

УДК 78.01:7.01:008

DOI: 10.34670/AR.2026.41.70.001

Творческое наследие Чжоу Вэньчжуна как предмет междисциплинарного анализа: историографический обзор

Яо Ицзе

Аспирант,
кафедра региональных исследований факультета
иностранных языков и регионоведения,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;
e-mail: yaoyijie824@gmail.com

Аннотация

В данной статье представлен историографический обзор изучения творческого наследия китайско-американского композитора Чжоу Вэньчжуна (1923–2019). Исследование базируется на выделении трех ключевых этапов: от первых обобщенных описаний (1950–1970-е годы) к системно-структурному анализу высотной организации и вариантных ладов (*pien modes*) в 1980–1990-е годы, и далее — к современному междисциплинарному подходу (с начала 2000-х годов), позволяющему интерпретировать каллиграфический жест и «эстетику единичного тона» как живые основы музыкальной ткани его произведений. Особое внимание в обзоре уделяется концепции «повторной интеграции» (*re-merger*), которая рассматривается как идеологический фундамент метода композитора, направленный на преодоление европоцентризма и синтез восточных и западных художественных традиций. Рассмотренный материал подтверждает, что наследие Чжоу Вэньчжуна представляет собой целостный проект культурного синтеза, открывающий новые перспективы для научного осмысления межкультурного диалога в пространстве современной культуры.

Для цитирования в научных исследованиях

Яо Ицзе. Творческое наследие Чжоу Вэньчжуна как предмет междисциплинарного анализа: историографический обзор // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 6А. С. 3–13. DOI: 10.34670/AR.2026.41.70.001

Ключевые слова

Чжоу Вэньчжун, историография, взаимодействие культур, диалог культур, межкультурный синтез, концепция «повторной интеграции» (*re-merger*), эстетика Гуциня, каллиграфия в музыке, каллиграфический жест, концепция «единичного тона».

Введение

Чжоу Вэньчжун (Chou Wen-chung, 1923–2019) — китайско-американский композитор, теоретик, педагог и культурный посредник, оказавший значительное влияние на развитие современной музыки. Родившийся в Яньтае (провинция Шаньдун), он с 1946 года проживал в США, где обучался композиции у Эдгара Вареза. Затем более трёх десятилетий Чжоу Вэньчжун преподавал композиторское мастерство в Колумбийском университете и занимал должность заместителя декана факультета искусств. В 1978 году по его инициативе был основан «Китайско-американский центр по творческому обмену» (Center for US-China Arts Exchange).

Чжоу Вэньчжун создал широкое и разностилевое музыкальное наследие, включающее десятки сочинений для оркестра, камерных ансамблей и солирующих инструментов. Его творчество сочетает в себе элементы западной авангардной техники с эстетикой традиционных китайских инструментов и искусства; при этом глубокое влияние на его концепцию оказали восточная философия и поэзия. Среди самых известных и часто упоминаемых произведений композитора — оркестровые «Пейзажи» (Landscapes, 1949), «На весеннем ветру» (All in the Spring Wind, 1953) и «Упавшие лепестки» (And the Fallen Petals, 1955), для фортепьяно — «Молодые ивы» (The Willows Are New, 1957) и «Курсив» (Cursive, 1964), для камерного оркестра — «Перемены» (Pien, 1966) и «Ветреные вершины» (Windswept Peaks, 1990), а также струнный квартет «Облака» (Clouds, 1996).

Кроме музыкальных произведений, Чжоу Вэньчжун активно занимался теоретической работой и музыкальной публицистикой. Он стал автором более двадцати статей и докладов, в которых планомерно развивал идеи интеграции восточных художественных традиций и западной музыкальной мысли, тем самым способствуя международному диалогу в сфере современного искусства.

Начальный этап: ранняя рецепция и формирование описательных моделей (1950–1970-е годы)

В российском музыковедении и культурологии творчество Чжоу Вэньчжуна до недавнего времени оставалось малоизученным. Несмотря на то, что и в 1950-е годы в СССР наблюдался значительный интерес к китайской культуре, он был односторонним и идеологизированным. Так, Г. М. Шнеерсон [21] сосредоточил своё внимание на систематизации традиционного китайского фольклора, народных инструментов и массовых песен КНР. В основе его подхода лежала теория интонации Б. В. Асафьева [Асафьев, 1971], в рамках которой музыка рассматривалась как отражение социальной реальности и национального характера. Хотя подобная методология позволяла глубоко анализировать ладовую специфику и мелодизм (что также прослеживается в путевых заметках В. С. Виноградова [Виноградов, 1959]), она ограничивалась описательным подходом, характерным для этнографии. Даже специализированные издания, такие как иллюстрированный очерк «Музыкальные инструменты Китая» под редакцией И. З. Алендера [Алендер, 1958, с. 11–14], рассказывая об истории гуцзиня и технике игры на нём, не предлагали теоретического осмысления глубокого культурного символизма этого древнекитайского щипкового инструмента.

В дальнейшем в силу идеологических причин советское музыковедение долгое время дистанцировалось от американского музыкального авангарда, из-за чего сложный синтез традиционной восточной философии и западной техники в творчестве Чжоу Вэньчжуна остался

неизученным в России. В последние десятилетия, несмотря на значимость его фигуры для музыки XX века, в России появилось лишь несколько исследований. Так, Ли Ян [Ли Ян, 2024] рассматривает диалог культур на материале личных и творческих связей Чжоу Вэньчжуна с его учителем Э. Варезом, а Тан Тяньтянь анализирует его уникальную ладовую систему (вариантные лады) [[Тан Тяньтянь, 2025]. Исходя из сложившейся в российской историографии ситуации, изучение творчества Чжоу Вэньчжуна в культурологическом аспекте выглядит обоснованным.

В то же время, в США активное изучение наследия Чжоу Вэньчжуна ведется еще с 1950-х годов. В это время появились первые биографические очерки и обобщенные описания его сочинений, однако без глубокого анализа их смыслового наполнения и его композиторской техники [Chang, 2006, с. 157, 176]. Важным событием для привлечения внимания к творчеству Чжоу Вэньчжуна стало исполнение в декабре 1954 года оркестровой пьесы «На весеннем ветру» («All in the Spring Wind», 1953 г.) Луисвиллским оркестром под управлением Р. Уитни [Chang, 2001, с. 32]. Отзывы американской прессы того времени показывают, что новое сочинение вызвало большой интерес в академической среде. Так, музыкальный критик У. Моотз назвал Чжоу Вэньчжуна смелым новатором, чья композиторская дерзость сопоставима с экспериментами венецианского мастера эпохи раннего барокко Джованни Габриели (ок. 1554/1557–1612). Критик подчеркивал, что эту музыку нужно «впитывать как экзотический аромат», полностью отказавшись от привычного восприятия [Chang, 2001, с. 55–56].

Более глубокую оценку этой ранней рецепции дал американский исследователь К. Крёгер в своём обзоре 1962–1963 годов, посвящённом изданию трёх партитур Чжоу Вэньчжуна («Пейзажи», «Упавшие лепестки» и «На весеннем ветру»). Крёгер справедливо заметил, что для западной публики того времени восточный колорит ассоциировался исключительно с экзотическими штампами из голливудских фильмов или с ориентальными образами в музыке К. Дебюсси, М. Равеля, Г. Малера и Дж. Пуччини. По мнению исследователя, Чжоу Вэньчжун прекрасно понимал психологию западного слушателя, проявив себя не только как композитор, но и как тонкий психолог. Вместе с тем Крёгер высказал сомнение в том, способны ли западные ценители музыки понять и соотнести глубинные смыслы и образы китайской поэзии со своими слуховыми ощущениями [Chang, 2001, с. 171].

Особое значение для формирования концепции понимания творчества Чжоу Вэньчжуна имеет отзыв немецкого музыковеда Х. Х. Штуккеншмидта, опубликованный в 1960 году. Характеризуя автора как «музыкального каллиграфа», он ввел в научный оборот метафору, указывающую на изоморфную связь звука и графического жеста [Lai, 2020, с. 82], т.е. когда движение звука и кисти образуют функциональную связь. Данное суждение стало важной предпосылкой к пониманию того, что эстетика каллиграфии выступает содержательной основой творческого метода композитора [Everett, 2007, с. 570].

Переход к структурно-аналитическим моделям (1980–1990-е годы)

Период 1980–1990-х годов стал переломным в историографии творчества Чжоу Вэньчжуна. В это время исследователи отказываются от метафорического описания «восточной экзотики» и переходят к строгому академическому анализу строения его музыки. Главным стимулом для этой смены парадигмы стало появление фундаментальных диссертационных исследований П. Чанга [Chang, 1995], Э. Лая [Lai, 1995] и К. Квана [Kwan, 1996]. Авторы данных трудов доказали, что китайские элементы в сочинениях Чжоу Вэньчжуна функционируют не как

декоративные атрибуты, а как фундаментальные структурные единицы, регулирующие всё звуковысотное пространство произведения.

Эрик Лай подробно исследовал иерархическую структуру традиционной китайской пентатоники, состоящей из пяти основных ладов — Гун, Шан, Цзюэ, Чжи и Юй [Lai, 1995, с. 72]. Автор вводит понятие ладового каркаса, или «структурного скелета» (structural skeleton), состоящего из неизменных функциональных тонов лада [Lai, 1995, с. 76]. Этому строгому конструктивному остоу Лай противопоставляет окрашивающие тоны (color tones) [28, с. 76]. Если первые выполняют роль некоего постоянного фундамента, то вторые являются подвижными элементами, которые определяют ладовую специфику и придают звучанию индивидуальный восточный колорит [Lai, 1995, с. 76].

Опираясь на детальный структурный анализ партитур «Пейзажи» [Lai, 1995, с. 110] и «Упавшие лепестки» [Lai, 1995, с. 141] в четвертой и пятой главах своего труда, Лай убедительно доказывает: ладовое мышление Чжоу Вэньчжуна рождается на стыке культурных традиций музыки Китая и Запада. В рамках этого синтеза композитору удается совместить непрерывную изменчивость отдельных интонационных элементов с устойчивостью всей ладовой мелодической структуры, развитие которой подчинено строгой логике звуковысотных смещений [Lai, 1995, с. 63–64].

Фундаментальное описание зрелой ладовой системы композитора, основанной на натурфилософии «Книги Перемен», было предпринято К. Кваном [K. Kwan, 1996]. Кван продемонстрировал, что в сочинениях, написанных после шестнадцатилетнего творческого перерыва, начиная с «Пекина в тумане» (Beijing in the Mist, 1985), Книга Перемен выступает не просто источником вдохновения, а строгим правилом системы композиции, программирующей развитие всей музыкальной ткани [K. Kwan, 1996, с. iii, 9].

Автор детально описал динамическую систему переменных ладов (pien modes), в основе которой лежит деление октавы на три равных отрезка (большие терции, или «терцовые ячейки») [K. Kwan, 1996, с. 12, 16]. Каждая такая ячейка может оставаться «сплошной» (чистый интервал малой терции) или становиться «прерывистой» — за счет добавления ладового переменного тона (pien), который делит терцию на большую и малую секунды [K. Kwan, 1996, с. 12, 17–18]. Посредством различных комбинаций, ладовых вращений (rotations) [K. Kwan, 1996, с. 161] и обращений (инверсий) этих отрезков композитор выстраивает целостную и стройную систему; с её помощью ему удастся спроектировать ладомелодическую структуру, полностью соответствующую 64 гексаграммам «Книги перемен» [K. Kwan, 1996, с. 177]. Применяя аналитические методы теории музыкальных множеств (Musical Set Theory), Кван доказал, что эти ладовые комплексы (Modal Complexes) служат универсальным конструктивным ядром произведения. Они жестко определяют не только звуковысотную логику (через гармоническое сопоставление взаимодополняющих шестизвучий), но также временные пропорции, ритмические модели (rhythmic modes) [K. Kwan, 1996, с. 214] и общую плотность музыкальной ткани в поздних сочинениях мастера [K. Kwan, 1996, с. 211]. Теория музыкальных множеств (Musical Set Theory) — аналитический метод, разработанный А. Фортом, позволяющий описывать звуковысотные структуры (сеты) через их интервальное содержание. В работах К. Квана этот метод применяется для доказательства изоморфизма между триграммами И-цзин и интервальными группами.

Культурно-биографический контекст этого этапа историографии подробно обобщил П. Чанг [Chang, 1995]. Опираясь на антропологическую теорию синкретизма Ричарда Ватермана [Chang, 1995, с. iii], Чанг определяет Чжоу Вэньчжуна как «культурного брокера» и посредника

(cultural broker and mediator) между традициями Востока и Запада, способного находить точки соприкосновения там, где другие видели непреодолимые различия [Chang, 1995, с. vi, 31–33]. Исследователь доказал, что залогом успеха музыкального стиля композитора стала концептуальная совместимость (conceptual compatibility) двух, на первый взгляд, далеких друг от друга эстетических систем [Chang, 1995, с. 61]. Чжоу Вэньчжун смог переосмыслить авангардные идеи своего американского учителя Эдгара Вареза, который относился к одиночному звуку как к «живой материи» (living matters) [Chang, 1995, с. 83], и взглянуть на них с позиций традиционной китайской эстетики «я» (ya, значение: добрый, изящный) [Chang, 1995, с. 12]. Эта эстетика изначально была главным духовным ориентиром для древних китайских интеллектуалов вэньжэнь [Chang, 1995, с. 148]. Анализ Чанга наглядно зафиксировал эволюцию творческого метода Чжоу: от прямого использования подлинных народных мелодий в ранних сочинениях к воплощению каллиграфического жеста в зрелых произведениях [Chang, 1995, с. 12].

Таким образом, к концу 1990-х годов в американском музыкознании произошел качественный сдвиг: от фиксации субъективных впечатлений к анализу глубоких внутренних связей между структурой и концепцией. Формирование этих строгих академических моделей заложило методологический фундамент для последующих междисциплинарных исследований начала XXI века.

Творчество Чжоу Вэньчжуна как объект междисциплинарного исследования (начало XXI в. — по настоящее время)

На современном этапе, охватывающем период с начала 2000-х годов по настоящее время, в историографии творчества Чжоу Вэньчжуна наметился отчетливый переход к комплексному междисциплинарному анализу. Особое место в нем занимает анализ роли и значения гуцина в его произведениях. В понимании Чжоу Вэньчжуна его единичный тон трактуется как самодостаточный микрокосм, обладающий сложной внутренней динамикой, где каждое изменение тембра и нюанс артикуляции имеют самостоятельное структурное значение.

Эстетика гуцина в этот период окончательно стала предметом отдельного исследования, позволяющего рассматривать музыкальный язык композитора не в категориях внешнего заимствования, а как самобытную систему традиционной китайской мысли. Как подчеркивает в своем исследовании У Нин, исследователь из Цюйфуского педагогического университета, обращение автора к гуциню сопряжено с «глубинным освоением фундаментальных основ» национальной культуры. Это предопределяет последовательный отказ от поверхностного использования этнографического материала и переход к воплощению самой сути восточного мирозерцания в звуковых формах [У Нин, 2022, с. 75].

Данная методологическая установка находит развитие в исследованиях профессор Чжэцзянской консерватории Сюй Цзе, где эстетика гуцина интерпретируется как синкретическая система, объединяющая поэтическое, живописное и музыкальное мышление в рамках «концепции триединства» [Сюй Цзе, 2023, с. 87]. В этом контексте Ли Яньян из Сучжоуского университета рассматривает произведения данного пласта как «современную вариационную трансформацию», в которой звук обретает статус целостности, отражающей уникальную интонационно-звуковую специфику древних напевов [Ли Яньян, 2018, с. 23].

Центральной проблемой здесь выступает осмысление категорий «цян» (интонационно-структурная форма звука, его «голосовая» конфигурация) и «юнь» («послесвечение» или

«отзвуку» звучания, его внутренний резонанс и выразительное дыхание). Ли Юйсюань опирается на методологическую базу профессора Шанхайской консерватории Шэнь Ця и утверждает, что внутренняя морфология тона («цян») является базовым условием возникновения эстетического резонанса («юнь») [Ли Юйсюань, 2025, с. 77]. На основании этих работ в академический оборот вошло понятие «эстетики единичного тона» (single-tone aesthetics). В рамках данной концепции звук рассматривается не как статичный элемент, а как динамический процесс. Подобно тому, как в китайской каллиграфии одна линия может быть то толстой, то тонкой, то бледной, то насыщенной, так и один музыкальный звук у Чжоу Вэньчжуна постоянно трансформируется. Он может вибрировать, затухать или внезапно усиливаться, и каждое такое изменение имеет свой глубокий смысл. Это является принципиальным отходом от западной тонально-функциональной модели, основанной на гармоническом развитии, ведь сам Чжоу Вэньчжун вслед за своим учителем Варезом определяет звук «как живую, динамичную субстанцию» (a living, evolving substance) [Chou, 1968, с. 91]. Профессор Киайской консерватории Бянь Цзинцзин усматривает в единичном тоне онтологическое ядро культуры, выраженное через специфические техники гуциня — «инь, нао, чжо, чжу» (лёгкое вибрато, скольжение, задержку и акцентирование тона) [Бянь Цзинцзин, 2013, с. 64].

Параллельно с изучением инструментальных традиций в самостоятельное русло оформился интерес к каллиграфическим основаниям метода Чжоу Вэньчжуна. В современных исследованиях каллиграфия перестает рассматриваться как внешняя метафора и приобретает статус основы мышления композитора. Ключевую роль в этой теоретической трансформации сыграли труды Э. Лая, позиционирующего каллиграфию как «мать всех китайских искусств» [Lai, 2020, с. 86]. Лай интерпретирует мазок как «организованное движение» (organized movement), где динамика плотности и интенсивности графической линии находит изоморфное отражение в музыкальной ткани [Lai, 2020, с. 91].

Японо-американская исследовательница Я. У. Эверетт изучала сочетание спонтанного и логичного в каллиграфических формах и музыкальных жестах [Everett, 2007, с. 575]. Каллиграфия в данном ключе предстает как кинестетический процесс, определяющий структуру таких сочинений, как «Курсив» или «Ветреные вершины». Китайско-американский музыковед и педагог Пан Шицзи из Тайбэйского национального университета искусств детализирует эту логику через оппозицию «раскрытия — свёртывания» (kai-he) линий в каллиграфии, т.е. о переходе от расширяющегося жеста к его постепенному сжатию [Пань Шицзи, 2019, с. 24]. Также происходит дифференциация «основных», ведущих мазков, задающих направление и динамику линии, и «соединительных» штрихов, обеспечивающих непрерывность между ними [Пань Шицзи, 2019, с. 26].

Дополнительные аспекты данной проблематики затрагиваются исследователем Чжан Цзяо из Пекинского университета языка и культуры, описывающей фактуру через систему линий различной плотности [Чжан Цзяо, 2024, с. 28]. Исследователь Чэнь Исюань рассматривает концепцию «звуков каллиграфии» как способ преодоления метрической жесткости для достижения свободы художественного жеста [Чэнь Исюань, 2021, с. 86]. В основе этого подхода лежит кинестетический принцип, это прямая связь между физическим движением руки каллиграфа и временным разворачиванием музыкальной линии.

Важным новым направлением современного этапа историографии стало концептуальное осмысление моделей «слияния» и «повторной интеграции». В совместном исследовании директора Института американистики Сычуаньского университета иностранных языков Чжан Тао и преподавателя Чжан Сяоцзяни акцентируется внимание на том, что культурное «слияние»

направлено на преодоление европоцентризма путем взаимного дополнения восточной и западной систем [Чжан Сяоянь, Чжан Тао, 2024, с. 188]. Бянь Цзинцзин объясняет это тем, что у композитора была двойная задача: с одной стороны — глубоко погрузиться в родную традицию, а с другой — выйти за её привычные рамки [Бянь Цзинцзин, 2013, с.74]. Идея «повторной интеграции» (re-merger), по убеждению профессор Тан Юнбао Синьхайской консерватории, является смысловой доминантой всего творческого пути композитора [Тан Юнбао, 2003, с. 16]. Профессор Шанхайской консерватории Чэнь Хундао указывает, что префикс «re-» в данном термине переносит проблему в плоскость историко-философской рефлексии, подразумевая возвращение к некогда общему истоку музыкальных цивилизаций [Чэнь Хундо, 2019, с. 45].

В качестве актуального направления исследователь Ли Вэньсюань отмечает эволюционный характер этой интеграции [Ли Вэньсюань, 2018, с. 9], а композитор и профессор Центральной консерватории Пекина Цзя Гопин усматривает в ней стратегию активного преобразования традиции в современном контекстном поле [Цзя Гопин, 2025, с. 35]. В завершение своего обзора исследователь Оклендского технологического института «Юнитек» (Новая Зеландия) Гун Хунъюй призывает к расширению границ анализа за счет изучения роли Чжоу Вэньчжуна как педагога и культурного посредника [Гун Хунъюй, 2023, с. 5]. Современная историография, таким образом, демонстрирует синтез музыковедческого и культурологического подходов, интерпретируя наследие композитора как целостный проект реинтеграции мирового художественного опыта.

Заключение

Подводя итог данному историографическому обзору, можно отметить, что изучение творчества Чжоу Вэньчжуна прошло путь от простого описания биографии до сложного научного анализа.

В развитии американской, китайской и российской историографии творчества Чжоу Вэньчжуна можно выделить три ключевых этапа. Первый этап (1950-е — 1970-е гг.) являлся периодом первоначального ознакомления, когда исследователи преимущественно фиксировали биографические сведения и констатировали наличие «восточных элементов» без их глубокого технического анализа. Второй этап (1980–1990-е гг.) ознаменован переходом к академическому структуризму, позволившему открыть и теоретически обосновать систему вариантных ладов (pian modes) как конструктивную основу творчества. Третий этап (с начала XXI века) характеризуется объединением разных наук. Сегодня музыку Чжоу Вэньчжуна изучают вместе с историей культуры, философией и искусством каллиграфии. Исследователи рассматривают его стиль не как сочетание техник композиции Востока и Запада, а как целостную систему. Однако, несмотря на большие успехи в изучении музыкального языка Чжоу Вэньчжуна, некоторые темы, как, например, его роль музыкального педагога и культурного посредника остаются в тени, что оставляет поле для их дальнейшего изучения.

Библиография

1. Алендер И. З. Музыкальные инструменты Китая: иллюстрированный очерк. : монография. Москва: Музгиз, 1958. 51 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: монография / ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой. 2-е изд. Ленинград: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.

3. Бянь Цзинцзин. Культурное «встраивание» и звуковое «выход за пределы»: интерпретация применения «единичного тона» в двух произведениях с точки зрения композиторской техники // Вестник Центральной консерватории музыки (ежекварт.). 2013. № 4. С. 64–74. [кит.]
4. Виноградов В. С. Музыка в Китайской Народной Республике: монография. Москва: Сов. композитор, 1959. 86 с.
5. Гун Хунъюй. Чжоу Вэньчжун и музыкальный обмен между Китаем и США (1972–1989). Часть 1 // Хуанчжун (Вестник Уханьской консерватории). 2023. № 4. С. 4–23. [кит.]
6. Ли Вэньсюань. Практика творческой концепции «повторного слияния» у американского композитора китайского происхождения Чжоу Вэньчжуна // Оценка искусства. 2018. № 6. С. 8–9. [кит.]
7. Ли Юйсюань. «Цян» и «юнь» в произведении Чжоу Вэньчжуна «Молодые ивы» // Музыкальная критика. 2025. № 3. С. 75–80. [кит.]
8. Ли Ян. Творческое взаимодействие композиторов Чжоу Вэньчжуна и Эдгара Вареза // Культура и искусство. 2024. № 6. С. 179–181.
9. Ли Яньян. Древний напев в современной вариационной трансформации: на примере фортепианного произведения Чжоу Вэньчжуна «Молодые ивы» // Фортепианное искусство. 2018. № 6. С. 23–32. [кит.]
10. Мао Юйжунь. Музыкальное мышление Чжоу Вэньчжуна и его концепция звука // Музыкальное искусство. 2019. № 1. С. 84–86. [кит.]
11. Пань Шици. Чжоу Вэньчжун — «музыкальный каллиграф»: к вопросу о его контрапунктическом мышлении на материале цикла «Цан-сун» // Музыкальное искусство. 2019. № 1. С. 24–35. [кит.]
12. Сюй Цзе. Интерпретация культурного измерения произведения Чжоу Вэньчжуна «Молодые ивы» с позиции фортепианного исполнительства // Музыкальное искусство (Вестник Шанхайской консерватории). 2023. № 3. С. 87–94. [кит.]
13. Тан Тяньтянь. Вариантные лады Чжоу Вэньчжуна в процессе развития и преобразования // Культура и искусство. 2025. № 10. С. 236–256.
14. Тан Юнбао. Творческая теория и практика Чжоу Вэньчжуна на пути к «повторной интеграции» // Музыкальное искусство. 2003. № 3. С. 16–25. [кит.]
15. У Нин. Анализ эстетических образов в произведении Чжоу Вэньчжуна «Молодые ивы» // Симфоническое исследование (Вестник Сианьской консерватории). 2022. Т. 41, № 4. С. 75–83. [кит.]
16. Цзя Гопин. Ответ г-ну Чжоу Вэньчжуну на вопрос «Куда идти и как действовать китайским композиторам?» (с анализом современного состояния китайского музыкального творчества и размышлениями о перспективах его развития) // Музыкальные исследования. 2025. № 1. С. 35–42. [кит.]
17. Чжан Сяоянь, Чжан Тао. Культурное «слияние»: исследование каналов внешней коммуникации китайской культуры через творчество художника Чжоу Вэньчжуна // Вестник Чунцинского университета почтовой связи и телекоммуникаций (общественные науки). 2024. Т. 36, № 4. С. 187–193. [кит.]
18. Чжан Цзяо. Заимствование звука и письменной культуры: чтение струнного квартета Чжоу Вэньчжуна «Облака» // Народное искусство. 2024. № 3. С. 28–32. [кит.]
19. Чэнь Исюань. Что такое линия: о практике «звуков каллиграфии» в творчестве Чжоу Вэньчжуна и Ляна Лэя // Журнал Синьхайской консерватории музыки. 2021. № 2. С. 85–95. [кит.]
20. Чэнь Хундо. Новое слияние китайских и западных потоков, оживление циркуляции ци и создание новых произведений: краткий анализ успеха музыки господина Чжоу Вэньчжуна // Музыкальное искусство (Вестник Шанхайской консерватории). 2019. № 1. С. 43–49. [кит.]
21. Шнеерсон Г. М. Музыкальная культура Китая: монография / предисл. Д. Кабалецкого. : монография. Москва: Музгиз, 1952. 251 с.
22. Chang P. Chou Wen-Chung's cross-cultural experience and his musical synthesis: The concept of syncretism revisited // Asian Music. — 2001. — Vol. 32, No. 2. — P. 93–118.
23. Chang P. Chou Wen-chung and His Music: A Musical and Biographical Profile of Cultural Synthesis: PhD diss. — University of Illinois at Urbana-Champaign, 1995. 338 p.
24. Chang P. Chou Wen-Chung: The Life and Work of a Contemporary Chinese-Born American Composer. — Lanham, MD: Scarecrow Press, 2006. — (Composers of North America). 240 p.
25. Chou, Wen-chung. Single Tones as Musical Entities: A New Approach to Structured Deviations in Tone Characteristics // American Society of University Composers Conference Proceedings. — 1968 — Vol. 3. — P. 86–97.
26. Everett Y. Calligraphy and Musical Gestures in the Late Works of Chou Wen-chung // Contemporary Music Review. — 2007. — Vol. 26, No. 5-6. — P. 569–584.
27. K. Kwan Compositional Design in Recent Works by Chou Wen-chung: PhD diss. — State University of New York at Buffalo, 1996. 534 p.
28. Lai E. A Theory of Pitch Organization in the Early Music of Chou Wen-chung: PhD diss. — Indiana University, Bloomington, 1995. 297 p.
29. Lai E. The Music of Chou Wen-chung. — 1st ed. — New York: Routledge, 2009. 158 p.
30. Lai E. Musical brushstrokes: Calligraphy and texture in Chou Wen-chung's music // Polycultural Synthesis in the Music of Chou Wen-chung / ed. by M. I. Arlin, G. Radice. — London: Routledge, 2020. — P. 86–121.

The Creative Legacy of Chou Wen-chung as a Subject of Interdisciplinary Analysis: A Historiographical Review

Yao Yijie

Postgraduate Student,
Department of Regional Studies,
Faculty of Foreign Languages and Area Studies,
Lomonosov Moscow State University,
119991, 1, Leninskie gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: yaoyijie824@gmail.com

Abstract

This article presents a historiographical review of the study of the creative legacy of the Chinese-American composer Chou Wen-chung (1923–2019). The research is based on the identification of three key stages: from the first generalized descriptions (1950s–1970s) to the systemic-structural analysis of pitch organization and variable modes (pien modes) in the 1980s–1990s, and further — to the modern interdisciplinary approach (since the early 2000s), which allows interpreting the calligraphic gesture and the "aesthetics of the single tone" as the living foundations of the musical fabric of his works. Special attention in the review is paid to the concept of "re-merger," which is considered as the ideological foundation of the composer's method, aimed at overcoming Eurocentrism and synthesizing Eastern and Western artistic traditions. The examined material confirms that Chou Wen-chung's legacy represents a holistic project of cultural synthesis, opening new prospects for the scientific comprehension of intercultural dialogue in the space of contemporary culture.

For citation

Yao Yijie (2026) *Tvorcheskoe nasledie Chou Wen-chung kak predmet mezhdistsiplinarnogo analiza: istoriograficheskiy obzor* [The Creative Legacy of Chou Wen-chung as a Subject of Interdisciplinary Analysis: A Historiographical Review]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (6A), pp. 3-13. DOI: 10.34670/AR.2026.41.70.001

Keywords

Chou Wen-chung, historiography, interaction of cultures, dialogue of cultures, intercultural synthesis, concept of "re-merger," aesthetics of Guqin, calligraphy in music, calligraphic gesture, concept of the "single tone."

References

1. Alender I.Z. (1958). *Muzykal'nyye instrumenty Kitaya: illyustrirovanny ocherk* [Musical Instruments of China: An Illustrated Essay]. Moscow: Muzgiz. 51 p.
2. Asafyev B.V. (1971). *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process] (E.M. Orlova, Ed.). 2nd ed. Leningrad: Muzyka. Leningrad Branch. 376 p.
3. Bian Jingjing (2013). *Kul'turnoye «vstraivaniye» i zvukovoye «vykhod za predely»: interpretatsiya primeneniya «yedinichnogo tona» v dvukh proizvedeniyakh s tochki zreniya kompozitorskoy tekhniki* [Cultural "Embedding" and Sound "Transcendence": An Interpretation of the Application of "Single Tone" in Two Works from the Perspective of Compositional Technique]. *Vestnik Tsentral'noy konservatorii muzyki (yezkhkvart.)* [Journal of the Central Conservatory of Music (Quarterly)], 4, 64-74. [in Chinese]

4. Vinogradov V.S. (1959). *Muzyka v Kitayskoy Narodnoy Respublike* [Music in the People's Republic of China]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. 86 p.
5. Gong Hongyu (2023). Chzhou Ven'chzhun i muzykal'nyy obmen mezhd u Kitayem i SShA (1972–1989). Chast' 1 [Chou Wen-Chung and Musical Exchange between China and the United States (1972–1989). Part 1]. *Khuangchzhun (Vestnik Ukhanskoy konservatorii)* [Huangzhong (Journal of Wuhan Conservatory)], 4, 4-23. [in Chinese]
6. Li Wenxuan (2018). Praktika tvorcheskoy kontseptsii «povtornogo sliyaniya» u amerikanskogo kompozitora kitayskogo proiskhozhdeniya Chzhou Ven'chzhuna [Practice of the Creative Concept of "Reintegration" in the Works of Chinese-American Composer Chou Wen-Chung]. *Otsenka iskusstva* [Art Evaluation], 6, 8-9. [in Chinese]
7. Li Yuxuan (2025). «Tsyau» i «yun» v proizvedenii Chzhou Ven'chzhuna «Molodyye ivy» ["Qiang" and "Yun" in Chou Wen-Chung's Work "Willow Young"]. *Muzykal'naya kritika* [Music Criticism], 3, 75-80. [in Chinese]
8. Li Yang (2024). Tvorcheskoye vzaimodeystviye kompozitorov Chzhou Ven'chzhuna i Edgara Vareza [Creative Interaction between Composers Chou Wen-Chung and Edgard Varèse]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 6, 179-181.
9. Li Yanyang (2018). Drevniy napev v sovremennoy variatsionnoy transformatsii: na primere fortepiannogo proizvedeniya Chzhou Ven'chzhuna «Molodyye ivy» [Ancient Chant in Modern Variation Transformation: A Case Study of Chou Wen-Chung's Piano Work "Willow Young"]. *Fortepiannoye iskusstvo* [Piano Art], 6, 23-32. [in Chinese]
10. Mao Yurun (2019). Muzykal'noye myshleniye Chzhou Ven'chzhuna i yego kontseptsiya zvuka [Chou Wen-Chung's Musical Thinking and His Concept of Sound]. *Muzykal'noye iskusstvo* [Musical Art], 1, 84-86. [in Chinese]
11. Pan Shiji (2019). Chzhou Ven'chzhun — «muzykal'nyy kalligraf»: k voprosu o yego kontrapunkticheskom myshlenii na materiale tsikla «Tsan-sun» [Chou Wen-Chung — "Musical Calligrapher": On His Contrapuntal Thinking Based on the Cycle "Cang-sung"]. *Muzykal'noye iskusstvo* [Musical Art], 1, 24-35. [in Chinese]
12. Xu Jie (2023). Interpretatsiya kul'turnogo izmereniya proizvedeniya Chzhou Ven'chzhuna «Molodyye ivy» s pozitsii fortepiannogo ispolnitel'stva [An Interpretation of the Cultural Dimension of Chou Wen-Chung's Work "Willow Young" from the Perspective of Piano Performance]. *Muzykal'noye iskusstvo (Vestnik Shangkhaitskoy konservatorii)* [Musical Art (Journal of Shanghai Conservatory)], 3, 87-94. [in Chinese]
13. Tang Tiantian (2025). Variantnyye lady Chzhou Ven'chzhuna v protsesse razvitiya i preobrazovaniya [Chou Wen-Chung's Variable Modes in the Process of Development and Transformation]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 10, 236-256.
14. Tang Yongbao (2003). Tvorcheskaya teoriya i praktika Chzhou Ven'chzhuna na puti k «povtornoy integratsii» [Chou Wen-Chung's Creative Theory and Practice on the Path to "Reintegration"]. *Muzykal'noye iskusstvo* [Musical Art], 3, 16-25. [in Chinese]
15. Wu Ning (2022). Analiz esteticheskikh obrazov v proizvedenii Chzhou Ven'chzhuna «Molodyye ivy» [An Analysis of Aesthetic Imagery in Chou Wen-Chung's Work "Willow Young"]. *Simfonicheskoye issledovaniye (Vestnik Sianskoy konservatorii)* [Symphonic Research (Journal of Xi'an Conservatory)], 41(4), 75-83. [in Chinese]
16. Jia Guoping (2025). Otvet g-nu Chzhou Ven'chzhunu na vopros «Kuda idti i kak deystvovat' kitayskim kompozitoram?» (s analizom sovremennogo sostoyaniya kitayskogo muzykal'nogo tvorchestva i razmyshleniyami o perspektivakh yego razvitiya) [A Reply to Mr. Chou Wen-Chung on the Question "Where to Go and How to Act for Chinese Composers?" (with an Analysis of the Current State of Chinese Musical Creativity and Reflections on Its Development Prospects)]. *Muzykal'nyye issledovaniya* [Music Research], 1, 35-42. [in Chinese]
17. Zhang Xiaoqian, Zhang Tao (2024). Kul'turnoye «sliyaniye»: issledovaniye kanalov vneshney kommunikatsii kitayskoy kul'tury cherez tvorchestvo khudozhnika Chzhou Ven'chzhuna [Cultural "Fusion": A Study of the Channels of External Communication of Chinese Culture through the Work of Artist Chou Wen-Chung]. *Vestnik Chun'tsinskogo universiteta pochtovoy svyazi i telekommunikatsiy (obshchestvennyye nauki)* [Journal of Chongqing University of Posts and Telecommunications (Social Sciences)], 36(4), 187-193. [in Chinese]
18. Zhang Jiao (2024). Zaimstvovaniye zvuka i pis'mennoy kul'tury: chteniye strunnogo kvarteta Chzhou Ven'chzhuna «Oblaka» [Borrowing from Sound and Written Culture: A Reading of Chou Wen-Chung's String Quartet "Clouds"]. *Narodnoye iskusstvo* [Folk Art], 3, 28-32. [in Chinese]
19. Chen Yixuan (2021). Chto takoye liniya: o praktike «zvukov kalligrafii» v tvorchestve Chzhou Ven'chzhuna i Lyana Leya [What Is a Line: On the Practice of "Sounds of Calligraphy" in the Works of Chou Wen-Chung and Liang Lei]. *Zhurnal Sin'khayskoy konservatorii muzyki* [Journal of Xinghai Conservatory of Music], 2, 85-95. [in Chinese]
20. Chen Hongdo (2019). Novoye sliyaniye kitayskikh i zapadnykh potokov, ozhivleniye tsirkulyatsii tsi i sozdaniye novykh proizvedeniy: kratkiy analiz uspekha muzyki gospodina Chzhou Ven'chzhuna [New Integration of Chinese and Western Currents, Revitalisation of Qi Circulation and Creation of New Works: A Brief Analysis of the Success of Mr. Chou Wen-Chung's Music]. *Muzykal'noye iskusstvo (Vestnik Shangkhaitskoy konservatorii)* [Musical Art (Journal of Shanghai Conservatory)], 1, 43-49. [in Chinese]
21. Shneerson G.M. (1952). *Muzykal'naya kul'tura Kitaya* [Musical Culture of China] (D. Kabalevsky, Foreword). Moscow: Muzgiz. 251 p.
22. Chang P. (2001). Chou Wen-Chung's Cross-Cultural Experience and His Musical Synthesis: The Concept of Syncretism Revisited. *Asian Music*, 32(2), 93-118.

-
23. Chang P. (1995). *Chou Wen-chung and His Music: A Musical and Biographical Profile of Cultural Synthesis*. PhD dissertation. University of Illinois at Urbana–Champaign. 338 p.
 24. Chang P. (2006). *Chou Wen-Chung: The Life and Work of a Contemporary Chinese-Born American Composer*. Lanham, MD: Scarecrow Press (Composers of North America series). 240 p.
 25. Chou Wen-chung (1968). Single Tones as Musical Entities: A New Approach to Structured Deviations in Tone Characteristics. *American Society of University Composers Conference Proceedings*, 3, 86-97.
 26. Everett Y. (2007). Calligraphy and Musical Gestures in the Late Works of Chou Wen-chung. *Contemporary Music Review*, 26(5-6), 569-584.
 27. Kwan K. (1996). *Compositional Design in Recent Works by Chou Wen-chung*. PhD dissertation. State University of New York at Buffalo. 534 p.
 28. Lai E. (1995). *A Theory of Pitch Organization in the Early Music of Chou Wen-chung*. PhD dissertation. Indiana University, Bloomington. 297 p.
 29. Lai E. (2009). *The Music of Chou Wen-chung*. 1st ed. New York: Routledge. 158 p.
 30. Lai E. (2020). Musical Brushstrokes: Calligraphy and Texture in Chou Wen-chung's Music. In M.I. Arlin & G. Radice (Eds.), *Polycultural Synthesis in the Music of Chou Wen-chung* (pp. 86-121). London: Routledge.