



УДК 78.01

КИТАЙСКАЯ КАЛЛИГРАФИЯ И АВАНГАРДНЫЕ ТЕХНИКИ КОМПОЗИЦИИ В СОЧИНЕНИЯХ ЛЯН ЛЭЯ

ДИН ЧУН

Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки,
603000, Нижний Новгород, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена творчеству современного китайско-американского композитора Лян Лэя. В своих сочинениях он обратился к многовековым традициям китайской культуры, в первую очередь, к визуальным искусствам каллиграфии и живописи. На примере его инструментальных опусов «Слуховые гипотезы» («Aural Hypotheses», 2010) для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и вибратона, Концерта для арфы и камерного оркестра (2008) рассмотрен процесс преломления характерных черт китайской каллиграфии и живописи гогуа в музыкальной ткани. Он реализуется на уровне национальных иероглифических стилей письма (*шоуцзинь, куанцао*), в работе с пустым пространством белого листа *фэйбай*, техниками нанесения туши на бумагу, использовании различных типов консистенции чернил. В процессе компаративного анализа было установлено, что для художественно убедительного воплощения особенностей каллиграфии и живописи Лян Лэй обратился к широкому кругу авангардных методов композиции – микрополифонической и пуантилистической фактуре, ограниченной алеаторике, репетитивной технике, сонористике, приёмам расширенного фортепиано и жанровым элементам инструментального театра. Таким образом, автор соединил древние традиции каллиграфического искусства Китая с современными западными техниками композиции.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Лян Лэй, каллиграфия, гогуа, «Слуховые гипотезы», Концерт для арфы и камерного оркестра, авангардные техники, современная китайская музыка, китайская инструментальная музыка.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

CHINESE CALLIGRAPHY AND AVANT-GARDE COMPOSITION TECHNIQUES IN THE WORKS OF LIANG LEI

DING CHONG

Nizhny Novgorod M. I. Glinka State Conservatory, 603000, Nizhny
Novgorod, Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to the work of the contemporary Chinese-American composer Liang Lei (born in 1972). In his works, he turned to the centuries-old traditions of Chinese culture, primarily to the visual arts of calligraphy and painting. Using the example of his instrumental opuses “Aural Hypotheses” (2010) for flute, clarinet, violin, cello, piano and vibraphone, and the Concerto for Harp and Chamber Orchestra (2008), the process of refraction of the characteristic features of Chinese calligraphy and painting *gohua* in the musical fabric is considered. It is realized at the level of writing styles (*shoujin, kuangcao*), in working with the empty space of the white sheet of paper *feibai*, techniques of applying ink to paper, and the use of different types of ink consistency. In the process of comparative analysis it was established that for artistically convincing embodiment of the features of calligraphy and painting Liang Lei turned to a wide range of techniques of avant-garde methods of composition – micropolyphonic and pointillistic texture, limited aleatoric, repetitive technique, sonoristics, techniques of extended piano and genre elements of instrumental theater. Thus, the composer combined ancient traditions of Chinese calligraphic art with modern Western means of musical expression.

KEYWORDS: Liang Lei, calligraphy, gohua, “Aural Hypotheses”, Concerto for Harp and Chamber Orchestra, avant-garde techniques, contemporary Chinese music, Chinese instrumental music.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



Лэй Лян (кит. 梁雷, род. 1972) – известный современный китайско-американский композитор. Он унаследовал и плодотворно развил традиции Новой волны¹, связанные с синтезом многовековой национальной культуры и современных западных техник письма. Подобно старшим коллегам Чэнь И, Чжоу Луну, Тань Дуню, Брайт Шэну Лян Лэй уехал из Китая в США и остался жить в Америке. Композитор опирается на древние корни музыки Поднебесной, претворяя их на философско-эстетическом и стилистическом уровнях в своём творчестве. В 2010-е годы в центре внимания Лян Лэя оказалось искусство каллиграфии и проблема преломления его характерных черт в музыкальной ткани.

Несмотря на пробуждающийся в последние годы интерес к фигуре Лян Лэя в русскоязычном искусствознании [5; 7], вопрос влияния каллиграфии на его творчество пока остаётся за рамками исследовательского поля, что предопределяет актуальность избранного ракурса изучения темы и научную новизну предлагаемой работы. Цель статьи – выявить основные аспекты претворения композитором традиций китайской каллиграфии и национальной живописи, а также проследить процесс воплощения характерных черт этих визуальных искусств в музыке посредством применения западных авангардных техник письма XX столетия.

Лэй Лян родился в 1972 году в китайской провинции Тяньцзинь в музыковедческой семье. Его мать – Ляньюй Цай училась в Китайской академии искусств в Ханчжоу и стала одним из первопроходцев музыкальной американистики в КНР. Отец – Маочунь Лян был профессором кафедры музыковедения в Центральной консерватории Пекина и специализировался на исследовании истории музыки Поднебесной. Таким образом, увлечения родителей символически предопределили творческий путь Лян Лэя, соединившего западные и национальные влияния.

Музыка окружала мальчика с раннего детства: уроки игры на фортепиано начались в четыре года. Первая учительница композитора – Чжоу Гуанжэнь – одна

из самых значимых фигур в китайской фортепианной педагогике последней четверти XX века. Именно она познакомила Лян со многими композициями прошлого столетия, поощряла чтение с листа и развитие навыков импровизации.

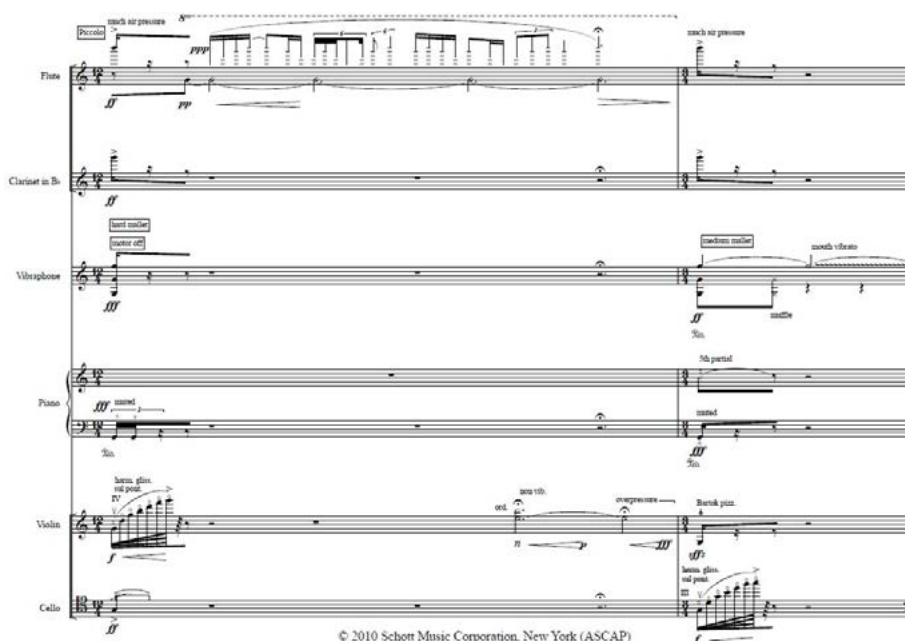
Уроки вдохновили будущего композитора на создание первых опусов: «<...> я начал писать пьесы, которые были похожи на мой детский репертуар. Я не осознал, что сочиняю. Это было больше похоже на игру, где я играл со звуками» (цит. по: [10, р. 4]). Семья поощряла его творческие опыты, Лян с успехом участвовал в различных состязаниях: в 1984 году жюри Пекинского конкурса фортепианной музыки Кубок Синхая («Xinghai Cup») внесло его пьесу в число обязательных для исполнения всеми участниками, хотя в то время автору было всего двенадцать лет (цит. по: [10, р. 7]).

В 1990 году Лян Лэй переехал к родственникам в Остин (штат Техас, США). Он с отличием закончил магистратуру по сочинению и фортепиано в Новой Английской консерватории, а затем получил докторскую степень по композиции в Гарвардском университете. В круг его учителей вошли известные современные музыканты – Харрисон Бертуисл (1934–2022, Великобритания) и Марио Давидовски (1934–2019, Аргентина–США).

В период обучения Лян регулярно посещал Гарвардскую библиотеку и слушал лекции по истории религии, современной архитектуре, философии и антропологии, расширяя свой интеллектуальный кругозор [10, р. 7]. Огромное влияние на формирование мировоззрения Лян Лэя оказали труды по истории китайской культуры. Он собственноручно переписывал любимые страницы трактатов «Лю цзу тань цзин» («Сутра помоста шестого патриарха»)² и «Хуа юй-лу» («Беседы о живописи») китайского мыслителя Ши-тао. Лян сравнивал свои усилия с попыткой разрушить Великую стену (см. об этом: [12]), которая отделяла его от собственного национального наследия. Покинув Китай, он начал поиск корней, глубоких связей с азиатской музыкальной эстетикой и практикой. Опираясь на методы сочинения современных

¹ Новая волна (新潮, синьчао иньюэ) – движение в китайской академической музыке конца 1970-х – 1990-х годов, инспирированное политикой «реформ и открытости» Дэн Сяопина; нашло выражение в художественном синтезе древних национальных традиций и западных авангардных приёмов композиции.

² «Сутра помоста шестого патриарха» входит в состав китайского собрания буддийских текстов Трипитаки. Трактат включает в себя записи проповедей и бесед Хуэй Нэна – одного из основоположников чань-буддизма.



Пример 1. Лян Лэй. Слуховые гипотезы, тт. 1–2

западных композиторов, освоенные в США, Лян Лэй пошел по пути соединения техник письма XX века с китайским традиционным искусством.

Круг его интересов весьма широк и охватывает философию буддизма и даосизма, классическую литературу и поэзию, способы игры на инструментах *гу-цинъ, гучжэнь, пипа, шэн*, театральные жанры – оперу *кунъюй* и Пекинскую оперу *цзинцзюй*, живопись и садовую архитектуру. Кроме того, Лян Лэй интересовался другими культурами Азии, в частности, изучал японскую, монгольскую и корейскую традиционную музыку [11, с. 101].

Особое место в его творчестве заняло искусство каллиграфии. В годы учёбы он с увлечением копировал работы таких мастеров, как Фань Куан, Го Си, Ни Юньлинь, Хуан Биньхун, Пань Тяньшоу и других – от Се Хэ времен Южной династии до наших дней. В своих сочинениях композитор ставил перед собой цель воплотить в звуках природу каллиграфического жеста.

Впервые Лэй Лян обратился к каллиграфии в 2000-е годы: в 2005-м была написана пьеса «Мазок кисти» («Brush Stroke») для камерного оркестра³, а в 2010-м сочинение «Слуховые гипотезы» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и вибратона («Aural Hypothesis»), которое автор посвятил своему

старшему современнику, китайско-американскому композитору Чжоу Вэньчжуну (1923–2019). В предисловии к партитуре [8] Лян отметил, что не стремился к подражанию искусству каллиграфии, а старался исследовать в музыке выразительную силу линии, объединяющей визуальное и акустическое начала.

В ансамбле «Слуховые гипотезы» воплощены контрасты иероглифического письма: штрихи, которые художник медленно прорисовывает тонким пером, максимально концентрируясь на собственных жестах; иероглифы, состоящие из широких сильных мазков, наносимых на бумагу мощно и быстро. Написанная под воздействием воспоминаний о вдохновляющих беседах с Чжоу Вэньчжуну, пьеса «Слуховые гипотезы» «представляет собой почти фантастическое исследование того, как визуальные линии могут находить выражение в звуке. Однако линии в этом произведении созданы не по модели традиционной китайской каллиграфии; это нечто более простое: изогнутая или прямая линия, нарисованная медленно тонкой кистью с напряжённым вниманием или быстро широкой кистью со взрывной скоростью» [8].

Изысканное письмо тонкой кистью, близкое почерку *шоуцзинъ* («золотое письмо» художника и каллиграфа XII века Хуэй-Цзуна), требует медленных плавных движений и тотальной концентрации внимания. Лэй Лян воплощает этот стиль при помощи авторского приёма «полифонии одного тона», близкого

³ О претворении традиций каллиграфии в пьесе «Мазок кисти» см.: [6].



Пример 2. Лян Лэй. Слуховые гипотезы, тт. 3–9

микрополифонии венгерского композитора Д. Лигети и экспериментам французской спектральной школы. В первых тактах ансамбль в унисон озвучивает тон *g* (у скрипки, флейты, а затем у виолончели к нему добавляется начальный сегмент обертонового ряда *g-d-g-h-d-f*) (Пример 1). Акцент на выразительности и эстетической ценности микроэлементов (точка, мазок кисти, звук, интонация) является не только характеристикой китайского искусства, но и сутью азиатской традиционной эстетики.

В следующих тактах (тт. 3–17) тон *g* постепенно «расслаивается», превращаясь в медленно нисходящий микротоновый ход *g-fis-f-e*. Прозрачная, точно-«пуантилистичная» фактура позволяет сфокусировать слуховое внимание на каждом звуке и осознать его появление как событие. Голоса при этом вступают отчасти в шахматном порядке, что соответствует требованиям к композиции и соотношению линий в искусстве рисунка пером и тушью: при прописке должен быть замечен каждый из множества тонких штрихов (*цунь 皴*), важна чистота и тонкость переходов, точность и сила их нанесения на бумагу. Сочетание статики и движения, точек и непрерывно длящихся линий пронизывает всю пьесу, подобно соотношению пустого белого (*фэйбай 飛白* «летающее белое») и заполненного штрихами пространства на бумаге в каллиграфии и традиционной китайской живописи (Пример 2). Взаимодействие изображения

и фона обеспечивает «единую циркуляцию энергетических потоков *шэ* 勢, которые нигде и ничем не должны прерываться» [1, с. 359].

Свежесть звучания обусловлена тембровыми экспериментами композитора с необычными способами звукоизвлечения на инструментах ансамбля. Лян Лэй обращается к богатому арсеналу приёмов расширенного фортепиано и предписывает использовать:

1. «Слайд для электрогитары; если его нет, вместо него можно взять небольшой стакан или кружку. Поместите слайд перпендикулярно струнам, на которых нужно будет сыграть указанные ноты; нажмите клавишу на клавиатуре, слегка скользя слайдом по струнам, что приведёт к появлению “изгибающихся” тонов и скрипучих звуков. Их обозначение в партитуре является приблизительным. Более высокие звуки указывают на скольжение от корпуса тела пианиста, более низкие – на движение к корпусу тела пианиста. Если необходимо – нажимайте клавиши повторно, но только редко и нерегулярно.

2. Пенопласт: бросьте шарики из пенополистирола (около 3,8 сантиметров в длину, лёгкие по весу) с высоты примерно 15 сантиметров над указанной струной. Звуковысотность может быть неточной. После вступления пианиста шарик пенопласта может отскочить и ударить по другим струнам. Когда будет указана одна нота, бросьте на струну один шарик пенопласта; две ноты – две шарика и т. д. Шарик пенопласта



Пример 3. Лян Лэй. Слуховые гипотезы, тт. 21–34

по возможности следует удалять бесшумно».

3. Резиновая лента: «потяните резинку и ударьте ею по струнам в указанном регистре».

4. Pizzicato на струнах («нажмите педаль и дерните струну пальцем») [8].

5. Нажимать клавиши, одновременно дотрагиваясь до струн мокрыми пальцами.

6. Извлекать обертоны при помощи лёгкого прикосновения к струне.

Таким образом, композитор «играет» с исполнительскими алеаторическими приёмами в сфере звукоизвлечения, настраивая пианиста на любой возможный слуховой результат. Кроме того, инструкции Лян Лэя предполагают активные движения музыканта в процессе озвучивания пьесы, что привносит явные черты инструментального театра и вызывает ассоциации с жестами и пластикой каллиграфа.

Струнные инструменты (скрипка и виолончель) приглушены сурдинами. Диапазон приёмов включает в себя скордатуру, избыточно сильный нажим на струну (т. 1 у скрипки, тт. 62–64 и тт. 75–76 у виолончели), помогающий издать жёсткий и резкий скрип, максимально быстрое *tremolo*. Из точек, изысканно-утончённых линий, едва слышных «всплесков» вибратона и перекличек деревянных духовых на *pianissimo* вырастает «истаивающая» трогательная мелодия у скрипки и виолончели, сотканная из нежно-скользящих интонаций *portamento* (Пример 3).

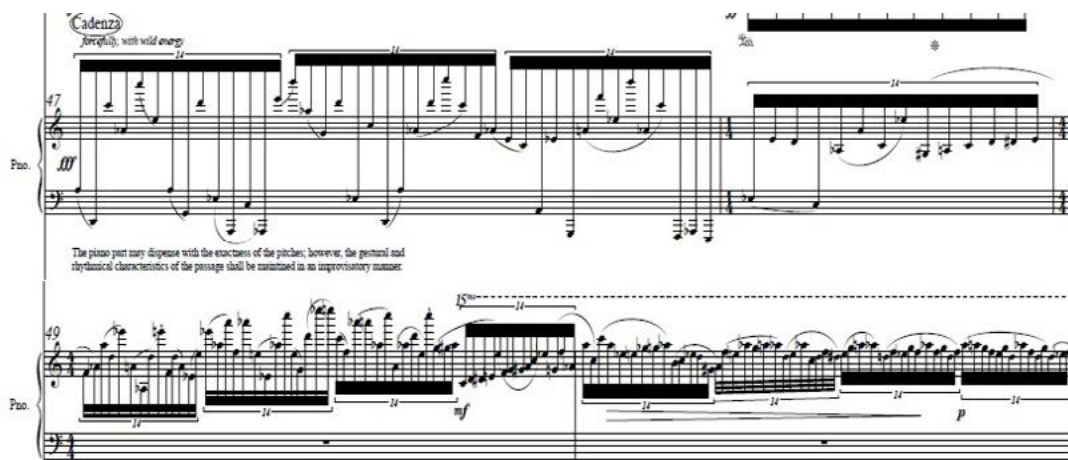
Ключевая нисходящая интонация сочинения заимствована из традиционного «широко распетого речитатива»⁴ юньбай Пекинской оперы *цзинцзюй*. Автор акцентирует так называемый тон *ку инь* («печальный,

плачущий»). Вместо ожидаемого унисона тема размыто проходит параллельными секундами, что подчёркивает скользящую, интонационно нефиксированную, «плавающую» манеру пения речитативов юньбай. По замыслу композитора, в исполнении должна сквозить не печаль, а некоторая «женская застенчивость».

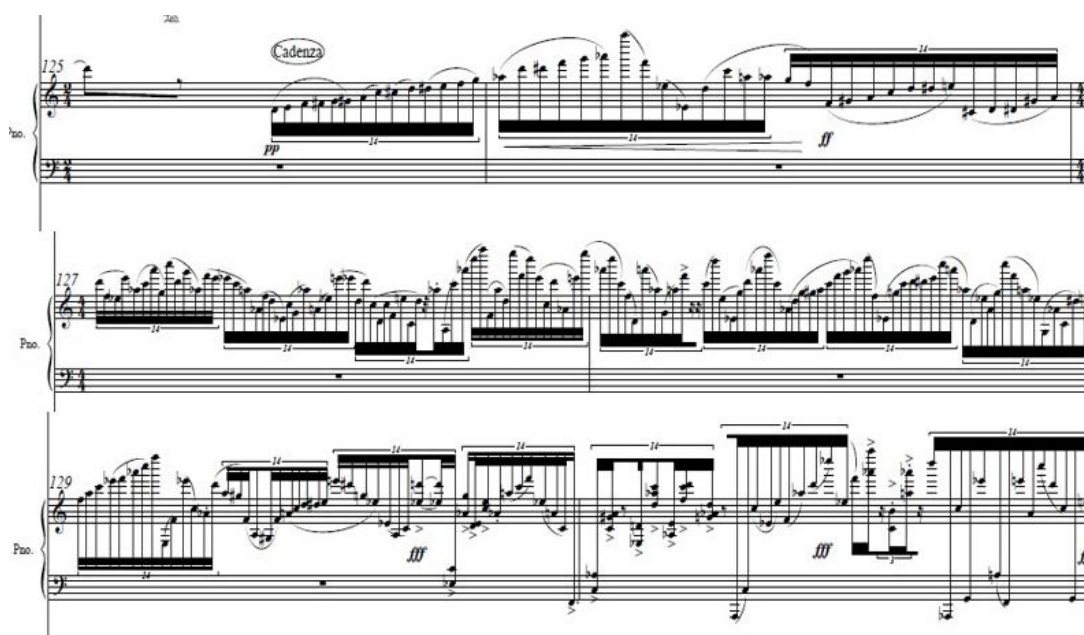
Мягкие, насыщенные микротонами речитативные интонации возвращаются в солирующей партии кларнета *in B* (тт. 64–83). За последовательным плавным восхождением от *dis* к *h* следуют краткие фразы нисходящими «речевыми» полутонами с подчёркнутым глиссандированием. Исключительную эмоциональную наполненность усиливают детально выписанные динамические обозначения и подробные авторские комментарии: «с тоской» (т. 70), «все более возбуждённо» (т. 74), «страстно» (т. 76), «меланхолично» (т. 80). Подобно струнным инструментам при первом проведении, композитор уподобляет тембр кларнета женскому голосу одного из амплу Пекинской оперы, возможно, *чжэндань* (正旦 «женщины в тёмной одежде») – благородной, положительной, но несправедливо страдающей героини. Ремарки Лян Лэя указывают на широчайший спектр эмоций, переживаемых театральным персонажем и выражаемых им при помощи сдержанной пластики, в которой каждый элемент (поворот головы, взгляд, движение руки) имеет весомое символическое значение.

Кроме драматургической нагрузки, соло кларнета имеет важную композиционную функцию: оно расположено в центре произведения и открывает вторую часть. Отметим, что многочисленные комментарии композитора в партитуре также привносят национальный театральный колорит: «интенсивно» (первая часть), «навязчиво» (вторая часть). Трели, переходящие в остинато на *pianissimo* у флейты, вибратона и скрипки (т. 84) сопровождаются ремаркой «темно

⁴ Юньбай (букв., «рифмованный диалог», «рифмованный монолог») представляет собой широко распетый речитатив. См. об этом: [3, с. 14].



Пример 4. Лян Лэй. Слуховые гипотезы, тт. 47–50



Пример 4а. Слуховые гипотезы, тт. 125–130

и зловеще», а последующее возвращение к тонким выдержанным линиям (т. 105) ознаменовано уточнением «с ярким светом и теплом». Программность, в том числе выраженная и в авторских ремарках в партитуре, в целом характерна для творчества китайских композиторов. Из наиболее близких по типу комментариев назовём живущего во Франции музыканта Чэнь Цигана, часто сопровождающего нотный текст своих опусов подобного рода утончёнными и оригинальными обозначениями.

Пьеса «Слуховые гипотезы» состоит из двух частей, завершаемых каденциями фортепиано, резко

контрастирующими остальному музыкальному материалу. Согласно авторскому замыслу, в произведении сопоставлены два типа каллиграфического письма – линии, медленно и тщательно прорисованные тонкой кистью (основной материал сочинения), и экспрессивно-быстрые и сильные мазки широкой кистью (две каденции фортепиано).

Резкие вертикальные и горизонтальные движения напоминают «дикую скоропись» *куанцао* каллиграфа династии Тан Хуай Су (735–799), к которой композитор уже обращался в опусе «Мазок кисти» (Пример 4). В предисловии к партитуре Лян Лэй отмечает:



«Детально выписанные “каденции” (т. 47–64, тт. 125–136) призваны спровоцировать импровизационные действия и события. Меня интересуют не нарочито излишние детали, а скорее взрывная энергия, грозящая разрушить общий баланс сочиненного произведения» [8].

Первая каденция открывается ремаркой «с дикой энергией». В уточняющем комментарии автор указывает: «Партия фортепиано может обойтись без точности высоты звука; однако жестовые и ритмические характеристики фрагмента должны быть сохранены в импровизационной манере» [8].

Каденции содержат общие черты: вихрь пассажей с нетрадиционно-сложным делением доли на 14 равных частей, скачки, охват огромного диапазона, яркую, громкую динамику.

Кроме каллиграфического почерка *куанцао* возможны и иные визуальные ассоциации, подсказанные самим композитором: «В качестве аналогии можно вспомнить крошечные белые “каменные вспышки”, найденные на посуде *шигараки*⁵ периода Муромати в Японии (1185–1568). Их грубость и неровные ямки, кажется, уравнивают тщательно продуманные художественные процессы, такие как нанесение глазури. В таком случае непредсказуемые силы природы включаются в рукотворные произведения искусства» [8].

В китайской традиционной культуре каллиграфия связана с живописью, о чём свидетельствует общая терминология (черта – *хуа*, точка – *дянь*, понятие *шу хуа* – «каллиграфия и живопись»), техники работы с кистью, тушью и бумагой, философско-эстетические представления о мире (согласно традиционным представлениям «у каллиграфии и живописи общий источник» *шу хуа тун юань*).

С каллиграфическими экспериментами композитора тесно корреспондирует его увлечение традиционной китайской живописью *гохуа*⁶ и отражение ее важнейших принципов в своих сочинениях. Особенно много музыкант пишет о работах знаменитого у себя на родине художника Хуан Биньхуна (1865–1955), оставившего необычные, впечатляющие картины, выполненные тушью и кистью. Лян Лэй называл Хуан Биньхуна своим учителем оркестровки, а его пейзажная

живопись *гохуа* и мастерское владение чернилами служили композитору источником вдохновения. Хуан Биньхуну удалось объединить техники работы с тушью, разработанные в традиционной китайской теории живописи:

1. Приём разбрызгивания чернил («брызганная тушь», *泼墨 по мо*): метод рисования, при котором раствор туши обильно наносится на нужный участок изображения так, чтобы он растекался, не оставляя следов движения кисти и создавал эффект «естественной мутности тона»⁷. Влажные чернила будто свободно выплёскиваются на бумагу.

2. Чернильные пятна (*渍墨*), обусловленные насыщенным скоплением туши.

3. Чернила Сучжоу (*宿墨 су мо*): тушь хранится в течение длительного времени, при этом вода испаряется, а цвет чернил становится наиболее насыщенным и тёмным. *Су мо* часто используется в заключительных строках каллиграфического письма.

4. Метод наслоения *цзи-мо фа* *积墨法* («метод накапливаемой туши») или *цзы-мо фа* *渍墨法* («метод пропитанной туши») – тушь наносится по полностью просохшим слоям (иногда до 10–25 слоёв) последовательно от светлого тона ко все более тёмным тонам, что позволяет добиваться особой глубины чёрного цвета [1, с. 366].

Ярким примером воплощения художественной техники Хуан Биньхуна в музыкальном произведении Лян Лэй стал Концерт для арфы и камерного оркестра (2008), четыре раздела которого отражают характерные приёмы письма китайского мастера: разбрызгивание чернил, чернильные пятна, тушь Сучжоу (*су мо*), метод наслоения.

В начале концерта солирующая арфа шесть раз проводит ряд из семи звуков-точек (*a-ges-f-h-d-c-e*), при этом значение имеет не только их звуковысотное, но и пространственное положение, охватывающее внушительный диапазон (верх символизирует Небо, низ – Землю) (Пример 5).

Фактура напоминает приём разбрызгивания чернил в пейзажной живописи, отличающийся свободой и спонтанностью: звуки-точки, изобретательно расцвеченные различными техниками звукоизвлечения, уподобляются каплям туши, «хаотично» рассыпанным

⁵ Посуда *шигараки* (楽焼楽焼) – разновидность керамики из керамогранита, изготовленная в районе Шигараки (Япония).

⁶ *Гохуа* – национальная китайская живопись от зарождения до современности. На Западе термином *гохуа* определяют традиционную китайскую живопись XX века. Как правило это картины, написанные тушью на шёлке или бумаге.

⁷ Исследователи отмечают, что в китайской традиционной живописи также применяется «метод разбрызганной краски» (*泼色法*). «Разбрызгивание краски может производиться и посредством постукивания верхней пустой кистью по нижней кисти с краской, с которой капли стряхиваются на изображение» [1, с. 366].



Пример 5. Лян Лэй. Концерт для арфы и камерного оркестра. Партия арфы, тт. 1–9.



Пример 6. Лян Лэй. Концерт для арфы и камерного оркестра. Партии струнных инструментов, тт. 12–18

по бумаге. «Цвет чернил», выбранный здесь композитором, чрезвычайно светлый, с едва заметным эффектом размытости, что подтверждают приглушённые, деликатные штрихи и прикосновения к струнам арфы (автор указывает на *vibrato*, мягкое нажатие струны, предписывает «зажать струну двумя пальцами и отпустить с глухим треском», «играть на нижней части струны, позволяя пальцу интенсивно и энергично скользить по корпусу инструмента», «скользить вертикально по струне, издавая свистящий звук») [9].

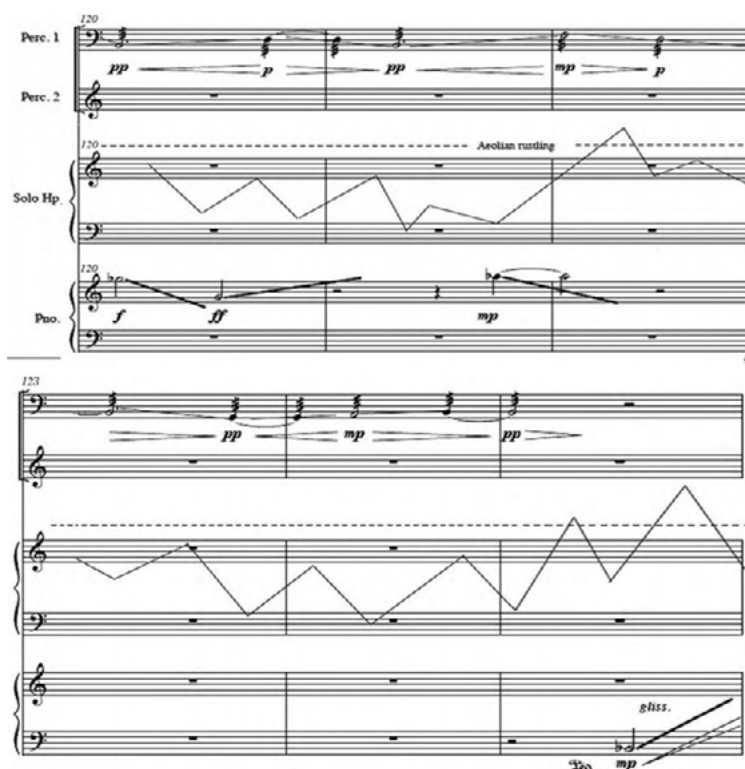
В тактах 12–18 струнные вступают с едва слышимым медленным *glissando* параллельными интервалами, обогащёнными «бесплотными» флажолетами. Утолщённая размытая линия напоминает постепенное растекание капель (Пример 6).

Труба и тромбон добавляют быстрые «штрихи» в середине партитурного листа, делая их более чёткими и плотными. Эффект разбрызгивания чернил пронизывает весь первый раздел (тт. 1–102), появляясь в тт. 60–64 и тт. 93–101. После каждого «всплеска» последующее «заштриховывание» пространства становится более сложным и интенсивным. Композитор постепенно ускоряет скорость нанесения мазков, темп музыки сдвигается с 40 до 60, а затем и до 100, так

что «пунктирные» краткие линии превращаются в быстрое и активное «растирание» по бумаге.

Слуховые впечатления во втором разделе сочинения (тт. 103–132) связаны с «водой» и отмечены ремаркой «бесплотно и размыто» (т. 103). «Размытость», прописанная композитором в партитуре, связана с особым методом рисования пейзажа, практиковавшимся Хуан Биньхуном и обусловлена попаданием воды на бумагу, что делало её влажной, а оттенки чернил более естественными. Возможны ассоциации с традиционной техникой письма каллиграфии и живописи *у лоу хэнь* 屋漏痕 («следы [потёков] от протекающей кровли»), формирующей «волнистый силуэт черт из-за избытка жидко разведённой туши» [1, с. 352].

В музыке имитация ощущения влажности кисти, бумаги и размытых чернил, вызванных растекающейся водой, достигается при помощи приёмов ограниченной алеаторики и многообразных штрихов у арфы – широких *glissando*, скольжения пальцем и ладонью по струнам, создающего эффект игры на *гуцине*, *vibrato*, использования листов бумаги между струнами, имитации «шёпота», «едва слышных шорохов», эффекта эоловой арфы. В партии фортепиано Лян Лэй применяет приём *pizzicato*, слайд для электрогитары,



Пример 7. Лян Лэй. Концерт для арфы и камерного оркестра.
Партии ударных, арфы и фортепиано, тт. 120–125

резиновые ленты, деревянные и керамические шары, разбрасываемые по струнам со стуком. Впечатление усиливают ударные инструменты – кроталы, маленький китайский гонг и вибрафон. Избегание точной фиксации высоты звука порождает ассоциации с расплывающимися, нечёткими контурами линий и густыми пятнами чернил (Пример 7).

Третий раздел произведения (тт. 133–179) привносит контраст и сопровождается ремаркой «с ясностью». Алеаторические волны, символизировавшие воду, сменяются чёткими репетитивными фразами, которыми обмениваются инструменты. Прозрачность фактуры и точность артикуляции указывает на метод работы *су мо* – прочерчивание кратких сильных мазков тёмными чернилами (Пример 8).

В заключительном четвёртом разделе (тт. 180–256 «с волнением и точностью») возрастает ритмическая сложность взаимодействия линий, фактура становится более насыщенной. Кульминацию сочинения можно соотнести с приёмом постепенного напластования чернил множественными слоями. Источником вдохновения здесь композитору послужили пейзажи Хуан Биньхуна, выполненные в жанре *гохуа* и отличающиеся «чёрным, густым, плотным, тяжёлым» [4, с. 39]

стилем исполнения. Оркестр уподобляется «чёрному лесу», состоящему из накладывающихся друг на друга слоёв туши, а арфа – ярко сияющим белым пятнам, блеск которых подчёркивается посредством динамики, большого диапазона и красочных звуковых всплесков.

В партии солиста складывается причудливый репетитивный узор повторяющихся ритмически сложно организованных ячеек. Словно лёгкие восходящие и нисходящие штрихи они прочерчивают пространство бумаги. Семитактовый репетитивный паттерн построен по принципу непрерывного кругового вращения: в каждом такте верхний голос включает в себя два акцентированных тона *as*, и если первый всегда подчёркивает сильную долю, то второй последовательно, шаг за шагом, сдвигается на одну восьмую влево, приближаясь к началу такта (Пример 9).

Пластика арфиста напоминает движения художника, держащего кисть и рисующего линии, состоящие из десятков точек. Постепенно белое пространство партитурного листа, поначалу отмеченное лишь записью партии арфы, начинает заполняться партиями других инструментов оркестра: вступают духовые с прерывистыми синкопированными фразами (т. 187), затем добавляются пуантилистические точки



Пример 8. Лян Лэй. Концерт для арфы и камерного оркестра,
тт. 153–155



Пример 9. Лян Лэй. Концерт для арфы и камерного оркестра.
Партия арфы, тт. 180–187

AA



The musical score is for measures 207-209. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, percussion, harp, piano, and strings. The notation is dense with many accidentals and dynamic markings such as *f*, *pp*, *mp*, *mf*, *ff*, and *sf*. There are also performance instructions like 'slow -> fast', 'molto ad. post.', and 'Bartok pizz.'. A box in the percussion section lists: 'Bongos1', 'Bongos2', 'Tambour1', 'Tambour2', and 'Bass Drum'.

Пример 10. Лян Лэй. Концерт для арфы и камерного оркестра,
тт. 207–209



ударных (т. 193) и решительные переключки струнных (т. 194). Линии усложняются разнообразными типами движения, насыщаются развитием, обогащаются всевозможными приёмами звукоизвлечения, в итоге образуя темброво пёструю, полиритмически и полиметрически плотную фактуру.

Принцип последовательного заполнения «пустого» пространства бумаги аналогичен работе художника, покрывающего лист точками и многочисленными мелкими штрихами, закрывающими белое чёрным (Пример 10).

К концу произведения музыкальная ткань проясняется и становится более прозрачной, акцентируя внимание слушателей на партии солиста в сопровождении репетитивных фигураций ударных.

Сонористические эффекты в Концерте для арфы достигаются при помощи необычных приёмов звукоизвлечения («щипать струну ногтем», «играть большим пальцем» (т. 177), «скользить ладонью по всей длине струн (снизу вверх)» (т. 14), «вставить лист бумаги (т. 63) рядом с декой между указанными струнами, удалить бумагу в т. 101») [9]. Жесты солиста вызывают самые непосредственные аллюзии на традиционную «живопись пальцем» *чжитоу-хуа*, или *чжи-хуа* (*чжи-мо* – «тушь пальцем»), связанную с заменой кисти пальцами художника: работа подушечкой пальца, его обратной стороной, ногтем, краем ладони. Помимо указательного пальца, несущего основную нагрузку, могут использоваться и другие – большой и мизинец. Приверженцем *чжитоу-хуа* в XX столетии был Пань Тяньшоу (1893–1971) – один из любимых мастеров Лян Лэя. Стиль *чжитоу-хуа* принадлежит к числу техник живописи и каллиграфии без кисти – палочкой, волосом, свёрнутой бумагой, разбрызгиванием воды изо рта и т. д.

Итак, Лян Лэю удалось соединить традиции китайской каллиграфии и живописи с авангардными техниками композиции XX века. Композитор «омузыкаливает» каллиграфические жесты, классические национальные стили письма (изящно-утончённый *шо-уцзинь* и порывисто-стремительный *куанцао*); при помощи фактуры репрезентирует символическое пустое пространство листа бумаги (*фэйбай*) и процесс его

заполнения иероглифическими знаками; обращается к живописи гохуа, нашедшей яркое воплощение в картинах современного художника Хуан Биньхуна, опиравшегося на классические методы работы с традиционными атрибутами письма – бумагой и чернилами.

Вместе с тем визуальное пространство каллиграфического искусства воплощается при помощи приёмов XX столетия. Авторская «однотонная полифония» сформировалась под влиянием микрополифонии Д. Лигети и экспериментов с обертоновым рядом у французских спектралистов Ж. Гризе и Т. Мюрая, в пьесах Лян Лэя она символизирует метод накапливаемой туши *цзи-мо фа*. Пуантилистическая фактура, ведущая своё происхождение от серийных пьес А. Веберна, отражает «россыпь» точек «разбрызганной туши» *по мо*. Сонористические пятна и приёмы ограниченной алеаторики оптимально передают ощущения влажной бумаги и расплывающихся на ней чернил. Композитор активно развивает арсенал средств расширенного фортепиано, связанных с бесплотными обертонами, *pizzicato*, игрой на струнах рояля, «фокусками» с пенопластовыми шариками и резиновыми лентами. Активное апробирование такого рода приёмов характерно именно для американской музыки второй половины XX века, в первую очередь, для сочинений Дж. Крама (например, фортепианного цикла «Макрокосмос») (см. об этом: [2, с. 24]). Свободные движения кисти и корпуса тела каллиграфа-художника находят отражение в элементах инструментального театра, также получившего широкое распространение в западном искусстве Европы и Америки. Приёмы репетитивной техники, имитирующие краткие сильные мазки чернилами *су мо*, напрямую отсылают к открытиям американских минималистов С. Райха и Ф. Гласса.

Таким образом, в творчестве Лян Лэя сформировался свой метод отражения каллиграфического искусства в музыке, обусловленный синтезом приёмов традиционного национального иероглифического письма с западными техниками композиции XX столетия. Встречное движение культур Востока и Запада получило в инструментальных сочинениях Лян Лэя яркое и убедительное художественное воплощение.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Белозерова В.Г. Анатомия традиционной китайской живописи // Общество и государство в Китае. 2015. № 2. Т. 45. С. 342–370.
- 2/ Белых С.Г. «Струнное фортепиано» Генри Коуэлла в контексте звуковых открытий XX века: теория и исполнительская практика // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2024. № 3. С. 16–26.
- 3/ Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзин-цзюй (Пекинская опера): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 28 с.
- 4/ Ван Вэй. Основные течения в живописи гохуа XX в. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота. 2012. № 3 (17): в 2-х ч. Ч. II. С. 38–41.
- 5/ Ван Чжан. Отражение монгольской музыкальной культуры в музыке Лян Ляя для струнных квартетов // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 4. С. 60–75. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.4.71132 EDN: UAWAYE URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71132 (дата обращения: 22.05.2025)
- 6/ Дин Чун. Искусство китайской каллиграфии в пьесе Лян Ляя «Мазок кисти» // Музыкальное образование и наука. 2024. № 1 (20). С. 15–19.
- 7/ Чэнь Шуньюнь. Американский композитор Лян Лэй: биография и концепция творчества // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 2. С. 48–54. DOI: 10.7256/2453-613X.2019.2.29262 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29262 (дата обращения: 22.05.2025)
- 8/ Liang Lei. Aural Hypothesis for flute, clarinet, violin, cello, piano and vibraphone. Score. Author's notes. New York: Schott Music Corporation, 2010. 38 p.
- 9/ Liang Lei. Harp Concerto for Harp and Chamber Orchestra. Full Score. Author's notes. New-York: Schott Music Corporation, 2008. 73 p.
- 10/ Zhou Hanqing. Lei Liang's compositional philosophy and My Windows. Doctor of Musical Arts. University of Houston, 2017. 37 p.
- 11/ 高莲莲. 文人传统与跨文化的音乐创作 – 旅美作曲家梁雷的创作手法 // 当代音乐 2020 年第 2 期. 101–103. (Гао Ляньлянь. Литературные традиции и музыкальное творчество. Приёмы Лян Ляя – композитора, живущего в США // Современная музыка. 2020. № 2. С. 101–103).
- 12/ 班丽霞. 梁磊剧作《笔触》声音写作的创作手法及艺术特色 // 中国音乐. 2016. 第3期. 页142–160. (Пан Лися. Творческие приёмы и художественные особенности звукового письма пьесы «Мазок кисти» Лян Ляя // Китайская музыка. 2016. № 3. С. 142–160. DOI: 10.13812/j.cnki.cn11-1379/j. 2016.03.020).

REFERENCES

- 1/ Belozyorova, V.G. (2015), "Anatomy of Traditional Chinese Painting", *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae* [Society and State in China], No. 2, Vol. 45, pp. 342–370. (In Russ.)
- 2/ Belyh, S.G. (2024), "Henry Cowell's "String Piano" in the Context of the Sound Discoveries of the 20th Century: Theory and Performance Practice", *Elektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya*

Hvorostovskogo "ARTE" [ARTE, the Electronic Scientific Research Journal of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts], No. 3, pp. 16–26. (In Russ.)

- 3/ Budaeva, T.B. (2011), *Muzyka tradicionnogo kitajskogo teatra czinczyuj (Pekinskaya opera)* [Music of the traditional Chinese theater jingju (Beijing Opera)], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 28 p. (In Russ.)
- 4/ Wang, Wei (2012), "Main Currents in Guohua Painting of the 20th Century", *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art Criticism. Theoretical and Practical Issues], No. 3 (17), Part II, pp. 38–41. (In Russ.)
- 5/ Wang, Zhang (2024), "Reflection of Mongolian Musical Culture in Liang Lei's Music for String Quartets", *PHILHARMONICA. International Music Journal*, No. 4, pp. 60–75. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.4.71132 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71132 (Accessed 22 May 2025) (In Russ.)
- 6/ Ding, Chong (2024), "The Art of Chinese Calligraphy in Liang Lei's Play "Brushstroke"", *Muzykal'noe obrazovanie i nauka* [Music Education and Science], No. 1 (20), pp. 15–19. (In Russ.)
- 7/ Chen, Shuyun (2019), "American composer Liang Lei: biography and concept of creativity", *PHILHARMONICA. International Music Journal*, No. 2, pp. 48–54. DOI: 10.7256/2453-613X.2019.2.29262 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29262 (Accessed 22 May 2025) (In Russ.)
- 8/ Liang, Lei (2010), "Aural Hypothesis for flute, clarinet, violin, cello, piano and vibraphone", score, author's notes. New York: Schott Music Corporation, 38 p. (In Eng.)
- 9/ Liang, Lei (2008), "Harp Concerto for Harp and Chamber Orchestra", full score, author's notes. New-York: Schott Music Corporation, 73 p. (In Eng.)
- 10/ Zhou, Hanqing (2017), *Lei Liang's compositional philosophy and My Windows*. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in the University of Houston, 37 p. (In Eng.)
- 11/ Gao, Lianlian (2020), "Literary Traditions and Musical Creativity. Techniques of Liang Lei, a Composer Living in the USA", *Modern Music*, No. 2, pp. 101–103. (In Chinese)
- 12/ Pan, Lisy (2016), "Creative techniques and artistic features of sound writing of the play "Brushstroke" by Liang Lei", *Chinese music*, No. 3, pp. 142–160. DOI: 10.13812/j.cnki.cn11-1379/j.2016.03.020. (In Chinese)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дин Чун, аспирант кафедры истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки
E-mail: 1156160611@qq.com

AUTHOR INFORMATION

Ding Chong, postgraduate student Music History Department, Nizhny Novgorod Glinka State Conservatory
E-mail: 1156160611@qq.com