

Юй Вэньхан

Российская академия музыки имени Гнесиных
121069, Российская Федерация, Москва, улица. Поварская, 30-36

ТЕМБРОВЫЕ РЕШЕНИЯ В КАМЕРНОЙ МУЗЫКЕ ЦЗО ЧЖЕНЬ-ГУАНЯ 1980-Х ГОДОВ

(Соната для виолончели соло и Триптих для трех флейт)

Цзо Чжень-Гуань — современный московский композитор китайского происхождения, жизнь и творческая деятельность которого в значительной мере связана с русской культурой. В его творчестве, отличающемся многоплановостью и представленном разными жанрами, нашло яркое воплощение органичное сочетание элементов русской и китайской музыкальных культур. Китайские традиции представлены практически во всех произведениях композитора. Они проявляются и в его обращении к традиционной философии, религии, поэзии, и в приверженности определенным темам и сюжетам. Образы его произведений специфичны, они выражены в самобытных чертах музыкального стиля композитора, в звуковысотных и ритмических компонентах музыкального языка, в тембровых решениях и жанровых комбинациях.

Целью данного исследования является изучение тембровых решений, посредством которых Цзо Чжень-Гуань воплощает в своих камерных сочинениях колорит китайских традиционных инструментов. Поставленная цель определила следующий круг задач: охарактеризовать творчество Цзо Чжень-Гуаня; представить панораму китайских традиционных инструментов; проанализировать тембровые решения в его камерных сочинениях — Сонате для виолончели и Триптихе для трех флейт.

Ключевые слова: Цзо Чжень-Гуань, современная музыка, музыка России, симфонический оркестр, китайские традиционные инструменты, камерный ансамбль, тембр

DOI: 10.36871/hon.202204070

Статья поступила в редакцию: 25 ноября 2022 года

Рекомендована в печать: 30 ноября 2022 года

Сведения об авторе:

Юй Вэньхан — аспирант (Китайская Народная Республика)

805562886@qq.com

ORCID: 0000-0003-4543-0795

Обширную сферу творчества российского композитора китайского происхождения Цзо Чжень-Гуаня¹ представляет область камерно-инструментальных произведений для раз-

личных инструментальных составов (сонаты, сюиты, вариации, квартеты) и камерно-вокальных опусов. Характерно, что композитор нередко объединяет инструментальные пьесы, песни и романсы в циклы, сюиты.

Китайские традиции так или иначе представлены практически во всех произведениях композитора, проявляясь в его обращении к традиционной философии, религии, поэзии в целом и отдельным определенным темам и сюжетам. Специфичны образы его произведений, выражающиеся в самобытных чертах музыкального стиля, в звуковысотных и ритмических компонентах музыкального языка, в тембровых решениях и жанровых комбинациях.

Даже при беглом взгляде на сочинения Цзо Чжень-Гуаня выявляются такие их особенно-

¹ Начиная с 1950-х годов, связи Китая и России в сфере музыкальной культуры стали укрепляться. Многие китайские музыканты получали образование в Советском Союзе — например, прославленный пианист Лю Шикун обучался с 1955 года в Московской консерватории, а до этого учился у русских педагогов-эмигрантов Б. Лазарева, А. Татульяна, Т. Кравченко [4, 76]. Композитор Цзо Чжень-Гуань в 1965 году закончил Новосибирское музыкальное училище, в 1971 году Новосибирскую консерваторию по классу виолончели, а позже — в 1978 году — Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных по классу композиции и вступил в Союз советских композиторов.

сти, как необычные сочетания инструментов, трактовка и использование тех или иных тембров, своеобразие концептуальных решений. При этом в произведениях композитора ощутимо влияние не только музыки современного Китая, представленного связями с национальной композиторской школой, но и «архаического» Китая, выраженного в традиционной музыке и музыкальном фольклоре. Все это обусловило *актуальность* заявленной темы.

Большое влияние на творчество Цзо Чжень-Гуаня оказали русская музыка, литература и живопись. Знание произведений русских и европейских композиторов помогало складываться представлениям о музыкальной форме, симфоническом оркестре, классических и современных техниках композиции. Опора композитора на европейские традиции ощущается в том, что даже в его сочинениях, основанных на китайских ладовых и ритмических системах, неизменно присутствуют такие классические музыкальные формы, как трехчастная, вариационная и сонатная, используются традиционные приемы оркестровки. В результате рождается особый сплав культур, формируется новая художественная образность [7, 16].

На формирование стиля Цзо Чжень-Гуаня оказала воздействие советская композиторская школа, что им самим отмечалось так: «Изучение ладов, инструментов, специфических способов развития, звукоизвлечения стало для меня потенциалом, базой. Я погружаюсь в другую философию, в другую эстетику» [8, 146]. По собственному признанию композитора, особое значение для него имело творчество А. Шнитке, Д. Смирнова, Э. Денисова.

Жанровая палитра сочинений композитора также демонстрирует влияние русских и европейских истоков. В 1970-е годы Цзо Чжень-Гуань работал в жанрах, которые имеют устоявшуюся традицию в русской музыке, — сюита, увертюра, симфонietta, квартет, пьеса, вариации, песня, романс. В этот период композитор не давал названия своим произведениям, а ограничивался указанием на жанр: Сонатина для фортепиано, Четыре пьесы для квартета, Соната для виолончели и фортепиано, Сюита для кларнета соло, Сюита для симфонического оркестра.

В последней трети XX века для русской композиторской школы становится характерным обращение к ансамблю солистов, исполнителей на оркестровых инструментах, что ярко проявляется и в творчестве Цзо Чжень-Гуаня.

Его камерные сочинения можно выделить в качестве самостоятельной группы. Среди них — Четыре пьесы для квартета, Пьеса для ансамбля скрипачей, Сюита для кларнета соло, Струнный квартет, «У-син» («Пять движущих начал») для ударных, «Гохуа» для ансамбля солистов, Триптих для трех флейт [там же, 27]. Изначально для скрипки, виолончели и ударных было написано произведение «Осенняя луна в Ханьском дворце».

Однако Цзо Чжень-Гуань получил широкое признание как самобытный композитор во многом благодаря тому, что в своих сочинениях он очень искусно уподобляет звучания инструментов симфонического оркестра звучаниям традиционных китайских инструментов. Его мастерство обеспечивается глубоким знанием китайской традиционной оркестровой и ансамблевой музыки.

Современный тип оркестра китайских народных инструментов начал складываться в Шанхае в 1920-е годы, когда китайскими музыкантами стали осваиваться европейские традиции. В то же время некоторые ударные китайские традиционные инструменты становились полноправными участниками европейского оркестра.

В свою очередь, европейские музыкальные инструменты постепенно входили в китайскую культуру, однако национальные традиции при этом сохранялись. Традиционные китайские инструменты и в настоящее время востребованы в музыкальной культуре Китая, они распространены на всей территории современного государства. При этом ударные инструменты продолжают занимать ведущую позицию. Освоение китайскими музыкантами европейского инструментария лишь расширило возможности музыкального искусства Китая. В сфере композиторского творчества это выражается, прежде всего, в уподоблении инструментов симфонического оркестра звучанию традиционных китайских инструментов, и шире — инструментов Восточной Азии.

Перейдем к анализу тембровых решений в произведениях Цзо Чжень-Гуаня для оркестровых инструментов.

Соната для виолончели соло (1983) знаменует начало нового периода в творчестве композитора. Цзо Чжень-Гуань начинает свой творческий путь с освоения традиционного жанра сонаты.

В XX веке жанр сонаты продолжает развиваться, он обретает различные структурные варианты, расширяется его художественно-

стилевой спектр, повышаются запросы композиторов к техническому уровню солирующих партий. Если до этого сочинения можно было говорить лишь об ученическом периоде творчества, то с виолончельной Сонаты композитор обретает собственный стиль, в котором органично взаимодействуют черты китайской традиционной музыки и европейские музыкальные особенности.

С одной стороны, обращение к виолончели связано с владением автором данным инструментом, а с другой стороны, композитор подражает в Сонате игре на старинном китайском щипковом инструменте *гуцине* — разновидности цитры, имеющей пять струн. Семейство *цин* хорошо известно в китайской традиционной музыкальной культуре [6, 167].



Рис. 1. Китайский цинь, или гуцинь

В контексте использования Цзо Чжень-Гуанем приемов игры на виолончели для звукоподражания звучаниям китайских инструментов необходимо назвать также древний монгольский *смычковый* инструмент *моринхур*, который имеет две струны и орнаментируется изображением конской головы. Виолончель и моринхур имеют общность по тембру и диапазону, техники игры на них тоже относительно сходны.

Для достижения музыкальной целостности исполнитель на виолончели сочетает технику движения пальцами левой руки (приемы игры *glissando*, *pizzicato*) с игрой смычком правой рукой. При игре на *гуцине* также используются обе руки, за исключением мизинцев, — при этом пальцы левой руки в основном для на-



Рис. 2. Монгольский моринхур

жания на струны и скольжения. Комбинация приемов правой руки более сложная, включая приемы: *tuo* <托> (большой палец направлен внутрь), *mo* <抹> (указательный палец направлен внутри), *tiao* <挑> (указательный палец находится впереди), *gou* <勾> (средний палец направлен внутрь), *ti* <剔> (средний палец направлен наружу), *da* <打> (безымянный палец направлен внутрь) и *zhai* <摘> (безымянный палец направлен наружу) и т. д. [10, 188].

Техники полуприжатия струны для взятия флажолета и скольжения, используемые левой рукой при игре на виолончели, сходны с техниками *инь* <吟>, *нао* <猱> и *чуо* <绰>, при игре на *гуцине* [там же, 189].

Таким образом, виолончель имеет много общего с китайским *цинем* и с монгольским *моринхуром* в области как техники игры, так и принципов звуковой вибрации. Использование виолончели для имитации тембра звука и навыков игры на китайском *цине* и монгольском *моринхуре* является воплощением идеи подражания звучаниям национальных музыкальных инструментов Восточной Азии посредством западных музыкальных инструментов.

Композитор пишет Сонату для виолончели соло в одночастной структуре, в которой выделяются несколько разнотемповых раз-

делов: *Adagio* (A) Вступление, экспонирование; *Piu mosso* — *Moderato* (B) Экспонирование / развитие; *Presto* (B) Развитие; *Vivo* (A1) Развитие; *Largo* (A) Реприза.

Первый раздел *Adagio* связан с имитацией игры на щипковом инструменте *цинъ*. данный инструмент чаще всего имеет две настройки: *C-D-F-G-A-c-d* и *G-A-c-d-e-g-a*. Как видно, инструмент *цинъ* ориентирован на пентатонику, и на открытых струнах инструмента заложена возможность для квартовой транспозиции мотивов. В Сонате используется транспозиция основных мотивов на кварту и квинту, что обусловлено ориентацией на возможности инструмента *цинъ*. Цзо Чжень-Гуань насыщает партию виолончели разными приемами звукоизвлечения, благодаря которым создается имитация игры на инструменте *цинъ*. Это сочетание *pizzicato*, удара струны по грифу, *glissando*, акцентов, введение флажолетов. Прием *glissando* используется как между узкими интервалами — секундами, так и между широкими — нонами, что создает ощущение неравномерной темперации. Игра аккордов на виолончели создается с помощью приема *arpeggiato*. Штрих *pizzicato* имитирует игру на струнном инструменте щипком.

Тематизм Сонаты опирается на два элемента. Первый тематический элемент представлен интонацией малой секунды *cis-d*. Эта тема предназначена для имитации техники игры и тона *цинъ*.

Нотный пример 1

Цзо Чжень-Гуань. Соната для виолончели соло.
Adagio, тт. 1–5



Развитие данного элемента совершается при сохранении интервала секунды, который может иметь следующие транспозиции: *c-d*, *cis-dis*, а также в виде ноны. Диапазон и тембр этой темы сходны с тембром монгольского моринхура (нотный пример № 2)

Второй тематический элемент связан с многократным повторением одного звука —

Нотный пример 2

Цзо Чжень-Гуань. Соната для виолончели соло.
Piu mosso, тт. 50–56



чаще всего это звук *a*, который в ходе развития обрастает различными «звукокомплексами». Звук здесь сильный, а тон тяжелый, что является имитацией техники игры на цине: *gou* (勾) (средний палец направлен внутрь) и *ti* (剔) (средний палец направлен наружу).

Нотный пример 3

Цзо Чжень-Гуань. Соната для виолончели соло.
Adagio, тт. 6–11



Оба тематических элемента экспонируются уже в первых тактах Сонаты. В дальнейшем произведение выстраивается на развитии этих элементов и их транспозиции. Фактически, вся композиция выводится из двух простейших элементов. Композитор использует принципы повторности и вариантности. Повторность придает форме черты рондальности. Отметим, что сочетание принципов вариационности и рондальности характерно для народной музыки, что было доказано В. Виноградовым [2, 160].

Не менее важную роль в Сонате играет ритм, который характеризуется качествами прихотливости и нерегулярности. Музыкальная ткань Сонаты строится на чередовании фраз, каждая из которых обладает индивидуальным ритмическим рисунком, протяженностью, структурой. Благодаря ритмической многоликости в рамках простейших интонационно-мотивных элементов достигается большое разнообразие.

Как указывает Ван Сяо Тун, с точки зрения ритма в Сонате выделяются несколько видов «движений», различные сочетания которых образуют самостоятельную линию развития и помогают выстраивать структуру Сонаты [1, 80]. Благодаря ритмической изменчивости и акцентировке сильные доли размываются, что ослабляет ощущение ритмической пульсации. На это направлено и введение переменного размера, а также агогические указания.

Рассмотрим особенности развития каждого раздела Сонаты.

Показ тематических элементов связан с длительностями восьмых, четвертей и шестнадцатых, но при этом большую роль играют паузы. С точки зрения ритма тематические элементы развиваются за счет введения ритма обратного короткого пунктира, триолей, квинтолей, секстолей.

С первых тактов большую роль в развитии тематизма играет динамика. Компози-

тор меняет динамические нюансы буквально в каждом такте. Помимо контрастных сопоставлений в диапазоне от *pianissimo* до *fortissimo* используются динамические нарастания и спады, которые должны совершаться очень мобильно. В конце раздела в фактуре заостряется интервал септимы, который играет большую роль и в последующих разделах Сонаты.

Если весь первый раздел Сонаты связан со штрихом *pizzicato*, то начало раздела *Piu mosso* ознаменовано сменой штриха: виолончель играет *arco* на *legato*, благодаря чему те же фактурные элементы получают новую тембровую окраску. Первый тематический элемент сопоставляется в разных регистрах в диатоническом и хроматическом вариантах (нотный пример 4).

Нотный пример 4

Цзо Чжень-Гуань. Соната для виолончели соло.
Piu mosso, тт. 50–62



Появляется и новый фактурный вариант: на фоне выдержанного звука *d* звучат подголоски в верхнем регистре (звук *a*) и в нижнем (звуки *c-g*). Второй тематический элемент появляется на *pizzicato*, что вводит еще более сильный контраст по сравнению со связным звучанием *legato*.

Раздел *Moderato* начинается с аккордовой фактуры: второй тематический элемент излагается в виде созвучий (звуки *e-a-d-c*), а также сопоставляется с первым элементом. В партии виолончели появляются широкие мелодические ходы. Например, мелодическая фраза в тактах 131–135 охватывает диапазон от *c* большой октавы до *g* второй октавы.

Нотный пример 5

Цзо Чжень-Гуань. Соната для виолончели соло.
Moderato, тт. 129–137



В окончании раздела *Moderato* вводится череда трелей в низком регистре (нотный пример 6).

Раздел *Presto* тоже начинается с аккордов, однако на этот раз созвучия сочетают

Нотный пример 6

Цзо Чжень-Гуань. Соната для виолончели соло.
Moderato, тт. 138–143



диатонические и хроматические звуки (*c-g-b-es*). Новое тембровое звучание виолончели в разделе *Presto* обусловлено приемом *sul ponticello* и введением тремоло. Появляется и новый фактурный вариант: движение мелодии напоминает пассажи по звукам арпеджио. Вслед за этим появляются репетиции, представленные сопоставлением чистой квинты в низком регистре и уменьшенной октавы в высоком регистре (нотный пример № 7). Довольно продолжительный эпизод, основанный на данном типе фактуры, напоминают этудную технику.

Также в *Presto* выразительно звучат параллельные чистые квинты. Введение мелодического движения на *rubato* в середине эпизода выступает в роли границы, после которой появляется другой тематизм. Трихордовые попевок развиваются в новом ритме шестнадцатых (группы из четырех шестнадцатых, из восьмой и двух шестнадцатых), который сообщает музыке грациозный, игривый характер, о чем свидетельствует и авторская ремарка *grazioso*.

Нотный пример 7

Цзо Чжень-Гуань. Соната для виолончели соло.
Presto, тт. 182–194



Раздел *Vivo* представлен моторным этудным движением: бег шестнадцатых дается без пауз на протяжении 20 тактов, что ярко выделяет раздел по сравнению с предыдущим изложением материала. Постепенное его «торможение» совершается за счет введения пауз и триолей. После этого представлен еще один фактурный вариант в виде широких арпеджио. Как и в предыдущем разделе, в окончании *Vivo* вводятся речитативные реплики на *rubato*.

Реприза *Largo* возвращает начальные секундовые интонации с *glissando*, повтор ноты *a* в сочетании с другими звуками. В заключении повторяется квинта *d-a*, которая

на протяжении всей Сонаты выступала в роли центральной оси, что позволяет определить квинту $d-a$ как тональную (нотный пример 8). Кроме того на протяжении всего произведения в осевую квинту неоднократно включался звук fis , сообщая музыке мажорное наклонение. Наличие в произведениях осевых звуков, создающих ощущение тональности, является характерной чертой стиля Цзо Чжень-Гуаня.

Нотный пример 8

Цзо Чжень-Гуань. Соната для виолончели соло.
Largo, тт. 341–345



Таким образом, тематический материал Сонаты развивается за счет интонационных, ритмических, фактурных, динамических, регистровых и тембровых средств. Такая интенсивность развития приближает драматургию Сонаты к конфликтной, что свойственно европейской традиции [3, 36]. Опираясь на ладозвукорядные, фактурные, ритмические особенности традиционной китайской музыки, композитор имитирует звучание китайского инструмента *цин* посредством ряда приемов звукоизвлечения на виолончели (*pizzicato*, *glissando*, удар струны по грифу и др.). Инструмент *цин* ориентирован на пентатонику, и на открытых струнах инструмента заложена возможность для квартовой транспозиции мотивов. Поэтому в Сонате для виолончели Цзо Чжень-Гуань также использует транспозицию основных мотивов на кварту и квинту. Тематический материал Сонаты развивается вариантно за счет интонационных, ритмических, фактурных, динамических, регистровых и тембровых средств.

Триптих для трех флейт (1986) имеет свои композиционные особенности. Первая и вторая части цикла исполняются в умеренно-медленных темпах, а третья часть построена на чередовании контрастных темповых соотношений. В рамках трехчастной формы финала цикла первые две части представлены в медленном темпе (*Moderato*, *Adagio*), и только средний раздел третьей части *Andante* — *Allegro molto* — *Andante*) написан в быстром темпе. Таким образом, почти весь триптих проходит в медленном движении, что можно связать с древними жанрами китайской музыки, отражающими образы созерцания.

Партитура Триптиха предназначена для трех флейт, где партия второго инструмента при необходимости заменяется с большой флейты на флейту пикколо, а партия третьего инструмента — с большой флейты на альтовую флейту. Композитор воссоздает звучание традиционных китайских продольных бамбуковых флейт сяо.



Рис. 3. Китайская бамбуковая флейта сяо

Первая часть открывается соло первой флейты: на чередовании двух звуков d^2 и e^2 представлена ритмическая импровизация с постепенной прогрессией — восьмые, триоль, шестнадцатые, секстоль, трель.

Нотный пример 9

Цзо Чжень-Гуань. Триптих для трех флейт, тт. 1–6.
Ритмическая импровизация с прогрессией



Затем мелодическая линия переходит к звуку h^1 , который подчеркивается *glissando* от звука ais^1 . Партия, таким образом, направлена на раскрытие своеобразия тембровой окраски инструмента, что в целом характерно для китайской инструментальной музыки. Так, Чжоу Ицзюнь указывает, что приемы неточного ритмизованного ускорения и замедления на одном звуке часто встречаются в инструментальном сопровождении к китайским драмам [5, 77]. В китайской музыке самоценен сам тон [там же, 78]. В первой части Триптиха приемы ритмизованного ускорения в дальнейшем представлены в солирующей партии третьей флейты (звук c^2).

А самоценность тона, проявляющаяся в длительном повторении одной ноты в разных партиях, проявляется и в условиях сочетания всего ансамбля флейт.

Со вступлением других флейт музыкальный материал все время меняется: солирующие фрагменты чередуются с пассажами, с переключками между голосами. Когда к звучанию первой флейты присоединяется вторая, композитор вводит пассажи, сочетание которых образует диссонлирующие друг с другом мелодические линии (секундовые сочетания). Короткая трихордовая попевка, основанная на интонациях восходящей секунды и нисходящей квинты, имитируется между партиями первой и третьей флейт в малую секунду. Ладовое своеобразие музыки раскрывается в подобных хроматических наложениях. Во время звучания всего ансамбля часто опорными созвучиями становятся секундовые наложения. В нотном примере № 10 это звуки d^1 , des^1 и es^1 , многократное повторение которых с остановкой в конце утверждает это созвучие в качестве опорного.

Нотный пример 10

Цзо Чжень-Гуань. Триптих для трех флейт, тт. 55–58.
Диссонлирующее созвучие



Отметим также ритмическую прихотливость музыкальной ткани. При изложении различного материала в партии одной флейты используется дуольное ритмическое деление, в партии другой — триольное, а в партии третьей — септоли или иное деление длительностей, что создает эффект импровизационности, свободы изложения. Помимо трелей Цзо Чжень-Гуань использует и другие приемы звукоизвлечения. Тремоло при введении во всех трех партиях флейт основано на гармоническом сочетании кварт и секунд. В числе приемов — *frullato*, создающее «жужжащий» эффект тремоло. Большую роль играет орнаментика, которая насыщает музыку первой части.

Во второй части композитор дает авторское указание *misterioso*, что предписывает создание таинственного, тихого образа. Начинается часть с солирующего тематического

проведения у альтерной флейты: песенная спокойная мелодия выделяется опорой на интонацию кварты. С этой же темой в варианном изложении потом вступает первая флейта. У флейты пикколо тема представлена в сильном изменении, однако квартовая интонация сохраняется. В процессе развития образ динамизируется за счет мелодических, ритмических и динамических средств, а заключение построено на постепенном затухании, возвращении к первоначальному состоянию.

В третьей части раздел *Andante* по тематическому материалу близок к вступительному изложению. Постепенное вступление голосов в восходящем порядке основано на том же ладовом принципе: между голосами образуется созвучие из $a^1 - as^2 - g^2$. На протяжении всего раздела каждая из трех партий основана на одном звуке с небольшим включением вспомогательных звуков. Внутреннее развитие образа достигается за счет ритмического своеобразия.

Раздел *Allegro molto* резко выделяется в Триптихе в тематическом отношении: он основан на моторном движении. Мелодические линии трех инструментов изложены ритмическими группами из четырех шестнадцатых. Голоса часто вступают в кварту. Однако фразировка между партиями не совпадает, что усиливает эффект движения. В середине *Allegro molto* на фоне фигурационного движения возникают солирующие реплики, изложенные крупными длительностями. Начало солирующих фраз с восходящей большой септими создает яркий выразительный образ.

Нотный пример 11

Цзо Чжень-Гуань. Триптих для трех флейт.
Раздел *Allegro molto*, тт. 28–30



Реприза финала завершается созвучием $g^1 - gis^1 - a^1$, утверждая основной опорный тон.

Таким образом, музыка Триптиха для трех флейт проходит преимущественно в медленном движении, что связывается с древними жанрами китайской музыки, отражающими образы созерцания. Композитор воссоздает звучание традиционных китайских бамбуковых флейт, используя приемы *glissando*, *frullato*, тремоло, трели, а также опору на хроматический звукоряд. Ритмическая прихотливость, сочетание нормативного и не-

нормативного ритмического деления создает ощущение импровизационности. В Триптихе широко используются приемы неточного ритмизованного ускорения и замедления на одном звуке, которые часто встречаются в инструментальном сопровождении к китайским драмам. Цзо Чжень-Гуань подчеркивает самощенность музыкального тона, что является чертой китайской музыки.

В заключение отметим, что в творчестве Цзо Чжень-Гуаня органично соединяются элементы китайской, русской и европейской культур. Если русская и европейская музыка дали композитору, в первую очередь, представления о музыкальной форме, симфоническом оркестре, классических и современных техниках композиции, то в китайской музыке он нашел

ладовые и ритмические системы для опоры на них в своих произведениях. В результате чего рождается особый сплав культур, формируется новая художественная образность.

Звучание традиционных инструментов древнего происхождения имеет для китайского народа сакральное значение, являясь выражением религиозного и национального мировоззрения. К числу самых древних китайских инструментов относятся цитра *цинь* и бамбуковая флейта *сяо*. Имитация звучания этих инструментов средствами традиционных европейских инструментов мастерски представлена Цзо Чжень-Гуанем в Сонате для виолончели и Триптихе для трех флейт, что создает в данных произведениях целостное представление о китайской музыке и культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Сяо Тун. Московский композитор Цзо Чжень-Гуань: индивидуальный путь в музыке: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2007. 217 с.
2. Виноградов В. С. Киргизская народная музыка. Фрунзе: Киргизгосиздат, 1958. 335 с.
3. Карпенко В. Е. К вопросу «Восток и Запад в современной российской музыке» (на примере Сонаты для виолончели соло Цзо Чженьгуаня) // Восток и Запад: история, общество, культура: сб. материалов I Международной заочной научно-практической конференции. Красноярск, 2012. С. 34–36.
4. Цзо Чжень-Гуань. Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор, 2015. 334 с.
5. Чжоу Ицюнь. Концерт для саксофона-альта с оркестром Чу Ванхуа как синтез китайских национальных и европейских традиций // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 2 (56). С. 72–83.
6. Чэнь Цзэкан. Традиционные ударные инструменты и их роль в исторической ретроспективе и современной музыкальной культуре Китая // Художественное образование и наука. 2019. № 4 (21). С. 146–156.
7. 郭萌. 左贞观音乐活动研究[D]. 黑龙江: 哈尔滨师范大学博士论文, 2013. 239页. Го Мэн. Исследование музыкальной деятельности Цзо Чжень-Гуаня [D]: Докторская диссертация Харбинского педагогического университета. Хэйлунцзян, 2013. 239 с.
8. 臧婷. 莫斯科作曲学派的代表者—献给左贞观先生75岁寿辰[J]. 当代音乐, 2020(6):146–148. Занг Тинг. Представитель Московской школы композиции — посвящается 75-летию господина Цзо Чжень-Гуаня [J]. Современная музыка. Китай, 2020 (6): 146–148. 2020.06.063.
9. 李柏萱. 透过中国传统打击乐发展史浅析民族打击乐的未来[J]. 艺术评鉴, 2019(16): 36–37. Ли Байсюань. Краткий анализ будущего национальной перкуссии через историю развития традиционной китайской перкуссии [J]. Художественная оценка. Китай, 2019 (16). С. 36–37.
10. 杨立. 试析二胡演奏对古琴奏法与音色模仿的研究[J]. 音乐创作, 2018(6):188–189. Ян Ли. Попытки анализа исполнения на эрху по методу игры на гуцине и имитации его тембра [J]. Создание музыки. 2018 (6). С. 188–189.

Yu Wenhong

Gnesin Russian Academy of Music
30–36 Povarskaya ul, Moscow, 121069, Russian Federation

TIMBRE SOLUTIONS IN CHAMBER MUSIC BY ZUO ZHEN-GUAN IN THE 1980^s (Sonata for cello solo and Triptych for three flutes)

Zuo Zhen-Guan is a modern Moscow composer of Chinese origin, whose life and creative work are largely associated with Russian culture. In his versatile oeuvre, which includes dif-

ferent genres, Zuo Zhen-Guan combines elements of Russian and Chinese musical cultures in an organic way. Chinese traditions are found in almost all of the composer's works. These can be seen in his references to traditional philosophy, religion and poetry, as well as in his devotion to particular themes and subjects. The images of his works are specific, they are expressed in the distinctive features of the composer's musical style, in the sonorous and rhythmic components of the musical language, in the timbre solutions and genre combinations.

The purpose of this study is to identify the timbre solutions through which Zuo Zhen-Guan embodies the flavor of Chinese traditional instruments in his chamber compositions. The range of tasks included highlighting the features of Zuo Zhen-Guan's oeuvre; presenting a panorama of Chinese traditional instruments; and analyzing the timbre solutions in his chamber works — the Cello Sonata and the Triptych for three flutes.

Keywords: Zuo Zhen-Guan, contemporary music, Russian music, symphony orchestra, Chinese traditional instruments, chamber ensemble, timbre

DOI: 10.36871/hon.202204070

Received: November 25, 2022

Accepted: November 30, 2022

Information about the author:

Yu Wenhong — Ph.D. student (People's Republic of China)

805562886@qq.com

ORCID: 0000-0003-4543-0795

REFERENCES:

1. Wang Xiao Tong. Moskovskii kompozitor Zuo Zhen-Guan: individual'nyi put' v muzyke [The Moscow Composer Zuo Zhen-Guan: an Individual Path in Music]. PhD dissertation. Moscow, 2007. 217 p. (In Russian)
2. Vinogradov V. S. Kirgizskaya narodnaya muzyka [Kyrgyz Folk Music]. Frunze, 1958. 335 p. (In Russian)
3. Karpenko V. Ye. To the Question "The East and the West in Contemporary Russian Music" (on the example of Zuo Zhenguan's Sonata for cello solo). *Vostok i Zapad: istoriya, obshchestvo, kul'tura* [East and West: History, Society, Culture: materials of the 1st International Correspondence Scientific and Practical Conference]. Krasnoyarsk, 2012, pp. 34–36. (In Russian)
4. Zuo Zhen-Guan. Russkie muzykanty v Kitae [Russian Musicians in China]. Saint Petersburg, 2015. 334 p. (In Russian)
5. Zhou Izun. Concerto for Alto Saxophone and Orchestra by Chu Vanhua as a Synthesis of Chinese National and European Traditions. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual Problems of Higher Musical Education]. 2020, no. 2 (56), pp. 72–83. (In Russian)
6. Chen Zekang. Traditional Percussion Instruments: The Historical Background and Contemporary Musical Culture. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2019, no. 4 (21), pp. 146–156. (In Russian)
7. Guo Meng. 左贞观音乐活动研究 [A Study of the Musical Activities of Zuo Zhen-Guan]. Doctoral dissertation. Heilongjiang, Harbin Normal University, 2013. 239 p. (In Chinese)
8. Zang Ting. 臧婷. 莫斯科作曲学派的代表者——献给左贞观先生75岁寿辰 [Representative of the Moscow School of Composition — Dedicated to the 75th Anniversary of Mr. Zhen-Guan]. *当代音乐* [Contemporary Music]. 2020, no. 6, pp. 146–148. (In Chinese)
9. Li Baixuan. 透过中国传统打击乐发展史浅析民族打击乐的未来 [Brief Analysis of the Future Life of National Percussion through the History of the Development of Traditional Chinese Percussion]. *艺术评鉴* [Artistic Assessment]. 2019, no. 16, pp. 36–37. (In Chinese)
10. Yan Li. 试析二胡演奏对古琴奏法与音色模仿的研究 [Attempts to Analyze the Erhu Performance by the Method of Playing Guqin and Timbre Imitation]. *音乐创作* [Music Making]. 2018, no. 6, pp. 188–189. (In Chinese)

