

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Литвих Е.В., Ши Ц. К вопросу о технических и выразительных особенностях китайской виолончельной музыки на примере цикла "Seven Tunes Heard in China" Шэн Цзунляна (Брайта Шенга) // Культура и искусство. 2025. № 11. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.11.76475 EDN: FBXEDJ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=76475

К вопросу о технических и выразительных особенностях китайской виолончельной музыки на примере цикла "Seven Tunes Heard in China" Шэн Цзунляна (Брайта Шенга)

Литвих Елена Вячеславовна

ORCID: 0000-0002-3370-7825

кандидат искусствоведения

доцент; кафедра музыкального воспитания и образования; Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена

191186, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Набережная Реки Мойки, 48

✉ composer.elena@yandex.ru



Ши Цзяхуань

соискатель; институт музыки, театра и хореографии; Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена

Россия, г. Санкт-Петербург, наб. Реки Мойки, д. 48

✉ 2892573586@qq.com



[Статья из рубрики "Музыка и музыкальная культура"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.11.76475

EDN:

FBXEDJ

Дата направления статьи в редакцию:

28-10-2025

Дата публикации:

05-11-2025

Аннотация: Предметом исследования в данной статье является сюита *Seven Tunes Heard in China* Шэн Цзунляна (Брайта Шенга), рассматриваемая в двух аспектах: как одно из выдающихся произведений современных китайских композиторов для виолончели и как образец музыкального мультикультурализма. Особое внимание уделяется синтезу различных стилистических влияний, который проявляется во всех компонентах музыкального языка произведения: ладовой организации, ритме, фактуре, тембре, исполнительской технике. Авторами статьи проводится анализ методов и приемов работы с музыкальным материалом, заимствованных композитором как из китайской традиционной музыки, так и из ряда стилей и направлений европейской музыки. Рассматриваются также культурные коннотации используемых композитором выразительных средств (в частности, символическое значение имитации звучания гуцина и ассоциативных «отсылок» к музыке И. С. Баха). Мультикультурный характер исследуемого произведения предопределил обращение авторов статьи к сравнительному культурологическому методу. Также применяется метод целостного анализа музыкального произведения. Научная новизна статьи заключается в детальном комплексном анализе различных аспектов исследуемого произведения с точки зрения их синтетического мультикультурного характера, который проявляет себя на всех уровнях композиции – в области музыкального языка, структуры цикла, музыкально-эстетических принципов. Раскрывается концептуально-символическая функция стилистических черт музыки Баха и имитации игры на гучине в сюите Шенга; проводятся концептуальные параллели между *Seven Tunes Heard in China* Шэн Цзунляна и *Ghost Opera* Тан Дуна. Авторы приходят к выводу о важной роли *Seven Tunes Heard in China* в развитии китайской виолончельной музыки, а также о взаимообогащающем характере межкультурного взаимодействия, реализованного в сюите Шэн Цзунляна: в частности, применение западных методов полифонического развития по отношению к традиционным китайским мелодиям раскрывает в них новые выразительные возможности. В то же время привнесение в виолончельную музыку приемов звукоизвлечения, заимствованных от китайских традиционных инструментов, обогащает арсенал технических средств и тембровую палитру виолончели, а также вносит вклад в интенсивно идущий в авангардной музыке процесс расширения исполнительских техник.

Ключевые слова:

Шэн Цзунлян, Брайт Шенг, сюита для виолончели, китайское виолончельное исполнительство, *glissando* на виолончели, музыкальный мультикультурализм, имитация традиционных инструментов, расширенные исполнительские техники, эрху, гучинь

Введение. Китайское виолончельное искусство относительно молодо: активное внедрение этого инструмента в музыкальную жизнь Китая началось лишь во второй половине XIX века. Однако за этот недолгий период был пройден большой путь развития, и в настоящее время виолончельное исполнительство в Китае находится на очень высоком уровне, о чем свидетельствует, в частности, большое число исполнителей, получивших международную известность, а также присутствие китайских специалистов в жюри престижных международных конкурсов.

Одним из важных факторов, способствовавших развитию виолончельного исполнительства в Китае, явилось создание китайскими композиторами национального репертуара, который соединяет элементы традиционной китайской музыки и западной (классической и авангардной). Как и в случае с другими западными инструментами,

первыми произведениями для виолончели китайских композиторов были в основном обработки традиционной музыки, что безусловно, способствовало принятию музыкантами и публикой нового инструмента.

Однако по мере развития уровня исполнительства и интеграции Китая в международную культурную среду растет потребность в таких произведениях, которые не ограничивались бы внешними признаками традиционной музыки, а, опираясь на присущие ей особенности музыкального мышления, равно как и на достижения западной музыки, представляли бы особой органичный сплав культурных традиций. Как отмечают исследователи, именно такие произведения способствуют сохранению национального своеобразия китайской музыки в условиях глобализации [\[1; 2\]](#).

В этом отношении опыт китайских композиторов авангардного направления, в том числе работающих за рубежом (таких, как Шэн Цзунлян, Тан Дун, Чэнь Циган, Чэнь И и другие) представляется очень перспективным, учитывая то, что западный авангард в целом значительно ближе восточной культуре, чем западная классическая музыка [\[3\]](#). Этим объясняется актуальность изучения произведений Шэн Цзунляна. Кроме того, исследование творчества композитора представляет интерес далеко не только в контексте китайской музыки, поскольку в нем находит отражение ряд актуальных тенденций современного музыкального искусства: тяготение к синтезу различных культурных традиций, активное использование заимствованного материала, значительная роль исполнительской свободы, которая, с одной стороны, ведет свое происхождение от китайской традиционной музыки, а с другой отражает современное состояние коммуникативной системы «композитор – исполнитель – слушатель» [\[4\]](#).

Творчество Шэн Цзунляна (Брайта Шенга). Шэн Цзунлян, более известный под псевдонимом Брайт Шенг (Bright Sheng; примечание 1) – китайско-американский композитор, отличительными чертами творчества которого является органичный синтез китайских и западных музыкальных традиций, основанный на глубоком понимании обеих культур, а также виртуозное композиторское мастерство. Композитор родился в 1955 году в Шанхае, с раннего детства учился играть на фортепиано. В период Культурной революции Шенг попал под программу «перевоспитания» для городской молодежи и был отправлен в сельскую местность (в провинцию Цинхай). Благодаря имеющимся навыкам игры на фортепиано юноша смог устроиться в местный театр пианистом и ударником, избежав таким образом тяжелых сельскохозяйственных работ [\[5\]](#). В Цинхае Шенг близко познакомился с разнообразным местным фольклором, который, по словам композитора, оказал огромное влияние на его творчество [\[5\]](#). Там же он начал собирать народные песни и сочинять музыку. После окончания Культурной революции Шенг поступил в Шанхайскую консерваторию, а затем для продолжения обучения (в Королевском колледже и затем в Колумбийском университете) переехал в США, где и живет до сих пор.

Творчество Б. Шенга в настоящее время активно изучается музыковедами разных стран [\[6–12\]](#). Главное внимание исследователей привлекает сочетание элементов традиционной китайской и западной музыкальной культуры в его произведениях, в частности, в оркестровке (Lee, Hsuan-Yu. A Study on Hybrid Style and Orchestration in Bright Sheng's *Postcards*. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts. University of North Texas, 2015. 59 p.) [\[6–11\]](#). Ряд исследований посвящен анализу отдельных произведений композитора и вопросам исполнительской интерпретации его сочинений [\[12\]](#) (Kang, Chiao-Hsuan. Understanding of Authentic Performance Practice in

Bright Sheng's "Seven Tunes Heard in China" for Solo Cello. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2016. 65 p. doi: 10.31390/gradschool_dissertations.1639; 曹筱勤. 华人作曲家盛宗亮三部钢琴组曲音乐研究//华中师范大学, 2022, 66页. DOI:10.27159/d.cnki.ghzsu.2022.001906 / Цао Сяоцин. Исследование трёх фортепианных сюит композитора китайского происхождения Шэн Цзунляна: магистер. дисс. Центральный педагогический университет Хуачжун, 2022. 66 с.; 张远佳. 盛宗亮大提琴无伴奏曲《七首中国曲调》的音乐特征与表演实践. 2024. 上海师范大学 MA thesis. doi:10.27312/d.cnki.gshsu.2024.002431 / Чжан Юаньцзя. Музыкальные особенности и исполнительская практика виолончельных пьес Шэн Цзунляна «Семь мелодий, услышанных в Китае» (Seven Tunes Heard in China) без сопровождения: магистер. дисс. Шанхайский педагогический университет, 2024. 42 с.; 舒海艺. 盛宗亮钢琴组曲《花儿拾零》的民族特色及演奏分析//. 浙江师范大学, 2023, 40页. DOI:10.27464/d.cnki.gzsfu.2023.000703 / Шу Хайи. Национальные особенности и исполнительский анализ фортепианной сюиты Шэна Чжунляна «Собранные цветы» (Hua'er Shiling): магистер. дисс. Чжэцзянский педагогический университет, 2023. 40 с.).

Целью данной статьи является анализ сюиты Брайта Шенга Seven Tunes Heard in China («Семь мелодий, услышанных в Китае») для виолончели соло с двух разных сторон: как произведения, открывшего новые перспективы для развития китайской виолончельной музыки и как композиции, представляющей собой образец актуального в настоящее время музыкального мультикультурализма.

Seven Tunes Heard in China: анализ элементов музыкального языка и художественной концепции цикла. Сюита «Семь мелодий, услышанных в Китае» для виолончели соло была написана в 1995 году для выдающегося американского виолончелиста китайского происхождения Йо Йо Ма и впервые исполнена им (в собственной редакции) в том же году. Некоторые исследователи считают данное произведение «провозвестником» проекта «Шёлковый путь», созданного Йо Йо Ма в 1998 году (примечание 2). В частности, Чжан Баоцзюнь указывает на то, что создание Seven Tunes Heard in China совпало по времени с периодом подготовки к проекту «Шёлковый путь», и поэтому его можно рассматривать в данном культурном контексте [8]. Seven Tunes Heard in China получили широкое признание в мире и, по мнению Чжан Баоцзюнь, могут быть названы квинтэссенцией китайской виолончельной музыки конца XX века [8]. Основываясь на подлинных китайских мелодиях, композитор значительно переосмысливает их, в результате чего они становятся элементом мультикультурного стилистического синтеза.

По собственным словам композитора, значительное влияние на него оказало творчество Б. Бартока, в особенности его концепция работы с фольклорным материалом. Так, Шенг отмечал, что венгерский фольклор стал известен во всем мире благодаря усилиям Бартока, а современные китайские композиторы через свои музыкальные произведения также позволяют миру познать и понять культурные традиции и историческое наследие Китая [14].

Жанр. Строение цикла. В качестве музыкального материала в Seven Tunes Heard in China композитором использованы семь мелодий: «Времена года» (Seasons), «Песня угадывания» (Guessing Song), «Маленькая капуста» (Little Cabbage), «Пьяный рыбак» (The Drunken Fisherman), «Дю Дю Дон» (Diu Diu Dong), «Пасторальная баллада» (Pastoral Ballade) и «Тибетский танец» (Tibetan Dance).

Одной из главных отличительных особенностей произведения является то, что

подлинные китайские мелодии вписаны в рамки классического западного жанра (инструментальной сюиты), причем композитор дает «отсылку» к конкретному образцу данного жанра – знаменитым сюитам для виолончели соло И. С. Баха. Это ощущается, в частности, в очень значительной роли приемов имитационной полифонии, а также в количестве частей: пять из шести баховских виолончельных сюит содержат именно по семь частей. Правда, помимо того, что большая часть произведения Шенга основана на мелодиях песенного, а не танцевального склада, строение цикла китайского композитора также отличается от баховского: если у Баха каждая сюита открывается прелюдией, то последовательность темпов в произведении Шенга скорее соответствует сюите, начинающейся непосредственно с аллеманды (без вступительной пьесы): Moderato; Allegro; Adagio; Adagio-Moderato; Allegretto; Lento-Adagio; Allegro. Таким образом, темповая последовательность частей в *Seven Tunes Heard in China* соответствует типовому строению немецкой «версии» старинной сюиты, опирающейся на 4 обязательных танца: аллеманду (умеренно), куранту (быстро), сарабанду (медленно) и жигу (очень быстро) [15] с возможностью включения дополнительных пьес между двумя последними из обязательных. При этом тематический контраст между частями цикла у Шенга значительно сильнее, чем в старинной сюите, так как используются мелодии, принадлежащие к разным локальным традициям (таблица 1).

№	Название части	Регион	Темп	Длительность
I	Seasons	Цинхай	Moderato	1:30
II	Guessing Song	Юньнань	Allegro	0:59
III	Little Cabbage	Хэбэй	Adagio	2:00
IV	The Drunken Fisherman	Цзяннань	Adagio – Moderato	4:25
V	DiuDiu Dong	Тайвань	Allegretto	2:12
VI	Pastoral Ballade	Внутренняя Монголия	Lento – Adagio	4:35
VII	Tibetan Dance	Тибет	Allegro	3:25

Таблица 1. Б. Шенг. *Seven Tunes Heard in China*. Схема строения цикла.

По мнению исследователей, некоторая стилистическая «пестрота» в построении цикла соответствует китайской эстетике, поскольку в такой «рассеянной» форме обнаруживается цельность духа [6; 8] (примечание 3). В то же время композитор не ограничивается сопоставлением контрастных пьес, а объединяет цикл с помощью ряда специальных приемов. Так, в некоторых случаях последняя нота предыдущей части (или один из звуков завершающего аккорда) становится первой нотой следующей: так соединены I и II, IV и V, а также V и VI части. Кроме того, между II и III частями присутствует тематическая связь: в конце «Песни угадывания» заранее вводится начало мелодии «Маленькая капуста», образуя занимательный диалог (примеры 1 и 2).



Рис. 1. Б. Шенг. Seven Tunes Heard in China. Guessing Song. Такты 29–31.



Рис. 2. Б. Шенг. Seven Tunes Heard in China. Little Cabbage. Такты 1–3.

Помимо этого, композитор темброво выделяет центральную часть цикла, которая от начала и до конца исполняется *pizzicato*. Все эти приемы способствуют объединению семи изначально не связанных мелодий в единое целое. Таким образом, можно сказать, что в построении цикла композитор сочетает элементы китайской эстетики (в соответствии с которой целое может складываться из сопоставления разрозненных фрагментов) и западноевропейской (в рамках которой ценится структурная упорядоченность, логическая непротиворечивость и взаимосвязь предыдущего с последующим).

Лад. Интервалика. *Seven Tunes Heard in China* отличаются оригинальным сочетанием пентатоники и диссонантной хроматики. Такое сочетание народных ладов и остродиссонантных гармоний, несомненно, восходит к бартоковскому методу работы с музыкальным фольклором [16]. Однако, если гармония Бартока всё же опирается на мажоро-минорную гармоническую систему, хотя и значительно расширенную и усложненную, но имеющую в своей основе классическое соотношение аккордов и функций, то в сюите Шенга заметен другой принцип: основной единицей гармонической системы является интервал, а не аккорд.

Этот принцип характерен скорее для австронемецкой ветви европейской музыки XX века, хотя его истоки можно обнаружить чуть раньше. Так, ещё в поздних произведениях Й. Брамса заметна тенденция к наделению интервала, а не аккорда функцией основного «строительного элемента» гармонической системы [17]. На пристрастие к определенным интервалам и сочетаниям интервалов в серийной музыке А. Веберна обращают внимание В. Н. Холопова и Ю. Н. Холопов, рассматривая эту особенность звуковысотной системы как эффективное средство гармонического структурирования в условиях двенадцатитоновой хроматики, уже утратившей связь с мажоро-минорной системой [18].

Принцип построения созвучий из ограниченного числа повторяющихся интервалов заметен и в сюите Шенга. Трехзвучные аккорды, как правило, представляют собой сочетания квинта+септима или кварта+септима. Также встречаются сочетания двух квинт, что, очевидно, связано с конструкцией инструмента. Анализ звучащих в произведении интервалов позволяет сделать вывод, что в качестве консонансов композитор использует преимущественно квинты (характерный пример – удвоение мелодии в квинту в репризе V части сюиты) и иногда кварты. Терции и сексты

используются значительно реже и, что особенно важно – они, как правило, появляются либо как результирующие вертикали в зонах бурдонного двухголосия (когда в нижнем голосе повторяется звук открытой струны), либо как созвучия quasi-гетерофонного двухголосия (примечание 4), и в этом качестве они не имеют значительных функциональных отличий от секунд, кварт или септим и не выполняют функции консонирующего устоя (пример 3).



Рис. 3. Брайт Шенг. Seven Tunes Heard in China. Tibetan Dance. Такты 152–156.

Таким образом общий гармонический колорит сюиты определяется сочетанием архаично звучащих совершенных консонансов и современных диссонантных гармоний, что подчеркивает многообразие стилистических истоков произведения.

Ритм. Для китайской традиционной музыки в целом характерна метроритмическая свобода. Например, начиная с эпохи Тан (618–907) в китайской музыке используется свободный метроритм «саньбань» (в нотах обозначается 卩), степень вариативности которого превосходит западное *rubato*. Этот метр подчеркивает ведущую роль исполнителя, который следует исключительно своему пониманию произведения.

Столь сильная вариативность метроритма в зависимости от исполнительской трактовки не характерна для западной классической музыки, однако она получила широкое распространение начиная со 2-й половины XX века в связи с общей тенденцией к отходу от строго зафиксированного текста и отдаче ряда параметров композиции на усмотрение исполнителя, что существенно видоизменяет функции участников коммуникативного треугольника «композитор – исполнитель – слушатель» [4]. Таким образом, метроритмическую свободу можно считать одной из точек соприкосновения китайской традиционной музыки и западного авангарда, и это качество широко используется современными китайскими композиторами.

В *Seven Tunes Heard in China* большинство частей имеют точно зафиксированный ритм, однако фрагменты IV части, записанные без тактовых черт явно указывают на свободную манеру исполнения (пример 4).



Рис. 4. Б. Шенг. Seven Tunes Heard in China. Часть IV: The Drunken Fisherman. Такты 96–97.

Кроме того, ритмическая запись песни «Маленькая капуста» в III части говорит о стремлении композитора отразить с помощью точно зафиксированных длительностей метроритмическую свободу и вариативность народной манеры исполнения. Это становится очевидным, если сравнить запись этой песни в Gost Opera Тан Дуна и Seven Tunes Heard in China Шэн Цзунляна. В первом варианте песни записана в регулярном размере, фразы одинаковой длины (1 такт), каждая из них начинается с 1-й доли такта и между ними явно ощущается ритмическое сходство. Во втором варианте длина фраз и соотношение длительностей внутри них различаются, а начала фраз приходятся на разное время такта (примеры 5 и 6).



Рис. 5. Тан Дун. Ghost Opera. I часть.



Рис. 6. Б. Шенг. Seven Tunes Heard in China. Little Cabbage. Такты 1–8.

Кроме того, второе проведение мелодии в композиции Шенга ритмически отличается от первого. Всё это создает ощущение ритмической гибкости и импровизационной свободы исполнения. В VI части цикла (Pastoral Ballade) композитор использует постоянное варьирование темпа, что наряду с детализированной записью длительностей также создает эффект импровизационной свободы ритма.

При этом в финале цикла композитор применяет специальные средства динамизации метроритма. Несмотря на то, что метрическая переменность встречается в тибетских танцах, такая частая смена размера, как в Tibetan Dance Шенга, для традиционной музыки не характерна. В данном случае можно говорить о творческой переработке

композитором тибетской танцевальной музыки, которая заключается в усилении энергичности метроритма путем постоянной смены размера. Такой прием, по-видимому, восходит к творчеству композиторов неофольклорного направления (прежде всего Б. Бартока и И. Ф. Стравинского). Кроме того, метроритмическая нерегулярность создается также диалогом различных тембров – постукивания по корпусу инструмента и игры смычком, причем «реплики» этого диалога имеют разную длину, не совпадающую с длиной тактов (пример 7).



Рис. 7. Б. Шенг. Seven Tunes Heard in China. Tibetan Dance. Такты 22–27.

Существенным является также то, что ритмически свободные части сюиты перемежаются с пьесами моторного склада, что в целом способствует динамичности формы.

Фактура. Несмотря на то, что виолончель – преимущественно мелодический инструмент, а материалом произведения являются одnogолосные мелодии, ни в одной из частей сюиты композитор не ограничивается одной мелодической линией. Он использует quasi-аккомпанемент (pizzicato левой рукой в V части), имитацию диалога двух разнотембровых инструментов (сочетание постукивания по корпусу инструмента и игры смычком в финале цикла), аккордовую фактуру (наиболее широко она применяется в IV части), бурдонное двух- и трехголосие, эффект гетерофонного двухголосия (см. пример 3). Однако чаще всего композитор обращается к имитационному двухголосию. При этом имитироваться могут как протяженные фразы, так и совсем краткие фрагменты мелодии. Например, диалог различных вариантов таких коротких мотивов, вычлененных из темы, является важным фактором динамизации музыкального процесса в V части сюиты (пример 8).



Рис. 8. Б. Шенг. Seven Tunes Heard in China. Diu Diu Dong. Такты 54–60.

Столь развитая полифоническая техника не характерна для китайской традиционной музыки, которая имеет линейную природу. Однако соединяя китайские мелодии с достижениями западной полифонической техники, композитор открывает новые возможности для развития традиционного музыкального искусства своей страны на

современном этапе.

Исполнительская техника. *Seven Tunes Heard in China* также отличаются чрезвычайным разнообразием приемов игры. Композитор детально обозначил в партитуре различные способы звукоизвлечения, большинство из которых отсылает к технике традиционных китайских инструментов. Такие приемы имитации часто используются в китайской музыке для любого западного инструмента. Однако в произведениях для виолончели они звучат, пожалуй, особенно органично, так как этот инструмент по своей конструкции и тембру близок эрху, а кроме того, звучное виолончельное *pizzicato* позволяет также имитировать щипковые инструменты. В «Семи мелодиях, услышанных в Китае» использование таких приемов отличается огромным разнообразием и изобретательностью, что, с одной стороны, является важным вкладом Шенга в развитие китайского виолончельного искусства, а с другой – вписывается в один из ведущих трендов в авангардной музыке: расширение исполнительских техник [19; 20].

Чаще других в произведении используются приемы *glissando* и *pizzicato*. *Glissando* занимает важное место в исполнении на китайских народных инструментах, являясь одним из основных приемов игры на струнных смычковых – например, эрху [Лю Хуэйцзюань, Аникиенко С. В.] (田晔.二胡滑音技法研究// 天津音乐学院. 2015. MA thesis / Тянь Ёе. Исследование техники глissандо на эрху: магистер. дисс. Тяньцзиньская консерватория музыки, 2015. 20 с.). Поэтому в произведениях китайских композиторов данный прием часто используется как напоминание о звучании традиционных инструментов [3; 12].

В *Seven Tunes Heard in China* используются три вида *glissando*:



- ① «Немедленное» *glissando* : скольжение присутствует на протяжении всей длительности первой ноты, подчеркивая переход между звуками.
- ② «Завершающее» *glissando* : скольжение начинается с конца длительности первой ноты. Такой прием обогащает мелодию дополнительными интонационными нюансами.
- ③ «Возвратное» *glissando* (хуэйхуаинь, *Huihuayin*). Данный вид скольжения не обозначен специальным знаком в партитуре, но, учитывая характерные мелодические обороты и практику исполнения на китайских традиционных инструментах, можно предположить, что его использование подразумевается. Возвратное *glissando* используется не только на китайских смычковых инструментах, таких как эрху, но и активно применяется на щипковых: чжэне, цине, пипе и других. Его ключевая особенность заключается в том, что палец левой руки, обозначив высоту основного звука, скользит к соседнему звуку (обычно на секунду или малую терцию вверх/вниз), а затем быстро возвращается к исходному. Перечисленные техники *glissando* присутствуют во всех семи частях цикла (пример 9) и даже активно применяются в четвертой части, которая полностью исполняется *pizzicato*.



Рис. 9. Б. Шенг. Seven Tunes Heard in China. Часть I: Seasons. Такты 18–27.

Оригинальное тембровое решение предлагает композитор в IV части цикла, основанной на пьесе для циня (примечание 5) «Пьяный рыбак» («Вечерняя песня пьяного рыбака»). Эта часть цикла полностью исполняется *pizzicato*, причем для некоторых звуков используется медиатор, что делает звучание более звонким и приближает его к тембру циня, исполнители на котором используют ногти при защипывании струн инструмента. Кроме того, как указывает Н. А. Феофанова, сочетания обычного *pizzicato* и *pizzicato* с использованием медиатора может имитировать игру на цине разными пальцами, которые значительно отличаются по силе [12]. Также в пьесе широко используется характерный прием игры на цине – *glissando*, при котором щипком извлекается только первый звук, а второй (а при возвратном *glissando* еще и третий) достигается скольжением пальца по струне и не защипывается; звук в этом случае естественным образом угасает (пример 10).



Рис. 10. Брайт Шенг. Seven Tunes Heard in China. Часть IV: The Drunken Fisherman. Такты 1–9.

Помимо этого, в пьесе применяется *pizzicato* флажолетами, которые композитор предписывает исполнять ногтем и близко к подставке, что делает их звонче и приближает к тембру циня (пример 11).



Рис. 11. Б. Шенг. *Seven Tunes Heard in China*. Часть IV: *The Drunken Fisherman*. Такты 52–53.

В конце пьесы композитор применяет такие специфические приемы, как трель, исполняемая *glissando* (фактически медленное *vibrato*) и тремоло, которое должно исполняться медиатором (см. пример 6).

Таким образом, используя звучное, богатое обертонами *pizzicato* виолончели, (примечание 6), а также применяя целый комплекс специальных технических приемов (примечание 7), композитор добивается имитации звучания циня. Такое привнесение в виолончельную технику приемов звукоизвлечения и тембровых эффектов, заимствованных от старинного китайского инструмента, безусловно, обогащает технические и выразительные возможности виолончели.

Однако, помимо яркого тембрового эффекта, не менее важны и культурные коннотации звучания циня. По-видимому, центральное положение пьесы *The Drunken Fisherman* в сюите совсем не случайно: оно, с одной стороны, способствует структурной целостности цикла (так как за счет яркого тембрового контраста выделяется центр композиции), с другой – имеет важное смысловое значение, поскольку цинь – не просто музыкальный инструмент, а культурный символ Китая, тесно связанный с историей, эстетикой и религиозными представлениями китайского народа.

На протяжении тысячелетий цинь был инструментом образованных людей, занимавших высокое положение в обществе. На цине играли китайские императоры, инструмент был частью церемониальной культуры Китая. В древности цинь был связан с культом предков, позднее испытал на себе влияние конфуцианства и даосизма [23]. Высоко ценимый конфуцианскими мудрецами и связанный в сознании людей с «политикой трех великих династий» [23, с. 223 (примечание 8)] цинь стал «символом идеального общества» [23, 224]. С другой стороны, для даосских монахов этот инструмент мог олицетворять собой идею ухода от мира (примечание 9). Возможно, это связано с некоторыми особенностями звучания циня. В частности, эффект «пространства» между звуками (虛 – пустота) и характерное «послезвучие» (余韵 – остаточное звучание) может отразить даосскую идею единения неба и человека. С эстетической точки зрения звучание циня ассоциируется с такими качествами, как утонченность, элегантность, возвышенность, благородство и сдержанность.

Вероятно, помещая в центр композиции пьесу, имитирующую звучание столь символического инструмента, композитор стремится подчеркнуть свою преемственность по отношению к традиционной китайской культуре. В то же время очевидно и стремление вписать эту музыкальную традицию в общемировой контекст, что выражается в ассимиляции различных западных влияний и в частности в ассоциативных связях (благодаря жанру и широкому использованию имитационной полифонии) с творчеством И. С. Баха – одного из столпов европейской музыкальной культуры. Музыка Баха, насыщенная разнообразной символикой, со временем сама стала восприниматься как символ – высокой духовности, эстетического совершенства, символ самой музыки [25]. Поэтому многие композиторы XX и XXI веков так или иначе апеллируют к ней (Д. Д. Шостакович, И. Ф. Стравинский, А. Г. Шнитке, Л. Берио, В. Рим и др.). Что касается китайских композиторов, то заслуживает внимания тот факт, что в *Ghost Opera Тан Дуна* (1994), созданной незадолго до *Seven Tunes Heard in China*, звучит цитата из ХТК (прелюдия *cis-moll II* тома), которая, по-видимому, должна репрезентировать тень («призрак») автора (судя по тому, что Бах включен Тан Дуном в «состав исполнителей»

Ghost Opera).

В *Seven Tunes Heard in China* подобная персонификация отсутствует. Однако музыка Баха, по-видимому, воспринимается Шенгом как символ европейской культуры, так же как исполнительство на цине – китайской. Соединение этих символов с китайскими национальными мелодиями и методами их развития, имеющими отношение к широкому кругу явлений европейской музыки, рождает стилистический сплав, отражающий культурное многообразие современного мира.

Таким образом, мультикультурный синтез в *Seven Tunes Heard in China* проявляет себя как на уровне элементов музыкального языка, так и на уровне музыкальной символики и общей концепции цикла. Такое стремление к объединению в синтетическое целое элементов различных культур, при котором явственно проступают и характерные признаки каждой из них, отражает эстетическую позицию, разделяемую многими китайскими композиторами XX века, в особенности работающими за рубежом. Так, профессор Колумбийского университета Чжоу Вэньчжун, у которого учились Шэн Цзунлянь, Тан Дун, Чэнь И и многие другие китайские композиторы, отмечал: «Давайте говорить не о влиянии, а о *слиянии*. Пусть различные традиции переплетаются, создавая новый мейнстрим, который объединит все музыкальные концепции и практики в обширное пространство музыкальных течений. Но мы также должны обеспечить, чтобы каждая культура сохранила свою уникальность, свою поэтичность» [\[11, с. 179\]](#).

По собственным словам Шэн Цзунляня, он не стремился намеренно создать «китайский стиль». Его целью было выработать свой собственный музыкальный язык, отражающий его многоаспектное видение мира как представителя разных культурных традиций (китайской и евроамериканской). «Всю свою жизнь я стремился углубить понимание западной и азиатской культур, надеясь, что мои произведения отражают мое личное стремление к развивающемуся музыкальному стилю, который способен выразить мои мысли, сохраняя при этом уникальные культурные характеристики, заложенные в каждом произведении» – отмечал композитор [\[26\]](#).

Seven Tunes Heard in China оказали существенное влияние на последующие произведения китайских композиторов для виолончели. Так, развитие идеи имитации национальных инструментов можно обнаружить в произведении Чэнь И «Цинь, сяо, колокол, барабан и шэн» (1998) для виолончели с оркестром, а идеи обращения к барочному жанру – в *Chiacone-after Colombi* для виолончели соло Тан Дуна (2010).

Выводы. Проведенное исследование позволяет прийти к следующим выводам:

1. *Seven Tunes Heard in China* Шэн Цзунляня (Б. Шенга) является важной вехой в развитии китайской виолончельной музыки, так как аккумулирует в себе многие стилистические черты, характерные для инструментальной музыки XX века в Китае, а также открывает дорогу дальнейшим творческим поискам в этой области.
2. *Seven Tunes Heard in China* является ярким образцом современного музыкального мультикультурализма: сплав различных стилистических влияний заметен во всех аспектах произведения: ладовой организации, ритме, фактуре, тембре, структуре цикла, эстетике, музыкальной символике. При этом сюита Шенга является примером взаимного обогащения культур: так, использование западных приемов работы с музыкальным материалом открывает новые возможности для развития традиционного музыкального искусства Китая, а заимствование мелодического материала, некоторых принципов

музыкального мышления, исполнительских техник и тембровых эффектов из китайской традиционной музыки обогащает арсенал выразительных средств западного авангарда.

3. *Seven Tunes Heard in China* по праву можно считать выдающимся произведением, обогатившим не только китайский, но и мировой концертный репертуар для виолончели.

Примечания:

1. Псевдоним Брайт Шенг был выбран самим композитором и образован путем перевода на английский части его китайского имени (亮 – Liang – яркий, светлый) с сохранением китайской фамилии [\[5\]](#).

2. Проект «Шёлковый путь» был основан Йо Йо Ма в 1998 году с целью объединения творческих усилий деятелей искусства из разных стран, в том числе исторически связанных со знаменитым торговым маршрутом. За годы существования проекта в нем приняли участие десятки музыкантов (композиторов, исполнителей, аранжировщиков), художников, ученых из Европы, Азии и Северной Америки [\[13\]](#).

3. Единство духа при кажущейся разрозненности формы – 形散神聚" (xíng sàn shén jù) – один из ключевых принципов классической китайской эстетики, описывающий творческую концепцию, в которой внешне свободная, гибкая структура формы служит для того, чтобы выявить и подчеркнуть внутреннее, высшее единство духовного содержания. Эта идея глубоко укоренена в традиционной китайской философии и мировоззрении. Так, даосы считают, что первоисточник вселенной – «Дао» – является единым и цельным. Он порождает мириады вещей, которые имеют разную форму («разрозненность формы»), но все пронизаны и связаны единым «Дао» или «Ци» («единство духа»). Это означает, что, постигнув духовное содержание, можно выйти за пределы внешней формы («янь»). Это напрямую вдохновило в искусстве стремление к одухотворённости, превосходящим привязанность к внешнему сходству с теми или иными объектами действительности. В дзен-буддизме считается, что истина целостна, но способы её выражения могут быть фрагментарными, наводящими. В китайской пейзажной живописи данный эстетический принцип нашел отражение в «рассеянной перспективе»: в отличие от западной линейной перспективы, каждая область изображения в данном случае имеет свой центр, а зритель может мысленно «перемещаться» в пространстве картины, рассматривая фрагмент за фрагментом. В то же время весь пейзаж объединен единым настроением, формируя целостный мир, в котором можно мысленно жить и «путешествовать».

4. Технически это двухголосие выполняется так же: с помощью повторяющегося звука одной из открытых струн (кроме нижней) и накладываемой на него мелодии, исполняемой на другой струне. Однако вследствие отсутствия регистровой дистанции повторяющийся звук не прослушивается как отдельный самостоятельный голос и создается эффект гетерофонии.

5. Этот инструмент в настоящее время часто называют гуцинь. Слово «гу» в названии инструмента означает «древний» [\[22\]](#).

6. Богатство обертонового спектра является важным фактором, сближающим звучание виолончели и циня: как указывает Ван Ин, цинь – один из наиболее богатых обертонами

музыкальных инструментов [22].

7. Как указывает Н. А. Феофанова, исполнение некоторых приемов, имитирующих звучание циня, на виолончели (в частности, ногтевого *pizzicato* флажолетами и тремоло медиатором) сопряжено с большими трудностями [12]. Однако это оправдано художественной задачей.

8. Согласно представлениям мыслителей-конфуцианцев, политика трех великих династий (имеются в виду династии Ся (2224–1766 гг. до н. э.), Шан (1766–1122 гг. до н. э.) и Чжоу (1122–256 гг. до н. э.)) являлась примером идеального общественно-государственного устройства [24].

9. Как указывает Гун Цзыхуэй, традиция игры на гуцине даосских отшельников представляет собой отдельное направление в искусстве исполнительства на этом инструменте [23].

Библиография

1. Лю Цзе. Культурная запись современной профессиональной музыки в межкультурном контексте // Журнал Китайского народного университета. 2022. Т. 36, № 02. С. 188-194. DOI: CNKI:SUN:ZRDH.0.2022-02-016.
2. Ху Чаньцзюнь. Интеграция и инновации элементов национальной музыки в условиях глобализации // Сайт Китайской академии общественных наук – Газета Китайской академии общественных наук. 13.08.2024. URL: https://www.cssn.cn/skgz/bwyc/202408/t20240813_5771676.shtml-utm_source=chatgpt.com
3. Литвих Е.В., Лю И. Взаимодействие традиционных китайских и западных музыкальных инструментов в творчестве Тан Дуна как мультикультурный диалог // Культура и искусство. 2024. № 9. С. 41-56. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.9.71670 EDN: FJENFM URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71670
4. Литвих Е. В. Коммуникативная система "композитор-исполнитель-слушатель" в контексте современной музыкальной культуры // Наукосфера. 2021. № 10-2. С. 15-20. DOI: 10.5281/zenodo.5606589. EDN: OTZGLG.
5. An Interview with Bright Sheng. URL: <https://quod.lib.umich.edu/j/jii/4750978.0007.103/-interview-with-bright-sheng-rgn=main;view=fulltext>.
6. Марк Свид, Ши Чжэнжун. Ведущие тенденции музыки Востока и Запада – вклад Тань Дуна и Шэн Цзунляна в мировую музыку // Море Искусств. 2009. С. 36-37.
7. Сунь Сяое. "Северные песни и южные песни: плач – обзор творческих концепций Шэн Цзунляна и "Нанкин, ах, Нанкин!" // Music Life. 2024. № 1. С. 4-12.
8. Чжан Баоцзюнь. Анализ национальных элементов в виолончельном произведении Шэн Цзунляна "Семь китайских мелодий" в контексте межкультурности // Исследования музыкальной культуры. 2020. С. 87-99.
9. Ю Ян. Исследование смешанной китайско-западной оркестровки в камерной музыке Шэн Цзунляна: на примере "The Stream Flows" и "The Singing Sands of the Great Gobi" // Китайская музыка. 2022. № 1. С. 132-138. DOI: 10.13812/j.cnki.cn11-1379/j.2022.01.017.
10. Chang, Peter M. Bright Sheng's music: An expression of cross-cultural experience-illustrated through the motivic, contrapuntal and tonal treatment of the Chinese folk song The Stream Flows // Contemporary Music Review. 2007. № 26(5-6). С. 619-633.
11. Zhang, J. Creating A Honglou Meng for Twenty-First-Century San Francisco: Musical Confluence in Bright Sheng's Opera, Dream of the Red Chamber (2016–2022) // CHINOPERL: Journal of Chinese Oral and Performing Literature. 2023. № 42(2). С. 165-191. DOI: 10.1353/cop.2023.a910841. EDN: GCLQRK.

12. Феофанова Н. А. О некоторых особенностях интерпретации цикла "Семь мелодий, услышанных в Китае" Брайта Шенга // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2019. № 3 (19). С. 25-39. DOI: 10.61908/2413-0486.2019.19.3.25-39. EDN: JARYXM.
13. Ли Юсюань. "Интерпретация нового звучания мировой музыки: на примере межкультурных премьерных выступлений Ансамбля "Шёлковый путь" Йо-Йо Ма". Современная музыка. 2024. № 1. С. 189-191. DOI: CNKI:SUN:DDMU.0.2024-01-061.
14. Wong, H.-Y. Bartók's Influence on Chinese New Music in the Post-Cultural Revolution Era // Studia Musicologica. 2007. № 48 (1/2). С. 237-243.
15. Илечко М. П. Фортепианная сюита как жанрово-стилевой феномен: основные тенденции эволюции // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2014. № 7-2. С. 133-137. EDN: SLBODR.
16. Сигитов С. М. Ладовая система Белы Бартока позднего периода творчества // Проблемы лада. М.: Музыка, 1972. С. 252-287.
17. Литвих Е.В. Интермеццо И. Брамса op. 119 № 3: неклассические тенденции в музыке позднего романтизма // Философия и культура. 2021. № 12. С. 33-45. DOI: 10.7256/2454-0757.2021.12.37234 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37234
18. Холопова, В. Н., Холопов, Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1984. 319 с. EDN: XTLHZZ.
19. Хруст Н. Ю. Новые исполнительские техники. Опыт классификации // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 1 (24). С. 124-143. EDN: WCPUMX.
20. Давиденкова-Хмара Е. Ш. Расширенные инструментальные техники в современной исполнительской практике и их тембровое воплощение, опыт классификации // Сборник трудов XXXVI сессии Российского акустического общества. Москва, 21-25 октября 2024 года. С. 461.
21. Лю Хуэйцзюань, Аникиенко С. В. Классическая европейская скрипка и китайский народный инструмент эрху как представители струнных инструментов Востока и Запада // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 4 (87). С. 14-19. DOI: 10.24412/2070-075X-2022-4-14-19. EDN: JCYSIA.
22. Ван Ин. Претворение особенностей игры на национальных духовых инструментах в китайской фортепианной музыке // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 82-1. С. 111-120.
23. Гун Цзыхуэй. Расцвет традиции игры на гуцине в Китае эпохи Сун // Исследования молодых музыковедов. 2018. № 4. С. 222-238. EDN: HLMYQW.
24. Гун Цзыхуэй. Гуцин в художественной культуре Древнего Китая: к проблеме изучения // Вестник Института мировых цивилизаций. 2018. № 1 (18). С. 82-85. EDN: ХОАРЕТ.
25. Бочкова Т. Р. Феномен бахианства в музыкальной культуре // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 2 (32). С. 19-21. EDN: SGLUSV.
26. Bright Sheng. Composer, conductor and pianist. URL: <https://brightsheng.com/bio.html>.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

Актуальность темы обусловлена необходимостью изучения процессов культурного синтеза в современном музыкальном искусстве. Творчество композиторов-эмигрантов, к

которым относится Шэн Цзунлянь, представляет особый интерес в контексте диалога восточной и западной музыкальных традиций. Анализ специфики претворения китайского фольклорного материала средствами современного музыкального языка отвечает потребностям современного музыкознания в исследованиях, посвященных проблемам мультикультурализма и трансформации национальных традиций в условиях глобализации.

Предметом исследования является цикл «Seven Tunes Heard in China» для виолончели соло Шэн Цзунляня, рассматриваемый как репрезентативный образец синтеза китайской традиционной музыки и западноевропейской композиторской техники. Особое внимание уделяется особенностям музыкального языка, техники композиции и исполнительским приемам.

Методологическую основу составляет комплексный подход, включающий сравнительный анализ, структурно-функциональный метод и элементы культурологического подхода. Исследование базируется на детальном разборе нотного текста с привлечением широкого контекста – от традиционной китайской музыки до творчества композиторов-авангардистов XX века.

Методологической строгости способствует системное рассмотрение различных параметров музыкальной ткани – от макроуровня (структура цикла) до микроуровня (ладовые и ритмические особенности, специфические приемы звукоизвлечения).

Научная новизна работы заключается в многоаспектном анализе одного из ключевых сочинений современной китайской виолончельной музыки, до настоящего времени недостаточно изученного в отечественном музыкознании. Впервые в научной литературе столь подробно исследуются:

- специфика синтеза принципов барочной сюиты и китайской традиционной эстетики;
- техника тембровой имитации китайских народных инструментов на виолончели;
- особенности метроритмической организации, воспроизводящей свободу китайской традиционной музыки в условиях фиксированной нотации.

Статья отличается логичной структурой и последовательностью изложения. Теоретический анализ сочетается с практическими наблюдениями над нотным текстом, что подкрепляется многочисленными нотными примерами. Стиль изложения соответствует академическим стандартам, терминология используется корректно.

Содержательной полноте способствует рассмотрение как собственно музыкальных параметров (лад, ритм, фактура), так и культурно-символических аспектов (цинь как культурный символ, отсылки к Баху).

Дискуссионным моментом может считаться тезис о большей близости восточной культуры именно к западному авангарду, требующий более развернутого обоснования.

Список литературы репрезентативен и включает как фундаментальные труды по теории музыки, так и современные исследования на русском, китайском и английском языках. Широко привлекаются диссертационные работы и статьи в рецензируемых журналах, что свидетельствует о хорошей осведомленности автора в современном состоянии проблемы. Все источники корректно цитируются в тексте.

Автор учитывает возможные контраргументы относительно эклектичности стиля Шэн Цзунляня, последовательно демонстрируя органичность синтеза различных традиций. Показательно обращение к философско-эстетической концепции "единства духа при кажущейся разрозненности формы", что позволяет интерпретировать структурные особенности цикла не как недостаток, а как сознательный художественный прием, укорененный в китайской культурной традиции.

Выводы статьи логически вытекают из проведенного анализа и адекватно отражают содержание работы. Они подчеркивают значение цикла Шэн Цзунляня для развития как китайской виолончельной музыки, так и современного мультикультурного музыкального

пространства в целом.

Статья представляет значительный интерес для музыковедов, культурологов, исполнителей на виолончели, а также для всех, кто интересуется проблемами межкультурного взаимодействия в современном искусстве.

Статья «К вопросу о технических и выразительных особенностях китайской виолончельной музыки на примере цикла *Seven Tunes Heard in China* Шэн Цзунляна (Брайта Шенга)» представляет собой содержательное и методологически выверенное исследование. Работа вносит существенный вклад в изучение современной китайской музыки и практик культурного синтеза. Соответствуя всем критериям научной публикации, статья рекомендуется к печати в журнале «Культура и искусство».