражает физическую боль во время наказания, когда кнут взлетает в воздух и режет плоть как тупым ножом»<sup>279</sup>. Темброво это находит выражения в восьми тактах остинато: четыре такта соло фрустры, четыре такта там-там, большой барабан и литавры (26  $\mathbb{P}_r$ ) (см. см. Рисунок 48).

<sup>277</sup> Среди которых выделяется большой барабан.

<sup>278</sup> Предисловие партитуры.

<sup>279</sup> Там же.

22-25  $\text{P}_r, d_1$  (тт.337-343)

26  $\text{P}_r$  (тт.353-356)

Рисунок 48. Симфония № 4, II часть, Материал четвертого раздела разработки

Вторая и четвертая части объединены сонорным звучанием ударных инструментов. В качестве главного тембра выступает большой барабан. Его паттерн во второй части также укладывается в восьмитакт. В последней части Ван Силинь усиливает китайский колорит за счет введения китайских тарелок. Примечательно выписанное ритмическое замедление их сольных разделов. Подобный прием свойствен музыке ударных инструментов китайской оперы Ци Ба<sup>280</sup> направления Логу цзин<sup>281</sup>, где они изображают лязг оружия во время батальных сцен, также «группа ударных несет формообразующую функцию: ее звучанием открывается и закрывается не только вся опера, но и каждый законченный фрагмент – ария, диалог, танец»<sup>282</sup>.

Таким образом, в Симфонии № 4 композитор буквально создает «музыкальное стенографирование» своих мыслей и эмоций, опираясь на сопоставление лейттемы и сонорных пластов, объединяет их в почти театральное

<sup>280</sup> Оправлять доспехи, браться оружием, (об актёре в роли полковода на сцене).

<sup>281</sup> Дословно переводится как «гонг и барабаны» - традиционный способ запоминания ритмических формул, а также фиксации партии ударных в китайской народной и театральной музыке.

<sup>282</sup> Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (пекинская опера): дис. ... канд. иск., М., 2011. С. 129.

повествование, близкое пекинской опере, расширяя традицию Ци Ба техническими новшествами европейской сонорной музыки.

*Симфония № 6.* В апреле 2004 года Ван Силинь закончил создание программной Симфонии № 6 «Песня жизни», приуроченной к Летним Олимпийским играм в Пекине. В предисловии он пишет: «Я благодарен Пекинскому симфоническому оркестру [...]. Праздничный олимпийский дух навел меня на мысль, что свободную конкуренцию между людьми [...] можно назвать демократией с большой буквы, раскрывающей жизненный потенциал и смысл, подчеркивающей человеческое достоинство»<sup>283</sup>. В беседе об этой симфонии с музыковедом Лю Янь композитор произнес: «Размышления над историей вселили в меня надежду, а что такое надежда? Надежда — это бесконечная жизнь человечества!»<sup>284</sup>.

Каждая из трех частей симфонии имеет программные заголовки: 1. *Источник жизни*, 2. *Борьба жизни*, 3. *Огонь жизни*. При этом композитор пояснил, что можно исполнять каждую из частей как отдельное произведение без названия: «Я предпочитаю рассматривать Симфонию № 6 как непрограммное произведение, но все-таки оно поднимает тему человеческой судьбы»<sup>285</sup>.

Ван Силинь в целом отделяет эту симфонию от своих прошлых работ, поскольку она «свободная, светлая и радостная, а симфонии до этого трагичны, сумрачны и печальны»<sup>286</sup>. Отметим, что несмотря на другой настрой в написании симфонии, композитор остался верен конфликтой драматургии. При этом в качестве «оппонентов» выступают отдельно ритм и отдельно интонация-звукоточность.

Средняя часть симфонии (*Борьба жизни*) практически лишена интонации. Так развивающийся раздел (В) — это бесконечный канон второго разряда на две ритмические темы-паттерна у высоких струнных  $6 \text{ } \mathbb{P} \text{ } \text{r}$  и медных  $7 \text{ } \mathbb{P} \text{ } \text{r}$  на фоне

<sup>283</sup> Предисловие к партитуре «Симфония № 6» Ор.46 2004 г..

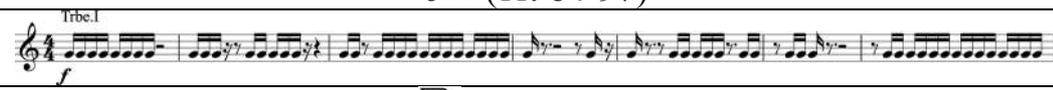
<sup>284</sup> Лю Янь. Я слушаю «Шестую Симфонию» Ван Силиня // Народная музыка. 2005. № 5. С.16-17.

<sup>285</sup> Пин Мин. Мысли о «Шестой симфонии» Ван Силиня // Искусство Фуцзяни. 2007. № 4. С. 46.

<sup>286</sup> Предисловие к партитуре «Симфония № 6» Ор.46 2004 г.

остинато четвертей низких струнных 5 $\text{P}_r$ . (см. Рисунок 49 и см. Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силиня. 7. Симфония № 6)


5 $\text{P}_r$ (тт. 81-94)

6 $\text{P}_r$ (тт. 84-97)

7 $\text{P}_r$ (тт. 113-121)
Рисунок 49. Симфония № 6, II часть, материал раздела В

В качестве неритмического компонента этой части выступают полутоновые интонации и кластеры, изменение сонантности которых выступает как вектор развития. Материал *h* воспринимается как дискретный кластер, материал *i* – это канонически выстраиваемый хроматический кластер, который в разделе А2 «дорастает» мотива из двух нот (см. Рисунок 50).


<i>h</i> (тт. 17-25)

$i_1 + h_{\text{вар.}}$  (тт. 153-157)                       $h_2$  (тт. 195-198)

**Рисунок 50. Симфония № 6, II часть, варианты кластерных звучаний**

Таким образом в части, которая называется «Борьба жизни», композитор не показывает никакого столкновения, это часть как выверенный механизм, в котором «жизнь-преобразование» отсутствует. Крайние части симфонии (*Источник жизни* и *Огонь жизни*) построены наоборот большей частью на свободно развивающемся интонационном материале. При этом в третьей части главными формообразующими компонентами становятся соло ударных инструментов, звучащие перед каждым новым разделом и получающими продолжительное развитие в коде и С (см. Рисунок 51 и см.).

(тт. 355-359)

**Рисунок 51. Симфония № 6, III часть, соло ударных**

Ударные инструменты являются важной составляющей традиционной китайской оперы. Национальный колорит подчеркивается в симфонии использованием китайских ударных инструментов ча и нао<sup>287</sup>, а также пайгу<sup>288</sup>.

Мелодический материал симфонии выведен из лейттемы *a* (см. Рисунок 52). Она написана как инструментально-речитативная импровизация в форме неточного канона у деревянных духовых инструментов. Ее ладовую основу составляет кварто-секундовый трихорд, дополненный хроматикой. В неизменном виде *a* звучит трижды: в начале симфонии, в завершении первой и третьей частей, отличие фрагментов лишь в сопровождении: аккорд h-des-es+es-g-a в начале, и пентатоника a-c-d-e-g-a в завершении.

The image shows a musical score for three Piccolo Flutes (picc.Fl.I, II, III) in 4/4 time. The score is divided into three systems. The first system starts with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with a trill-like figure. The second system begins with a piano (*pp*) dynamic and continues the melodic line with some rests. The third system returns to a forte (*f*) dynamic and concludes with a piano (*pp*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

I часть, *a* (тт. 2-7)

Рисунок 52. Симфония № 6, I часть, лейт-тема *a*

Мелодия *a* становится основой для ряда ритмических и интонационных вариантов. Тема *e* из первой части по звучанию не имеет сходства с *a*, однако написана в том же ладу и в квази-канонической технике. (см. Рисунок 53)

The image shows a musical score for Violins I (VI.I) and Violins II (VI.II) in 4/4 time. The score consists of two systems. Both parts play a melodic line with a trill-like figure, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first system covers measures 72-75, and the second system covers measures 76-77. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

I часть, *e* (тт. 72-76)

Рисунок 53. Симфония № 6, I часть, *e*

<sup>287</sup> Парные круглые металлические инструменты разного диаметра, с центральной выпуклостью, которая служит для удержания. Подобные инструменты очень часто используются, Хуан Шуай писал: «В традиционной китайской музыкальной драме, в духовой и ударной музыке, а также в народных песнях и танцах большой популярностью пользуется кимва, которая в древности имела название тунбо, что значит медные тарелки. [...] китайские тарелки имеют конусообразную форму колокола с центральным выступом и слегка вогнутыми внутри краями, таким образом при ударе они образуют свод». (Хуан Шуай. Современная музыка для традиционных духовых и ударных инструментов Китая: композиция и исполнительство: дис. ... канд. иск., Ростов-н/Д., 2025. С. 66-67).

<sup>288</sup> Комплект из четырех литавр.

Остальные варианты ритмически идентичны *a* (см. Рисунок 54), при этом достаточно сильно отличаются интонационно. Мышление композитора в первой и третьей частях реализуется в комбинировании вариантов звуковысотных вариантов по вертикали, превращая тему в мелодический-гетерофонный пласт, в котором не различима главная мелодия (на схеме Приложение Д. Список условных обозначений в схемах форм, обозначено  $\boxed{a}$ ).

III часть,  $\boxed{a_7}$  (тт. 8-14)

$a_9$  канон (тт. 190-195)

Рисунок 54. Симфония № 6, III часть,  $\boxed{a_7}$  и  $a_9$  канон

Комбинирование тем происходит и по горизонтали. В качестве «ядра» выступает ритм/интонация *a*, в качестве развертывания – материал, который до этого выступал в роли независимого контрапункта к *a*. В первой части его роль выполняет *b* – пласт, изначально построенный на секундовых интонациях и пунктирном ритме (см. Рисунок 55). Его интонация вовлекает другие интервалы, его же можно рассматривать как основу для *j* во второй части.

I часть, *b* (тт. 21-25)

I часть, эл. $(a+b)$ (тт. 87-88)	I часть, эл. $(a+b)_1$ с контрапунктом $e$ (тт. 103-104)
III часть, $a_{11}+e_2$ (тт. 282-293)	
Рисунок 55. Симфония № 6, комбинированные мелодические варианты $a$ , $b$ и $e$	

В третьей части «ядро»  $a$  дополняется «ритмо-интонационным набором»  $e$  из нисходящей хроматической гаммы и выпяченного ускорения. Это ускорение можно трактовать с позиции сань бань – одного из ритмов традиционной оперы<sup>289</sup>.

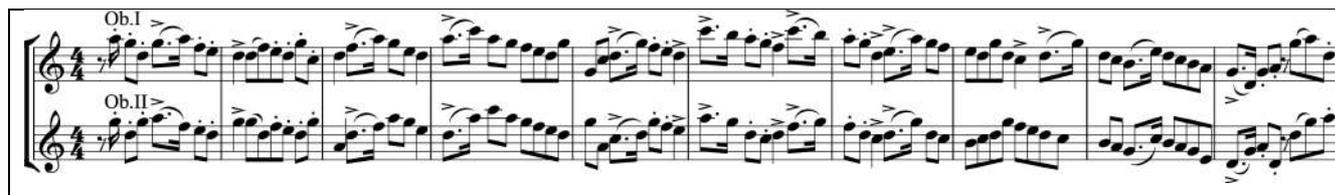
Вертикальное комбинирование  $e$  и  $a$  происходит в конце первой части.

Во второй части влияние  $e$  можно увидеть в  $i$ , где берется только интонация, а ритм дается ровными длительностями. В третьей части горизонтальное сопоставление двух мелодий приводит к новому варианту, которое становится последним мелодическим явлением в симфонии (за исключением коды, повторяющей окончание первой части).

Отдельно стоит сказать о материале  $j$  (см. Рисунок 56), который также как и ударные соло, прерывает развитие  $a$ . Композитор говорит: «Я написал тему в шаньсийском народном стиле [...]. Я опирался на народную музыку с акробатическими сценами, использовал традиционные китайские состязания для создания активной и живой жизненной силы»<sup>290</sup>.

<sup>289</sup> Он трактуется свободно как некая прогрессия, построенная на постепенном ускорении или замедлении, а также промежуточных вариантах (ускорение-замедление-ускорение и т.д.).

<sup>290</sup> Пин Мин. Мысли о «Шестой симфонии» Ван Силя. С.32.



j (тт.130-140)

Рисунок 56. Симфония № 6, III часть, j

Таким образом, «бесконечная жизнь человечества» подается композитором через очень пластичную мелодику *a*, которая, пройдя через множество горизонтальных и вертикальных соединений с другим материалом, состязаясь с ритмической механистичностью второй части и соло ударных третьей части, возвратилась к своему неизменному виду.

**Сюита «Тайгу янгэ».** Поздний период творчества связан не только с переосмыслением трагических событий истории, но и с возвращением к жанру сюиты. Интересна работа композитора с фольклором провинции Шаньси. В 1998 году Ван Силинь пишет «Сюиту для фортепиано в стиле народных песен Шаньси»<sup>291</sup>. В 2010 году пишет пятичастную симфоническую сюиту «Тайгу янгэ», которая имеет сходства с фортепианной сюитой: 1) композитор использовал весь материал последней части *Праздник фонарей*, 2) четвертая часть «*Погребальная песня*» построена аналогично «*Adagio. Одинокие могилы*» фортепианной сюиты. Следующим этапом переработки материала стала версия 2014 года, когда композитор использовал весь материал фортепианной сюиты, добавив из оркестровой сюиты 2010 года только «*Песню*», переименовав ее в «*Andante. Воспоминание*».

Работа над оркестровой сюитой выполнена при поддержке Управления культуры провинции Шаньси. Ван Силинь писал: «Я прожил в Шаньси 14 лет [...], занимался музыкой центра Шаньси и других регионов, скучаю по этой музыке [...]. Если бы я не получил заказ, я все равно написал что-то в ее честь. Я воспользовался

<sup>291</sup> Название частей фортепианной сюиты 1. Прелюдия. Зброшенныя деревни, 2. Токката. Напевы кайхуа, 3. Andante. Воспоминание, 4. Adagio: пустынные могилы, 5. Финал: Праздник фонарей.

этой возможностью, чтобы воплотить то, о чем думал много лет. Процесс написания прошел очень гладко»<sup>292</sup>.

Тайгу – уезд провинции Шаньси, янгэв переводе с китайского — «пахотная песня»<sup>293</sup>. В Тайгу жанр янгэ эволюционировал сначала от народной песни к пению с танцами, затем от пения с танцами к музыкальной драме. Части сюиты вторят общей концепции театрального представления: I ч. *Увертюра*, II ч. *Песня*, III ч. *Интермеццо*, IV ч. *Погребальная песня*, V ч. *Финал: Праздник фонарей* (Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силиня, 8. Симфоническая сюита «Тайгу янгэ»<sup>294</sup>).

«*Увертюра*» транслирует бодро-деятельную эмоцию. Ее основным материалом стали четыре мелодии. Три из них танцевальные. Тема *a* является «заглавной», в ее основу положена песня-танец района Цзиньчжун Провинции Шаньси «Кань янгэ» (в пер. «смотреть янгэ»). Использование именно этой песни подчеркивает начало просмотра театрального представления. В большинстве проведенных тем изложена диалогично: между ансамблем на *mf* и «репликой» в конце каждого четырехтакта на *f* (своеобразный припев).

Все танцевальные темы имеют множество вариаций-вариантов, их роднит кварто-секундовая интонация. Мелодии *a* и *d* близки за счет наличия пауз в своей ритмической организацией (см. Рисунок 57). Неравномерную повторность *d*, с одной стороны, можно объяснить влиянием полиакцентной ритмики И. Стравинского, которое отмечал Ван Силинь, с другой стороны, как еще одно проявление минимализма.

Тема дается в виде гетерофонного двухголосия (см. Рисунок 57). В его основу положена песня «Хань Сянцзы ведет жену». Она связана с мифом о

<sup>292</sup> Ван Силинь. Симфоническая сюита *Тайгу янгэ*. [Электронный ресурс]: Пекин: Beijing television art center. 2017. 1 CD-ROM.

<sup>293</sup> Янгэ в настоящее время самый популярный народный танец Китая. Однако его бытование весьма изменялось в зависимости от района. Так для провинции Хэбэй он развивался при династии Тан и тд. В Тайгу во время правления династии Мин Чунчэнь (1627-1644 гг.) как песня для работы в поле. Во времена династии Цин (1636-1912) регион Шаньси стал центром торговой жизни, янгэ стало уличным танцевальным представлением, которые перемежались пением и диалогами. При последних правителях династии Цин начали создавать профессиональные труппы, которые используя материал Тайгу, ставили драмы на военные сюжеты.

<sup>294</sup> В схемах этой сюиты не используются сквозное буквенное обозначением.

бессмертном Хань Сянцзы, который узнав о том, что его жена Линь Ин страдает без него и смертельно от этого больна, исцелил ее и она также получила бессмертие<sup>295</sup>. Зная о том, что в сюите есть часть Погребальная песня, мы можем сделать предположение, что на выбор композитором данной песни имел значение сам текст.

The image shows a musical score for the first part of 'Taygu Yang'e'. It consists of five staves. The first staff is for Flute, Oboe, and Clarinet (Fl., Ob., Cl.) in 4/4 time, marked *mf*. The second staff is for Violins I and II (V.I., V.II), also marked *mf*. The third staff is for Violin I (V.I.), marked *mf* and *p*. The fourth staff is for Trombone I and II (Trb. I, Trb. II), marked *mf*. The fifth staff is a dynamic marking  $f^k$ . The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Рисунок 57. «Тайгу янгэ», темы первой части

Танцевальные фрагменты инкрустируются лирическими мелодиями (*b* и *e*). При экспонировании *b* композитор использует также диалогичный принцип как в *a* (условно запев-хор), однако в качестве материала для «хора» дается непосредственный элемент *a* (т. 72, т. 76). Темы *a* и *b* также одинаковы по набору интонаций. Естественной работой с ними становится их контрапункт (тт. 85-100) (см. Рисунок 57).

О второй части (*Песня*), композитор рассуждал: «Печаль? Воспоминание о родном крае? Страдание? Надежда? Часть может быть названа “Воспоминание” или “Песня”»<sup>296</sup>. Куплетно-вариационная форма опирается на чередование двух фактурно-мелодических периодов. Они построены на вариантном повторении двухтактовых фраз. Мелодический рельеф куплета (*a*)-припева (*b*) схож, он близок вокальным импровизациям в диапазоне октавы, порученным солирующим

<sup>295</sup> Перевод сделан по истории Хань Сянцзы [Электронный ресурс]. URL : <https://mt.sohu.com/20170517/n493386033.shtml> (дата обращения: 17.05.2017).

<sup>296</sup> На премьере, часть называлась «Воспоминание». Ван Силинь. Симфоническая сюита *Тайгу янгэ*. [Электронный ресурс]. Пекин: Beijing television art center. 2017. 1 CD-ROM.

духовым или группе струнных. Два раздела (А, А1) имеют гомофонно-гармонический склад. Оркестровый аккомпанемент куплета и припева объединены звучанием струнной группы. В этом можно увидеть влияние аккомпанеента традиционного Тайгу янгэ, который называется «вэньчан»<sup>297</sup>. Это сопровождение отдавалось традиционным китайским струнным инструментам (цзиньху/сопроно баньху, баньху, янцинъ, сона, эрху, большой саньсянь, шэн и т.д.)<sup>298</sup>. Главная задача вэньчан показать красоту певческого голоса. Отметим в трактовке Ван Силя наличие двух чередующихся фактур в сопровождении, которые и создают ощущение куплета-припева: аккорды кварто-секундового строения (аккомпанемент материала *a*) и хроматический кластер (аккомпанемент материала *b*). (см. Рисунок 58)

---

<sup>297</sup> В «Тайгу янгэ» также есть другой тип сопровождения, который называется учан (武场), которое поручено ударным инструментам. Его применение связано с описанием батальных сцен.

<sup>298</sup> *Вэнь Лижу*. Исследование музыки Цитай янгэ (Тайгу янгэ): дис. ... магистр. Цинхуандао. 2018. С. 11.

The image displays two sections of a musical score. The top section, labeled 'a (5-8тт.)', features four staves: Clarinet (Cl), Violin I (V.I), Violin II (V.II), and Viola (Vla). The bottom section, labeled 'b(15-18тт.)', features six staves: Clarinet B-flat (Cl.B II), Arpa (Arpa), Violin I (V.I), Violin II (V.II), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.). The score includes various musical notations such as dynamics (mp, p, mf, sf), articulation (div.), and phrasing slurs.

Рисунок 58. «Тайгу янгэ» темы второй части

Разящая непохожесть сопровождений создает противоречивость характера воображаемого участника драмы, который поет свою песнь. Проводя параллель с содержанием хроматических фрагментов предыдущих сочинений (Симфонии № 3, № 4, № 6), можем предположить, что подобным приемом Ван Силинь хотел создать некоторые отсылки к теме смерти.

Отдельно стоит сказать о сопровождении  $a^{\text{II}}$  (раздел A2). Ван Силинь делает фактуру полифоничной, добавляя в пласт сопровождения самостоятельный бас и тройной бесконечный канон второго разряда, который повторяется шесть раз. Все пропосты относительно короткие (длятся пять четвертей), то есть мы можем говорить о паттерновости. Важно отметить общую хроматизацию сопровождения в этом разделе: две пропосты имеют скрытую нисходящую хроматическую линию,

также полутоновой интонацией обогащены басовая линия и аккорды у валторн (они раньше велись струнной группой «вэньчан»). (см. Рисунок 59)

II часть, раздел А2 (тт. 37-38)

IV часть, раздел С (тт. 36-37)

Рисунок 59. «Тайгу янгэ» изобразительные каноны в сопровождении

Однако последнее проведение  $a^{\text{III}}$  дается с диатонической поддержкой высоких струнных и арфы с челестой, что создает эффект умиротворения. Таким же оркестрово-драматургическим приемом Ван Силинь пользовался в Симфонии № 4, называя это «сублимацией», в данном случае он охарактеризовал это как «эхо голосов внутри неба – трансцендентность. Освобождение от оков брэнного мира»<sup>299</sup>.

Данный оркестровый прием завершает четвертой части сюиты – «Погребальную песню» ( $d^{\text{II}}$ ). Композитор писал о части: «Она самая важная, я собираюсь написать музыку похорон»<sup>300</sup>. Ван Силинь о разделе А говорил, что в нем «изображается грандиозная трагическая сцена»<sup>301</sup>. Действительно, его музыкальный материал можно назвать надгробным причитанием ( $b$ ), которое оттеняется «пением» низких струнных ( $a$ )<sup>302</sup>. Ван Силинь поделился своими ассоциациями: «Соло фагота – это монолог старика»<sup>303</sup>, напомним, что также он характеризовал соло виолончели третьей части Симфонии № 3 (см. Рисунок 60)



Разделы В и С композитор написал, опираясь на китайскую песню «Жемчужная перевернутая занавеска». Само название песни отсылает к традиционной декоративной занавеске из нитей жемчуга, которую можно закатать и раскатать. Песня состоит из 24 куплетов: сначала поются тексты-притчи о каждом месяце года с января по декабрь, а затем в обратном движении от декабря по январь, создавая повторную цикличность; отсюда название связанное с раскатывающейся и закатывающейся занавеской.

<sup>299</sup> Лекция Ван Силиня в Китайской консерватории (г. Пекин) 2012 г. Цит по: Чэн Юань. Композиторская техника в симфонической сюите Тайгу янгэ: дис. ...магистр. Ланьчжоу, 2013. С. 36.

<sup>300</sup> Там же. С. 29.

<sup>301</sup> Там же. С. 29.

<sup>302</sup> Подробнее об этом написано в главе 3.

<sup>303</sup> Лекция Ван Силиня в Китайской консерватории (г. Пекин) 2012 г. С. 29.

с (т. 24-32)

VI, VII, Vle.

d (т. 32-40)

Рисунок 61. «Тайгу янгэ», IV часть, «Погребальная песня», с и d

Мелодии *d* и *c*, безусловно, имеют один источник, что подтверждается словами композитора. Однако в их изложении есть существенная разница. Так *c* дается в вертикальном утолщении, образуя диатонический кластер в пределах октавы (26 ц.) и в пределах ноны (28 ц.), в таком же утолщении дается последнее проведение *d* ( $d^1$ ). В первоначальном сопровождении *d* композитор говорил о изображении звука плача<sup>304</sup>, переданного также как и во второй части «*Песня*» (A2) с помощью каноническо-паттерновой техники (см. Рисунок 59).

Таким образом, тема смерти и условного воскрешения во второй части «*Песня*» и четвертой части «*Погребальная песня*» имеют схожее музыкально-образное воплощение.

Третья часть *Интермеццо* является связкой между трагическими номерами. Ван Силинь иронично заметил: «Ничего особенного, интерлюдия, построена на трихордовом ладу среднего течения<sup>305</sup> Хуанхэ»<sup>306</sup>. Несмотря на скупость материала композитор интенсивно занимается его полифоническим развитием. Вариантность и динамизация репризы в трехчастной частной форме происходит также за счет канонического изложения в сопровождении трихордовой мелодии.

<sup>304</sup> Там же. С. 33.

<sup>305</sup> Включает провинции Шаньси, Хэнань, Шэньси, восточный провинции Ганьсу и южную провинции Нинся.

<sup>306</sup> Ван Силинь. Симфоническая сюита *Тайгу янгэ*. [Электронный ресурс]: Пекин: Beijing television art center. 2017. 1 CD-ROM.

Пятая часть «Финал: Праздник фонарей» конкурирует с «Праздником факелов» из «Напевы Юньнань по популярности. В форме этой части можно выделить четыре строфы, открывающиеся рефренами – многократными повторениями кварто-секундового созвучия. Изменение высоты этих созвучий подчинено логике постепенного понижения (см. Рисунок 62).

Рисунок 62. «Тайгу янгэ», V часть, «Финал: Праздник фонарей» *a*

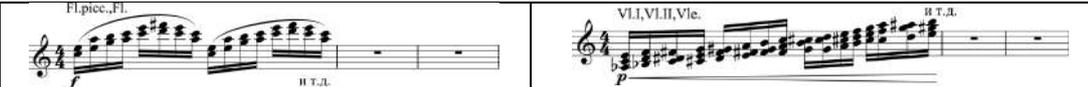
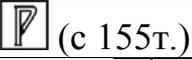
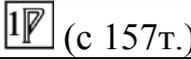
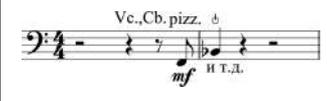
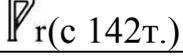
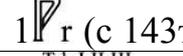
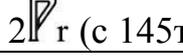
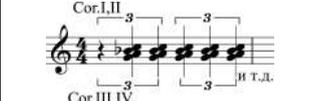
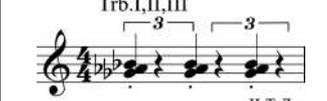
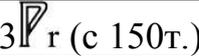
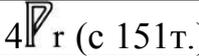
Первые две строфы (A и A1) построены на вариантно-вариационных преобразованиях танцевальных тем – *b* и *c* (см. Рисунок 63)

Рисунок 63. «Тайгу янгэ», V часть, «Финал: Праздник фонарей» танцевальные темы

В основу композиционного принципа строф A2 и A3 положена работа ритмом. Так новый материал *d* строфы A2 имеет черты саньбань, при этом есть интонационное сходство с «Жемчужной перевернутой занавеской» из четвертой части (выделили красным см. Рисунок 64).

Рисунок 64. «Тайгу янгэ», V часть, «Финал: Праздник фонарей» тема *d*

Основу заключительной строфы составляют семь коротких мелодических и ритмических паттернов. (см. Рисунок 65)

		
 		
		
		
		
		
Рисунок 65. «Тайгу янгэ», V часть, «Финал: Праздник фонарей» паттерны А3		

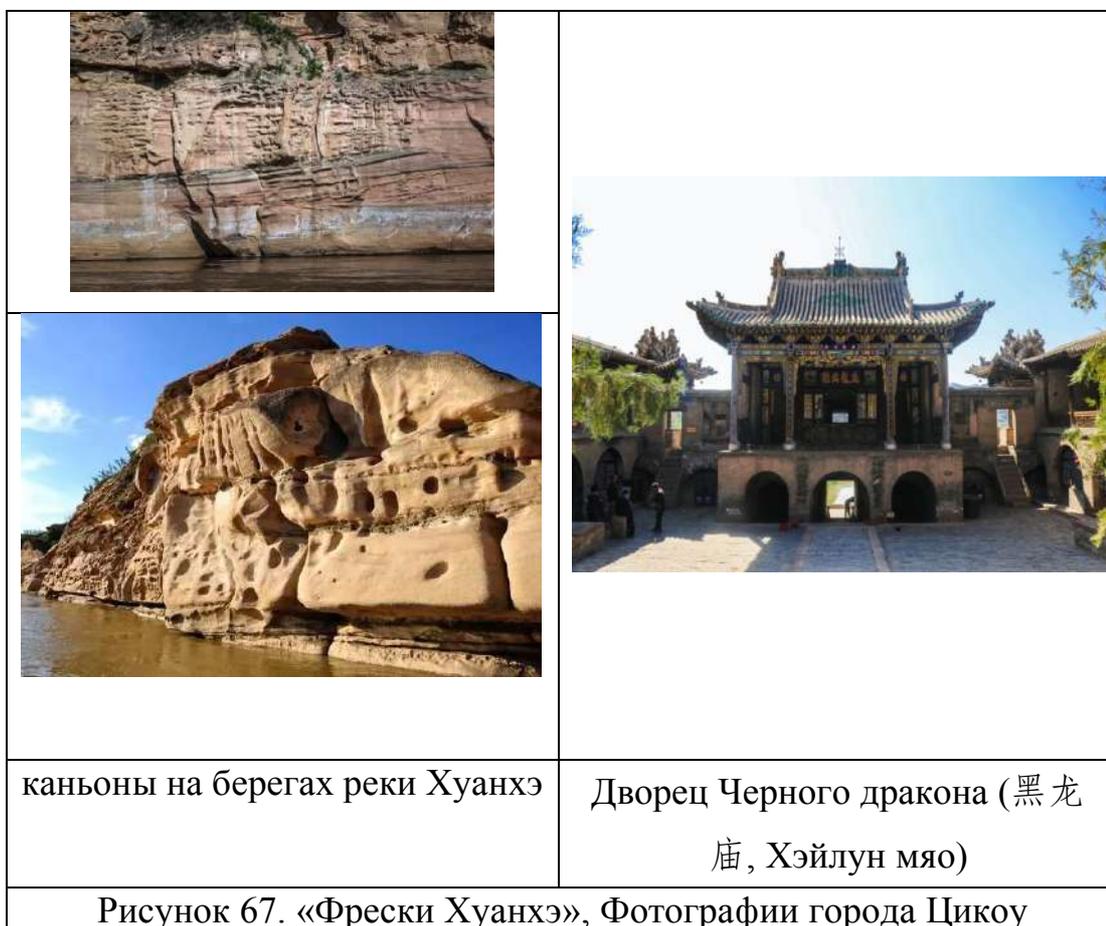
Данные паттерны создают фон для трехголосного канона у солирующих духовых. Его широкое дыхание и интонации роднятся с лирическими темами первой части. Так, первый отдел канона практически полностью совпадает с темой *e* первой части. (см. Рисунок 66)

 <p>I часть, <i>e</i> (тт. 163-166)</p>
 <p>V часть, <i>f</i> (тт. 154-159)</p>
Рисунок 66. «Тайгу янгэ», <i>e, f</i>

В завершении анализа этой сюиты следует подчеркнуть, что *Праздник фонарей* – традиционный праздник, который заканчивает пятнадцатидневные торжества в честь Нового года. Если брать во внимание все идейно-эмоционально-изобразительное содержание этой сюиты, то можно говорить о победе жизни над смертью и цикличности миропорядка.

*Сюита «Фрески Хуанхэ»* вдохновлена поездкой по приглашению руководителей Шаньсийского симфонического оркестра в древний город Цикоу, расположенный на берегу реки Хуанхэ в апреле 2013 года. Ван Силинь сравнивал эту часть реки со «спокойным, широким, величественным, но неуправляемым и

сильным»<sup>307</sup> средним течением Рейна. Композитор был впечатлен историей<sup>308</sup> этого места, его природой и культурой. Название сюиты обязано «природным фрескам», которые образуются в результате химического выветривания горных пород (см. Рисунок 67).



Сюита состоит из четырех частей: 1. *Рассвет на реке – впечатление от Цикоу*, 2. *Напевы Кайхуа: токката для оркестра*, 3. *Ночной разговор на берегу реки – плач для гобоя соло и оркестра*, 4. *Финал: Оперная сцена в устье реки* (схемы всех частей см. Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силиня. 9. Симфоническая сюита «Фрески Хуанхэ»).

Названия частей говорят о влиянии театрального искусства, что вдохновлено культурными традициями Цикоу. Его главная архитектурная достопримечательность – храм Черного дракона (см. Рисунок 67). Каждый год в

<sup>307</sup> Из личной переписки от 2.07.2024.

<sup>308</sup> Цикоу – древняя военная крепость, которая была центром речной торговли и культуры в 1736-1931 (эпоха правления династий Мин, Цин, период Китайской республики). Связывала торговлю регионов северного Китая, запада (от Шэньси, Ганьсу, Нинся, Внутренняя Монголия) и востока (от Тайюань, Пекин до Тяньцзинь).

марте и июле по лунному календарю в нем<sup>309</sup> проводится храмовый праздник, который включает в себя сжигание благовоний и показы спектаклей<sup>310</sup>.

Примечательно, что тема третьей части *Ночной разговор на берегу реки* написана еще в 1984 году как пьеса для гобоя<sup>311</sup> и фортепиано, в 2006 году переработана в оркестровую пьесу «Размышление»<sup>312</sup> и переложение для дуэта маримб, а в 2013 уже стала частью сюиты «Фрески Хуанхэ». Сюита исполнялась несколько раз: 2013 году в г. Тайюане и 2017 в г. Пекине под управлением композитора.

Ван Силинь писал: «Основная идея написания “Фресок Хуанхэ” – это движение от образности к абстрактности, стремление использовать не непосредственный материал народной музыки, а извлечение из него характерных особенностей ладов и ритмов, переосмыслить их через современную эстетику и композиторскую технику, выразить благодаря этому художественной концепции автора. Это я называю движением от образности к абстрактности»<sup>313</sup>.

Весь интонационный материал вырастает из кварто-секундового трихорда.

Первая часть (*Рассвет на реке – впечатление от Цикоу*) изобразительна. Ее пасторальная импровизационная мелодия *a* разрастается до сонорного двенадцатиголосного канона у деревянных духовых, рисуя, по словам Ван Силиня, «предрассветное состояние Хуанхэ, мерцание солнечных лучей на поверхности реки, переход от холода к теплу, это как тема “рассвета”»<sup>314</sup>. Примечательно, что флейты проводят мелодию *a* без изменений, в то время гобои и кларнеты, отчасти фаготы имитируют материал непоследовательно, добавляя новые отделы, что можно назвать горизонтальной комбинаторикой (см. схема двенадцатиголосного

<sup>309</sup> Рядом с храмом Черного дракона находится храм, посвященный богу Гуаньди (храм Гуаньди), его пространство также задействовано в празднествах.

<sup>310</sup> Здание Храма Черного Дракона в уезде Линьсянь. Информация из Энциклопедия Китая [Электронный ресурс]. URL: <https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=44685&Type=bkzyb&SubID=61309> (дата обращения: 12.08.2024).

<sup>311</sup> Она написана по заказу гобоиста центрального оркестра Чжан Лихэ.

<sup>312</sup> По заказу Гонконгского национального оркестра.

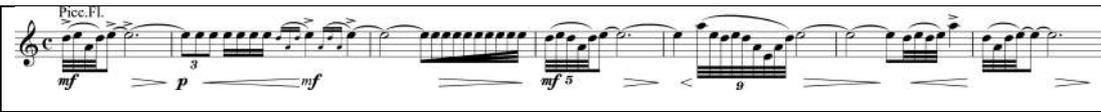
<sup>313</sup> Введение партитуры.

<sup>314</sup> Ван Силинь. Симфоническая сюита *Фрески Хуанхэ* [Электронный ресурс]. Пекин: Beijing television art center. 2017. 1 CD-ROM.

канона на *a* в Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силиня, 9. Симфоническая сюита «Фрески Хуанхэ»).

Первый такт темы *a* (первый отдел канона) можно назвать лейтмотивом всей сюиты. Его трехголосное каноническое изложение повторяется в конце первой части и завершает всю сюиту.

Этот лейтмотив становится интонационным зерном для тем-речитаций у солирующих деревянных во всех частях (см. Рисунок 68)


I часть, <i>a</i> (тт. 2-7)

II часть, <i>a</i> <sub>1</sub> (тт. 145-153)

III часть, <i>g</i> (тт. 18-24)

IV часть, <i>a</i> <sub>5</sub> (тт. 106-111)
Рисунок 68. «Фрески Хуанхэ», темы-речитации на основе <i>a</i>

Самое близкое музыкальное прочтение *a* во второй части *Напев кайхуа*: *токата для оркестра*. Напев кайхуа (в пер. распускающийся цветок) — это традиционная очень короткая народная песня, популярная в районе гор Тайхан, в основном в уездах Цзуоцюане, Хэшуни. В ней всегда есть упоминание цветения, даже если смысл не радостен. Музыка используется горцами для того, чтобы выразить свое стремление к счастливой жизни и тоску по любви в разгар физического труда<sup>315</sup>. Приведем пример нескольких текстов одного напева<sup>316</sup>:

Дверное кольцо расцветает,

<sup>315</sup> Чэнь Байсюе. Исследование гармонических приемов фортепианной сюиты Ван Силиня «Народные песни в стиле Шаньси». С. 9.

<sup>316</sup> Тексты взяты из Сборника китайских народных песен: Шаньси. Пекин: Издательство Народная музыка, 1990. С.155,159.

Когда дверь открывает мой любимый<sup>317</sup>.

\*\*\*

Невозможно оторваться от двух цветков лотоса на одном стебле,

Ты сегодня ушел, я жду твоего возвращения<sup>318</sup>

\*\*\*

Красный цветок персика, белый цветок абрикоса,

Я перейду через горы, чтобы найти тебя<sup>319</sup>.

Варианты  $a_1$  и  $a_2$  (см. Рисунок 68) в этой части оттеняют токкатное движение в фактуре, именно она своим остинато в «фигурационном каноне»<sup>320</sup> ( на схеме Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силяня. 9. Симфоническая сюита «Фрески Хуанхэ») отсылает к кайхуа. Ван Силян сообщил в личной переписке: «я переписал ее структуру в тридцати двух тактовую тему остинато, сделал вариации в разных тембрах и фактурах, и растворился в конце»<sup>321</sup>, в предисловии к партитуре указано: «Во второй части произведения как раз прослеживается художественная концепция, в результате разбивается стереотипный облик народной музыки с эстетической и музыкальной точки зрения, тем самым ей придается новый смысл»<sup>322</sup>.

Повторяемость материала подчеркнута не только через остинато канона, но и через репетитивную технику. Паттерны  и  $1P_r$ , также как и  построены на кварто-секундовой интонации. Остинатность-репетитивность становится основой для построения сопровождения-мелодических линий в третьей и четвертой частях (см. Рисунок 69).

<sup>317</sup> «会哥哥»: 门搭搭开花 (呀) 不来来, 门外走进咱哥哥来(亲呀亲呀咳呆呀咳呆)。 (перевод на русский С.Л.)

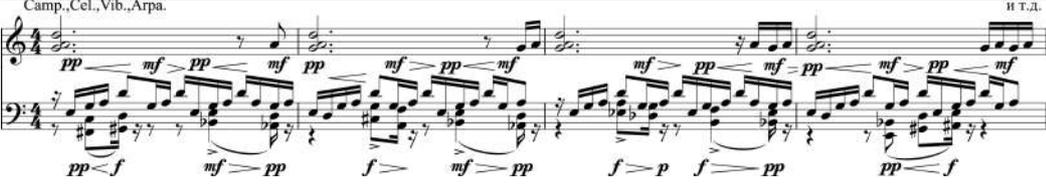
<sup>318</sup> «会哥哥»: 并蒂莲开花 (呀) 离不开, 今日你走了啥时间来(亲呀亲呀咳呆呀咳呆)。 (перевод на русский С.Л.)

<sup>319</sup> «桃花红, 杏花白»: 桃花来你就红来, 杏花你就白, 爬山过岭找你个来。 (перевод на русский С.Л.)

<sup>320</sup> Подробнее смотри в Главе 3.

<sup>321</sup> Из личной переписки от 2.07.2024.

<sup>322</sup> Предисловие к партитуре «фрески Хуанхэ» (неизданное) Op.57 2013 г.

	
II часть,  (тт. 1-3)	II часть,  (тт. 273-274)
	
II часть,  (тт. 129-137)	
	
III часть, <i>f</i> (тт. 13-17)	
	
II часть,  (тт. 393-397)	III часть,  (тт. 133-135)
	
IV часть, <i>k</i> <sub>1</sub> (тт. 103-104)	
Рисунок 69. «Фрески Хуанхэ» паттерны	

Обе последние части сюит театрализованы, близки к инструментальному театру. Главные «роли» отданы сольным духовым инструментам.

Третья часть *Ночной разговор на берегу реки* — плач для гобоя соло и оркестра строится на материале *g*, который близок своим интонационным набором к *a*. Тема солирующего гобоя, по словам Ван Силя, «рисует старика, рассказывающего долгую сказку»<sup>323</sup>. Его импровизационная речитативность

<sup>323</sup> Ван Силинь. Симфоническая сюита *Фрески Хуанхэ*. [Электронный ресурс]: Пекин: Beijing television art center. 2017. 1 CD-ROM.

близка плачу в разных проявлениях. Так разделы А – это плач от первого лица (соло гобоя) (см. Рисунок 68), сопровождаемый паттерном *f* (см. Рисунок 69). Этот паттерн делится на три составляющие: тритоновые «вздохи» виолончели с паттерном из добавочных длительностей (его периодичность — четыре такта) и двухтактная фигурации-паттерн у альтов. Второе проявление плача (разделы В) – это неточный канон ( $g_2$ ) между струнной и деревянной группами, его самым трагическим проведением становится кульминационный В2, в котором, помимо секундовых причитаний в басу, добавлен хроматический мензуральный канон ( $i_{\text{мензур.канон}}$ ), который как и ритмический паттерн  $2\bar{V}r$  повторяется четыре раза (см. Рисунок 70).

C1 (т.т. 125-128) B2 (т.т. 133-134)

Рисунок 70. «Фрески Хуанхэ», III часть, разделы C1 и B2

Третьим проявлением плача становится сопровождение дуэта гобоя и фагота в разделах С. Очень динамичная речитация струнных развивается от унисона к 12-

ти тоновому хроматическому кластеру- возгласу (см. Рисунок 70). Композитор назвал это «дурным предзнаменованием»<sup>324</sup>. Чередованием сольных, тутийных и дуэтных фрагментов создается концертная форма.

В финальной части *Финал: Оперная сцена в устье реки* воспроизводится материал предыдущих частей. Ван Силинь говорит<sup>325</sup> о том, что сюита написана под впечатлением логу цзина<sup>326</sup> и цяндяо<sup>327</sup>. В сцене можно выделить условно две театральные части: увертюра (А) и «вокальная» сцена (В). Непосредственное действие воссоздается двумя инструментами-персонажами. Так альтерированные варианты  $a_4$  и  $a_5$  отдаются солирующим фаготу и кларнету (см. Рисунок 68), что условно можно назвать ариями-речитативами. В качестве их аккомпанемента звучат «фигурационные каноны» () из второй части. Из третьей части взят принцип дуэта, однако в нем в качестве персонажей выступает гобой, отсылая к сольному плачу предыдущей части, и туба, которая создает новый колорит. Примечательно, что следование оперной сцене можно обнаружить не только в ассоциации сольных инструментов с персонажами, но и во вставках  $k$  (см. Рисунок 69). При обсуждении сюиты композитор подтвердил, что эти энергичные струнные вставки – это подражание ударным инструментам из традиционной оперы<sup>328</sup>. Напомним, что ансамбли ударных использовались как интермедии, цель которых была отделить номера или перенести внимание зрителей от одного персонажа к другому.

Тембровое утяжеление (соло тубы) и общая хроматизация (как самих мелодических партий, так и кульминационных разделов, которые завершают основные разделы, например,  канон см. Рисунок 70), рисуют в целом

<sup>324</sup> Ван Силинь. Симфоническая сюита *Фрески Хуанхэ*. [Электронный ресурс]. Пекин: Beijing television art center. 2017. 1 CD-ROM.

<sup>325</sup> Краткое описание партитуры «Фрески Хуанхэ».

<sup>326</sup> Так называют 1) «Гонги и барабаны» - традиционный способ запоминания ритмических формул, а также фиксации партии ударных в народной и театральной музыке. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера). С. 218.

<sup>327</sup> это интонационно-ритмическая структура, на которой основывается любое законченное вокальное построение – ария или ее раздел. Данная категория характерна для музыкальных драм, построенных по принципу баньцян ти, где музыкальная ткань вырастает из взаимодействия напевы-цындяо и метро-темпа баньши. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера). С. 212.

<sup>328</sup> Из личной переписки от 2.07.2024.

драматическую сцену, связанную, судя по всему с каким-то трагическим эпизодом истории Хуанхэ. Кода части при этом возвращает неизменный тематизм *a* начала сюиты. При этом Ван Силинь подчеркивал, что это не «атмосфера начинающегося произведения — рассвета, а рассеивания густого тумана»<sup>329</sup>.

Таким образом, несмотря на общую драматическую концепцию сюиты она заканчивается просветлением. Радостно-изобразительные эмоции в этой сюите проявляются не только в каноническом изложении *a*. В сюите есть ряд тем, которые нацелены на создание торжественного звучания. К ним относится валторновая тема *c* из первой части (см. Рисунок 71). Эта тема-автоцитата, сочиненная Ван Сицинем к телесериалу «Удар в дверь века» (1989 г.). Композитор в сериале описывает ее так: «это гигант пробуждается от глубокого сна и использует гигантский молот, чтобы открыть дверь в древнюю историю, это символ пробуждения Китая от глубокого сна»<sup>330</sup>. В этой сюите он ассоциирует ее с просыпающейся Хуанхэ<sup>331</sup> и полным восходом солнца<sup>332</sup>. Данное описание полностью соответствует музыке: широкая тема канонически наслаивается у медных инструментов (валторны → трубы → тромбоны → тубы) на фоне фигураций духовой группы и алеаторики струнной группы. После кульминационной точки, также как и в последней части тает, в призрачном каноне *a*.

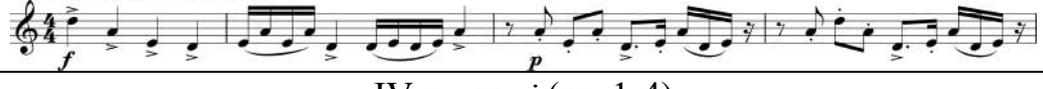
I часть, <i>c</i> (тт. 55-61)
II часть, <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">e</span> (тт. 225-242)

<sup>329</sup> Введение партитуры.

<sup>330</sup> Из личной переписки от 2.07.2024.

<sup>331</sup> Ван Силинь. Симфоническая сюита *Фрески Хуанхэ*. [Электронный ресурс]. Пекин: Beijing television art center. 2017.

<sup>332</sup> Введение партитуры.


<p>II часть, <math>e_2+a_3</math> (тт. 393-400)</p>

<p>IV часть, <math>j</math> (тт. 1-4)</p>
<p>Рисунок 71. «Фрески Хуанхэ», гимнические темы</p>

К таким же гимническо-торжественным проведением относятся также валторновая тема  $e$  второй части, которая в коде соединяется с элементами  $a$  (см. Рисунок 71), то есть композитор заканчивает Кайхуа гимнически. Решительными оборотами наполнена «увертюра» в финальной части ( $j$ ) (см. Рисунок 71). Все три темы объединяет ритмическая четкость, квартовые интонации и повторность.

Сопоставляя импровизационно-речитативный материал  $a$  и гимнические темы, композитор выстраивает повествование о сложной истории, природной красоте и богатой культуре Цикоу: «Это другой лик и характер Хуанхэ, выражающий ее глубинную часть с глубоким человеческим прошлым, тот лик, который силен и велик»<sup>333</sup>.

Сюита «Напевы Юньнань II» создана в 2014 года по просьбе руководителя Пекинского симфонического оркестра Тань Лихуа. Премьера состоялась в мае 2015 года в концертном зале Национального центра исполнительских искусств в рамках седьмого авторского концерта Ван Силяня.

Сюита состоит из пяти частей: I ч. *Утренняя мелодия леса*, II ч. *Песня во время шелушения риса*, III ч. *Танец с бамбуковыми палками*, IV ч. *Танец с ножами*, V ч. *Вечерний лес – рассказ бау* (схему всех частей см. Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силяня. 10. Симфоническая сюита «Напевы Юньнань II»).

Ван Силянь в сюите продолжает воплощать «абстрактные идеи» традиционной культуры Китая. Три средние части имеют отношение к обрядам этнических меньшинств Юньнань.

<sup>333</sup> Ван Силянь. Симфоническая сюита *Фрески Хуанхэ*. [Электронный ресурс]. Пекин: Beijing television art center. 2017. 1 CD-ROM.

Во время шелушения риса (см. Рисунок 72) девушки поют веселые, ритмичные песни. Ван Силинь написал текст песни, который ассоциируется у него с этим действием и его музыкой:

Солнце встает на восточной горе! Шелушить рис! Йо хэ е!

Солнце садится за западные холмы! Шелушить рис! Йо хэ е!

Из зерен делать вино! Приходи и попробуй его ночью, мой любимый,  
Шелушить рис! Шелушить рис!<sup>334</sup>

		
Шелушение риса	Танец с бамбуком	Танец с ножами
Рисунок 72. Фото обычаев этнических меньшинств Юньнань		

*Танец с бамбуковыми палками* является частью празднеств, приуроченных к уборке урожая, жертвоприношениям богам или веселому отдыху и знакомству молодых людей. Его исполнение требует силы и ловкости: танцующий(ие) должны перепрыгивать через горизонтально положенный бамбук, которым остальные участники отбивают ритмы (см. Рисунок 72). Ван Силинь описал это так: «Парни отбивают ритм бамбуковыми палками, девушки высоко прыгают через них. Бамбук звонко бьется друг о друга, сердца парней и девушек бьются вместе»<sup>335</sup>.

Танец с ножами имеет ряд традиций, которые отличаются видом ножа, движениями и т.д. Композитор изначально указывал на традицию синпхо. Его обязательным реквизитом был нож с обрубленным концом, который использовали в подсечно-огневом земледелии.

Все три части сотканы из коротких напевов, которые своим чередованием создают вариантно-вариационное остинато.

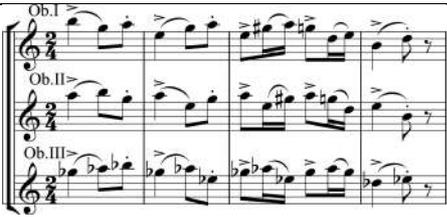
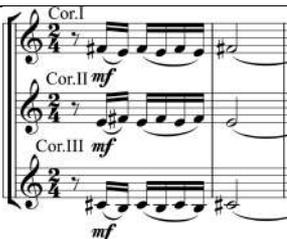
Во второй части, остинатные элементы заключены чаще всего в четырехтакты: материал *c*, *d*, *e* (см. Рисунок 73). Их повторения становятся фоном

<sup>334</sup> Китайский текст взят из предисловия партитуры (перевод Сянь Л.)

<sup>335</sup> Там же.

для более протяженных мелодий-периодов *g*, *h*, *k*, *i*, *j*, (см. Рисунок 73). Члене в разделах А (см. Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силиня. 10. Симфоническая сюита «Напевы Юньнань II») кратно двум.

В А1 те же мелодии-периоды опираются больше на ритмическое и сонорное нежели на мелодическое оstinato.

	
$\boxed{i}$ , $\boxed{d_1}$ , $e_2, j, c_2$ , (тт.60-65)	
	
$\boxed{g}$ (тт.29-33)	$\boxed{h}$ (тт. 44-48)
	
$\boxed{P}$ (тт.85-87)	$\boxed{k}$ (тт.69-73)
Рисунок 73. «Напевы Юньнань II», II часть, мелодические оstinato разделов А и А1	

В разделах В основной оstinатный материал  $l$  (12 тактов) состоит из трех одинаковых фраз, материал  $\mathbb{P}_r$ ,  $1\mathbb{P}_r$  также кратен трем. Мелодия  $t$  образует горизонтально-подвижной контрапункт с  $l$ , при этом во фрагментах с расстоянием

в один такт (с т. 143 и т.203) – членение кратно трем, во фрагменте с расстоянием между темами в 2 такта (с т.167) *m* делится: 2+4+4+2 (см. Рисунок 74).

(тт. 167-176)

Рисунок 74. «Напевы Юньнань II», II часть, тт. 167-176

В этой части, как и в А, есть мелодия длинного дыхания — *n*, которая несмотря на кажущуюся повторность, подчинена импровизационной фразировке. Для В1 также как и для А1 характерно сонорное сопровождение. Симметричное строение подчеркивают абсолютно одинаковые кульминационные разделы (!).

Третья и четвертая части опираются на танцевальные мелодии повторного строения, которые через контрапункт с другими ритмическими остинато (полиостинато) и песенными мелодиями создают в целом строфическую форму. Можно найти черты куплетно-припевной формы в чередовании вариантов и вариаций самих основных танцевально-ритмических остинато (*o, q, s, 8*  $\text{P}_{\text{r}}^{\text{канон}}$ ) (см. разделы А в обеих частях, раздел С- в третьей части и А/В – в четвертой части – ссылка на Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силя. 10. Симфоническая сюита «Напевы Юньнань II»). Еще одной общей особенностью является контрапункт танцевальных тем с песенными (*p* – третьей части, *n* – четвертой части – см. Рисунок 75), которые становятся основой для вариантного/вариационного построения разделов В.

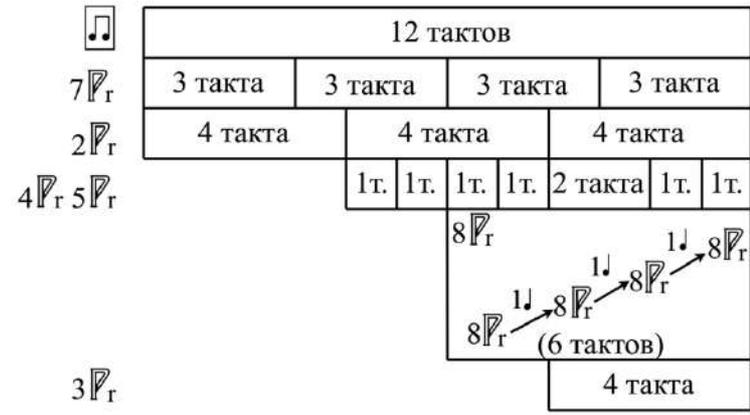
III часть,  $p^k$  /  $o$ <sup>II</sup> (тт. 49-53)

IV часть,  $q$ <sup>IV</sup> /  $n_5$  (тт. 97-102)

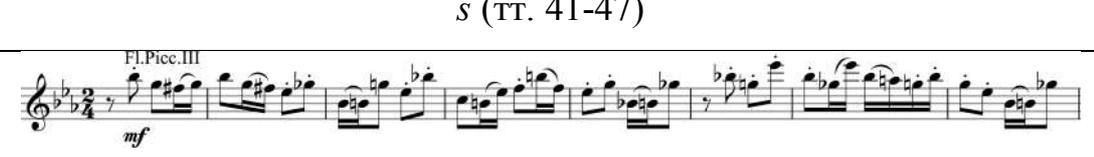
Рисунок 75. «Напевы Юньнань II», контрапункт танцевальных и песенных тем во III и IV частях

Для третьей части характерна большая работа с ритмом. Ее апогеем становится полиостинатный эпизод С, в котором паттерны разной протяженности взаимодействуют в рамках 12 тактов ( см. Рисунок 76).

II часть, $\mathbb{P}_r$ (с 155т.)	II часть, $1\mathbb{P}_r$ (с 155т.)
III часть, $2\mathbb{P}_r$ (с 9т.)	
III часть, $3\mathbb{P}_r$ (с 25т.)	III часть, $4\mathbb{P}_r$ (с 29т.)

	
III часть, 5 $\mathbb{P}_r$ (с. 31т.)	III часть, 6 $\mathbb{P}_r$ (с 36т.)
	
III часть, 7 $\mathbb{P}_r$ (с.97т.)	III часть, 8 $\mathbb{P}_r$ (с.103т.)
 <p>12 тактов</p> <p>3 такта   3 такта   3 такта   3 такта</p> <p>4 такта   4 такта   4 такта</p> <p>1т.   1т.   1т.   1т.   2 такта   1т.   1т.</p> <p>8<math>\mathbb{P}_r</math>   8<math>\mathbb{P}_r</math>   8<math>\mathbb{P}_r</math>   8<math>\mathbb{P}_r</math>   8<math>\mathbb{P}_r</math>   8<math>\mathbb{P}_r</math> (6 тактов)</p> <p>4 такта</p> <p>III часть, (тт. 97-108)</p>	
Рисунок 76. «Напевы Юньнань II», ритмические паттерны всех частей и схема их взаимодействия в эпизоде С третьей части	

В четвертой части композитор работает больше с вариантно-вариационным преобразованием мелодий и их контрапунктическим взаимодействием. Так каждый из разделов А и В имеет новые темы *s* и *u* соответственно (см. Рисунок 77).


<i>s</i> (тт. 41-47)

<i>u</i> (тт. 193-101)
Рисунок 77. «Напевы Юньнань II», IV часть, <i>s</i> и <i>u</i>

В создании общего цикла большую роль играет материал первой части.

Так материал *b* – хроматические пассажи, выстраивающиеся в сонорный блок либо в нескольких видах мензурального канона (I, IV и V ч.), либо пластовом каноне (II и III ч.). Ван Силинь в предыдущих произведениях использовал хроматизмы как способ драматизации, в данном случае эти каноны используются

для создания кульминационных зон либо в качестве изобразительных фрагментов – шум леса утром и вечером (см. Рисунок 78).

*b* мензуральный канон I часть, (т.19)

*b* мензуральный обращении канон IV часть, (тт. 173-175)

$b_1$  канон III часть, (тт. 83-86)

Рисунок 78. «Напевы Юньнань II», Сонорное проявление *b*

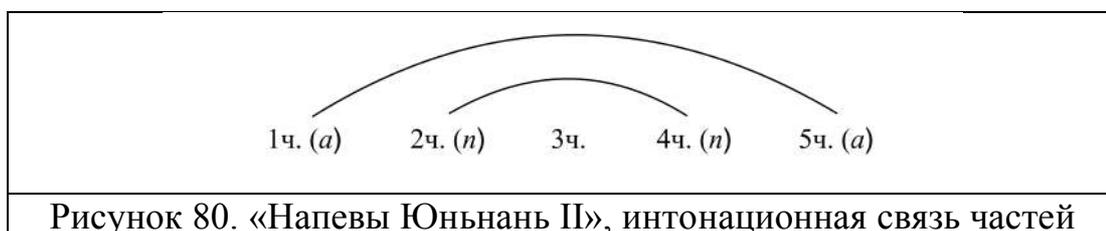
Можно также говорить о интонационном единстве, достигаемом за счет интонационного и ритмического родства темы *n* с темой *a* (см. Рисунок 79).


I часть, <i>a</i> <sub>2</sub> (тт. 18-23)

II часть, <i>n</i> (тт. 168-176)

V часть, <i>v</i> (тт. 19-25)
Рисунок 79. «Напевы Юньнань II», Песенные темы крайних частей

Данные темы играют большую роль в выстраивании общей песенной драматургии сюиты, создавая две арки в распределении материала (см. Рисунок 80)



Также родство имеют все танцевальные темы: они опираются в большинстве своем на ритмический оборот  и изложены в гетерофонном пласте.

Сюита звукоподражательна, так монотонная деятельность (шелушение риса) или танцевальные движения воплощаются в остинато, а комментарии участников к производимому действию в песенной мелодии, которая буквально парит над остинато. Последнюю часть в связи с этим можно рассматривать как большой комментарий ко всей сюите. Ван Силинь обращается к высказыванию от первого лица через подражание китайскому духовому народному инструменту – бау<sup>336</sup> (*v*), он имитируется квази-импровизацией солирующего английского рожка (см. Рисунок 79) в разделе А. Раздел В последней части снова изображает лес, однако

<sup>336</sup> Язычковой духовой инструмент, сделанный из бамбука с шестью звуковыми отверстиями, популярны в регионах этнических меньшинств на юго-западе Китая. (Хуан Шуай. Современная музыка для традиционных духовых и ударных инструментов Китая. С. 318).

его сонорный компонент намного интенсивнее и драматичнее его «утреннего шума» в первой части.

## Глава 3. Техника музыкальной композиции: основные черты

### §3.1. Музыкальный материал<sup>337</sup>

#### Цитата как основа материала

Ван Силиня он достаточно часто использовал как цитаты китайской народной музыки, так и аллюзии на нее и стилизацию. Для того, чтобы более подробно рассмотреть способы работы Ван Силиня с фольклором стоит напомнить о тенденциях его использования китайскими композиторами. Чжан Мини пишет: «Изменения устойчивых стилевых признаков (европейских и китайских) в диахронии позволяет наблюдать три фазы процесса: адаптацию (1950-1970-е годы), генерацию (1980-1990-е годы), синтез (2000-2010-е годы). Интегрирующая функция национального стиля проявилась в сквозном, все возрастающем по масштабам и качеству привлечении западного стилевого арсенала XIX-XX веков с одновременным углублением в китайскую национальную традицию»<sup>338</sup>. Он говорит о двух направлениях в Китае после 2000-х годов: 1) современной школе китайского неофольклоризма, в которой авангардные произведения создаются на основе фольклора, 2) народной школа китайского неофольклоризма, где произошло возвращение «к цитированию фольклора, наряду с созданием авторского тематизма на региональном материале»<sup>339</sup>.

Цитаты фольклорных тем Ван Силинь использует в трех сюитах: ранней сюите «Напевы Юньнань», которая совпадает с общей тенденцией в адаптации китайского фольклора к европейской тональной системе; двух сюитах позднего периода «Тайгу янгэ» и «Фрески Хуанхэ», которые уже несут черты китайского неофольклоризма.

---

<sup>337</sup> В параграфе использованы материалы статьи *Сянь Л., Клепова А.В.* Влияние русской оркестровой школы на становление китайского композитора Ван Силиня.

<sup>338</sup> *Чжан, Мини.* Произведения для кларнета китайских композиторов: стилевой диалог Востока и Запада: автореф. дис. ... канд. иск.: 5.10.3. Новосибирск, 2023. С. 17.

<sup>339</sup> Там же. С. 20.

В ранней сюите он в двух последних частях использовал расшифрованные им самим мелодии<sup>340</sup>. Так, основу *g* из «Ночной песни» положена песня «О о ли»<sup>341</sup> народности хани<sup>342</sup> (см. Рисунок 81)<sup>343</sup>.

Расшифровка Ван Силиня песни хани «О о ли»

Larghetto comodo

Cl. *p* *mp* *p* *mp* *pp*

тема *g*

Рисунок 81. «Напевы Юньнань» III ч. «Ночная песня», фольклорный источник и тема *g*

Ван Силинь сохранил пониженную терцию лада хани, что придало мажорно-минорную окраску, увеличил длительности (см. Рисунок 81).

В заключительной части в качестве материала *m* используется напев меньшинства бай. Ван Силинь транспонирует напев лада цзюэ<sup>344</sup> на высоту «си», благодаря общему упрощению, повторности<sup>345</sup> и квадратности он усиливает танцевальность в теме (см. Рисунок 82).

Расшифровка напева народности бай

<sup>340</sup> Все расшифровки мелодий даются по публикации Ван Силинь. Творческие заметки (симфоническая сюита «Напевы Юньнань»). С. 69.

<sup>341</sup> 哦哦哩 Название песни сложно перевести на русский язык, это близко к русскому «ой, ле-ли».

<sup>342</sup> Песням данного меньшинства присущ ряд характерных черт: 1) первый период строится на повторения одной фразы, за ним следуют контрастные периоды, 2) в связи с импровизационным текстом фразы могут варьироваться, что приводит к сложным ритмам и метрам, 3) мелодии имеют поступенную структуру, за исключением деревенских песен со скачками, 4) ладовые особенности касаются: а) использование обычной пентатоники (с, d, e, g, a и наиболее часто чажи, то есть пентатоники от четвертой ступени) и характерной пентатоники (g, a, c, d, ↓e.) б) шестиступенных ладов на основе пентатоники (с добавлением h или f), в) трихордовых (g, a, c или a, d, e) и тетрахордовых (g, a, c, d, g, a, c, e или c, d, e, a) - Ван Цзои. Исследование стилевых характеристик и певческих навыков народных песен хани // Национальная народная музыка. 2018. № 2. С. 23-24.

<sup>343</sup> Напомним, что с исследованием этой провинции связана его первая аналитическая публикация.

<sup>344</sup> Пентатоника от третьей ступени e-g-a-c-d.

<sup>345</sup> В оригинале небольшую повторность была первого мотива в седьмом такте, идентичны окончания предложений четвертого и тринадцатого тактов.

VI, VI, II



тема *m* (тт.194-210)

Рисунок 82. «Напевы Юньнань» IV часть, «Праздник факелов»  
фольклорный источник и тема *m*

В поздних сюитах композитор заимствует фольклорный материал провинции Шаньси<sup>346</sup>. При этом меняет свое отношение к нему. Так в интервью после премьеры «Тайгу янгэ» он сказал: «Мы не можем просто брать фольклорные мелодии какие они есть, мы должны симфонизировать народную музыку, чтобы она приобрела новый блеск»<sup>347</sup>.

В первой части сюиты «Тайгу янгэ» Ван Силинь использует две цитаты. Первая из них песня-танец «Кань янгэ», положенная в основу *a*, композитор берет из нее интонации кварты и квинты, направление движения мелодии, в целом пользуясь теми же приемами адаптации, что в ранней сюите (см. Рисунок 83).

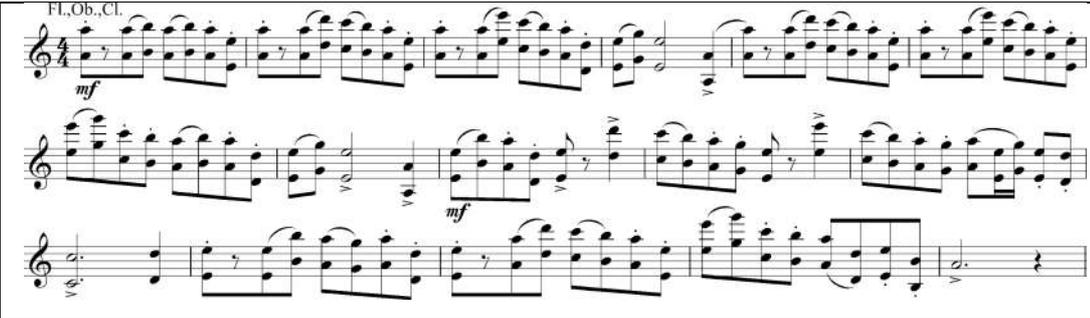


«Кань янгэ» провинции Шаньси район Цзиньчжун<sup>348</sup>

<sup>346</sup> Ван Силинь. Симфоническая сюита *Тайгу янгэ*. [Электронный ресурс]: Пекин: Beijing television art center. 2017. – 1 CD-ROM. - ISBN: 978-7-88330-156-1.

<sup>347</sup> Ван Силинь. Симфоническая сюита *Тайгу янгэ*. [Электронный ресурс]: Пекин: Beijing television art center. 2017. – 1 CD-ROM. - ISBN: 978-7-88330-156-1.

<sup>348</sup> Сборник китайских народных песен: Шаньси. С. 354.


Ван Силинь тема $a_1$ (тт. 37-52)
Рисунок 83. «Тайгу янгэ» I часть, «Увертюра» фольклорный источник и тема $a$

Вторая цитата в «Увертюре» – песня «Хань Сянцзы ведет жену»<sup>349</sup> – легла в основу темы  $f$ , она несмотря на то, что берется практически без изменений, не распознается на слух, поскольку дается в качестве составляющей гетерофонного перекрещивающегося двухголосия (см. Рисунок 84).


Песня «Хань Сянцзы ведет жену» провинции Шаньси

Ван Силинь тема $f^k$ (тт. 171-179)
Рисунок 84. «Тайгу янгэ» I часть, «Увертюра» фольклорный источник и тема $f^k$

Последняя цитата в этой сюите помещена в четвертую часть (тема  $c$ ). Композитор описывает работу с песней «Жемчужная перевернутая занавеска» так: «я растянул ее, и возникло ощущение трагедии, здесь передано страдания китайского народа на протяжении более ста лет»<sup>350</sup>. (см. Рисунок 85). Отметим, что она также дается не одногласно, а в утолщении диатоническими кластерами.



<sup>349</sup> Сборник китайских народных песен: Шаньси. С. 241.

<sup>350</sup> Лекция Ван Силиня в Китайской консерватории (г. Пекин) 2012 г. С. 29.

<b>«Жемчужная перевернутая занавеска»</b>

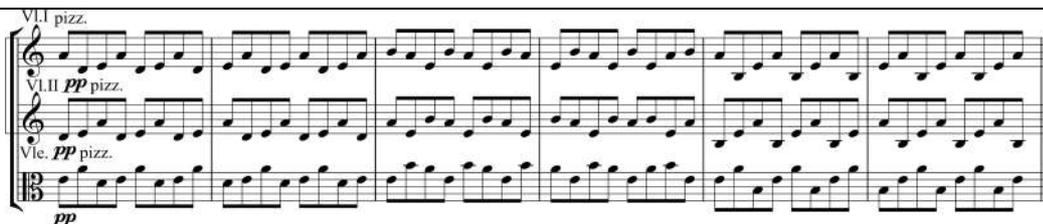
Ван Силинь тема <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">с</span> (тт. 24-29)
Рисунок 85. «Тайгу янгэ» IV ч. «Погребальная песня» фольклорный источник и тема <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">с</span>

В последующих сюитах интонационное сходство с указанными композитором первоисточниками установить сложно, он использует фольклор как основу для композиции, тем самым достигает своей цели: «результатом должен быть радикальный разрыв с оригинальной формой народной музыки в музыкальном и эстетическом смысле»<sup>351</sup>. Работу над песней «Встреча с любимым»<sup>352</sup>, которая стала основой второй части сюиты «Фрески Хуанхэ» (📄🔍) Ван Силинь описывает так: «Я изменил размер песни кайхуа с трехдольного на двухдольный, а затем сделал основные три ноты длиной в восемь тактов, используя

<sup>351</sup> Введение партитуры. (*Wang Xilin. Symphonic Suite «Murals of the yellow river» Op.57. in 4 Movement. Score. Hunan Literature & Art publishing house*).

<sup>352</sup> Сборник китайских народных песен: Шаньси. С. 159.

“цветной тон”, и затем чередовал их между различными группами инструментов в оркестре»<sup>353</sup> (см. Рисунок 86).


Встреча с любимым <sup>354</sup>

Ван Силинь тема  (тт. 1-7)
Рисунок 86. Фольклорный источник II ч. «Фрески Хуанхэ»: песня «Встреча с любимым»

Во второй части «Напевов Юньнань» Ван Силинь говорит<sup>355</sup> об использовании им материала лунгэ<sup>356</sup>. Действительно, эта часть написана в ровном ритме восьмых длительностей, характерном для этого жанра. (Рисунок 87) Ван Силинь трактовал лад a-d-e-g<sup>357</sup> как тетрахорд из двух трихордов (a-d-e и d-g-a).


Рисунок 87. Расшифровка Ван Силиня инструментальной пьесы «Лунгэ»

### Трихорд (кварта-секунда) как основа материала

<sup>353</sup> Ван Силинь. Симфоническая сюита *Фрески Хуанхэ*. [Электронный ресурс]. Пекин: Beijing television art center. 2017. 1 CD-ROM.

<sup>354</sup> Сборник китайских народных песен: Шаньси. С. 159.

<sup>355</sup> Ван Силинь. Творческие заметки (симфоническая сюита «Напевы Юньнань»). С. 65.

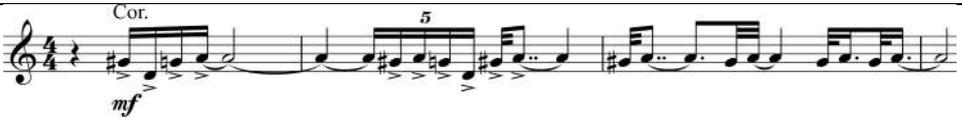
<sup>356</sup> Лунгэ (龙格) – сольная пьеса для китайского народного щипкового инструмента, ритм которой основан на восьмых нотах.

<sup>357</sup> Мы можем назвать пентатоникой пятой ступени (юй) с пропущенным звуком “с”.

Основой интонационного языка Ван Силя стал фольклор юго-западного (Юньнань) и северо-западного (Шаньси) регионов. Китайский музыковед-фольклорист Чжу Пэйюаню считает, что «без наличия трех функциональных звуков невозможно представить народной музыки Шэньси»<sup>358</sup>. На это также указывал Ван Силинь в своих аналитических статьях. Кварта и секунда стали для композитора основой в создании авторским тем. На кварто-секундовых интонациях могут строиться как целые части, например *Напевы кайхуа* из «Фрески Хуанхэ», так кварта-секунда используется в качестве *initio* более развернутых тем.

В применении тетрахордов Ван Силя можно выделить три подхода. К первому относятся темы на одном диатоническом тетрахорде. Ко второму – темы на нескольких диатонических тетрахордах. Например, в четвертой части сюиты «Фрески Хуанхэ» (*j*), где набор a-d-e транспонируется на ч.4 (9 такт) (см. Рисунок 88). Оба подхода встречаются в произведениях всех периодов.


«Впечатления от гор Тайхан» II часть, <i>e</i> (тт.21-29)

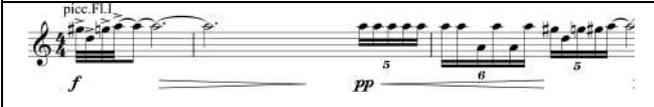
«Фрески Хуанхэ» IV часть, <i>j</i> (тт.1-17)

Симфония № 6, I часть, (тт. 88-91)
Рисунок 88. Эволюция кварто-секундовой интонации в произведениях Ван Силя

Третий подход связан с альтерацией тетрахорда: композитор периодически заменяет чистую кварту на увеличенную. Данный прием используется Ван Силя со среднего периода (последняя часть «Впечатления от гор Тайхан»). Думается, что именно эволюцией ладового мышления композитора можно

<sup>358</sup> Чжу Пэйюань. Анализ пентатонический лад Чжи в северных фольклорах Шэньси // Журнал Сианьской консерватории. 1984. № 9. С. 28.

объяснить использование увеличенной кварты и секунды в атональных темах позднего периода.

Примечательно повсеместное использование *ритмической фигуры «импульс-статика»*, то есть чередование групп мелких длительностей с тянущимися звуками. Ее использование можно связать в первую очередь с влиянием импровизационной инструментальной народной китайской музыки. Примечательно, что подобный прием композитор очень часто использует в мелодиях, открывающих произведение и становящихся его лейттемой. Подобные примеры мы можем найти во всех периодах творчества (см. Рисунок 89).

	
«Напевы Юньнань» I часть, a (тт. 5-9)	«Впечатления от гор Тайхан» I часть, a (тт. 1-4)
	
Симфония № 1, a (тт. 1-5)	Симфония № 4, e (тт. 481-485)
	
Симфония № 6 I часть, a (тт. 3-5)	«Тайгу янгэ» IV часть, b (т. 5)
	
«Фрески Хуанхэ» I часть, a (тт. 2-5)	«Напевы Юньнань II» I часть, a (тт. 2-5)
Рисунок 89. Примеры ритмической фигуры «импульс-статика»	

В интонационном решении «импульса» можно усмотреть некую эволюцию: от кварто-секундовой инструментальной импровизации раннего периода в сторону декламационной вокальной импровизации в позднем периоде. Декламационность проявляется в опевании повторяющегося тона и насыщении полутоновыми интонациями. Ло С. пишет: «Как известно, восточному звуку [...] свойственна не западная ступенная точечность, а зонность, то есть, окружение одной высоты

облекающим «кругом» плавных повышений понижений»<sup>359</sup>. В оформлении ритмов позднего периода Ван Силинь применяет современную нотацию.

В ритмической свободе таких мелодий прослеживается влияние китайской драмы няньбай<sup>360</sup>. Одной из ее разновидностью в районе Шэньси является ария «гуньбай», для которой характерна передача «пафоса и чувств людей, рыдающих от горя через полуречь-полупение-полуплач»<sup>361</sup>. Примечательно, что сочинения среднего периода (*Разбитая мемориальная доска* из «Впечатления от гор Тайхан») и позднего (*Погребальная песня* из «Тайгу янгэ», *Ночной разговор на берегу реки* из «Фрески хуанхэ» и *Вечерний лес – рассказ бау* «Напевы Юньнань II»), которые используют ритмы-интонации гуньбай имеют именно такую программу. О художественности этого приема прислал китайско-американский композитор Чжоу Вэньчжуна: «китайцы считают, что музыкальная нота сама по себе может быть музыкальным процессом, поскольку она обладает как высотой тона, так и тембром. Другими словами, один мастерски извлекаемый тон может создать музыкальную амплитуду [...] достаточную для того, чтобы вызвать у слушателя поэтическую или слуховую красоту»<sup>362</sup>.

Отдельно стоит сказать о мелодиях, синтаксическая структура которых близка западной традиции и может быть описана как *повторяющееся ядро и развертывание типа прораствание*. Они часто задействованы композитором в танцевальных и маршевых темах, которые в свою очередь выстраиваются в фугированные и канонические разделы. К маршевым относятся темы фуг Симфонии № 1 и № 2, танцевальная тема с второй части «Напевов Юньнань» (на нее композитор указывал как на цитату лунгэ) и *b* из пятой части «Тайгу янгэ». Темы симфоний идентичны по ритму (характерный затакт, чередованием пунктира

<sup>359</sup> Ло Синьцзе. Претворение традиций китайской национальной культуры в инструментальном творчестве Тань Дуня. Ростов-на Дону, 2025. С. 37.

<sup>360</sup> Няньбай-декламация, одно, из необходимых актёрских «умений» наряду с пением, акробатикой, военными искусствами и пр (*Будаева, Т.Б.* Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера). С. 219).

<sup>361</sup> Чжан Цзиньюань. Гуньбай в циньские арии // Современный театр. 1991. № 4, С. 47.

<sup>362</sup> Ло Синьминь. Перспектива главной ноты - исследование особенностей композиторской техники и симфонии № 1 Юн Исана // Вестник Центральной консерватории. 1997. № 1. С. 19.

и четвертей/половинных с триолями). Отметим, что темы сюит отличаются диатоничностью (см. Рисунок 90).


Симфонии № 1. I часть, с (тт. 40-48)

Симфонии № 2. II часть, е (тт. 20-25)

«Напевы Юньнань» II часть, с (тт. 3-7)

Симфонии № 4. h (тт. 20-25)

«Тайгу янгэ» V часть, b3 (тт. 201-205)
Рисунок 90. Синтаксическая структура у мелодии

В написании маршевых мелодий прослеживается некоторая параллель с Д.Д. Шостаковичем. Однако при схожести с советским композитором<sup>363</sup>, Ван Силинь создает свой «агрессивно-НЕагрессивный марш»<sup>364</sup>. В нем отсутствует подтекст, философичность и карикатура на действительность.

В сочинениях позднего и среднего периодов Ван Силинь продолжает использовать похожую структуру, но с заметным «упрощением» интонации. Так мелодии танцевально-токатного характера строятся на *многократно повторенном мотиве с постоянным увеличением на одну ритмическую единицу* (см. Рисунок 91). Отметим, что «идея репетитивности, или иными словами, моделирование оригинального перформативного пространства с помощью

<sup>363</sup> Его влияние чувствуется в частом использовании малого барабана, низких тесситур, густых медных или тугийных вкраплений.

<sup>364</sup> Это определение дается с отсылкой на классификацию маршей в симфониях Шостаковича, предложенную М. Сабининой. Она выделяет три метода подачи жанра в симфонии: 1) агрессивно-карикатурное, 2) без деформации стилевых особенностей, 3) цитаты революционных песен-маршей (Сабинина М. Д. Шостакович-симфонист. / М. Д. Сабинина. М.: Музыка, 1976. 486 с).

остинатных повторений ярко воплотилась в перформансах танца постмодерн конца 1970-х – начала 1990-х. Композиторов, хореографов и художников объединяла концепция формообразования, основанная на редуцитивном подходе»<sup>365</sup>. Тем самым композитор продолжает общие тенденции этого периода.


«Впечатления от гор Тайхан», IV часть, <i>i</i> (тт. 1-7)

«Тайгу янгэ» I часть, <i>d</i> (тт. 123-128)

«Фрески Хуанхэ» II часть,  (тт. 129-137)

«Напевы Юньнань II» III часть, (тт. 1-7)
Рисунок 91. танцевально-токатные темы в технике аддитивного минимализма

Подобный «математический» принцип ритма можно объяснить двояко. С одной стороны, в этом прослеживается влияние техники аддиции минимализма<sup>366</sup>. С другой стороны, аналогичный способ построения мы можем найти в музыке для ударных инструментов юго-восточных регионов Китая — «ши фань ло гу»<sup>367</sup>, партии которых опираются на числовой ряд из нечетного количества ритмических

<sup>365</sup> Кисеева, Е.В. Репетитивная техника как ведущий метод организации материала в музыкально-театральных постановках (на примере танца постмодерн) // Южно-Российский музыкальный альманах: научный журнал. 2017. № 3. С. 65.

<sup>366</sup> Техники аддитивного минимализма, как линейный процесс сложения (linear additive process) связан с последовательным присоединением новых звуков одинаковой длительности к одному исходному паттерну от такта к такту. (Кром А. Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: автореферат дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2011. С. 44).

<sup>367</sup> Фань юй дал такое определение: «Ши» означает цифру десять, а с древнекитайского языка слово может быть переведено как «много». «Фань» - «многообразный», в данном контексте означает ансамбль ударных инструментов, включающий в свой состав более десяти («много») «ло» «гу» - гонгов и барабанов» (Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980-1990-х годов: дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2019. С. 119). Отметим также, что при организации ритма ансамбля всегда используется числовой ряд. Об этом подробно писал Чжу ли в статье: Структура последовательности ши фань ло гу // Вестник центральной консерватории. 2011. № 4. С. 30.

ячеек 1-3-5-7, то есть один звук — три звука и тд; при этом последовательность этих ячеек может быть разной (7-5-3-1, 3-5-7-1 и тд).

В мелодии, построенные на таких ритмах, продолжают свое развитие либо в фугированном развитии (что говорит о западном влиянии) либо в остигатном (связано с архаикой). В ряде примеров в качестве мотива используется терция.

Квартовые интонации композитор использует и в *лирико-трагических темах*. Так тема *a* Симфония № 4 написана в дорийском ладу и формально имеет все черты европейской мелодики, однако со слов композитора она «является его рефлексией на интонационный стиль традиционной оперы регионов Шаньси и Шэньси»<sup>368</sup>.

Напомним, что первая часть Симфонии № 4 написана как фугато. Также фугато на тему с преобладанием квартовой интонации имеется во второй части Симфонии № 1. Его особенностью является продолжительный вступительный раздел, в котором в повторении квартовых и секундовых интонаций (предвестников темы —  $T_0$ ) рождается ядро темы (см. Рисунок 92).

Симфония № 4, <i>a</i> (тт.1-7)
Симфония № 1, II часть, <i>e</i> (тт.101-104)
Рисунок 92. лирико-трагические темы с квартowymi интонациями

Двойко можно и трактовать тему «Песни» из «Тайгу янгэ» (см. Рисунок 93) первая половина темы опирается на трихорд d-g-a, во второй ее части появляются звуки f и h, приближая ее также к дорийскому ладу, при этом ее можно рассмотреть с позиции расширенной «горьким» ладом пентатоники.

<sup>368</sup> При анализе фольклора этих регионов он заметил, что их пентатоника в большинстве примеров делится на трихорды в пределах квинты или кварты (структура состоит из б.2 – ч.4/ ч.4 - б.2. или м.3 (б.3)-б.2). Он говорил: «Еще до создания первой симфонии, будучи студентом второго курса консерватории, я исследовал особенности мелодики оперы Циньцзян, с ее характерными интонациями кварты и колоритом «горького тона» и «цветного тона». Эти особенности стали основными источниками моих музыкальных тем».



Рисунок 93. «Тайгу янгэ» II часть, «Песня» a, b

Композитор, характеризуя эту мелодию писал: «Материал второй части нельзя проанализировать *однозначно*, как нельзя однозначно связать темы оркестровых концертов Б. Бартока с народным песням. [...] для меня важно, не интонационное сходство с китайским фольклором, которое может быть прослежено, а эмоциональное содержание, глубина и духовный склад музыки. Здесь есть глубоко сокрытый трагизм, происходящий в первую очередь из моих жизненных испытаний, и этого нет ни в каких народных песнях!»<sup>369</sup>

### §3.2. Оркестровая драматургия

Ван Силинь, будучи учеником Цюй Вэйя<sup>370</sup>, зачастую прибегал к оркестровым приемам, описанным в пособии для консерваторий С. Н. Василенко, курс лекций которого прослушал Цюй Вэй. Напомним, что Василенко был последователем оркестровой школы Римского-Корсакова, с характерными для того импрессионистическим колоритом и господством красочного изложения ведущих линий и гармоний.

#### Функции солирующих инструментов

В русской оркестровой школе особое внимание уделялось *изложению темы*. Василенко советовал: «Естественное предпочтение в моментах первого показа темы, как правило следует отдавать чистым тембрам, более определенным в смысле характера, более ярким и, как говорят, «физиономичным» в отношении колорита»<sup>371</sup>.

<sup>369</sup> Письмо от композитора от 7 июня 2017 года.

<sup>370</sup> Выпускника Московской консерватории 1959 года.

<sup>371</sup> Василенко С. Н. Инструментовка для симфонического оркестра: учеб. пособие для консерваторий. М.: Музгиз, 1952. С. 115.

Ван Силинь следует в целом традициям романтического оркестрового наследия. Можно выделить несколько подходов в использовании сольных тембров: 1) как чередование красок в переоркестровке темы, 2) как лейттембр, связанный с определённым содержанием.

### ***Переоркестровка темы***

#### *Ранний период*

В Симфонии № 1 лейттема из вступления *b* используется как переход между разделами: во вступлении она озвучивается басовым кларнетом (*b*) и английским рожком (*b*<sub>1</sub>), в заключительной партии экспозиции – кларнетом (*b*<sub>2</sub>), в качестве связующей в репризе – фаготом (*b*<sub>3</sub>). Везде композитор использует комфортный диапазон инструментов. В *b*<sub>1</sub> имеет и *b*<sub>2</sub> мелодии написаны в одинаковом диапазоне (*c*<sup>1</sup>-*g*<sup>2</sup>), при этом у английского рожка выбранный регистр имеет насыщенный гнусавый оттенок, а у кларнета большая часть диапазона переходная с меньшим характерным тембром, то есть средние проведения *b* движутся в область тембровой нейтральности. Крайние проведения (*b* и *b*<sub>3</sub>) показывают низкий диапазон темы (*C*-*g*<sup>1</sup>), при этом заключительное проведение более ярко с точки зрения тембрового разнообразия: фагот показывает как свой верхний «сдавленный» регистр, так и бархатный нижний-средний, рисуя в целом сумрачное звучание.

По этому же пути композитор идет в пасторальных частях своей первой сюиты. В третьей части «*Ночная песня*» метавариантная форма раскрывается в тембровых микстах. Тема *g* переживает долгий путь «перекрашивания» и расцветивания другими тембрами (см. Таблица 6):

Таблица 6. «Напевы Юньнань» ШЧ. «Ночная песня»		
раздел формы	основной тембр	тембр подголосков
с 3т.	Cl (низкий регистр)	Fg
с 16т.	V-le	Cor.ing.
с 30т.	V-le.	Cl.b., Ob.
с 39т.	Fag., Vl.I, Vl.II, Vle	Ob
с 50т.	Cl (средний регистр) + V-le	Ob.

с 56т.	VI.I+Vc.	
с 65т.	Vc	
с 78т.	Cingl.	Fag.
с 98т.	V-ni I, II+ V-le	Fl., Cl.
каденция	Cl (весь диапазон)	
с 118т.	Cl.b	Ob.

Примечательно, что первое проведение *g* отдано низкому бархатистому звуку кларнета (*Fis-f<sup>1</sup>*), последняя вариация *g<sup>III</sup>* переносит звучание еще на октаву ниже в бас-кларнет (*E<sub>1</sub>-E*). При этом тембровая драматургия рисуется в расширение диапазона повторяющейся мелодии с тенденцией к понижению. Любопытно отношение композитора к подголоскам: кларнет как инструмент с мундштуком противопоставляется инструментам с тростью (гобой, фагот).

Такому же принципу подчинена переоркестровка тема *a* в первой части «Весенний дождь на чайной плантации»: от английского рожка (*G-d<sup>1</sup>*) и гобоя (*g-a<sup>1</sup>*) в первом разделе формы, к кларнету (*D-a<sup>1</sup>*) и возвращается к рожку (*Fis-a<sup>1</sup>*) в репризе. Все инструменты трактуются достаточно технично, задействованы средний и верхний диапазоны, в которых возможна любая филировка звука.

### *Средний период*

Полноценно оценивать оркестровый язык среднего периода не представляется возможным, поскольку мы имеем два сочинения этого периода и должны брать во внимание, что Симфония № 2 имела редакцию в позднем периоде.

Оркестровка рондо «*Напевы пашань*» в первой части и вариаций в четвертой части «Новая пляска с плетью» в сюиты «Впечатления от гор Тайхан» рассматривалась нами в разделе содержание<sup>372</sup>: напомним общее уплотнение тембрального звучания в этих частях кларнет→английский рожок→струнные в первой и гобой→кларнет→фагот → смешанным тембры → каноны у валторны и тромбонов→ туба с подголосками тромбона и чередованием оркестрового тутти.

<sup>372</sup> См. Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силиня. Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силиня.

Нельзя обойти вступление второй части «Кровь» Симфонии № 2:  $e_0$  трижды проводится у сольных деревянных с понижением диапазона: кларнет→фагот→контрафагот.

Отметим использование *солирующих ударных* в качестве ведущего тембра в одной из вариаций. Так, маримбе поручено проведение  $j^{VI}$  четвертой части сюиты «Впечатления от гор Тайхан», а в поздней сюите «Напевы Юньнань II» также в четвертой части ксилофон играет  $q^{II}$ . Для усиления громкости звучания Ван Силинь трактует инструменты как двухголосных (скрытая полифония и игра параллельными интервалами).

### *Поздний период*

Переоркестровка связана как и в предыдущих периодах преимущественно с формой вариаций. Ее концепция заключается преимущественно в уплотнении звучаний и общем понижении тесситуры. Отметим использование тубы в качестве солирующего инструмента, что не характерно для мировой практики в целом. Композитор использует ее для проведения тем в последних вариациях: сюита «Фрески Хуанхэ» ( $g_5$ ) и «Напевы Юньнань II» второй части «Песня во время шелушения риса» ( $l^{III}$ ).

В качестве показательной можно рассмотреть вторую часть «Песня» из сюиты «Тайгу янгэ». Ее тембровая драматургия мелодических линий показана в таблице (см. Таблица 7): соло деревянных инструментов→микст деревянных и струнных → поочередное звучание струнных и деревянных → возврат к деревянным. При сравнении последнего кларнетового соло в коде с первым разделом выявляется понижение диапазона: кларнет использует самые низкие из своих возможных звуков.

раздел формы / тема	A	A1	A2	кода
a	Cl.	V-ni I → Ob+ V-ni I	V-ni I, II +Vle.	Cl.
b		Vc. →Fl.+Ob.	Fag.→Ob. →Ob.+Fl.	

	Fiati	Archi+Fiati	Archi→Fiati	Fiati
--	-------	-------------	-------------	-------

Любопытным явлением поздних сюит стало использование темброво-мелодического материала в качестве цитаты, объединяющей все части. Первой в этом направлении стала сюита «Фрески Хуанхэ». Заключительная часть сюиты суммирует все тембровые решения предыдущих частей (см. Таблица 8). Ее первая половина ( $a_4$  и  $a_5$ ) стала более техничным и широким по диапазону прочтением материала  $a_1$  и  $a_2$  из второй части. Как концертный солирующий инструмент трактуется кларнет, показывая весь свой диапазон. Вторая половина четвертой части построена на материале  $g$  из третьей части. Помимо вариантного развития  $g$  претерпевает существенные тембровые изменения. Это касается в-первую очередь дуэтных проведений  $g_3$ . В заключительной части в  $g_4$  гобой и туба даются в широком расположении друг от друга, в  $g_5$  становится более плотной оркестровой краской в целом, а расширении  $g_5$  туба играет достаточно виртуозно в субконтроктаве.

Таблица 8. «Фрески Хуанхэ» тембровая драматургия солирующих инструментов														
	I ч.	II ч.			III ч.					IV ч.				
Picc.Fl	$a$ , $a_{\text{канон}}$													$a_{\text{канон}}$
Ob.					$g, g_1,$ $g_2$	$g_3$	$g_4$	$g_3$	$g^1$			$g_4$		
Cl.			$a_2$	$a_2$								$a_5$		
Fag.		$a_1$		$a_1$			$g_3$		$g_3$		$a_4$		$g_5$	
Corni.													$g_5$	
Tuba												$g_4$	$g_5$	

Не так широко композитор использовал цитируемый материал в сюите «Напевы Юньнань II»: кларнетовая тема  $a$ , открывающая произведение, в завершающих тактах сюиты звучит у басового кларнета в экстремально низком для инструмента диапазоне. Композитор даже делает ремарку: при невозможности игры в регистре переносить на октаву выше.

### ***Концертная трактовка инструментов. Лейттембры***

В сочинениях раннего периода Ван Силинь показывает технические возможности инструментов лишь в *каденциях*. Они располагаются на разломах формы: перед репризой. В сюите «Напевы Юньнань» третья часть «Ночная песня» преобладает кларнетовый тембр в проведении вариантов темы *g*, при этом с каждой вариации он все ярче проявляет свои технические возможности, отказываясь о мелодического ядра. Перед последней вариацией звучит полноценная каденция. Она строится на широких арпеджио по всему диапазону инструмента и трелях в разных регистрах. В каденция происходит драматургическая развязка. Данный фрагмент можно считать единственной тихой кульминацией в сюитном творчестве композитора.

Для симфонической музыки раннего и среднего периодов для каденций выбирается арфа. Ее приемы звукоизвлечения стандартны: арпеджато и свободные ритмически арпеджио разной протяженности и направления. Она используется перед репризным возвращением тематизма части или всей симфонии. При этом звуковой эффект ее предшествующего звучания различна. Так, во второй части Симфонии № 1 арфа солирует три такта, настраивая на возвращение основной тональности части и плавно подводит к динамике *pp*, в которой вступит материал коды. В медитативной четвертой части Симфонии № 2 каденционное звучание занимает лишь один такт (21 т.). Эту каденцию можно рассмотреть как завершение раздела А, а не подготовку раздела В. Поскольку ее материал и тембр близок в первому разделу, в то время как идущий после нее В контрастен в динамическом, тембровом и тематическом наполнении: на *ff* возвращается тема первой части симфонии в туттийном изложении.

В средних и поздних сочинениях Ван Силинь отказывается от использования каденционных разделов, при этом используются инструменты как носители лейттембра в контрастной драматургии или отводит им целые части, которые по

своему содержанию являются драматическими кульминациями цикла. Он отдает предпочтение деревянным духовым инструментам с двойной тростью.

*Солирующий фагот* на фоне тянущихся низких струнных встречается в предпоследних частях сюитных циклов среднего и позднего периодов — «Впечатления от гор Тайхан» (III часть «Разбитая мемориальная доска») и поздней сюите «Тайгу янгэ» (IV часть «Погребальная песня»). Эти части имеют трагическое содержание; их патетический модус сравним с Largo из Симфонии № 9 Д. Д. Шостаковича. Г. П. Дмитриев, анализируя эту часть симфонии обозначил процессы как «диалогическую музыкальную драматургию», где фагот является «носителем музыкального образа», его олицетворением<sup>373</sup>: «он — персонаж, действующее лицо этой оркестровой драмы: воскресшая память о неисчислимых потерях и бедствиях, причиненных войной, лирический герой симфонии не находит ответа своим мучительным раздумьям, но переключается к объективности окружающего»<sup>374</sup>. В качестве «собеседника» фাগота выступает оркестр, однако его реплики не прерываются с вступлением фাগота, они застывают в тянущихся звуках/аккордах. «Педадь здесь равнозначна остановке времени, с ее помощью достигается условная полифоничность двух процессов — течение одного как бы на фоне стоп-кадра другого»<sup>375</sup>.

Использование *гобоя и английского рожка* разрастается до полноценных сольных пьес с оркестром, встроенных в сюитный цикл. Это вынесено в названия: «Ночной разговор на берегу реки – плач для гобоя соло и оркестра» из «Фрески Хуанхэ» и «Вечерний лес – рассказ бау для соло английского рожка и оркестра» из «Напевов Юньнань II». Обе части благодаря тембру воплощают пасторальный топос, как и в раннем периоде. При этом они пронизаны трагичностью и речитативностью, что стало ограничением в выборе ритмо-мелодических оборотов. Примечательно, в обоих сочинениях вариантная форма.

<sup>373</sup> Данные наблюдения изложены нами ранее в статье Клепова А. В., Сянь Ляюнь. Оркестровая фактура в симфонических сочинения Ван Силиня. С. 109.

<sup>374</sup> Дмитриев Г. О. Драматургической выразительности оркестрового письма. М.: Сов.композитор, 1981. С. 31.

<sup>375</sup> Там же. С. 42.

Персонафицированно звучание английский рожок в написанной ранее Симфонии № 3, где он выступает в качестве лейттембра. Интонационный набор темы *c* получает большое вариантное развитие, при этом ее первоначальный вид в сочинении встречается трижды именно в прочтении английского рожка тема *c* в контрапункте с темой *a* у низких струнных, что можно рассмотреть в рамках диалогичной драматургии. Разделы чередований струнных и рожка создают темброво-интонационные арки внутри симфонии: в окончании первой, второй и четвертой частей. Примечательно, что в последнем проведении тема *c* расширяет свой диапазон: нижняя ее граница опускается за счет разделения мелодии между английским рожком и бас-кларнетом, а верхняя – за счет использования максимально высокого регистра английского рожка. Надрывное звучание рожка<sup>376</sup> на *ff* создает большую напряженность, что связано в первую очередь с воплощением содержания. Развитие *a* заключается также в расцветивании темы другими тембрами: челестой в окончании первой части, высокими струнными в окончании четвертой. Примечательно расширение числа «собеседников» в репризе-коде второй части, где основной дуэт «перебивают» квази-каденционные проведения тем *k*, *l*, *i* у малой и большой флейты, кларнета и гобой.

Большую роль в создании единства формы играет английский рожок в Симфонии № 2, где тема *b* в своем первом появлении первой части и коде второй части озвучивается этим инструментом. Его использование дается в среднем регистре без технических сложностей.

Гобой используется также в танцевальных эпизодах поздних сюит. Так, он открывает четвертую часть *Танец с ножами* из «Напевы Юньнань II» и пятую часть *Праздник фонарей* из «Тайгу янгэ». Его звучание в данном контексте можно трактовать как подражание инструменту сона<sup>377</sup>. Примечательно, что в качестве сопровождения в обоих частях звучит пиццикато струнных.

<sup>376</sup> Доходит до *a2* (по написанию *d3*).

<sup>377</sup> Китайский язычковый народный музыкальный инструмент, его ближайшим родственником является шалмей, дудук и зурна.

Типичным для композитора можно назвать прием написания вариаций, где развитие идет за счет фактурных и тематических изменений при сохранении ведущего тембра гобоя. К таким образцам относятся вторая часть «*Песнь волны*» из сюиты «Впечатления от гор Тайхан» и третья часть Симфонии № 4. Примечательно, что в обеих частях содержится по четыре вариации на каждый тембр. Разница лишь в последнем вариационном проведении. В сюите среднего периода это одновременное звучание вариантов мелодии ( $e_3$ ), а в поздней симфонии каноническое проведение темы ( $e_3^{\text{канон}}$ ).

«*Песнь волны*» стала единственной частью с соло *валторны*. Ее партия не содержит сложных пассажей, нет использования крайних регистров (преимущественное звучание в малой и первой октавах), динамика не выше *mf*, при этом партия практически не содержит пауз<sup>378</sup>, что не типично для трактовки духовых инструментов в целом. Завершение фразировки совпадает с окончанием вариаций.

Таким же единичным случаем солирования струнного инструмента – *виолончели* – стала III ч. Симфонии № 4. Мелодическое движение внутри каждой вариации нисходящее, начинается с самой высокой ноты и заканчивается самой низкой, есть тенденция в расширении диапазона:  $e$  (g-D),  $e_1$  и  $e_2$  (c<sup>1</sup>-G),  $e_3$  (as<sup>1</sup>-D). Такая трактовка инструмента связана с изображением плача<sup>379</sup>. Виолончель играет *con sord*, при этом динамическая палитра весьма разнообразна, содержит большое количество крещендо и диминуэндо. Примечательно, что кульминационные зоны каждой вариации строятся в низких, гудящих регистрах, при этом самые блестящие по тесситуре звуки играют в динамике *p* и *mf*.

В позднем периоде композитор отказался от соло инструментов в пользу сложных тембровых комплексов.

### Оркестровка и фактура<sup>380</sup>

<sup>378</sup> Есть короткие мотивы, разделены восьмыми паузами в тт. 74-77.

<sup>379</sup> О музыкальном содержании сказано в главе 2.

<sup>380</sup> В данном параграфе использованы материалы статей Клепова А. В., *Сянь Ляюнь* Оркестровая фактура в симфонических сочинения Ван Силиня. С.104-128; *Сянь Ляюнь* Особенности фугированного изложения в симфонических произведения китайского композитора Ван Силиня. С. 104-115.

### *Характерные для всех групп оркестровые и технические приемы*

В раннем периоде использование оркестровых групп в целом не отличается оригинальностью: октавные и унисонные дублировки мелодических линий, педали и т.д.. Подобные структуры можно охарактеризовать как одноэлементную фактуру — то есть такие построения, которые, по определению, «могут быть поручены любому количеству инструментов, от одного до состава всей группы»<sup>381</sup>. Ван Силинь использует дублировки как средство для динамического усиления.

Начиная со среднего периода композитор усложняет интервальный состав дублировок, за счет этого материал приобретает сонорные черты. Данный подход можно рассматривать как переход *от одноэлементной фактуры к полифонической*. При этом «утолщения» проявляются себя как в мелодических, так и в аккомпанирующих линиях, а в поздних произведениях создают исключительно сонорную вертикаль.

Для создания *дублировок в мелодических линиях* композитор использует как монотембральные, так и смешанные составы.

Использование смешанных составов в дублировках продолжает традиции европейской оркестровой школы и связано с построением общей оркестровой драматургии. Например в первой части Симфонии № 3 происходит постепенное наращивание плотности звучания и интервальной вертикали: от унисона ( $d$  — флейта + английский рожок,  $d_1$  — скрипки + альты,  $a_4$  — скрипки + флейты) к тритонам (скрипки+альты+гобои+кларнеты (т.114)) до многоэтажных октавных удвоений ( $d, f_2, f_3$  — деревянные + струнные).

Использование дублировок в мелодических линиях монотембральных составов имеет два авторских подхода: 1) *вертикальная комбинаторика мелодических вариантов*, 2) *звуковысотный канон*. Подобные дублировки встречаются практически во всех сочинениях.

---

<sup>381</sup> *Walter Hamor Piston, Jr. Orchestration. London: Victor Gollance LTD. 1969. P. 355.*

Первым случаем мелодических «утолщений» стала сюита «Впечатления от гор Тайхан». В ее второй части *вертикальная комбинаторика* дается в рамках кварто-секундового трихорда у двух гобоев  $e_3$ , затем в струнной группе  $e_4$ . В поздней симфонии № 6 в третьей части  $a_7$  проводится четырьмя валторнами, затем струнными в рамках лада кварта-расщепленная секунда (см. Рисунок 54, Рисунок 55). Во второй части «Напевы Юньнань II» материал  $d$  проводится тремя кларнетами, материал  $l$ ,  $g$ ,  $h$ ,  $i$  и  $k$  отдан трем гобоям, материал  $l^1$  другим деревянным духовым инструментам (см. Рисунок 73, Рисунок 74, Рисунок 75). Примечательно, что мелодии в каждой из тем последней сюиты соотносятся друг с другом по вертикали в секунду.

Встречаются подобные дублировки и при экспонировании материала, и в его развитии.

Дублировка мелодической линии *с помощью звуковысотного канона* применяется Ван Сицинем только в сюитах. Вероятно, данная специфика обусловлена работой с интонационным материалом, генетически близким к фольклору. Излагается канон всегда у инструментов одной группы.

Например, в последней части сюиты «Впечатления от гор Тайхан» сначала две валторны, затем три трубы излагают материал  $j^k$ ,  $j^k$ <sup>1</sup> (см. Рисунок 35). Этот прием дублировок используется здесь для уплотнения тембра в последних вариантно-вариационных проведениях тем.

В позднем периоде звуковысотный канон используется для экспонирования тем. В первой части «Тайгу янгэ» материал  $f^k$  проводится преимущественно в трехголосном утолщении духовых и медных инструментов (см. Рисунок 57), а в «Напевы Юньнань II» во второй части  $l^k$ <sup>III</sup> у двух флейт пикколо и третьей части  $p^k$  поочередно — у струнных и деревянных в шести- девятиголосном изложении (см. Рисунок 75).

Отдельно стоит рассмотреть особенности *дублировки в сопровождении*. Для уплотнения звучания Ван Силинь помимо традиционных вертикальных наложений также использует каноническую технику.

Наиболее часто встречающейся фактурой становится бесконечный канон в унисон в диапазоне не шире октавы, который создает эффект движения в «застывшем созвучии». В качестве пропост таких канонов выступают последовательности от двух до тридцати двух нот одинаковой длительности<sup>382</sup>. Чаще всего в основе фигураций лежит кварто-секундовый трихорд, его альтерированные варианты или сочетания нескольких трихордов. Каноны на его основе можно назвать авторским фактурно-полифоническим приемом Ван Силиня. Для удобства его опознавания назовем его «фигурационным каноном», поскольку он состоит из повторяющихся фигураций. Возвращение пропост происходит многократно, что придает черты остинатности. Фрагменты с таким материалом очень продолжительны: например, вторая часть сюиты «Фрески Хуанхэ» длится 420 тактов. Генезис подобной фактуры можно увидеть в партитурах композиторов-постминималистов.

Область применения «фигурационного канона» очень широка. Для него типично трехголосное изложение, что продиктовано использованием Ван Силинем преимущественно оркестра тройного состава. Ван Силинь колорирует им гармонию в сочинениях среднего периода, расширяет тембровую палитру и ладовую опору в позднем периоде.

Близкая к «фигурационному канону» фактура была найдена композитором при изложении деревянных духовых инструментов во второй части сюиты «Впечатления от гор Тайхан» материал *d* (см. Рисунок 28). В последующих сочинениях эта оркестровая фактура использовалась очень широко (разные варианты ): в последних частях Симфоний № 2, № 3, № 6 и второй части Симфонии № 4, во всех частях сюиты «Фрески Хуанхэ» (см. Рисунок 25, Рисунок 42, Рисунок 69).

<sup>382</sup> Эти «рекорды» выявлены в третьей части Симфонии № 3 (10  и 6 .

Показательным будет рассмотрение «фигурационных канонов» в поздних сочинениях. Так в Симфонии № 6 композитор создал более мелодизированные пропосты, уйдя от повторяющихся арпеджио: в первой части разделе В () , также в этой симфонии он расширил звуковысотный охват пропосты: одновременное звучание нескольких паттернов альтерированного лада (a-d-dis-e) в разделе В 5  и 6  и лада ais-h-c-dis-e-g в разделе С 9  и 10  . Примечательно, что усложненные варианты «фигурационного канон» поручены деревянным духовым.

Во второй части сюиты «Фрески Хуанхэ» бесконечный «фигурационный канон» не выходит за рамки кварто-секундового лада, при этом он перерастает в конечный канон ( ). Таким образом композитор продолжает усложнение интонационного наполнения пропост. Особенностью данной части также является оркестровка. Так канон многократно проводится в четырех сменяющих друг друга оркестровых группах: 1) высокие струнные (Vl.I+Vl.II+Vle.), 2) низкие струнные (Vle.+Vc.+Cb.), 3) высокие деревянные (2 Fl.+2 Ob+2 Cl.), 4) медные (3 Trb.). Их тембровое экспонирование происходит в разделе А: каждая группа проводит канон по 32 такта. В разделе В/С и В1/С1 группы проходят соответственно во второй и третий разы. Лишь четвертый повтор последовательности (кода) дается в уплотненном тембровом и сжатом по времени виде: 8 тактов у тутти струнных, 8 тактов тутти деревянных и 8 тактов 3 тромбона и туба. Таким образом, мы может говорить об оркестровой драматургии, где в коде проявляется идея понижения и утяжеления тембра засчет введения более низких по тесситуре инструментов.

В позднем творчестве Ван Силинь использует в фигурациях хроматическую гамму, выстраивая из нее каноны с нулевым сдвигом. Этот прием задействован при создании сонорной фактуры движущегося кластера. Например, в подготовке к коде первой части Симфония № 6 материал  $a_6$  сопровождается хроматический канон  $e$ . Также хроматическая гамма становится основой для мензуральных канонов.

### ***Оркестровка кульминационных зон***

Произведения Ван Силиня в подавляющем своем большинстве строятся динамично и имеют не одну кульминационную зону. **Подготовка кульминационных зон** является одним из важнейших этапов.

Во всех периодах важную роль в подготовке кульминаций играет медная группа. За счет кварто-квинтовых и трихордных<sup>383</sup> интонаций и медной духовой группы данные фрагменты носят фанфарно-ликующий характер. Он поддерживается за счет динамики не ниже *ff* и канонической техники. Количество голосов, участвующих в нем при этом увеличивалось от периода к периоду. Так, при подготовке кульминационной коды первой части Симфонии № 1 композитор использует двухголосный канон между унисонами валторн и труб, а в разделе В первой части сюиты «Фрески Хуанхэ» материал *c* дается в восьмиголосном каноне: спаренные валторны, три трубы, два тробона и тромбон с тубой.

**Непосредственно кульминационные** зоны можно разделить на «мелодические» и «пластовые».

*Первый тип кульминаций — «мелодическая кульминация»* — представляет собой многоэтажное проведение мелодии всем оркестром. Она встречается во всех периодах творчества. Обязательными штрихами в этом типе кульминации становятся  $>$  и  $\geq$ . К многочисленным примерам октавных удвоений относятся практически все симфонии: кода первой части и кульминация перед каденцией второй части Симфонии № 1, окончание разделов В во второй части Симфонии № 2, окончание материала *a*<sub>5</sub> первой части Симфонии № 3 и т.д.

В сюитах в построении «мелодических кульминаций» задействовано чаще всего неполное *tutti* (без медных инструментов), примечательно что подобные кульминации используются в первых частях: «Напевы Юньнань» (*b*<sub>2</sub>), «Впечатления от гор Тайхан» (*a*<sub>2</sub>), «Тайгу янгэ» (*a* в начале раздела А, А1 и конце А2) *b* и т.д. В качестве полного *tutti* приведем коду четвертой части сюиты «Напевы Юньнань II».

---

<sup>383</sup> В единичных случаях терцовых интонаций, так в Симфонии № 4 в четвертой части *g* интонационно преобразуется из квартовой в терцовую.

Характерным именно для сюит стал прием многократно повторяемых местных кульминаций, которые построены из октавных дублировок полного тутти. Их использование связано с остигательными формами. Примечательно то, что их материал нельзя назвать законченными мелодическими построениями, это больше повторение одного звука/интервала в разных ритмах. Единственной сюитой, где не использован данный прием стала сюита «Впечатления от гор Тайхан». К примерам таких повторяемых кульминаций отнесем: двухкратное проведение во второй, четвертой частях «Напевы Юньнань II» и первой части «Тайгу янгэ»<sup>384</sup>, трехкратное проведение *h* в четвертой части «Напевы Юньнань», четырехкратное проведение *a* в пятой части «Тайгу янгэ» и *k* в четвертой части «Фрески Хуанхэ» (см. Рисунок 94).

---

<sup>384</sup> На схемах форм в Приложении обозначены «!».

«Тайгу янгэ» V ч., тт.1-3. a	«Фрески Хуанхэ» IV ч., тт.103-104. k1
Рисунок 94. Оркестровка местных кульминаций в сюитах	

В этом перечислении выделим произведения, в которых мелодические кульминации прерываются вставками ударных инструментов или идут на фоне ансамбля ударных с выделенными их соло-фрагментами. Такие примеры находим и в сюитах, и в симфониях: «Праздник факелов» (*i3*, *i4*) из сюиты «Напевы Юньнань», вторая часть (последняя интермедия) Симфонии № 2, вторая часть (реприза Г.П./П.П.) и четвертая часть (раздел В) Симфонии № 4, третья часть (раздел С) Симфонии № 6, «Ночной разговор» из сюиты «Фрески Хуанхэ» (В2). Примечательно расширение ударных инструментов: постоянными участниками

ансамбля во всех примерах стали литавры с солирующей мелодической партией, там-там, бубен, тарелки.

**Второй тип кульминаций** — «пластовая кульминация» — состоит из одновременного звучания разных фактур, порученных отдельным оркестровым группам. Эти кульминации характерны для произведений среднего и позднего периодов. Зачастую в пластах задействована *каноническая техника*. Можно выделить несколько подвидов этой кульминации: 1) *пласт сопровождения написан в канонической технике*, 2) *мелодический и сопровождающий пласты написаны в канонической технике*, 3) *сонорная кульминация с использованием алеаторики*.

В первом подвиде «пластовой кульминации» мелодическая линия отдана октавному проведению струнных, а сопровождение представляет собой разные виды канона у духовых. Показательна четвертая часть «Тайгу янгэ» (раздел В). Она построена на усложнении канонической техники: октавное проведение  $d_1$  звучит на фоне бесконечного восьмиголосного канона<sup>385</sup> ( $\mathbb{P}^k$ ) у деревянных духовых и восьмиголосной канонической секвенции у четырех валторн, двух труб и двух тромбоннов. Такой же прием используется во второй части данной сюиты. В третьей части «Фрески Хуанхэ» ( $g_2$ , т. 133) и первой части «Напевы Юньнань II» ( $a_2$ ) в качестве сопровождения выступает мензуральный канон у медных и деревянных духовых соответственно. В симфониях таких кульминаций не обнаружено.

Во втором подвиде «пластовый кульминаций» нет типичной привязки в проведении мелодии и сопровождения между струнными и деревянными духовыми. Как предтечу этой кульминации можно рассмотреть имитации темы  $a_2$  между высокими струнными и низкими струнными с духовыми на фоне бесконечного канона высоких деревянных из первой части сюиты «Впечатления от гор Тайхан». Более сложные образцы канона можно найти в разделе В1 третьей части «Напевы юньнань II» и коде пятой части «Тайгу янгэ».

При задействовании медных инструментов в построении таких кульминаций им нередко поручается проведение мелодии. Так во второй части Симфонии № 2

<sup>385</sup> Повторяется шесть раз, с расстоянием в одну четверть.

тема  $c+d$  и четвертой части Симфонии № 3 тема  $r_4$  дается в каноне между валторнами и трубами на фоне канонов деревянных духовых и струнных.

В сюитах близкий по оркестровке, но более сложный по технике композиции, пример находим в середине первой части «Фрески Хуанхэ»: девятиголосный канон темы  $c$  медных инструментов с двенадцатиголосным звучанием паттернов у деревянных духовых и алеаторикой струнных. В целом этот фрагмент уже сложно дифференцируется на слух как тема и сопровождение и его можно рассмотреть как пример *третьего подвида «пластовой кульминации»*.

Использование канонов в качестве пласта *третьего подвида «пластовой кульминации»* сопряжено с его сближением с репетитивной техникой: это каноны второго разряда, при этом продолжительность имитируемого фрагмента может быть разной от нескольких звуков до нескольких тактов. Повторение пропосты может доходить до восьми раз. Ло Пэнсян такие фрагменты описала как «вертикальное полифоническое мышление»<sup>386</sup>, мы можем найти характеристики подобных фрагментов и у отечественных исследователей: Банщиков называл это «стабильной оркестровой тканью»<sup>387</sup>.

В позднем периоде именно такие каноны вместе с алеаторно организованными пластами составляют основу кульминационных зон. Данные фактуры называются «поток»<sup>388</sup>.

Данные зоны располагаются в кодах произведений: алеаторика струнных и медных в четвертой части сюиты «Фрески Хуанхэ» вместе с хроматическим мензуральным каноном у деревянных; вертикальная комбинаторика мелодии у струнных, алеаторика у труб и тромбонов, мензуральный канон у валторн, неточные имитации у пласта деревянных в пятой части «Напевы Юньнань», девятиголосный канон деревянных, два четырехголосных канона и одних

<sup>386</sup> Ло Пэнсян. Как трагический дух формирует музыку в симфонических произведениях Ван Силиня. С. 238.

<sup>387</sup> Банщиков Г. И. Законы функциональной инструментовки: учебник. С. 19.

<sup>388</sup> Представляет собой пульсирующую многокомпонентную фактуру, образуемую взаимодействием нескольких однородных или контрастных фактурных элементов (Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века. М.: Федеральное агентство по культуре и кинематографии, РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 26), пульсирующую звучность, образуемую полифоническим сплетением нескольких подвижных линий (Маклыгин А. Л. Фактурные формы сонорной музыки // Теория современной композиции /отв.ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 395).

трехголосный у медных, и пласт алекторики у ударных в третьей части Симфонии № 6 и т.д. Пан Бо назвал данную фактуру «почти обязательным выражением музыкального языка в поздних произведениях Ван Силиня [...]». Композитор использует широкий спектр тембровых эффектов, чтобы создать у слушателя ощущение небесного мрака»<sup>389</sup>.

К редким случаям «пластовой кульминация» могут отнесены фрагменты чистой алекторики. Например, алеаторика во всем оркестре во второй части сюиты «Фрески Хуанхэ» и фрагментах Симфонии № 3.

Напомним, что Симфония № 3 стала первым произведением с использованием алеаторики. В ней эта техника применяется отлично от всех последующих произведений. Во-первых, задействуется не только в кодах, во-вторых, благодаря частому применению используется в разных компоновках оркестровых групп. Примечательна в этом плане драматургия эпизода второй части (288т.): 1) «завязка» алеаторика деревянных духовых («тезис») и с т. 296 — медных и струнных («антитезис»), 2) «кульминация» с 302т. у всего оркестра («синтез»), 3) «развязка» с т. 312 только струнные.

**Выход из кульминации** имеет ряд специфических черт. Ван Силинь в статье раннего периода «От симфонической сюиты “Напевы Юньнань” до “Третьей симфонии”». Путь моей эстетики: истинное, доброе, прекрасное и ложное, злое и безобразное» описал находку, которая стала его обязательным оркестровым приемом. Он сказал: «Я больше предпочитаю использовать технику неожиданного спада, создавая большой перепад. Это тоже очень эффективный прием для придания музыке противоречивого характера»<sup>390</sup>. Для узнаваемости в тексте мы обозначим такой выход как «**кульминация-перепад**». Также к осознанным способам выхода из кульминаций Ван Силинь относится «отзвуки кульминации», которые он писал тогда, когда «чувствуется, что еще чего-то не достает»<sup>391</sup>. Эти

<sup>389</sup> Пан Бо. Применение народного музыкального материала в симфонической композиции на примере симфонической сюиты «Фрески Хуанхэ» // Поиски в музыке. 2022. № 3. С.112.

<sup>390</sup> Ван Силинь. От симфонической сюиты «Напевы Юньнань» до «Третьей симфонии». Путь моей эстетики: истинное, доброе, прекрасное и ложное, злое, безобразное. С. 129.

<sup>391</sup> Там же.

«отзвуки» Ван Силинь использовал как переходные фрагменты для плавного снижения динамики в отличии от кульминации-перепада, их мы для узнаваемости в тексте обозначим «**кульминация-отзвук**»

Под «**кульминацией-перепадом**» композитор подразумевает, судя по всему, резкую смену динамики, противопоставление тутти и соло, возврат к *a tempo* или смену темпа на более медленный. В подавляющем большинстве случаев «кульминация-перепад» содержит генеральную паузу, которая разделяет собственно кульминацию (драматический пик развития материала) и выход-перепад из нее (введение контрастного материала). Данную паузу можно сравнить с *aposiopesis* – «сокрытие утаивание – генеральная пауза, изображающая смерть»<sup>392</sup>. Такой пример можно найти в Симфонии № 12 Шостаковича: в четвертой части (с ц.96, ц.119).

Для оркестровки таких перепадов после паузы у Ван Силиня сложилось несколько клишированных приемов: 1) выход через *солирующий деревянный духовой инструмент на фоне струнных на р/рр* с добавлением инструментов, создающих колористический эффект (арфа, там-там), 2) через *солирующий деревянный духовой инструмент на фоне струнных на р/рр и ансамбля идиофонов* с определенной высотой звука (виброфон, челеста, колокольчики) и неопределенной (треугольник, там-там), а также арфы и фортепиано; 3) *через ведущий сонорный блок идиофонов на фоне педали других инструментов*. Некоторые из этих приемов мы рассматривали во Второй главе, они были связаны с музыкальным изображением сублимации и перерождения, что в целом корреспондирует с семантикой *aposiopesis*.

Рассмотрим более подробно примеры *первого выхода из кульминаций*. Так, переход к коде (*adagio*) в последней части сюиты «Напевы Юньнань» тема *аз* проводится в октавной дублировке у высоких флейты и гобоя на фоне струнных с арфой. Такой прием несколько раз встречается в Симфонии № 2: в первой части

<sup>392</sup> *Заднепровская Г. В.* риторические фигуры в музыке XX века. (на примере творчества А. Караманова) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.karamanov.ru/articles/21.html?ysclid=m95w53r680570460489> (дата обращения: 18.06.2020).

«Слезы» переход к завершающему разделу (*a tempo* т.103) открывается краской там-тама и темой у фагота соло на фоне струнных, во второй части «Кровь» (*adagio* т. 345) выход из кульминации обозначен колористическим эффектом трелей у большой и пикколо флейт на *p*, а тема поручена английскому рожку также на фоне струнных.

Такого рода выходы из кульминаций не так часто встречаются у Ван Силиня. Их можно рассмотреть как своеобразное поле экспериментов в колорировании завершающих разделов, в создании просветления после драматического взрыва. К ним можно отнести специфический прием для подчеркивания контраста между чередующимися фрагментами тем, на которых строилось все драматургическое повествование части. Для подобного тембрового разделения задействована челеста: в чередовании материала *g* и *e* в коде второй части Симфонии № 1 она подчеркивает материал *g*, в чередовании материала *a* и *c* в репризе первой части Симфонии № 3 подчеркивает *a*. Также как разновидность этого выхода из кульминации можно рассмотреть кульминации-перепады, где отсутствует солирующий духовой инструмент, его функции поручаются струнным. Такие примеры мы найдем в Симфонии № 1 (первая часть переход к П.П., границы разделов разработки, вторая часть переход к *e4*).

Ко второму виду выходов из кульминаций – *через солирующий деревянный духовой инструмент на фоне высоких струнных и ансамбля идиофонов* — относятся примеры среднего и позднего периодов. Этот прием можно считать самым распространенным в кульминациях-перепадах.

Показательным является использование в ряде произведений трех флейт пикколо в качестве солирующих инструментов. Отметим, что впервые три флейты пикколо в качестве краски (в аккордовом изложении) на фоне колористической педали Ван Силинь использовал в коде третьей части ранней сюиты «Напевы Юньнань». В произведении среднего периода – четвертой части «Нирвана» Симфонии № 2<sup>393</sup> – флейтовый сонор организуется средствами фигурационного

---

<sup>393</sup> Третья часть заканчивается кульминацией, четвертая начинается атака на *pp/p*.

канона трех флейт и арфы, на фоне колористического педального пласта колокольчиков и высоких струнных. В позднем периоде этот оркестровый прием Ван Силинь встроил в общую драматургию произведения наделив флейты мелодической самостоятельностью. Так канону солирующих флейт отдается тема (a) на фоне расширенного за счет треугольника, челесты и вибратона колористического педального пласта. Это оркестровое построение открывает первую часть сочинения и используется как выход из кульминации в кодах крайних частей. В качестве примера приведем первую и третью части Симфонии № 6, первую и пятую части сюиты «Фрески Хуанхэ». Аналогичный принцип использования материала находим в первой<sup>394</sup> и пятой частях сюиты «Напевы Юньнань II», однако в качестве солирующего блока выступает тембр кларнетов, а в качестве колористического педального пласта там-там, арфа и колокольчики. При повторении фрагмента в пятой части композитор отказывается от «светлых тембров», оставляя только там-там, что подчеркивает программность частей: «Утренняя мелодия леса» и «Вечерний лес – рассказ бау».

Кларнетовое соло  $a^{III}$  на фоне педали высоких струнных с чередующимися аккордами челесты и арфы используется в выходе из кульминации в «Песне» из сюиты «Тайгу янгэ», эта же сюита содержит пример некоторой вехи в использовании идиофонов: тема  $d$  отдается в коде при выходе из кульминации челесте, сопровождение педали высоких струнных остается неизменным.

В третьему выходу из кульминации – *через ведущий сонорный блок идиофонов на фоне педали других инструментов*- относится не так много примеров, хотя они встречаются во всех периодах: коды третьей части «Напевы Юньнань» и четвертой части Симфонии № 2, завершение третьей части Симфонии № 4.

Отдельного внимания заслуживает Симфония № 4. Напомним, что она построена на сопоставлении контрастного материала: алеаторно-полифонического в оркестровом тутти, мелодического у низких струнных (тема  $a$ ) и сонористического/шумового в группе ударных. Лишь мелодический материал

---

<sup>394</sup> Здесь используется плавное изменение динамики при выходе из кульминации.

связан с динамикой *p-mf*, два остальных всегда даются не ниже *f*. В связи с этим говорить о главных кульминациях невозможно. Симфония распадается на множество фрагментов-фактур. Отметим лишь особенные исключения в этом ряду. Первый пример выхода из кульминации упомянут нами выше, он типичен для композитора (окончание третьей части), воспринимается как лирический центр всей симфонии. В качестве второго примера выделим два аналогичных по оркестровке резких динамических спада в общем напоре второй части (связаны с началом третьего и четвертого разделов разработки), которые ознаменованы резким спадом плотности, динамики и использовании струнных с нетематическим материалом в качестве солирующей группы. Эти фрагменты воспринимаются как «антикульминации». В качестве третьего исключения отметим кульминации с параллельной драматургией в четверной части: тутти аккордов на *fff* не могут сломить спокойного течения мелодии *a* у низких струнных на *mp*.

Такое рассредоточение кульминаций и «антикульминаций» говорит о единстве симфонии. Подчеркивает диалогический принцип построения материала, который был открыт композитором в начальном периоде при использовании сольных инструментов. В Симфонии № 4 диалоги строятся между оркестровыми группами, перепады в динамике которых приводят к рассредоточенным кульминациям. Показательна в этом отношении группа ударных инструментов, которые выступают в роли местных кульминаций-перепадов своим солированием. Это множественные фрагменты с участием литавры, барабана, там-тама, китайской тарелки и большого барабана (тт. 748-752, 760-764, 768-772, 776-781).

Рассмотрим особенности «кульминаций-отзвуков». В их претворении можно выделить также несколько переходов для рассредоточения кульминационной силы.

*Мелодический переход в имитационной технике у деревянных духовых с плавным снижением уровня громкости на фоне тянущихся или повторяющихся звуков других групп (чаще струнной или медной).* Все выходы кульминации расположены перед заключительными разделами формы (реприза и кода). Например, первой и второй частях «Напевы Юньнань» и первой и третьей части

«Напевы Юньнань II». В среднем периоде «кульминации эхо» представлены в «Песне волны» сюиты «Впечатления от гор Тайхан», примечательно, что композитор использует наряду с педалью струнных свой любимый набор идиофонов (колокольчики, вибрафон и челеста).

К еще одному приему плавного перехода становится *переход к каденции или виртуозному фрагменту* солирования какого-то инструмента. К таким примерам относятся обе каденции Ван Силя раннего периода (соло кларнета из «Ночной песни» «Напевы Юньнань», арфы из второй части Симфонии № 1); квази-каденция фортепиано из «Разбитой мемориальной доски» из «Впечатление от гор Тайхан», соло бас-кларнета в коде «Напевы Юньнань II», попеременное звучание деревянных духовых в репризе-коде второй части Симфонии № 3. К неvirtуозным квази-каденциям можно отнести соло альтовой флейты, удвоенной ксилофоном и с флажолетами виолончели в репризе-коде третьей части Симфонии № 3.

### ***Характерные оркестровые и технические приемы для определенных групп***

В оркестровке Ван Силя присутствуют приемы, которые находят свое воплощение только в определенных оркестровых группах, не распространяясь на другие тембры.

#### **Деревянные духовые инструменты**

В позднем периоде творчества Ван Силя применял несколько специфических фактур только для деревянных духовых инструментов. Их целью было создание сонорного пласта, который звучал одновременно с другими оркестровыми пластами. Общей особенностью устройства этого пласта было использование полифонии. Выделим три типа фактур для сонорных пластов у деревянных духовых.

К первому типу относится дублировка конечным канонем или неточными имитациями с нулевым сдвигом, весь материал канона моноритмичен: первая часть

Симфония № 6 (,  тт. 88-115), вторая часть сюиты «Фрески Хуанхэ»  P<sup>к+</sup>, третья часть (раздел C, g<sup>3</sup><sup>канон</sup>) и пятая часть () «Напевов Юньнань II».

Ко второму типу отнесем сонорные блоки из конечных канонов, разнообразные по ритму и времени вступления. К ним относятся двенадцатиголосные каноны деревянных из первой части сюиты «Фрески Хуанхэ» и двадцатиголосный<sup>395</sup> в первой части Симфонии № 6.

К более специфическим фактурам относится «россыпь»<sup>396</sup> и «линия из трелей»<sup>397</sup>. Для «россыпи» характерны скачки на широкие остро звучащие интервалы. Ее можно трактовать как контролируруемую выписанную алеаторику, по общему колориту чувствуется влияние оркестровых приемов из «Весны священной» И. Стравинского.

Обе фактуры встречается только в поздних симфониях: это тринадцатиголосная разнотемная полифония у деревянных духовых во второй части Третьей симфонии (материал  $j$ <sup>398</sup>), шестиголосная в Симфонии № 4 (тт. 259-262) и т.д. (Рисунок 95 а, б).

<sup>395</sup> Канон деревянных духовых продолжают инструменты медной группы.

<sup>396</sup> Пуантилистические «всплески», многоэлементное «пятно» (Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993); «мелкоритмическая» группа точек, временная сплоченность которых помогает создать впечатлений одной, но пульсирующей краски (Маклыгин А. Л. Фактурные формы сонорной музыки // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 395) Россыпь состоит из комбинаций нескольких типов ритмических фигур: секстоли, квартоли, двух восьмых через паузы, двух вида арпеджио (Там же. С. 394).

<sup>397</sup> Своего рода континуальная одноголосная или удвоенная педаль, которая может сочетаться с точной фактурой в диахроническом срезе по типу азбуки Морзе (Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века. С. 25).

<sup>398</sup> Примечательно геометрическое увеличение времени звучания фрагмента:  $j$  и  $j^1$  (по 8 тактов),  $a, j^II$  16 тактов и  $j^III$  64 тактов.

а. Симфония № 3, II ч., тт. 35-38	б. Симфония № 4, тт. 259-262
в. Симфония № 6, I часть, тт.134-136	
Рисунок 95. Сонорные фактуры у деревянных духовых инструментов	

### Ударные инструменты

Китайский музыковед Дай Юй отметил, что «Ударные – не только сердце музыки, но и символ организованного ритма. Китайские композиторы современности часто пользуются композиционными приемам театрального

искусства»<sup>399</sup>. Ван Силиня можно причислить к таким композиторам. Его подход к ударным инструментам с одной стороны продолжает европейские традиции (для уплотнения звучания оркестра), с другой стороны продолжает именно китайскую традицию солирования ударных инструментов в танцевальных жанрах и театрализованных представлениях.

Обобщим, что в трактовке симфонического оркестра с позиции создания близких звуковых эффектов к китайскому колориту Ван Силинь применял два подхода: 1) имитирование средствами европейских инструментов китайских традиционных инструментов, 2) введение в оркестр национальных ударных. Напомним, что впервые соло ударных инструментов Ван Силинь использовал в первой сюите, об этом и о применении национальных инструментов мы написали в разделе «Оркестровка кульминационных зон», также влияние на содержательную сторону симфоний оркестра учан было упомянуто в второй главе диссертации (см. с.103, с.116), также рассматривали формообразующую роль ударных (см. Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силиня), мы не будем здесь останавливаться на этих примерах.

Обратим внимание на специфические приемы применения ударных инструментов в поздних сюитах, в частности в «Напевы Юньнань II». Это связано с применением глиняных<sup>400</sup> и кожаных барабанов, деревянных ударных инструментов<sup>401</sup> в различных религиозных и государственных церемониях, начиная с династии Чжоу, а также во время проведения традиционных праздников с танцами.

В них для создания национального колорита в танцевальных номерах очень часто используются противопоставления идиофонами с деревянным корпусом

<sup>399</sup> Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «Периода открытости». С. 151.

<sup>400</sup> Согласно историческим данным, уже 7 000 лет назад (в эпоху неолита) было налажено производство керамических барабанов. (Хэ Юцзя, Хэ Пин. Объяснение национальной культуры и социальной функции китайского барабана // Этнические исследования Гуйчжоу. 2015. № 7. С. 106.).

<sup>401</sup> Благодаря богатым природным ресурсам деревьев и бамбука этнические меньшинства в юго-западной части Китая, включая провинцию Юньнань (например народность цзино), создали множество уникальных музыкальных инструментов из бамбука, дерева, соломы: трубки для ударных и различные типы и формы духовых инструментов. (Мэй Цзя. Развитие юньнаньского народного инструментального искусства // Исследование этнических искусств. 2000. № 2. С. 76).

(деревянные коробочки, темпл-блоки) или барабанам (конги, том-том, большой барабан) с *pizzicato* струнных, которые в данных фрагментах можно сравнить со звучанием щипкового инструмента – юэцинъ («лунная гитара»). Примечательно, что разделы связаны большей частью с началом произведения и организованы в репетитивной технике ( $\mathbb{V}_r$ ): «Новая пляска с плетью» из «Впечатлений от гор Тайхан», «Увертюра» из «Тайгу янгэ» и она же для колорита цитаты фольклорной темы «Хань Сянцзы ведет жену» (тема *f*), «Танец с бамбуковыми палками» из «Напевов Юньнань II».

### Струнные инструменты в качестве сопровождения

Большое *pizzicato* (*tutti-pizzicato*)<sup>402</sup> используется Ван Сицинем для создания национального колорита также без использования тембра ударных.

Так *pizzicato* могут звучать в виде ритмоформул и арпеджио как сопровождение деревянных духовых. Подобных примеров достаточно много. В арпеджированных *pizzicato* Ван Сицинь добивается одноэлементной фактуры за счет удвоений *pizzicato* и *divisi*. Например, в «Ночной песни» «Напевов Юньнань» – с такта 62, в «Интермеццо» «Тайгу янгэ» с такта 45 и т.д. (см. Рисунок 96, Рисунок 97).

Кроме того, *pizzicato* могут образовывать по вертикали трихорд. Такие приемы обнаруживаются также в поздних сюитах («Танец с ножнами» «Напевов Юньнань II», «Напевы Кайхуа» «Фресок Хуанхэ»).

<p>Рисунок 96. «Напевы Юньнань II», IV часть, тт. 5-8</p>	<p>Рисунок 97. «Тайгу янгэ», III часть, тт. 45-48</p>

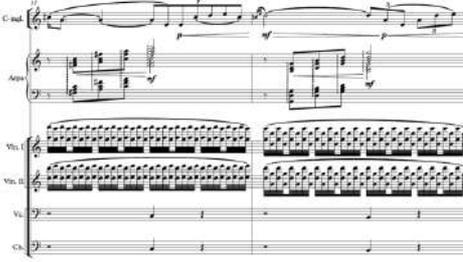
<sup>402</sup> Пиццикато у всей смычковой группы, иногда с участием фортепиано и арфы (термин *Римского-Корсакова* Н. А. из «Основ оркестровки». С. 84).

Для создания *пасторальных эпизодов* Ван Силинь использует тянущиеся созвучия струнных *div. con sord.* с оттенком *p-mp*, которые расцвечивает вкраплениями звенящих ударных или арфы<sup>403</sup>. Использование микста тянущихся струнных и колебания арфовых звуков в Симфонии № 1 Калинникова. О влиянии этого композитора на ранний период творчества Ван Силинь рассказал в личной беседе.

На примере таких пасторальных эпизодов можно рассмотреть эволюцию гармонического языка композитора. Так, в первой части ранней сюиты «Напевов Юньнань» неспешная смена аккордов гармонической последовательности дана в мелкой ритмической пульсации, а в сочинениях среднего периода — первой части «Впечатлений от гор Тайхан» (тт. 1–10, 33–44) и II части «Тайгу янгэ» (тт. 1–13) — опирается на кварто-секундовые созвучия, которые своим неспешным параллельным движением дают новую ладовую окраску. В поздних сюитах применяются выдержанные аккорды также в рамках кварто-секундовой вертикали: длинноты во «Фресках Хуанхэ» (первая часть, тт. 1–17, и кода четвертой части, тт. 82–93). Апогеем «европеизации» фактуры можно назвать двенадцатитоновый кластеры струнных в сюите «Напевы Юньнань II», созданный благодаря наложению кварто-секундовых созвучий в *divisi in 4* каждой партии струнного квинтета (см. Рисунок 98, Рисунок 99, Рисунок 100).

---

<sup>403</sup> В «Напевах Юньнань» — арпеджио арфы, во «Впечатлениях от гор Тайхан» — арпеджио фортепиано, во «Фресках Хуанхэ» - кварто-секундовое созвучие у треугольника, колокольчиков, челесты, вибратона, в «Напевах Юньнань II» – арфа и ударные высокие и т.д..

		
<p>Рисунок 98. «Напевы Юньнань», I часть, т. 13</p>	<p>Рисунок 99. «Тайгу янгэ», II часть, тт. 5–7</p>	<p>Рисунок 100. «Напевы Юньнань II», I часть, тт. 1-3</p>

Такое «закрепощение» сопровождающего пласта легко объяснить ритмическим «раскрепощением» мелодической линии: в приведенных примерах у солирующих деревянных духовых инструментов прослеживается постепенный переход в область импровизационно-речитативного изложения. Например, в мелодии флейты-пикколо из первой части «Впечатлений от гор Тайхан» (с такта 44) или соло гобоя на протяжении всей третьей части «Фресок Хуанхэ» и так далее. О правильности такого сочетания писал еще Николай Адрианович Римский-Корсаков: «Протянутые аккорды смычковых или деревянных духовых и tremolo суть наиболее удобные приемы, при которых исполнение речитатива может быть свободным в ритмическом отношении (a piacere). [...] Более сложные, мелодические, контрапунктические и фигурационные моменты требуют от певца исполнения речитатива *in tempo*»<sup>404</sup>.

Для изображения рыдания-плача или создания скорбной патетики используется сонористическая фактура у струнных: алекторическое глиссандо или постепенно выстраивающийся хроматический кластер. Оба подхода характерны для

<sup>404</sup> Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки: с партитур. образцами: из собств. СПб.: Рос. муз. изд., 1913. С. 101.

позднего периода: третьи части в Симфониях № 3 и № 4, «Песня» из «Тайгу янгэ» (материал *b*), «Ночной разговор на берегу реки – плач для гобоя соло и оркестра» из «Фрески Хуанхэ» (материал *h*).

#### Струнные инструменты в проведении тем

Изложение тематизма струнной группой у Ван Силиня имеет ряд особенностей. В подавляющем числе случаев этот тембр используется композитором для изложения тем в полифонических формах.

Например, для экспонирован тем *фуг/фугато*. Такие образцы находим в разработке Симфонии № 1, второй части Симфония № 2, первой, второй и четвертой частях Симфонии № 4, коде пятой части «Тайгу янгэ». В развитии этой полифонической формы развитие тематизм отдается деревянной группе, микстовым сочетаниям струнных и деревянных тембров, в редких случаях подключаются медные (например, следующий за фугато двойной канон в последней части Симфонии № 4).

Оркестра фуги Ван Силинем порой имеет ряд сходств с европейскими аналогами. Приведем удивительное совпадения оркестровых решений в разработках Симфонии № 1 Ван Силиня и Симфония № 6 П. Чайковского (см. Таблица 9)

Таблица 9. Сравнение разработки П. Чайковского и Ван Силиня

	П. Чайковского (разработка/реприза, раздел Н, I)			Ван Силинь (первый раздел разработки, тт.249-334)		
	Archi	Fiati	Ottoni/ Bat.	Archi	Fiati	Ottoni/Bat.
Фуга/фуга  то	1-3 проведения Т <sup>405</sup> и П в низких/средних регистрах	аккорды в высоких регистрах, ритмические вкрапления средних регистров	Ритмические вкрапления	1-4 проведения Т и П в низких/средних регистрах	аккорды в высоких регистрах, ритмические вкрапления средних регистров	ритмические вкрапления в средних регистрах, дублировка аккордов деревянных Tamb.
	4 проведение Т и П в среднем регистре	Также, Fag дублирует Т		5 проведение Т <sub>ув.</sub> , П	Т, Fag дублирует Т <sub>ув</sub>	ритмические вкрапления в средних регистрах, аккорды Tamb.
	Интермедия — чередование чистых оркестровых групп			Интермедия — чередовании чистых оркестровых групп		
Выход из фуги (кульминационная зона)	Высокие струнные - фигурации; низкие струнные- педаль	Fl+ Cl. Фигурации в высоком регистре Об+Fag. тема симфонии,	Corni+Trbn+Tuba – педаль. 2 Trb – тема симфонии Timp.	Фигурации в высоком регистре; Vc. +Cb. — басовая линия	Fl.+Cl.- фигурации в высоком регистре. Ob.+Cor.ingl. – мотив <i>a<sub>ув.</sub></i> Fag. +Cl.b. - дублировка басовой линии	Corni+Trbn. +Tuba – дублировка басовой линии, 3Trb. -мотив <i>a<sub>ув.</sub></i> Timp. Tamb. G.C.

<sup>405</sup> Т- сокр. «тема». П. – сокр. «противосложение».

Можно также увидеть аналогию в порядке вступления голосов в первых частях Симфонии № 4 Ван Силиня и Симфонии № 3 («Скорбных песен») Х. Гурецкого<sup>406</sup>. Благодаря движению медленно разворачивающихся протяженных тем от контрабасов к первым скрипкам в обеих симфониях создается эффект гнетущего ожидания. Кроме того, преобладающий<sup>407</sup> тембр низких струнных в проведении фрагментов темы фуги в увеличении (материал *a*) во второй и четвертой частях создает общую драматургию всей симфонии<sup>408</sup>.

Струнный тембр стал также важной частью общей драматургии в остинато первой части Симфонии № 3, где многократно приводящаяся тема низких струнных своим появлением объединяет все части симфонии. Ее мрачный колорит, обилие хроматизмов и неторопливое развертывание сближается форму с формой *пассакалии*.

### §3.3. Музыкальная форма<sup>409</sup>

В формообразовании Ван Силиня огромную роль играют принципы вариационности, вариантности и повторности. Это связано с особенностями интонационного преобразования в китайской народной музыке.

К одной из самых распространенных форм относится форма, близкая к европейским – *вариантной и вариационной*. О ее проявлении в китайской музыке достаточно подробно писала Ли Цзити в книге «Основы структурного анализа китайской музыки»<sup>410</sup>. Она назвала эту форму «бянь» (变 - менять, изменяться), выдела в ней три вида: 1) *импровизация мелодическая с изменением ритма*, 2)

---

<sup>406</sup> Напомним, что у Ван Силиня есть статья «Современный апокалипсис: вопросы и ответы в “Третьей симфонии” Х. Гурецкого».

<sup>407</sup> У низких струнных, усиленных фаготами и валторной в второй части, а в четвертой части канон у медных.

<sup>408</sup> Отметим, что материал темы также дается в уменьшении, но с сильными вариантными преобразованиями в тугийном изложении.

<sup>409</sup> В параграфе использованы материалы статьи: *Сянь Ляюнь*. Особенности фугированного изложения в симфонических произведениях китайских композитора Ван Силиня. С. 104-115.

<sup>410</sup> *Ли Цзити*. Основы структурного анализа китайской музыки. С. 204-206.

импровизация мелодическая без изменения ритма, 3) импровизация мелодическая при изменении метро-ритма и темпа баяньши<sup>411</sup>. Форма баянь была изначально связана с пением, называлась «баянь чан» (变唱 – «пение с изменением»), в ней трансформация музыкального материала шла, подчиняясь тексту. Инструментальная форма — «баянь цзоу» (变奏) – «играть с изменением» более позднее явление, именно она имеет три вида.

Первый вид баянь цзоу связан с мелодической импровизацией на первоначальный период. Ли Цзити пишет: «идет сосредоточение в-первую очередь на импровизации и украшении первоначальной мелодии, а не на сохранении ее ритмической и метрической узнаваемости»<sup>412</sup>. В результате образуется сложная форма связанных друг с другом вариантов, каждый из которых является вариантом предшествующего варианта, при этом они связаны интонационно с первоначальным-

Подобные мелодические изменения Ван Силинь применяет при работе с мелодиями песенного и речитативного типов. Они стали основой в вариационной, сквозной, вариантно-вариационной, вариантно-строфической формах (см. Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силиня). Все они носят соответствующие программные названия: например, «Ночная песня» из «Напевов Юньнань», «Песнь волны» и «Ночной разговор на берегу реки» из «Фресок Хуанхэ».

Также вариантный принцип используется в построении первых разделов сложных форм: раздел А в «Вечернем лесе – рассказе бау» (материал v) «Напевов Юньнань II»; неточных вступительных канонах первых частей «Восход на реке» из «Фресок Хуанхэ» и Симфонии № 6. В симфониях первый вид баянь цзоу наиболее полно себя реализует в медленных частях: первой (тема *a*) и третьей (тема *q*) частях Симфонии № 3, третьей части (тема *e*) Симфонии № 4.

<sup>411</sup> Переводится буквально как «модель метра» - понятие в китайской театральной музыке, объединяющее в себе метр, размер и темп – своего рода «метро-темпа», также непременно подразумевающий определённый эмоциональный настрой мелодии (Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера). С. 212).

<sup>412</sup> Ли Цзити. Основы структурного анализа китайской музыки. С. 205.

Принцип мелодического вариантного преобразования распространяется не только на последовательно повторяющемся материале, но и при возвращении долго не звучавших тем. Отдельно нужно сказать об интонационном единстве всей Симфонии № 2 и Симфонии № 6, в которых вариантное преобразование темы образует рассредоточенную вариантную форму.

Как частный случай такого преобразования стоит рассмотреть «сращивание/сближение» изначально контрастных интонаций разных тем в единое целое. Это особенно заметно в сюитах позднего периода и симфониях: вторая часть Симфонии № 1 ( $e_3 + g^{VII}$ ), первая-третья части Симфонии № 2 ( $a_5+b, c+d$ ) и первая-вторая части Симфонии № 6 ( $a+b, i_1+h_{вар.}$ ), третья часть Симфонии № 4 ( $f_1 \rightarrow g_0 \rightarrow a_2$ ), вторая часть сюиты «Фрески Хуанхэ» ( $e_2+a_3$ ).

Второй вид бянь цзоу (импровизация мелодическая при неизменном ритме) не меняет структуру мелодии, сосредотачивается на ее интонационном преобразовании. Этот вид часто используется Ван Сицинем. При однотипности ритмических оборотов и интонационной схожести композитор обозначает разделы формы через смену оркестровки, то есть границы подчеркиваются сменой тембров. Именно второй вид бянь цзоу близок к европейскому понятию «вариация». Чаще всего композитор использует такие «вариации» в качестве одного из разделов сложной формы. Самыми короткими для таких построений стал восьмитакт, ( $c_1$  из второй части Симфонии № 3,  $f^k$  из «Увертюры» «Тайгу янгэ»,  $o$  из «Танца с бамбуковыми палками» «Напевов Юньнань II») и девятитакт ( $r$  из «Танца с ножами» из «Напевов Юньнань II»). Самым продолжительным – тридцатидвухтакт  $\boxed{\boxed{f^k + a_1}}$  «Напевов Кайхуа» из «Фрески Хуанхэ». Все обнаруженные нами примеры второго вида бянь цзоу связаны с танцевальными жанрами.

Несмотря на очевидную связь с фольклорными формами, есть несколько сочинений, которые своей ритмической остинатностью приближаются к европейским формам сопрано- и басо-остинато. Композитор сам указывал на влияние «Болеро» Равеля и Симфонии № 8 Шостаковича на вторую и первую части

Симфонии № 3 соответственно, а также «Камаринской» Глинки на «Новую пляску с плетью» из «Впечатлений от гор Тайхан».

Третий вид бянь цзоу – импровизация мелодическая при изменении метроритма-темпа – встречается у Ван Силя не так часто. Влияние бянь цзоу на чередование метров обнаружены в двух частях сюит: «Разбитой мемориальной доске» (*h*) из «Впечатлений от гор Тайхан» и «Погребальной песни» (*b*) «Тайгу янгэ». В обеих частях используется принцип чередования размеров: двухдольных метров с фрагментами без обозначения сильных-слабых долей. В сюите среднего периода чередуются горизонтально изложенная додекафонная серия в размере 4/4 и свободная импровизация без деления на такты. В поздней сюите материал *a* и *b* выведен из одной интонации, однако *a* дается в смешанном размере 2/4 (4/4), а следующий за ним *b* изложен как в сюите среднего периода.

Помимо чередования метров влияние третьего вида бянь цзоу можно увидеть в чередовании тембровых вариантов сонорного материала. Здесь можно говорить не только о влиянии «баньши», но и о воздействии «ши фань ло гу». Во второй части Симфонии № 3 смена оркестровки  $j^{\text{II}}$  (тт. 184-232) подчинена числовому ряду: повторение пять раз по четыре такта – восемь раз по два такта – восемь раз по одному такту – восемь раз по полтакта.

*Особенности строения темы вариаций.* В подавляющем числе примеров материал (тема), который становится основой для вариантно-вариационного преобразования, несет в себе *бинарное начало*, которое в большинстве случаев доходит до контраста. Контрастный материал может либо выводиться из темы, либо даваться как сопоставление, образуя период неповторного строения, где контрастные мелодические элементы комбинируются *по горизонтали*. Также он может быть контрапунктом к теме, то есть комбинироваться с ней *по вертикали*.

*Бинарное начало в горизонтальном проявлении* может выливаться в темы контрастно-составные, чередование и постоянное повторение их разделов создает эффект «запева-припева». В ранней сюите Ван Силя контрастный «припев» не варьируется: в «Ночной песни» вариантное развитие получает песенный раздел *g*, в то время как танцевальный *h* остается без изменений. В среднем и позднем

периодах вариации на контрастно-составную тему входят в разделы сложных форм. Темы этих вариаций строятся на чередовании ариозных и речитативных фрагментов. Интересной их особенностью является то, что вариантному преобразованию может подвергаться любая часть темы или обе сразу. Например, в «Разбитой мемориальной доске» из «Впечатлений от гор Тайхан» оба предложения  $f$  и  $h$  даются при повторении в своих вариантах. В «Погребальной песне» из «Тайгу янгэ» наоборот ариозное предложение  $a$  неизменно, в то время как речитатив  $b$  вариантен. В китайской народной музыке распространены песни, которые строятся на чередовании нескольких контрастных фраз, которые при повторении могут изменять первую фразу, оставляя неизменной окончания – хэ вэй (合尾) или наоборот вторую – хэ тоу (合头). Темы с таким строением в основном получают развитие в вариациях первого типа бянь цзоу.

Бинарное начало в горизонтальном проявлении проявляется не только в контрастных темах. Так, в последней сюите тематический период состоит из двух предложений, где второе становится вариантом первого: в «Танце с бамбуковыми палками» это  $\boxed{o}$  и  $\boxed{o_1}$ , в «Танце с ножами»  $r$  и  $\boxed{r}$ . При повторении этих тем первое предложение дается в оркестровой вариации, а второе в вариантном изменении. Такие преобразования могут найти свои аналогии в множестве вопросно-ответных форм певческих традиций народной музыки. К наглядным примерам относится «Танец с ножами», где в качестве солиста-запевалы выступает гобой с темой  $r$ , ему вторит духовой ансамбль  $\boxed{r}$ . Темы с таким строением в основном получают развитие в вариациях второго типа бянь цзоу.

*Бинарное начало в вертикальном проявлении* также имеет несколько вариантов своего воплощения.

Так, благодаря контрастным контрапунктам происходит разделение мелодий, написанных в едином характере, то есть «запев-припев» образуется благодаря сопровождению. К таким примерам относятся контрапункты в танцевальных темах  $a$ ,  $b$  в «Песне» из «Тайгу янгэ». Примечателен пример контрапункта  $d$  в «Песне волны» из «Впечатлений от гор Тайхан», который

чередованием одноголосного и канонического изложения создает бинарность для основной мелодии.

Также контрапункты, наоборот, могут создавать форму второго плана, объединяя в более крупные построения вариации-варианты на тему единого строения. Заметим, что степень самостоятельности контрапунктов различна: от подголосочной и разнотемной полифонии до контрастной. В контрапунктическом изложении можно усмотреть влияние китайской музыкальной драмы. Ли Цзити отмечала: «Дуэт выражает психологическое состояние различных персонажей театра и часто создается с использованием контрастной полифонии»<sup>413</sup>. К таким примерам можно отнести: «Ночной разговор» из «Фрески Хуанхэ», «Вечерний лес – рассказ бау» из «Напевы Юньнань II», третьи части Симфоний № 3 и № 4.

Показательным будет сравнение вторых и четвертых частей сюиты среднего периода «Впечатления от гор Тайхан» и последней на сегодняшний день сюиты «Напевы Юньнань II». В более раннем сочинении мы имеем дело с вариациями на одну тему, в позднем – на две. Во вторых частях обеих сюит материал не контрастен (лишь в вариациях на вторую тему поздней сюиты используется контрастный контрапункт). При сравнении четвертых частей возникает другая картина. Во «Впечатлении от гор Тайхан» лирической вариацией становится раздел A1, в котором периоды танцевальной темы *j* объединяются бесконечной мелодией песенного контрапункта *m*. В последней сюите контраст образов распространяется не только на сопровождающие контрапункта, а на сами темы вариаций. Однако примечательно, что лирическая тема *n* изначально себя проявляет как контрастный контрапункт первой темы *r*, а потом уже становится основной. В последней сюите композитор создает форму двойных остинатных вариаций с объединением тем в центре формы. Таким образом можно проследить отношения композитора к контрастным контрапунктам и их влияние на форму второго плана: превращение контрапункта к теме первого раздела во вторую тему вариаций.

---

<sup>413</sup> Ли Цинсэнь. Краткое введение вокального ансамбля в особенности традиционной китайской драмы // Народная музыка. 1982. № 4. С. 54.

Контрастные образы в музыке Ван Силя можно объяснить традиционной китайской концепцией «инь и ян» и восприятием противоположностей. Напомним, что через движение противоборствующих начал Инь и Ян древнекитайские философы объясняли все изменения материального мира: «описывая природу, две силы противоположны, противостоят друг другу, но они взаимозависимы, постоянны и непрерывны»<sup>414</sup>.

Ли Цзити отметила, что «контраст характерен для *парного звучания*. Контрастное «эхо» может использоваться как в микрокосмосе, так и в макрокосмосе<sup>415</sup>. Под «микрокосмосом» она понимает работу с интонациями, под макрокосмосом – крупные разделы формы.

В музыке Ван Силя проявлением «контрастного макрокосмоса» можно считать форму **рондо**. В китайской музыке этой европейской форме близкой является форма «сюиньхуань – понятие, включающее в себя и “периодичность” и “цикличность”, повторение по кругу»<sup>416</sup>. Дай Юй отмечает, что рефрены не всегда периодичны, они связаны с «самой важной чертой традиционного китайского мышления – искусством постепенных изменений»<sup>417</sup>, что, конечно, сближает условное рондо с вариантно-вариационными формами. Продолжительность рефренов может быть как *регулярной* на уровне «микрокосмоса» (равна предложению) или «макркосмоса» (нескольким периодам), *так и нерегулярной* (основанной на чередовании разных по протяженности фрагментов). Это возвращение к измененному повторению можно объяснить с позиции даосизма: «Дао рождает одно (нерасчлененное единство), одно рождает два (раздвоенность), два рождает три (триаду), а три рождают все существа, а все существующее приходит к единому»<sup>418</sup>.

<sup>414</sup> Ян Пэйцзюнь. Исследование значения слова «разум» в «Обидной росе летописи Чуньцю» Дун Чжуншу. Ю фэн чу мин, 13 2017.05, - С. 299.

<sup>415</sup> Ли Цзити. Основы структурного анализа китайской музыки. С. 107.

<sup>416</sup> Дай Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «период открытости». С. 162.

<sup>417</sup> Там же. С. 164.

<sup>418</sup> Ли Цзити. Основы структурного анализа китайской музыки. С. 107.

Ли Цзити выделила в «сюньхуань» три вида, для краткости приведем им схемы: 1) АВАВАВ или АВА1В1 и т.д. 2) АВАСАД и т.д., 3) любая из двух схем, но главным условием является чередование тембров, а не тематизма.

У Ван Силя можно обнаружить практически все виды рондо-сюньхуань. Если брать во внимание традицию европейских рондальных форм, то им будет ближе *второй вид сюньхуань*. При этом в прочтении этих форм есть разница. В китайской форме рефрен – это промежуточный раздел, он называется «гоцюй» (过曲 - переходная музыка), а контрастные эпизоды раскрывают основные музыкальные темы — «чжюцюй» (主曲 — главная музыка). Именно такое отношение к эпизодам мы находим у Ван Силя.

Например, в финале Симфонии № 1 в качестве материала для эпизодов выступают темы первых частей симфонии. Примечательно, что последнее проведение рефрена также интонационно сближается с главной темой всей симфонии ( $a_5$ ). Повествовательная трансформация материала присуща второй части Симфонии № 3, где экспозиция (А) и реприза-кода (А1) сложной трехчастной формы написаны с чертами рондо. В них эпизоды ( $i, k, l$ ) повторяются без мелодических изменений, последний период в экспозиции задействует все темы, а в репризе они даются в уменьшении. К выбору материала рефрена композитор относится более свободно: в А это сонорный блок  $j$ , в А1 тема-остинато всей части  $c$  (она была в экспозиции контрапунктом к эпизодам  $i, k, l$ ) и цитата  $a$  из первой части.

Примером нерегулярного рондо можно считать третью часть «Напевов Юньнань II» (четное рондо с остинатностью), где в продолжительности эпизодов и рефренов присутствует числовая закономерность в количестве тактов: 65-32-18-16-4.

*Первый вид сюньхуань* имеет множество проявлений в китайской музыке. Например, «дацзюй»<sup>419</sup> времен династии Тан, где чередовались «цзицюй» (急曲 — быстрая песня) и «маньцюй» (慢曲 - медленная песня); также «чанчжань» (唱赚) династии Сун, где в центре чередование контрастных напевов – «чаньда» (缠达), которые обрамлены вступлением и кодой. Это вид, с одной стороны, построен на чередовании материала, с другой стороны – на постоянном его преобразовании, что дает возможным проведение параллелей с европейскими «вариациями на две темы». К подобным образцам у Ван Силиня относятся произведения с чертами двухтемных рондо в составе сложных двухчастных форм: вторая часть Симфонии № 1, четвертая часть сюиты «Напевы Юньнань», а также рондо с сильными чертами вариантно-вариационных преобразований: вторая часть Симфонии № 2 (двойная вариантная на  $e, c+d$ ) и первая часть сюиты «Впечатления от гор Тайхан» (двухтемное рондо с варьированием всех разделов).

Редко используемым видом сюньхуань у Ван Силиня является *третий вид (чередование тембров)*. В традиционной музыке в качестве тембрового контраста выступают ударные (打 «да») и духовые инструменты (吹 «чуй»). Ван Силинь продолжает эту традицию, используя либо солирующую группу ударных инструментов, либо подражание ей. Так, в последней части ранней сюиты мы находим регулярный сюньхуань на уровне «микрокосмоса»: первый рефрен из полирефренного рондо (A1) состоит из чередования предложений оркестрового тутти и группы ударных, которые приводят к кульминации.

В позднем периоде композитор перешел к нерегулярному чередованию «чуй да». В завершающих частях Симфонии № 4 и Симфонии № 6 рефрен ударных («да») равен предложению, в то время как туттийные эпизоды («чуй») постепенно разрастаются до нескольких периодов. В последней симфонии роль ударных

---

<sup>419</sup> Один из видов традиционной музыки, в переводе - крупномасштабное песенное и танцевальное произведение.

инструментов сокращена сильнее: их тембр задействован в качестве «хода» общей рондальной формы.

В последних сюитах композитор вовсе отказывается от тембра сольных ударных: он использует оркестровое *тутти*, которое имитирует их звучание. Композитор усиливает нерегулярное чередование путем вариантного преобразования повторяемого материала. В финале «Тайгу янгэ» («Празднике фонарей») рефрен *a* при повторении длится три, три, четыре, шестнадцать тактов, своим ярким появлением начиная строфу в вариантно-строфическом рондо. В финале «Фрески Хуанхэ» («Сцена в устье реки») рефрен *k* длится шестнадцать тактов, полтора, полтора, два такта, он образует рондо-черты внутри второй части монтажной композиции, и в целом подчиняется логике оперной сцены, которую мы рассматривали во Второй главе.

Как отмечает Ли Цзити, «в отличие от запада, *трехчастная форма* в традиционной китайской музыке часто помещает центр внимания в середину, а первая и третья части выполняют функции вступления и коды, и это структурное мышление, предполагающее расположение главной части в середине, связано с тем, что большинство трехчастных форм в Китае без репризы»<sup>420</sup>. Такие примеры обнаруживаем в начальных частях сюит «Тайгу янгэ» (вариации на тему *f* «Хань Сянцзы переведет жену») и «Напевы Юньнань II» (тема «восхода солнца» *c*). При этом мы можем найти трехчастную форму «западного толка» во второй части Симфонии № 6, где обрамляющие разделы несут черты вариантной формы, а средний раздел статичен (ритмический канон).

**Фугато (фуга)** не имеет аналогов в традиционной китайской музыке. Однако в написании *фуг* Ван Силинь широко применяет варианты преобразования тем, тем самым создавая мост с традиционной культурой. Вариантные преобразования композитор задействует в развивающих разделах фуг. Таких примеров не так много: вторая и третья части Симфонии № 2. Напомним, что Симфония № 2 исполняется

---

<sup>420</sup> Ли Цзити. Основы структурного анализа китайской музыки. С. 198.

attassa, соответственно в общей форме симфонии они звучат как развивающиеся части.

Вариантное преобразование темы композитор использует в *фугато*. Например, в первой и второй частях Симфонии № 1, второй части Симфонии № 2, фугато-коде пятой части «Тайгу янгэ», где во вступительных разделах происходит интонационное зарождение будущей темы. Единственное фугато в симфонической сюите близко к сложной фуге с совместной экспозицией<sup>421</sup>. Это двойное фугато написано на  $b_3$  и  $b_4$  (два варианта одной из основных тем), в качестве преобразований тем задействованы обращение, увеличение темы и еще один вариант  $b_5$ .

Интересным с точки зрения преобразований тем является фугато из второй части Симфонии № 1. Его преобразования связаны с подчинением мелодической линии гармонической вертикали, поскольку оно выполняет функцию модуляционной связки. Помимо интонационных вариантов композитор допускает изменения протяженности темы: удлиняет до трех тактов либо наоборот, укорачивает до одного такта (на схеме см Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силя, 1. Симфония № 1, такты обозначены символом  $\textcircled{3T}$ ).

Фугированный тип изложения применяется композитором в разных разделах формы: в качестве вступления, модуляционной связки, разработки, заключения и коды.

Наиболее распространенным является использование его в качестве одного из разделов разработки сонатной формы: первый раздел Симфонии № 1 и последний раздел Симфонии № 4.

Фугато может использоваться для экспонирования материала. К таким примерам относятся крайние части Симфонии № 4. Напомним, что эта симфония, так же как Симфонии № 2, исполняется attassa. Однако фугато здесь не развивает

---

<sup>421</sup> Для подчеркивания особенностей фугато из сюиты «Тайгу янгэ» привлекается терминология Н. А. Симаковой (Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга. Книга вторая. Фуга: ее логика и поэтика. Москва: Композитор, 2007. С. 226), предложенная исследовательницей для градации видов сложных фуг.

материал *a* наоборот, создает статичные фрагменты, которые обрамляют симфонию.

Несмотря на множественное применение фугато и фуги, все они имеют схожие черты. В-первую очередь это касается открытых тональных планов, которые строятся по кварто-квинтовому кругу. Например, в первой части Симфонии № 1 тональный план такой:  $g \rightarrow d \rightarrow a \rightarrow e$ , во второй части Симфонии № 2:  $b \rightarrow f \rightarrow c \rightarrow g \rightarrow d$ , в первой части  $d \rightarrow a \rightarrow e \rightarrow h \rightarrow fis$  и в последней части  $d \rightarrow a \rightarrow e \rightarrow h$  Симфонии № 4.

В этом ряду весьма изоощренным выступает тональный план единственного фугато из сюиты, о котором мы упоминали выше. В этом двойном фугато разворачиваются два параллельных «тональных сюжета», создавая политональное наложение тем. Каждая из тем имеет свой план движения, что подчеркивает их автономность. Так, тема  $b_3$  проводится в тональностях, расположенных по б.3 ( $d \rightarrow B \rightarrow fis \rightarrow d$ ), в то время как стреттно излагаемая ей тема  $b_4$  по малым терциям ( $g \rightarrow E^{(микс.)} \rightarrow cis$ ). (см. Таблица 10).

Таблица 10. Тональный план и инструментовка коды V ч. «Праздник» сюиты «Тайгу янгэ» <sup>422</sup>				
Тон-ть $b_3$	<i>d</i>	<i>B</i>	<i>fis</i>	<i>d</i>
Инстр. $b_3$	Vle	Vni I	V ni II+ Vle	Archi +Fl
Инстр. $b_4$		Vle	Ob	Ob+Cl
Тон-ть $b_4$		<i>g</i>	<i>E^{миксолидийский}</i>	<i>cis</i>

Кроме похожих тональных планов все фугато объединяются наличием удержанных противосложений, отсутствием интермедий внутри экспозиций (за исключением Симфонии № 1), что вкуче приводит к выстраиванию полноценных канонов в рамках экспонирования темы. Все фуги имеют небольшие развивающие

<sup>422</sup> В центре Таблицы приводится инструментовка звучащих одновременно тем  $b_3$  и  $b_4$ . Подобное расположение удобно для проведения оркестрового сравнения и наблюдения над характером «утолщения» каждой мелодической линии. Расположение тональных планов в верхней и нижней колонках таблицы упрощают визуализацию их параллельного развития.

построения, которые зачастую используют вариантные преобразования тем и остигатные сопровождения.

**Сонатная форма** также не имеет аналогов в традиционной музыке Китая. Композитор использует ее лишь в симфониях, что является естественным проявлением западного жанра. Сонатное аллегро обнаруживается в Симфония № 1 (первая часть), Симфония № 2 (третья часть) и Симфония № 4 (вторая часть).

В ранней симфонии композитор создает форму сонатного *allegro*, она выдержана в романтических традициях. Отметим «правильность» тональности зеркальной репризы и преобладание развивающего типа изложения главной партии в ней. Симфония № 2 имела несколько редакций (последняя 2020 года), при этом она не уходит от тональной гармонии. Материал главной и побочной партий не содержит конфликта, лишь мажорные тональности побочной в разработке и репризе создают драматургическое сопоставление этих триумфально-маршевых тем (см. Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силяня). Разработка трансформирует темы, усиливая песенное начало. К особенностям формы отнесем отсутствие связующей и главной партий, черты «большой полифонической формы», о которой мы писали во Второй Главе.

На фоне традиционно трактуемой сонатной формы первых симфоний выделяется вторая часть Симфония № 4. Симфония позднего периода строится на сопоставлении сонорного (Г.П.) и мелодического (П.П.) материала. Сопоставление этих тем можно назвать конфликтом Инь и Ян. Примечательно, что высота и оркестровка П.П. не меняется на протяжении всей части (*d moll*), внося черты басса-остинато, в то время как сонорное проявление Г.П. весьма многолико. В симфонии темы не влияют друг на друга, образуют параллельную драматургию. Кульминацией их сопоставления становится заключительный раздел репризы, где темы контрапунктируют. Таким образом, мы можем говорить о *вертикальном проявлении бинарного начала*. Эта симфония, также как и Симфония № 1, имеет зеркальную репризу, однако качество трансформаций тем существенно разнится.

**Цикличность.** В традиционной китайской музыке присутствует понятие «цикл» (套曲 «тао цюй»), оно включает в себя все многочастные произведения, в том числе оперу, религиозный церемониал, музыку определенных жанров для ударных инструментов и т.д., то есть китайский цикл близок европейской сюите<sup>423</sup>. К такому типу цикличности относится лишь одно сочинение – «Тайгу янгэ». Оно построено на контрастном чередовании частей: быстро («Увертюра») – медленно («Песня») – быстро («Интермеццо») – медленно («Погребальная песня») – быстро («Финал: Праздник фонарей»). Единство этой сюиты достигается за счет интонационных связей и выстраивания общей концепции театрального представления, где медленные разделы разделяются связкой-интермеццо, а крайние части являются их обрамлением.

В качестве «переходной формы» от сюиты к сонатно-симфоническому циклу можно рассмотреть строение последней сюиты «Напевы Юньнань II». С одной стороны, в этой пятичастной сюите три центральные части являются музыкальной иллюстрацией обрядовых действий: «Песня во время шелушения риса», «Танец с бамбуковыми палками» и «Танец с ножами». Все три части написаны в быстрых темпах<sup>424</sup>, что дает все основания назвать произведение танцевальной сюитой. С другой стороны, медленные крайние части «Утренняя мелодия леса» и «Вечерний лес – рассказ бау» создают тематические арки на материале *a* и *b*. В них помимо точной цитаты вступления первой части в коде последней части (материал *a*), создается вариантная повествовательность в разделах *B* обеих частей. Так последняя часть, несмотря на одинаковый материал с первой, рисует более драматичный образ за счет уплотнения оркестровых красок и полиладовости.

Остальные рассматриваемые нами опусы несут черты сонатно-симфонического цикла, то есть цикла, части которого объединяются «в крупное

<sup>423</sup> Ли Цзити. Основы структурного анализа китайской музыки. С. 107.

<sup>424</sup> «Песня во время шелушения риса» также связана с движением.

целое единством художественного замысла»<sup>425</sup>, где произошло «разделение единого произведения на ряд подчиненных целому отдельных произведений»<sup>426</sup>.

Т. С. Кюрегян<sup>427</sup> выделила три основных типа тематического взаимодействия в сонатно-симфоническом цикле: 1) интонационное родство тем разных частей без их тождества; 2) воспроизведение в последующих частях тем предыдущих, когда «тема-лейтмотив, неоднократно являющаяся в цикле, может занимать и ведущее положение, и второстепенное; принципиально лишь ее важное, как правило, программное значение в концепции сочинения; 3) «прослаивание» цикла темой со стабильной семантикой подобно оперному лейтмотиву.

У Ван Силиня мы находим проявление всех типов цикличности. Примечательно, что преобладание того или иного типа связано с периодом творчества.

Ранние Симфония № 1 и сюита «Напевы Юньнань» имеют один подход в построении циклической формы. Материал начала первых частей симфонии и сюиты завершает части в небольшом оркестровом преобразовании. Цитата этого материала в коде финальной части играет двойную роль: выполняет роль коды последней части и коды всего цикла. Отметим также связь между финальными рондо этих произведений: в их эпизодах задействованы интонации или темы предыдущих частей. В симфонии это использование *e* из второй и вариантов *a* из первой частей, в сюите *h* из третьей части.

В позднем периоде цитата первой темы также играет важную роль. Цикл самой последней из рассматриваемых нами симфоний Шестой устроен аналогично ранней симфонии. В ней также три части, последняя из которых рондо. В связи с этим возникают параллели в использовании материала. Лейттема *a* подвергается сильному вариантному преобразованию внутри первой части, а также становится основой для рефрена последней. При этом есть точная цитата – арка между началом первой и кодой последней частей.

<sup>425</sup> Кюрегян Т. Н. Форма в музыке XVII – XX веков. С. 128.

<sup>426</sup> Эта идея была высказана В. Цуккерманом в программе по курсу анализа (Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка. 1978. С.181)

<sup>427</sup> Кюрегян Т. Н. Инструментальные циклы // Форма в музыке XVII – XX веков. М.: ТЦ «Сфера», 1988. С. 132.

В остальных произведениях позднего периода первая тема цикла становится цитатой-лейттемой не только в крайних частях. Она появляется также как кода вторых частей. К таким циклам относится Симфония № 3 и сюита «Фрески Хуанхэ». Отдельно стоит сказать о Симфонии № 4, в которой фрагменты темы *a* первой части выступают в качестве побочной партии во второй части и рефрена второго раздела последней части. Отметим также, что автор указывает на исполнение симфонии *attacca*. Соответственно первая часть играет роль медленного вступления, вторая часть – экспозиции, третья часть – контрастного эпизода-разработки, четвертая часть – репризы.

Повторяющийся материал Ван Силинь вводит не только в качестве начальных тем циклов. Так, в поздних сюитах «Фрески Хуанхэ» и «Напевы Юньнань II» формообразующую роль играет сонорный пласт, состоящий из хроматических гамм. Во «Фресках Хуанхэ» он появляется в третьей части (материал *i*) и звучит в коде, а в самой поздней сюите этот пласт (материал *b*) появляется в среднем разделе первой части и объединяет все последующие части.

Помимо точного цитирования композитор использует в качестве объединения цикла интонационное и ритмическое родство тем разных частей. Показательными в этом плане становятся сочинения среднего периода: Симфония № 2 и сюита «Впечатления от гор Тайхан». Эти сочинения уникальны каждое по-своему. Цикличность в сюите проявляется за счет трансформации ритма и интонации темы *a*, открывающей сюиту. В третьей части она трансформируется из фольклорной импровизационной мелодии в двенадцатитоновую серию. Материал частей Симфонии № 2 имеет более тесную связь, которую мы подробно описали в Второй главе.

При сравнении всех симфоний в порядке возникновения/переработки мы можем проследить эволюцию в использовании лейт-тем и выстраивании общей драматургии. Так, в Симфонии № 1 (1963) используется только арка-цитата в крайних частях трехчастного цикла, и некоторые цитаты второй части в финале. В четырехчастной Симфонии № 3 (1990) точными цитатами объединяется первая, вторая и четвертая часть, в третьей части используется преобразованная тема.

Оставшиеся три симфонии четырехчастны, следуют друг за другом attacca. В первой из «монолитных» симфоний – в Симфонии № 4 (1999) – цитаты используются без трансформации, а в Симфонии № 6 (2004) в крайних частях дается арка вариантных преобразований. В последней на сегодняшний день редакции Симфонии № 2 (2020) композитор суммирует все наработки в построении циклической формы: с одной стороны он использует точные цитаты для построения арок между первой, второй и последней частями, с другой стороны, весь его тематизм выведен из одной интонации, и мы можем говорить о множестве вариантных преобразований.

В сюитах цитата как проявление цикличности принимает более разнообразные формы. Здесь мы находим точные арки-цитаты<sup>428</sup> между началом первой и окончанием последней частей в сюитах «Напевы Юньнань» и «Напевы Юньнань II», между первой, второй и последней частями сюиты «Фрески Хуанхэ»; интонационно преобразованные цитаты первой и третьей частей сюиты «Впечатления от гор Тайхан», отсутствие цитат при единстве интонационного материала сюиты «Тайгу янгэ».

При разнообразии установленных сквозных связей в сюитах, в них, также как и в симфониях, можно проследить движение к «монолитности». Однако процесс объединения частей прослеживается не в работе с темами, а в работе с фактурой – сонорными пластами. Именно такой способ объединения мы видим в двух последних сюитах.

Единство интонационного языка, фактурной и оркестровой работы позволяют рассмотреть все сюиты и симфонии как мега-цикл. Оговоримся, что это в большей части применимо к произведениям среднего и позднего периодов.

---

<sup>428</sup> Изложенные ниже сведения опубликованы нами ранее в статье *Клепова А. В., Сянь Ляюнь*. Оркестровая фактура в симфонических сочинения Ван Силяня. С. 104-128.

## Заключение

1. Оркестровое творчество Ван Силиня отражает все этапы развития симфонической музыки Китая последней трети XX – начала XXI века. Его дебютные сюита и симфония были созданы в период, предшествовавший Культурной революции. Эти работы органично вписались в преобладающий тогда вектор симфонизма, связанный с переработкой фольклора и использованием революционной тематики. Период «симфонического молчания» композитора совпал с эпохой изоляции Китая от западных художественных традиций. Однако с завершением Культурной революции Ван Силинь вновь обратился к крупным симфоническим формам. Его творчество стало новаторским, открыло путь для интеграции современных западных техник композиции в национальную традицию. Сюита «Впечатления от гор Тайхан» стала первым сочинением, в котором композитор использует политональность и двенадцатитоновость. После этой сюиты платформой для творческого эксперимента на долгие годы стала симфония. Восемь симфоний, написанных между 1974 и 2009 годами, по праву считаются эталоном расцвета китайской симфонической школы. Возвращение к сюите произошло в 2010 – 2014 годах, в этих опусах Ван Силинь использовал весь накопленный опыт. Данные произведения на сей день являются последними примерами использования композитором большого симфонического оркестра. Все последующие симфонии имеют расширенный состав, а к сюитам, несмотря на их востребованность в Китае, композитор больше не возвращался. Ван Силинь остается верен жанру симфонии, продолжает работать в рамках традиции четвертого и пятого поколений композиторов Китая.

2. Симфонии Ван Силиня можно назвать мировоззренческим зеркалом композитора. В симфониях № 1, 3 и 4 присутствует *скрытая* программность, которая подтверждается Ван Силинем в интервью, лекциях, статьях и предисловиях к партитурам. Симфонии № 2 и № 6 имеют обнародованную программу. Все симфонии опираются на лейттемный принцип. Центральное место

в этой иерархии неизменно занимает «тема судьбы», выступающая в роли главного драматургического стержня.

К специфической особенности сюит Ван Силиня относится обязательное присутствие трагической части<sup>429</sup>. В ней, как и в симфониях, прочитывается высказывание от первого лица. Сюиты программны, содержат черты симфонических циклов со сквозным развитием, что выражается в использовании лейттем (чаще всего в крайних частях), интонационных связях как таковых и общем оркестровом развитии. Поздние произведения отличает влияние музыкальных драм Китая<sup>430</sup>.

Таким образом, все рассмотренные симфонии и сюиты связаны с явной или скрытой программой. Ван Силинь, работая с симфоническим оркестром в этих универсальных европейский жанрах, транслирует любовь к традициям, личное отношение к историческим событиям Китая и поиск себя в сложившихся условиях, что в целом позволяет рассматривать его сочинения как неоромантические.

**3.** Несмотря на общеизвестную трагическую эстетику композитора, сюиты и выбранные образцы симфоний нельзя в полной мере отнести к ее проявлению. Все сюиты большей частью изобразительны. Фрагменты симфоний транслируют танцевальность и песенность. Общей композиционной чертой всех сочинений является обязательное наличие просветленных код.

**4.** На стиль композитора в равной мере повлияли национальная и западная школы.

В сюитах раннего и среднего периодов выявлены цитаты песен и танцев юго-западного и северо-западного регионов Китая; прослежена эволюция композиторской техники в сторону стилизации и отказ от точного повторения источников. Влияние фольклора проявляется в повсеместном использовании оборота чистая кварта-большая секунда, характерного для южных регионов Китая. Он становится основой для мелодических, гармонических и сонорных структур.

<sup>429</sup> Кроме первой сюиты «Напевы Юньнань».

<sup>430</sup> Это подтверждают названия частей. Например, в сюите «Тайгу янгэ» – Увертюра, Песня, Интермеццо, Причитания и Финал: Праздник; в сюите «Фресках Хуанхэ» – Финал: Сцена в устье реки.

Параллели с театральной традицией Китая могут быть проведены в использовании свободных ритмов, в квази-импровизационных и декламационных соло инструментов. Одной из особенностей композиторской техники Ван Силяня, которая также объясняется влиянием фольклора, можно считать развитие материала через использование мелодических вариантов. В силу этого большинство его композиций опирается на вариантно-вариационные принципы (формы бянь цзоу) или рондо (формы сюньхуань). В силу оркестровой драматургии сочинения могут быть в целом рассмотрены в рамках в двух- и трехчастных сложных форм.

В Китае за Ван Силянem закрепилась репутация «прозападного автора». Это обусловлено его интересом к композиционным техникам второй половины XX века, прежде всего — к минимализму, алеаторике и сонористике.

5. Композитору свойственно линейное мышление, что выражается в повсеместном использовании полифонических техник. Вплоть до Симфонии № 4 композитор использует фугированные построения, конечные каноны, простые ритмические и мелодические имитации, разнотемные контрапункты; в Симфонии № 6 и последующих сюитах он отдает предпочтение изоощренным бесконечным канонам, микрополифонии, полиостинато, привлекая приемы репетитивной техники. В результате преобладания линейного мышления вертикаль его сочинений (за исключением раннего периода) является производной от горизонтали, при этом прослеживается эволюционное усложнение: каждая из линий, будь то мелодическая, сопровождения или контрапункта, в поздних сочинениях приобретает пластовое/гетерофонное выражение.

6. Композитор сам относит себя к русской оркестровой школе. В раннем периоде чувствуется выучка по методикам С. Василенко и Н. Римского-Корсакова, увлечение П. Чайковским. В среднем периоде прослеживаются отчетливые параллели с советской школой, в частности влияние Д. Шостаковича. Поздний этап отмечен широким использованием приемов польской сонористики и американского постминимализма. При этом Ван Силянь сохраняет верность в использовании чистых тембров, вырабатывает индивидуальные темброво-

фактурные приемы, среди которых фактура «сублимации» в ударной и смычковой группах, «мелодические» и «пластовые» кульминации.

Проведенное исследование позволило проанализировать новейшую историю музыки Китая через призму творчества одного из ярчайших мастеров современности. Его полувековая работа в крупных симфонических формах дала возможность реконструировать процесс развития как авторского стиля, так и мышления нескольких поколений китайских композиторов, выявляя порой дискуссионные подходы. Особое внимание в работе уделено критическому анализу рецепции творчества композитора. Доминирующий в музыкознании акцент на освоении западных техник письма зачастую нивелирует глубинную национальную идентичность музыки автора. Полученные выводы могут служить концептуальной основой для дальнейшего изучения его камерного и оперного наследия, симфоний расширенного состава, одночастных симфонических произведений и т.д. (см. Приложение А. Список произведений Ван Силиня).

## Список литературы

### Список статей Ван Силяня

1. 王西麟. 创作札记 (云南音诗). 1984 年发表于《音乐艺术》第 3 期 64-70 页. Ван, Силян. Творческие заметки (симфоническая сюита «Напевы Юньнань») / Силян Ван // Музыкальное искусство. —1984. — № 3. — С. 64–70.
2. 王西麟. 热爱中国作品的日本小提琴家—西崎崇子. 1986 年发表于《人民音乐》第 3 期 57 页. Ван, Силян. Такако Нисидзаки — Японская скрипачка, которая любит китайское творчество / Силян Ван // Народная музыка. — 1986. — № 3. — С. 57.
3. 王西麟. “九年”与“九十年”的思考. 1987 年发表于《人民音乐》第 9 期 9-10 页. Ван, Силян. Размышления о «деяти годах» и «девяностолетии» / Силян Ван // Народная музыка. — 1987. — № 9. — С. 9–10.
4. 王西麟. 关于当代音乐史的思考. 1988 年发表于《人民音乐》第 2 期 7-10 页. Ван, Силян. Размышления об истории современной музыки / Силян Ван // Народная музыка. — 1988. — № 2. — С. 7–10.
5. 王西麟. 文艺改革的历史性必然课题—关于总结毛泽东文艺理论的问题. 1988 年发表于《人民音乐》第 11 期 11-13 页. Ван, Силян. Историческая неизбежность литературно-художественной реформы — О кратком изложении литературно-художественной теории Мао Цзэдуна / Силян Ван // Народная музыка. — 1988. — № 11. — С. 11–13.
6. 王西麟. 赴苏参加第三届国际音乐节. 1989 年发表于《人民音乐》第 4 期 43-45 页. Ван, Силян. Посещение третьего международного музыкального фестиваля СССР / Силян Ван // Народная музыка. — 1989. — № 4. — С. 43–45.

7. 王西麟. “挽歌—为广岛受难者”创作分析. 1990 年发表于《中央音乐学院学报》第 2 期 72-78 页. Ван, Силинь. Анализ и история создания «Плача по жертвам Хиросимы» / Силинь Ван // Вестник Центральной консерватории. — 1990. — № 2. — С. 72–78.

8. 王西麟. 野草. 三个影子. 无标题音乐. 1992 年发表于《音乐爱好者》第 4 期 8-9 页. Ван, Силинь. Дикie травы. Три тени. Непрограммная музыка / Силинь Ван // Любитель музыки. — 1992. — № 4. — С. 8-9.

9. 王西麟. 电影音乐十年得失之随感. 1993 年发表于《电影艺术》第 1 期 68-71 页. Ван Силинь. Размышления о достижениях и промахах киномузыки последнего десятилетия / Силинь Ван // Искусство кино. — 1993. — № 1, — С. 68-71.

10. 王西麟. 现代启示录—关于古雷斯基《第三交响曲》的问答. 1995 年发表于《音乐爱好者》第 3 期 10-11 页. Ван, Силинь. Современный апокалипсис : вопросы и ответы в «Третьей симфонии» Х. Гурецкого / Силинь Ван // Любитель музыки. — 1995. — № 3. — С. 10–11.

11. 王西麟. 民俗文化的艺术化何处去—“黄河水长流”引起的联想. 发表于 1995 年《舞蹈》第 4 期 37-39 页. Ван, Силинь. Куда движется искусство народной культуры : ассоциации после прослушивания вечера народной песни и танца Шаньси "Хуанхэ течет вечно" / Силинь Ван // Танец. — 1995. — № 4. — С. 37–39.

12. 王西麟. 交响乐和交响乐作曲家的命运. 1995 年发表于《福建艺术》第 5 期 34-35 页. Ван, Силинь. Судьба симфонии и симфонического композитора / Силинь Ван // Искусство Фуцзяня. — 1995. — № 5. — С. 34–35.

13. 王西麟. 肖斯塔科维奇“第七交响曲”的两种解释. 1995 年发表于《音乐爱好者》第 6 期 32-33 页. Ван, Силинь. «Седьмая симфония» Шостаковича в двух

интерпретациях / Силинь Ван // Любитель музыки. — 1995. — № 6. — С.32–33.

14. 王西麟. 访美行迹. 1995 年发表于《人民音乐》第 8 期 39-42 页. Ван, Силинь.

Визит в Америку / Силинь Ван // Народная музыка. — 1995. — № 8. — С. 39–42.

15. 王西麟. 从《云南音诗》到《第三交响曲》—我的美学历程：真善美与假恶丑. 1996 年发表于《现代乐风》1 月第 20 期 112-131 页. Ван, Силинь. От симфонической сюиты «Напевы Юньнань» до «Симфонии № 3». путь моей эстетики : истинное, доброе, прекрасное и ложное, злое, безобразное / Силинь Ван // Современный музыкальный стиль. — 1996. — Вып.20 — янв. — С. 112-131.

16. 王西麟. 对一场作品音乐会的联想. 1996 年发表于《中央音乐学院学报》第 2 期 12-16 页. Ван, Силинь. Воспоминания о концерте / Силинь Ван // Вестник Центральной консерватории. — 1996. — № 2. — С. 12–16.

17. 王西麟. 新风格. 新趣味—旅美指挥家蔡金冬的两场美国作品专场音乐会. 1996 年发表于《音乐爱好者》第 6 期 28-29 页. Ван, Силинь. Новый стиль. Новый вкус — Два концерта американской музыки под руководством дирижера Цай Цзиньдуна / Силинь Ван // Любитель музыки. —1996. — № 6. — С. 28–29.

18. 王西麟. 清新的生气扑面而来—“这女人,这辈子”音乐创作和音乐思维. 1997 年发表于《电影艺术》第 3 期 49-50 页. Ван, Силинь. Создание музыки и музыкального мышления к фильму «Эта женщина, эта жизнь» / Силинь Ван // Искусство кино. —1997. — № 3. — С. 49-50.

19. 王西麟. 肖斯塔科维奇的“第八弦乐四重奏”及其改编版“室内交响曲”. 1997 年发表于《音乐爱好者》第 3 期 38-39 页. Ван, Силинь. Переложение «Восьмого струнного квартета» Шостаковича в «камерную симфонию» / Силинь Ван // Любитель музыки. — 1997. — № 3. — С. 38–39.

20. 王西麟. 民族交响乐作品的新探求—听“金湘民族交响作品音乐会”. 1997 年

发表于《人民音乐》第9期34-36页。*Ван, Силинь*. Новые поиски в национальном симфоническом творчестве: после прослушивания концерта симфонической музыки Цзинь Сяна / Силинь Ван // Народная музыка. — 1997. — № 9. — С. 34–36.

21. 王西麟. 我对歌剧“屈原”的不同意见. 发表于1998年10月24日《音乐周报》. *Ван, Силинь*. Разные взгляды на оперу «Цюй Юань» / Силинь Ван // Музыкальный еженедельник. — 1998. — 24. окт.

22. 王西麟. 评唐宋诗词音乐朗诵会的真正意义——这是一场音乐新作品发布会. 1999年3月28日发表于文汇报. *Ван, Силинь*. Исполнение стихов династии Тан и Сун с музыкальным сопровождением: премьера новой композиции / Силинь Ван // Литературная газета. — 1999. — 28. мар.

23. 王西麟. “中国音乐忧思录”之一——建立本体交响乐文化. 1999年发表于《今日艺术——北京音乐厅通讯》4月刊. *Ван, Силинь*. Первая заметка. Тревога о китайской музыке: создание национальной симфонической культуры / Силинь Ван // Современное искусство. — Пекинский концертный зал. — 1999. — вып. 4.

24. 王西麟. “中国音乐忧思录”之二——中国合唱事业的危机. 1999年发表于《今日艺术——北京音乐厅通讯》九月刊50-52页. *Ван, Силинь*. Вторая заметка. Беспокойство за китайскую музыку: кризис китайской хоровой музыки // Современное искусство. — Пекинский концертный зал. — 1999. — № 9. — С. 50–52.

25. 王西麟. 关于我的“第一交响曲”. 2000年发表于《音乐艺术》第3期70-74页. *Ван, Силинь*. О моей «Первой симфонии» / Силинь Ван // Музыкальное искусство. — 2000. — № 3. — С. 70-74.

26. 王西麟. 音乐属于世界——浅谈音乐与国际“接轨”. 2001年3月3日发表于《中

国水利报》第 8 版. Ван, Силинь. Музыка принадлежит миру. Музыка как связь с интернациональным / Силинь Ван // Новости Китайское водопользование. — 2001. — 3 мар. — С. 8.

27. 王西麟. 朱践耳的“三级跳”——评“朱践耳交响曲集”的出版. 2002 年发表于《音乐爱好者》第 6 期 30-32 页. Ван, Силинь. Чжу Цзянь-эр "тройной прыжок": рецензия на публикацию «собрание симфонических сочинений Чжу Цзянь-эра» / Силинь Ван // Любитель музыки. — 2002. — № 6. — С. 30–32.

28. 王西麟. 关于参加“中国天津国际现代音乐节暨全国中青年作曲家新作品交流会”的三点感想. 2002 年发表于《天津音乐学院学报（天籁）》第 1 期 30-32 页. Ван, Силинь. Три идеи для проведения Международного фестиваля современной музыки в Тяньцзине и обсуждения новых произведений молодых композиторов / Силинь Ван // Вестник Тяньцзиньской консерватории («Тяньлай»). — 2002. — № 1. — С. 30–32.

29. 王西麟. 现代音乐——寻找演出、寻找观众——“法国当代作品音乐会”引发的思考. 2003 年 4 月 25 日发表于《音乐周报》. Ван, Силинь. Современная музыка: поиск выступлений, поиск зрителей. Размышление после концерта авангардных французских композиторов / Силинь Ван // Музыкальный еженедельник. — 2003. 25 апр. — С. 5.

30. 王西麟. 《夜宴》、《狂人日记》到对“第五代”作曲家的反思. 2004 年发表于《人民音乐》第 1 期 9-13 页. Ван, Силинь. «Ночной банкет», «Дневник сумасшедшего» и размышления о «пятом поколении» композиторов / Силинь Ван // Народная музыка. — 2004. — № 1. — С. 9-13.

31. 王西麟. 访欧书简. 2005 发表于《音乐爱好者》第 3 期 43 页. Ван, Силинь. Визит в Европу — для любителей музыки / Силинь Ван // Любитель музыки, — 2005. — № 3. — С. 43.

32. 王西麟. 纪念丁善德先生逝世十周年. 2005 年发表于《音乐艺术》第 4 期 26-29 页. Ван, Силинь. Памяти Дин Шаньдэ. К десятой годовщине со дня смерти / Силинь Ван // Музыкальное искусство. — 2005. — № 4. — С. 26–29.

33. 王西麟. 沙尘暴引起的联想—音乐艺术社会功能的再反思. 2006 年发表于《福建艺术》第 4 期 6-7 页. Ван, Силинь. Ассоциация песчаного вихря с переосмыслением социальной функции музыкального искусства / Силинь Ван // Искусство Фуцзяня. — 2006. — № 4. — С. 6–7.

34. 王西麟. 我们向肖斯塔科维奇学习什么—纪念肖斯塔科维奇百年诞辰. 2006 年发表于《福建艺术》第 5 期 12-14 页. Ван, Силинь. Чему нас учит Шостакович — К столетию со дня рождения композитора / Силинь Ван // Искусство Фуцзяня. — 2006. — № 5. — С. 12–14.

35. 王西麟. 论艺术家的道德建设、人格建设和人文建设—评郭文景的反批评. 2006 年发表于《福建艺术》第 6 期 5-8 页. Ван, Силинь. О моральном, характерологическом и гуманистическом взрослении художника — контркритика Го Вэньцзиня / Силинь Ван // Искусство Фуцзяня. — 2006. — № 6. — С. 5–8.

36. 王西麟. 施万春影视作品音乐会会有感. 2008 年发表于《人民音乐》第 12 期 32-33 页. Ван, Силинь. Впечатления от концерта музыки кино и телевидения Ши Ваньчуня / Силинь Ван // Народная музыка. — 2008. — № 12. — С. 32–33.

37. 王西麟. 听张国勇和国交演奏肖斯塔科维奇“第十二、十四交响曲”. 2008 年发表于《音乐爱好者》第 12 期 20-21 页. Ван, Силинь. О прослушивании исполнения двенадцатой, четырнадцатой симфоний Шостаковича Государственным симфоническим оркестром под управлением Чжан Гоюна / Силинь Ван // Любитель музыки. — 2008. — № 12. — С. 20–21.

38. 王西麟. 点燃作曲家权益保护的“火把”. 发表于《音乐周报》2009 年 2 月 25

日第 008 版. Ван, Силян. Зажигается факел защиты композиторского права / Силян Ван // Музыкальный еженедельник. — 2009. — 25.фев. — С. 8.

39. 王西麟. 罗浪将军与中国军乐. 2010 年发表于《福建艺术》第 5 期 35-37 页.

Ван, Силян. Генерал Ло Лан и китайская военная музыка / Силян Ван // Искусство Фуцзяня. — 2010. — № 5. — С. 35-37.

40. 王西麟. 罗忠镕先生 85 诞辰艺术歌曲作品音乐会会有感. 2010 年发表于《中国音乐》第一期第 113 页. Ван, Силян. Концерт произведений романсов, посвященный 85-летию господина Ло Чжунжуна / Силян Ван // Китайская музыка. — 2010. — № 1. — С.113.

41. 王西麟. “交响壁画三首.海的传奇”创作回顾. 2010 年发表于《福建艺术》第 3 期 45 页. Ван, Силян. Создание трех симфонических фресок «Легенды моря» / Силян Ван // Искусство Фуцзяня. — 2010. — № 3. — С. 45.

42. 王西麟. 从自我中寻找音乐语言的作曲家 — 秦文琛的创作对我们的启迪. 2011 年发表于《福建艺术》第 5 期 24-28 页. Ван, Силян. Композитор в поисках своего музыкального языка : чем нас вдохновляет Цинь Вэньчэнь / Силян Ван // Искусство Фуцзяня. — 2011. — № 5. — С. 24–28.

43. 王西麟. 中国的“东方红”现象. 2012 年发表于《炎黄春秋》第 11 期 50-52 页. Ван, Силян. Китайское явление "заалел восток" / Силян Ван // Яньхуан чуньцю. — 2012. — № 11. — С. 50–52.

44. 王西麟, 丁文刀, 李铮. 走向叛逆音乐之路—王西麟先生访谈录. 2017 年发表于《社会科学论坛》第 4 期 113—131 页. Ван, Силян. Дин, Вэньдао. Ли, Чжэн. «Музыкальный бунт» — интервью с господином Ван Силянем / Силян Ван, Вэньдао Дин, Чжэн Ли // Форум социальных наук. — 2017. — № 4. — С. 113-131

45. Ван, Силинь. Официальный сайт [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [www.wangxilin.org](http://www.wangxilin.org) (дата обращения: 28.10.2017).

### **Список нотных изданий**

46. Ван, С. Симфоническая сюита «Напевы Юньнань» / С. Ван. — Чанша : Хунаньское издательство литературы и искусства, 2010. — 207 с. ; ISBN 978-7-5404-4593-5. — Музыка (знаковая) : непосредственная. 王西麟. 交响组曲《云南音诗》作品二号. 四乐章. 湖南文艺出版社. 2010. 207 页. Wang Xilin. Symphonic Suite «Poems of Yunnan» Op.3 In 4 Movement. Score. Hunan Literature & Art publishing house. 2010. 207 p.

47. Ван, С. Симфония № 1 / С. Ван. — Чанша : Хунаньское издательство литературы и искусства, 2013. — 106 с. ; ISBN 978-7-5404-6141-6. — Музыка (знаковая) : непосредственная. 王西麟. 第一交响曲. 作品三号. 三乐章. 湖南文艺出版社. 2013 年出版发行, 160 页. Wang Xilin. Symphony № 1. Op.2. In 3 Movement. Score. Hunan Literature & Art publishing house. 2013. 106 p.

48. Ван, С. Симфония № 2 / С. Ван. — 1993. — Рукопись. 王西麟. 第二交响曲. 作品 12 号. 1993 (未出版)

49. Ван, С. Симфония № 2 / С. Ван. — Пекин : Издательская корпорация федерации литературных и художественных кругов Китая, 2020. — 356с.; ISBN 978-7-5190-4424-4. — Музыка (знаковая) : непосредственная. 王西麟. 第二交响曲. 作品 12 号. 四乐章. 中国文联出版社. 2020 年出版合集《国乐华章-中国民族交响乐作品集 王西麟作品》发行. 356 页. Wang Xilin. Symphony № 2. Op.12. China Federation of Literary and Art Publishing house Co., Ltd, 2020. 356 p.

50. Ван, С. Симфоническая сюита «Впечатления от гор Тайхан» / С. Ван.- 1982. — Рукопись. 王西麟. 交响组曲《太行山印象》作品 19 号. 1982(未出版)

51. Ван, С. Симфоническая сюита «Впечатления от гор Тайхан» / С. Ван. — Чанша : Хунаньское издательство литературы и искусства, 2020. — 91 с. ; ISBN 978-7-5404-9905-1. — Музыка (знаковая) : непосредственная. 王西麟. 交响组曲《太行山印象》作品 19/58 号. 四乐章. 2020 年湖南文艺出版社出版发行. 91 页. Wang Xilin. Symphonic Suite «The impressions of Mountain Taihang». Op.19/58. In 4 Movement. Score. Hunan Literature & Art publishing house. 2020. 91 p.

52. Ван, С. Симфония № 3 / С. Ван. — Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2000. — 222 с. ; ISBN 978-7-5404-6141-6. — Музыка (знаковая) : непосредственная. 王西麟. 第三交响曲. 作品 26 号. 四乐章. 2000 年上海音乐出版社出版发行. 222 页. Wang Xilin. Symphony № 3. Op.26. In 4 Movement. Shanghai Music Publishing House. 2000. 222p.

53. Ван, С. Симфония № 4 / С. Ван. — Пекин : Народное музыкальное издательство Китая, 2007. — 98 с. ; ISBN 978-7-1030-3309-8. — Музыка (знаковая) : непосредственная. 王西麟. 第四交响曲. 作品 38 号. 2007 年人民音乐出版社出版发行. 98 页. Wang Xilin. Symphony № 4. Op.38. Beijing : People's Music Publishing House. 2007. 98 p.

54. Ван, С. Симфония № 4 / С. Ван. — 2016. — Рукопись. 王西麟. 第四交响曲. 作品 38 号. 2016 (未出版)

55. Ван, С. Симфония № 6 / С. Ван. — Чанша : Хунаньское издательство литературы и искусства, 2014. — 117с. ; ISBN 978-7-5404-6725-8. — Музыка (знаковая) : непосредственная. 王西麟. 第六交响曲. 作品 46 号. 三乐章. 湖南文艺出版社. 2014 年出版发行. 117 页. Wang Xilin. Symphony № 6. Op.46. In 3 Movement. Hunan Literature & Art publishing house. 2014. 106 p.

56. Ван, С. Симфоническая сюита «Тайгу янгэ» / С. Ван. — Пекин : Издательская корпорация федерации литературных и художественных кругов Китая, 2020. —

356с. ; ISBN 978-7-5190-4424-4. — Музыка (знаковая) : непосредственная. 王西麟. 交响组曲《太古秧歌》作品 55 号. 五乐章. 中国文联出版社.2020 年出版合集国乐华章-中国民族交响乐作品集 王西麟作品》发行. 356 页. Wang Xilin. Symphonic Suite «Taigu Yange» Op.55. in 5 Movement., China Federation of Literary and Art Publishing house Co., Ltd, 2020. 356p.

57. Ван, С. Симфоническая сюита «Фрески Хуанхэ» / С. Ван. — Чанша : Хунаньское издательство литературы и искусства, 2020. — 154с.; ISBN 978-7-5404-9885-6. — Музыка (знаковая) : непосредственная. 王西麟. 交响组曲《黄河壁画》作品 57 号. 四乐章. 2020 年湖南文艺出版社出版发行. 154 页. Wang Xilin. Symphonic Suite «Murals of the yellow river» Op.57. in 4 Movement. Score. Hunan Literature & Art publishing house. 2020.154p.

58. Ван, С. Симфоническая сюита «Напевы Юньнань II» / С. Ван. — 2015. — Рукопись. 王西麟. 交响组曲《云南音诗二号》作品 59 号. 五乐章. 未出版. 101 页. Wang Xilin. Symphonic Suite «Poems of Yunnan № 2» Op.59. in 5 Movement. Manuscript. 101p.

## CD

59. Ван Силинь. Симфоническая сюита *Тайгу янгэ*. [Электронный ресурс] : Пекин : Beijing television art center, 2017. — 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). — ISBN : 978-7-88330-156-1. 王西麟. 交响组曲太古秧歌.2017.北京电视艺术中心音像出版社有限公司出版发行.

60. Ван Силинь. Симфоническая сюита *Фрески Хуанхэ*. [Электронный ресурс] : Пекин : Beijing television art center. 2017. — 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). — ISBN : 978-7-88330-156-1. 王西麟. 交响组曲黄河壁画.2017.北京电视艺术中心音像出版社有限公司出版发行.

### **Аудиовизуальные документы**

61. Человек в черном (2023) : видеофильм / реж. : Ван Бин. 1 час (время воспроизведения). URL: [https://vk.com/wall-76456136\\_327548](https://vk.com/wall-76456136_327548) (дата обращения: 09.10.2024). Доступно на : vk.com.

### **Литература на русском языке**

62. Агафоников, Н. Н. Симфоническая партитура. 2-е изд., перераб. и доп. / Н. Н. Агафоников. — Л. : Музыка, 1981. — 196 с.

63. Акопян, Л. О. Дмитрий Шостакович : Опыт феноменологии творчества / Л. О. Акопян. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. — 475 с.

64. Асафьев, Б. В. Форма как процесс / Б. В. Асафьева. — М. : Книга по требованию, 2012. — 376 с.

65. Асафьев, Б. В. О народной музыке / сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. — Л. : Музыка, 1987. — 248 с.

66. Банщиков, Г. И. Законы функциональной инструментовки : учебное пособие / Г. И. Банщиков. — СПб. : Композитор, 1997. — 231 с.

67. Барсова, И. А. Книга об оркестре / И. А. Барсова. — М. : Музыка, 1978. — 208 с.

68. Берак, О. Л. Ритмические структуры востока и запада : опыт сравнительного анализа / О. Л. Берак // музыкальное образование в контексте культуры : вопрос теории, истории и методологии / Материалы международной научной конференции 26-29 октября 2004 г. / РАМ им. Гнесиных. — 2004. — С. 158–169.

69. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. — М. : Музыка, 1977. — 332 с.

70. Будаева, Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера). дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Будаева Татьяна Николаевна. — М., 2011. — 253 с.

71. Валькова, В. Б. Микротематизм : метаморфозы и научные ресурсы музыковедческого понятия / В. Б. Валькова // Музыкальная академия. — 2019. — № 3. — С. 198-217.

72. *Ван, Цзясинь*. Фортепианные концерты китайских композиторов : аспекты национальной идентичности : дис. ... канд. иск. : 5.10.3 / Ван Цзясинь. — Казань, 2025. — 247 с.

73. *Василенко, С. Н.* Инструментовка для симфонического оркестра Т. I : Учеб. пособие для консерваторий / С. Н. Василенко. — М. : Музгиз, 1952. — 396 с.

74. *Верпик, А. М.* Очерки по вопросам оркестровых стилей / А. М. Верпик. — М. : Сов. композитор, 1961. — 453 с.

75. *Визел, З. А.* О классификации типов фактур (уточнение классификации и терминологии основных понятий фактуры) / З. А. Визел // Проблемы музыкальной фактуры : сб. трудов, М. : ГМПИ им. Гнесиных. — 1982. — Вып. 59. — С. 4-19.

76. *Го, Можо*. Избранное : Пер. с китайск. / Можо Го. — Вступит. статья и общ. ред. Н. Федоренко. — М. : Гослитиздат, 1953. — 352 с.

77. *Гуляницкая, Н. С.* Введение в современную гармонию / Н. С. Гуляницкая. — М. : Музыка, 1984. — 256 с.

78. *Гуляницкая, Н. С.* Гармония и методы рационализации в музыке 50-х годов лекция по курсу «гармонии» для студентов муз. вузов / Н. С. Гуляницкая. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1982. — 54 с.

79. *Гуляницкая, Н. С.* Методы науки о музыке / Н. С. Гуляницкая. — М. : Музыка, 2015. — 254 с.

80. *Гуляницкая, Н. С.* О современной композиции : учебное пособие / Н. С. Гуляницкая. — М. : Музыка, 2019. — 176 с.

81. *Дай, Юй*. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «период открытости» : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Дай Юй. — Нижний Новгород, 2017. — 237 с.

82. *Денисов, Э. В.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. В. Денисов. — М. : Советский композитор, 1986. — 205 с.

83. *Денисов, Э. В.* Ударные инструменты в современном оркестре / Э. В. Денисов. — М. : Советский композитор, 1982. — 256 с.

84. *Дмитриев, Г. П.* О драматургической выразительности оркестрового письма / Г. П. Дмитриев. — М. : Советский композитор, 1981. — 175 с.

85. *Дьячкова, Л. С.* Гармония в музыке XX века / Л. С. Дьячкова. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. — 296 с.

86. *Дьячкова, Л. С.* Мелодика / Л. С. Дьячкова. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. — 96 с.

87. *Ду, Фу.* Стихотворения / Фу Ду. пер. с китайского А. Гитовича, сост. И коммент Г. Монзелера. М. ; Л. : Гослитиздат Ленинградское отделение, 1962. — 276 с.

88. *Дун, Шухань.* Камерно-инструментальная музыка Китая на рубеже XX и XXI веков в контексте диалога традиции востока и запада / Шухань Дун // Университетский научный журнал. — 2020. — № (57). — С. 138-148.

89. *Завгородняя, Г. Ф.* Драматургическая роль полисочетаний в современной музыке (на материале симфоний Онеггера) / Г. Ф. Завгородняя, отв. ред. М. С. Скребкова-Филатова. — Кишинев : Штиинца, 1983. — 87 с.

90. *Заднепровская, Г. В.* риторические фигуры в музыке XX века. (на примере творчества А. Караманова) [Электронный ресурс] / Г. В. Заднепровская // Доклад на Международной конференции в Московском государственном университете. — 2004. URL: <http://www.karamanov.ru/articles/21.html?ysclid=m95w53r680570460489> (дата обращения: 18.06.2020)

91. *Захаров, Ю. К.* Витольд Лютославский как новатор в области симфонического тематизма (на примере Третьей симфонии) / Ю. К. Захаров // PHILHARMONICA. International Music Journal. — 2023. — № 4. — С. 36-48.

92. История отечественной музыки второй половины XX столетия. Учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. — СПб. : Композитор, 2005. — 556 с.

93. *Карс, А.* История оркестровки / А. Карс ; под ред. М. В. Иванова–Борецкого, Н. С. Корндорфа. — М. : Музыка, 1990. — 302 с.

94. *Кисеева, Е. В.* Репетитивная техника как ведущий метод организации материала в музыкально-театральных постановках (на примере танца постмодерн) / Е. В. Кисеева // Южно-Российский музыкальный альманах : научный журнал. — 2017. — № 3. — С. 65-70.

95. Китайская поэзия в переводах Льва Меньшикова / Российская акад. Наук, Ин-

т востоковедения, Санкт-Петербургский фил., отв. ред. И. А. Алимов. — СПб. : Петербургское востоковедение, 2007. — 304 с.

96. *Клепова, А. В., Сянь, Ляюнь.* Оркестровая фактура в симфонических сочинения Ван Силиня / А. В. Клепова, Ляюнь Сянь // Современные проблемы музыкознания. — 2024. — Т. 8. — № 2. — С. 104-128.

97. *Котоутек, Ц.* Техника композиции в музыке XX века / Ц. Котоутек. — М. : Музыка, 1976. — 367 с.

98. *Ксенакис, Я.* Пути музыкальной композиции (пер. Ю. Пантелеевой) / Я. Ксенакис // Слово композитора : сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып.145. — М. :2001. — С. 22-35.

99. Композитор о современной композиции : хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. — М. : МГК им. Чайковского, 2009. — 356 с.

100. *Красникова, Т. Н.* Фактура в музыке XX века. / Т. Н. Красникова. М. : Российская акад. музыки им. Гнесиных, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, 2008. — 221 с.

101. *Красникова, Т. Н.* Фактура в музыке XX века : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Красникова Татьяна Николаевна. — М. : 2010. — 547 с.

102. *Кюрегян, Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян. — М. : Композитор, 2003. — 312 с.

103. *Кром, А. Е.* «Классическая фаза» американского музыкального минимализма : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Кром Анна Евгеньевна. — Саратов, 2011. — 457 с.

104. *Лескова, Т. В.* Композиторский фольклоризм на дальнем востоке России : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Лескова Татьяна Владимировна. — Новосибирск, 2017. — 431 с.

105. *Лескова, Т. В.* Переинтонирование фольклора в аспекте интертекстуальности // Международный научно-исследовательский журнал. — 2017. — № 6 (60). — Ч. 3. — С. 6–12.

106. *Ли, Исюань.* Жанр симфонии в творчестве Ван Силиня / Исюань Ли // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2020. — № 3(57).

— С. 86-93.

107. *Ли, Исюань.* Обоснование хронологии китайской симфонической музыки / Исюань Ли // Манускрипт. — 2019. — Т. 12. — Вып. 11. — С. 269-273.

108. *Ло, Синьцзе.* Претворение традиций китайской национальной культуры в инструментальном творчестве Тань Дуня : дис. ... канд. иск. : 5.10.3 / Ло Синьцзе. Ростов-на Дону, 2025. — 260 с.

109. *Ло, Ши.* Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Ло Ши. — М., 2003. — 268 с.

110. *Лю, Суйя.* Творчество Чэнь И в зеркале китайского традиционного искусства : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Лю Суйя. — Нижний Новгород, 2023. — 268 с.

111. *Мелешина, С. П.* Особенности тембровой драматургии в полифонических разделах симфоний Д. Шостаковича / С. П. Мелешина. Московский гос. ин-т культуры. — М. : [б. и.], 1983. — 37 с.

112. *Милка, А. П.* Полифония : учебник для студентов, обучающихся по направлениям подготовки (специальностям) музыковедение, композиция и художественное руководство оперно-симфоническим оркестром. Часть II / А. П. Милка. науч. ред. К. Южак. — СПб. : Композитор. Санкт-Петербург, 2016. — 248 с.

113. Музыкальный словарь Гроува ; [перевод с английского, редакция и дополнения Л. О. Акопяна] — М. : Практика, 2007. — 1096 с.

114. Музыкальный энциклопедический словарь. [Гл.ред. Г.В.Келдыш] — М. : Большая советская энциклопедия, 1990. — 672 с.

115. *Напреева, Б. Д.* Оркестр и fuga : проблемы взаимодействия. автореферат дис. ... д-ра искусствоведения / Б. Д. Напреева. — Новосибирск, 2005. — 39 с.

116. О китайской музыки : статьи китайских композиторов и музыковедов / сост. , ред. и предисл. Г. Шнеерсона. — М. : Музгиз, 1958. — 1т. — 142 с.

117. *Окунева, Е. Г.* Анализ серийной и сериальной музыки : уч. пособие для

студентов муз. вузов / Е. Г. Окунева. — Петрозаводск, 2012. — 212 с.

118. *Орлов, Г. И.* Симфония Шостакович / Г. И. Орлов. — Ленинград : Музыка, 1961. — 324 с.

119. *Пантелеева, Ю. Н.* Минимализм : «русская идея» Николая Корндорфа / Ю. Н. Пантелеева // Журнал Общества теории музыки. — 2021. — № 3. — С. 20-30.

120. *Пантелеева, Ю. Н.* Поэтика стиля Николая Корндорфа : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Пантелеева Юлия Николаевна. — М. : 2004. — 223 с.

121. *Пантелеева, Ю. Н.* Структурный анализ одного сочинения В. Мартынова // Процессы музыкального творчества : сб. трудов / ред.-сост. Е. В. Вязкова. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2007. — Вып. 9 (69). — С. 203-224.

122. *Петрова, А. М.* Квартетное творчество китайских композиторов : к проблеме отражения национального содержания / А. М. Петрова // Вестник музыкальной науки. — 2023. — Т. 11. — № 3. — С. 162-174. DOI :10.24412/2308-1031-2023-3-162-174.

123. *Пистон, Уолтер.* Оркестровка / Уолтер Пистон ; пер. с англ. К. Н. Иванова. — М. : Сов.композитор, 1990. — 455 с.

124. *Попова, Т. В.* Сюита : Пояснение / Т. В. Попова. — М. ; Л. : Музгиз, 1952. — 23 с.

125. *Протопопов, В. В.* История полифонии. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века / В. В. Протопопов. — М. : Музыка, 1985. — 493 с.

126. *Путилова, С. М.* Соноризм как художественное явление в музыке польских композиторов 60-70-х годов XX века : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Путилова Светлана Михайловна. — М., 2011. — 303с.

127. *Пэн, Чэн.* Ладовая система Юнь-Гун-Дяо и её претворение в творчестве китайских композиторов XX века / Чэн Пэн. — СПб. : Композитор, 2013. — 220 с.

128. *Пэн, Чэн.* Ладовая система китайской музыки и её претворение в творчестве композиторов XX века. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Пэн Чэн. — Нижний Новгород, 2011. — 301 с.

129. *Раков, Н. П.* Практический курс инструментовки : Учеб. для композитора. фак. муз. Вузов / Н. П. Раков. — М. : Музыка, 1985 — 149 с.
130. *Римский-Корсаков, Н. А.* Основы оркестровки. / Н. А. Римский-Корсаков. — М. ; СПб. ; Берлин : Российское музыкальное издательство, 1913. — Т. I — 180 с.
131. *Сабинаина, М. Д.* Симфонизм Шостаковича : путь к зрелости / М. Д. Сабинаина. — М. : Наука, 1965. — 175с.
132. *Сабинаина, М. Д.* Шостакович — симфонист : драматургия, эстетика, стиль / М. Д. Сабинаина. — М. : Музыка, 1976. — 477 с.
133. *Саков, С. В.* Оркестровое tutti : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Саков Сергей Владимирович. — М., 2004. — 181 с.
134. *Саржант, А. В.* Симфоническое творчество Георгия Дмитриева : Особенности оркестрового стиля : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Саржант Александр Владимирович. — М., 2021. — 174 с.
135. *Саркисян, С. К.* Об одном свойстве фактуры в оркестровой музыке XX века / С. К. Саркисян // проблемы музыкальной науки, Music Scholarship. — 2022. — № 2. — С. 58-70. DOI : 10.17674/2782-3601.2022.2.058-070
136. Светлый источник. Средневековая поэзия Китая, Кореи, Вьетнама / сост. Е. Дьяконовой, Послесл. и прим. И. Смирнова. — М. : Правда, 1989. — 480 с.
137. *Симакова, Н. А.* Контрапункт строгого стиля и fuga. Книга вторая. Fuga : ее логика и поэтика / Н. А. Симакова. М. : Композитор, 2007. — 800 с.
138. *Синь, Син.* Некоторые вопросы специфики музыкальной формы в китайской традиционной музыке / Син Синь // Вестник культуры и искусств. — 2018. — № 4 (56). — С. 133–137.
139. *Скребкова-Филатова, М. С.* Фактура в музыке : Худож.возможности. структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова. М. : Музыка, 1985. — 285с.
140. *Скурко, Е. Р.* К проблеме интерпретации фольклора в современном композиторском творчестве / Е. Р. Скурко // Муз. академия. — 2010. — № 4. — С. 59-62.
141. *Соколов, А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века /

А. С. Соколов. М. : Владос, 2004. — 231 с.

142. *Сянь, Ляюнь. Ван, Силян.* Дмитрий Шостакович и его младший современник Силян Ван : биографические параллели и творческие пересечения / Ляюнь Сянь, Силян Ван // Музыкальная композиция : теория и практика. Шостакович in memoriam. Материалы VI Международной научной конференции, 14–18 апреля 2025 г. / ред.-сост. Д. А. Нагина. Российская академия музыки имени Гнесиных. — М. : РАМ имени Гнесиных. — 2025. — С. 29.

143. *Сянь, Ляюнь.* Повествовательность в симфониях Ван Силяна / Ляюнь Сянь // Техника музыкальной композиции. Музыкальная композиция : нарратив vs архитектоника. Материалы V Международной научной конференции, 18–20 апреля 2023 г. / под ред. А. В. Клеповой, Д. А. Нагиной, Н. В. Пилипенко, И. П. Сусидко. Российская академия музыки имени Гнесиных. — М. : РАМ имени Гнесиных. — 2023. — С. 102.

144. *Сянь, Ляюнь.* Особенности фугированного изложения в симфонических произведениях китайского композитора Ван Силяна / Ляюнь Сянь // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2021. — № 3 (38). — С. 104-115.

145. *Сянь, Ляюнь.* Портрет китайского композитора Ван Силяна / Ляюнь Сянь // Вестник Университета мировых цивилизаций. — 2017. — Том 8, № 4(17). — С. 125-129.

146. *Сянь, Ляюнь.* Симфоническая сюита в Китае / Ляюнь Сянь // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2019. — № 3(30). — С. 111-120.

147. *Сянь, Ляюнь. Клепова, А. В.* Влияние русской оркестровой школы на становление китайского композитора Ван Силяна / Ляюнь Сянь, А. В. Клепова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2020. — № 53. — С. 101-112.

148. *Сяо, Цяосун.* Большой фортепианный камерно-инструментальный ансамбль в китайской музыке : дис. ... канд. иск. : 5.10.3 / Сяо Цяосун. — Нижний Новгород, 2024. — 209 с.

149. Теория современной композиции : учебное пособие / Г. В. Григорьева и др., отв. ред. В. С. Ценова. — М. : Музыка, 2007. — 616 с.
150. У, Гэн-ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония) : учебное пособие / Гэн-Ир У. СПб. : Издательство «Лань» ; Издательство «Планета музыки», 2010. — 544 с.
151. Фань, Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980-1990-х годов : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Фань Юй. — Нижний Новгород, 2019. — 243 с.
152. Хадеева, Е. Н. «Эхо войны» в Девятой симфонии-реквиеме Ван Силиня / Е. Н. Хадеева // Музыкальная композиция : теория и практика. Шостакович in memoriam. Материалы VI Международной научной конференции, 14–18 апреля 2025 г. / ред.-сост. Д. А. Нагина. Российская академия музыки имени Гнесиных. — М. : РАМ имени Гнесиных. — 2025. — С. 158-159.
153. Холопов, Ю. Н. Гармонический анализ. В 3-х частях / Ю. Н. Холопов. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — 196 с.
154. Холопов, Ю. Н. Лады Шостаковича : структуры и систематика / Ю. Н. Холопов // Шостаковичу посвящается : Сб. Статей к 90-летию со дня рождения композитора. Сост. Е. Долинская. — М. : Композитор. — 1997. — С. 62-77.
155. Холопов, Ю. Н. Музыкальный язык Шостаковича в контексте направлений музыки XX века / Ю. Н. Холопов // Сообщение о международном симпозиуме, посвящённом Дмитрию Шостаковичу. Кёльн, 1985 / ред.-сост. К. В. Нимёллер. — Регенсбург : Изд-во Густав Боссе. — 1986. — Вып. 150. — С. 490-501.
156. Холопов, Ю. Н. Очерки современной гармонии / Ю. Н. Холопов. — М. : Музыка, 1974. — 286 с.
157. Холопов, Ю. Н., Ценова, В. С. Эдисон Денисов / Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова. — М. : Композитор, 1993. — 288 с.
158. Холопова, В. Н. Китайский авангард : от Сан Туна до Тан Дуна / В. Н. Холопова // М. Е. Тараканов : Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи.

— М. ; СПб. : Алетейя, 2003. — С. 243–251.

159. *Холопова, В. Н.* Методика анализа музыкальных эмоций : учебное пособие для музыкальных вузов / В. Н. Холопова. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018. — 36 с.

160. *Холопова, В. Н.* Мелодика : науч.-методич. очерк. — М. : Музыка, 1984. — 88 с.

161. *Холопова, В. Н.* Музыкальные эмоции : учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств / В. Н. Холопова. — М. : МГК им. П.И.Чайковского, 2010. — 348 с.

162. *Холопова, В. Н.* Музыкальный тематизм / В. Н. Холопова. — М. : Музыка, 1983. — 88 с.

163. *Холопова, В. Н.* Теория музыки : мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2002 — 368 с.

164. *Холопова, В. Н.* Фактура / В. Н. Холопова. — М. : Музыка, 1979. — 87с.

165. *Хохлов, Ю. Н.* Оркестровые сюиты Чайковского / Ю. Н. Хохлов. — М. : Музгиз, 1961. — 92 с.

166. *Хуан, Шуай.* Современная музыка для традиционных духовых и ударных инструментов Китая : композиция и исполнительство : дис. ... канд. иск. : 5.10.3. / Хуан Шуай. — Ростов-н/Д., 2025. — 358 с.

167. *Цареградская, Т. В.* Время и ритм в музыке второй половины XX в. : О. Мессиа́н, П. Буле́з, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Цареградская Татьяна Владимировна. — М., 2002. — 359 с.

168. *Цареградская, Т. В.* Композиторы XXI века и их меланхолии / Т. В. Цареградская // Музыкальная академия. — 2001. — № 4 (776). URL: <https://mus.academy/articles/%D1%81omposers-of-the-xxi-century-and-their-melancholy> (дата обращения: 08.07.2018).

169. *Цареградская, Т. В.* Курс современной ритмики в программе вуза / Т. В. Цареградская // Музыкальное образование в контексте культуры : вопросы теории, истории и методологии музы. образования мат-лы науч. Практической конференции 27-29/Х, 1998. — М. : РАМ им. Гнесиных. — С. 13-18.

170. *Цзо, Чжэньгуань.* Музыкальная культура Китая : очерки / Чжэньгуань Цзо. — СПб. : Композитор. Санкт-Петербург, 2023. — 276 с.
171. *Цзюй, Цихун.* Сто лет истории китайской музыки (1900-2000гг.) / Цихун Цзюй ; пер. с кит. Чжуан Лицин. — Пекин : Пекинская компания «Шанс», М. : ООО «Издательско-полиграфической центр Восток-Бук», 2015. — 436 с.
172. *Ценова, В. С.* Проблемы музыкальной композиции в творчестве московских композиторов 1980-х годов : дис. ... канд. иск. :17.00.02 / Ценова Валерия Стефановна. Вильнюс, 1989. — 197 с.
173. *Цуккерман, В. А.* Анализ музыкальных произведений : вариационная форма : учебник / В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1987. — 239 с.
174. *Цуккерман, В. А.* Анализ музыкальных произведений : рондо и его историческом развитии / В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1988. — Ч. 1. — 175 с.
175. *Цуккерман, В. А.* Анализ музыкальных произведений : рондо и его историческом развитии / В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1990. — Ч. 2. — 128 с.
176. *Чжан, Мини.* Авангардная трактовка китайской традиции в «У» для кларнета и струнного квартета Чэнь Цигана // Мини Чжан // Sciences of Europe. — 2022. — № 94.– С. 11-27.
177. *Чжан, Мини.* Произведения для кларнета китайских композиторов : стилевой диалог Востока и Запада : автореф. дис. ... канд. иск. : 5.10.3. / Чжан Мини. — Новосибирск, 2023. — 294 с.
178. *Чэнь, Цзэкан.* Национальные китайские ударные инструменты : история и роль в традиционной и современной музыкальной культуре : дис. ... канд. иск. : 5.10.3. / Чэнь Цзэкан. — Магнитогорск, 2024. — 175 с.
179. *Чернова, Т. Ю.* Драматургия в инструментальной музыке / Т. Ю. Чернова. М. : Музыка, 1984. — 144 с.
180. *Шао, Сяююн.* Хоровое творчество Тьен Фэна : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Шао Сяююн. — Москва, 2010. — 175 с.
181. *Шнеерсон, Г.* Музыкальная культура Китая / Г. Шнеерсон. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1952. — 249 с.

182. Юнусова, В. Н. Традиционная музыкальная культура народов Востока как зеркало мира : еще раз к постановке проблемы / В. Н. Юнусова // Наука без границ. – 2015. – С. 348-361.

183. Янь, Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Янь Цзянань. — М., 2020. — 203 с.

### На китайском языке

184. 巴广. 王西麟《钢琴协奏曲》Op.56 作曲技法研究. 硕士学位论文.2019 年吉林艺术学院. 60 页. Ба, Гуан. Исследование техники композиции фортепианного концерта Ван Силиня : дис. ... магистр. / Ба Гуан. — Чанчунь, 2019. — 60 с.

185. 毕英爽. 王西麟现代音乐作品研究. 硕士学位论文.2014 年西北民族大学. 56 页. Би, Иншуан. Исследование современных произведений Ван Силиня : дис. ... магистр. / Би Иншуан. — Ланьчжоу, 2014. — 56 с.

186. 庞礴. 从交响组曲《黄河壁画》看民间音乐素材在交响乐中的创作与运用. 音乐探索 2022. 第三期. 106-119 页. Пан, Бо. Применение народного музыкального материала в симфонической композиции на примере симфонической сюиты / Бо Пан // Поиски в музыке. — 2022. — № 3. — С. 106-119. DOI : 10.15929/j.cnki.1004-2172.2022.03.011.

187. 平鸣. 大气磅礴的生命之歌—王西麟的《第六交响曲—生命之歌—2008》听后感.2007 年发表于《福建艺术》第 4 期 31-32 页. Пин, Мин. Мысли о "Шестой симфонии" Ван Силиня / Мин Пин // Искусство Фуцзяня. — 2007. — № 4.— С. 31-32.

188. 马千千. 交响组曲《云南音诗》之“火把节”和声技术运用解析. 硕士学

位论文.2021 年云南艺术学院. 49 页. *Ma, Цяньцянь*. Анализ использования гармонического приема «Праздника факлев» в симфонической сюите «Напевы Юньнань»: дис. ... магистр. / Ма, Цяньцянь. — Куньмин, 2021. — 49 с.

189. 梅佳. 云南民族器乐艺术的发展. 2000 年发表于《民族艺术研究》第 2 期 75-78 页. *Мэй, Цзя*. Развитие юньнаньского народного инструментального искусства / Цзя Мэй // Исследование этнических искусств. — 2000. — № 2. — С. 75-78.

190. 明言. 压抑的雄狮 毁灭的震撼. — 王西麟《第四交响曲》批评.2006 年发表于《中国音乐学》第 3 期 105-111 页. *Мин, Янь*. Критика Симфонии № 4 Ван Силиня / Янь Мин // Музыковедение в Китае. — 2006. — № 3. — С. 105-111.

191. 范宇庭. 戏曲音乐在钢琴演奏中的存在论意蕴与艺术化澄明 — 以王西麟《钢琴协奏曲》为例.2025 年发表于《黄河之声》第 1 期 164-168 页. *Фань, Юйтин*. Онтологические импликации и художественное прояснение оперной музыки в фортепианном исполнении: на примере фортепианного концерта Ван Силиня / Юйтин Фань // Песня Хуанхэ. — 2025. — № 1. — С.164-168.

192. 丁雪婷. 王西麟《钢琴协奏曲(Op. 56)》的戏剧性表现方法.2017 年发表于《星海音乐学院学报》第 1 期 136-146 页. *Дин, Сюэтин*. Драматическое выражение фортепианного концерта Ван Силиня (соч. 56) / Сюэтин Дин // Вестник Синхайской консерватории. — 2017. — № 1. — С. 136-146.

193. 段蕾. 民间音乐语汇与西方现代作曲技术的深度交融 — 分析王西麟《小提琴协奏曲》.2016 年发表于天津音乐学院学报第 2 期 84-100 页. *Дуань, Лэй*. Глубокое слияние лексики народной музыки и западных современных композиторских приемов — анализ скрипичного концерта Ван Силиня / Лэй Дуань

// Вестник Тяньцзиньской консерватории («Тяньлай»). — 2016. — № 2. — С. 84-100.

194. 田思宇. 现代多声部创作技巧下沉思与爆发的悲剧美 — 王西麟及《第五交响曲》研究. 硕士学位论文. 2013 年云南艺术学院. 34 页. *Тянь, Сьюй*. Трагическая красота созерцания и взрыва в современных полифонических композиторских техниках — исследование Ван Силина и его Симфонии № 5 : дис. ... магистр. / Тянь Сьюй. — 2013, Куньмин. — 34 с.

195. 檀革胜. 灵魂与技术的深度交融 — 王西麟《四重奏》(Op41)整体分析. 2008 年发表于武汉音乐学院学报《黄钟》第 2 期 75-90 页. *Тань, Гэшэн*. Анализ квартета Ван Силиня (соч. 41) / Гэшэн Тань // Вестник Уханьской консерватории («Хуанчжун»). — 2008. — № 2. — С. 75-90.

196. 檀革胜. 王西麟《钢琴协奏曲》的长呼吸结构思维研究. 2013 年发表于天津音乐学院学报《天籁》第 1 期 35-46 页. *Тань, Гэшэн*. Исследование мышления длинного дыхания структуры в фортепианном концерте Ван Силиня / Гэшэн Тань // Вестник Тяньцзиньской консерватории (Тяньлай). — 2013. — № 1. — С. 35-46.

197. 檀革胜. 王西麟《钢琴协奏曲》中传统戏曲因素研究 — 兼论“戏曲音乐交响化”问题. 2013 年发表于武汉音乐学院学报《黄钟》第 2 期 105-117 页. *Тань, Гэшэн*. Исследование традиционных оперных элементов в фортепианном концерте Ван Силиня / Гэшэн Тань // Вестник Уханьской консерватории («Хуанчжун»). — 2013. — № 2. — С. 105-117.

198. 檀革胜. 王西麟的三种话语系统. — 以近作《四重奏》《喜剧的对话》和《钢琴协奏曲》为例. 原载于《音乐创作》2012 年第 10 期 59-65 页. *Тань, Гэшэн*. Три язычные системы Ван Силиня. Возьмите недавние произведения «Квартет», «Комедийный диалог» и «Фортепианный концерт» в качестве примеров / Гэшэн Тань // Музыкальное произведение. — 2012. — № 10.

— С. 59-65.

199. . 谭家健. 阴法鲁. 中国文化史概要. 高等教育出版社. 2010. 501 页.

*Тань, Цзяцзянь, Инь, Фалу.* Краткий курс истории китайской культуры / Цзяцзянь Тань, Фалу Инь. — Пекин : издательство высшего образования, 2010. — 501 с.

200. 童忠良. 我国民族音乐中的数列结构(上). 1987 年发表于《中央音乐学院学报》第 2 期, 47-53 页. *Тун, Чжунлян.* Структура числовых рядов в китайской народной музыке (I) / Чжунлян Тун // Вестник центральной консерватории. — 1987. — № 2. — С. 47-53.

201. 李焕之. 当代中国音乐. 当代中国出版社. 1997. 852 页. *Ли, Хуаньчжи.* Современная китайская музыка / Хуаньчжи Ли. — Пекин : Современное китайское издательство, 1997. — 852 с.

202. 李慧芳. 地方戏剧语言在现代钢琴创作中的交响化处理——以王西麟的《钢琴协奏曲》为例. 2023 年发表于《四川戏剧》第 1 期 115-119 页. *Ли, Хуэйфан.* Симфоническая трактовка языка местной драмы в современной фортепианной композиции : на примере фортепианного концерта Ван Силяня / Хуэйфан Ли // Сычуаньская драма. — № 1. — С. 115-119.

203. 李吉提. 中国当代音乐分析. 上海 : 上海音乐出版社. 2013, 315 页. *Ли, Цзити.* Анализ современной китайской музыки / Цзити Ли. — Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории, 2013. — 315 с.

204. 李吉提. 中国音乐结构分析概论. 北京 : 中央音乐学院出版社. 2004, 582 页. *Ли, Цзити.* Введение в анализ структуры китайской музыки / Цзити Ли. — Пекин : Издательство Центральной консерватории, 2004. — 582 с.

205. 李金玉. 王西麟《生命之歌》多重结构逻辑研究. 硕士学位论文, 2022 年四川音乐学院. 65 页. *Ли, Цзиньюй.* Исследование многоструктурной логики

Симфонии № 6 Ван Силяня : дис. ... магистр. / Ли Цзиньюй. — Чэнду, 2022. — 65 с.

206. 李庆森. 浅谈戏曲重唱的特点. 1982年发表于《人民音乐》第4期, 54-55页. *Ли, Цинсэнь*. Краткое введение вокального ансамбли в особенности традиционной китайской драмы / Цинсэнь Ли // Народная музыка. — 1982, — № 4. — С. 54-55.

207. 李淑珍. 当代作曲家王西麟音乐作品中的情感密码. 北京: 燕山出版社, 2025. 228页. *Ли, Шучжэнь*. Эмоциональный код в музыкальных произведениях современного композитора Ван Силяня / Шучжэнь Ли. — Пекин: Издательство «Яньшань», 2025. — 228 с.

208. 李淑珍. 立于传统之中, 出于传统之外. — 对王西麟《管弦乐五重奏“版画集”》的作品分析. 2016年发表于《音乐创作》第2期 107-109页. *Ли, Шучжэнь*. Анализ квинтета «Антология гравюр» Ван Силяня / Шучжэнь Ли // Музыкальное произведение. — 2016. — № 2. — С. 107-109.

209. 李淑珍. 民族元素在王西麟音乐作品中的运用与发展 — 对《室内乐作品七首》的分析与研究. 2019年发表于《艺术教育》第4期 71-72页. *Ли, Шучжэнь*. Применение и развитие национальных элементов в произведениях Ван Силяня — Анализ и исследование «Семи произведений камерной музыки» / Шучжэнь Ли // Художественное образование. — 2019. — № 4. — С. 71-72. 李

210. 李淑珍. 现代作曲技法在王西麟音乐作品中的运用- 对室内乐《八重奏》的分析与研究. 2017年发表于《黄河之声》第14期. 6-7页. *Ли, Шучжэнь*. Применение современных композиторских приемов в музыкальных произведениях Ван Силяня — Анализ и исследование камерной музыки «Октет» / Шучжэнь Ли // Песня Хуанхэ. — 2017. — № 14. — С. 6-7.

211. 李淑珍. 山西民族情结在王西麟音乐作品中的映射 — 对王西麟三部山西交响组曲的分析与研究. 2019 年发表于《黄河之声》第 22 期.18-20 页. *Ли, Шучжэнь*. Отражение национального комплекса Шаньси в музыкальных произведениях Ван Силяня : анализ его три симфонических сюиты / Шучжэнь Ли // Песня Хуанхэ. — 2019. — № 22. — С.18-20.
212. 李淑珍. 诗情画意的音乐长卷—王西麟交响组曲<云南音诗>的作曲技术研究. 硕士学位论文. 2013 年山西大学 126 页. *Ли, Шучжэнь*. Поэтический образ как метод исследования симфонической сюиты «Напевы Юньнань» Ван Силяня : дис. ... магистр. / Ли Шучжэнь. — Тайюань, 2013. — 126 с.
213. 李淑珍. 浅析王西麟交响组曲《云南音诗》中民族元素的运用. 2017 年发表于《艺术教育》第 23 期.76-77 页. *Ли, Шучжэнь*. Краткий анализ использования этнических элементов в симфонической сюите Ван Силяня «Напевы Юньнань» / Шучжэнь Ли // Образование в области искусства. — 2017. — № 23. — С. 76-77.
214. 梁亮. 二十世纪下半叶中国交响音乐创作之研究. 硕士学位论文. 2011 年西安音乐学院.59 页. *Лян, Лян*. Исследование Китайской симфонической музыки второй половины двадцатого века : дис. ... магистр. /Лян Лян. — Сиань, 2011. — 59 с.
215. 梁茂春. “变法”中的王西麟 — 评王西麟《第六交响曲》2004 年 8 月 20 日发表于《音乐周报》. *Лян, Маочунь*. Ван Силянь в переходный период : обзор на его шестую симфонию / Маочунь Лян // Музыкальный еженедельник. — 2004. — 20 август.
216. 梁茂春. 变更.探索.趋势 — 中国新时期的交响乐等器乐创作. 1987 年发表于《中国音乐学》第 2 期 61-71 页. *Лян, Маочунь*. Изменения, исследования,

тенденции — Создание симфонической и другой инструментальной музыки в новую Китая / Маочунь Лян // Музыкаведение в Китае. — 1987. — № 2 — С. 61-71.

217. 梁茂春 中国当代音乐(1949-1989). 北京: 北京广播学院出版社. 1993.257 页. Лян, Маочунь. Китайская музыка нашего времени (1949-1989) (1-е изд.) / Маочунь Лян. — Пекин: Издательство Пекинского института радиовещания 1993. — 257 с.

218. 梁茂春. 中国当代音乐(1949-1989). 上海: 上海音乐学院出版社. 2004.257 页. Лян, Маочунь. Китайская музыка нашего времени (1949-1989) (3-е изд.) / Маочунь Лян. — Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2004. — 257 с.

219. 梁茂春, 明言. 中国近现代音乐史(1949-2000). 北京: 人民音乐出版社. 2008.713 页. Лян, Маочунь, Мин, Янь. Истории современной китайской музыки (1949-2000) / Янь Мин, Маочунь Лян. — Пекин: Народное музыкальное издательство Китая. — 713 с.

220. 梁茂春. 中国近现代音乐史提要(一). 1984 年发表于中央音乐学院学报第 4 期 59-61 页. Лян, Маочунь. Краткое изложение истории современной китайской музыки (I) / Маочунь Лян // Вестник центральной консерватории. — 1984. — № 4. — С. 59-61.

221. 梁茂春. 中国近现代音乐史提要(二). 1985 年发表于中央音乐学院学报第 1 期 68-72 页. Лян, Маочунь. Краткое изложение истории современной китайской музыки (II) / Маочунь Лян // Вестник центральной консерватории. — 1985. — № 1. — С. 68-72.

222. 梁茂春. 中国近现代音乐史提要(三). 1985 年发表于中央音乐学院学报

第2期 60-65页. *Лян, Маочунь*. Краткое изложение истории современной китайской музыки (III) / Маочунь Лян // Вестник центральной консерватории. — 1985. — № 2. — С. 60-65.

223. 梁茂春. 中国近现代音乐史提要(四). 1985年发表于中央音乐学院学报第3期 69-72页. *Лян, Маочунь*. Краткое изложение истории современной китайской музыки (IV) / Маочунь Лян // Вестник центральной консерватории. — 1985. — № 3. — С. 69-72.

224. 梁茂春. 中国近现代音乐史提要(五). 1985年发表于中央音乐学院学报第4期 69-72页. *Лян, Маочунь*. Краткое изложение истории современной китайской музыки (V) / Маочунь Лян // Вестник центральной консерватории. — 1985. — № 4. — С. 69-72.

225. 梁茂春. 中国交响音乐博览. 北京: 人民音乐出版社. 2010. 911页. *Лян, Маочунь*. Обзор китайской симфонической музыки / Маочунь Лян. — Пекин: Народное музыкальное издательство Китая, 2010. — 911 с.

226. 梁茂春. 交响乐的中国化之路 — 中国当代管弦乐创作四十年发展历程(上). 1991年发表于交响. 西安音乐学院学报第一期 25-32页. *Лян, Маочунь*. Путь к китаизации симфонии — История развития современной китайской оркестровой музыки за сорок лет (I) / Маочунь Лян // Вестник Сианьской консерватории. — 1991. — № 1. — С. 25-32.

227. 梁茂春. 交响乐的中国化之路 — 中国当代管弦乐创作四十年发展历程(下). 1991年发表于交响. 西安音乐学院学报第二期 38-43页. *Лян, Маочунь*. Путь к китаизации симфонии — История развития современной китайской оркестровой музыки за сорок лет (II) / Маочунь Лян // Вестник Сианьской консерватории. — 1991. — № 2. — С. 38-43.

228. 雒鹏翔. 悲辛无尽 恸歌吟. 2003年发表于西安音乐学院学报《交响》第

2 期 89-105 页. *Ло, Пэнсян*. Анализ Симфонию № 3 Ван Силяня / Пэнсян Ло // Вестник Сианьской консерватории («Цзясян»). — 2022. — № 2. — С. 89-105.

229. 雒鹏翔. 用音乐铸造”悲剧精神” —论王西麟的交响乐创作. 博士学位论文. 2016 年中国音乐学院, 401 页. *Ло, Пэнсян*. Как трагический дух формирует музыку в симфонических произведениях Ван Силяня : дис. ... канд. искусств / Ло Пэнсян. — Пекин, 2016. — 401 с.

230. 雒鹏翔. 用音乐铸造的“悲剧精神” —论王西麟的音乐创作(上下册). 北京: 团结出版社, 2020. 919 页. *Ло, Пэнсян*. Как трагический дух формирует музыку в симфонических произведениях Ван Силяня / Пэнсян Ло. — Пекин : Издательство «ГуаньЦзе», 2020. — 919 с.

231. 吕沁融. 王西麟 vs 肖斯塔科维奇. 2012 年发表于《音乐爱好者》第 3 期 36-39 页. *Люй, Циньжун*. Ван Силянь и Дмитрий Шостакович / Циньжун Люй // Любитель музыки. — Шанхай, 2012. — № 3. — С. 36-39.

232. 罗佳. 王西麟《钢琴协奏曲》的创作研究. 硕士学位论文. 2013 年西北民族大学. 34 页. *Ло, Цзя*. Исследование фортепианного концерта Ван Силяня : дис. ... магистр. / Ло Цзя. — Ланьчжоу, 2013. — 34 с.

233. 罗新民. 主要音透视—尹伊桑创作技法特征及第一交响曲研究. 1997 年发表于中央音乐学院学报第 1 期 19 -29 页. *Ло, Синьминь*. Перспектива главной ноты — исследование особенностей композиторской техники и симфонии № 1. Юн Исана / Синьминь Лю // Вестник Центральной консерватории. —1997. — № 1. — С. 19-29.

234. 刘爱华. 王西麟作品音乐会座谈会纪要. 1999 年发表于《人民音乐》第 7 期 8-11 页. *Лю, Айхуа*. Резюме симпозиума по концерту произведений Ван Силяня

/ Айхуа Лю // Народная Музыка. — 1999. — № 7 — С. 8-11.

235. 刘达威. 王西麟《第五交响曲》的和声特点研究. 硕士学位论文. 2017年吉林艺术学院. 76页. *Лю, Давэй. Исследование гармонических характеристик Симфонии № 5 Ван Силяня : дис. ... магистр. / Лю, Давэй. — Чанчунь, 2017. — 76 с.*

236. 刘柳. 王西麟作品中的交响思维探究. 硕士学位论文. 2018年贵州大学. 27页. *Лю, Лю. Исследование симфонического мышления в творчестве Ван Силяня : дис. ... магистр. / Лю Лю. — Гуйян, 2018. — 27 с.*

237. 刘研. 我听王西麟的《第六交响曲》. 2005年发表于《人民音乐》第5期 16-17页. *Лю, Янь. Я слушаю "Шестую симфонию" Ван Силяня / Янь Лю // Народная музыка. — 2005. — № 5. — С. 16-17.*

238. 临县黑龙庙乐楼 Здание Храма Черного Дракона в уезде Линьсянь. Информация из энциклопедии Китая [Электронный ресурс]. URL: <https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=44685&Type=bkzyb&SubID=61309> (дата обращения: 12.08.2024)

239. 高佳佳. 王西麟交响乐作品主题研究. 2013年发表于《乐府新声》第1期 5-19页. *Гао, Цзяцзя. Исследование тематизма в симфоническом творчестве Ван Силяня / Цзяцзя Гао // Вестник Шэньянской консерватории («Юэфу синьшэн»). — 2013. — № 1. — С. 5-19.*

240. 龚斌. 交响组曲<云南音诗>之“火把节”配器技法研究. 硕士学位论文. 2013年云南艺术学院 22页. *Гун, Бинь. Методы исследования оркестровки в «Празднике с факелами» из симфонической сюиты «Напевы Юньнань» : дис. ... магистр. / Гун Бинь. — Юньнань, 2013. — 22 с.*

241. 郭琳. 王西麟《第四交响曲研究》, 硕士学位论文. 2013年西北民族大学

44 页. Го, Линь. Исследование Четвертой симфонии Ван Силиня : дис. ... магистр. / Го Линь. — Ланьчжоу, 2013. — 44 с.

242. 郭婧. 王西麟《交响壁画三首—海的传奇》创作研究. 硕士学位论文. 2016 年湖南师范大学. 61 页. Го, Цзин. Исследование создания «Трёх симфонических фресок — Легенды моря» Ван Силиня : дис. ... магистр. / Го Цзин. — Чанша, 2016. — 61 с.

243. 郭轩. 王西麟《第一交响曲》研究. 硕士学位论文. 2015 年华东师范大学 42 页. Го, Сюань. Исследование Симфонии № 1 Ван Силиня : дис. ... магистр. / Го Сюань. — Ухань, 2015. — 42 с.

244. 郭轩. 王西麟《第一交响曲》的美学特征与时代意义. 2020 年发表于《北方音乐》第 10(20)期 73-75 页. Го, Сюань. Эстетические особенности и эпохальное значение Симфонии № 1 Ван Силиня / Сюань Го // Севарная музыка. — 2020. — № 10(20). — С. 73-75.

245. 谷巍. 深沉悲壮, 惊心动魄 — 王西麟与他的《第三交响曲》. 1992 年发表于《音乐爱好者》第 12 期 21-22 页. Гу, Вэй. Глубоко, трагично и волнующий — Ван Силинь и его Симфония № 3 / Вэй Гу // Любитель музыки. — 1992. — № 12 — С. 21-22.

246. 郭文景. 谈几点艺术常识, 析两种批评手法. 2004 年发表于《人民音乐》第 4 期 13-18 页. Го, Вэньцзин. О некоторых общих знаниях в искусстве и анализе двух методов критики / Вэньцзин Го // Народная музыка. — 2004. — № 4. — С. 13-18.

247. 柯施达. 王西麟《第四交响曲》音响造型技术研究. 硕士学位论文. 2021 年江西师范大学. 80 页. Кэ, Шида. Исследование технологии моделирования звука

Симфонии No 4 Ван Силя : дис. ... магистр. / Кэ Шида. — Наньчан, 2021. — 80 с.

248. 康佩瑶. 王西麟《第十交响曲》分析研究. 山西大学 2021 年硕士学位论文. 73 页. *Кан, Пэйяо*. Анализ и исследование Симфонии № 10 Ван Силя : дис. ... магистр. / Кан Пэйяо. — Тайюань, 2021. — 73 с.

249. 康浩. 王西麟室内乐作品《铸剑二章》的和声技术研究. 硕士学位论文, 2016 年吉林艺术学院, 62 页. *Кан, Хао*. Исследование гармонических приемов камерного произведения «Две пьесы для Лу Синя “Меч”» Ван Силя : дис. ... магистр. / Кан Хао. — Чанчунь, 2016. — С. 62.

250. 孔令伟. 王西麟交响音诗《动》之解析. 2022 年发表于《当代音乐》第 5 期 111-113 页. *Кун, Линвэй*. Анализ «Импульс» симфонической поэмы Ван Силя / Линвэй Кун // Современная музыка. — 2022. — № 5. — С. 111-113.

251. 孔令伟. 王西麟艺术歌曲《春雨》的艺术特征解析. 2021 年发表于《黄河之声》第 5 期 38-41 页. *Кун, Линвэй*. Анализ художественных особенностей романса Ван Силя «Весенний дождь» / Линвэй Кун // Песня Хуанхэ. — 2021. — № 5. — С. 38-41.

252. 韩湘子渡妻. Истории Хань Сянцзы [Электронный ресурс]. — URL : <https://mt.sohu.com/20170517/n493386033.shtml> (дата обращения: 17.05.2017).

253. 韩钟恩. 雪崩 熔岩 — 王西麟其人其乐断想. 1996 年发表于《福建艺术》第 1 期 43-44 页. *Хань, Чжунэнь*. Ван Силянь, такой человек, такая его музыка / Чжунэнь Хань // Искусство Фуцзяня. — 1996. — № 1. — С. 43-44.

254. 贺尤佳, 贺平. 中国鼓的民族文化内涵及社会功能解读. 2015 年第 7 期发表于《贵州民族研究》106-109 页. *Хэ, Юцзя. Хэ, Пин*. Объяснение национальной

культуры и социальной функции китайского барабана / Юцзя. Хэ, Пин Хэ // Этнические исследования Гуйчжоу. — 2015. — № 7. — С.106-109.

255. 胡曦月. 华彩段在奏鸣曲式中对于结构的作用 — 以王西麟《第一小提琴协奏曲》第一乐章为例.2021年发表于《当代音乐》第11期119-125页. Ху, Сиюэ. Роль каденции в сонатной форме. На примере первой части «Первого скрипичного концерта» Ван Силяня / Сиюэ Ху // Современная музыка. — 2021. — № 11. — С. 119-125.

256. 胡艺睿, 杨柳成 交响组曲《云南音诗》中民族音乐元素交响化的运用及历史评价.2014年发表于《音乐探索》第4期70-73页. Ху, Ижуй, Ян, Лючэн. применение элементов национальной музыки в симфонической сюите «Напевы Юньнань» и его историческая оценка / Сиюэ Ху // Поиски в музыке. — 2014. — № 4. — С. 70-73.

257. 黄晓和. 技法翻新 思绪万千 — 王西麟《第五交响曲》浅析. 2007年发表于《中央音乐学院学报》第3期25-29页. Хуан, Сяохэ. Краткий анализ Симфонии № 5 Ван Силяня / Сяохэ Хуан // Вестник Центральной консерватории. — 2007. — № 3. — С. 25-29.

258. 姜小天. 王西麟《小提琴协奏曲》配器技法研究, 硕士学位论文, 2023年西安音乐学院, 67页. Цзян, Сяотянь. Техники оркестровки «Скрипичного концерта» Ван Силяня : дис. ... магистр. / Цзян Сяотянь. — Сиань, 2023. — 67 с.

259. 金燕. 作曲家王西麟如是说. 2005年发表于《艺术评论》第3期71-75页. Цзинь, Янь. Так говорил композитор Ван Силянь / Янь Цзинь // Художественная критика. — 2005. — № 3. — С. 71-75.

260. 景作人. 翻滚的思绪, 奔腾的心声 听王西麟作品专场音乐会. 2013年发表于《音乐爱好者》第12期26-29页. Цзин, Цзожэнь. Впечатление о концерте

Ван Силяня / Цзожэнь Цзин // Любитель музыки. — 2013. — № 12. — С. 26-29.

261. 贾文娟. 中国交响组曲发展述略. 2012 年发表于《黄河之声》第 13 期 36-37 页. *Цзя, Вэньцзюань*. Рассказ о развитии китайской симфонической сюиты / Вэньцзюань Цзя // Песня Хуанхэ. — 2012. — № 13. — С. 36-37.

262. 贾文娟. 中国交响组曲作品三首分析比较, 硕士学位论文, 2014 年山西大学, 139 页. *Цзя, Вэньцзюань*. Сравнение анализа трех произведений китайской симфонической сюиты : дис. ... магистр. / Цзя, Вэньцзюань. — Тайюань, 2014. — 139 с.

263. 钱仁平. 融真情于缤纷的技术与有机的结构之中. 2001 年发表于《音乐爱好者》第 9 期 17-19 页. *Цянь, Жэньпин*. Третья Симфония Ван Силяня и другие / Жэньпин Цянь // Любитель музыки. — 2001. — № 9. — С. 17-19.

264. 乔相钧. 王西麟《交响壁画三首·海的传奇》中合唱的“交响性”研究. 2025 年发表于西安音乐学院学报第 1 期 100-104 页. *Цяо, Сянцзюнь*. Исследование симфонических особенностей хора в «Трех симфонических фресках “Легенды моря”» Ван Силяня / Сянцзюнь Цяо // Вестник Сианьской консерватории («Цзяосян»). — 2025. — № 1. — С. 100-104.

265. 萧冷. 我的低班同学王西麟—就读上音的往事回忆. 2008 年发表于《福建艺术》第 1 期 51-54 页. *Сяо, Лэн*. Мой младший однокурсник — Ван Силянь / Лэн Сяо // Искусство Фуцзяня. — 2008. — № 1. — С. 51-54.

266. 谢静. 《王西麟交响音乐创作的比较分析》. 2005 年发表于《美与时代》第 5 期 64-65 页. *Се, Цзин*. Сравнительный анализ создания симфонической музыки Ван Силяня / Цзин Се // Красота и времена. — 2005. — № 5. — С. 64-65.

267. 许珊. 线性的交响 — 王西麟《钢琴协奏曲》中钢琴的织体形态探析.

2017 年发表于《人民音乐》第 8 期 16-20 页. *Сюй, Шань*. Линейная симфония : анализ фактуры у партии фортепиано в фортепианном концерте Ван Силиня / Шань Сюй // Народная музыка. — 2017. — № 8. — С. 16-20.

268. 邢楠楠, 范洪涛. 探析音块技术在王西麟《第四交响曲》中的运用. 2014 年发表于《人民音乐》第 11 期 12-17 页. *Син, Наньнань, Фань, Хунтао*. Исследование применения техники соноров в Симфонии № 4 Ван Силиня / Наньнань Син, Хунтао Фань // Народная музыка. — 2014. — № 11. — С. 12-17.

269. 张金宝. 王西麟钢琴协奏曲研究. 硕士学位论文. 2013 年西北民族大学, 86 页. *Чжан, Цзиньбао*. Исследование фортепианного концерта Ван Силина : дис. ... магистр. / Чжан Цзиньбао. — Ланьчжоу, 2013. — 86 с.

270. 张娟. 王西麟第三交响曲分析研究. 硕士学位论文. 2007 年山西大学音乐学院. 67 页. *Чжан, Цзюань*. Анализ Симфонии № 3 Ван Силиня : дис. ... магистр. / Чжан Цзюань. — Тайюань, 2007. — 67 с.

271. 张晋元. 论秦腔滚白. 1991 年发表于《当代戏剧》第 2 期, 44-47 页. *Чжан, Цзиньюань*. Гуньбай в циньские арии / Цзиньюань Чжан // Современный театр. — 1991. — № 4, — С. 44-47.

272. 张志海. 交响组曲《黄河壁画》第二乐章《新开花调一无穷动》复调创作技法分析. 2016 年发表于《北方音乐》第 2 期, 17-18 页. *Чжан, Чжихай*. Анализ приемов полифонии второй части симфонической сюиты «Фрески Хуанхэ» / Чжихай Чжан // Северная музыка. — 2016. — № 2. — С. 17-18.

273. 张志海. 王西麟《黄河壁画》分析研究. 硕士学位论文. 2016 年山西大学音乐学院. 64 页. *Чжан, Чжихай*. Анализ Симфонической сюиты «Фрески Хуанхэ» : дис. ... магистр. / Чжихай Чжан. — Тайюань, 2016. — 64 с.

274. 张智军. 王西麟《第五交响曲》之节奏形态与节奏结构意义探析. 2010

年发表于《乐府新声》（沈阳音乐学院学报）第4期48-53页。*Чжан, Чжицзюнь*.  
Анализ ритмической формы и ритмической структуры Симфонии № 5 Ван Силиня / Чжицзюнь Чжан // Вестник Шэньянской консерватории («Юэфу Синьшэн»). — 2010. — № 4. — С. 48-53.

275. 张智军. 论王西麟音乐作品中的悲剧性. 硕士学位论文. 2011年西北师范大学. 94页. *Чжан, Чжицзюнь*. О трагедии в музыкальных произведениях Ван Силиня : дис. ... магистр. / Чжан Чжицзюнь. — Ланьчжоу, 2011. — 94с.

276. 张少飞, 1949-1981年间的中国管弦乐创作研究. 博士论文. 2008年南京艺术学院. 101页. *Чжан, Шаофэй*. Исследование развития китайской оркестровой музыки с 1949 по 1981 гг. : дис. ... канд. иск. / Чжан Шаофей. — Наньцзин, 2008. — 101 с.

277. 周河清. 文化断层后的继续探索 — 王西麟《第五交响曲》价值赏析. 2013年发表于《人民音乐》第11期25-28页. *Чжоу, Хэцин*. Продолжение исследований после культурного разрыва — Оценка ценности Симфонии № 5 Ван Силиня / Хэцин Чжоу // Народная музыка. — 2013. — № 11. — С. 25-28.

278. 周强, 时值比例织体及其在我国现当代音乐中的音响形态构建与风格拓展. 2023年发表于《中国音乐》第3期. 171-181页. *Чжоу, Цян*. Фактура с пропорциональным значением-ритмом и ее построение звуковых форм, и стилистическая экспансия в современной и новейшей музыке Китае / Цян Чжоу // Вестник Китайской консерватории («Китайская музыка»). — 2023. — № 3. — С. 171-181.

279. 诸历. 十番锣鼓的序列结构. 2011年发表于《中央音乐学院学报》第4期. 30-44页. *Чжу, Ли*. Структура последовательности ши фань ло гу / Ли Чжу // Вестник Центральной консерватории. — 2011. — № 4. — С. 30-44.

280. 朱培元. 陕北民歌五声徵调式的分析. 1984 年发表于《交响》(西安音乐学院学报)第 9 期 27-38 页. *Чжу, Пэйюань*. Анализ народной пентатоники Северной Шаньси / Пэйюань Чжу // Вестник Сианьской консерватории («Цзяосян»). — 1984. — № 9. — С. 27-38.

281. 朱婧燕. 王西麟交响组曲《太谷秧歌》之音高语言研究. 2015 年发表于《中国音乐》第 1 期 123—133 页. *Чжу, Цзинянь*. Исследование музыкального языка сюиты «Тайгу янгэ» / Цзинянь Чжу // Вестник Китайской консерватории («Китайская музыка»). — 2015. — № 1. — С. 123-133.

282. 郑昱婷. 王西麟钢琴组曲《晋风》音乐分析与若干演奏技法研究. 2018 年上海音乐学院硕士学位论文. 38 页. *Чжэн, Юйтин*. Анализ композиторского стиля и искусства исполнения «Сюиты для фортепиано в стиле народных песен Шаньси». : дис. ... магистр. / Чжэн Юйтин. — Шанхай, 2018. — 38 с.

283. 中国民间歌曲集成—山西卷. 人民音乐出版社. 1990. 1015 页. Сборника китайских народных песен : Шаньси / Пекин : Народное музыкальное издательство Китая, 1990. — 1015 с.

284. 陈白雪. 王西麟钢琴组曲《晋风》和声技法研究. 硕士学位论文. 2021 年西安音乐学院. 79 页. *Чэнь, Байсюэ*. Исследование гармонических приемов фортепианной сюиты Ван Силяня «Народные песни в стиле Шаньси» : дис. ... магистр. / Чэнь Байсюэ. — Сиань, 2021. — 79 с.

285. 陈泽亮. 王西麟《为钢琴与 23 件弦乐而作》作曲技法研究. 硕士学位论文. 2018 年吉林艺术学院. 97 页. *Чэнь, Цзэлян*. Исследование композиционных приемов Ван Силяня концертино для фортепиано и 23 струнных инструментов : дис. ... магистр. / Чэнь Цзэлян. — Чанчунь, 2018. — 97 с.

286. 陈燕编. 《王西麟的音乐人生》. 花城出版社 2015. 344 页.

Музыкальная жизнь Ван Силиня : сборник статей / отв. ред. Чэнь Янь. — Гуандун : Издательство «Хуачэн», 2015. — 344 с.

287. 程远. <太古秧歌交响组曲>技术解读. 硕士学位论文. 2013 年西北民族大学, 51 页. *Чэн, Юань*. Композиторская техника в симфонической сюите Тайгу янгэ : дис. ...магистр. / Чен Юань. — Ланьчжоу, 2013. — 51 с.

288. 尚洪刚 一位用交响乐思考历史的音乐家—王西麟和他的交响乐创作. 硕士学位论文. 2006 年首都师范大学. 48 页. *Шан, Хунган*. Музыкант, размышляющий об истории в симфонии — Ван Силинь и его симфоническое творчество : дис. ... магистр. / Шан Хунган. — Пекин, 2006. — 48 с.

289. 施雪钧. 载沉载浮“火把节”—王西麟<云南音诗>凤凰涅槃记. 2015 年发表于《音乐爱好者》第 3 期. 38-45 页. *Ши, Сюэцзюнь*. Феникс и нирвана — о симфонической сюите «Напевы Юньнань» / Сюэцзюнь Ши // Любитель музыки. — 2017. — № 3. — С. 38-45.

290. 施雪钧. “走出绝望岛”—王西麟作品专场音乐会述评. 2015 年发表于《音乐爱好者》第 9 期. 25-28 页. *Ши, Сюэцзюнь*. Из «Острова от отчаяния» — обзор авторского концерта Ван Силиня / Сюэцзюнь Ши // Любитель музыки. — 2015. — № 9. — С. 25-28.

291. 石岩. 中国病人作曲家王西麟的故事. 2012 年发表于《南方周末》1 月 12 日第 21 版 1-10 页. *Ши, Янь*. Рассказ китайского пациента Ван Силиня / Янь Ши // Южные выходные. — 2012. — 12 января, № 21 — С. 1-10.

292. 曹利群. 敢有歌吟动地哀 听王西麟《四重奏》. 2016 年发表于《音乐爱好者》第 7 期 65-67 页. *Цао, Лицзюнь*. После прослушивания «Квартет» Ван Силиня / Лицзюнь Цао // Любитель музыки. — 2016. — № 7. — С. 65-67.

293. 曹兴亮. 王西麟小提琴协奏曲研究. 硕士学位论文. 2015 年山西大学. 67

页. Цао, Синлян. Анализ Скрипичного концерта Ван Силяня : дис. ... магистр. / Цао Синлян. — Тайюань. 2015, — 67 с.

294. 三十七年后的首演. 与王西麟谈他的第一交响曲. 2000 年发表于《音乐爱好者》第 4 期. 48-50 页. Интервью журналистку. Премьера тридцать семь лет спустя. — Поговорим с Ван Силянем о его первой симфонии // Любитель музыки. — 2000. — № 4. — С. 48-50.

295. 桑桐. 《五声纵合性和声结构的探讨》. 1980 年发表于《音乐艺术》第 1 期 20-44 页. Сан, Тун. Обсуждение структур пентатонической вертикальной гармонии / Тун Сан // Музыкальное искусство. — 1980. — № 1. — С. 20-44.

296. 孙维权. 山河美, 人民的心灵更美 — 《云南音诗》评介. 1981 年发表于《人民音乐》第 8 期 20-44 页. Сунь, Вэйцюань. Рецензия «Напевы Юньнань» / Вэйцюань Сунь // Народная музыка. — 1981. — № 8. — С. 20-44.

297. 姚恒璐. 《二十世纪作曲技法》. 上海音乐出版社, 2000. 313 页. Яо, Хэнлу. Композиционных приемов XX века / Хэнлу Яо. — Шанхай : Издательство музыкальное, 2000. — 313 с.

298. 杨珮君. 董仲舒《春秋繁露》中「理」的内涵考察. 有凤初鸣年刊, 13.2017.05[民 106.05], 295-315 页. Ян, Пэйцзюнь. Исследование значения слова «разум» в «Обидной росе летописи Чуньцю» Дун Чжуншу / Пэйцзюнь Ян // Ю фэн чу мин, 13 2017.05, — С. 295-315.

299. 杨天梅. 王西麟交响组曲<云南音诗>创作技法研究. 硕士学位论文. 2010 年云南艺术学院. 37 页. Ян, Тяньмэй. Исследование творческих методов симфонической сюиты «Напевы Юньнань»: дис. ... магистр. / Ян Тяньмэй. — Юньнань, 2010. — 37 с.

300. 杨汉伦. 摇滚遇上交响: 摇滚崔健与交响王西麟谈音乐. 发表于陈燕主

编《王西麟的音乐人生》2015.花城出版社. 117-137 页. Ян Ханьлунь. Когда рок встречается с симфонией : Ван Силинь разговаривает о музыке с Цуй Цзянью / Ханьлунь Ян // Музыкальная жизнь Ван Силиня : сборник статей ; отв.ред. Чэнь Янь. — Гуанчжоу.2015. — С. 117-137.

301. 杨汉伦. 王西麟《交响壁画三首·海的传奇》赏析.2010 年发表于《福建艺术》第 3 期 43-44 页. Ян, Ханьлунь. Оценка «Трёх симфонических фресок : Легенды моря» Ван Силиня / Ханьлунь Ян // Искусство Фуцзяня. — 2010. — № 3. — С. 43-44.

302. 杨静. 王西麟四部交响曲创作技法研究.中国音乐学院博士文库.文化艺术出版社.2021. 258 页. Ян, Цзин. Исследование композиционных приемов четырех симфоний Ван Силиня / Цзин Ян. — Пекин : Издательство "Культура и искусство", 2021. — 258 с.

303. 杨静. 王西麟《第五交响曲》复调技术研究.2015 年发表于《中国音乐》(中国音乐学院学报)第 1 期 134-146 页. Ян, Цзин. Исследование полифонической техники Пятой симфонии Ван Силиня (I) / Цзин Ян // Китайская музыка. — 2015. — № 1. — С. 134-146.

304. 杨静. 王西麟《第五交响曲》复调技术研究之复调织体配器处理及中、西方复调思维的融合.2015 年发表于《中国音乐》(中国音乐学院学报)第 3 期.165-176 页. Ян, Цзин. Исследование полифонической техники Пятой симфонии Ван Силиня (II) : оркестровка полифонической фактуры и интеграция китайского и западного полифонического мышления / Цзин Ян // Китайская музыка. — 2015. — № 3. — С. 165-176.

305. 杨静.中国传统音乐元素在王西麟交响曲创作中的运用.2015 年发表于《乐府新声》(沈阳音乐学院学报)第 1 期 95-103 页. Ян, Цзин. Традиционные

китайские музыкальные элементы в симфониях Ван Силиня / Цзин Ян // Вестник Шэньянской консерватории («Юэфу Синьшэн»). — 2015. — № 1. — С. 95-103.

306. 杨儒怀. 音乐的分析与创作. 人民音乐出版社. 2003 年. 99 页.  
*Ян, Жухуай.* Анализ музыкальных произведений / Жухуай Ян. — Пекин : Народное музыкальное издательство Китая, 2003. — 99 с.

307. 杨永泽, 巴广. 运用音级集合理论对和声进行分析 —以王西麟《钢琴协奏曲》Op.56 第一乐章为例. 2019 年发表于《艺术教育》第 4 期 73-75 页.  
*Ян, Юнцзэ, Ба, Гуан.* Использование сет-теории для анализа гармонии — на примере первой части фортепианного концерта Ван Силиня / Юнцзэ Ян, Гуан Ба // Художественное образование. — 2019. — № 4. — С. 73-75.

308. 杨越. 王西麟音乐创作中的和声技法研究. 硕士学位论文. 2015 年中国音乐学院. 56 页. *Ян, Юэ.* Исследование гармонии в музыке Ван Силиня : дис. ... магистр. / Ян Юэ. — Пекин, 2015. — 56 с.

309. 杨越, 杨永泽. 王西麟《第五交响曲》(Op.40) 创作技法研究. 2014 年发表于《吉林艺术学院学报》第 1 期 2-8 页. *Ян, Юэ. Ян Юнцзэ.* Исследование творческих приемов в «Пятой симфонии» Ван Силиня (Op.40) / Юэ Ян, Юнцзэ Ян // Вестник Цзиньлинского колледжа искусств. — 2014. — № 1. — С. 2-8.

310. 闫晋. 王西麟《钢琴协奏曲》中戏曲元素与现代作曲技术的结合. 硕士学位论文. 2016 年山西大学. 84 页. *Янь, Цзинь.* Фортепианный концерт Ван Силиня : сочетание элементов традиционного театра и современных композиторских приемов : дис. ... магистр. / Янь Цзинь. — Тайюань, 2016. — 84 с.

311. 闫晋. 论王西麟《钢琴协奏曲》中和弦结构的运用. 2015 年发表于《北方音乐》第 15 期 64-66 页. *Янь, Цзинь.* Об использовании аккордовой структуры в Концерте для фортепиано с оркестром Ван Силиня / Цзинь Янь // Северная музыка.

— 2015. — № 15. — С. 64-66.

312. 王亮. 解读王西麟《交响壁画三首——海的传奇》中的“合唱音块”. 2011年发表于《北方音乐》第3期48-49页. *Ван, Лян.* Кластеры в хоре в «Три симфонические фрески “Легенды моря”» / Лян Ван // Северная музыка. — 2011. — № 3. — С. 48-49.

313. 王亮. 浅析王西麟《四重奏-为单簧管、小提琴、大提琴和钢琴》的情感布局. 2011年发表于《北方音乐》第3期33页. *Ван, Лян.* Краткий обзор эмоционального плана «Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано» Ван Силина/ Лян Ван // Северная музыка. — 2011. — № 3. — С. 33.

314. 王欢. 王西麟, 用音乐反思历史. 2003年8月15日发表于《音乐周报》第002版. *Ван, Хуань.* Ван Силинь- Размышление об истории через музыку / Хуань Ван // Музыкальный еженедельник. — 2003. 15 август. — С. 2.

315. 王晖. 王西麟《太谷秧歌》交响组曲特点研究. 2014年发表于《中国音乐》第3期72-80页. *Ван, Хуэй.* Исследование характеристик симфонической сюиты «Тайгу Янгэ» Ван Силиня / Хуэй Ван // Китайская музыка. — 2014. — № 3. — С. 72-80.

316. 王汇娟. 从色彩到冥想—王西麟风俗性管弦乐语言的发展与演. 2014年发表于《人民音乐》第11期35-37页. *Ван, Хуэйцзюань.* От цвета к медитации : эволюция оркестрового стиля Ван Силиня / Хуэйцзюань Ван // Народная Музыка. — 2004. — № 11.— С. 35-37.

317. 王晴. 交响组曲《太古秧歌》音乐分析. 硕士学位论文. 2013年西北师范大学. 51页. *Ван, Цин.* Анализ симфонической сюиты «Тайгу янгэ»: дис. ... магистр / Ван Цин. — Ланьчжоу, 2013. — 51 с.

318. 王西麟先生与董卿谈音乐. 陈燕整理发表于《王西麟的音乐人生》96-

117 页 . Господин Ван Силинь и Дун Цин говорят о музыке. (интервью) / Музыкальная жизнь Ван Силиня : сборник статей ; отв. ред. Чэнь Янь. — Гуанчжоу : Хуачэн, 2015. — С. 96-117.

319. 王晓燕. 榆社霸王鞭舞的音乐艺术风格探析. 2017 年发表于《北方音乐》第 22 期.18-19 页. Ван, Сяоянь. Характеристика музыкально-художественного стиля пляска с плетью в Юйшэ / Сяоянь Ван // Северная музыка. — 2017. — № 22. — С. 18-19.

320. 王佐伊. 哈尼族音乐风格特征与演唱技巧探析. 2018 年发表于《民族音乐》第 2 期 23-24 页. Ван, Цзои. Исследование стилевых характеристик и певческих навыков народных песен хани / Цзои Ван // Национальная народная музыка. — 2018. — № 2. — С. 23-24.

321. 王勇. 具有民族交响性、戏剧性的四重奏 — 评析中国作曲家王西麟为单簧管、小提琴、大提琴和钢琴而作的四重奏. 2007 年发表于《音乐探索》第 4 期 61-65 页. Ван, Юн. Квартет с национальными симфоническими и драматическими качествами — комментарии о квартете, написанном китайским композитором Ван Силинем для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано / Юн Ван // Поиски в музыке. — 2007. — № 4. — С. 61-65.

322. 王义甲, 薛碧芸. 王西麟钢琴组曲《晋风》的音高组织方式. 2023 年发表于《音乐生活》第 3 期 60-63 页. Ван, Ицзя, Сюэ, Биюнь. Организация высоты звуки фортепианной сюиты Ван Силиня «Стиль Шаньси» / Ицзя Ван, Биюнь Сюэ // Музыкальная жизнь. — 2023. — № 3. — С. 60-63.

323. 汪毓和, 陈永连, 徐士家, 朱代红. 中国现代音乐史纲 (1949-1986) . 北京 : 华文出版社, 1991. 277 页. Ван, Юйхэ, Чэнь, Юнлянь, Сюй Шицзя, Чжу, Дайхун. Очерк истории современной китайской музыки (1949-1986) / Юйхэ

Ван, Юнлянь Чэнь, Шицзя Суй, Дайхун Чжу. — Пекин : Издательство «Хуа Вэнь», 1984 — 277с.

324. 汪毓和. 中国现代音乐史纲 (1949-2000) . 北京: 中央音乐学院出版社, 2009. 297 页. *Ван, Юйхэ*. Очерк истории современной китайской музыки (1949-2000): учебное пособие / Юйхэ Ван. — Пекин: Изд-во центральной консерватории, 2009. — 297 с.

325. 汪毓和, 胡天虹编著. 中国近现代音乐史卷: 中国近现代音乐史(1901-1949). 北京: 人民音乐出版社, 2006. 237 页. *Ван, Юйхэ, Ху, Тяньхун*. История китайской музыки новой эпохи и современной музыки (1901-1949) / Юйхэ Ван, Тяньхун Ху // Пекин : Народное музыкальное издательство, 2006. — 237 с.

326. 汪毓和. 中国近现代音乐史. 北京: 人民音乐出版社.1984,468 页. *Ван, Юйхэ*. История китайской музыки новой эпохи и соврменной музыки / Юйхэ Ван. — Пекин : Народное музыкальное издательство Китая, 1984. — 468 с.

327. 魏兰蘅. 王西麟室内乐组曲《太行山音画》第一乐章创作研究. 发表于《艺术评鉴》2023 年第九期 57-50 页. *Вэй, Ланьхэн*. Исследование создания первой части камерной сюиты «Музыкальные образы горы Тайхана» Ван Силяня / Ланьхэн Вэй // Оценка искусства. — 2023. — С. 57-60.

328. 魏一璠. 王西麟早期音乐作品分析—以交响组曲《云南音诗》和室内乐组曲《太行山音画》为例. 硕士学位论文.2018 年西安音乐学院.72 页. *Вэй, Ифань*. Анализ ранней музыки Ван Силяня — на пример симфоническая сюита «Напевы Юньнань» и камерная сюита «Музыкальные образы горы Тайхан» : дис. ... магистр. / Вэй Ифань. — Сиань, 2018, — 72 с.

329. 王安国. 王西麟第三交响曲评析.1991 年发表于《音乐艺术》第 12 期.32-40 页. *Ван, Аньго*. Анализ Симфонии №3 Ван Силяня / Аньго Ван //

Музыкальное искусство. — 1991. — № 12. — С.32-40.

330. 王安国. 王西麟和他的创作. 2001年发表于《人民音乐》第4期.6-9页.

*Ван, Аньго.* Ван Силинь и его творчество / Аньго Ван // Народная музыка. — Пекин, 2001, — № 4. — С.6-9.

331. 王安国. 20世纪中国交响音乐创作的发展.选自《世纪的回眸—王安国音乐文集》.上海音乐学院出版社.2005. 75-110页. *Ван, Аньго.* Обзор китайской симфонической музыки XX века / Аньго Ван // Оглядываясь назад на века — антология Ван Аньго. — Шанхай : Издательство Шанхайской консерватории,2005. — С. 75-110.

332. 温丽茹. 祁太秧歌的用乐研究.硕士学位论文.2018年燕山大学.73页.

*Вэнь, Лижу.* Исследование музыки Цитай янгэ (Тайгу янгэ) : дис. ... магистр. / Вэнь Лижу. — Цинхуандао, 2018. — 73 с.

333. 温粤程. 从多维视角解析王西麟《交响壁画三首·海的传奇》的作曲手法.硕士学位论文.2020年云南艺术学院 34页. *Вэнь, Юэчэн.* Анализ композиционных приемов «Три симфонических фрески : Легенды моря» Три симфонических Фрески «Легенды моря» для хора и симфонического оркестра : Ван Силина с точки зрения многомерности : дис. ... магистр. / Юэчэн Вэнь. — Куньмин, 2020. — 34 с.

334. 吴磊, 唐荣. 王西麟第四交响曲中的复调技法研究.2009年发表于《音乐研究》第3期 80-88页. *У, Лэй, Тан, Жун.* Исследование техники полифонии в Симфонии № 4 Ван Силиня / Лей У, Жун Тан // Музыкальное исследование. — 2009. — № 3. — С. 80-88.

335. 吴慧昕. 王西麟《云南音诗》音乐本体分析.2016年发表于《北方音乐》第12期 46页. *У, Хуэйсинь.* Кароткий анализ симфонической сюиты «Напевы Юнань» / Хуэйсинь У // Северная музыка. — 2016. — № 12. — С. 46

### На английском языке

336. *Forte, A.* The structure of Atonal music / A. Forte — New Haven : Yale University Press. 1973. — P. 224.
337. *Huang, J.* Wang Xilin — Chinese Shostakovich / J. Huang // Advances in Social Science, Education and Humanities Research. — 2017. — Vol. 144. — P. 159-164.
338. *Robison, J. O.* Wang Xilin, Human Suffering, and Compositional Trends in Contemporary China / J. O. Robison — Oakland : MRI Press, 2021. — P. 225.
339. *Liu, C., Mason, C.* A Critical History of New Music in China / C. Liu, C. Mason. — Hongkong : The Chinese University of Hongkong Press, 2010. — P. 960.
340. *Reti, R.* Tonality, Atonality, Pantonality — a study of trends in twentieth century music / R. Reti. — Austria : Greenwood Press, 1978. — P. 166.
341. *Adler, S.* The Study of orchestration / S. Adler. — New York, London : W.W. Norton & Company Inc. 2002. — P. 852.
342. Reviews. Wang Xilin [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.douban.com/group/topic/1168761/> (дата обращения: 04.08.2016)
343. *Yang, H.* Saffle Michael. China and the West : Music, Representation, and Reception / H. Yang. — Michigan : University of Michigan Press, 2017. — P. 344.
344. *Yang, H.* Wang Xilin MGG-online [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mgg-online.com/articles/mgg13617/1.0/mgg13617> (дата обращения: 23.09.2023)
345. *Yang, H.* Angry Young Old Man : Wang Xilin's Symphonic Odyssey / H. Yang // CHIME Journal. — 2005. — Nos. 16-17. — P. 34-56.

## Список таблиц

ТАБЛИЦА 1. ПЕРИОДЫ РАЗВИТИЯ СИМФОНИИ И СЮИТЫ.....	16
ТАБЛИЦА 2. ПЕРИОДИЗАЦИЯ ЖИЗНИ, ТВОРЧЕСТВА И ЭСТЕТИКИ ВАН СИЛИНЯ .....	28
ТАБЛИЦА 3. ПРОГРАММЫ АВТОРСКИХ КОНЦЕРТОВ ВАН СИЛИНЯ.....	40
ТАБЛИЦА 4. ЭПИГРАФ СИМФОНИИ № 1 .....	51
ТАБЛИЦА 5. ОРКЕСТРОВЫЙ СОСТАВ ВАРИАЦИИ В СЮИТЕ «ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОТ ГОР ТАЙХАН» IV ч.....	77
ТАБЛИЦА 6. «НАПЕВЫ ЮНЬНАНЬ» III ч. «НОЧНАЯ ПЕСНЯ».....	141
ТАБЛИЦА 7. «ТАЙГУ ЯНГЭ», II ч. «ПЕСНЯ» ТЕМБРОВАЯ ДРАМАТУРГИЯ.....	143
ТАБЛИЦА 8. «ФРЕСКИ ХУАНХЭ» ТЕМБРОВАЯ ДРАМАТУРГИЯ СОЛИРУЮЩИХ ИНСТРУМЕНТОВ.....	144
ТАБЛИЦА 9. СРАВНЕНИЕ РАЗРАБОТКИ П. ЧАЙКОВСКОГО И ВАН СИЛИНЯ .....	171
ТАБЛИЦА 10. ТОНАЛЬНЫЙ ПЛАН И ИНСТРУМЕНТОВКА КОДЫ V ч. «ПРАЗДНИК» СЮИТЫ «ТАЙГУ ЯНГЭ» .....	183

## Список иллюстраций

Рисунок 1. СИСТЕМА ЛАДОВ Юньнань, изложенная Ван Сицинем в статье «Творческие заметки (симфоническая сюита “Напевы Юньнань”»)».....	43
Рисунок 2. СИСТЕМА ЛАДА Циньцян.....	44
Рисунок 3. РАСШИРЕНИЕ-КОЛОРИРОВАНИЕ ЛАДОВ Циньцян.....	44
Рисунок 4. Симфония № 1, маршевые темы .....	52
Рисунок 5. Симфония № 1, лирические темы I ч. и II ч., тема танцевального эпизода III ч. ....	53
Рисунок 6. Симфония № 1. III ч. эпизод D .....	54
Рисунок 7. Симфония № 1, II часть (кода).....	54
Рисунок 8. Симфония № 1, трансформации темы A .....	55
Рисунок 9. Симфония № 1, первая часть, варианты B.....	56
Рисунок 10. Симфония № 1, «фигура рока» в кульминационных зонах.....	56
Рисунок 11. «Напевы Юньнань», I часть, тт. 1-4, тт. 62-63 .....	58
Рисунок 12. «Напевы Юньнань», I часть, B .....	58
Рисунок 13. «Напевы Юньнань», III часть, варианты сопровождения G .....	59
Рисунок 14. «Напевы Юньнань», III часть, G <sub>9</sub> .....	59
Рисунок 15. «Напевы Юньнань», III часть, проведения G и H .....	60
Рисунок 16. «Напевы Юньнань», II часть, фрагменты первых периодов .....	60
Рисунок 17. «Напевы Юньнань», II часть, C <sub>3</sub> .....	61
Рисунок 18. «Напевы Юньнань», II часть, увеличение-истаивание темы .....	61
Рисунок 19. «Напевы Юньнань», II часть, варианты F .....	61
Рисунок 20. «Напевы Юньнань», IV часть, варианты H .....	62
Рисунок 21. «Напевы Юньнань», IV часть, ритмическая трансформация темы I.....	62
Рисунок 22. Симфония № 2, I часть, Слезы — основные темы.....	65
Рисунок 23. Симфония № 2, мелодические варианты B и A.....	67
Рисунок 24. Симфония № 2, II часть, материал B и B1 .....	68
Рисунок 25. Симфония № 2, IV ч. работа с фактурой сопровождения (  ).....	70
Рисунок 26. «Впечатления от гор Тайхан», вариация и вариант A.....	73
Рисунок 27. «Впечатления от гор Тайхан», I часть, B и C .....	73
Рисунок 28. «Впечатления от гор Тайхан», II часть, E.....	74
Рисунок 29. «Впечатление от гор Тайхан», II часть, тт. 184-190 .....	74
Рисунок 30. «Впечатления от гор Тайхан», III часть, F <sub>6</sub> , H и H <sub>5</sub> .....	75
Рисунок 31. «Впечатления от гор Тайхан», III часть, «Разбитая мемориальная доска», F и F <sub>3</sub> .....	76
Рисунок 32. «Впечатление от гор Тайхан», III часть, A <sub>1</sub> <sup>I</sup> , (тт. 80-84) .....	76
Рисунок 33. Фотографии современного праздника с пляской с плетью .....	76
Рисунок 34. «Впечатления от гор Тайхан», IV часть, Вступление и основная тема с фрагментами оркестровой фактуры в J и J <sup>x</sup> .....	78
Рисунок 37. «Впечатления от гор Тайхан», IV часть, Проведение темы группой валторн .....	79

Рисунок 38. «Впечатления от гор Тайхан», IV часть, Вариация $J^{IX}$ . Виды серии	80
Рисунок 39. Симфония № 3, I часть, мелодии <i>A</i> и <i>C</i>	82
Рисунок 40. Симфония № 3, варианты мелодии <i>C</i>	82
Рисунок 41. Симфония № 3. варианты мелодии, построенных на интонациях <i>A</i> и <i>C</i>	84
Рисунок 42. Симфония № 3, I часть, $D_1$ и $F$	84
Рисунок 43. Симфония № 3, III часть, фрагмент партитуры (канон на $A_{10}$ )	85
Рисунок 44. Симфония № 3, IV часть, варианты $\mathbb{P}^k$ , $\mathbb{P}$ и $\mathbb{P}_r$	86
Рисунок 45. Симфония № 4, тема фугато ( <i>A</i> )	89
Рисунок 46. Симфония № 4 варианты <i>A</i> (в уменьшении)	90
Рисунок 47. Симфония № 4, III часть, <i>E</i> (тт. 490-498)	91
Рисунок 48. Симфония № 4, «причитания»	91
Рисунок 49. Симфония № 4, III часть — окончание, IV часть — темы фуг	92
Рисунок 50. Симфония № 4, II часть, материал четвертого раздела разработки	94
Рисунок 51. Симфония № 6, II часть, материал раздела <i>B</i>	96
Рисунок 52. Симфония № 6, II часть, варианты кластерных звучаний	97
Рисунок 53. Симфония № 6, III часть, соло ударных	97
Рисунок 54. Симфония № 6, I часть, лейт-тема <i>A</i>	98
Рисунок 55. Симфония № 6, I часть, <i>E</i>	98
Рисунок 56. Симфония № 6, III часть, $a_7$ и $A_9$ канон	99
Рисунок 57. Симфония № 6, комбинированные мелодические варианты <i>A</i> , <i>B</i> и <i>E</i>	100
Рисунок 58. Симфония № 6, III часть, $j$	101
Рисунок 59. «Тайгу янгэ», темы первой части	103
Рисунок 60. «Тайгу янгэ» темы второй части	105
Рисунок 61. «Тайгу янгэ» изобразительные каноны в сопровождении	106
Рисунок 62. «Тайгу янгэ», IV часть, «Погребальная песня» материал <i>B</i> из раздела <i>A</i>	107
Рисунок 63. «Тайгу янгэ», IV часть, «Погребальная песня», <i>C</i> и <i>D</i>	108
Рисунок 64. «Тайгу янгэ», V часть, «Финал: Праздник фонарей» <i>A</i>	109
Рисунок 65. «Тайгу янгэ», V часть, «Финал: Праздник фонарей» танцевальные темы	109
Рисунок 66. «Тайгу янгэ», V часть, «Финал: Праздник фонарей» тема <i>D</i>	109
Рисунок 67. «Тайгу янгэ», V часть, «Финал: Праздник фонарей» паттерны $A_3$	110
Рисунок 68. «Тайгу янгэ», <i>E</i> , <i>F</i>	110
Рисунок 69. «Фрески Хуанхэ», фотографии города Цикоу	111
Рисунок 70. «Фрески Хуанхэ», темы-речитации на основе <i>A</i>	113
Рисунок 71. «Фрески Хуанхэ» паттерны	115
Рисунок 72. «Фрески Хуанхэ», III часть, разделы $C_1$ и $B_2$	116
Рисунок 73. «Фрески Хуанхэ», гимнические темы	119

Рисунок 74. Фото обычаев этнических меньшинств Юньнань .....	120
Рисунок 75. «Напевы Юньнань II», II часть, мелодические остинато разделов А и А1 .....	121
Рисунок 76. «Напевы Юньнань II», II часть, тт. 167-176 .....	122
Рисунок 77. «Напевы Юньнань II», КОНТРАПУНКТ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ И ПЕСЕННЫХ ТЕМ ВО III И IV ЧАСТЯХ.....	123
Рисунок 78. «Напевы Юньнань II», ритмические паттерны всех частей и схема их взаимодействия в эпизоде С третьей части.....	124
Рисунок 79. «Напевы Юньнань II», IV часть, S и U.....	124
Рисунок 80. «Напевы Юньнань II», Сонорное проявление B.....	125
Рисунок 81. «Напевы Юньнань II», Песенные темы крайних частей.....	126
Рисунок 82. «Напевы Юньнань II», интонационная связь частей .....	126
Рисунок 83. «Напевы Юньнань» III ч. «Ночная песня», фольклорный источник и тема G .....	129
Рисунок 84. «Напевы Юньнань» IV часть, «Праздник факелов» фольклорный источник и тема M .....	130
Рисунок 85. «Тайгу янгэ» I часть, «Увертюра» фольклорный источник и тема A .....	131
Рисунок 86. «Тайгу янгэ» I часть, «Увертюра» фольклорный источник и тема $f^k$ .....	131
Рисунок 87. «Тайгу янгэ» IV ч. «Погребальная песня» фольклорный источник и тема $c$ .....	132
Рисунок 88. Фольклорный источник II ч. «Фрески Хуанхэ»: песня «Встреча с любимым».....	133
Рисунок 89. Расшифровка Ван Силяня инструментальной пьесы «Лунгэ» ..	133
Рисунок 90. Эволюция кварто-секундовой интонации в произведениях Ван Силяня .....	134
Рисунок 91. Примеры ритмической фигуры «импульс-статика».....	135
Рисунок 92. Синтаксическая структура у мелодии .....	137
Рисунок 93. танцевально-токатные темы в технике аддитивного минимализма.....	138
Рисунок 94. лирико-трагические темы с квартовыми интонациями.....	139
Рисунок 95. «Тайгу янгэ» II часть, «Песня» A, B .....	140
Рисунок 96. Оркестровка местных кульминаций в сюитах.....	155
Рисунок 97. Сонорные фактуры у деревянных духовых инструментов .....	165
Рисунок 98. «Напевы Юньнань II», IV часть, тт. 5-8 .....	167
Рисунок 99. «Тайгу янгэ», III часть, тт. 45-48.....	167
Рисунок 100. «Напевы Юньнань», I часть, т. 13.....	169
Рисунок 101. «Тайгу янгэ», II часть, тт. 5-7 .....	169
Рисунок 102. «Напевы Юньнань II», I часть, тт. 1-3 .....	169
Рисунок 103. П. Пикассо. Серия литографий «Бык».....	264
Рисунок 104. О. Роден «Старая куртизанка» .....	264

**Приложение А. Список произведений Ван Силяня**

Жанр	Название сочинения			Год создания и исполнения	Состав
	китайский	английский	русский		
Симфония	第一交响曲 (op.2)	Symphony No.1 Op. 2	Симфония № .1, 3ч. Соч.2	1962 – 63 (исполнена 1 часть на ф-но) – 1971 (закончил оркестровку) 1987 – версия новая 3 апреля 1999 премьера	Большой симфонический оркестр
	上党梆子交 响乐“沙家 浜”(op.7)	Symphony of Shangdang Bangzi «sha jia bang»Op.7	Симфония Shangdang Bangzi «Ша цзя бан» Соч.7	1974; 1974	Хор, солист и оркестр
	第二交响曲 (op.12) [1993 年修 订]	Symphony No. 2 op.12 (revised in 1993)	Симфония № .2, 3ч. Соч.12	1979; 1993	Большой симфонический оркестр
	第三交响曲 (op.26)	Symphony No. 3 op.26	Симфония № .3, 3ч. Соч. 26	1990; 1991	Большой симфонический оркестр

第四交响曲 (op.38)	Symphony No. 4 op.38	Симфония № .4, 4ч. Соч.38	1999; 2001	Большой симфонический оркестр
第五交响曲 (op.40)	Symphony No.5 for 22 strings Op.40	Симфония № .5, 3ч. Соч.40	2001; 2006	22 струнные инструменты
第六交响曲 (op.46)	Symphony No. 6 Op.46	Симфония № .6, 3ч. Соч. 46	2004; 2004	Большой симфонический оркестр
第七交响曲 “和毅庄 诚”(op.51)	Symphony No.7 for Piano, Choir and Orchestra Op.51	Симфония № .7, Соч.51	2007; 2007	фортепиано, хор и большой симфонический оркестр
第八交响曲 “喜剧的对 话”(op54)	Symphony No.8 Chamber Symphony “Comedic Dialogue” for Sheng, Guzheng, Pipa and Chamber Orchestra (2009, committed by Young Europe Classic Festival, Germany) Op.54	Симфония № .8 «Диалог комедии» Соч.54	2009; 2009	шэн, гучжэн, пипа и камерный оркестр
第九交响曲 “抗日战争安 魂曲”	Symphony No.9 Requiem for War of Chinese People's Resistance against	Симфония № .9 «Китайский реквием»,6 части, по	2015; 2015	бас-баритон, сопрано и хора с большим

	(op.60)	Japanese Aggression and the World Anti-Fascism War”. Lyrics from <Nine songs> Qu Yuan.	словам «Девять од» Цюй Юаня. Соч.60		сифоническим оркестром
	第十交响曲 (op.62)	Symphony No.10 Op.62 For Soprano solo and orchestra	Симфония № .10. 4 части. Соч.62	2019; 2019	Сопрано и большой симфонический оркестр
Одночастное произведение для симфонического оркестра	交响音诗二首—“动”与“吟”(op.22)-献给肖斯塔科维奇暨逝世十周年纪念	Two Symphonnic Poems – Dedicated to Shostakovich on the 10th anniversary of his death 1. Impetus 2. Moan Op.22	Два симфонические поэмы — посвященный Шостаковичу на 10-й годовщины его смерти 1. Импульс 2. Стенание Соч.22	1985; 1985, 1989исполнил в СССР. дирижер: Лапийш И.А.	Большой симфонический оркестр

	交响序曲“为了点和线的动力”之一 (op.31)	Symphonic Overture «for the impetus of Point and Line I» Op.31	Симфоническая увертюра «для импульса точки и линии I» Соч.31	1996; 1998	Большой симфонический оркестр
	交响序曲“为了点和线的动力”之二 (op.32)	Symphonic Overture «for the impetus of Point and Line II» Op.32	Симфоническая увертюра «Импульса точки и линии II» Соч.32	1997; 1997	Большой симфонический оркестр
	唐诗宋词配乐四首 (Op.37)	Four Pieces based on Tang and Song Dynasty Poems for Orchestra with recitation Op.37	Четыре пьесы, основанные на династии Танская и Сунская стихи для оркестра с декламации Соч.37	1999; 1999	Большой симфонический оркестр
	交响叙事曲 (Op.45)	Symphonic Ballad Op.45	Симфоническая Баллада Соч.45	2003; 2003	Большой симфонический оркестр
	殇 II (Op.47)	LementationII Op.47	Оплакивание II Соч.47	2004; 2006	Большой симфонический оркестр

	交响幻想曲 (Op.52)	Symphonic Fantasia Op.52	Симфоническая фантазия Соч.52	2008; 2008	Большой симфонический оркестр
Симфоническ ая сюита	交响组曲«云 南音诗» (op.3) 1.茶林春雨 2.山寨路上 3.夜歌 4.火把节	Symphonic Suite «Yunnan Tone Poem № 1»Op.3 1.Spring rain in a tea plantation 2. Along the path of a mountain village 3.Night song 4.Torch Festival	Симфоническая сюита «Напевы Юньнань № 1» Соч.3 4 ч. 1. Весенний дождь на чайной плантации 2. По дороге в горную деревню 3. Ночная песня 4. Праздник факелов	1963 – 6 частей 1978 – 4 части; 1981	Большой симфонический оркестр
	小型管弦乐 组曲“植树” (op.5) 为同名的少 年儿童舞蹈 而作 1. 晨曦 2. 出发 3. 攀山 4. 植树 5. 展望	Little Suite «Planting trees» Op.5- For the same name of the children and dance 1.The morning 2. Departure 3.Climbing mountain 4.Planting tree 5.outlook	Маленькая сюита «Посадка деревьев» Соч.5 1. Рассвет 2. Отправление 3. Скалолазание 4. Посадка деревьев 5. Перспективы	1972; 1972	Малый оркестр

<p>室内乐组曲 “太行山音 画”(op.14) 1. 过山 2. 幽谷清泉 3. 收获</p>	<p>Chamber Suite «Musical Images of Moutain Taihang» Op.14 1. Over the mountains 2. Valleys and Springs 3. Harvest</p>	<p>Камерная сюита «Музыкальные образы гор Тайхана» Соч.14 1.Под горой 2.Тайный долины и чистый источники 3.Жатва</p>	<p>1979; 2013</p>	<p>Камерный оркестр</p>
<p>室内乐组曲 “洱海风 情”(op.16) 1. 苍山岭下 2. 舂米歌 3. 尼苏之舞</p>	<p>Chamber Suite «Customs of Erhai» Op.16</p>	<p>Камерная сюита «Таможня Эрхай» Соч.16 1.Под горами Цана 2.Песня во время шелушения риса 3.Танец Нису</p>	<p>1979; 1981</p>	<p>Камерный оркестр</p>
<p>交响组曲“太 行山印 象”(op19/58) [2014年修 订] 1. 牧歌-爬 山调 2. 过山 3. 幽谷清泉 4. 残碑</p>	<p>Symphonic Suite «The impressions of Moutain Taihang» (revised in 2014) Op19/58 1. Madrigal 2. Over the mountains 3. Valleys and Springs 4. Dilapidated tablet</p>	<p>Симфоническая сюита «Впечатления от гор Тайхан» Соч.19/58 1982: 1. Напевы пашань 2. Под горой 3. Тайный долины и чистый источники 4. Разбитая мемориальная доска</p>	<p>1982(пересмотре нный в 2014 году)</p>	<p>Большой симфонический оркестр</p>

	<p>5. 收获 2014:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. 牧歌-爬山调</li> <li>2. 波浪的歌</li> <li>3. 残碑</li> <li>4. 新霸王鞭</li> </ol>	<p>5. Harvest 2014:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Madrigal</li> <li>2. The wave's song</li> <li>3. Dilapidated tablet</li> <li>4. New Tinkle-Stick dance</li> </ol>	<p>5. Жатва 2014:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Напевы пашань</li> <li>2. Песнь волны</li> <li>3. Разбитая мимориальная доска</li> <li>4. Новая пляска с плетью</li> </ol>		
	<p>太古秧歌交响组曲 (Op.55)</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. 热烈的快板 - 序曲</li> <li>2. 行板 - 歌</li> <li>3. 小快板 - 间奏曲</li> <li>4. 慢板 - 葬歌</li> <li>5. 热烈的小快板 - 终曲: 节日</li> </ol>	<p>Symphonic Suite «Taigu Yangge» Op.55</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Allegro Spiritoso Overture</li> <li>2. Andante Song</li> <li>3. Allegretto Intermezzo</li> <li>4. Adagio coronach</li> <li>5. Allegretto Ardentemente</li> </ol> <p>Final: Festival</p>	<p>Симфоническая сюита «Тайгу янгэ» Соч.55</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Увертюра</li> <li>2. Песня</li> <li>3. Интермеццо</li> <li>4. Погребальная песня</li> <li>5. Праздник фонарей</li> </ol>	2010; 2010	большой симфонический оркестр
	<p>黄河壁画 (Op.57)</p>	<p>Murals of the Yellow River Op.57</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sunrise on the river -</li> </ol>	<p>Симфоническая сюита «Фрески Хуанхэ» Op.57</p>	2013; 2013	большой симфонический оркестр

	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. 河上日出 — 磧口印象</li> <li>2. 小快板 无 穷动 托卡 塔 新开花 调 — 乐队 练习曲</li> <li>3. 行板 河畔 夜话 — 殇 为双簧管 独奏与乐 队所作</li> <li>4. 小快板 终 曲 — 河口 戏台</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>Impressions of the Qikou Waterfall</li> <li>2. Orchestra toccata: New flowers-ditty — Orchestra etudes Allegretto moto perpetuo</li> <li>3. Chatting by the riverside at night — Lamentation</li> <li>4. Finale: The stage by the estuary</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Рассвет на реке — впечатление от Цикоу</li> <li>2. Напевы кайхуа: токатта для оркестра</li> <li>3. Ночной разговор на берегу реки — плач для гобоя соло и оркестра</li> <li>4. Финал: Оперная сцена в устье реки</li> </ol>		
	<p>交响组曲“云 南音诗”第二 号(Op.59)</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. 森林晨曲</li> <li>2. 舂米谣</li> <li>3. 跳竹竿</li> <li>4. 刀舞阵</li> <li>5. 森林夜曲</li> </ol>	<p>Symphonic Suite «Yunnan Tone Poem No.2 » Op.59</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Forest morning song</li> <li>2. Pound rice ballad</li> <li>3. Jump the bamboo</li> <li>4. Knife dance array</li> </ol>	<p>Симфоническая сюита «Напевы Юньнань II» Соч.59</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Утренняя мелодия леса</li> <li>2. Песня во время шелушения риса</li> <li>3. Танец с бамбуковыми палками</li> </ol>	<p>2014; 2015</p>	<p>большой симфонический оркестр</p>

		5. Forest Nocturnes	4. Танец с ножами 5. Вечерний лес – рассказ бау		
Концерт	声乐协奏曲 “招魂” (Op.23/60e)	Concerto for Soprano and Orchestra «Calling the soul » Op.23/60e	Концерт для сопрано и оркестра «Вызов души» Соч.23 / 60e	1986; 1991	сопрано и оркестр
	为钢琴和 23 件弦乐器而 作的小协奏 曲(Op.25)	Concertino for Piano and 23 string instruments Op.25	Концертино для фортепиано и 23 струнных инструментов Соч.25	1988; 1991	фортепиано и 23 струнные струменты
	古风三首— 为琵琶和 25 件弦乐器而 作(Op.27)	Three Ancient Melodies for Pipa and 25 String Instruments Op.27	Три Древние мелодии для Пипы и 25 Струнных инструментов Соч.27	1992; 1992	пипа и 25 струнные струменты
	小提琴协奏 曲 (Op.39)	Concerto for Violin and Orchestra Op.39	Концерт для скрипки с оркестром Соч.39	2000; 2005	скрипка и большой симфонический оркестр
	第一钢琴协 奏曲 (Op.56)	Piano Concerto № 1 Op.56	Концерт для фортепиано № 1 Соч.56	2010; 2010	фортепиано и большой симфонический оркестр
Театрально- сценическое произведение	歌剧 “红纓 歌” (Op.6)	Opera «Song of Red Tassels» Op.6	Опера «Песня красных кисточек» Соч.6	1973; 1973	

	大型上党梆子戏曲“红灯照” (Op.9)	Chinese local opera-Shangdang Bangzi «Red Lantern Shines» Op.9	Шанданская разновидность народной оперы банцзы «Красные фонари» Соч.9	1977; 1977	есть вариант для хора и оркестра «Ша Дябан» (沙家浜)1974
	舞蹈音乐“马刀飞舞” (OP.11)	Music for the dance «flying saber» Op.11	Музыка для танца «Летающая Сабля» Соч.11	1978; 1978	оркестр
	歌剧《铸剑》	Opera in three acts «Forging swords» Op.61	Опера «Меч» Соч.61	2024;	камерный оркестр
Камерная музыка	第一弦乐四重奏 (Op.1)	String Quartet Op.1	Струнный квартет Соч.1	1961; 2019	струнный квартет
	管乐五重奏“版画集”(Op.15)	Quintet «Anthology of Engravings» Op.15	Квинтет «Антология гравюр» Соч.15	1979; 1981	квинтет
	室内乐二首“寄南国” (Op.17)	Two Chamber Pieces «Sending to the South» Op.17 1. Meditation – for piano and oboe 2. Tomb – for Piano and Basson	Две камерные пьесы «Отправка на юг» Соч.17	1981	1)Размышление - гобой и фортепиано 2)Могила -фагот и фортепиано
	殇 I –为民乐七重奏和	Lamentation for Seven players and Solo of man Op.30	Оплакивание для семи исполнителей и соло человека Соч.30	1996; 1997	семь исполнители и соло человека

	歌者而作 (Op.30)				
	钢琴组曲“晋 风”(Op.36)	Piano Suite of Shanxi Folk Song Style Op.36	Сюита для фортепиано «Стиль Шаньси» Соч.36	1998; 1998	фортепиано
	四重奏 – 为 单簧管、小 提琴、大提 琴与钢琴所 作 (Op.41)	Quartet for Clarinet, Violin, Cello and Piano Op.41	Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано Соч.41	2002; 2002	кларнет, скрипка, виолончель и фортепиано
	八重奏 (Op.42)	Octet Op.42	Октет Соч.42	2003; 2004	октет
	马林巴二重 奏 (Op.48)	Duet for Marimbas Op.48	Дуэт для двух маримб Соч.48	2004; 2004	два маримба
	殇 III – 为 46 件弦乐器而 作(Op.50)	Lamentation III for 46 String Instruments Op.50	Оплакивание III для 46 струнных инструментов Соч.50	2006; 2008	46 струнные инструменты
	弦乐三章 (Op.63)	Three movements for 22 strings and piano Op.63	Три части для 22 струнных и фортепиано Op.63	2021	22 струнные и фортепиано
Вокальное творчество	藏寨大合唱 (Op.4)	Cantata «Zang stockaded village» Op.4	Кантата «Цзан Чжай» (Тибетская деревня) Соч.4	1964; 1964	

<p>交响合唱“一月八日” (Op.8)</p>	<p>Symphonic Chorus «January 8» Op.8</p>	<p>Симфонический хор «8, Январь» Соч.8</p>	<p>1977; 1977</p>	
<p>艺术歌曲五首 (Op.13) 1. 思君曲 2. 练声曲 3. 春雨 4. 早晨, 你好! 5. 白云飘向哪里</p>	<p>Five Art Songs Op.13</p>	<p>Пять романсов Соч.13</p>	<p>1979; 1982</p>	
<p>交响序曲“中国之诗” (Op.21)[2007年修订]</p>	<p>Symphonic Overture «Poem of China» for Piano, Chorus and Orchestra (revised in 2007)</p>	<p>Симфоническая увертюра «Поэма Китая» для фортепиано, хора и оркестра (пересмотренный в 2007 году)</p>	<p>1984; 1999</p>	<p>фотпиано, хор и оркестр</p>
<p>为鲁迅&lt;铸剑&gt;作曲二首 (Op.28) 1. 黑衣人歌 —为歌者和室内乐队;</p>	<p>Two pieces for Lu Xun's «sword casting» Op.28 1. The song of the man in black (for vocalist and ensemble)</p>	<p>Две пьесы Лу Синю «Меч» Соч.28 1. Песня о человеке в черном (для вокалиста и ансамбля)</p>	<p>1993; 2008</p>	<p>вокалиста и ансамбли акапелла</p>

2. 三头釜中舞—无伴奏合唱	2. Three heads dancing in the cauldron (for chorus) Op.28	2. Три головы, танцующие в казане (для хора) Op.28		
合唱四首—为合唱和管弦乐队所作 (Op.33)	Four Choir Op.33	Четыре пьесы — для хора и оркестра Соч.33	1997; 2015	хор и оркестр
交响合唱“国殇”(Op.34/60c)	Symphonic Choir «Elegy of the Nation», Lyrics from Qu yuan <Nine songs>. Op. 34/60	Симфонический хор «Элегия нации», по словам «Девять од» Цюй Юаня. Соч.34 / 60	1997; 2015	хор и оркестр
交响壁画三首“海之传奇”—为合唱和交响乐队所作(Op.35)	Three Symphonic frescoes «legend of the Sea» for Chorus and Symphony Orchestra Op.35	Три симфонических Фрески «Легенды моря» для хора и симфонического оркестра Соч.35	1998; 1999	хор и оркестр
交响壁画五首“海的传奇”—为合唱和交响乐队所作(Op.35a)	Five Symphonic Frescoes «legend of the sea» for Chorus and Symphony Orchestra Op.35a	Пять Симфонических Фресок «Легенды моря» для хора и симфонического оркестра Соч.35a	1998; 1998	хор и оркестр

Музыка к кино	电影音乐<一叶小舟> Op.18	Movie Music «A small boat» Op.18	Музыка к кино «Небольшая лодка» Соч.18	1982; 1982	
	电影音乐<下次开船港> Op.20	Movie Music «Sail off next time » Op.20	Музыка к кино «Отплыть в следующий раз» Соч.20	1983; 1983	
	电影音乐<最后一个冬日> Op.24	Movie Music «The last winter day» Op.24	Музыка к кино «Последний зимний день» Соч.24	1986; 1986	

## Приложение Б. Творческий портрет Ван Силиня<sup>431</sup>

### Первый период (1936 — 1957)

Будущий композитор родился в семье видного деятеля партии Гоминьдан, которая была оппозиционной по отношению к только начавшим набирать популярность коммунистам. У Ван Силиня достаточно рано проявились литературные способности. В одиннадцать лет он опубликовал стихи и прозу в Шанхайской газете «Фу Иоу» («Счастливое детство»<sup>432</sup>). Еще в детстве он познакомился с древней китайской возвышенно-романтической поэзией Ли Бо и реалистичной поэзией Ду Фу, Бо Цзюйи, Ван Бо и Цюй Юаня<sup>433</sup>. Особую место заняли «Исторические записки» (Ши Цзи) Сыма Цяня<sup>434</sup>, по своей значимости они сравнимы с «Историей» Геродота. На самосознание и национальную идентификацию композитора повлияли и сборники народных песен: тексты песен о войнах, плачах жен из «Ши-цзин»<sup>435</sup>.

Древние китайские литературные памятники помимо созидательности и любования природой описывают тяжелое положение и страдания простого человека, безжалостную борьбу за власть правящих кругов. Это трагическое восприятие мира Ван Силинь укрепил увлечением литературой XX века: писателей-представителей Движения «4 мая» Ба Цзинь (1904-2005)<sup>436</sup> и Ху Фэн (1902-1985)<sup>437</sup>.

После расстрела как оппозиционного деятеля отца в 1948 г. семья попала в очень тяжелые материальные условия, что вынудило двенадцатилетнего Ван Силиня поступить на военную службу в сухопутные войска Национальной освободительной армии Китая. Именно в военном оркестре он впервые знакомится

---

<sup>431</sup> Частично данные этого приложения были опубликованы в статье: *Сянь, Ляюнь* Портрет китайского композитора Ван Силиня / Ляюнь Сянь // Вестник Университета мировых цивилизации. 2017. Том 8. № 4(17). С. 125-129.

<sup>432</sup> Одно из первых детских христианских изданий в Китае.

<sup>433</sup> В зрелом периоде творчества Ван Силинь обращается к переработанным этим поэтом стихам для своей Симфонии № 9: берет отрывок из сборника «Девять од по погибшим за родину».

<sup>434</sup> Историк династии Хань, описавший в труде огромный период истории от мифического Желтого императора до Ранней Хань (примерно до 91 года до н.э.).

<sup>435</sup> Сборник произведений 9-6 в до.э.

<sup>436</sup> Центральной его идей сформированы под влияние писателей французской революции, несут конфликт поколений, феодального и нового строя Китая.

<sup>437</sup> Ученик Лу Синя, выступал за революционно-демократические реформы, открыто выступал против Мао Цзэдуна.

с нотной грамотой, обучается игре на аккордеоне. Рвение юного музыканта не остается незамеченным: в девятнадцать лет его отправляют на стажировку тамбурмажора в Пекинское центральное военно-командное музыкальное специальное училище. Здесь он слышит произведения Л. Бетховена и М. Глинки. Особый восторг вызывает «Славянский марш» П.И. Чайковского. Воспоминанием о прослушивании Ван Силинь поделился в одном из своих интервью: «Несмотря на то, что это не самое известное произведение П.И. Чайковского, оно необыкновенное и красивое. Я был тронут до глубины души»<sup>438</sup>.

За прилежное обучение двадцатилетнего Ван Силиня перевели в Шанхайскую военно-музыкальную школу<sup>439</sup>. Здесь он получил системные знания по истории классической и романтической музыки. К данному периоду биографии относятся первые попытки композитора написать музыку.

В юношеский и студенческий период композитор активно погружается в партитуры представителей национальных школ европейского романтизма: Г. Берлиоза, Я. Сибелиуса и Б. Сметаны.

По совету преподавателей Ван Силинь поступает в Шанхайскую консерваторию на специальность «Композиция» – его вступительным произведением был «Марш молодых солдат».

*Годы обучения в консерватории и последующее пребывание в Пекине (1957 – 1962).* Со слов Дж. Робисона: «Ван делит годы в консерватории на первые три года (1957-1960) и последние два года (1960-1962), в течение лет он все еще разделяет пылкий революционный дух, [...] Однако к 1960 году несколько фактов заставляют его отдалиться от других студентов консерватории»<sup>440</sup>.

Его профессорами по композиции в разное время были Лю Чжуан, Цюй Вэйю и Дин Шаньдэ. В курс обучения входили гармония и полифония у Чень Минчжи, анализ музыкальных произведений у Цянь Жэнькан. Многие из его

<sup>438</sup> Ван Силинь и Дун Цин говорят о музыке. (интервью) / Музыкальная жизнь Ван Силиня: сборник статей; отв. ред. Чэнь Янь. Гуанчжоу: Хуачэн, 2015. С. 100.

<sup>439</sup> Данная школа была филиалом Пекинского центрального военно-командного музыкального специального училища Она профилировалась на подготовке преподавателей музыки.

<sup>440</sup> Robison. John O. Wang Xilin, Human Suffering, and Compositional Trends in Contemporary China. P. 3.

преподавателей были выпускниками Московской, Парижской и Шанхайской консерваторий. Любопытным фактом является то, важнейший для образования предмет – оркестровка – не входил в список образовательных дисциплин. Ван Силинь самостоятельно занимался изучением партитур Н. Мясковского, Д. Шостаковича, А. Бабаджаняна, А. Эшпая, М. Равеля, Д. Кабалевского и Э. Грига.

После окончания учебного заведения Ван Силиня распределяют в Пекин на должность композитора Центрального вещательного симфонического оркестра. Ему вменялось написание оркестровок революционных песен, фоновой музыки для демонстраций и для радио. В своих письмах Ван Силинь пишет об этом: «Такая работа весьма далека от истинной профессии композитора. Я очень разочарован. Не вижу никаких перспектив для развития, поэтому я окунаюсь с головой в изучение композиторской техники самостоятельно. Мечтаю, что настанет такой день, когда я поеду в СССР для продолжения образования»<sup>441</sup>. Но этот день так и не настал, так как китайско-советские отношения в 1960-х годах начали постепенно охлаждаться и Китай начал закрываться. Уже в 1962-1963 годах он тайно изучал симфоний Г. Малера, Б. Мартину, Дж. Тер-Татевосяна.

Несмотря на ограниченные рабочие задачи композитора, Ван Силинь очень интенсивно развивался самостоятельно. К примеру, каждый день музыканта начинался с изучения русского языка и чтения китайской поэзии и прозы Цю Июана и Лу Синь (1881-1936)<sup>442</sup>.

Последний оказал на него сильнейшее влияние своим обличением социальных пороков, критикой традиции, которые сдерживают развитие личности. Стихи этого поэта «Я всю свою кровь принесу на алтарь отечества» он использовал в качестве программы своей Симфонии № 1 (1963), которую он завершил, написав вторую и третью части.

Идеи Лу Синя во многом пересекаются с «переоценкой всех ценностей» и «сверхчеловеком» Ницше, который освобождение мыслит только благодаря

<sup>441</sup> Сяо Лэн. Мой младший однокурсник – Ван Силинь // Искусство Фуцзяня. 2008. № 1. С. 52.

<sup>442</sup> Один из лидеров Движения новой культуры, основатель современной китайской литературы.

трагедии. В это же период Ван Силинь знакомится с переводами с переводами А. Чехова, М. Горького и декабристов.

Рожденный немецкой философией дух трагизма (в том числе у Э. Канта и Э. Шопенгауэра) нашел свое воплощение в музыке романтиков, начиная от поздних сочинений Бетховена, наполненных призывами к борьбе, до Вагнера, создавшего высокомифологическую музыку с тонкой прорисовкой трансформацией образов каждого из героев. Ван Силинь, вдохновленный этим, выступает с критикой речи Мао Цзэдуна «Об искусстве и литературе». Возмущение Ван Силиня было связано с запретом вождя на исполнение и изучение современной западной музыки. Из-за этого композитор попал во внимание движения Сицин<sup>443</sup>, его осудили и признали врагом народа. вследствие чего, начиная с апреля 1964 года на композитора обрушивается шквал гонений. Сяо Лен описал состояние Ван Силина так: «Окружение заставило его чувствовать себя одиноким, пустым, отчаявшимся и задыхающимся»<sup>444</sup>.

Отдельно стоит сказать о принесшей ему мировое признание симфонической сюите «Напевы Юньнань», которую он написал незадолго до событий (в 1963). Она исполнялась более чем тридцатью оркестрами во всем мире и остается самым популярным из произведений композитора. Именно она чаще всего становится объектом анализа в магистерских диссертациях и статьях на китайском языке.

Период репрессий (1964-1977) стал временем тяжёлых испытаний: снятие с должности композитора в Пекине, исключение из партии, клеймо врага народа, ссылка в город Датун провинции Шаньси, постоянные обыски и физические пытки, которые, по мнению властей, должны были способствовать идейному «перевоспитанию» музыканта.

В Датуне он работает в Ансамбле художественной самодеятельности: числится обслуживающим персоналом и лишь изредка ему позволяют аккомпанировать. За время ссылки Ван Силинем практически ничего не написано.

---

<sup>443</sup> Движение "четырёх чисток" (1963-1966 гг.), общенациональное движение чисток в политике, экономике, организации и идеологии.

<sup>444</sup> Сяо Лен. Мой младший однокурсник – Ван Силинь. С. 53.

Все события композитор принимает крайне тяжело, в 1965 году ему ставят диагноз «психическое расстройство». Он вынужден был лечиться в клинике Датуна. После реабилитации цзаофани<sup>445</sup> возвращают его на прежнее место работы. Не смотря на год судебных разбирательств и апелляций травля продолжилась вплоть до 1968 года.

Осенью 1968 года Ансамбль художественной самодеятельности попадает под особый контроль отряда пропаганды. Отчаявшись, композитор призывает народ к восстанию против власти. Во время классовых чисток его объявляют «первым реакционером Датуна», он попадает под арест более чем на три года.

1970 год стал переломным. Ван Силиня привлекли к постановке революционного образцового спектакля «Красный женский отряд», однако свободно писать музыку ему не разрешили. С 1971 по 1977 год Ван Силинь занимает пост дирижера и композитора в городском округе Чанчжи на юго-востоке провинции Шаньси. Он возглавлял два музыкальных коллектива, задачей которых была постановка «образцовых пьес», отражающих идеологию Культурной революции. Это помогло композитору избежать дальнейших преследований и вернуться в Пекин. Все запреты на свободное композиторское творчество породили в нем желание перестать писать музыку, отдаться литературе. Он возобновляет изучение древних китайских писателей: «В этот период я читал много книг в области истории и литературы, сравнивая себя с Цюй Юанем, Цзя И, Ван Бо и многими другими писателями в китайской истории, которые не получили признания и умерли не своей смертью. Вспоминая об этом позже, я пришел к выводу, что вероятно эта тяжелая и длительная депрессия в значительной степени повлияла на формирование у меня трагического сознания. Так прошли еще семь лет»<sup>446</sup>.

---

<sup>445</sup> С китайского языка – «бунтари» – участники рабочих организаций, созданных в период Культурной революции в Китае.

<sup>446</sup> Ван Силинь. От симфонической сюиты «Напевы Юньнань» до «Симфонии № 3». Путь моей эстетики: истинное, доброе, прекрасное и ложное, злое, безобразное. С. 115.

Мы считаем возможным рассмотреть периодов с 1978 года вместе, так как это время творческой свободы музыканта и перерождение эстетических установок композитора.

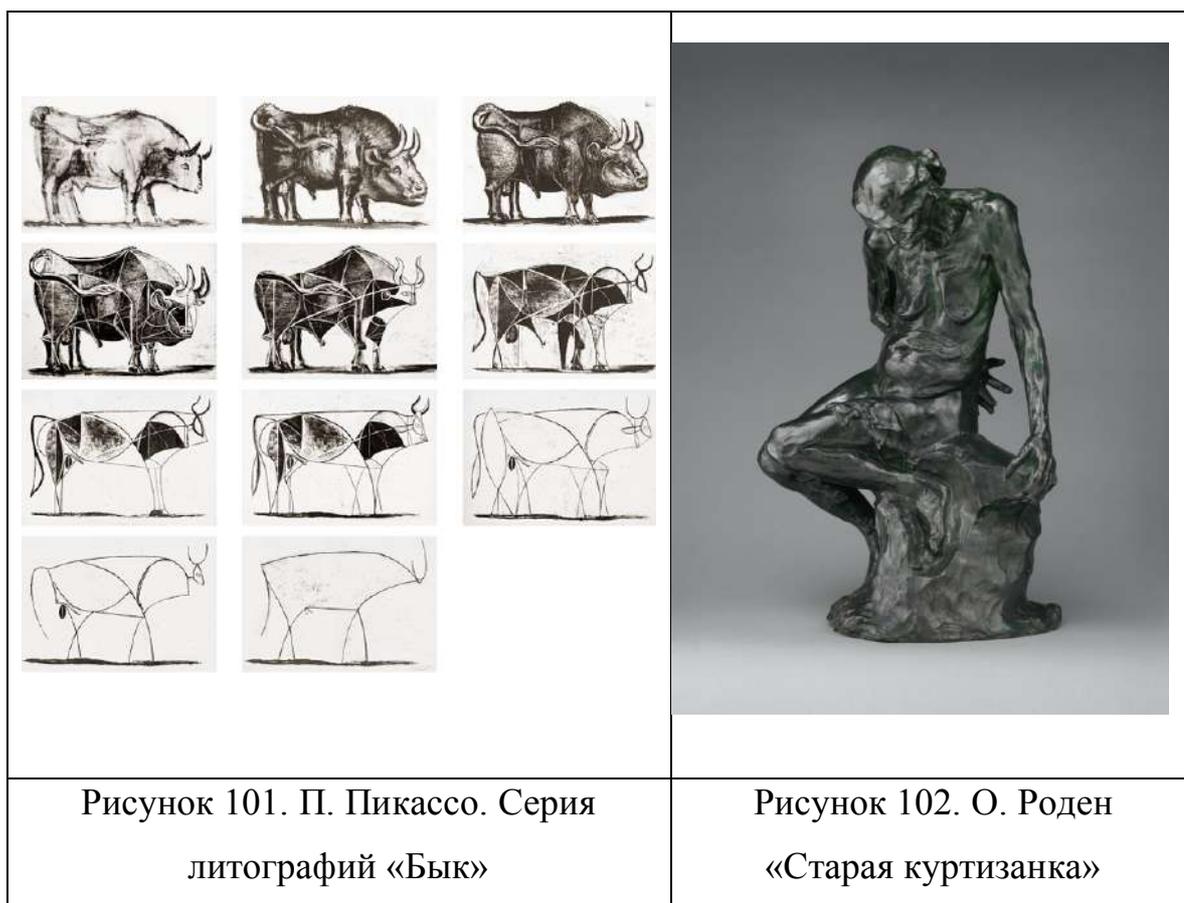
После окончания Культурной революции композитор возвращается в Пекин. Несмотря на успех «Напевов Юньнань» за ним оставался шлейф изгоя, врага народа. Он пишет: «...я вспомнил сцену защитной речи и восстановления справедливости в суде из романа “Красное и черное” и подумал, что она является лишь страстным романтическим идеалом Стендаля, и в Китае такое невозможно. [...] После этого я с легкостью признал антиромантическую эстетическую идею о том, что «романтизм украшает мир, давая людям искаженные образы и представления», я увлекся модернизмом. Возможно, весь прошлый опыт незаметно стал основой моего мышления»<sup>447</sup>.

Визуализацию своих внутренних процессов он нашел в серии литографий Пабло Пикассо «Бык» (1946 года – см. Рисунок 101 Рисунок 101. П. Пикассо. Серия литографий «Бык»). В ней художник показал перерождение реалистичной фигуры в ее абсолютной субстанции. Об отказе от эстетики романтизации мира свидетельствует рассуждение о скульптуре О. Родена «Старая куртизанка» (1910 – см. Рисунок 102): «Она впечатлила людей не меньше, чем симфоническая музыка. Я глубоко прочувствовал безобразную, преступную, позорную, растоптанную, униженную и пугающую историческую подлинность. Глядя на эту скульптуру, можно представить, что все, от генералов, премьеров, министров, банкиров до мошенников, нищих, грабителей, комиссионеров некогда весело проводили время с этой женщиной»<sup>448</sup>.

---

<sup>447</sup> Там же.

<sup>448</sup> Ван Силинь. Дикие травы. Три тени. Непрограммная музыка. С. 8.



Ван Силинь неоднократно с высокой трибуны общенациональных съездов музыкантов продолжал призывать к изучению западных современных техник. Так на II-ом съезде 1987 года он говорил: «В пятидесятые годы в период учреждения КНР мы создали большое количество симфонических произведений, возможно, вновь подошли тогда ко второму историческому моменту, который позволил бы национальной музыке выйти на мировой уровень. Однако из-за “крайне левого” политического курса мы остановились. После Культурной революции мы вновь приблизились к международному историческому моменту, и эту третью возможность нельзя упустить!»<sup>449</sup>.

Поднятие «железного занавеса» позволило музыкантам Китая познакомиться с сочинениями современных европейских композиторов. Для Ван Силиня открытием стала музыка Б. Бартока, И. Стравинского, В. Лютославского, К. Пендерецкого, Дж. Адамса, Д. Лигети и Дж. Крама. Композитор изучал современные музыкальные техники, глубоко погружаясь в партитуры.

<sup>449</sup> Ван Силинь. От симфонической сюиты «Напевы Юньнань» до «Симфонии № 3». Путь моей эстетики: истинное, доброе, прекрасное и ложное, злое, безобразное. С. 119.

Композитор открыто говорит о волнующей его теме: о бедствии предшествующих десятилетий. Иногда для этого использует сказочные и литературные образы. Однако, целью его искусства остается показ унижения, притеснения и мучения, выпавших на долю китайского народа. Сам композитор сформулировал это так: «Настоящий творец всегда устремлен вперед, в будущее. У него есть чувство исторического долга, он всегда пребывает в состоянии беспокойного поиска, никогда не довольствуется собой. Он ищет новые сферы творческого применения себя, двигаясь вперед, он шлифует свои “боевые” навыки, совершенствует и обновляет себя. Ему необходимо смотреть в лицо людям и истории»<sup>450</sup>.

«Период расцвета» (с 1990-х по настоящее время) связан с развитием крупных симфонических форм в творчестве композитора.

Благодаря такой активной творческой позиции с начала 90-х годов Ван Силинь занял место одного из крупных современных композиторов Китая. В 1991 проведен первый бенефис композитора. В это же время к нему приходит и мировое признание: он приглашенный лектор в музыкальных учебных заведениях США и Германии, принимает участие в фестивалях современной музыки в Буффало, Нью-Йорке, Берлине, Цюрихе, Базеле, Анкаре и др. С 2015 года Международная музыкальная издательская компания Schott занимается изданием сочинений Ван Силиня.

С 2017 г, когда он переживает в германию, «тогда у меня появилась возможность смотреть постановки современных оперных произведений в немецких оперных театрах, узнавать больше об искусстве оперы как жанра и одновременно начинать писать»<sup>451</sup>. композитор произведение «Меч» переработал на опере, его команда учеников переложили в камерную версию.

Однако стоит сказать, что он до сих пор остается в некоторой степени оппозиционером. Так в 2000 году был «временно отменен» широко

<sup>450</sup> Yang Hon-lon. 'Angry Young Old Man' Wang Xilin's Symphonic Odyssey: 'My Path is More Difficult than Tan Dun's'. p. 41.

<sup>451</sup> Предисловие партитуры «Меч» (Op.61).

разрекламированный концерт Ван Силя из-за его резкой публичной критики социальных проблем.

**Приложение В. Перевод статьи Ван Силя «От симфонической сюиты «Напевы Юньнань» до «Симфонии № 3». Путь моей эстетики: истинное, доброе, прекрасное и ложное, злое, безобразное»**

Мои эстетические взгляды берут начало в жизненном опыте. В связи с этим говоря о них, непременно стоит рассказать о моем реальном жизненном опыте.

Осенью 1963 года я закончил симфоническую сюиту «Напевы Юньнань» (Op. 3), однако произведение увидело свет и вошло в историю лишь восемнадцать лет спустя – в 1981 году! В 1990 году после десяти лет работы я также закончил «Симфонию № 3» (Op. 26), ее премьера состоялась 10 марта 1991 года. Промежуток между созданием этих двух произведений составил двадцать семь лет. Они представляют два различных периода моей жизни, возможно, символизируют два отдельных отрезка истории моей страны. Эти композиции можно рассматривать в качестве двух крайностей в процессе изменения моих эстетических взглядов. В течение двадцати семи лет глубокое влияние на меня оказали общественная и интеллектуальная история, а также история культуры и искусств. Мой опыт в целом схож с опытом моих современников, но в то же время в чем-то он уникален. Это сочинение представляет из себя не мемуары, а неизбежное изложение некоторых исторических процессов, я кратко расскажу о влиянии, которое оказали исторические события на мой идеологический выбор, а также на художественные и эстетические воззрения.

До создания «Напевы Юньнань» я написал «Струнный квартет № 1» (Op. 1) (1961) и «Симфонию № 1» (1962 – 1963 гг.). В студенческие годы я старался воплотить в произведениях идеи драматического и симфонического характера о конфликтах и противоречиях. Первая часть «Симфонии № 1» является моей выпускной работой при окончании Шанхайской консерватории в 1962 году, вторую и третью части я завершил только к лету 1963 года. В тот период я уже закончил обучение и был распределен на работу в симфонический оркестр Пекинского центрального радио. После этого в офисе Дэнсянь Чаоцзюня я услышал оригинальную запись народной музыки Юньнани, которая вызвала у меня чрезвычайный интерес, в результате после ее изучения я создал произведение,

несущее яркий отпечаток обычаев, нравов и народных особенностей – «Напевы Юньнань». Оригинал произведения состоял из шести частей, после Культурной революции перед первой постановкой было убрано две части, и в итоге произведение приняло свой нынешний вид. Я до сих пор так и не побывал в Юньнани. Это произведение, состоящее из четырех частей, отразило мои эстетические взгляды до шестидесятых годов XX века. Как известно, в то время музыкальная литература, которую я и мои ровесники могли прочитать, была ограничена политическими курсом в пределах «искусства периода буржуазного подъема», а именно: приблизительно восьмидесятыми годами XIX века, так называемая новая музыка также ограничивалась лишь советскими композициями пятидесятых годов. Таким образом, мой художественный кругозор и эстетические взгляды могли рождаться, формироваться и развиваться лишь в пределах этих границ.

В тот период я и мои сверстники не знали Аарона Копленда, Джорджа Гершвина, французскую «Шестерку» и Джона Кейджа, к тому же в учебных заведениях было запрещено слушать музыку Игоря Федоровича Стравинского, Рихарда Штрауса и Арнольда Шёнберга; Барток осуждался как «космополит», а музыка Густава Малера никогда не упоминалась на уроках. К счастью, в 1962 – 1963 годах я тайком послушал сейчас уже не считающиеся современными симфонии № 2, 3 и 5 Густава Малера, симфонию № 6 Богуслава Мартину и симфонию № 1 молодого советского композитора Джона Тер-Гатевосяна. Я помню, что это было додекафонное атональное произведение с динамичным и напряженным звучанием струнных и литавр, в то время я не знал этих профессиональных терминов, но произведение вызвало у меня большой интерес. Этот крошечный контакт с современным музыкальным творчеством заронил семена моего дальнейшего признания современной музыки. Вспоминая об этом сейчас, я думаю, что это был поистине ценный опыт.

После завершения «Напевы Юньнань» меня постигли настоящие несчастья. Именно поэтому спустя восемнадцать лет, когда произведение вышло в свет, мои

прежние друзья, одноклассники и учителя не знали о времени, когда была создана эта работа.

Осенью 1963 года по всей стране развернулось «социалистическое образовательное движение городов и деревень», разделившееся на «движение борьбы против трех зол» в городах и «движение четырех чисток» в деревнях. Отдел центрального радиовещания входил в число центральных экспериментальных учреждений, здесь движение развернулось довольно рано. Я был мобилизован руководством для выдвижения предложений и критики ошибок в работе оркестра. В период завершения этого движения я выступил с двухчасовой речью и раскритиковал существующие в оркестре различные проблемы, чем навлек на себя беду. Я подвергся жестокой критике и давлению со стороны всего состава собрания, что длилось около полугода, в конечном итоге был исключен из комсомола и покинул Пекин. Я был отправлен на работу в местный художественный ансамбль Яньбэя округа Датун провинции Шаньси. Это был первый раз, когда меня перековали в «контрреволюционера» или, как говорилось в народе, «сняли первый слой кожи». Сидя в огромном зале, окруженный более чем сотней людей я испытал огромный ужас и страх, словно крыса, перебегающая улицу, где каждый старался меня ударить. Все это привело к психическому расстройству, сопровождавшемуся разговорами и криками во сне и длившемуся более двадцати лет.

В апреле 1964 года я в одиночестве отправился на низовую работу в округ Датун провинции Шаньси. Мое социальное и культурное окружение полностью изменились. Спустя больше года из-за ежедневно усиливающегося психического расстройства, я был помещен в районную больницу, где прошел полугодовое лечение. До начала Культурной революции в июне 1966 года я вернулся на работу и вновь подвергся критике и давлению со стороны руководства, а также был арестован. Это был второй раз, когда меня причислили к контрреволюционерам. По сравнению с Пекином в этот раз все было намного более жестоко и тяжело. Помимо моральных унижений и физических страданий моим самым большим мучением было то, что за два года, проведенных в Шаньси, а после в больнице, для того чтобы «полностью переродиться», «исправиться и стать новым человеком»,

«начать новую жизнь», меня перевоспитывали и обучали тому, как искупить вину перед партией и народом, чтобы в итоге добиться прощения и вернуться работать в главные музыкальные города. Однако эти туманные перспективы были полностью разбиты и уничтожены. Я не понимал, почему, находясь в более тяжелых по сравнению с Пекином условиях и «перевоспитывая себя», терпя лишения, трудности, занимаясь различной изнурительной тяжелой и грязной работой, я, наоборот, вновь подвергся наказанию, переходящему всякие границы? Я полагал, что взял на себя долг, который невозможно выплатить и который растёт как снежный ком, а также потерял надежду увидеть день, когда смогу вздохнуть свободно. После полугода исправительно-трудовых работ мне было разрешено «устанавливать контакты» и вернуться в Пекин, где я познакомился со многими студентами-хунвейбинами. Они изучили мое дело и посчитали, что двухчасовое выступление было верным, я был борцом и патриотом, подвергнувшимся репрессиям. В результате студенты тепло встретили меня и хлопотали о реабилитации. Больше года я скитался по Пекину, а попытки реабилитироваться оказались безрезультатными. Вскоре начались «классовые чистки», и я был вынужден вернуться в Датун, где вновь подвергся аресту.

С начала 1968 года до начала 1970 года я в третий раз был причислен к контрреволюционерам. Это время стало самым трудным, суровым, опасным и жестоким периодом в жизни. Я постепенно осознал: то, что со мной делали, было вовсе не партийным обучением, «помогающим избавиться от ошибок и пороков», а жестоким и беспощадным испытанием, созданным людьми. Я знал, что они не правы, и оказывал сопротивление, но в результате добился еще более жестокого обращения. В этот период мой товарищ по несчастью, политически более зрелый и постоянно направляющий меня, а также мой старый друг, который отличился в период движения за сопротивление американской агрессии и оказания помощи корейскому народу, подозревался в шпионаже. В итоге, не в силах вытерпеть всевозможные унижения и мучения, он покончил собой. Его смерть глубоко потрясла и в то же время вразумила меня, я вспомнил одно стихотворение времен войны сопротивления японским захватчикам: «Если ты умрешь, враг, указав на

твое тело, скажет: смотри, это – раб!» И я принял решение, что не умру. Мое скромное и ограниченное «освобождение» собственного мышления берет начало в этих угнетениях. Таким образом, я перенес семь лет жуткой арестантской жизни.

Наконец наступил переломный момент. Из-за распространения революционных образцовых спектаклей Шаньсийский юго-восточный ансамбль песни и танца, находившийся в округе Чанчжи, учредил балетную труппу для постановки балета «Красный женский отряд». В тот момент в Шаньси не могли найти профессионального музыканта, способного прочесть партитуру, поэтому разыскали меня. По указу местного члена Центрального комитета и отличника труда Ли Шуньда меня перевели из Датуня в Чанчжи. Таким образом я в конце концов избежал смерти. Прибыв в Чанчжи, я получил защиту от местного руководства, а также был назначен дирижером ансамбля, в состав которого входило более ста человек. Кроме того, я исполнял обязанности районного музыкального «чиновника» на художественных смотрах каждой местной оперы. Я создавал произведения, занимался аранжировкой и инструментовкой для ансамбля. Этот маленький симфонический оркестр, состоящий из чуть более двадцати человек, исполнял большое количество произведений. Наряду с этим, я изучил и исследовал музыку из «шанданского банцзы», «сянюаньского янгэ» и других местных народных опер, до сих пор малоизвестных в китайских музыкальных кругах. Эта музыка оказала большое влияние на мои дальнейшие произведения.

В этот период я обрел личную свободу: выезжая на просмотры образцовых спектаклей, я требовал перевода на другую работу, чтобы вновь вернуться в область симфонической музыки. Однако все мои попытки добиться перевода провалились, никто не осмеливался принять политически неудобного человека. Наталкиваясь повсюду на глухие стены, я окончательно потерял надежду, собирался бросить музыку и закончить свой век учителем литературы в средней школе. В этот период я читал много книг в области истории и литературы, сравнивая себя с Цюй Юанем, Цзя И, Ван Бо и многими другими писателями в китайской истории, которые не получили признания и умерли не своей смертью. Вспоминая об этом позже, я пришел к выводу, что вероятно эта тяжелая и

длительная депрессия в значительной степени повлияла на формирование у меня трагического сознания. Так прошли еще семь лет.

После Культурной революции закончилась моя четырнадцатилетняя полная лишений жизнь в Шаньси, я вернулся в Пекин. Получение награды за «Напевы Юньнань» позволило мне думать, что с этого момента я смогу встать на путь успеха, однако обстоятельства сложились совсем не так. На мою долю выпало специфическое событие, которое таким же специфическим образом повлияло на меня. После четырнадцатилетних домашних обысков и чисток я сумел сохранить рукопись «Напевы Юньнань», что по истине было чудом Культурной революции. После возвращения в Пекин я отдал ее своей нынешней труппе, но неожиданно получил отказ. От безысходности я отправил работу в Центральную филармонию, которая, к удивлению, одобрила ее. Концерт завершился большим успехом, а произведение вызвало большой резонанс по всей стране. Тем не менее в моей основной труппе на протяжении трех лет по-прежнему упорно препятствовали постановке произведения, и не было никакой вышестоящей инстанции или стороны, которая вмешалась, исправила и осудила бы такие действия, направленные против моей работы. Это событие долгое время угнетало меня, я вспомнил сцену защитительной речи и восстановления справедливости в суде из романа «Красное и черное» и подумал, что она является лишь страстным романтическим идеалом Стендаля, и в Китае такое невозможно. Я почувствовал, что обманут романтизмом романа «Красное и черное». После этого я с легкостью признал антиромантическую эстетическую идею о том, что «романтизм украшает мир, давая людям искаженные образы и представления», также я увлекся модернизмом. Возможно, весь прошлый опыт незаметно стал основой моего мышления.

В настоящее время, упорядочивая свое искусство, я обнаружил, что от «повиновения словам партии» на первом и втором курсе я начал постепенное отхождение от партийного обучения после четвертого курса, а дальше дошел до острых столкновений с теорией, политическим курсом и направлением искусства в партийном обучении. Кроме того, я заметил, что неудачи и трагические события

постоянно возобновлялись. На первом и втором курсе я был известным молодым активистом Шанхайской консерватории, в качестве одного из трех представителей консерватории принял участие в Шанхайском студенческом съезде политических активистов и прогрессивных деятелей. Однако во время окончания вуза на выпускном аттестационном собрании я был раскритикован и осужден всеми одноклассниками как тот, кто «расшатывает революционные и профессиональные партийные установки и всячески старается выйти на путь человека, погруженного только в свою профессию и равнодушного к политике», также мне были предсказаны в будущем неизбежные проблемы. Я до сих пор размышляю о том, что «левые» убеждения относительно теории литературы и искусства из естественного стихийного состояния вылились в пять осознанных ясных атак, однако все из них провалились. В таком случае, почему и зачем это произошло со мной?

Во время обучения в Шанхайской консерватории, не знаю, когда это началось, я поставил себе цель обязательно написать симфонию к окончанию вуза, поэтому создание струнного квартета стало дорогой, которую я не мог миновать. Однако в то время и сейчас, в том числе в музыкальных кругах, нет учебников по созданию композиций для квартетов (возможно, есть, но я до сих пор не встречал), поэтому я естественно и неизбежно подумал о том, что нужно начать с классической литературы, исследующей квартеты. Я пошел в библиотеку и начал свое исследование с Вольфганга Амадея Моцарта и до самых новых квартетных партитур и звукозаписей, которые можно было найти в то время.

На тот период у меня не было научного руководителя, поэтому я полностью самостоятельно вел исследование. В процессе работы я открыл для себя, что музыкальный мир бесконечно богат, выразителен, красочен, разнообразен и изменчив. Я неожиданно обнаружил в квартете № 13 Н.Я. Мясковского услышанную мной ранее гармонию противоположного движения двух параллельных больших терций; в квартете № 7 Д.Д. Шостаковича – драматический прием, включающий последовательное однонаправленное повышение четырех инструментов до самого высокого регистра, а после вновь неожиданное понижение

до самого низкого регистра; в квартете № 2 А. Филиппенко – прекрасный и великолепный гармонический язык, живую и выразительную технику оркестровки в скерцо. В квартетах Д. Кабалевского и Э. Грига я заметил максимальную степень интенсивности; в квартетах М. Равеля – детальную сложную, а также яркую и чистую форму и мелодию – это действительно было неопишимо прекрасно и удивительно!

После трех месяцев исследований я почувствовал, что уже овладел довольно многими приемами, поэтому в течение всего сорока дней завершил три музыкальные пьесы и двадцатипятиминутный «Струнный квартет № 1» (Op. 1) (1961). После завершения более чем четырехмесячных работ я вышел из 208 кабинета с фортепиано и обнаружил, что протер на красном деревянном полу два белых следа. Это произведение было отрепетировано Дин Чжино, а также записано женским квартетом Шанхайской консерватории, тем не менее его так и не поставили. Я чувствовал несправедливость. После этого случая на композиторском факультете были организованы две утренние восьмичасовые лекции. Спустя двадцать лет Чэнь Сеян сказал: «В то время это явилось лучшим произведением для квартета в Шанхайской консерватории». Однако оно оказалось мало кому известно, а запись была уничтожена в ходе Культурной революции.

Данная работа и подготовка к ней позволили мне сделать следующий вывод: без техники трудно осуществить даже маленький шаг. Однако это противоречило партийным наставлениям того времени об «идеологии, жизни и технике». В тот момент я пришел к заключению, что «понял это, только когда все перевернул». «Идеология» подразумевает изучение марксизма-ленинизма и трансформацию мировоззрения, «жизнь» – отправку на деревенский завод и «сплочение» с трудящимися, а после и достижение трех принципов «сплоченности»: «есть, жить и работать вместе с простым народом». Однако на «технике» никогда не заострялось внимание, словно «техника» – это то, что каждый человек осваивает естественным образом, на ней не только не акцентируют внимание, но и в ходе каждого политического движения все выступают против «голового техницизма. Таким образом техника превратилось в «дубинку», которая поколотила немало

людей: никто из тех, кто старался освоить технику, не обошелся без критики и осуждений в свой адрес.

В то время ведущая партийная идеология в области литературы и искусств давно превратилась в проповедь «кабинетной» политики, однако резкая критика за «технику» привела к образованию целой группы музыкантов, почитавших за честь «есть политическую пищу». С тех пор, каждый раз принимаясь за создание большого произведения, мне было необходимо изучить большое количество классической литературы, чтобы произвести полноценную подготовку. Во время окончания вуза декан Хэ Лутин, принимая нашу выпускную группу, сказал: «Нужно усердно работать над освоением техники». Я моментально согласился с этим высказыванием, которое на протяжении тридцати лет и до сих пор направляет меня.

До создания «Симфонии № 1» и «Напевы Юньнань» я изучил классические труды, которые смог найти в то время, а также остальные не классические, но очень талантливые произведения, в том числе я сделал большое количество записей и заметок. По этой же причине в ходе Социалистического образовательного движения осенью 1963 года в течение двух часов я критиковал установленный центральной партийной группой курс в области литературы и искусств, призывающий к «облечению в национальную форму, приданию массового характера и приобщению к радио и телевидению». Кроме того, я заметил, что все это является «вульгарной социологией» и «механистическим материализмом» (на Цзяньиньском собрании в ноябре-декабре 1987 года эти слова были вновь использованы некоторыми людьми, чтобы осудить «крайне левого» коллегу. Таким образом эта речь двадцать четыре года преследовала меня).

Конфликт 1963 – 1964 годов стал стихийным противостоянием моих художественных взглядов и «крайне левого» политического утилитаризма, естественно, за свои «ошибки» я получил наказание и на четырнадцать лет был отправлен на низовые работы, что практически закончилось гибелью. Однако в настоящее время (спустя тридцать лет) симфонический оркестр Центрального радио идет именно по тому пути художественного творчества, к которому я жадно

стремился и за который решительно выступал. Однако в тот момент не было ни одного человека, который бы подбодрил меня и поддержал мою точку зрения. Наши убеждения того времени внесли большой вклад в нынешний исторический прогресс и развитие современных оркестров для радио. Но как легко забылись страдания людей!

В марте 1979 года после окончания Культурной революции в Чэнду состоялась первая общенациональная музыкальная конференция. Я принял в ней участие благодаря известности «Напевы Юньнань», в своей спонтанной и простой одночасовой речи вновь упомянул об истине, которую постиг в ходе многолетнего опыта: без техники трудно сделать даже маленький шаг. Я давно полагал, что эти слова нельзя ставить под сомнение. В этот раз после событий Культурной революции люди почувствовали радость и волнение от искренности высказываний на первой дружественной конференции, однако вопреки ожиданиям моя речь была вновь резко осуждена за «противодействие идеям Мао Цзэдуна». Это обвинение было довольно тяжелым, а обстановка на конференции стала напряженной. Однако все же Культурная революция завершилась, и многие деятели на конференции поддержали мое выступление. Среди них были Чэнь Ган, Ло Чжунжун, Ван Мин, Синь Хугуан, Лян Лян из Уханя и Гун Вэй из Харбина, а многие другие, выступая, поддержали мою позицию, не называя имени. И несмотря на то, что после конференции все еще ходили слухи о том, что собрание в Чэнду – это борьба против идей Мао Цзэдуна, однако все же это событие вызвало полумесячную дискуссию по вопросу «техники», став первым значительным ударом по «крайне левой» идеологии, господствующей в стране несколько десятков лет. В конце этого года состоялось III Пленарное заседание ЦК КПК, которое еще больше подтвердило этот прогресс.

В мае 1995 года я принял участие в «Шанхайской весне», на которой встретил господина Хэ (брата Хэ Сюньтяня), участвующего до этого в конференции в Чэнду в качестве сычуаньского представителя, он сказал мне: «Ты стал человеком, стоящим во главе первой после Культурной революции атаки против «крайне

левой» идеологии. Однако на самом деле я делал это непреднамеренно. И таким образом господство «крайне левой» идеологии было еще слишком велико.

После Культурной революции в материковый Китай пришло большое количество западных музыкальных произведений, и хотя сегодня кажется, что «доступ к свободе» был по-прежнему ограничен, однако все-таки это значительно расширило мой художественный кругозор. Я с большим энтузиазмом принялся изучать и осмысливать их с эстетической точки зрения. Среди произведений были «Древние голоса детей» и «Музыка летним вечером» Джорджа Крама. С тех пор как я впервые услышал эти работы в 1980 году, они произвели глубокое впечатление на меня и привели к стремительному признанию композитора. Эта музыка значительно расширила границы моего эстетического мышления, чувства и отпечаток символизма, присутствующие в этих мистических и таинственных композициях, заставили меня ощутить загадочность и запутанность; оказывается, в мире существовала такая совершенно иная музыка!

Однако чем больше я углублялся в изучение, тем больше скорбел по моей утраченной молодости, более того, стал глубоко ненавидеть и проклинать ту историю, которая погребла меня заживо. Это погребение включало не только потерю четырнадцати лет во время работы в Шаньси, но и утрату более раннего периода, когда учился в университете, «так как эти музыкальные техники XX века я должен был изучить еще в студенческие годы!» Эти мучительные мысли заставили меня оглянуться в прошлое, после чего я начал жадно впитывать западную и даже мировую культуру, полностью переосмыслил пройденный путь, «освободил» самого себя, а также подверг жесткой критике «крайне левые» установки, политический курс, теорию и направления литературы и искусства последних нескольких десятков лет.

Благодаря своему более чем двадцатилетнему опыту, включающему студенческие годы и годы ссылки в Шаньси, я осознал, что основной причиной, препятствующей прогрессу китайской музыкальной сферы, является почитание «творчества композиторов Не Эра и Сянь Синхая в качестве наивысшего пути развития. В связи с этим в марте 1985 года я написал большую статью для газеты

«Литература и искусство», редактором которой была Чэнь Йоуцзин (дочь Чэнь Чжися). Первая часть статьи касалась изучения и чувств относительно польской школы современной музыки, а вторая называлась «Переоценка пути Не Эра и Син Хая». Я горячо надеялся зачитать эту статью на майском «Всекитайском собрании музыкальных представителей» и сделать вклад в исторический прогресс. Этот ход отличался от моих предыдущих скромных атак, он был осознанным и отчетливым.

Однако я был слишком наивен! Я не только не смог зачитать статью на собрании, вызвать дискуссию и тем самым стимулировать историческое развитие, но даже не сумел принять участие в собрании. И хотя я выступал характерным представителем первого поколения композиторов после Культурной революции, моя кандидатура была выдвинута на пост члена правления Союза китайских музыкантов. Кроме того, финальная часть моего нового произведения «Впечатления от гор Тайхан» закрывала первый и единственный концерт симфонической музыки во время Собрания (что, как следует полагать, было новым достижением), я был неоднократно выдвинут Ли Линем на кандидатуру специально приглашенного представителя. Наряду с вышесказанным мое новое произведение «Две симфонические поэмы» было исполнено под управлением дирижера Ли Дэлуня и получило положительные отзывы, Ли Дэлунь лично рекомендовал меня и говорил о моих достижениях начальнику секретариата Сунь Шэню. В то же время Хэ Лутин собственноручно и неоднократно писал письма Собранию, выдвигая мою кандидатуру в качестве специально приглашенного представителя. Несмотря на все это, в конечном счете из-за указанной статьи я не смог получить даже статус обычного представителя и поучаствовать в Собрании, была отвергнута моя кандидатура на пост члена правления. В этот раз подобная осознанная и отчетливая попытка повлиять на ход событий полностью провалилась.

Это событие было отложено до осенней «Цзяньиньской конференции», которая прошла двумя годами позже в 1987 году. Из-за переизбрания членов руководства Союза китайских музыкантов я принял участие в этой конференции в качестве единственного представителя композиторов, а также зачитал свою статью (исключив часть про польскую школу современной музыки). Только в это время я

заметил, что у Дай Пэнхая, Дай Цзяфана и аньхойского музыканта Ляо Цзяхуа есть статьи, предлагающие переоценить «пути Не Эра и Сянь Синхая», моей радости не было предела! Но насколько же тяжело шел исторический прогресс! Вследствие этого журнал «Народная музыка» открыл специальный раздел «Размышления о прошлом» и опубликовал мою статью и работы других авторов. Это было еще одним решительным ударом китайского музыкального сообщества по «крайне левому» курсу с момента начала реформ.

В мае 1987 года журнал «Народная музыка» опубликовал еще одну мою статью «Девять и девяносто лет переосмыслений», которая была создана на основе моего выступления на Второй государственной конференции симфонической музыки, в ней я выразил значительную поддержку и призыв к «новой музыке». В ноябре 1987 года на Чжэнчжоуской конференции легкой музыки я вновь заявил: «С момента начала реформ в государственной музыкальной культуре появились такие два больших феномена, как «новая музыка» и «поп-музыка». Взяв начало из различных источников, они в то же время били по одной мишени, кроме того, они в корне изменили порядок, главенствующий в музыкальной культуре на протяжении нескольких десятков лет и привели к необратимому историческому прогрессу». «С точки зрения идеологического раскрепощения песня «Ничего нет» Цуй Цзяня попрощалась с одной эпохой и начала новую». В последствии этот комментарий исчез благодаря коммерческим СМИ, и многие люди цитировали эту фразу, не зная ее происхождения. Моя теория о «двух музыкальных феноменах» после 1989 года была раскритикована и названа «двумя ошибками природы». Я полагаю, это доказывает, что я попал в самую цель.

В мае 1987 года на Второй государственной конференции симфонической музыки я сказал: «В тридцатые-сороковые годы у нашей страны был свой первый международный исторический момент в музыкальной сфере, в то время в Китае появились «Флейта пастушки» Хэ Лутина, «Ночной пейзаж» и «В дальних краях» Сан Туна и другие произведения, однако военный хаос лишил общественность этого исторического момента. В пятидесятые годы в период учреждения КНР мы создали большое количество симфонических произведений, возможно, вновь

подойдя в это время ко второму историческому моменту, который позволил бы национальной музыке выйти на мировой уровень, однако из-за «крайне левого» политического курса мы вновь лишились его. В восьмидесятые годы после Культурной революции мы и наша музыка вновь приблизились к международному историческому моменту, и эту третью возможность нельзя упустить!»

В феврале 1988 года Министерство культуры КНР устроило Общенациональную творческую конференцию, на собрании музыкального блока я выдвинул тезис о «переоценке теории литературы и искусства Мао Цзэдуна», а также в июле-августе 1988 года написал статью для «Народной музыки». В ней были представлены мои размышления с 1985 года о личном опыте, истории, а также глубоких и фундаментально важных вещах. И хотя из-за изменений 1989 года в государственном положении эта дискуссия так и не состоялась, а статья стала последней в рубрике «Воспоминания. Размышления» журнала «Народная музыка», однако я по-прежнему чувствую глубокое удовлетворение и гордость за это событие.

Я представил несколько значительных событий, с которыми столкнулся в области художественной идеологии, их значение рассудит история, однако впоследствии я больше никогда не занимался подобными бессмысленными вещами. Я думаю, что, упорядочивая свою работу в этой специфической области, буду исходить лишь из художественных законов и знаний, повлиявших на мое просвещение, обязанности и миссию. Изначально у меня не было интереса к этой области, можно сказать, произошло недоразумение. Возможно, эти события имеют некую согласованность с жадой прогресса в искусстве и выбором эстетических воззрений, однако художественные законы и произведения искусства все же больше способны стимулировать историческое развитие.

В то же время из-за вышеупомянутого опыта я навсегда стал представителем простого народа «полуподпольного» типа и тем самым обособился от всех почетных званий. Возможно, подобный статус имел значение для моего понимания общества, истории и особого взгляда на действительность.

Прокладывая новые пути в области эстетики в начале восьмидесятых годов XX века, я изучил и просмотрел работы художников Огюста Родена, Пабло Пикассо, писателей Франца Кафки, Стефана Цвейга и других. Скульптура Огюста Родена «Старая куртизанка» или «Жена оружейника, та что была прекрасной Ольмиер» и другие работы впечатляют людей не меньше, чем симфоническая музыка. Я глубоко прочувствовал безобразную, преступную, позорную, растоптанную, униженную и пугающую историческую подлинность. Глядя на эту скульптуру, можно представить, что все, от генералов, премьеров, министров, банкиров до мошенников, нищих, грабителей, комиссионеров некогда весело проводили время с этой женщиной. Огюст Роден создал произведение, используя вовсе не так называемую склонность художника к сочувствию, которой обучают в юношеские годы, а с помощью объективного, достоверного, ни капли не уклоняющегося, пронзительного, бескомпромиссного взгляда, направленного непосредственно на человеческую жизнь, общество и историю. Художник раскопал, а также ярко и безупречно воплотил ее скрытый смысл, сама по себе она является книгой, рассказывающей историю. Серия Пикассо «Бык», состоящая из пятнадцати литографий, позволила мне понять, как автор резюмировал историю эстетики за несколько сотен лет от Микеланджело Буонарроти до современной эпохи, от классики до настоящего времени. Франц Кафка стал феноменом художественной сферы, так как жил единственно ради «освобождения огромного нерушимого внутреннего мира». Пройдя весь этот жизненный и художественный путь, мои эстетические взгляды претерпели глубокие изменения и стали значительно отличаться от тех, что были в юношеские годы!

## **I. Прекрасное и отталкивающее**

В жизни есть много прекрасных вещей, а также много отталкивающих. Однако больше всего в ней перипетий и неудач. В ней есть слезы, страдания, негодование, обвинения, угнетение и возмущение, а также разочарования и мольбы, скорбь и нерешительность, отчаяние и смерть, зло и обман, безысходность и

потерянность, доносы и предательства, гнет и рабство, злодеяния и тьма. За справедливостью, благородством, величием и правдой часто скрывается подлость, обман и ложь; за большой добротой часто стоит большое зло; за справедливостью и истиной – несправедливость и ложь. Люди часто испытывают страдания и мучения. Большие потери, страдания, унижения, ненависть, уродства и злодейства двигают историю, они вынуждают свои противоположные грани разгораться с большей силой, а те в итоге одерживают победу над ними и тем самым двигают историю. Примером может служить конец гитлеровской эпохи. Возможно, добро не может победить зло и под давлением превращается в подземный пылающий огонь, в подледные проточные воды. В конце концов страдания становятся настолько глубоки и невыносимы, что огонь этой преисподней, этой невыносимой жизни также начинает двигать историю. Таким образом, столкновение с жестокостью и гнусностью происходит только потому, что нечто другое есть истинное. Столкновение с обманом и уродством само по себе является их разоблачением и осуждением, а также призывом к порядочности, честности и надежде.

## **II. Истинное и ложное – подлинное и фальшивое искусство**

Подлинность искусства является его благородным качеством, не зависимо от того прекрасна или безобразна эта подлинность. Бескомпромиссно говорить лишь правду является интуитивным знанием и моральным принципом художника. Этой подлинностью может быть правда и справедливость, даже вероятнее – тьма и жестокость. Потеря подлинности ради стремления к ложной красоте зачастую представляет собой фальшивое искусство. Испокон веков было достаточно такого фальшивого искусства, и в дальнейшем его не станет меньше, к тому же зачастую оно довольно популярно, но в конце концов превращается в мимолетное явление. Подлинные произведения искусства часто исчезают и погибают, а их авторы живут в угнетении и безызвестности, становятся замеченными лишь спустя долгое время после своей смерти.

Эту подлинность, возможно, не так легко рассмотреть. Если она приятна и красива, ее легко заметить, но, если она безобразна и мрачна, – довольно трудно разглядеть. Это происходит потому, что безобразное, отталкивающее и мрачное не желает разоблачать и обнажать себя, ему всегда нужно прятаться за созданной им самим красотой, сердечно обращаясь к тебе, говорить: «Я есть истина», обманом заполучая доверие.

Из-за человеческого эгоизма, любви наслаждений, лени, желания любой ценой избежать трудностей и других качеств люди не желают видеть мрак и жестокость, они предпочитают любоваться приторной фальшивой культурой и не хотят взаимодействовать и сталкиваться с истинным искусством, разоблачающим ложь.

По этой причине художники, включая тех, кто обладает глубиной мысли, порой могут быть обмануты: они искренне воспевают ложную историю и, как следствие, создают вульгарное, угодное власти, самонадеянное, фальшивое искусство. Однако после того, как история доказывает, что все это было фальшью и обманом, художник может растеряться и не пожелать признать правду, однако история неизбежно призовет его к отречению от некогда нераспознанного обмана и раскаянию. Способный раскаяться является подлинным художником.

Разглядев фальшивое и отталкивающее, художнику еще нужно не следовать на поводу у человеческого эгоизма и любви к наслаждениям, ему не стоит идти на компромисс, действовать в угоду толпе и заботиться о том, понравится ли искусство людям. Художник должен настойчиво и бескомпромиссно оглашать подлинное притворство и уродство. Именно поэтому подлинное искусство нелегко осмыслить, зачастую на это требуются многие годы. Подлинной истории и подлинному искусству зачастую очень сложно выжить, их долгое время скрывают и уничтожают.

### **III. Личность и история – подробности и обобщение**

Художник, как правило, постигает историю, исходя из личного опыта. Личный опыт является историей красоты, а именно: историей постигнутой красоты, кроме того, он является историей жестокости – испытанной жестокости. Однако только познав красоту и после этого жестокость, можно разглядеть жестокость, скрывающуюся за красотой. Именно поэтому художнику необходимо преодолевать личное. Примером может служить Огюст Роден и его «Ольмиер». Было время, когда меня учили, что искусство, отражающее личность, является ничтожным. Я думаю, что искусство и должно отражать личность, воплощать реальный мир в глазах личности. В своей «Неоконченной симфонии» Франц Шуберт выразил предчувствие страданий и обречённости в условиях нищеты и болезни, а также отчаянную жажду жизни, а вовсе не обвинения по поводу гнета и деспотизма Священного союза. Находящийся за железным занавесом Дмитрий Дмитриевич Шостакович отражал страдания от пережитых репрессий, однако оба деятеля искусства поведали нам об осознании жизни, превосходящей личный опыт.

Я полагаю, что симфония не подходит для выражения сюжета и практического опыта. Однако в истории человечества представлено множество событий, эти сюжеты и практический опыт являются лишь пониманием композитора «входа» в историю и размышлениями о ней. Многие события и сюжеты, накапливаясь у композитора, превращаются в целостное понимание истории. В симфонической музыке концентрация, возвышение и резюмирование событий превращают их в музыкальные чувства, а последующее обобщение организует их в музыкальную структуру и композицию.

Я думаю, самым важным и фундаментальным является познание пережитых нами событий и перипетий с высоты длительного исторического развития человечества, а также познание собственной истории, не ограничивающейся китайской и личной историей.

#### **IV. Название и его отсутствие – программная и абсолютная музыка**

На раннем этапе развития, например, в период барокко и ранее, музыка не имела словесного выражения. Функция музыки не могла быть заменена письменным выражением, поэтому она получила обособленное положение в искусстве.

В середине XIX века большой шаг в развитии получила программная музыка. Однако она по-прежнему создавалась в рамках собственных художественных законов музыки и по этой причине получала развитие. Но в моей стране на протяжении нескольких десятков лет программная музыка рассматривалась в качестве незрелого и вульгарного явления, при котором музыка заменяется литературой, и это мнение бытует и по сей день.

Многие художественные произведения, даже имея словесные названия, по-прежнему остаются непонятны для нас, например, что означает «Три тени»? Что оно объясняет? О чем можно узнать из этого именованья огромных и печальных скульптур одного и того же человека? А о чем говорит «Мыслитель»? Как можно растолковать этим определением глубокий смысл и значение скульптуры? Это и является абсолютной музыкой.

В студенческие годы у меня не было однозначного мнения относительно «названий» симфоний, однако на протяжении нескольких десятков лет и особенно после Культурной революции я все больше отдалялся от необходимости определения и в конце концов пришел к критике этого явления. В симфонической музыке, полагаясь лишь на силу и воздействие музыки как таковой, можно растрогать и взволновать слушателей, а также «объяснить» само музыкальное произведение, и нет необходимости прибегать к помощи слов. Музыка, не имеющая названия, вероятнее всего, обладает богатым и глубоким идейным содержанием: всего-навсего не нужно использовать слова, чтобы описать ее. Это в еще большей степени касается музыки как таковой, а также ее восприятия и осмысления, для которых требуется обширное духовное пространство.

Все это является набором моих эстетических взглядов, о которых я размышлял многие годы до написания «Симфонии № 3».

Изначальный мотив написания «Симфонии № 3» лежал в кульминации Культурной революции в октябре 1968 года. То время действительно было апогеем, при котором «рабочий класс должен был руководить всем», а также развернуть борьбу, критику и реформы в области надстройки. В тот момент я находился в условиях ужасного климата северо-восточной части Шаньси, а также в крайне бедном районе на севере Яньмэнь. Мы были пойманы и арестованы по всей строгости как предатели, шпионы, каппучисты<sup>452</sup>, представители реакционной академической власти, всего около двадцати человек стали мишенями диктатуры и под конвоем были отправлены в деревенскую местность, в ходе чего также подверглись публичной критике. Это была поздняя осень, и на севере Яньмэнь уже стояли сильные морозы. Мы непрерывно шли пешком несколько десятков дней, по дороге на нас кричали, нас ругали и бранили. На нашей груди была прикреплена черная бирка, а на спине – черная табличка, на которых было написано «действующая контрреволюция», «ускользнувший правый» и другие обвинения. В этом строю я был самым молодым. Мы продолжали идти много дней и уже совершенно выбились из сил, изнемогали от голода и жажды и еле передвигали ноги. В этом походе в один день я неожиданно осознал себя арестантом, политическим преступником, и даже почувствовал небольшую гордость. В этот момент родилась идея описать все это в будущем. В следующие два года я подвергался различным жестоким наказаниям и пережил самое опасное время в моей жизни.

С тех пор идея рассказать о событиях хранилась в моей голове больше двадцати лет, и лишь в 1989 году я приступил к работе. За эти годы из-за собственной участи я стал свидетелем трагических историй многих людей. Многие из них уже умерли. Эта шеренга заключенных в моем представлении постепенно вышла за собственные рамки, а также за рамки судеб современников или двух поколений людей, она стала символическим «изображением» истории. Именно это впоследствии воплотилось в «Симфонии № 3» в качестве вступительной темы,

---

<sup>452</sup> Каппучисты – термин «Культурной революции»: стоящие у власти и идущие по капиталистическому пути.

которая пронизывает все произведение, появляясь четыре раза, и представляет собой обобщение моих взглядов на историю – эта тема стала предопределением трагической истории.

Приблизительно в 1981 или 1982 году я постепенно приобрел нечеткий замысел четырех частей произведения. Однако я был еще не способен воплотить этот замысел, поэтому долгое время вынашивал мысль и бережно хранил ее в уголках души. В то же время незаметно для себя я проводил подготовку.

Любуясь произведениями других людей на концертах, я часто отвлекался, иногда напрямую не слушал или же уходил подумать о своей собственной музыке. Также было и в 1961 году, когда я писал первую симфонию. Приблизительно с 1983 года я прослушал множество произведений молодых композиторов на специальных концертах, кроме того, познакомился со значительным числом произведений коллег на других мероприятиях. Каждый раз, когда я слушал музыку, в голове обязательно появлялись собственные идеи, я чувствовал, что все это совершенно не мое. Я размышлял так: «Нет, я не смогу написать такую музыку, это не мое».

Приблизительно с этого времени (1982 года) желание написать произведение все больше угнетало меня. Я столкнулся с давлением со стороны прогрессирующего следующего поколения молодых композиторов. Однако я прекрасно осознавал, что сильно отличаюсь от них, искал собственные ощущения и художественный язык для передачи этих ощущений. В результате идея написать симфонию постепенно стала опорой для внутренней гармонии, которая воодушевляла меня в момент духовного кризиса и утешала в тяжелые минуты. Эта идея стала духовным оплотом, который помогал противостоять различным несправедливостям, а также последним духовным убежищем, в котором хранилось мое восприятие нескольких десятков лет истории. В моей жизни было много несправедливостей, о которых я мог рассказать лишь своей музыке, думая об этой музыке, каждый раз вспоминая ее, в голову сразу приходили мысли о противостоящей несправедливости силе и духовной поддержке.

Вслед за переменами мой накопленный духовный опыт становился все более солидным, богатым и содержательным. Мое будущее произведение под влиянием этой идеи стало похоже на большое озеро, возникавшие у меня новые чувства к истории, событиям, окружению и самому себе или же переосмысление, критика, возмущение, сентиментальность, беспомощность, критические моменты, скорбь, ненависть, печали, размышления, одиночество, незащищенность, усталость, тоска, подавленность – все это попадало в мое внутреннее озеро, которое постепенно из дня в день наполнялось и тяжелело на протяжении десяти лет. После представления этого произведения я неожиданно ощутил внутреннюю опустошенность и легкость, такую бескрайнюю и безбрежную, словно я перышко, парившее в воздухе. Это чувство жило во мне на протяжении года и в течение этого года я не написал больше ни одного произведения.

Сегодня, после четырех лет оркестрового исполнения этого произведения, я могу сделать следующие резюмирующие выводы:

1. *Сопоставление тональной и атональной музыки с точки зрения эстетического восприятия и выразительности.*

В молодые студенческие годы наши преподаватели учили нас: «Атональная додекафония – это музыка буржуазного запустения и декаданса», «формальная музыка, идущая вразрез с реализмом». Советское издание «Элементарная теория музыки» версии 1948 года и труд Б.А. Арапова «Анализ музыкальных произведений», выпускаемые до сих пор, продолжают придерживаться этой точки зрения. Я же отбросил эту мысль уже после окончания Культурной революции. Главная тема «Симфонии № 3», которая пронизывает все произведение, исполняется соло английскими рожками и появляется вместе с «наползающим» вступлением. Ее прообразом, однако, является много лет вынашиваемый в мыслях тональный мотив, который по моей воле не мог быть независимым, будто рисовая солома, качающаяся на волнах в море, то всплывая, то погружаясь, испытывающая с несчастным видом бесконечные муки.

Но мне всегда казалось, будто музыке чего-то не хватает. В апреле 1989 года, когда я начал писать симфонию, я в конце концов отказался от этой темы и заменил ее нынешней додекафонной атональной, но сохранил при этом первоначальный ритм. Таким образом, помимо присущей ей слабости в ней в разумной степени проявились некоторые видоизменения, отчего композиция стала ещё более выразительной.

*2. Второй аспект сопоставления эстетического восприятия и выразительности тональной и атональной музыки.*

В четвертой части симфонии я использовал прием композиторов постминимализма – динамическую силу ритма, в результате которой проявились продолжительная инерция ритма и характерные черты контрапункта с разным ритмическим рисунком, придавшие музыке большую динамическую силу. Но она мне показалась очень легкой, живой, игривой, увлекательной. В жизнерадостной американской стране с простой для понимания культурой музыка постминимализма появилась не случайно. В Европе, к примеру, с ее мощной культурой и идеологическими устоями такое музыкальное направление не получило распространения. Её гармоничный язык построен на основе непрерывности и смене мажорного и минорного трезвучия. Но я кардинально поменял гармоничный язык мелодии на нестрогую гармонию с техникой додекафонного ряда, таким образом снова оставив ритмическую инертность, придав тем самым музыке гармоничную мощь на основе динамической силы ритма и создав огромную внутреннюю энергию и напряжение. Ян Лицин очень точно и пронизательно выделил этот аспект, назвав его «скрещивание техник» или «синтез различных техник».

*3. Преобразование тональной музыки с помощью подходов атональной.*

Музыкальный язык «Симфонии № 3» построен на системе полутонов, все четыре части симфонии согласованы между собой. Такое свойство свободной атональности полутонного языка – достаточно частое явление на Западе. Но мой музыкальный язык родился из мелодий, звучащих в День поминовения усопших,

когда деревенские девушки оплакивают своих родных у могил, а также собранных мною в процессе участия весной 1964 года в движении «четырёх чисток» в селе Ловэньцао уезда Янгао провинции Шаньси. Я сохранил основные тоны, добавив полутона, и оставил нисходящее направление «оплакивающей» тональности. Таким образом, получилась отличающаяся от первоначальной и, даже более того, кардинально преобразованная модель, которая лежала в основе всей симфонии и по своему музыкальному языку очень похожа на двенадцатизвучие и свободную додекафонную атональную музыку.

*4. Сочетание атональной музыки с главной темой и горизонтального и вертикального музыкального коллажа в сонорной технике без главной темы*

Изначально в основе любой музыки лежала главная тема. Понятие «главная тема» в классицизме, романтизме, импрессионизме, национальной и додекафонной музыке имело очень важное технологическое и эстетическое значение. Но в шестидесятые годы XX века появилась сонорика без главной темы. Кластеры служили основой художественного языка. С точки зрения художественного выражения и эстетических представлений эта музыка окончательно разрушила традиционные концепции и техники, использующиеся много лет. Таким образом, свежие идеи в виде отсутствия главной темы вошли в историю и сильно поразили слушателей. Подобно додекафонной музыке, имеющей огромное значение для культурного прогресса в истории мировой музыки, музыка без главной темы сыграла огромную роль в развитии этой сферы.

Характерным произведением явился «Плач по жертвам Хиросимы» 1969 года польского композитора Кшиштофа Пендерецкого (для пятидесяти двух струнных инструментов). Впоследствии композитор всесторонне использовал сонорную технику и технику кластеров в всем симфоническом оркестре и создал свою первую симфонию. После подробного изучения этих двух музыкальных произведений я был несказанно воодушевлен техническим языком этого столь необычного, можно сказать, величественного творения с художественным выражением, созданного с помощью сонорной техники. Я решил позаимствовать

данную технику потому, что сочетание этого языка и величайшего духа гуманизма и трагизма в музыке Пендерецкого являлось и моей художественной целью.

С помощью атональной музыки с главной темой в технике кластеров я создал в горизонтальной структуре масштабный коллаж – противопоставил большой сонорный кластер другому большому атональному кластеру в устойчивом ритме пассакалии с главной темой (здесь в основном применяется техника удаления составной части из горизонтали одной группы вариаций, состоящей из восьми тактов).

*5. Основные принципы использования языка кластеров в моих произведениях, берущих свое происхождение из народной музыки, повторная «огранка» и повторное комбинирование. Один из моих способов.*

В народной музыке есть техника развития по принципу перевернутой пирамиды с функциями удвоения, деления и сокращения, к примеру, техника соразмерного глушения звука в части раскрытия темы «Золотого танца змеи». Я использовал ее в качестве художественного средства для последнего напряженного момента перед кульминацией во второй части. Это моя трансформация техники кластеров в виде вертикального деления, которая использована в напряженной фразе перед звучанием двух литавр. Профессор В.Н. Холопова, говоря о фрагментах партитуры с этими тактами, отмечала: «Здесь очень оригинальный контраст сонорных кластеров». С помощью принципов деления, обрезки и сокращения национальной музыки, а также с применением четырехтембрового сочетания кластеров – струнных, ударных, деревянных и металлических духовых инструментов – и приемов обрезки, деления и многократного глушения звука получилось придать музыке интенсивность.

*6. Еще один мой способ – использование кластеров в качестве фона и сочетание по вертикали техники атональной музыки с главной темой.*

Выделение кластера как элемента фактуры, т.е. создание звукового «поля» и использование его в качестве фона в нижней или верхней части хорошо сочетается с атональной музыкой с главной темой. Во втором фрагменте третьей части

симфонии отдельное звучание группы струнных, использование при исполнении обертонов и сурдины, а также многоголосные колебания, вставки и наложения выражают «плач духов» о том, что «древние останки никто не соберет, лишь пасмурное небо и дождевая влага оплакивают их» в воображении, к эффекту которого я стремился. Этот «плач» используется как фон, нижняя часть исполняется в группе виолончели для придания музыкальной фразе суровости, будто глубокий вздох равнодушного и мрачного старца. Во второй части произведения мы слышим группу звуков резкого свиста и свирепого рева деревянных и медных духовых, группу звуков струнных инструментов в механическом и неизменном ритме пассакалии, а также группу ударных в устойчивом джазовом ритме. Все эти техники являются способами многообразного сочетания и смешения сонорной музыки и музыки с главной темой, которые часто встречаются и в других местах в произведении.

Мысли по поводу этих техник естественным образом рождались в моей голове, и я продолжал поиски в этом направлении, пытаюсь достичь своей художественной цели, и не обращался при этом за помощью к литературе или другим людям. Применяя эти техники и сочетая их, я размышлял: «Я отстаю в техническом плане от Пендерецкого!», это «совмещение традиционных и современных методов», – и смеялся над собой. Однако впоследствии Ян Лицин сказал мне: «Ты слил воедино различные виды современной музыки», а Холопова говорила: «Ты использовал технику Пендерецкого, но на него это не похоже». Однако больше всего меня удивили слова французского композитора Роджера Марша: «Ты применил технику Лютославского и Пендерецкого, но это совсем на них не похоже». Мнения этих деятелей идентичны. И только спустя четыре года я понял, что они имели в виду.

#### *7. Выразительность мелодии вовсе не бесконечна.*

В начале моего самостоятельного обучения музыке и в последующие годы преподаватели всегда твердили: «Мелодия – это самое главное выразительное средство». Эта точка зрения пришла из Советского Союза и позже была признана

на государственном уровне. Иное мнение означало предательство реализма и вступление на путь самоуничтожения устрашающим и глубоким омутом модернизма и т.п. Преподаватели ставили в пример множество прекрасных мелодий из Пятой и Шестой симфонии Петра Ильича Чайковского. В начале моего самостоятельного изучения музыкальных основ я принял эту теорию как непреложную истину и впоследствии очень долго на нее опирался. Однако в 1955 году я узнал, что в разработке Третьей симфонии Людвига ван Бетховена упор сделан на такие выразительные элементы, как гармония и ритм.

Позже, в шестидесятые годы в Шанхайской консерватории я снова узнал о существовании чистого гармонического мышления, примером которого может служить начальная часть «Колокола» Второго фортепианного концерта Сергея Васильевича Рахманинова. Еще позже, в 1963 году я обнаружил, что в начале третьей части Седьмой симфонии Д. Шостаковича также использовано острое противостояние коллажей чистого гармонического (восемнадцать тактов) и чистого мелодического мышления (восемнадцать тактов).

В 1963 году, до начала Культурной революции я оставил на партитуре к Седьмой симфонии Д. Шостаковича свои критические замечания: «Чистая гармония выражает искусство!» Прошло много лет, но до сих пор многие преподаватели музыки самыми различными способами продолжают распространять эту ограниченную, устаревшую и связывающую по рукам и ногам новое поколение точку зрения. Мелодия – это лишь одна из техник выражения, ее эстетические направления меняются в зависимости от эпохи, нации и культуры. Уже долгое время мелодия считается лишь одним из факторов выражения, во многих аспектах она уже давно не занимает главенствующее положение, не говоря об эстетике классицизма, которая вновь становится объектом выбора перед лицом современного человека, т.к. не существует вечных художественных концепций.

Ритм мелодии, как и тембр, отличаются яркой, особой выразительностью. Выразительность шумового фона также неповторима. В своем произведении «Концертино для фортепиано и 23 струнных инструментов» (соч. 25) я с помощью сочетания ритма «10-8-6-4-2» сунаньских духовых и ударных и ритма «Юйхэба» в

дополнении с двенадцатизвучием выразил юмористический оттенок народной живописи няньхуа. Гэ Ганжу придал своей «Китайской рапсодии» национальный колорит с помощью ритма, это создало большую мощь, чем акцент на мелодии. Однако в скрипичном концерте «Лян Чжу» все же проявляется историческое ограничение – мелодическое мышление. Необходимо еще раз заострить внимание на том, что каждый выразительный элемент в музыке обладает своей уникальной художественной выразительностью. Я использовал по отдельности каждый элемент, расширил и развил их до огромных пределов.

8. Наложение различных ритмов – сочетание техники ритмического контрапункта с принципами главной мелодии

Техника ритмического контрапункта довольно часто встречается в произведениях Оливье Мессиана и Кшиштофа Пендерецкого, но в музыке одного из представителей постминимализма Джона Адамса использован метод, отличный от методов двух предыдущих композиторов. Его характерной особенностью является отличающееся своей инерцией ритма сочетание техники ритмического контрапункта и устойчивое повторение ритмического рисунка, характерного для минималистической музыки, с помощью которого удастся создать незатухающую динамическую силу. Я позаимствовал эту технику, но ритм, контрапункт и инертный ритм вывел на задний фон, таким образом смог придать главной теме особую художественную выразительность. Так как инертный характер ритмического контрапункта не обладает главной темой, то моя главная тема проявилась в инерции оркестра. Продлив эту инерцию, я смог придать голосам в конце четвертой части своей симфонии оттенок возбуждения, возмущенного призыва и гневного крика. В этом аспекте отразилась комбинация техники минимализма, ритмического контрапункта, наложения различных ритмов, особенности атональной музыки с главной темой и других художественных приемов современной музыки различных направлений, поэтому я могу сделать вывод, что моя цель достигнута.

*9. Первый аспект техники длинного дыхания.*

Длинное дыхание – один из важнейших технических приемов в симфонической музыке. Оно придает музыке силу и постепенно нарастающую динамическую мощь, а также чувство единства и согласованности при различных сочетаниях. При этом, однако, длительность музыки не обязательно напрямую зависит от техники длинного дыхания. Даже непродолжительная по звучанию музыка должна обладать соответствующей внутренней энергией и структурным единством. Таким образом, при относительной длительности музыки техника длинного дыхания особенно важна. Длинное дыхание – это профессиональная и очень значимая задача, которая описана и раскрыта в специализированной литературе. В своем произведении я в основном использовал ее структурный аспект.

Обычно в качестве минимальной музыкальной единицы рассматривается такт (мотив). Повтор или комбинации тактов составляют музыкальную фразу. Устойчивые и неустойчивые, открытые и закрытые фразы объединяются в периоды и т.д. Это основные законы традиционной музыкальной формы. После изучения некоторых особенностей минималистической музыки я, во-первых, плохо различал границы между тактами, т.е. границы членения, поэтому их беспорядочность и неаккуратность создавали чувство непрерывного течения. Во-вторых, моему пониманию тем самым были недоступны принципы разграничения фраз, в связи с чем отсутствие деления музыки на фразы привело к непрерывному потоку внутренней энергии. В-третьих, не различая границы между периодами, я создал большой по длительности музыкальный фрагмент без всякого деления и назвал его «структурным фрагментом».

Таким образом, в четвертой части моей симфонии появилось большое «структурное поле», не делимое на периоды и фразы. Этот фрагмент с главной темой растянулся по длительности на пятьдесят три такта, не с затухающей динамической силой, а, напротив, с колебаниями, растущими от такта к такту. В результате получился неделимый большой фрагмент с длинным дыханием и внутренней энергией. Это одна из важнейших техник современной музыки. С эстетической точки зрения методы и законы структуры музыки не могут быть

познаны через концепции традиционной музыкальной формы. В четвертой части симфонии со 109 по 162 тт. звучит вышеупомянутый «структурный фрагмент» длительностью пятьдесят три такта, не разделенный на составные части и на одном дыхании движущийся к первой кульминации.

#### *10. Второй аспект техники длинного дыхания*

Связь моего «структурного поля» с таким же «полем» в минимализме является отражением ещё более значительной техники длинного дыхания. Музыкальная форма четвертой части симфонии отличается от форм трех предыдущих частей, в ней можно выделить четыре «структурных поля» с разными ритмическими рисунками. Основная техника их связи заключается в постепенном угасании на заднем фоне старого ритмического рисунка и таком же постепенном появлении нового, после чего снова следует равномерная смена нового на старый, а затем идёт переход к другому «структурному полю». Такая техника постепенного перехода берет свое начало от традиционного искусства связи фрагментов в симфониях, в особенности от связи между взаимно противопоставленными фрагментами. К примеру, в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» Петра Ильича Чайковского встречается довольно много подробных типов связок, как и в симфониях Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Однако все они расположены в пределах одного голоса, мои же связки охватывают многоголосное звучание, в котором идёт развитие от одного голоса к постепенному добавлению и расширению других.

*11. Третий аспект техники длинного дыхания – структурная инерция как расширенное понятие ритмической инерции.*

Вторая часть симфонии построена на музыкальной форме древней пассакалии и представлена в тридцати семи вариациях. Как и ритмическая инерция во вставках в произведении Мориса Равеля «Болеро» и Седьмой симфонии Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, эта устойчивая структура с простыми тактами и множественными повторами действительно может стать огромной инертной движущей силой музыки, которая в конечном итоге даст зрителю

ощутить, что от нее невозможно скрыться и никак нельзя ее преодолеть. Во второй части симфонии как раз можно прочувствовать такую силу ритмической инерции. Однако я заметил, что этот принцип выходит на уровень структуры, то есть иногда используется не главная тема восьмитактовой пассакалии, а модель восьмитактовой структуры, которая раскрывает музыку, как нам показывает второй фрагмент второй части. Я называю это структурной инерцией. Стоит только ее разрушить, и музыка приобретет еще большую динамическую силу. Каждый устойчивый структурный повтор сопровождается усилением и увеличением динамики, что придает музыке динамическую силу длинного дыхания.

*12. Расстановка кульминационного пункта – управление и контроль за музыкальной формой с длинным дыханием.*

1) Подготовка к кульминации: неожиданная, незаметно подкрадывающаяся и постепенно, на одном дыхании усиливающаяся;

2) Подход непосредственно к кульминации: постепенно набрав силу, кульминация создает неизбежное напряжение и чувство преследования. Это процесс. Накопленная интенсивность придает музыке динамическую силу. Процесс подготовки и подхода к самой кульминации – одна из основных и наиболее трудно контролируемых техник в музыке;

3) Сохранение кульминации – в момент достижения кульминации музыка наполнена напряжением, и момент кульминации продолжается. Также существенно важно обращать внимание на этап всемерного наращивания силы и подготовки. Поддержание кульминации – это целое кульминационное поле, а не просто наивысшая точка в обычном ее понимании. Это одна из самых необычных техник длинного дыхания симфонии и ее противоречий. Длительность кульминационного поля определяется его расположением. Обычно кульминация в начале довольно слабая, а последующая, т.е. главная кульминация каждой части, сохраняется относительно долго и вполне удовлетворяет слушателя;

4) Спад кульминации: после создания кульминационного поля и полного им насыщения идет спад, который может быть постепенным или неожиданным. Я

больше предпочитаю использовать технику неожиданного спада, создавая большой перепад. Это тоже очень эффективная техника для придания музыке противоречивого характера.

5) Отзвуки кульминации: порой после спада кульминации идет продолжение, а иногда чувствуется, что еще чего-то не достает, как после спада, следующего за главной кульминацией в третьей части симфонии. Нижние голоса оркестра создают вибрацию, это и является той недостающей частью, которую можно считать «эхом» и отзвуком кульминации.

Мое изучение техник проработки кульминации связано с изучением техники симфоний Людвиг ван Бетховена, Петра Ильича Чайковского и в особенности Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Благодаря симфониям последнего деятеля уровень противоречивости, театральности и психологического восприятия в искусстве мировой симфонической музыки достиг небывалой высоты. Эти симфонии оказали на меня огромное влияние, в том числе просветительское.

*13. Искусственно созданный дисбаланс для разрушения традиционных устойчивых эстетических взглядов.*

Этот дисбаланс в основном образуется из-за резкого контраста между регистром и интенсивностью игры оркестра, а также благодаря акценту на тайное намерение композитора создать большие перепады. После спада кульминации в первой и третьей частях симфонии музыка резко уходит вниз, а звучание фраз в самом верхнем регистре струнных и деревянных духовых в кульминационном фрагменте первой части совсем не напряженное. Средний и нижний регистры оркестра в это время не звучат, и я называю это «работой, подвисяшей в воздухе». Кроме двух выше приведенных примеров можно представить и другой, когда прямо перед главной кульминацией второй части атмосфера в оркестре уже накалена и очень напряжена, и вдруг весь оркестр замолкает, остаются только две литавры, исполняющие канон в интервале чистая кварта. Они доводят напряжение до предела, после этого весь оркестр снова оживает, и звучит продолжительный и

резкий кластер высокого регистра в исполнении деревянных духовых. В результате достигается удивительный и потрясающий эффект.

#### *14. Единство музыкальной формы.*

Чтобы сделать музыкальную форму первой, второй и третьей частей более растянутой и масштабной и избежать ощущения излишней миниатюрности, в составе каждой из них выделено всего по два фрагмента. Такое грандиозное и массивное разделение и контроль над музыкальной формой являются одной из важнейших техник при создании симфонии. Кроме этого, во всей симфонии четыре раза звучит вступление и первая главная тема, благодаря этому я, с музыкальной точки зрения, смог связать все части симфонии одним тоном, а с точки зрения внутреннего содержания выразил свои исторические взгляды. В результате удалось достичь целостности в структурном единстве эстетического восприятия музыки и в выражении внутреннего содержания произведения.

В завершении мне еще раз хотелось бы поговорить о проблемах глубины мышления в искусстве симфонической музыки. Начиная приблизительно с Третьей симфонии Людвиг ван Бетховена все последующие симфонические произведения обладали ярко выраженным историческим, социальным и культурным наполнением. До сего времени характерные особенности симфонии – противоречивость, мышление и глубокий трагизм – уже присутствовали в произведениях Иоганна Себастьяна Баха и «Волшебной флейте» Вольфганга Амадея Моцарта. Но только в Третьей симфонии Бетховена музыка приобрела то глубокое социальное и историческое значение. Впоследствии эти величайшие традиционные и эстетические взгляды нашли свое активное развитие в симфониях Иоганнеса Брамса, Яна Сибелиуса, Петра Ильича Чайковского и в особенности Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Именно симфонии последнего наполнили сильным историческим критическим духом этот вид искусства. Позже, во второй половине XX века, симфонии нашли свое развитие в работах шестидесятых-семидесятых годов композитора Кшиштофа Пендерецкого. Его сочинение для пятидесяти двух струнных инструментов, «Польский реквием»,

«Страсти по Луке» продолжают сохранять в себе выше упомянутый критический дух. Мои музыкальные взгляды тоже испытали на себе влияние этого развития, которое стало и моим художественным направлением.

С первого оркестрового исполнения «Симфонии № 3» прошло уже четыре года! С того времени мои эстетические воззрения обогатились новыми впечатлениями и опытом. Во время пребывания в США в январе – июне 1994 года представленная мною Третья симфония вызвала бурный резонанс, особенно запоминающейся была реакция слушателей Йельской музыкальной школы. Дослушав первую часть, они вдруг горячо зааплодировали. От неожиданности я даже испугался. И так было после каждой части. Присутствующие слушали стоя и проталкивались вперед, чтобы поприветствовать меня, чем очень меня растрогали. В мае 1995 года главный дирижер Санкт-Петербургского симфонического оркестра В.А. Рылов, прослушав запись, сказал: «Если бы сто лет назад инопланетяне прилетели сюда, чтобы в течение часа изучать историю человечества, мы бы дали им послушать Девятую симфонию Бетховена; если бы они прилетели сейчас, чтобы узнать о человеческой истории, мы бы дали им послушать твою Третью симфонию». Эти слова меня поразили, я даже немного растерялся.

После «Симфонии № 3» я сочинил два музыкальных произведения для рассказа Лу Синя «Меч» – «Песня людей в черном», «Танец жертвенных орлов» (хор). Это были новые поиски, и у меня появились свежие ощущения в аспекте эстетического восприятия музыки.

Работая над этой статьей, я подвожу итоги моей личности, на развитие которой оказали благоприятное влияние слова Ян Лицина: «На самом деле ты уже смешал множество различных концепций и техник современной музыки, это сейчас очень популярно в мире! Ты должен верить в себя и не считать себя недостойным». Все тяготы и лишения я, как бык, нес на себе. Это история наградила меня данной обязанностью. Я прекрасно понимаю, что все это совершенно чуждо современному миру, живущему в свое удовольствие. Мало кому известно обо всем, что я сделал внутри своей страны и за ее пределами, но я лишь могу продолжать заниматься своим делом.

Не в моих силах властвовать над тем, что было потеряно. Все, что я мог, — это всеми силами стараться восполнить потери, и эти усердия и восполнения навсегда останутся моим печальным опытом.

## Приложение Г. Материал из личного архива композитора

### 1. Письмо В.Н. Холоповой Ван Силиню

Думано, Шостакович был бы в восторге.

Приехав в Китай, я обнаружила здесь невидимое мировому миру живое и искреннее развитие традиций нашего великого соотечественника Дя Дя Шостаковича. Я густо общалась с ведущими композиторами Китая, опытным мастером Ван Си-лине и его З симфонии. Своим предвосхищая, З симфония он вообще повянул паписту Шостаковича, а в З симфонии дал развитие традиций Шостаковича в таком направлении которого в пайинкейт в Москве и б. Ленинграде Вели Россия в основном культивирует "медленного Шостаковича", то китайский автор продолжил линию неформального, "военно-барачного" Шостаковича, которая в свое время потрясла весь мир. В З симфонии Ван Си-лине есть Скрябин, где идет виртуознейшая оркестровка группы в stereo-пространстве, с расширяющейся малой барабанами и напряженной каретаними группы ударных. Музыка достигает такого грозного оркестрового блеска, от которого Дя Дя (З была с ним знакома) был бы в восторге. Такой музыки я ни у кого не слышала. И эта динамика окружена в симфонии глубокими "разношерстными" долгими мелодиями (автор - прекрасный мелодист), переходящих в напряженную лаву современной солирующей, то в оригинальное соло (фрагменты вилангели с ольтовой флейтой). Подумалась: откуда же берет

тот ритм ударных? И вижу по TV: спортивные арены, на которых тысячи людей ритмично ударяют в талды барабаны - китайская традиция! А откуда - те же мелодии? Конечно же, долги китайским Чайковским, Рахманиновым, Прокофьевым перетекли через горные хребты Китая, объединив трагические судьбы двух великих народов. Хотела бы, чтоб мир услышал эту неведомую ему музыку.

В.Н. Холопова,

проф. Московской консерватории

Текстиль, 18 ноября 1992

P.S. Узнала, что в период "культурной революции" Ван Си-лине был на 14 лет выслан, отправлен на каторгу, посажен в тюрьму и чудом остался жив.

## 2. Фотографии Ван Силиня



В.Н. Холопова и Ван Силинь  
(Пекин 1992 г.)



Ван Силинь, С. Губайдулина и  
Хуан Сяохэ (музыковед)  
(Пекин, 2005 г.)

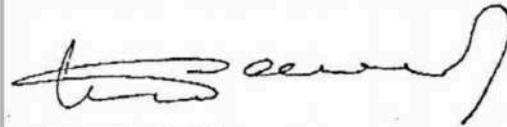


К. Пендерецкий и Ван Силинь  
(Пекин, 2001 г.)

### 3. Письмо К. Пендерцкого Ван Силиню

#### LETTER OF RECOMMENDATION

I would like to highly recommend Mr. Wang Xilin's Symphony No. 4. This is a great symphony work based on music of the European avant-garde of the 1960s and 70s. Because Chinese composers were isolated for many decades, I think that such a serious award as the Grawemeyer Music Award should honour a composer who has preserved his own individual language against the general trend in music in his country.



Krzysztof Penderecki

### Приложение Д. Список условных обозначений в схемах форм

знак /символ/буква	значение
A	Раздел формы
$a_1$	вариант
$a^1$	вариация
	мелодический паттерн
	паттерн ритмический (на одном звуке/созвучии)
	пласт, состоящий из одновременно звучащих вариантов мелодии
	пласт из одинаковых длительностей, построенный на <u>конечном/неточном</u> звуковысотном каноне или неточных имитациях
	мелодический паттерн-пласт, который организован из одновременно звучащих мелодических вариантов паттерна
	мелодический паттерн-пласт как бесконечный канон/ фигурационный канон
!	кульминационная зона
	алеаторическая фактура, построенная на крайних звуках инструментов
	алеаторическая фактура глиссандо
-----	сонорная фактура из тянущихся звуков/аккордов
	ракоход мелодии
—————	ударный(ые) инструмент (ты)

## Приложение Е. Схемы форм сюит и симфоний Ван Силиня

### 1. Симфония № 1

I ч. *Sonata Allegro*

Сонатная форма

Вступление			Экспозиция					Разработка				Реприза			Кода
			Г.П.	С.П.	П.П.	3.П.		1ый раздел	2ой раздел	3ий раздел		П.П.	С.П.	Г.П.	
<i>a</i>	<i>b</i> 9т.	<i>b</i> <sub>1</sub> 23т.	<i>c</i> 40т.	<i>c</i> <sub>1</sub> 119т.	<i>d</i> 137т.	<i>a</i> <sub>1</sub> 196т.	<i>b</i> <sub>2</sub> 211т.	<i>c</i> <sub>2</sub> (фугато) 219т.	<i>c</i> <sub>3</sub> 391т.	<i>c</i> <sub>4</sub> 434т.	<i>a</i> <sub>2</sub> 461т.	<i>d</i> <sub>1</sub> 482т.	<i>b</i> <sub>3</sub> 492т.	<i>c</i> <sub>5</sub> 504т.	<i>a</i> <sup>1</sup> ! 552т.
b-moll		f-moll	C-dur	g-moll	E-dur	c-moll	e-moll	h-moll- b-moll	b-moll	G-dur	g-moll	C-dur	g-moll	g- c-moll	



схема I ч. *c*<sub>2</sub> (фугато)

### II ч. *Adagio*

Сложная 2х частная (с чертами двухтемного рондо *e*, *g*)

A				B							Кода				
				B	A1	B1	A2		C	caden					
<i>e e</i> <sup>1</sup> ! <i>e</i> <sub>2</sub> ! эл. <i>e</i> (фугато) 19т.				<i>f</i> 126т.	<i>e</i> <sub>3</sub> 164т.	<i>e</i> <sub>3</sub> <sup>1</sup> 180т.	<i>g g</i> <sup>1</sup> <i>g</i> <sup>II</sup> ...! 191т.	<i>e</i> <sub>4</sub> ! 285т.	<i>g</i> <sup>V</sup> ... 331т.	<i>e</i> <sub>5</sub> ! 358т.	<i>e</i> <sup>II</sup> ! 381т.	<i>a</i> <sub>3</sub> ! 403т.	<i>za</i> 419т.	<i>e</i> <sub>3</sub> + <i>g</i> <sup>VII</sup> ... 423т.	<i>e</i> 455т.
b-moll		g-moll		e-moll	E-dur	H-dur	G-dur- E-dur		h-moll – fis-moll		f-moll	b-moll			



II ч. По дороге в горную деревню  
Сложная трехчастная форма

Вст.	А									В			
	$c$	$c^{\text{канон}}$	$d$	$d^1$	$e$	$e^1$	$c^{\text{I канон}}$	эл.с	$c^{\text{II канон}}$	$f$	$f^1$	$f^{\text{II канон}}$	$f^{\text{III}}$
	с 4т.	с 12т.	с 22т.	с 28т.	с 40т.	с 46т.	с 53т.	с 63т.	с 78т.	с 91т.	с 99т.	с 108т.	с 116т.
d-moll	d-moll	f-moll	c-moll	g-moll	e-moll	g-moll	d-moll	a-moll	d-moll	C-dur	C-dur	F-dur	D-dur



В					Ход	А1							Кода
$f_1$	$f_1^1$	$f_1^{\text{II}}$	$f^{\text{III канон}}$	$f^{\text{II канон}}$	—	$d$	$d_1^1$	$e$	$e^1$	эл.с	$c^{\text{II канон}}$	$c_1^{\text{канон}}$	
с 124т.	с 133т.	с 140т.	с 156т.	с 164т.		с 190т.	с 197т.	с 208т.	с 214т.	с 219т.	с 229т.	с 239т.	
G-dur	G-dur	H-dur	C-dur	A-dur	A,d →	c-moll	g-moll	e-moll	e-moll	e-moll	d-moll	g-moll	

III ч. *Ночная песня*  
Вариантно-вариационная форма

Вст.	A					A1						Кода
	$g, h$	$g^I, h$	$g_1, h$	$g_2, h$	$g^{II}$	$g_3$	$g_4$	$g_5,$ 	$g_6, h!$	cadenza	$g^{III}$	
	с 3т.	с 16т.	с 30т.	с 39т.	с 50т.	с 56т.	с 65т.	с 78т.	с 98т.	с 117т.	с 118т.	
D-dur	D-dur	H-dur	H-dur	H-dur	H-dur	D-dur	D-dur	B-dur	c-moll		h-moll/H-dur	D-dur

IV ч. *Праздник факелов*

Сложная 2х частной репризная с элементами двухтемного рондо (повторение  $h, i$ )

Вст.	A				B						C						A1		Кода			
	$h$	$i$	$j$	$i_1$	$k$	$k_1$	$l$	$k_2$	$k_3$	$i_2$	$h_1$	$m$	$m_1$	$m_2$	$m_3$	$h_2$	$m_4$	$m_5$	$i_3$ !	$i_{4, ув.}$ !	$b_3$	эл. $a$ !
	с 8т.	с 24т.	с 41т.	с 61т.	с 82т.	с 98т.	с 106т.	с 123т.	с 139т.	с 156т.	с 189т.	с 206т.	с 211т.	с 220т.	с 225т.	с 275т.	с 285т.	с 297т.	с 312т.	с 332т.	с 338т.	
a-moll	a-moll	a-moll	e-moll	a-moll	g-moll	g-moll	d-moll	d-moll	As-dur	H-dur/ h-moll	H-dur	G-dur	a-moll	D-dur								

3. Симфония № 2 (версия 2020 г.)

I ч. *Слезы*

Сквозная форма (членение идет чаще всего по 4-ре такта)

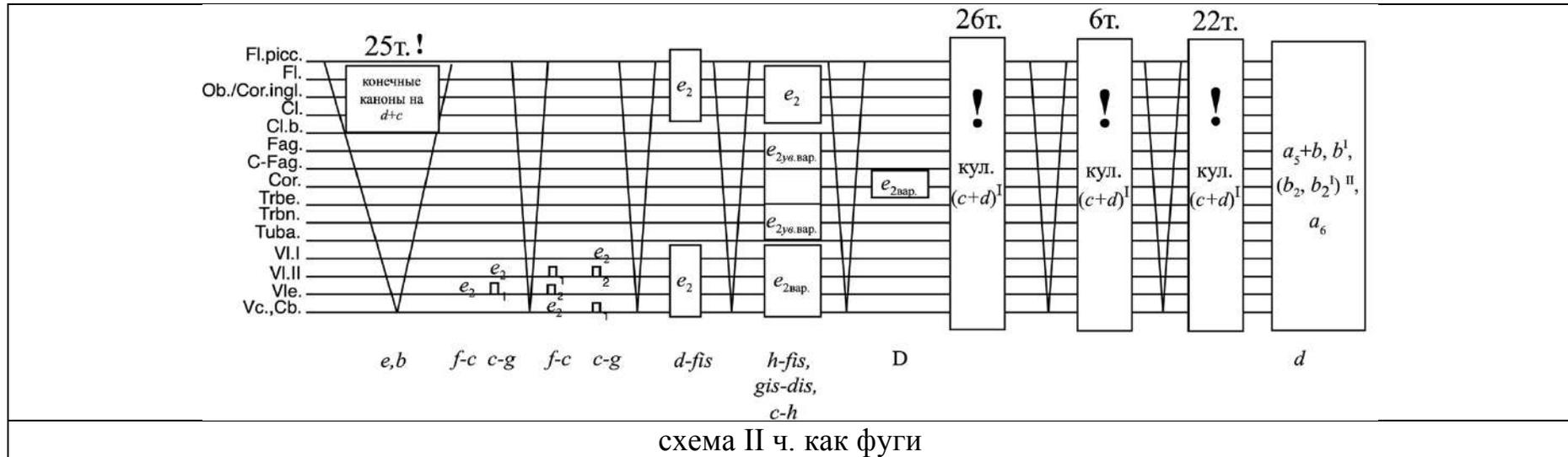
A				B			C		
$a a^I! a_1$	$a_2$ с 17т.	$a^{II}$ с 21т.	$a_3 a_4!$ с 25т.	с 42т. — $b_0, b, b_1, a_5+b, b^I, b_2, b_2^I, a_6!$ с 82т. — $(b_3, b_3^I), a_2+b_2, a_2^I, a_2^{II}!$ с 103т. — $(a_5+b)^I$			с $c, d, c_1, d_1, c+d, c^I! b_4$ со 115 т.		
d-moll	a-moll/cis-moll	d-moll	g-moll – a-moll	d-moll			C-dur		

II ч. *Кровь*  
Двойная вариантная (фуга)

Вст.	I		II		III		Кода
	A	B	A2	B1	A3	B2	
$e_0$ (фугато)	Двойная fuga на $e$ и вар.сопровождения $b$ (экспозиция и 1ый развивающий раздел) с 20т.	Интермедия $c+d$ ! с 62 т.	$e_1$ , вар.сопр. $b$ и $f$ (2ой развивающий раздел) с 102т.	Интермедия $d+c$ ! с 165т.	простая fuga на $e_2$ (экспозиция и развивающий раздел.) с 190т.	Интермедия $(c+d)^I$ ! с 273т.	$a_5+b, b^I,$ $(b_2, b_2^I)^{II},$ $a_6$ с 345т.
h-cis	b.....-C/As	F/f..... — cis	gis.....-F	e,b	f....-D	b-c-g-D	d

40т. !

*h fis cis b f c g d des C As F/f---cis gis-dis B-F*



### III ч. Огонь

#### Сонатная форма с чертами фуги

вст.	Экспозиция		Разработка	Реприза	
	Г.П.	П.П.		Г.П.	П.П.
вар.сопр $b_1$	экспозиция фуги на $g$ с 29т.	интермедия $(c+d)^{II}, !$ с 137т.	развивающий раздел фуги $g_2, (c+d)^{III}, (c+d)^{I}_1, c_2,$ с 163т.	реприза фуги $g_3$ (ув.) / $(c+d)_2$ с 218т.	$(c+d)^{IV}, !$ с 266т.
d,a	d,g,d,g,d,f,	a	e,h,fis,Des,C	d,g,d,f	C,D

	Экспозиция		Разработка(с.137г.) развивающий раздел фуги		Реприза	
	Г.П.	П.П.			Г.П.	П.П.
Fl.picc.,Fl.						
Ob./Cor.ingl.						
Cl.						
Cl.b,Fag.,C-Fag.						
Cor.						
Trbe.I						
Trbe.II,III						
Trbn.I						
Trbn.II,III,Tuba						
VI.I						
VI.II,Vle.						
Vc.,Cb.						
	$g^I$	$(c+d)^{II},!$			$g_3(yв.)$	$(c+d)^{IV}$
			$g_1$	$(c+d)_1$	$(c+d)_2$	$g_3(yв.)$
			$g_1$	$(c+d)_1^I$	$(c+d)_2$	
				$g_2 (c+d)^{III}$	$g_3 (yв.)$	
	$g$					
	$d,g$	$d,g$	$d,f$	$a$	$e, h, fis$	$Des, C$
						$d,g$
						$d,f$
						$C,D$

схема 3 ч. как фуги

## IV ч. Нирвана

## Двухчастная форма с элементами остинато

A	B
$h$	$a^{III},!$
$\mathbb{P}^K$	$\mathbb{P}_r, 1 \mathbb{P}_r, 2 \mathbb{P}_r, 3 \mathbb{P}_r$
	с 22г.
$e, C, A, F, E, Cis$	$C, D$

## 4. Симфоническая сюита «Впечатления от гор Тайхан» (версия 2014 г.)

## I ч. Напевы пашань

## Двухтемное рондо с варьированием А

A	B		A1	B		A2
<i>a</i>	<i>b</i> с 11т.	<i>c</i> с 22т.	<i>a</i> <sup>I</sup> с 33т.	<i>b</i> с 44т.	<i>c</i> с 55т.	<i>a</i> <sup>II</sup> ! с 67т.

II ч. *Песнь волны*  
Вариационная

		A						A1					Кода
		<i>e</i>	<i>e</i> <sub>1</sub>		<i>e</i> <sub>2</sub>		<i>e</i> <sub>3</sub> <small>неточ.имит.</small>	! <i>e</i> <sub>4</sub>	Ход	! <i>e</i> <sub>5</sub>			
<i>d</i>	<i>d</i> <sub>1</sub> <small>канон</small>	<i>d</i> <sub>2</sub>	<i>d</i> <sub>3</sub> <small>канон</small>	<i>d</i> <sub>4</sub>	<i>d</i> <sub>5</sub> <small>канон</small>	<i>d</i> <sub>6</sub> <small>имит.</small>	<i>d</i> <sub>7</sub> <small>неточ.канон</small>	<i>P</i> <small>канон</small>	1 <i>P</i> <small>канон</small>		1 <i>P</i> <sub>1</sub> <small>канон</small>	1 <i>P</i> <sub>1</sub> <small>обр. канон</small>	<i>d</i> <sup>I</sup>
	с 13т.	с 21т.	с 32т.	с 53т.	с 66т.	с 88т.	с 100т.	с 121т.	с 157т.	с 184т.	с 193т.	с 204т.	с 222т.

III ч. *Разбитая мемориальная доска*  
Сквозная форма с чертами 3-х частная<sup>453</sup>

<sup>453</sup> В обозначении серии первая буква указывает на форму серии (ракоход, инверсия, ракоход инверсии или прямая), «числитель» – способ изложения (горизонтальный, вертикальный или смешенный), а «знаменатель» – диапазон.

	A						A1			
мелодия серия	$p \frac{f_{гор.}}{des-d}$		$I \frac{f_1_{гор.}}{des-c}$ с 12т.					$RI \frac{f_2_{гор.}}{c-d}$ с 32т.		$R \frac{f_3_{гор.}}{d-des}$ с 37т.
сопровождение серия		$g$ $p \frac{смеш.}{des-d}$ с 8т.		$g_1$ $p \frac{смеш.}{des-d}$ с 19т.	$g_2$ $R \frac{смеш.}{d-es} / I \frac{вер.}{des-c}$ с 23т.	$g_3$ $RI \frac{смеш.}{d-es} / R \frac{вер.}{d-des}$ с 29т.				
мелодия МОДАЛЬНОСТЬ							$h$ с 31т.		$h_1$ с 36т.	



A1					A2					
		$I \frac{f_4_{гор.}}{des-c}$ с 61т.		$I \frac{a_2_{гор.}}{des-c} P \frac{гор.}{des-d}$ с 81т.	$P \frac{f_5_{гор.}}{des-d}$ с 114т.		$RI \frac{f_6_{гор.}}{c-des}$ с 119т.	$R \frac{f_7_{гор.}}{d-des}$		$I \frac{a_3_{гор.}}{des-c}$ с 144т.
$p \frac{верт.}{(12звук.)}$	$I \frac{g_4_{гор.}}{des-c}$		$I \frac{верт.}{(12звук.)}$	$RI \frac{g_5_{верт.}}{c-des}$				$P \frac{g_6_{верт.}}{c-des}$ с 128т.	$RI \frac{верт.}{(12звук.)}$	$P \frac{верт.}{des-c}$
$h_2$ с 40т.	$h_3$ с 52т.		$a_1$ с 65т.			$h_4$ с 117т.		$h_5$ с 124т.		

IV ч. Новая пляска с плетью  
Вариационная

Вст.	A					A1				A2			A3	
$i$	$j$ $i_1$	$j^I$ $i_{\text{ИМИТ.}}$	$j^{II}$ $i_2$	$j^{III}$ $k$	$j^{IV}$ $i_{\text{ИМИТ.}}$	$j^V$ $m_{\text{ИМИТ.}}$	$j^{VI}$ $m_1_{\text{ИМИТ.}}$	$j^{VII}$ $m_2_{\text{ИМИТ.}}$	$j^{VIII}$ $i_2$	$j^k$	$j^k$ <sup>I</sup>	$j^{IX}$ $1\mathbb{P}$ канон	$j^X$	
$\mathbb{P}_r$	$\mathbb{P}_r$ с 9т.	с 33т.	с 57т.	с 81т.	с 105т.	$1\mathbb{P}_r$ $2\mathbb{P}_r$ $\mathbb{P}$	$\mathbb{P}$	$3\mathbb{P}_r$ $4\mathbb{P}_r$ $\mathbb{P}$	с 201т.	с 225т.	с 249т.	с 273т.	!	
	in d				in e	in c	in d		in g	in d				
										$l$ канон с 228т.	$l$ канон с 246т.	$l$ канон с 265т.	$(P_{\text{гор.}}^{\text{ас-ес}} R_{\text{ес-ас}}^{\text{гор.}} I_{\text{ас-д}}^{\text{гор.}})$	с 297т.

### 5. Симфония № 3

I ч. *Adagio*.

Пассакалия с вариантными преобразованиями темы с чертами контрастно-строфической формой, рондо и сложной 3-х частная форм

A							B							A1		
	$b$	$c$	$d/c$	$b_1$	$e!$	$e_1!$		$f$	$f_1$	!	$f_2$	!	$f_3$	$e_2!$	$b^1$	$c^1$
	с 18т.	с 29т.	с 48т.	с 58т.	с 68т.	с 75т.				$g$		$g_1$			с 170т.	
$a$	$a_1$		$d_1$		$a_{2\text{ув.}}$	$a_3$ неточ. канон	$a_4$	$a_{5\text{ув.}}$			Эл. $a_{5\text{ув.}}$		Эл. $a_{5\text{ув.}}$	$d_1$	$a^1$	$a_1^1$
					с 84т.	с 90т.	с 108т.	с 124т.	с 131т.	с 134т.	с 137т.	с 140т.	с 144т.	с 160т.	с 177т.	

II ч. *Allegro*.

Сложная 3-х частная форма с чертами остинатных вариаций и рондо

Экспозиция									Разработка							
$c_1$	$\begin{matrix} \blacktriangle \\ h \\ a_8 \end{matrix}$	$i$ с 25т.	$j$	$k$	$j^I$	$l$	$l$	$l/k/i$	$j^{II}$	$c_2, c_2^I, n$	$h$ 	$h$ 	$h$ ---	$o/h$ 	$j^{II}$	
		$c_1^I$		$c_1^I$		$c_1^{II}$	$\rightarrow$ $m$	$\leftarrow$ $m$ с 73т.		$c_1^{IV}$	$c_1$	$c_1^V$	$c_1^{VI}$	$c_1^{VII}$		$c_1^{VIII}$
		$c_1^{III}$		solo Tamb.		---		---		---		---				
с 9т.	с 17т.	с 33т.	с 41т.	с 49т.	с 57т.	с 65т.		с 81т.	с 97т.	с 105т.	с 128т.	с 136т.	с 144т.	с 176т.	с 184т.	



Эпизод							Реприза-Кода															
	$h$ с 248т.		$h$ ---	$p$	$h^I \blacktriangle$	$h$ 		$c^{II}$	$k_{(ym.)}$	$c^{III}$	$i_{(ym.)}$	$c^{IV}$	$l_{(ym.)}$									
	$c_2^{II}$	$c_2^{II}$	$c_2^{II}$			!	$o_1/a_9$	$a_1^{II}$	---	$a_1^{III}$		$a_2$			$c_1^{IX}$	$c_1^X$	$c_1^X$				!	
solo Timp.		+Perc.		---			---			---			---			---			---			
с 232т.	с 255т.	с 264т.	с 273т.	с 280т.	с 288т.	с 296т.	с 320т.	с 344т.	с 351т.	с 352т.	с 355т.	с 356т.	с 364т.	с 374т.	с 382т.	с 382т.	с 390т.					

III ч. *Largo*.

Вариантно-вариационная форма с чертами 3х частной

Экспозиция				1-ый развивающий раздел					2-ой развивающий раздел				Реприза-кода
$q$	$q_1$ с 11т.	$q_2$ с 20т.	$q_3$ с 30т.	$q_4$ с 40т.	$q_5$ с 47т.	$q_6$ с 57т.	$q_7$ с 67т.	$q_8 !$ с 78т.	$a_{11}$ с 89т.	$a_{12}$ с 101т.	$q_9$ канон неточ. с 125т.	$h$ ▲	$q^1, q_1^1$ с 160т.
$a_{10}$ (канон неточ. в обращении) тт. 1-35				$a_{10}^1$ тт. 35-54		$a_{10}^{II}$ тт. 54-85			$h$ в каноне тт. 85-117		ЭЛ. $a_{10}$ в каноне тт. 118-125	$c_5$ с 148т.	

IV ч. *Allegro*.

## Вариантно-вариационная форма с чертами 3х частной

А				
мелодия	$r$ VI.I + VI.II (тт.20-35)	$r_1$ Об., Об/Cl. (тт.82-108)	$r_2$ VI.I + VI.II (тт.108-135)	$r_3$ VI.I+VI.II+Vle.+Vc. (тт.138-162)
арпеджио	$\mathbb{P}^k$ (тт.20-35)	$\mathbb{P}$ (тт.20-35)	1 $\mathbb{P}^k$ / 2 $\mathbb{P}^k$ (тт.44-135)	3 $\mathbb{P}^k$ / 1 $\mathbb{P}$ / 2 $\mathbb{P}$ (тт.138-161)
звук/аккорд	$\mathbb{P}_r$ 1 $\mathbb{P}_r$ (тт.20-41)	$2\mathbb{P}_r$	$4\mathbb{P}_r$ (тт.110-135)	$3\mathbb{P}_r$ (тт.108-162)
			(тт.44-169)	



A				B			
				$S$ Cor. (тт.207-232)	$s/t$ Fag.+Trbn.+Cb. (тт.232-255)	$a_{10}$ <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">К.неточ.в обращении</span> (тт.306-314)	
$4 \mathbb{P}^K / 5 \mathbb{P}^K$ ! (тт.162-169)	$\mathbb{P} / 1 \mathbb{P}$ (тт.169-181)	$3 \mathbb{P}^K / 3 \mathbb{P} / 6 \mathbb{P}^K$ (тт.181-196)	$4 \mathbb{P} / 7 \mathbb{P}^K$ (тт.196-207)	$3 \mathbb{P} / 2 \mathbb{P}$ (тт.207-232)	$3 \mathbb{P} / 4 \mathbb{P}$ (тт.232-241)	$4 \mathbb{P}^K / 5 \mathbb{P}$ (тт.241-259)	$9 \mathbb{P}^K$ (тт.272-318)
				$8 \mathbb{P}^K$ (тт.232-272)			
$5 \mathbb{P}_T / 6 \mathbb{P}_T$ ! (тт.162-169)	$2 \mathbb{P}_T / 7 \mathbb{P}_T$ (тт.169-181)	$8 \mathbb{P}_T$ (тт.185-259)	$9 \mathbb{P}_T$ (тт.196-259)	$10 \mathbb{P}_T$ (тт.225-259)			
				$6 \mathbb{P} / 7 \mathbb{P}^K$ (тт.318-343)			



A1				Кода		
$! r_4$ <sup>КАНОН</sup> Cor.,Trbc. (тт.343-361)				$c_6$ (тт.407-430)		
				$a''$ (тт.393-430)	$a_1''$ (тт.432-452)	
$8 \mathbb{P} / 10 \mathbb{P}^K / 5 \mathbb{P} / 9 \mathbb{P}^K$ (тт.343-361)	$10 \mathbb{P}$		$10 \mathbb{P}_1$ !			
$11 \mathbb{P}_T / 12 \mathbb{P}_T$ (тт.315-361)	$13 \mathbb{P}_T$	$14 \mathbb{P}_T$ ▲	$13 \mathbb{P}_T$ !	$b''$ (тт.391-393)	$b'''$ (тт.403-407)	$b^{IV}$ (тт.440-452)

## 6. Симфония № 4 (версия 2016 г.)

I ч. *Lento*. фугато

VI.I		<i>a</i>	
VI.II		<i>a</i>	п <sub>1</sub>
Vle.		<i>a</i>	п <sub>1</sub> п <sub>4</sub>
Vc.		<i>a</i>	п <sub>1</sub> п <sub>4</sub> п <sub>3</sub>
Cb.		<i>a</i>	п <sub>1</sub> п <sub>2</sub> п <sub>3</sub> п <sub>3</sub>
	<i>d a e h fis</i>		

II ч. *Allegretto*.  
Сонатная форма

Экспозиция						Разработка										
Г.П.		С.П.		П.П.		3.П.		1-ый раздел				2-ой раздел				
P <sub>r</sub> — — — — — ! <i>b</i> 1 P <sub>r</sub> с 127 т.	Perc. с 135 т.	P <sub>r</sub> — — — — — <i>b</i> <sub>1</sub> (мензур. канон) 2 P <sub>r</sub> с 143 т.	Perc. с 151 т.	P <sub>r</sub> — — — — — ! <i>c</i> 3 P <sub>r</sub> с 159 т.	P <sup>к</sup> 4 P <sub>r</sub> <i>a</i> фрагм. с 169 т.	1 P <sup>к</sup> 2 P <sup>к</sup> P <sub>r</sub> — — — — — 5 P <sub>r</sub> с 175 т.	P <sub>r</sub> — — — — — с 199 т.	5 P <sub>r</sub> — — — — — с 211 т.	Perc. с 217 т.	— — — — — с 223 т.	канон дост миним. хрома. канон с 229 т.	17 P <sub>r</sub> Perc. P <sub>r</sub> — — — — — 18, 19 P <sub>r</sub> — — — — — с 237 т.	1 P <sub>r</sub> с 241 т.	2 P <sub>r</sub> с 251 т.	3 P <sup>к</sup> P <sub>r</sub> — — — — — с 257 т.	d(4 P <sub>r</sub> ) с 257 т.





A					B				
$e$	$e_1$	$e_2$	$e_3$	$e^{\text{канон}}$	$f$	$f^I$	$f^{II}$	$f^{III}$	$f_1 \rightarrow g_0 \rightarrow a_2$
4 $\mathbb{P}^K$	4 $\mathbb{P}^K$	5 $\mathbb{P}^K$	5 $\mathbb{P}^K$						!
с 481т.	с 497т.	с 504т.	с 511т.	с 519т.	с 552т.	с 557т.	с 562т.	с 567т.	с 572т.

IV ч. *Allegretto risoluto.*

Сложная 2х частная (с элементами рондо)

A	B											Кода	
фугато на $g, h, i$ !	!	30 $\mathbb{P}_Г$	31 $\mathbb{P}_Г$	29 $\mathbb{P}_Г$	32 $\mathbb{P}_Г$	33 $\mathbb{P}_Г$		33 $\mathbb{P}_Г$		33 $\mathbb{P}_Г$		33 $\mathbb{P}_Г$	Перс.
6 $\mathbb{P}^K$ - 8 $\mathbb{P}^K$	фрагм. $a_{ув.}$	7 $\mathbb{P}^K$	фрагм. $a_{ув.}$	$h_1^{\text{канон}}$	$a_{3ув.}^{\text{канон}}$		$a_{3ув.}^{\text{канон}}$		$a_1^{II(ум.)}$		$a_1^{III(ум.)}$		
1 $\mathbb{P}^K$		9 $\mathbb{P}^K$	!	8 $\mathbb{P}^K$	!		!		!		!		!
с 599т.	с 691т.	с 704т.	с 712т.	с 728т.	с 740т.	с 748т.	с 752т.	с 760т.	с 764т.	с 768т.	с 772т.	с 776т.	с 781т.



## 7. Симфония № 6

I ч. *Источник жизни*

Сложная двухчастная форма

A					B					Кода	
$a$ канон $\rightarrow c$ канон $\rightarrow a_1$ канон $\rightarrow a_2$ канон  $b$ канон  $\text{ГТ } 1 \text{ГТ}$		$a_3$ канон от е (4р.) $a_2$ канон $b_1$ $\text{ГТ } 2 \text{ГТ } 3 \text{ГТ}$		$a_3$ канон от fis (3р.) $a_2$ канон $b_2$ $\text{ГТ } 3 \text{ГТ } 4 \text{ГТ}^{\text{канон}}$		$a_4$ канон $b_2$ $\text{ГТ } 1 \text{ГТ}^{\text{К}}$		$d$ канон $(a+b)$ канон $a_5$ $c_1$ $(a+b)_1$ канон $e$ $2 \text{ГТ}^{\text{К}} 3 \text{ГТ}^{\text{К}}$		эл. $b$ $e f e f_1 e^{\text{канон}} f e f e$ $e^{\text{канон}}$ !	фрагм. $a$
с 19т. с 27т.		с 51т.		с 59т. с 63т.		с 67т.		с 71т. с 88т. с 95т. с 101т.		с 115т.	с 131т. с 139т.

II ч. *Борьба жизни*

Сложная трехчастная форма

A		A1		B	A2	Кода
$g$	$h$	$i$	$h$	двойной ритмический канон с чертами остинато	$i_1+h$ вар.	G.C., Perc. $h_2$ --- !
с 17т.		с 48т. с 65т.		с 81т.	с 153т.	с 195т.
				5ГТ — 7ГТ	2ГТ <sup>К</sup>	8ГТ 9ГТ

двойной ритмический канон с чертами остинато

III ч. *Огонь жизни*  
Рондальная форма с чертами строфики

A				Ход	B					A1	B1	Ход			
$a_7$	$a_7^I$	$a_7^{II} / a_8$	$a_{ув. канон} / a_7^{III}$	<u>Timp., Chin.Paigu</u>						<u>Chin.Paigu</u> Chin.Piatti	$a_9$ канон	$e$ канон (2р.)	<u>Timp.</u> Chin.Paigu Chin.Piatti		
3 $\mathbb{P}^K$	4 $\mathbb{P}^K$	5 $\mathbb{P}^K$ , 6 $\mathbb{P}^K$	8 $\mathbb{P}^K$ , 9 $\mathbb{P}^K$	Эл. $a_7$	$j$	$j^I$	$j_1$	$j^{II}$	$j^{III}$			7 $\mathbb{P}^K$			
4 $\mathbb{P}^K$	5 $\mathbb{P}^K$ , 6 $\mathbb{P}^K$	7 $\mathbb{P}$	21 $\mathbb{P}_T$						$\mathbb{P}$ ИСТОЧ.ИМИТ.	15 $\mathbb{P}_T$		8 $\mathbb{P}^K$			
10 $\mathbb{P}_T$ -15 $\mathbb{P}_T$	12 $\mathbb{P}_T$ , 13 $\mathbb{P}_T$	12 $\mathbb{P}_T$ -17 $\mathbb{P}_T$	19 $\mathbb{P}_T$		24 $\mathbb{P}_T$					23 $\mathbb{P}_T$		15 $\mathbb{P}_T$			
	15 $\mathbb{P}_T$ -18 $\mathbb{P}_T$	19 $\mathbb{P}_T$ , 20 $\mathbb{P}_T$	22 $\mathbb{P}_T$ , 23 $\mathbb{P}_T$									23 $\mathbb{P}_T$			
	с 42т.	с 76т.	с 110т.	с 120т.	с 126т.	с 130т.	с 140т.	с 150т.	с 160т.	с 170т.	с 180т.	с 190т.	с 200т.	с 210т.	с 220т.



A2		Ход				C			Кода		
$a_{10+e_1}$ 9 $\mathbb{P}^K$ , 10 $\mathbb{P}^K$ 16 $\mathbb{P}_r$ , 17 $\mathbb{P}_r$ с 224т.	$a_{11}^{\text{канон}}$ $a_{11+e_2}$ 1 $\mathbb{P}$ 16 $\mathbb{P}_r$ , 17 $\mathbb{P}_r$ с 282т.	- - - - 25 $\mathbb{P}_r$ с 319т.	Timp. Chin.Paigu Chin.Piatti с 325т.	25 $\mathbb{P}_r$ с 330т.	Timp., Chin.Piatti с 334т.	- - - - 11 $\mathbb{P}^K$ , 12 $\mathbb{P}^K$ 26 $\mathbb{P}_r^{\text{канон}}$ 27 $\mathbb{P}_r^{\text{канон}}$ с 344т.	Timp., Tamb. Chin.Piatti с 355т.	28 $\mathbb{P}_r$ с 363т.	$a^{\text{канон}}$ с 367т.	perc. $a_1^{\text{канон}}$ Эл. $a^{\text{канон}}$ $b_3^{\text{канон}}$ с 380т.	Chin.Piat. $a^I$ 28 $\mathbb{P}_r$ с 398т.

8. Симфоническая сюита «Тайгу янгэ»<sup>454</sup>

I ч. Увертюра

Вариантно-строфическая форма с чертами 3-х частной

A						A1				
$\boxed{a}$ !	$a^I$	$a_1$	$a_1^I$	$b/\text{эл.}a$	$a_1^{II}/b_1$	$\boxed{a_2}$ /эл. $a_{уВ}$ ! $c$	$d$	$d_1$	$d_2$	$e$
	с 17т.	с 37т.	с 53т.	с 69т.	с 85т.	с 101т.	с 123т.	с 139т.	с 153т.	с 163т.

//

B									A2		
$\boxed{f^K}$	$\boxed{f^K}^I$	$\boxed{f^K}^{II}$	$\boxed{f^K}^{III}$	$\boxed{f^K}^{IV}$	$\boxed{f^K}^V$	$\boxed{f^K}^{VI}$	$\boxed{f^K}^{VII}$	$\boxed{f^K}^{VIII}$	$d_3$	$d_4$	$e_1$ $\boxed{a_2}$ /эл. $a_{уВ}$ ! $c$ $g$
с 171т.	с 179т.	с 187т.	с 195т.	с 203т.	с 211т.	с 219т.	с 227т.	с 235т.	с 251т.	с 257т.	с 284т.

<sup>454</sup> В схемах этой сюиты не используются сквозное буквенное обозначением

II ч. *Песня*

Вариационно-строфическая (куплетно-вариационная)

Вст.	А		А1		А2		Кода
	<i>a</i> с 5т.	<i>b</i> с 13т.	<i>a</i> <sup>I</sup> с 21т.	<i>b</i> <sup>I</sup> с 29т.	<i>a</i> <sup>II</sup> ! с 37т.	<i>b</i> <sup>II</sup> с 45т.	<i>a</i> <sup>III</sup> с 53т.

III ч. *Интермеццо*

3-х частная форма с вариантной и динамизированной репризой. В 1 и 3 ч-х свободная вариации (с полифонии развитием)

Вст.	А				В	А1			Кода
	<i>a</i> с 3т.	<i>a</i> <sup>I</sup> с 11т.	<i>a</i> <sup>II</sup> канон с 19т.	<i>a</i> <sup>III</sup> с 29т.	<i>b</i> с 37т.	<i>a</i> <sub>1</sub> П <sup>канон</sup> с 45т.	<i>a</i> <sub>1</sub> <sup>I</sup> П <sup>канон</sup> с 53т.	<i>a</i> <sub>1</sub> <sup>II</sup> П <sup>канон</sup> П <sup>канон</sup> с 61т.	Эл. <i>a</i> ув. <sup>к</sup> ! с 69т.

## IV ч. Погребальная песня

Метавариантная форма (каждая из тем связана интонационно с «а»)

A				B				B1				Кода
$a, b$	$a, b_1$	$a, b_2$	$a_1$	$c$	$c_1$	$\begin{matrix} 1 \text{ П}^{\text{КАНОН}} \\ \boxed{\text{П}^{\text{К}}} \\ 2 \text{ П} \end{matrix}$	$\begin{matrix} 1 \text{ П}^{\text{КАНОН}} \\ \boxed{\text{П}^{\text{К}}}^{\text{КАНОН}} \\ 2 \text{ П} \end{matrix} !$	$c^I$	$c_1^I$	$d^I$	$d_1^I$	$d^{II}$
	с 6т.	с 11т.	с 16т.	с 24т.	с 28т.	с 32т.	с 36т.	с 40т.	с 44т.	с 48т.	с 52т.	с 56т.

## V ч. Праздник фонарей

Вариантно-строфическое рондо с чертами контрастной строфики в разделах

A									A1					A2				A3			Кода		
$a$	$b$	$b^I$	$c$	$c^I$	$c^{II}$	$c^{III}$	$b^{II}$	$b^{III}$	$a^I$	$b_1$	$c_1$	$b_1^I$	$c_2$	$a^{II}$	$d$	$b_2$	$d^I$	$b_2^{II}$	$a^{III}$	$e$	$\begin{matrix} \text{П}^{\text{г-4П}^{\text{г}}} \\ \boxed{\text{П}} \\ \text{КАНОН} \\ \text{на } f \end{matrix}$	$\begin{matrix} 3 \text{ П}^{\text{КАНОН}} \\ 5 \text{ П}^{\text{г}} - 7 \text{ П}^{\text{г}} \\ 6 \text{ П}^{\text{г}} \\ \text{КАНОН} \\ g \\ ! \end{matrix}$	$!$ $b_3$ (фугато)
	с 4т.	с 12т.	с 20т.	с 24т.	с 28т.	с 32т.	с 36т.	с 42т.	с 49т.	с 52т.	с 58т.	с 62т.	с 69т.	с 75т.	с 81т.	с 93т.	с 97т.	с 109т.	с 116т.	с 132т.	с 142т.	с 179т.	с 201т.





Trbe.I																		13 <sub>от as</sub>	13 <sup>I</sup>	14	14 <sup>I</sup>	13	14	15	-				
Trbe.II																		13 <sub>от fis</sub>	13 <sup>I</sup>	14	14 <sup>I</sup>	13	14	14 <sup>II</sup>	15	15	-		
Trbe.III																		13 <sub>от e</sub>	13 <sup>I</sup>	14	14 <sup>I</sup>	13	14	14 <sup>I</sup>	15	16	14	14	14 <sup>III</sup>
Cor.I	1 <sub>(от h)</sub>	2	3	2	4	5	4 <sub>1</sub>	6	7	8	9	10					1	2	3 <sub>yb.</sub>	4 <sub>yb.</sub> + 5	4 <sub>1</sub>	6	7	8	12				
Cor.II								4 <sub>1</sub>	6	7	8	9	10	10		1 <sub>(от h)</sub>													
Cor.III		1 <sub>(от h)</sub>	2	3	2	4	5	-	4 <sub>1</sub>	6	7	8	9				1	2	3 <sub>yb.</sub>	4 <sub>yb.</sub> + 5	4 <sub>1</sub>	6	11	8					
Cor.IV										4 <sub>1</sub>	6	7	8	(9+10) <sub>1</sub>		1 <sub>(от a)</sub>													
Trbn.I																		1 <sub>(от e)</sub>	2	3 <sub>yb.</sub>	4 <sub>yb.</sub> + 5	4 <sub>1</sub>	6	6 <sup>I</sup>					
Trbn.II																			1 <sub>(от b)</sub>	2	3 <sub>yb.</sub>	4 <sub>yb.</sub> + 5	4 <sub>1</sub>	6					
Trbn.III, Tb																				1 <sub>(от as)</sub>	2	3 <sub>yb.</sub>	17	18	-	4 <sub>2</sub>			

схема десятиголосного канона на с

II ч. *Напевы кайхуа: токката для оркестра*  
 Вариантно-строфическая форма с чертами остинато

A				B					C				
					$a_1$						$d$		
	с 33т.	с 65т.	с 97т.	с 129т.	с 145т.	с 161т.	с 177т.	с 193т.	с 209т.			с 225т.	с 241т.



B1						C1		Кода					
	$a_1$		$a_2$		$e$			$e$	$1P_r$				
									$e_2 + a_3$ канон				
с 257т.	с 273т.	с 289т.	с 305т.	с 321т.	с 337т.	с 353т.	с 369т.	с 385т.	с 393т.				с 409т.

III ч. *Ночной разговор на берегу реки – плач для гобоя соло и оркестра*  
 Вариантно-строфическая форма (с чертами трехчастности)

A		B	C	B	A		B1	C1	B2	A			Кода	
<i>f</i>	<i>g</i> <i>f</i>	<i>g</i> <sub>1</sub> <i>f</i>	<i>g</i> <sub>2</sub> неточ. канон	<i>g</i> <sub>3</sub> неточ. канон <i>h</i>	<i>g</i> <sub>2</sub> неточ. канон	<i>g</i> <sub>4</sub>	<i>g</i> <sub>5</sub>	<i>g</i> <sub>6</sub> неточ. канон $2\mathbb{P}_r$ —	<i>g</i> <sub>3</sub> неточ. канон <i>h</i> $2\mathbb{P}_r$ —	<i>g</i> <sub>2</sub> неточ. канон <i>i</i> мензур. канон $2\mathbb{P}_r$ —	<i>f</i>	<i>g</i> <sup>1</sup> <i>f</i>	<i>g</i> <sub>1</sub> <sup>1</sup> <i>f</i> <sub>1</sub>	<i>g</i> <sub>4</sub> канон $2\mathbb{P}^k$
	с 13т.	с 37т.	с 59т.	с 72т.	с 80т.	с 92т.	с 108т.	с 117т.	с 125т.	с 133т.	с 143т.	с 155т.	с 173т.	с 189т.

IV ч. *Финал: Оперная сцена в устье реки*  
 Монтажная композиция (с чертами рондо)

A				B								Кода		
<i>j</i>	$\mathbb{P}^k$ <sup>XI</sup>	<i>j</i> <sub>1</sub>	<i>i</i> <sub>1</sub> мензур. канон	<i>k</i>	$\mathbb{P}^k$ <sup>XII</sup>	<i>a</i> <sub>4</sub> $3\mathbb{P}^k$	<i>k</i> <sub>1</sub>	<i>a</i> <sub>5</sub> $3\mathbb{P}^k$ <sup>I</sup>	<i>k</i> <sub>1</sub>	<i>g</i> <sub>4</sub> неточ. имитация $3\mathbb{P}^k$ <sub>1</sub> <sup>I</sup>	<i>g</i> <sub>5</sub> неточ. имитация $3\mathbb{P}^k$ <sub>1</sub> <sup>I</sup>	<i>k</i> <sub>1</sub>	<i>i</i> <sub>1</sub> мензур. канон	<i>a</i> <sup>3x</sup> голос. канон <i>b</i> неточ. канон
	с 19т.	с 37т.	с 53т.	с 61т.	с 77т.	с 81т.	с 103т.	с 105т.	с 120т.	с 121т.	с 130т.	с 141т.	с 143т.	с 151т.

### 10. Симфоническая сюита «Напевы Юньнань II»

I ч. *Утренняя мелодия леса*

Вариантно-вариационно-строфическая форма с чертами трехчастности

A		B		A1
<i>a</i>	<i>a</i> <sub>1</sub> неточ. имит. с 8т.	<i>b</i> <i>a</i> <sub>2</sub>	<i>b</i> <i>a</i> <sub>3</sub>	<i>a</i> <sub>4</sub> неточ. канон с 34т.

II ч. Песня во время шелушения риса  
Двойные остинатные вариации с чертами куплетности

Запев											Припев				
А											А1				
<i>c</i>	$\boxed{d}$ <i>c</i>	$\boxed{d}$ <i>c</i> <i>e</i>	$f^{\text{канон}}$ $\boxed{d}$ <i>c</i> <i>e</i>	$\boxed{g}$ $\boxed{d}$ <i>c</i> <i>e</i>	$\boxed{d}$ <i>c</i> <sub>1</sub> <i>e</i> <sub>1</sub>	$\boxed{h}$ $\boxed{d}$ <i>c</i> <sub>1</sub> <i>e</i> <sub>1</sub>	$\boxed{d_1}$ <i>c</i> <sub>2</sub> <i>e</i> <sub>2</sub>	$\boxed{i}$ $\boxed{d_1}$ <i>c</i> <sub>2</sub> <i>e</i> <sub>2</sub> <i>j</i>	$\boxed{k}$ $\boxed{d}$ <i>c</i> <i>e</i> <sub>3</sub>	$\boxed{k_1}$ $\boxed{d}$ <i>c</i> <sub>3</sub>	$b_1^{\text{канон}}$ $\boxed{g^{\text{К}}}$ $\boxed{\text{P}}$	$b_1^{\text{канон}}$ $\boxed{h}$ $\boxed{\text{P}}$	$\boxed{i^{\text{К}}}$	$\boxed{k^{\text{ИМИТ.}}}$	!
	с 9т.	с 17т.	с 25т.	с 29т.	с 37т.	с 45т.	с 53т.	с 60т.	с 69т.	с 77т.	с 85т.	с 101т.	с 109т.	с 117т.	с 123т.



Запев							Припев						
В							В1			Кода			
<i>l</i>	<i>m</i> <i>l</i> <sup>I</sup>	$\boxed{\text{P}}_r$ $\boxed{\text{P}}_r$ $\boxed{l}$	<i>n</i> <i>m</i> $\boxed{l}$ <sup>I</sup>	<i>n</i> <sub>1</sub> $\boxed{l}$ <sup>II</sup>	<i>n</i> <sub>2</sub> $\boxed{l_1}$	<i>n</i> <sub>1</sub> <i>m</i> <sub>1</sub> $\boxed{l^{\text{К}}}$ <sup>III</sup>	$\boxed{b_2}$ <i>l</i> <sup>II</sup>	$\boxed{b_2}$ <i>l</i> <sup>III</sup>	<i>l</i> <sub>1</sub>	<i>d</i> <sub>1</sub> $\boxed{g_1}$ ЭЛ.С	<i>i</i> <i>n</i> <sub>3</sub> ЭЛ.С	!	
	с 128т.	с 143т.	с 155т.	с 167т.	с 179т.	с 191т.	с 203т.	с 215т.	с 227т.	с 238т.	с 247т.	с 267т.	с 274т.

III ч. Танец с бамбуковыми палками

## Четное рондо с остинатностью в эпизодах (А, С)

Вст.	А (65т.)				В (32т.)	С (18т.)		В1 (16т.)	Кода (4т.)
	$o$ , $o_1$	$o^I$ , $o_2$	$o^{II}$ , $o_3$	$p^K$ , $p_1^K$	$p^{K^I}$ , $!p^{K^{II}}$	$\overline{p}^K$	$1 \overline{p}^K$ , $2 \overline{p}^K$	$! p^{II}$	Эп. $o$ имит.
	$4 \overline{p}_r$ , $5 \overline{p}_r$	$6 \overline{p}_r$	$6 \overline{p}_r$ канон ув.	$q_1^K$ , $b_1^K$ канон	$7 \overline{p}_r$ , $7 \overline{p}_r^I$	$8 \overline{p}_r$ канон	$7 \overline{p}_r$ , $7 \overline{p}_r^{II}$	$b_1^K$ канон	
	$3 \overline{p}_r$			$q^K$ , $q_1^K$	$4 \overline{p}_r$ , $5 \overline{p}_r$			$q_1^K$	
	$2 \overline{p}_r$	Эп. $o_2$		$\overline{p}$ , $q$	$2 \overline{p}_r$			$q$	
	с 9т.	с 17т.	с 33т.	с 49т.	с 65т.	с 97т.	с 109т.	с 121т.	с 137т.

## IV ч. Танец с ножами

Двойные остинатные вариации с объединение тем в центре формы

А					А/В		
$r$ , $\overline{r}$	$r^I$ , $\overline{r}^I$	$s$ , $s_1$ $r^{II}$ , $r^{III}$	$r_1$ , $t$	$r_1$ , $t^I$	$n_4$ , $n_5$ $r^{II}$ , $\overline{r}^{IV}$	$n_6$ , $n_7$ $r^{II}$ , $\overline{r}^{IV}$	!
с 5т.	с 23т.	с 41т.	с 58т.	с 73т.	с 88т.	с 105т.	с 124т.



В								Кода
$n_8$	$b, b^I$	$b$	$b^I$	$b_{\text{обр.}}^{\text{К}}$	$b_{\text{обр.}}^{\text{К}}$	$u$	$b$	!
с 133т.	с 150т.	с 161т.	с 168т.	с 172т.	с 180т.	с 192т.	с 208т.	с 226т.

V ч. *Вечерний лес – рассказ бау*

Сложная двухчастная с вариантно-вариационной организацией каждой части

Вст.	А					В		Кода
	$v$	$v_1$	$v_2$	$v_3$ $w$	$v_4$ $w$ эл.п	 $b$ $a_5$	 $b$ $a_6$	$a$
	с 19т.	с 33т.	с 48т.	с 59т.	с 80т.	с 93т.	с 101т.	с 109т.

**Приложение Ж. «Магический квадрат» серии сюиты «Впечатления от гор Тайхан»**

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
		I0	I4	I6	I3	I2	I10	I11	I5	I8	I9	I7	I1	
1	P0	Des	F	G	E	Es	H	C	Ges	A	B	As	D	R0
2	P8	A	Des	Es	C	H	G	As	D	F	Ges	E	B	R8
3	P6	G	H	Des	B	A	F	Ges	C	Es	E	D	As	R6
4	P9	B	D	E	Des	C	As	A	Es	Ges	G	F	H	R9
5	P10	H	Es	F	D	Des	A	B	E	G	As	Ges	C	R10
6	P2	Es	G	A	Ges	F	Des	D	As	H	C	B	E	R2
7	P1	D	Ges	As	F	E	C	Des	G	B	H	A	Es	R1
8	P7	As	C	D	H	B	Ges	G	Des	E	F	Es	A	R7
9	P4	F	A	H	As	G	Es	E	B	Des	D	C	Ges	R4
10	P3	E	As	B	G	Ges	D	Es	A	C	Des	H	F	R3
11	P5	Ges	B	C	A	As	E	F	H	D	Es	Des	G	R5
12	P11	C	E	Ges	Es	D	B	H	F	As	A	G	Des	R11
		RI0	RI4	RI6	RI3	RI2	RI10	RI11	RI5	RI8	RI9	RI7	RI1	