УДК 786

DOI: 10.17223/22220836/35/19

Чэнь Шуюнь

ФОРТЕПИАННАЯ КОМПОЗИЦИЯ ЧЭНЬ И «ДО Е»: К ВОПРОСУ О НОВОМ КАЧЕСТВЕ ТРАДИЦИОННЫХ ПРИЕМОВ В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКЕ

В статье анализируются фортепианная композиция «До Е» («多耶», 1984) современного американского композитора китайского происхождения Чэнь И (陈怡), ее художественная образность и драматургия. Автор ставит задачу проследить на данном примере применение элементов и приемов китайской национальной музыки в современном фортепианном творчестве. Также в статье предпринят краткий обзор основных тенденций в развитии китайской фортепианной музыки XX в. и истории создания сочинения Чэнь И «До Е» для фортепиано.

Ключевые слова: фортепианная музыка, Чэнь И, национальные музыкальные традиции Китая, техники европейской музыкальной композиции.

Проблема сочетания традиционного и новаторского в творчестве профессиональных китайских композиторов не теряет своей актуальности вот уже практически столетие. Она возникла с появлением их первых опусов в 1920-е гг. В то время под «инновационным» в музыкальном творчестве подразумевалось создание музыки по европейским образцам (см. об этом подробнее: Цюй Ва [1]; Ван Ин [2]), что было связано с общеполитическими установками в первой половине XX в. – их направленностью на «вестернизацию» всех общественных сфер.

С 1930-х гг. в КНР начинает назревать проблема сохранения национального культурного наследия, что нашло отражение в различных областях искусства. В музыкальной сфере активизировалась деятельность по сбору фольклора, на его основе появились многочисленные обработки, переложения и транскрипции для европейских инструментов, в частности для фортепиано. В последующие годы в китайском музыкальном искусстве намечается тенденция синтеза «европейского» и «национального» и ее постепенное усиление, что отчетливо проявилось в творчестве китайских композиторов 1930–1970-х гг. Она выражалась в использовании в современных сочинениях национальных мелодий и ладов, с одной стороны, а с другой – в пока ещё робком освоении новых для Китая композиторских техник, форм, главным образом классического и романтического периодов развития западноевропейской музыки.

С 1980-х назревает новая тенденция, которая прослеживается и в настоящее время. Это обращение к архаическим пластам древнейшей китайской культуры (поэзии, музыке, танцу) и ее философским концепциям, что обусловлено все большим усилением позиций «национального» в искусстве. Изучая народную музыку, композиторы получали неисчерпаемый материал для творчества. Самой типичной формой его применения стало использование мелодий (песенных, танцевальных) древних культовых церемоний, а

иногда только их фрагментов¹. Одновременно продолжают познания методов композиции, используемых в западной музыке XX в., например, атональной техники, додекафонии, серийной и сериальной техник, алеаторики и т.д. Они способствовали расширению художественного видения композиторов и обогащению их творческих возможностей.

Синтез элементов китайской традиционной музыки и современных композиционных техник Западной Европы был характерен для развития фортепианной музыки Китая, начиная с 1980-х гг. (см. об этом подробнее в работах: Ван Чжэнья [4]; Ван Мэй [5]; Лю Сысы [6] и др.). Наиболее показательно в этом отношении произведение «До Е» для фортепиано (1984) современного китайского и американского композитора Чэнь И (陈怡)². В ее творчестве, которое составляют симфонические, камерно-ансамблевые, вокальные и сольные инструментальные произведения³, эта миниатюра занимает совершенно особое место по ряду причин. В 1985 г. композиция «До Е» была представлена на IV Всекитайском конкурсе музыкальных произведений, где по праву завоевала первое место⁴. Об оригинальности идеи Чэнь И, воплощенной в фортепианной пьесе, может свидетельствовать тот факт, что многие китайские музыковеды обращались в своих теоретических работах к этому произведению. В их ряду можно назвать статью Дэн И-чжи [8], Вэй Лина [9], Ян Линюня [10] и др. В русскоязычной музыковедческой литературе, несмотря на большую популярность и востребованность пьесы в репертуаре китайских и американских исполнителей, попыток ее анализа не было принято. Предлагаемый ниже материал позволит российскому читателю составить представление о произведении, созданном в русле тенденций новой китайской музыки 1980-х гг., и, возможно, будет способствовать его включению в репертуар пианистов России.

Кратко следует сказать об истории создания композиции. Будучи студенткой Центральной консерватории, в 1980 г. Чэнь И с группой композиторов совершила фольклорную экспедицию в провинцию Гуанси. Новые впечатления, подчерпнутые ей от восприятия музыкального творчества местного населения, воплотились в фортепианную пьесу «До Е». Ее тематизм основан на традиционных песнях и танцах национального меньшинства дун (侗), проживающего в провинции Гуанси.

В ряду других сочинений композитора, появившихся позже, «До Е» («多耶») отличает необычайно яркая образность и ясность формы. Само название «До Е» происходит от названия древнекитайского традиционного обряда с песнями и танцами, в котором люди выстраиваются вокруг костра и совершают танцевальные движения медленными шагами в одном направлении. При этом одновременно происходит вокализированное декламирование хором короткой фразы: «Я До Е» («呀多耶»), которое является ответом на

¹ Один из примеров – использование в качестве основного тематического материала интерлюдии *син-сянь* (行弦) из Пекинской оперы в фортепианном произведении «Мгновения Пекинской оперы» композитором Чэнь Циганом (см. об этом подробнее: [3]).

² Подробнее о биографии Чэнь И см.: [7. С. 17–22].

³ В творческом портфеле Чэнь И 13 фортепианных произведений: два фортепианных концерта, Сюита, «Вариации на „Аваригули“», 9 пьес.

⁴ Первое концертное исполнение произведения в интерпретации сестры композитора – Чэнь Мин (陈敏) – состоялось в Пекине в 1986 г. В 1990 г. была осуществлена ее запись Китайской компанией звукозаписи (中国唱片公司) в исполнении Ши Шучэн (石叔诚).

импровизированные реплики «солиста» (часто главного трибуна деревни), стоящего в стороне и тепло приветствующего гостей праздника.

Идея диалога, являющаяся основой как древнего обряда, так и композиции Чэнь И, нашла воплощение в традиционной для европейской музыки сложной трехчастной форме с кодой, в которой средний раздел состоит из двух построений:

	Экспозиция	Средний раздел		Реприза	Кода
Такты	1–70	71–73	74–116	116–134	135–179
Темп	Largo-Allegro	Adagio	Andante	Allegro	Vivo con animato

Интонационный остов «До Е», исполняемый в ритуальном обряде хором, составляет основу тематизма фортепианной пьесы Чэнь И. Воплощение особенностей национального жанра «песни с танцем» находит претворение в главной теме из шести тактов, состоящей из двух элементов: песенного (в диапазоне человеческого голоса) – имитация на фортепиано ответов хора «Я-До-Е» (*e-cis, e-cis-fis*), и танцевального (в нижнем регистре фортепиано). Нисходящая терция «*e-cis*» первого песенного элемента становится интонационным ядром произведения. Танцевальное начало во втором элементе проявляется в выраженной трехдольной основе, которая не совпадает с фактическим размером нотной записи, но за счет акцентировки выражается в пульсации восьмыми (пример 1).

Пример 1:

Принцип диалога проявляется на уровне сопоставления двух элементов главной темы («вопрос-ответ»), он сохраняется и в других разделах формы. Например, в среднем разделе *Adagio* (с 71 т.) также происходит сопоставление двух элементов, первый из которых – новый тематизм в *я-юе-ладу*¹, а второй – отголосок главной темы, в который вплетается подголоском первый элемент *Adagio* (пример 2).

Пример 2:

¹ Структура *я-юе-лада* (пример 3):

Китайский исследователь Ли Сяо Сяо считает, что в экспозиционном и среднем разделах «До Е» развиваются два контрастных интонационных пласта, связанных с народными истоками: интонации древней дунской песни и пляски (с-cis-fis-cis-e) и мелодия Пекинской оперы эрхуан ([11. С. 95], см. об этом ниже). Однако, по нашему мнению, контраст в этих разделах не столь ярко выражен, как об этом заявляет Ли Сяо Сяо, а их объединяющим началом служит принцип диалога.

Одним из признаков влияния традиций национальной музыкальной культуры является наличие довольно широких зон импровизационного развития материала (эти фрагменты не подразделяются на такты): это тема *Adagio* в среднем разделе и начало репризы *Allegro*.

Как отмечает в диссертации Ли Сяо Сяо, темы среднего раздела – *Adagio* и *Andante* – основаны на интонационном материале вокальных тем Пекинской оперы – эрхуан. Однако сама Чэнь И в качестве истока тематизма этого раздела называет инструментальную интерлюдия Пекинской оперы¹. Об этом свидетельствует начальная интонация тем *Adagio* и *Andante* – малая септима, которая была типична для интерлюдий, исполняемых в китайских операх инструментами группы хуцинь² перед вступлением солиста. В качестве примера приведем фрагмент интерлюдии Пекинской оперы «Юй Чжоу Фонг» («宇宙锋»), изложенный в цифровой нотации (пример 4).

Пример 4:

Пример 5 (транскрипция фрагмента в европейской линейной нотации):

Следует отметить, что ходы на септиму практически не применялись в вокальных партиях солистов.

По свидетельству Чэнь И, основная тема *Andante* претворяет в себе ряд элементов национального жанра *шань гэ* (в пер. с кит. *шань* – горы, *гэ* – песня). Жанр *шань гэ*³ сформировался в среде жителей горных районов Китая

¹ Информация получена из личной беседы автора статьи с композитором Чэнь И.

² Хуцинь (胡琴) – название семейства китайских национальных струнно-смычковых инструментов, имеющих происхождение от названия нацменьшинства «ху», проживающего в северных регионах страны. Семейство хуцинь включает инструменты: цзинху (京胡), эрху (二胡), баньху (板胡), гаоху (高胡), чжунху (中胡), диэху (低胡), джуйху (坠胡), моринхур (马头琴) и др.

³ Термин «шань гэ» (山歌) появился еще до периода Цин, он указывал на общее название для всех народных песен. В конце Цин он был заменен термином «минь гэ» (民歌), а «шань гэ» стали использовать для обозначения определенной разновидности народных песен [12. С. 1].

(отсюда и название), его можно считать разновидностью так называемых трудовых песен. Главные его особенности – импровизационность, ритмическая свобода, довольно широкий мелодический диапазон, обильная орнаментика. Все эти черты присущи теме раздела *Andante* (пример 6).

Пример 6:

В своем завершенном виде тема появляется в разделе *Andante*, однако ее интонационные особенности обнаруживаются уже в предваряющем импровизационном разделе *Adagio*, но в ритмическом увеличении и полифоническом «обрамлении» (пример 7).

Пример 7:

Большой интерес представляет ладогармоническая основа оstinатного аккомпанемента в разделе *Andante* (см. пример 6), двенадцать звуков в строении которого обнаруживают общность с китайскими ладовыми структурами. Представим звуки в виде последовательности: *c-b-g-f-es-d-h-gis*. Первые пять звуков (*c-b-g-f-es*) – это не что иное, как пентатонический звукоряд.

Следует отметить, что начальный интервальный ход интонационно связан с темой раздела *Adagio*: он начинается на септиму через октаву, что опять обнаруживает связь с материалом Пекинской оперы. А если проследить развитие линии баса (*c-f-d-gis*), то она интонационно близка первому и второму элементу главной темы (пример 8).

Пример 8:

Andante ♩ = 80

sim. mf espress. pp

Динамичность развитию архаичных интонаций придают принципы динамизированной репризы, в которой два элемента темы вплетаются в лавинообразный поток пассажей, сливающийся в октавный унисон – тему «До Е» (пример 9).

Пример 9:

Allegro

f mf

Она снова предстает в диалоге с синкопированными аккордами, «выросшими» из второго танцевального элемента.

В репризе интонации первого элемента главной темы становятся очень ясными и звучат утверждающими октавными репликами сначала в басу (пример 10), а затем в высоком регистре в правой руке на фоне лавинообразных пассажей левой руки с синкопированной акцентировкой. От второго элемента темы остается лишь ритмический остов, который по сравнению с экспозиционным изложением становится предельно сжатым, словно давая возможность утвердиться начальной теме «До Е». Эпизод *Meno mosso* представляет собой кульминацию композиции (пример 10).

Пример 10:

Второй же элемент темы утверждается в коде, где она излагается в форме трехзвучных аккордов на фоне пассажей. Цельность композиции обеспечивает появление в последних тактах темы среднего раздела, которая по своему характеру словно сглаживает бурлящий звуковой поток репризы и коды.

Мы видим, что композитор стремится обеспечить интонационные связи между разделами формы, что является важным признаком европейской музыкальной композиции. При активной работе с национальным материалом произведение звучит очень современно и свежо, что во многом обеспечивается и другими композиционными приемами: использованием техники расширенной тональности, аккордов сложной структуры, мелодического движения с «шагами» на одинаковый интервал в одном направлении и др.

Особого внимания заслуживают принципы работы Чэнь И с ритмической стороной композиции. Здесь отчетливо проявляется стремление композитора к нарушению метричности в виде непрерывной смены размеров (2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 2/8), частого применения смешанных размеров (5/4, 9/8, 5/8, 7/8, 7/4), что во многом диктуется речевым характером тематизма, полиритмии (во второй теме экспозиционного раздела). Упоминаемый выше оstinатный аккомпанемент среднего раздела *Andante* представлен семидольными (3+2+3) и пятидольными (2+3) ритмическими группами, которые задаются линией баса и придают танцевальный характер.

Все перечисленные выше метроритмические приемы характерны для европейской музыки XIX–XX столетий и довольно отчетливо различимы при изучении нотного текста, но это только с внешней стороны. Мало кто из исполнителей может увидеть, что внутренняя обусловленность ритмических формул в пьесе Чэнь И исходит из архаических принципов ритмического построения древнекитайской музыки.

Ритмическую основу пьесы образует ряд приемов, которые использовались предположительно с династии Мин группой ударных инструментов,

получившей название *шифан логу* (十番锣鼓)¹. В практике музицирования *шифан логу* использовалось значительное разнообразие ритмических формул, однако Чэнь И в своей композиции использует только две ритмические модели – *юй хэ ба* (鱼合八) и *цзинь гань лань* (金橄榄)².

Принцип диалога в сопоставлении верхнего и нижнего регистров фортепиано в развитии тематизма пьесы является проекцией ритмической модели *юй хэ ба*, которая подразумевает объединение разных тембров ударных инструментов в реализации одной музыкальной мысли, выраженной в условном «периоде».

«Ритмическая модель» *юй хэ ба*:

Партия гонга	Количество ударов	Количество условных четвертей
<div style="text-align: center;">↓</div> <div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <u>七七</u> <u>七一</u> <u>七一</u> <u>七</u> </div> <div style="margin-left: 10px;"> <u>扎</u> </div> </div>	7 + 1 = 8	5
<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <u>七七</u> <u>一七</u> <u>七</u> </div> <div style="margin-left: 10px;"> <u>扎扎扎</u> </div> </div>	5 + 3 = 8	5
<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <u>七七</u> <u>七</u> </div> <div style="margin-left: 10px;"> <u>扎扎</u> <u>一扎</u> <u>扎</u> </div> </div>	3 + 5 = 8	5
<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <u>七</u> </div> <div style="margin-left: 10px;"> <u>扎一</u> <u>扎一</u> <u>扎扎</u> <u>扎</u> </div> </div> <div style="text-align: center;">↑</div> <div style="text-align: center;">Партия барабана</div>	1 + 7 = 8	5

Представленная иллюстрация является образцом записи «партитуры» в старой китайской иероглифической нотации, в которой знаки 扎扎, 一扎 и 扎一 в партии барабана – указывают на различные приемы ударов, знаки 七七, 七一 и 七一 в партии гонга – выполняют аналогичную функцию.

Если эти знаки перевести в систему современной ритмической записи, то 七 и 扎 равны условной четверти (различия в их обозначениях обусловлены разными тембрами).

二 и 七 или 二 и 扎 равны условной восьмой, которые использовались в связке с другой восьмой и в общей длительности составляли условную четверть:

$$\text{七} = \text{七七} = \text{一七} = \text{七一} = \text{扎} = \text{扎扎} = \text{一扎} = \text{扎一}$$

Принцип использования формулы *юй хэ ба* заключается в сохранении общего числа метрических биений в количестве восьми и пяти условных четвертей, при этом количество ритмических ударов при их распределении в партиях двух инструментов имеет обязательно нечетное значение (3, 5, 7).

Этот принцип заимствует Чэнь И с одной лишь разницей, что распределение ритмических длительностей происходит между двумя регистрами одного инструмента.

Вернемся к нотной записи начала пьесы (пример 11).

¹ *Шифан логу* (十番锣鼓) – инструментальный ансамбль, появившийся у сучжоуских народов с эпохи Мин. «Шифан» в переводе с китайского языка обозначает: «*ши*» – разнообразный, «*фан*» – изменение. Согласно китайской традиции для его обозначения используется также и ряд других названий: *шифан*, *логу*, *ши ян цзинь* (十样锦), *ши бу сянь* (十不闲) и др. [13. С. 1].

² *Цзинь гань лань* (金橄榄) в переводе с китайского языка – «золотая олива».

Пример 11:

The musical score for Example 11 consists of two systems, each with a piano (treble) and bass (bass) staff. The piano staves are in 3/4 time, while the bass staves are in 2/4, 3/4, and 4/4 time. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *pp* (pianissimo), and a tempo marking *in tempo*. A tempo indicator of $\text{♩} = 50$ is also present. The bass staves feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and accents.

Если представить ритм в виде формул, подобных записи в древнекитайской нотации, то мы увидим, что общее количество используемых ритмических длительностей (биений) в пьесе равно 10,5.

The diagram illustrates four different rhythmic patterns, each with a calculation showing the sum of durations equals 10.5. The patterns are represented by musical notation on a staff, with a vertical line separating the two parts of the calculation.

- Pattern 1: $3 + 7.5 = 10.5$
- Pattern 2: $5.5 + 5 = 10.5$
- Pattern 3: $7 + 3.5 = 10.5$
- Pattern 4: $7.5 + 3 = 10.5$

В левой части иллюстрации – ритмическая схема мелодии в верхнем регистре («вопрос»), а в правой – в нижнем регистре («ответ»). В расчете ритмической формулы за основу взята 1 – четверть, 0,5 – восьмая. Мы можем видеть, что количество четвертных нот верхнего и нижнего голосов в сумме одинаково.

«Ритмическая модель *цзинь гань лань*» (金橄榄), сформировавшаяся в практике сольного исполнительства на ударных инструментах, заключается в следующем:

Партия барабана	Количество ударов	Количество условных четвертей
扎	1	1
扎扎 扎	3	2
扎扎 一扎 扎	5	3
扎扎 一扎 一扎 扎	7	4
扎扎 一扎 一扎 扎	5	3
扎扎 扎	3	2
扎	1	1

Сначала количество ударов (соответственно условных четвертей) пропорционально увеличивается, а затем пропорционально уменьшается. Отсюда и название – *цзинь гань лань*, что в переводе с китайского языка означает «золотая олива». То есть в ритме проецируется форма, которая в средней части увеличивается, а по краям – уменьшается.

В пьесе «До Е» этот принцип реализуется в разделе *Meno mosso* (пример 12).

Пример 12:

Представим данный эпизод в виде ритмоформулы:

Мы можем видеть, что количество метрических долей (в форме условной четверти, имеющей различное ритмическое наполнение) «вопроса», исполняемого в более высоком регистре, пропорционально уменьшается (7, 5, 3, 1), а «ответа» в нижнем регистре – увеличивается (2, 3, 4, 5).

В заключение следует отметить, что фортепианная композиция Чэнь И «До Е» отличается высокими художественными достоинствами и вполне может украсить репертуар пианистов не только Юго-Восточной Азии и США, но и других стран мира. На ее примере мы проследили, как замысел композитора претворяется с помощью идей и методов, которые она черпала в китайской национальной музыке, сохранившейся с древнейших времен. Особенно впечатляет применение композитором древних ритмических моделей *юй хэ*

ба и цзинь гань лань, соотношение интонационного материала в разделах пьесы с принципами построения древнекитайского обряда «До Е».

Композитор, включая оригинальный материал народной музыки – фрагменты песен и плясок национального меньшинства дун, интерлюдий Пекинской оперы – преследует цель донести до слушателя мысль о первоосновах китайской культуры, ее самоценности, уходящей своими корнями в национальные традиции. Не менее важным для Чэнь И является опора на опыт западноевропейской музыки XX столетия (об этом свидетельствуют интонационные связи между разделами формы, использование техники расширенной тональности, аккордов сложной структуры и др.), однако их использование – это попытка композитора говорить о родной культуре современным языком, при этом представляя «традиционное» в новом качестве, в новом звуковом решении.

Литература

1. Цюй Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте фортепианной музыки XX века : дис. ... канд. искусств. Ростов н/Д, 2015. 231 с.
2. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков : дис. ... канд. искусств. СПб., 2008. 216 с.
3. Чэнь Шуюнь. «Instants d'un Opéra de Pékin» («Мгновения Пекинской оперы») для фортепиано Чэнь Цигана: опыт исполнительского анализа // Музыкальное образование и наука. 2017. № 1 (6). С. 50–56.
4. 王震亚 «中国作曲技法演变» (Ван Чжэнья. Эволюция методов композиции в Китае. Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2004. 290 с.)
5. 王梅 «20世纪80年代后中国钢琴音乐研究» (Ван Мэй. Исследование китайской фортепианной музыки после 80-х годов XX века. Цзинань: Шаньдунский университет, 2015. 138 с.)
6. 刘思思 «21世纪初中国钢琴作品探微» (Лю Сысы. Исследование китайских фортепианных произведений начала XXI века: реферат магистра музыковедения. Пекин : Китайская консерватория музыки, 2011. 43 с.)
7. 黎颂文 «中西合璧—陈怡作品中的民族因素» (Ли Сунвэнь. Взаимодействие Китая и западных стран: этнический фактор в творческой работе Чэнь И. Шанхай : Изд-во Шанхайской консерватории, 2006. 110 с.)
8. 邓毅志 «“多耶”的分析与演奏» (Дэн И-чжи. Анализ исполнения «До Е» // Исследование музыки. 2011. № 2. С. 53–55.)
9. 魏玲 «“现代”思维中“传统”的体现—陈怡钢琴曲“多耶”的创作简析» (Вэй Лин. Традиционное отражение в современном мышлении: краткий анализ фортепианного произведения Чэнь И «До Е» // Фортепианное искусство. 2005. № 10. С. 33–35.)
10. 杨凌云 «现代技法与民族民间音乐的化合—论钢琴曲“多耶”的创作特征» (Ян Линюнь. Синтез современной техники и национальной музыки: к вопросу творческой характеристики фортепианного произведения «До Е» // Хуанчжун. 2002. № 4. С. 38–45.)
11. 李 杪 杪. Китайская фортепианная миниатюра XX века в её взаимосвязи со спецификой национального художественного мышления : дис. ... канд. искусств. Минск, 2010. 119 с.
12. 刘利生 «山歌对唱» (Лю Лишэн. Антифон шань гэ. Сиань : Научно-техническое издательство Шэньси, 2008. 87 с.)
13. 杨荫浏 «十番锣鼓» (Ян Мэнлю. Шифан логу. Пекин : Народная музыка, 1980. 234 с.)
14. Chen Yi. Tradition and creation. // Current Musicology. 1999. № 67–68. P. 59–72.

Chen Shuyun, Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory (Nizhny Novgorod, Russian Federation).

E-mail: 524198321@qq.com

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2019, 35, p. 202–214.

DOI: 10.17223/22220836/35/19

PIANO COMPOSITION CHEN YI AND “DUO YE”: THE QUESTION OF THE NEW QUALITY OF TRADITIONAL TECHNIQUES IN CONTEMPORARY CHINESE MUSIC

Keywords: piano music; Chen Yi; national musical traditions of China; techniques of European musical composition.

The article takes a brief overview of the main trends in the development of Chinese piano music of the XX century. Since the 1930s, the problem of preserving the national cultural heritage is beginning to mature in China. In subsequent years (1930–1970s), there is a tendency for the synthesis of “European” and “national” and its gradual strengthening. Since the 1980s, a new trend has been brewing – an appeal to the archaic layers of the ancient Chinese culture. The most significant in this respect is the piano composition «Duo Ye» («多耶», 1984) by modern American composer of Chinese origin Chen Yi (陈怡).

The author sets a task to follow in this example the application of elements and techniques of Chinese national music in modern piano creativity. The intonational material of the work is based on traditional songs and dances of the national minority of Dong (侗) living in Guangxi province. The title of the song “Duo Ye” originates from the name of the ancient Chinese write with songs and dances. A number of principles for the construction of the ritual rite “Duo Ye”, for example the idea of a “soloist-choir” dialogue, becomes the basis for the playwriting of the piece by Chen Yi. The principle of dialogue manifests itself at the level of comparing the two elements of the main topic (“question-answer”), and in other sections of the form. One of the signs of Chinese musical culture traditions influence is the presence of wide areas of the material improvisational development.

The internal conditioning of the rhythmic formulas of the piece by Chen Yi comes from the archaic principles of the rhythmic construction of ancient Chinese music. In this piece, the composer uses two rhythmic models – Yu He Ba and Jin Gan Lan. The principle of dialogue in the upper and lower piano registers comparison in the development of the main theme is the projection of the rhythmic model of Yu He Ba, which implies the unification of different timbres of percussion instruments in the realization of one musical thought expressed in the conditional “period”. “Rhythmic model Jin Gan Lan” consists in a proportional increase in the number of strokes, and then in their decrease. That is the form of the “golden olive”.

Including the original material of folk music, the composer aims to convey to the listener the idea of the fundamental principles of Chinese culture, its self-worth. On the other hand, the composition clearly shows the influence of the compositional techniques of Western European music of the 20th century. This is expressed in the provision of intonational connections between the sections of the form, the use of extended-tonality techniques, chords of complex structure, etc., which can be considered as the composer’s attempt to speak about the native culture using modern language, while presenting the “traditional” in the new quality, in the new sound solution.

References

1. Qu Wa. (2015) *Fortepiannoe tvorchestvo Chu Vankhua v kontekste fortepiannoy muzyki XX veka* [Chu Wanghua's piano work in the context of piano music of the 20th century]. Art History Cand. Diss. Rostov-on-Don.
2. Wang Ying. (2008) *Pretvorenie natsional'nykh traditsiy v fortepiannoy muzyke kitayskikh kompozitorov XX–XXI vekov* [Translating national traditions in the piano music of Chinese composers of the 20th – 21st centuries]. Art History Cand. Diss. St. Petersburg.
3. Chen Shuyun. (2017) “*Instants d'un Opéra de Pékin*” (“*Mgnoveniya Pekinskoy opery*”) dlya fortepiano Chen' Tsigana: opyt ispolnitel'skogo analiza [“Instants d'un Opéra de Pékin” (“Moments of the Beijing Opera”) for piano Chen Tsigan's piano: experience of performance analysis]. *Muzykal'noe obrazovanie i nauka*. 1(6). pp. 50–56.
4. Wang Zhenya. (2004) *Evolutsiya metodov kompozitsii v Kitae* [Evolution of the composition methods in China]. Beijing: Central conservatory of music press.
5. Wang Mei. (2015) 王梅 “20世纪80年代后中国钢琴音乐研究” [The Chinese piano music after the 1980s]. Ji Nan: Shandong university.
6. Liu Sysy. (2011) 刘思思 “21世纪初中国钢琴作品探微” [The Chinese piano works of the early 21st century]. Master of Musicology. Beijing: Chinese Conservatory of Music.
7. Li Songwen. (2006) 黎颂文 “中西合璧—陈怡作品中的民族因素” [The interaction of China and Western countries: the ethnic factor in the creative work of Chen Yi]. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music.

8. Dan Yi-ji. (2011) 邓毅志 “多耶”的分析与演奏 [Analysis of the execution of “Duo Ye”]. *Issledovanie muzyki*. 2. pp. 53–55.
9. Wei Ling. (2005) 魏玲 “现代”思维中“传统”的体现 — 陈怡钢琴曲“多耶”的创作简析 [Traditional reflection in modern thinking: A brief analysis of the piano work Chen Yi “Duo Ye”]. *Fortepiannoe iskusstvo*. 10. pp. 33–35.
10. Yang Linyun. (2002) 杨凌云 “现代技法与民族民间音乐的化合 — 论钢琴曲“多耶”的创作特征” [Synthesis of modern technology and national music: to the question of the creative characteristics of the piano work “Duo Ye”]. *Huangzhong*. 4. pp. 38–45.
11. Li Xiao Xiao. (2010) *Kitayskaya fortepiannaya miniatyura XX veka v ee vzaimosvyazi so spetsifikoy natsional'nogo khudozhestvennogo myshleniya* [Chinese piano miniature of the 20th century in its relationship with the specificity of national artistic thinking]. Art History Cand. Diss. Minsk.
12. Liu Lisheng. (2008) 刘利生 “山歌对唱” [Antiphon Shan ge]. Xian: Shaanxi Science and Technology Press.
13. Yang Menlu. (1980) 杨荫浏 “十番锣鼓” [Shifan Luogu]. Beijing: Narodnaya muzyka.
14. Chen Yi. (1999) Tradition and creation. *Current Musicology*. 67–68. pp. 59–72.