

of the Herzen State Pedagogical University of Russia. Series: Postgraduate Notebooks. 17 (43). Part I. pp. 64–72.

5. Varyadchenko, N.S. (2008) *Kamerno-vokal'naya lirika S. Slonimskogo v svete traditsiy russkogo klassicheskogo romansa XIX veka. Problemy struktury i kompozitsii* [Chamber vocal lyrics of S. Slonimsky in the light of traditions of the Russian classical romance of the 19th century. Problems of structure and composition]. Abstract of Art History Cand. Diss. St. Petersburg.

7. Varyadchenko, N.S. (2008) *Kamerno-vokal'naya lirika S. Slonimskogo v svete traditsiy russkogo klassicheskogo romansa XIX veka. Problemy struktury i kompozitsii* [Chamber vocal lyrics of S. Slonimsky in the light of traditions of the Russian classical romance of the 19th century. Problems of structure and composition]. Art History Cand. Diss.

8. Slonimskaya, R.N. (2008) Predislovie [Preface]. In: Slonimsky, S. *Tri romansa na stikhi Vladimira Solovyeva dlya srednego golosa i fortepiano* [Three romances on poems by Vladimir Solovyov for medium voice and piano]. St. Petersburg: Composer Publishing House. p. 3.

9. Bryusov, V.Ya. (1997) *Poeziya Vladimira Solovyeva* [Poetry of Vladimir Solovyov]. In: Bryusov, V.Ya. *Polnoye sobraniye sochineniy: v 12 tt.* [Complete Works: in 12 volumes]. Vol. 11. pp. 123–131.

10. Nikkareva, E.V. (2017) *Literaturnyy romans i elegiya: puti vzaimodeystviya i vozmozhnosti razgranicheniya zhanrov* [Literary romance and elegy: ways of interaction and possibilities of distinguishing genres]. *Verkhnevolzhskiy filologicheskiy vestnik – Upper Volga Philological Bulletin*. 1. pp. 37–42.

11. Pyatkin, S.N. (2023) *K probleme folklorizma poezii Anny Akhmatovoy* [On the problem of folklorism in Anna Akhmatova's poetry]. In: *Gumanitarnyye nauki i iskusstvo. Tochnyye i yestestvennyye nauki: Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, 24–25 marta 2023 g.* [Humanities and Arts. Exact and Natural Sciences: Proceedings of the International Scientific Conference, March 24–25, 2023]. Chisinau: Publishing Center of the Ion Creanga State Pedagogical University.

12. Slonimsky, S.M. (2026) *Zametki na polyakh notnoy tetradki* [Notes in the margins of a music notebook]. St. Petersburg: Lan Publishing House; Planet of Music Publishing House.

УДК 782

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-3-183-195

Янь Чэн

К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ КИТАЙСКОЙ ОПЕРЫ: «ГАРМОНИЯ» И «ЕСТЕСТВЕННОСТЬ» КАК ТВОРЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ

В статье охарактеризованы особенности преемственности и творческого взаимодействия двух ключевых традиций китайской эстетики – конфуцианской «гармонии» и даосской «естественности» – в музыкальном искусстве китайской оперы. Проанализировано, как эти философские концепции выходят за рамки теории и находят свое воплощение в музыкальном языке, драматургической структуре и эстетическом настроении оперы, формируя уникальный национальный характер и художественное качество китайской оперы.

Ключевые слова: гармония (хэ), естественность (цзыжан), эстетика, китайская опера, «Первый император» Тань Дуня.

Актуальность темы исследования. При переносе западноевропейской оперной модели на китайскую почву перед композиторами в той или иной мере вставала проблема сохранения национального мироощущения. В центре предлагаемого исследования — вопрос о том, каким образом конфуцианская «гармония» (хэ) и даосская «естественность» (цзыжань) могут не только сосуществовать в рамках одного сочинения, но и участвовать в формировании его драматургической логики. Избранный ракурс позволяет на материале опер конца XX – начала XXI века проследить, как философское наследие способно обретать новое звучание в партитуре современного типа.

Степень научной разработанности проблемы. Китайская национальная опера, сформировавшаяся в XX веке как результат освоения западноевропейской оперной модели, представляет собой уникальный феномен межкультурного синтеза. Перед первыми китайскими композиторами стояла задача не просто адаптировать западные формы, но наполнить их самобытным содержанием, созвучным национальному мировосприятию. В современную эпоху, когда вопросы культурной идентичности приобретают особую остроту, исследование механизмов этого синтеза становится насущной научной задачей. Для осмысления уникальных черт китайской оперы необходимо обратиться к ее идейно-эстетической основе, в частности, к таким понятиям, как «гармония» (хэ) и «естественность» (цзыжань), истоки которых содержатся в конфуцианстве и даосизме. Исследование воплощения этих концепций в музыкальном оформлении, методах построения спектакля и сценическом повествовании помогает постичь внутренние закономерности эволюции этого вида искусства и определить его роль в глобальном музыкальном театре.

Проблематика исследования представлена в академической литературе, охватывающей ключевые философско-эстетические традиции Китая. Анализ категории гармонии (хэ) в качестве универсального принципа регуляции аффективной сферы и социального порядка, основывающийся на материале трактата «Записки о музыке» («Юэ цзи»), составляет предмет ряда фундаментальных исследований, среди которых необходимо выделить труды Цай Цжундэ, Сю Хайлина и российского синоведа Г.А. Ткаченко. В свою очередь, специфика даосской музыкальной эстетики, с ее центральными концептами «естественности» (цзыжань) и «пустоты» (сюй), а также парадоксальным тезисом о «великой музыке, лишенной звуков», детально рассмотрена в работах, посвященных философским учениям Лао-цзы и Чжуан-цзы. В первую очередь здесь следует назвать исследование даолога Е.А. Торчинова и китайских ученых Е. Лан, Ли Цзэху. В последние годы появились исследования, рассматривающие преломление этих традиций в творчестве отдельных композиторов, прежде всего Тань Дуня (в работах китайских исследователей Ли Шиюаня, Шэнь Дань и Ян Хэпина). Отдельные аспекты данной проблематики на материале таких опер, как «Лю Лючжоу» Ду Мина и «Веер с персиковыми цветами» У Сяопина, затрагиваются в публикациях китайских исследователей Чжао Тин и Цзэн Лингронг. Однако комплексное исследование, рассматривающее «гармонию» и «естественность» как диалектически взаимодействующие творческие принципы, системно реализующиеся в музыкальной драматургии современных китайских опер, до сих пор отсутствует.

Цель, задачи и предмет исследования. Цель исследования заключается в выявлении того, как взаимодействие конфуцианской и даосской эстетических парадигм формирует целостный художественный метод в современной китайской опере, определяя ее музыкально-драматургическую логику и композиционные техники. Задачами исследования выступают: раскрыть реализацию конфуцианского принципа «гармонии» (хэ) в оперной музыке (на примере опер «Лю Лючжоу» Ду Мина и «Веер с персиковыми цветами» У Сяопина); охарактеризовать даосский принцип «естественности» (цзыжань) и показать его роль в создании поэтического пространства (на примере опер «Поэт Ли

Бо» Го Вэньцзина, «Ван Чжаоцзюнь» Чжан Ши, «Чай: зеркало души» Тан Дуня); проанализировать механизмы диалектического синтеза конфуцианской и даосской эстетик на примере оперы Тань Дуня «Первый император».

Предметом исследования выступают способы воплощения конфуцианской категории «гармонии» (хэ) и даосской категории «естественности» (цзыжань) как диалектически связанных творческих принципов в музыкальной эстетике современной китайской оперы.

Научная новизна исследования. Впервые конфуцианская «гармония» и даосская «естественность» рассматриваются как диалектически взаимосвязанные творческие принципы, формирующие художественный метод современной китайской оперы. Проведен системный анализ их реализации на различных уровнях музыкального целого: в ладовой и ритмической организации, тембровой драматургии, формообразовании. Новизна также заключается в детальном музыковедческом анализе конкретных опусов, переводящем философско-эстетическую дискуссию в плоскость верифицируемого композиционного анализа.

Методология и методы исследования Методологическую основу составляет комплексный подход, сочетающий историко-теоретический и философско-эстетический анализ. Работа опирается на принципы целостного музыковедческого анализа, философскую герменевтику для интерпретации ключевых категорий, а также сравнительно-типологический и системный методы, позволяющие представить конфуцианскую и даосскую эстетику как диалектическое единство.

Источниковая / эмпирическая база исследования Эмпирическую базу составили клавиры, партитуры, аудио и видеозаписи опер «Первый император» Тань Дуня, «Лю Лючжоу» Ду Мина, «Веер с персиковыми цветами» У Сяопина, «Чай: зеркало души» Тан Дуня. Теоретическую основу образуют древнекитайские трактаты: «Ли цзи Юэ цзи», «Дао Дэ Цзин», «Чжуан-цзы», а также научные исследования на русском, английском и китайском языках.

Основная часть. Формирование китайской национальной оперы как отдельного вида искусства приходится на 1920-е гг. Ее появление стало возможным благодаря многогранному культурному слиянию, которое началось еще во времена династии Цин с ознакомления с европейской оперной культурой, в связи с чем этот процесс получил существенное развитие во время Движения за новую культуру (1915–1920-е гг.) [1. С. 159]. Китайские композиторы на ранних этапах своего развития столкнулись со сложным вызовом: они стремились интегрировать универсальные структуры и драматургические тонкости западного музыкального театра, обогатив их самобытным китайским художественным духом. Первые попытки в этом направлении развивались по различным направлениям, в том числе в виде создания музыкально-танцевальных представлений для детей. Представителем того периода является Ли Цзиньхуэй (1891–1967), пионер современной китайской оперной музыки и новатор в области детской музыкальной драмы. В данной перспективе конфуцианская концепция выстроенной «гармонии» (хэ) и даосский принцип органичной «естественности» (цзыжань) стали фундаментальными творческими ориентирами, сформировавшими внутреннюю основу, которая позволила не только интегрировать внешние заимствования, но и творчески их трансформировать, сохраняя культурную самобытность в эпоху перемен. Исследование синтеза этих учений, следовательно, проливает свет на неповторимые закономерности и художественные особенности китайского театра, демонстрируя его роль в глобальном диалоге музыкальных традиций.

Истоки этой эстетической концепции уходят корнями в воззрения на музыку как на модель мироздания, демонстрирующую гармонию вселенского устройства. В рамках конфуцианства, которое отводило искусству важную роль в формировании общества и нравственности, музыка стала неотъемлемой частью ритуально-музыкального комплекса «ли-юэ» (ритуал-музыка), где понятие «хэ» означало идеальное равновесие между

различными составляющими – звуковыми оттенками, ритмическими рисунками, эмоциональными переживаниями и общественными связями. Такое положение подразумевало формирование ясной, организованной звуковой вселенной, в основе которой лежали понятия пропорциональности и нравственного равновесия. Однако в то же время, в качестве контраста и дополнения, даосская философия акцентировала внимание на концепции «естественности», выделяя значимость естественности, непринужденности и следования внутренней природе вещей. Из этого вытекал эстетический идеал звучания, лишенного искусственной изощренности, воплощающего «сую» (пустоту) и текучесть, а также сценического жеста, наполненного внутренней энергией «ци» при внешней легкости. Таким образом, диалектическое взаимодействие структурирующей гармонии и органической естественности сформировало устойчивую парадигму, в рамках которой до сих пор существует и развивается музыкально-драматическое искусство китайской оперы.

Конфуцианская концепция «гармонии» (хэ) является ключевым эстетическим и организующим принципом в музыкальной ткани китайской оперы, объединяя формальные и этические аспекты. Ее сущность, восходящая к классической системе «ритуал-музыка» (ли-юэ), раскрывается в установлении идеальной меры во всех аспектах художественного целого: в концентрации и выражении чувств, в построении звуковой формы, в синтезе искусств на сцене. Канонический трактат о музыке «Ли цзи Юэ цзи», входящий в состав конфуцианского свода «Ли цзи» («Записки о ритуалах»), гласит: «Музыка есть не что иное, как гармония неба и земли» [2]. На практике это философское положение претворяется в создание сбалансированного порядка, в котором каждый элемент, от мельчайшего мелизма в вокальной партии до пространственного расположения актера, занимает свое predetermined место, подчиняясь сверхзадаче воплощения духовно и социально упорядоченного космоса. Эта гармония, понимаемая как «дисциплинированное совершенство» [3. С. 102], далека от простого благозвучия. В ее рамках необузданная эмоция, будучи очищенной и облагороженной, находит свое адекватное и сдержанное выражение – «радость без распушенности, печаль без скорби» [4], а форма обретает кристальную ясность и завершенность.

Яркое воплощение этого принципа можно наблюдать в современной опере «Веер с персиковыми цветами» (2023, композиторы У Сяопин и Пань Лэй), созданной по мотивам классической пьесы Кун Шанжэня. В сюжете этой оперы, на фоне падения династии Мин, раскрывается история трагической любви куртизанки Ли Сянцзюнь и ученого Хоу Фаньюя. Центральный этический конфликт произведения – конфликт между личной любовью куртизанки Ли Сянцзюнь и ее долгом верности павшей династии Мин – решается не через эмоциональный надрыв, а через сублимацию страдания в акт высокого жертвенного выбора. Музыкальная драматургия следует конфуцианскому завету, выраженному в «Лунь юе». В главных вокальных партиях героини, где принципы европейского бельканто органично сочетаются с традиционными китайскими мелизмами и уникальной манерой исполнения пекинской оперы, звучит не безысходность, а торжественная, стройная лирика.

Театральные критики отмечают, что постановка сознательно наследует и продолжает традиционную эстетику, где даже глубочайшее личное горе должно быть облечено в совершенную художественную форму, тем самым возвышаясь до общезначимого этического жеста [5]. В основе оркестровки лежит принцип тонкого контрапункта, где монументальное, героическое звучание медных духовых инструментов, олицетворяющее непреложность морального долга, вступает во взаимодействие с камерными тембрами флейты и пипы, передающими сферу личных, интимных переживаний. [см. рис. 1]. Подобный синтез порождает сложную и при этом внутренне сбалансированную звуковую структуру, в которой гармония предстает как торжество духовного порядка

над смятением души, что созвучно конфуцианскому идеалу «исчерпывающей прекрасности и исчерпывающей благодати».



Рис. 1. У Сяопин и Пань Лэй. Веер с персиковыми цветами. Кадр из телеспектакля

В оперном произведении «Лю Лючжоу» (2024, композиторы Ду Мин и Цзэн Линжун) принцип конфуцианской «гармонии» (хэ) находит рельефное воплощение в номере «Река в снегу», в котором продемонстрирован отказ композитора от внешней драматизации и чрезмерной эмоциональной экспрессии. Вокальная линия здесь полностью подчинена строгой мелодической и ритмической организации, что и составляет смысл реализации данного философского постулата в языке музыки [см. рис. 2].



Рис. 2. Ду Мин и Цзэн Линжун. Лю Лючжоу. Кадр из телеспектакля

Мелодическая линия композиции основана на пентатоническом звукоряде, что принципиально исключает возникновение чувств безысходности или трагического пафоса. Характерной чертой ее развития является плавность, отсутствие резких интервальных скачков и интонационных разрывов; вокальная партия, даже при описании тем одиночества и сурового ландшафта, демонстрирует стабильную динамику, сохраняя светлый и прозрачный тембр, таким образом, эмоциональное содержание не подвергается подавлению, но проходит процесс очищения, обретая форму сдержанного и достойного переживания [6. С. 50].

Ощущение «пустоты», в котором раскрывается психологическое состояние персонажа, формируется благодаря предельно лаконичной и прозрачной оркестровой фактуре, основу которой составляют протяжные, долгие звучания струнной группы. В то же время звуки падающего снега лишь намекаются, посредством кратких и редких вступлений флейты дицзы; вместе с тем, четкое тембровое разграничение и выверенное расположение каждого инструмента в оркестре исключает возможность заглушения

сольного голоса. Подобный звуковой ряд порождает чувство строгого порядка и структурной ясности, где все элементы звуковой ткани пребывают в состоянии сбалансированного равновесия [7. С. 132].

Песенная композиция характеризуется ровной и устойчивой ритмической организацией, в которой отсутствуют внезапные изменения темпа, синкопированные рисунки или нарушения метрической пульсации, вплоть до того, что чувство предельного одиночества выражено посредством размеренного, плавного музыкального времени. Чувство предельного одиночества выражено посредством размеренного, плавного музыкального времени, что позволяет выразить созидательное состояние героя. Сама форма песни – классическая трехчастная — стройна и симметрична, создавая ощущение внутренней завершенности и душевного равновесия. В мелодии «Река в снегу» конфуцианская гармония проявляется как сознательное подчинение всех музыкальных средств единому порядку. Лад, ритм, тембр и фактура работают не на внешний эффект, а на создание образа внутренней стойкости и нравственной чистоты. Музыка здесь не столько выражает боль утраты, сколько преобразует ее в достоинство и ясность духа.

В противовес структурирующей и этизирующей силе конфуцианской гармонии, даосская философия вносит в эстетику китайской оперы дух органичной свободы, спонтанности и внутренней подлинности, выраженный в принципе естественности. Этот принцип не отменяет форму, но стремится преодолеть ее искусственность, возвращая творчество к его первоисточку, а именно: к природе и неподдельному чувству. Ключевые даосские концепции «великая музыка лишена звуков» и «следовать небу, ценить искренность» выступают здесь фундаментальными эстетическими ориентирами, направленными против механистического следования канону и украшательства ради самого себя.

Парадоксальный афоризм Лао-цзы «великая музыка лишена звуков» задает высший идеал, превосходящий конкретную звуковую материю. Эта «сверхзвуковая» музыка представляет собой невыразимую сущность дао, являющуюся мерой для всего звучащего [8. С. 45]. На практике это воплощается в эстетике «пустоты» (сюй) и осознанного умолчания. В классическом театре «куньцзюй», например, эмоциональная кульминация часто передается не через мощный вокализ, а через скупой, но предельно насыщенный тембр сольной бамбуковой флейты (дицзы) или пипы на фоне тишины, а также через выразительную паузу в пении. Звук в такие моменты не «произносится», а «подразумевается», создавая пространство, где рождается та самая «великая музыка» внутреннего переживания, недоступная прямому выражению. Этот прием, позднее теоретически осмысленный как «пустота, рождающая полноту смысла», напрямую восходит к даосской созерцательной традиции.

Более конкретное практическое наполнение этому принципу дает концепция Чжуан-цзы «следовать небу, ценить искренность». Она утверждает подражание естественности природы и внутреннюю правду как высшую художественную ценность. В исполнительском мастерстве это выражается в идеале «естественной условности». Хотя система жестов (шо) и движения в китайской опере глубоко условна и канонизирована, великий актер стремится исполнить их с такой органичной легкостью, будто они порождены спонтанным импульсом чувства. Сложнейший танец с длинными водяными рукавами, изображающий стихию воды или полет духа, должен восприниматься не как демонстрация акробатической техники, а как естественное, почти произвольное продолжение внутреннего состояния персонажа. Подобная «искусная естественность», когда годы тренировок направлены на то, чтобы скрыть технику и явить суть, является квинт-эссенцией даосского подхода к мастерству. Влияние этого мировоззрения на театральную эстетику в целом подтверждается исследованиями, отмечающими, что именно даосизм с его вниманием к психологии и природе оказал ключевое влияние на формирование китайской драматургии [9. С. 78].

Ярким художественным воплощением даосского принципа «естественности» в жанре оперы служит произведение Тань Дуня «Чай: зеркало души». Премьера оперы состоялась в 2002 году в Токио, после чего она с успехом исполнялась в Амстердаме, Лионе и Стокгольме. Композитор сознательно отказывается от нормативной музыкальной драматургии западной оперной традиции, выстраивая звуковое пространство вокруг категорий «пустоты», «природного звучания» и «непринужденной импровизационности».

Принцип подлинности в даосской философии находит свое материальное выражение в центральном эпизоде, посвященном чайной церемонии. Композитор Тань Дунь включает в партитуру созданные им инструменты, такие как «водяной гучжэн», поющие чаши и керамические барабаны, чья акустическая природа характеризуется отказом от темперированного строя и равномерной ритмической организации.

Инструментальная фактура не подчиняется вокальной партии, а образует с ней единое целое, где голос солиста, следуя естественной фразировке и интонационным контурам древнекитайской поэзии, органично вплетается в звуковую ткань. Композитор сознательно отказывается от европейской модели развитой ариозности, приближая вокальную линию к распевному речитативу, выражая смысл посредством тембровой детализации и семантически насыщенных пауз, благодаря чему музыкальная композиция не стремится к изобразительности, но выступает акустическим аналогом чайной церемонии, воплощая ее медитативную природу [10. С. 5].

Художественный метод Тань Дуня основывается на даосском идеале «искренности»; в своей опере «Чай» он отказывается от характерных для западной традиции тональной определенности и устоявшихся жанровых клише, обращаясь к истокам музыкального театра. Он возвращается к «естественному звуку» и рассматривает его как прямое выражение внутреннего мира, передавая смысл не через вербально артикулированные эмоции, а через тембр, в который преобразается энергия «Ци». Таким образом, «естественность» реализуется в произведении не в качестве декоративного элемента, а как композиционный прием, что позволяет преодолеть условности оперного жанра и приблизиться к концепции «великой музыки, лишенной звуков». Возникающая природная спонтанность звукового материала получает возможность для синтеза с конфуцианскими эстетическими принципами благодаря его оформлению в рамках ритуализированной структуры чайной церемонии, где каждому созвучию отводиться свое место [11. С. 246].

Современная китайская опера старается соединить свои национальные традиции с музыкой, понятной всему миру, и в этом слиянии конфуцианские и даосские эстетические принципы уже не просто существуют рядом, а по-настоящему объединяются. Это единство реализуется не на уровне декларации, а в самой ткани музыкально-драматургического высказывания, где структурная дисциплина и этический нарратив конфуцианства вступают в диалог со спонтанностью, тембровой алхимией и метафизической открытостью даосизма. Наглядным примером такого синтеза служит опера Тань Дуня «Первый император» (2006), в которой философско-эстетический дуализм становится основой целостной композиционной концепции, основанной на идее межкультурного диалога и создания нового художественного единства.

Центральным драматургическим и музыкальным медиатором этого синтеза выступает образ Инь-Ян Ши (Мастера Инь-Ян). Его вокальная партия, основанная на технике пекинской оперы (Цзинцзюй) с ее жестко канонизированной системой звукоизвлечения, мелодических шаблонов (цюйпай) и ритмических модулей (баньши), отсылает к конфуцианскому миру ритуала, иерархии и культурного кода [12. С. 84].

Однако функция этого персонажа в опере, по сути, даосская: он является проводником между мирами, толкователем небесной воли, существом, преодолевающим жесткие социальные структуры [13. С. 20]. Эта смысловая антиномия

разрешается в конкретной музыкальной материи. В сцене предсказания, например, ария Инь-Ян Ши построена на классическом для цзинцзюй принципе вариантного развития заданной мелодической ячейки, что отражает конфуцианскую идею преемственности и порядка. Однако тембровое решение, в котором голос окружен эфирными гармоническими обертонами вибрирующих тарелок, гонгов и электронного эмбиента, создает эффект растворения этой четкой структуры в акустическом пространстве «пустоты» (сюй). Таким образом, конфуцианская «форма» и даосская «бесформенность» сосуществуют не последовательно, а одновременно, в рамках единого звукового события: слух воспринимает строгость мелодического контура, тогда как сознание погружается в порожденное тембром медитативное, вневременное состояние. Данный прием представляет собой звуковое воплощение даосского принципа «существования в бесформенном».

На уровне сквозной симфонической драматургии диалектическое единство достигается через взаимодействие двух контрастных групп лейттембров, олицетворяющих конфуцианское и даосское начала. С одной стороны, орденский, структурный пласт представлен ударными инструментами из древнего ритуального набора, а именно: бянчжун (колокола) и бианьцин (каменные гонги), а также резкими перкуссивными кластерами медных духовых. Их звучание ассоциируется с властью, законом, незыблемым ритуалом и архитектурой строящейся империи, воплощая ключевые конфуцианские ценности. Второй, аморфно-текучий пласт, формируется посредством электронной трансформации звукового материала, протяжных глиссандо в партиях струнных инструментов, флейт и вокала, а также техники обертонового пения. Семантически данный пласт олицетворяет изначальный хаос («хунь дунь»), энергию «ци» и трансцендентное начало, что репрезентирует одну из фундаментальных эстетических концепций даосской философии.

В кульминационных эпизодах композиции, например, в сцене строительства Великой стены, Тань Дунь сталкивает описанные пласты не с целью достижения доминирования одного над другим, а для порождения принципиально нового звукового качества [14. С. 181]. Плотная электронная дрон-текстура, будучи основой, служит фундаментом для наложения жестких ритмических фигур бянчжуна, в результате их синтеза формируется сложный полифонический ландшафт, в рамках которого возникает процесс, где порядок прорастает из хаоса, а монументальность обретает призрачную, эфемерную основу. Указанный феномен обнаруживает прямое соответствие с фундаментальным принципом даосской натурфилософии, выраженным в формуле «великий предел рождает две изначальные сущности», выражающей изначальное единство и дуализм двух полярных начал Инь и Ян.

Ария Цинь Шихуана в финале оперы становится точкой высшего слияния конфуцианской и даосской эстетик. В мелодической линии арии угадывается архаичная, почти гимническая простота, опора на пентатонику, что можно трактовать как поиск вечных, незыблемых основ власти (конфуцианский аспект) (см. рис. 3). Опера отличается сложным сюжетом и множеством персонажей. Тань Дунь создал ряд музыкальных лейтмотивов, призванных выполнять соответствующие драматические задачи. Некоторые из этих тем обладают ярко выраженным символическим значением: например, трагическая тема (тема 1), государственный гимн (тема 7), тема верности (тема 5), тема силы (тема 8), тема исповеди (тема 9) и другие. Их появление, как правило, знаменует наступление определенной сцены или эмоционального состояния. Так, темы 7 и 12 в опере имитируют стиль циньской оперы (Циньцян), выступая в качестве «культурного знака», с помощью которого Тань Дунь стремится установить связь с музыкой древнего царства Цинь. [15. С. 42].

《秦始皇》五声性调式主题群

Shaman+Chorus
T2 *ppp* Who will be the next for us to kill to burn to sac-ri-fice?

Emperor Qin
T4 *mp* The sha-dow that haunts me where ever go

T5 *mf* Like a stream flow-ing to the sea fol-low you. Like grass-land wak-ing today light I rise for you Ah mu-sic

T6 *mp* Zhong Guo Zhong Guo Zhong Guo Zhong Guo Zhong Guo
Zhong Guo Zhong Guo

Chorus
T7 *mf* O my dream is a grave near home where I can lie on a peace-ful slope
O wide and rich is our land nour-ish-ed by blood and endless hope

T10 *p* Sage of mu-sic the Sha-dow that fol-lows my father do you hear the snow flutter-ing Why?

Hr.
T11

Fl=Ob=Cl
T12 *mf* *f* *mp* *p*

Рис. 3. Тань Дунь. Первый император. Основные лейтмотивы

Однако гармоническая поддержка этой линии предельно нестабильна: она строится на микроинтервальных смещениях, диссонирующих созвучиях струнных, которые постепенно «размывают» тональный центр. Ритм свободен, почти импровизационен, дирижерский пульс уступает место агогическому дыханию певца. Это музыкальный образ даосского осознания бренности любой, даже имперской, формы перед лицом вечного дао. Финал произведения представляет собой не утверждающий унисон, а постепенное рассеивание звуковой материи в окружающей тишине. Заключительная вокальная фраза, сопровождаемая затухающим вибрато виолончели, окончательно растворяется в акустическом пространстве. Данный финальный эпизод может быть интерпретирован как акт «достижения совершенства через самоустранение», в котором конфуцианский импульс к созиданию находит свое завершение в даосском жесте растворения, что позволяет воплотить в музыкальной форме диалектическую

взаимосвязь категорий «Йю» (наличие) и «У» (отсутствие). Итак, можно заключить, что опера, созданная Тан Дунем, демонстрирует подлинный современный синтез культурных традиций не ограничиваясь поверхностной стилизацией. Она предполагает перевод глубинных философских интуиций традиционной мысли в плоскость целостного композиторского метода, в рамках которого внутреннее противоречие трансформируется в источник художественной целостности, порождая новый эстетический феномен, основанный на принципе взаимопроникновения стилевых элементов восточного и западного искусства.

Таким образом, современная китайская опера представляет собой феномен, характеризующийся созданием целостной художественной системы. Данный синтез достигается посредством диалектического взаимодействия философских оснований конфуцианства и даосизма, что обуславливает ее уникальность в мировом культурном пространстве. Этот синтез не является простым сосуществованием двух традиций, но формирует органичный творческий метод, где принципы «гармонии» (хэ) и «естественности» (цзыжань) взаимно обогащают друг друга, определяя новое качество музыкально-драматического высказывания.

В операх таких композиторов, как Тань Дунь, Го Вэньцин, Цзинь Сян и других, структурная ясность, этическая иерархия и ритуальная упорядоченность, унаследованные от конфуцианской эстетики, не отменяются, но наполняются новым содержанием благодаря даосскому измерению. Принцип «1+1=1», сформулированный Тан Дунем, становится ключевым: происходит не механическое сложение восточного и западного, архаического и современного, а их органичное слияние в новое художественное единство. Даосские категории «пустоты» (сюй), «ци» и «бесформенности» позволяют структуре «дышать», придают монументальной форме внутреннюю текучесть и метафизическую глубину, что ярко проявляется в работе с тембром, временем и финалом музыкальных драматургий.

Синтез конфуцианской и даосской эстетики в современной китайской опере сообщил ей новое качество, став основой для дальнейшего развития этого художественного направления. Его эволюция, по всей видимости, будет определяться тремя взаимосвязанными векторами. Углубленный философско-музыкальный анализ призван выявить и систематизировать конкретные композиционные техники, скрывающиеся за интуитивным синтезом, будь то уникальные ладовые структуры или тембровая полифония, воплощающая принцип «единства в многообразии». Параллельно расширение корпуса исследуемых произведений, особенно за счет творчества нового поколения композиторов, позволит увидеть, как диалог традиций трансформируется в условиях цифровой культуры и глобального художественного контекста. Наконец, ключевое значение приобретает теоретическое осмысление этой модели не как локального феномена, а как значимого вклада в общеэстетическую и межкультурную дискуссию. Перспектива заключается в том, что эстетическая система китайской оперы, с ее отработанным механизмом интеграции противоречивых начал, может предложить ценную аналитическую модель и источник творческих инноваций для мирового музыкального театра, ищущего пути синтеза в эпоху культурной глобализации.

Литература

1. Чжан П. Исследование истоков развития и путей развития китайской национальной оперы // Искусство и критика. 2024. № 20. С. 159–166.
2. Сюэ Ю. Исследование «Записей о музыке» из «Книги ритуалов». Пекин: Гуанмин жибао чубаньшэ, 2010. 233 с. (На кит. яз.).
3. Лян С., Ли Я. Мысль о красоте «гармонии» в «Записках о музыке» из трактата «Ли Цзи» // Исследования национального искусства. 2019. № 6. С. 100–106.

4. Ян Б. «Лунь юй» с переводом и комментариями. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2023. 437 с. (На кит. яз.).
5. Хань С. Опера «Персиковый веер»: продолжение эстетики традиционной китайской оперы на оперной сцене. URL: https://wenyi.gmw.cn/2025-03/31/content_37937900.htm (дата обращения: 24.06.2026). (На кит. яз.).
6. Сяо В. Краткий анализ художественных особенностей Гуансийской национальной оперы «Лю Лючжоу» // Синь чуаньци. 2025. № 29. С. 49–51. (На кит. яз.).
7. Чжао Т. Столкновение поэзии и песни: рецензия на поэтическую эстетику в национальной опере «Лю Лючжоу» // Драматургия. 2025. № 7. С. 128–132.
8. Ли Ц. «Дао» музыки – музыкально-эстетическая мысль Лао-цзы в концепциях «великий звук» и «пять тонов» // Море песен. 2008. № 6. С. 44–48.
9. Яо В. Эстетика китайской драмы и даосская мысль // Вестник Цилю. 1996. № 5. С. 75–82. (На кит. яз.).
10. Чжан Б. Краткий анализ даосской эстетики в музыке Тань Дуня // Северная музыка. 2012. № 4. С. 4–6.
11. Юнусова В. О принципах взаимодействия культур в творчестве китайско-американского композитора Тань Дуня // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы: материалы научно-практической конференции, Москва, 18–20 ноября 2020 года. М.: Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина, 2021. С. 243–249.
12. Дин, Ж. К проблеме мифопоэтических представлений и синтеза религиозно-философских концепций в операх Тань Дуня // Вестник Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке. 2025. № 1. С. 79–90.
13. Дун Ю. Интерпретация музыки через концепцию инь-ян: творческий замысел и философское содержание оперы «Цинь Шихуан» // Цзюйин юэбао. 2024. № 2. С. 19–21. (На кит. яз.).
14. Everett Y.U. Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera: Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun. Bloomington: Indiana University Press, 2015. 264 p.
15. Ян Х. Исследование опер Тань Дуня: дис. ... канд. искусствоведения. Шанхай., 2009. 176 с. (На кит. яз.).

On the Issue of the Musical Aesthetics of Chinese Opera: “Harmony” and “Naturalness” as Creative Principles

Kul'turnayazhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2026, 3 (102), 183–195
DOI: 10.24412/2070-075X-2026-3-183-195

Yan Cheng, Vaganova Academy of Russian Ballet (Saint-Petersburg, Russian Federation)
E-mail: acen5330@gmail.com

Keywords: *Harmony, naturalness, aesthetics, Chinese opera, “The First Emperor” Tan Dun*

This article examines the inheritance and creative transformation of two key aesthetic concepts in traditional Chinese thought-Confucian “harmony” (he) and Daoist “naturalness” (ziran)-within the musical art of Chinese opera. Emerging in the twentieth century through engagement with the Western operatic model, Chinese national opera represents a unique phenomenon of cross-cultural synthesis. Foundational works on Confucian musical aesthetics, grounded in the Yueji (Record of Music), treat harmony as a universal principle of ordering emotion and society. Daoist aesthetics, with its emphasis on naturalness, emptiness, and the paradox of “great music having no sound,” have been examined in studies on Laozi and Zhuangzi. Recent studies address the reinterpretation of these traditions in works by Tan Dun and in operas such as Liu Liuqiu and The Peach Blossom Fan. However, a systematic

treatment of harmony and naturalness as dialectically interrelated creative principles implemented in the musical dramaturgy of contemporary Chinese opera has been lacking. This study therefore examines their embodiment as dialectically linked principles, aiming to reveal how their interaction forms a coherent artistic method shaping musical-dramaturgical logic and compositional techniques. The tasks are threefold: to demonstrate Confucian harmony in Liu Liuqiu and The Peach Blossom Fan; to interpret Daoist naturalness and its role in creating poetic space in The Poet Li Bai, Wang Zhaojun, and Tea: A Mirror of the Soul; and to analyze the dialectical synthesis of both aesthetics in Tan Dun's The First Emperor. For the first time, these principles are examined as a dialectical pair shaping the artistic method of contemporary Chinese opera, with systematic analysis across modal and rhythmic organization, timbral dramaturgy, and formal structure. The methodology combines historical-theoretical and philosophical-aesthetic approaches, employing holistic musicological analysis, philosophical hermeneutics, and comparative-typological and systemic methods. The empirical basis includes scores and recordings of the aforementioned operas, while theoretical sources draw on the Liji·Yueji, Daodejing, Zhuangzi, and scholarship in Russian, English, and Chinese.

References

1. Zhang, P. (2024) Issledovaniye istokov razvitiya i putey razvitiya kitayskoy natsional'noy opery [Exploration on the development origin and development path of Chinese National Opera]. *Iskusstvo i kritika – Art and Criticism*. 20. pp. 159–166.
2. Xue, Y. (2010) Issledovaniye “Zapisey o muzyke” iz “Knigi ritualov” [Research on “The Book of Rites and Music”]. Beijing: Guangming Daily Chubanshe. (In Chinese)..
3. Liang, X. & Li, Y. (2019) Myslo krasote “garmonii” v “Zapiskakh o muzyke” iz traktata “Li Tsi” [“Thoughts of Harmony and Beauty” in “The Book of Rites and Music”]. *Issledovaniya natsional'nogo iskusstva – Research on Ethnic Art*. 6. pp. 100–106.
4. Yang, B. (2025) “Lun' yuy” s perevodom i kommentariyami [Analects of Confucius Translation and Annotation]. Beijing: Zhonghua Bookstore. (In Chinese).
5. Han, X. (2025) Opera “Persikovyy veyer”: prodolzheniye estetiki traditsionnoy kitayskoy opery na opernoy stsene [Opera “Peach Blossom Fan”: The Continuation of Traditional Opera Aesthetics on the Opera Stage]. [Online] Available from: https://wenyi.gmw.cn/2025-03/31/content_37937900.htm (Accessed: 24.06.2026). (In Chinese).
6. Xiao, W. (2025) Kratkiy analiz khudozhestvennykh osobennostey Guansiyskoy natsional'noy opery “Lyu Lyuchzhou” [A brief analysis of the artistic characteristics of Guangxi National Opera “Liu Liuzhou”]. *Sin' chuan'tsi – New Legend*. 29. pp. 49–51. (In Chinese).
7. Zhao, T. (2025) Stolknoveniye poezii i pesni: retsenziya na poeticheskuyu estetiku v natsional'noy opere “Lyu Lyuchzhou” [The collision of Poetry and Song: A Commentary on the poetic Aesthetics in the national Opera “Liu Liuzhou”]. *Dramaturgiya – Drama literature*. 7. pp. 128–132.
8. Li, J. (2008) “Dao” muzyki – muzykal'no-esteticheskaya mysl' Lao-tszy v kontseptsiyakh “velikiy zvuk” i “pyat' tonov” [The “Tao” of Music-Lao Tzu's sound aesthetics in “Big Tone” and “Five Tones”]. *More pesen – Ocean of Songs*. 6. pp. 44–48.
9. Yao, W. (1996) Estetika kitayskoy dramy i daoskaya mysl' [Chinese Drama Aesthetics and Taoist Thought]. *Tsilu syuekan – Qilu Journal*. 5. pp. 75–82. (In Chinese).
10. Zhang, B. (2012) Kratkiy analiz daoskoy estetiki v muzyke Tan' Dunya [A brief analysis of Taoist aesthetic thought in Tan Dun's music]. *Severnaya Muzyka – Northern Music*. 4. pp. 4–6.
11. Yunusova, V. (2021) O printsipakh vzaimodeystviya kul'tur v tvorchestve kitaysko-amerikanskogo kompozitora Tan' Dunya [On the principles of cultural interaction in the work of the Chinese-American composer Tan Dun]. In: *Iskusstvo kak fenomen kul'tury*:

traditsii i perspektivy: materialy nauch.-prakt. konf., Moskva, 18–20 noyabrya 2020 goda [Current issues in musical performing arts: history and modernity: materials of the scientific and practical conference, Kazan, 2 April 2008]. Moscow: A.N. Kosygin Russian State University. pp. 243–249.

12. Ding, R. (2025) K probleme mifopoeticheskikh predstavleniy i sinteza religiozno-filosofskikh kontseptsiy v operakh Tan Dunya [On the problem of mythopoeic representations and synthesis of religious and philosophical concepts in Tan Dun's operas]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo instituta muzyki im. A.G. Shnitke – Bulletin of the Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke*. 1. pp. 79–90.

13. Dong, Y. (2024). Interpretatsiya muzyki cherez kontseptsiyu in'-yan: tvorcheskiy zamysel i filosofskoye sodержaniye opery "Tsin' Shikhuan" [The musical interpretation of the concept of Yin and Yang: the creative conception and philosophical meaning of the opera "Qin Shihuang"]. *Tszyuyin yuebao – Drama and Shadow Monthly Report*. 2. pp. 19–21. (In Chinese).

14. Everett, Y.U. (2015) *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera: Osvaldo Golijov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun*. Bloomington: Indiana University Press.

15. Yang, H. (2009) *Issledovaniye oper Tan' Dunya* [A study of Tan Dun's operas]. Art Criticism Cand. Diss. Shanghai. (In Chinese).

