

ТЕМБРОВАЯ СПЕЦИФИКА КАК ОТРАЖЕНИЕ
КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ
В ОПЕРЕ БРАЙТА ШЕНГА «СОН В КРАСНОМ ТЕРЕМЕ»

*Шо Цуй*¹

¹ Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,
наб. р. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

Статья посвящена анализу темброво-колористической специфики оперы «Сон в красном тереме» американско-китайского композитора Брайта Шенга. В своем творчестве он мастерски сочетает элементы китайской традиционной музыкальной культуры с европейскими композиторскими техниками. Шенг стремится к объединению восточных и западных элементов. С учетом этой цели композитор добавляет элементы сложности к изначальной природной простоте и диатоничности китайской музыки за счет контрапункта и расширенной тональности. В музыке Шенга ее европейские черты, как правило, подчеркиваются использованием западных инструментов и жанров, акцент делается на мелодии, развиваемой через орнаментику, а не традиционное мотивное развитие. Тембровые аспекты (красочные элементы) оперы не менее важны для композитора, чем ладо-гармонические. Используя различные фольклорные мотивы и темы, собранные в Китае, Шенг обращается к единой мелодической линии, переокрашенной разнообразной европейской гармонией XX века. Применение нерегулярных метров и ритмов, а также системы ритмических паттернов вносит дополнительные элементы китайской традиционной музыки в американскую современную оперу.

Ключевые слова: Брайт Шенг, опера «Сон в красном тереме», традиционное китайское культурное наследие, кросс-культурные тенденции, тембровая специфика.

TIMBRE SPECIFICITY AS A REFLECTION OF CHINESE CULTURAL
IDENTITY IN BRIGHT SHENG'S OPERA
DREAM IN THE RED CHAMBER

*Sho Tsui*¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, Moika Emb., St. Petersburg, 191186, Russian Federation.

Chinese composer Bright Sheng. In his work, he skillfully combines elements of Chinese traditional musical culture with European composing techniques. Sheng seeks to unite the eastern and western elements without violating their original integrity. To achieve this goal, the composer tries to add elements of complexity to the original natural simplicity and diatonicity of Chinese music through the use of counterpoint and extended key. While in Sheng's music, its European features are usually emphasized by the use of Western instruments and genres, the emphasis is on melody developed through ornamentation rather than traditional motivational development. Timbre aspects as colorful elements of Sheng's opera are no less important for the composer than harmonic ones. Traditional Peking Opera, accompanied by a special orchestra of Chinese traditional instruments, also influenced *Dream in the Red Chamber*. The conclusion from the study is that using various folk motifs and themes that Sheng collected while living in China and traveling to its various provinces, he turns to a single melodic line, re-colored through the wide use of the diversity of the European harmony of the twentieth century. The use of irregular meters and rhythms, as well as the system of rhythmic patterns analyzed and identified in this study, also brings additional elements of Chinese traditional music to American modern opera.

Keywords: Bright Sheng, opera *Dream in the Red Chamber*, traditional Chinese cultural heritage, cross-cultural tendencies, timbre specificity

Китайско-американский композитор Брайт Шенг в своем творчестве сочетает элементы китайской традиционной музыкальной культуры с европейскими композиторскими техниками. Свое отношение к национальной культуре он передает следующими словами: «Китайская музыка, это несомненно, мой собственный язык, в то время как западная музыкальная культура — мой отцовский язык» [1], т. е. унаследованный от отца и матери. В отношениях с подлинным народным звуковым материалом композитор оказывается близок к Бартоку: он искренне восхищается его умением сохранять красоту и необузданность венгерских народных элементов, в то же время смешивая эти компоненты с «изяществом западной классической музыки», предполагая, что ре-

зультат обогащает обе (традиции) [1]. Обращаясь к китайской и европейской музыке, Шенг утверждает: «Надо понимать китайскую и европейскую музыку очень глубоко, ...когда эти две кажущиеся противоположными звуковые сферы встречаются, происходит подлинная трансформация музыкального языка» [1].

Шенг стремится к объединению восточных и западных элементов без нарушения их изначальной целостности: композитор пытается добавить элементы сложности к изначальной природной простоте и диатоничности китайской музыки за счет применения контрапункта и расширенной тональности. В музыке Шенга ее европейские черты, как правило, подчеркиваются использованием западных инструментов и жанров, акцент делается на мелодии, развиваемой через орнаментику, а не традиционное мотивное развитие.

В рамках данного исследования мы обратимся к тембровому анализу оперы Брайта Шенга «Сон в Красном тереме». Это произведение стало подлинным шедевром. В основу либретто был положен один из выдающихся образцов классической китайской литературы, который заслуженно считается величайшим романом Китая. Эпическое произведение Цао Сюэциня XVIII века, насчитывающее 2500 страниц, представляет собой также и отдельную область литературных исследований в Китае, известную как «редология» [2], посвященную только лишь одному роману. Эта масштабная эпопея была положена в основу оперного сюжета [3].

История романа фокусируется на истории любви юноши знатного рода к поэтичной, родственной по духу, прекрасной, но болезненной кузине. Любовь — лишь один из аспектов более масштабной истории, рассказывающей о великой династии, рухнувшей в один момент как картонный домик. Действие происходит в переходный для одной из древнейших культур мира период: Императорскому Китаю близится конец. В этой невероятно глубокой и многослойной истории присутствуют как духовный, так и метафизический слой, в которых параллельно сосуществуют главные герои — влюбленные, ставшие земным воплощением нефритового Камня и Цветка, существовавших в духовном царстве до того, как они пришли на Землю, чтобы познать горести бытия смертных людей.

На первый взгляд, «Сон в Красном тереме» — произведение, которое вписывается в великую оперную традицию, открывающую историю Востока и Запада, близкую по духу к «Мадам Баттерфляй» Пуччини. Однако эти произведения кардинально противоположны с точки зрения отношения к элементам традиционной культуры. Если у Пуччини Восток, скорее, — экзотический контекст, то у Шенга он — неотъемлемая часть композиторской идентичности и репрезентация китайских традиций в жанре современной оперы. Одной из задач оперы «Сон в Красном тереме» было создание художественного произведения, пересекающего границы между Востоком и Западом.

Безусловно, что основополагающим источником традиционной китайской музыкальной культуры для Шенга становится пекинская опера. В ладовом отношении она использует ангемитонную пентатонику в качестве основной структуры мелодии и гексахордные шкалы в качестве второстепенных элементов. Эти элементы, вместе с традиционной европейской тонально-гармонической системой, составляют основу музыкального языка оперы «Сон в Красном тереме».

Тембровые аспекты, как красочные элементы оперы Шенга, не менее важны. Традиционная пекинская опера, сопровождаемая особым оркестром из китайских традиционных инструментов, оказала влияние и на «Сон в Красном тереме». Оркестр пекинской оперы традиционно делится на две части: вэньчан (от кит. 文场 — гражданская сцена) и учан (от кит. 武场 — военная сцена). Сложилось так, что вэньчан формируют струнные и духовые музыкальные инструменты, которые звучат во время исполнения вокальных партий. Оркестр-учан формируют ударные музыкальные инструменты. Он играет во время исполнения сцен пантомимы, битв и акробатики [4, с. 23]. Этот принцип нашел свое отражение и в опере Шенга (однако в этом случае китайские традиционные инструменты были противопоставлены европейским; также произошло расширение группы ударных, и был введен специфический китайский инструментарий).

Основу оркестра в опере «Сон в Красном тереме» составляет вполне традиционный двойной состав: 2 флейты (флейта/флейта-пикколо), 2 гобоя (гобой / английский рожок), 2 кларнета (кларнет/бас-кларнет), 2 фагота (фагот/контрафагот). Медная группа: 4 валторны, 3 трубы, 2 тромбона, бас-тромбон, туба, литавры, большой тамтам, большой/малый/средний пекинские оперные гонги, маленький гонг сяоло (кит. 小锣), большой гонг дало (кит. 大锣), тарелка, гонг, духовой гонг «тай», большой барабан, вибрафон, гlockenspiel, кротали. Струнные включают в себя традиционную группу из первых, вторых скрипок, альтов, виолончели, контрабасов, а также арфы. К традиционному западному оркестровому составу Брайт Шенг добавил также некоторые китайские инструменты (в группу ударных), а также присоединил к струнной группе инструмент гуцинь. Гуцинь (или «яоцинь», «юйцинь», «цисяньцинь»/«цинь с 7-ю струнами») представляет собой самый древний щипковый музыкальный инструмент Китая, имеющий ярко выраженный национальный колорит. Он появился в доисторические времена, а в эпоху династии Чжоу (1121–255 гг. до н. э.) получил широкое распространение [5, с. 46].

В начале Второй сцены Первого действия Дайюй играет на гуцине. Мелодия, исполняемая на гуцине, — известная древняя китайская песня Фэн Цю Хуанга «Мужчина-феникс преследует свою половинку». Этот звуковой материал — своего рода намек на династию Хань в истории любви Сыма Сянжу (179–118 гг. до н. э.) и Чжо Вэньцзюнь [6, с. 52].

Смысл этой песни, исполняемой на гуцине, в контексте развития оперного сюжета «Сна в красном тереме», — рассказать о социальном статусе Дайюй, бедной сироты, и ее статусном несоответствии Чжо Вэньцзюню — богатому, избалованному наследнику клана Цзя. Эта тема, исполняемая на гуцине, была впервые записана во времена династии Мин. (ок. 1549-х г.). Однако наиболее распространенная бытовая версия песни была записана в 1931-е годы [6, с. 56].

Примечательно, что в пекинской опере мелодические инструменты используются для сопровождения вокальных номеров, а также для тех фрагментов оперы/спектакля, что идут без пения, а также служат прелюдиями или интермедиями (аналогично тому, как это происходит в европейской опере).

Из мелодических инструментов, как правило, использовались: высокая двухструнная скрипка цзинху (кит. 京胡); двухструнная скрипка, эрху (кит. 二胡) и короткая лютня юэцин (кит. 月). Оба упомянутых типа скрипок являются основными инструментами, аккомпанирующими певцам. Характерный тембр скрипок отличает музыку пекинской оперы от музыки других региональных театров. По сути, это двухструнные смычковые инструменты, аналогичные европейской лютне. Однако гуцин, являющийся также струнным щипковым инструментом, в опере Брайта Шенга использован в принципиально ином качестве. Это инструмент-символ, а отнюдь не только инструмент сопровождения вокальной партии.

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

Ударные инструменты играют в действии пекинской оперы особую роль: они обладают поразительной громкостью и часто используются в сценах, где происходит ссора, или же намечается поворотный момент в действии или кульминация драмы. В традиционной пекинской опере ударные крайне важны: именно с их помощью транслируется звуковая идентичность традиционной китайской музыки.

Для группы ударных существуют четыре основные драматургические функции:

- во-первых, они служат связующим звеном, объединяющим драматургические основания китайской классической четверки, образующей основные этапы действия: введение, развитие, завязка – конфликт, развязка – подведение итогов. Удары сковывают темп движения исполнителей и сдерживают динамику оркестра в стабильной ритмической обстановке;
- во-вторых, ударные создают особые драматические эффекты;
- в-третьих, они служат основой сценических трансформаций и переключения с одной сцены на другую, иллюстрируя также речевые монологи и песни;

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

Существуют четыре основные комбинации ритмических паттернов:

1. Чунтоу «Цан Ци»;
2. Чанчуй «Цан Ци Тай Ци»;
3. Шаньчуй «Цан Тай Ци Тай»;
4. Чоутоу «Цан Тай Тай Ци Тай Йи Тай» [6, с. 36].

В прологе оперы «Сон в Красном тереме» используются паттерны ударных чанчуй «Цан Ци Тай» и чунтоу «Цан Ци». Чанчуй представлен 13–19 тактами, где средний гонг пекинской оперы сначала отмеряет четверти, а затем звучит триолями восьмых, а в конце образует пульсацию шестнадцатых (см.: пример 1).

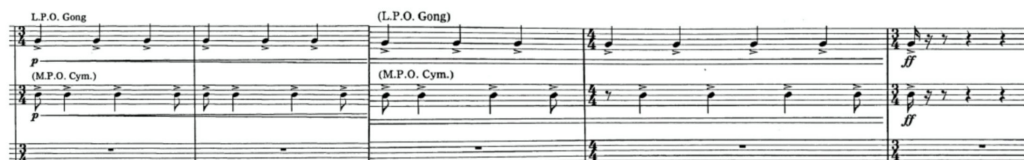


Прим. 1. Б. Шенг. «Сон в Красном тереме». Пролог, тт. 13–19

Ускоренный темп следует за внезапной остановкой на второй доле. Это создает ощущение напряжения. Затем три линии ударных инструментов попадают на сильную долю следующего такта. Весь этот эпизод работает как интерлюдия для появления главного героя — Монаха. Создается напряженная атмосфера. Кроме того, звучание перкуссии интригует публику, находящуюся в ожидании следующих событий. После интерлюдии Монах открывает начало оперы следующим текстом: «Добро пожаловать в мою мечту!» Ударные играют паттерн чунтоу «Цан Ци» вместе с большим бас-барабаном. Большой пекинский оперный гонг играет стабильно четвертные ноты, в то время как средний гонг пекинской оперы и цимбалы постоянно играют синкопированные ритмические подголки. В результате возникает ритмический эффект гемииолы, которая способствует созданию драматического образа хорового вступления.

Шенг старался избегать использования слишком большого количества традиционных китайских ударных инструментов. Он пытался найти кульминацию, где китайские элементы можно было бы микшировать с европейскими оркестровыми средствами. Таким образом, после вступления хора набор китайской перкуссии заменяется одиночным инструментом — большим басовым барабаном, когда хор поет: «Наша партия сыграна!» В последних тактах первой партии припева снова появляются там-там, духовой гонг и средний гонг пекинской опе-

ры (часть шаньчуйского «Цангтай»), приостанавливающие драматические события и переносящие зрителя на следующий уровень действия (см.: пример 2).



Прим. 2. Б. Шенг. «Сон в Красном тереме». Пролог, тт. 22–26

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

Вибрафон и гlockenspiel вместе с арфой и челестой очерчивают мифологическое пространство сказки о Камне и Багровом жемчужном цветке. Монах показывает «Зеркало желаний» и предупреждает о том, что нельзя смотреть в свое отражение как в сторону иллюзий. Несмотря на предупреждение, Камень и Цветок смотрят в зеркало, в отражении внезапно проявляется череп. В этот момент звучат античные тарелочки (кротали), большой и средний гонги пекинской оперы. Подчеркивание сильной доли у гонга, сочетающееся с двумя группами нот с полутоновыми интонациями у арфы, а также нисходящие сексты включаются в общее аккордовое пространство, где гибридный аккорд производит сильный эффект. Позже, соединяясь с арфой, смешанные нисходящие интервалы словно указывают путь в ад. Камень перевоплощается в Баоюя, а Цветок в Дайюй.

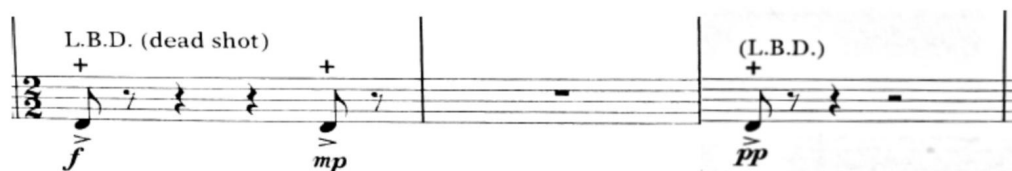
В отличие от предыдущей части Пролога, где в оркестре преобладали медные духовые и ударные, в финальном разделе Пролога мы слышим деревянные духовые, струнные и арфу. Это акустическое пространство ярко передает внутреннюю природу Баоюя и Дайюй: они не похожи на земных людей. Они происходят из чисто духовного мира и никогда не будут преследовать в качестве целей мирскую славу и мелкие корыстные интересы.

Поскольку китайская перкуссия является символом перестройки драматического действия, этот инструментарий во многих случаях предвосхищает развитие сюжета и усиливает напряжение. В некоторых случаях в ансамбле соединяются тембры деревянных духовых и арфы, обрисовывая звуковое пространство чистых и невинных духов. Так, например, в Первой сцене Первого акта Дайюй сопровождают флейта и гобой.

Когда Баоюй и Дайюй впервые встречаются в Первой сцене Первого акта, Шенг использует большой басовый барабан. Две короткие восьмые ноты

отделяются в первой и последней долях такта и звучат первоначально — форте, а вторично — меццо-форте.

После одной доли и паузы (отрезка молчания) следует последняя доля на пианиссимо. Низкие струнные инструменты соединяются с ударными и, в частности, с большим басовым барабаном пекинской оперы. Это первый и самый захватывающий внимание зрителя эпизод антропоморфного перевоплощения Камня и Цветка. Шенг имитирует естественное и сильное сердцебиение молодого человека, который только что встретил свою судьбу — прелестную юную девушку, возникшую из ожившего цветка (см.: пример 3).



Прим. 3. Б. Шенг. Первая сцена Первого акта «Встреча Байюй и Дайюй». Тт. 316–319 (паттерны ударных)

В Первой сцене Первого акта в момент прибытия посланника Императора звучит китайская перкуссия: китайский том-том, малая тарелка пекинской оперы и духовой гонг. Появляется также и новый инструмент — древнекитайский символический гуцинь — щипковая цитра с семью шелковыми нитями-струнами. Цитры сэ (кит. 瑟 sè), цинь (кит. 琴 qín), чжу (кит. 竹 zhú) и чжэн (кит. 箏 zhēng) относятся к роду шелковых инструментов, как утверждает в своем исследовании А. В. Новоселова [5, с. 4]. В данном случае, инструмент гуцинь подчеркивает социальный статус Баюя [7].

В словаре китайской культуры присутствует понятие «иньюэ». В отличие от традиционной китайской музыки чжунго чуаньтун иньюэ (кит. 中国传统音乐) музыка иньюэ — это музыка дворцовая, религиозная и так называемая музыка образованных людей вэньжэнь (кит. 文人), а также народная музыка [5, с. 5]. Данной классификации придерживается А. В. Новоселова. Чжиин в переводе с китайского означает «понимающий слушатель», понимающий человек. Родство мыслей людей обозначают понятием «родственные души». Баюй и Дайюй во всех аспектах являются чжиинь [8], а гуцинь — это и культурный символ, и средство побудить двух молодых людей к дальнейшему обсуждению поэзии, искусства и красоты жизни. Таким образом, для аудиторией этот инструмент становится важнейшим средством понимания китайской культуры. Дайюй — воплощение Цветка, музыки, поэзии и искусства. Помимо культурной атрибутики, тембр гуцинь обуславливает общее красочное зву-

ковое пространство, способствует созданию лейтмотива Дайюй. К финальному эпизоду Первого акта (его Второй сцене) средний гонг пекинской оперы и гуцинь сливаются в единый тембр, олицетворяющий китайскую звуковую идентичность, вступая далее в тембровый контрапункт с медными молотками и низким бас-барабаном, словно предвещающими трагический исход любви Баоюй и Дайюй (сцена любовного признания из Первого акта). Когда Баочай появляется на сцене в первом действии, английский рожок сопровождает его мелодическую линию. Шенг использует этот инструмент оркестра соло, чтобы с помощью темброво-кolorистических средств обрисовать Баочая. Он молод, но обладает бóльшим жизненным опытом, нежели невинная и наивная девушка Дайюй. Баочай амбициозен, он полон решимости осуществить мечту своего отца. Тембровые характеристики героев-влюбленных кардинально различны: английский рожок, характеризующий Баочай, противопоставлен звучанию челесты в тембровой характеристике Дайюй.

В Первом акте Четвертой сцены танцевальная сцена представляет собой оживленную и головокружительную оркестровую композицию с участием перкуссии, приглушенной бас-барабаном большого гонга и духового гонга.

Шенг использует очень сложные темброво-звуковые комбинации для создания темы «Мечты» Баоюй. Возникает комплементарный ритм; шестнадцатые у первых и вторых скрипок накладываются на восьмые альтов (так?), виолончелей и контрабасов, а далее «мотив мечты» переходит к деревянным духовым и затем к меди: валторнам, далее — к трубам и тромбонам (см.: пример 4).



Прим. 4. Б. Шенг. «Сон в красном тереме». Первый акт. Сцена 5, тт. 465–468

В конце Первого действия вновь звучит оркестровая прелюдия к опере. Прелюдия ко Второму акту начинается с мотива Дайюй, который выстраивается в оркестровых красках флейт и кларнетов. Фрагменты лейтмотива «мечты Баоюя» наслаиваются на мотив Дайюй в пентатонной шкале от фа в тембре гобоев и фаготов. В следующем примере выделен красным мотив «мечты Баоюя» (см.: пример 5).

The image shows a musical score for the first three measures of a leitmotif. The staves are arranged vertically. The instruments listed on the left are Oboe 1, 2; Clarinet 1, 2 in Bb; Bassoon 1, 2; Viola; Violoncello; Horn 1, 3 in F; and Horn 2, 4 in F. Red ovals are drawn around specific melodic lines in the Oboe, Bassoon, Viola, Cello, Horn 1, and Horn 2 parts, highlighting ascending and descending passages. The score includes dynamic markings like *ff* and *f*, and articulation like *acc.* and *al*.

Прим. 5. Б. Шенг. «Сон в красном тереме». Второй акт, Первая сцена, тт. 1–3
(лейтмотив «мечты Баоюя» и тема Дайюй)

В арии Дайюй «Упавшие лепестки» деревянные духовые инструменты воспроизводят стремительные восходящие пассажи, представленные у кларнетов и флейт в пентатонике от ля. Далее они наслаиваются на хроматические и целотоновые звукоряды. Второй акт начинается с внутреннего монолога Дайюй. Этими средствами очерчиваются особенности личности Дайюй — хрупкой ранимой девушки (см. пример 6).

Во Второй сцене Второго акта, в сцене смерти принцессы Цзя, китайская перкуссия широко используется в оркестровом вступлении для создания особого драматического эффекта, особой атмосферы трагизма грядущих событий. Шенг даже использует особое приспособление игры на ударных: столярный молоток, издающий особый дребезжащий звук на большом гонге пекинской оперы. Большой и средний пекинский оперные гонги усиливают звук оркестра. Цзя лежит на смертном одре. Ее уход — тяжелейшая утрата для клана Цзя. Это событие становится поворотным (от юной любви, богатства и могущества — к тьме заговоров и интриг и далее — к физической смерти героев) в действии оперы. Арфа играет нисходящие глиссандо, что символизирует упадок клана Цзя (см.: пример 7).

В Четвертой сцене Второго акта госпожа Ван и Баоюй спорят о том, на ком он должен жениться: он не представляет себе будущего без Дайюй, в то время как госпожа Ван приказывает ему жениться на Баочай и взять на себя груз семейной ответственности. В этой сцене появляются малый гонг пекинской

Прим. 6. Б. Шенг. «Сон в красном тереме». Второй акт, тт. 61–63

Прим. 7. Б. Шенг. «Сон в красном тереме». Второй акт, тт. 242–245

оперы и малая тарелка пекинской оперы, которые становятся лейттембром конфликтов. Подчеркивая противостояние в диалогах, они отражают противоречия между матерью и сыном.

В Пятом эпизоде Второго акта музыка китайской свадебной церемонии исполняется опять же с участием группы ударных пекинской оперы: малого пекинского оперного гонга и малой тарелки пекинской оперы. В партии тарелки мы узнаем ритмический паттерн чанчуй «Цан Ци Тай Ци». Партия китайского том-тома опирается на ритмический рисунок из шестнадцатых и восьмых. Это соотношение ритмов создает ощущение почти беспорядочного шума и вносит особый подтекст в свадебное ликование. Оно оказывается фальшивым, и слушатель понимает, что за этим внешне радостным событием скрывается нечто иное (см.: пример 8).



Прим. 8. Б. Шенг. «Сон в красном тереме». Первый акт. Сцена 5, тт. 8–14

В финале оперы звучит восходящая целотоновая гамма у деревянных духовых, вступающая в контрапункт с хроматическим пассажем струнных. Этот завершающий оперу фрагмент превращает плоть и кровь в пыль.

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

Выражая свою музыкальную национальную идентичность, Брайт Шенг использует широкий спектр различных музыкальных инструментов. Он применяет тембровую колористику и тембровую идентичность (инструментарий пекинской оперы), гармоническое сопряжение китайской пентатоники и европейской расширенной тональности, а также своеобразную систему культурных символов, выполняющую функции комментирования социальной идентификации героев (введение инструмента гуцинь). В тот момент, когда Шенг решил использовать различные фольклорные мотивы и темы, которые он собирал, проживая в Китае и путешествуя по различным его провинциям, он обратился к единой мелодической линии, переокрашенной с помощью широкого использования разнообразия европейской гармонии XX века. Применение нерегулярных метров и ритмов, а также проанализированной и обозначенной в рамках данного исследования системы ритмических паттернов, вносит дополнительные элементы китайской традиционной музыки в американскую современную оперу.

ЛИТЕРАТУРА

5. Bright Sheng. Biography. Bright Sheng Personal Website [Электронный ресурс]. URL: <http://brightsheng.com/bio.html> (дата обращения: 09.12.2021).
6. Лю Шидэ. Что такое «Сон в красном тереме»? [Электронный ресурс]. URL: <https://read01.com/zh-hk/JP0QDL.html#.YbDeqmBBzyQ> (дата обращения: 06.12.2021).
7. Berry M. The Chinese Classic Novels. London: Routledge, 2010. 324 p.
8. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера): дис. ... канд. искусствоведения. 2011. 253 с.
9. Новоселова А. В. Шёлк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: дис. ... канд. искусствоведения. 2015. 223 с.
10. Huang Xirui. The Musical Style and the Cultural Connotation of Bright Sheng's Opera 'Dream of the Red Chamber': Diss. DMA. Las Vegas, 2020. 138 p.
11. Иллюстрированные очерки истории гуиня / под ред. Национального оркестра Тайбэя. Тайбэй: Национальный оркестр Тайбэя, 2000. 272 с.
12. Ли Ланьцин. Музыкальные записки Ли Ланьцина. Пекин: Высшее образование, 2004. 379 с.

REFERENCES

1. Bright Sheng. Biography. Bright Sheng Personal Website [Elektronnyj resurs]. URL: <http://brightsheng.com/bio.html> (data obrashcheniya: 09.12.2021).
2. Lyu Shide. Chto takoe «Son v krasnom tereme»? [Elektronnyj resurs]. URL: <https://read01.com/zh-hk/JP0QDL.html#.YbDeqmBBzyQ> (data obrashcheniya: 06.12.2021).
3. Berry M. The Chinese Classic Novels. London: Routledge, 2010. 324 p.
4. Budaeva T. B. Muzyka tradicionnogo kitajskogo teatra czinczyuj (Pekinskaya opera): dis. ... kand. iskusstvovedeniya. 2011. 253 s.
5. Novoselova A. V. SHyolk i bambuk v muzykal'noj kul'ure tradicionnogo Kitaya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. 2015. 223 s.
6. Huang Xirui. The Musical Style and the Cultural Connotation of Bright Sheng's Opera 'Dream of the Red Chamber': Diss. DMA. Las Vegas, 2020. 138 r.
7. Illyustrirovannye ocherki istorii gucinia / pod red. Nacional'nogo orkestra Tajbeya. Tajbej: Nacional'nyj orkestr Tajbeya, 2000. 272 s.
8. Li Lan'cin. Muzykal'nye zapiski Li Lan'cina. Pekin: Vysshee obrazovanie, 2004. 379 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шо Цуй — аспирант; fiona.sunshine@foxmail.com, 929090054@qq.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sho Tsui — Postgraduate student; fiona.sunshine@foxmail.com, 929090054@qq.com