DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.10.1.004

Шо Цуй

ГИБРИДНЫЙ ТЕМАТИЗМ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ БРАЙТА ШЕНГА

Аннотация. В статье на примере творчества Брайта Шенга анализируется феномен «гибридного тематизма». В фокусе анализа – два инструментальных цикла: «Семь мелодий, услышанных в Китае» для виолончели соло и «Течение реки» для скрипки соло. В их основе – народные мелодии, записанные композитором в годы его жизни в провинции Цинхай. Ладовые и ритмические особенности китайской музыки трансформируются в этих произведениях с помощью европейской композиторской техники. Автор статьи приходит к выводу, что в «Семи мелодиях, услышанных в Китае» и «Течении реки» обнаруживаются черты «преднамеренной гибридности». Они предопределяются двойственностью национальной идентичности композитора, сохранившего связь с корнями китайской культуры, но сформировавшего свой стиль в рамках европейской традиции.

Ключевые слова: Брайт Шенг, взаимовлияние культур, современные композиторские техники, китайский фольклор, пентатоника, цикл пьес.

Брайт Шенг (р. 1955) – один из наиболее известных китайских композиторов, живущих в США. Он работает в различных музыкальных жанрах, его сочинения получили признание во многих странах мира. Элементы китайской традиционной культуры сочетаются в его музыкальном языке с применением современных европейских композиторских техник. Шенг часто использует в своем творчестве подлинные народные темы. Однако во многих случаях его национальная идентичность прослеживается не через протяженные мелодии, а через ладоинтонационные обороты, свойственные китайской музыке, или же через использование каких-либо иных атрибутов и культурных кодов[1].

Брайт Шенг принадлежит к так называемому поколению «новой волны» – «синчао». Для многих композиторов этого поколения характерны преодоление культурных границ и объединение восточных и западных музыкальных традиций – так называемая «гибридная» стилистика. В этой концепции «естественная гибридность» возникает, когда результирующий стиль того или иного композитора выглядит естественным сплавом элементов, не противопоставляемых друг другу. Другой вид предполагает сопоставление как минимум двух различных стилистик, что является «преднамеренной гибридностью» [6, *520*]. Нельзя не отметить, что указанные подходы, применяемые в американском музыковедении, хорошо соотносятся с разработками российских авторов, размышляющих на тему "фольклор и композитор". *Целью* данной статьи является рассмотрение феномена «преднамеренной гибридности» на примере двух инструментальных произведений Брайта Шенга.

В годы культурной революции Шенг, подобно многим подросткам из интеллигентных семей, был отправлен на «перековку» на север Китая и семь лет прожил в провинции Цинхай, недалеко от Тибета. В зрелые годы, уже в Америке, он неоднократно подчеркивал, что этот период во многом способствовал его формированию как композитора. Если бы не Культурная революция, утверждал Шенг, «я бы никогда бы не стал музыкантом» [4]. Именно в период жизни в Цинхае юноша познакомился с подлинным народным творчеством, оценил и полюбил его. Шенг играл на фортепиано и ударных в народном театре песни и танца в Синине, столице провинции Цинхай. Он был вдохновлен

[1] Более подробно о жизненном и творческом пути Шенга см: [2].

самобытной народной музыкой этого региона и особенно увлечен жанром народной песни хуаэр[2].

Шенг тщательно изучал фольклор, стремился зафиксировать мелодии народных песен и танцев. Композитор вспоминал впоследствии: «Помимо «обычных» китайцев, в этой провинции проживали тибетцы, китайцы-мусульмане, монголы и даже русские казаки. ... Их единственным развлечением было пение народных песен. Одну из категорий народной песни в Цинхае называют хуаэр, или цветочными песнями. Я получил возможность изучить их. У каждой [этнической – *Ц.Ш.*] группы есть свои народные песни на своем языке, но при этом цветочные песни звучали на провинциальном диалекте и были связующим звеном для различных этнических групп… В некоторых своих композициях я использую мелодический стиль цветочных песен» [4]. Мелодии хуаэр композитор цитирует в своей первой опере «Песнь Меджнуна» (1992), а также в цикле для виолончели соло «*Семь мелодий, услышанных в Китае*» (1995) и цикле для скрипки соло «Течение реки» (1990).

Остановимся на этих циклах более подробно.

Цикл *«Семь мелодий, услышанных в Китае»* Шенг написал специально для выдающегося виолончелиста Йо Йо Ма. Произведение состоит из семи пьес, в основу которых положены мелодии из различных регионов Китая и сопредельных с ним регионов: 1. “Seasons” («Времена года») – из провинции Цинхай (мелодия хуаэр); 2. “Guessing Song” («Песня угадывания») – из провинции Юньнань; 3. “The Little Cabbage” («Маленькая капуста») – из провинции Хэбэй; 4. “The Drunken Fisherman” («Пьяный рыбак») – не поддается территориальному определению, известна в разных регионах Китая; 5. “Diu Diu Dong” («Диу Диу Дон») – из Тайваня; 6. “Pastoral Ballade” («Пасторальная баллада») – из Монголии; 7. “Tibetan Dance” («Тибетский танец») – из Тибета[3].

В качестве «Мелодии», открывающей цикл, Шенг выбрал одну из наиболее популярных в Цинхае песен – «Времена года». Этот номер включает три раздела. Шенг сначала представляет фольклорный материал, затем – собственный тематический материал и вновь возвращается к начальному мотиву. Поскольку «Семь мелодий…» основаны на китайском фольклоре, очевидно, что используются и китайские ладовые формы, то есть пентатоника, которую Шенг стремится совместить с элементами европейской гармонии.

Все части цикла, кроме последней, основаны на песенном фольклоре. Во «Временах года» в качестве «аккомпанемента» к песенной теме выступает мотив, в котором Шенг имитирует игру на четырехструнном китайском инструменте геху, созданном в XX веке музыкантом Яном Юсеном. Этот инструмент по тембру мало чем отличается от китайского эрху, однако больше напоминает виолончель.

Для создания национального колорита и воспроизведения интонационной специфики китайских народных инструментов Шенг широко применяет виолончельные глиссандо. К другим звукоизобразительным приемам можно отнести искусственные флажолеты, имитирующие свист поезда (детская песенка «Диу Диу Дон», № 5), постукивания по корпусу виолончели, имитирующие игру на барабанах («Тибетский танец», № 7).

Обращает на себя внимание свобода, которую Шенг проявляет в метроритмической сфере. Она не свойственна изначально используемому им фольклорному материалу. Например, в то время как большая часть тибетской танцевальной музыки имеет размер 2/4, в «Тибетском танце» композитор использует переменный размер, подобно тому, как это делает И.Ф. Стравинский в «Весне Священной». На первый взгляд кажется, что эта

---

[2] Дословный перевод с китайского – "цветок". Песни хуаэр поют молодые влюбленные, это является частью ухаживания за девушкой.

[3] Особенностям исполнительской интерпретации этого цикла посвящена статья Н.А. Феофановой [1].

переменность ломает закономерность и предсказуемость, свойственные традиционной китайской музыке. Однако фольклорная тема все же остается неизменной и узнаваемой.

Аналогичные метроритмические приемы присутствуют во всех частях цикла. В начале каждой части звучит народная мелодия, фрагменты которой затем повторяются, переставляются, видоизменяются и сжимаются, метрически смещаются и дополняются аккомпанементом либо развиваются полифонически. Шенг даже создает гармонические диссонансы, сопровождая народную мелодию педальными тонами, образующими малые секунды, большие септимы, тритоны.

Эти элементы композиторской техники, которые Шенг применяет осознанно, можно соотнести с принципами разработочного мотивного развития, свойственными европейской сонатной форме. Например, мелодия «Цайдяо», положенная в основу второй части («Песни угадывания») представляет собой несложную тему, состоящую из нескольких характерных для китайской музыки мелодических элементов: это восходящие и нисходящие квартовые ходы, нисходящие скачки на сексту. Все они извлекаются из мелодического контура, транспонируются, соединяются в новых мотивах и образуют разработочный раздел «европейского» типа.

Заметим, что во всех номерах цикла композитор тщательно обозначает агогику, динамику, технические приемы (прежде всего глиссандо), орнаментику и так далее, стремясь приблизить «Семь мелодий…» к традициям китайской музыки.

В двухчастном цикле «*Течение реки*» для скрипки соло Шенг также использует принцип «намеренной гибридности», сочетая китайские традиционные элементы с установками европейской композиторской техники.

Первая часть этого произведения имеет арочную конструкцию ABA. Темповые указания отделяют различные части формы. В начале произведения ладовой основой тематизма является пентатоника. В развитии же со всей очевидностью проступают приемы, свойственные европейской композиции – использование диссонансов, хроматические ходы. Далее тема разрабатывается как вариации. Очевидно, что композитор представляет исходную мелодию как некий модус-сегмент, который позволяет перемещать его свободно в гармоническом пространстве, существующем в рамках европейской традиции.

Вторая часть представляет собой быстрый деревенский танец, основанный на трехзвучном мотиве. Представляя средствами скрипки китайский ударный инструмент, который использовали для традиционного деревенского танца в Южном Китае, мелодия во второй части опирается на трехзвучный мотив, что напоминает исполнение на цзинху, одного из традиционных инструментов в китайской опере. Исполнитель на цзинху часто играет повторяющиеся мотивы из трех или четырех нот в быстром темпе.

В обеих частях этого произведения Шенг использовал переменные размеры и смешанные метры. Они почти не встречаются в традиционной китайской музыке, так как китайские народные песни опираются на очень устойчивые и простые ритмические структуры. Переменные размеры расширяют или же сжимают тему. Кроме того, композитор позволяет исполнителю проявлять свободу в ритмической интерпретации мелодий.

Как и в «Семи мелодиях…», в «Течении реки» многократно применяются приемы глиссандо и скользящих тонов. Шенг полагает, что подобное звучание свойственно китайской традиционной музыке. По его мнению, «скользящие тоны и глиссандо пришли в китайскую песню из специфики самого китайского языка» [5].

В «Семи мелодиях, услышанных в Китае» и «Течении реки» Брайт Шенг черпает вдохновение из фольклорного материала, развивая его в русле традиций европейской композиторской техники. Синтезируя элементы этой техники в своем творчестве, Шенг через трансформацию китайских народных мелодий открывает специфику своего авторского стиля, опирающегося на народные традиции, и в то же время не сливающегося с ними, а обнаруживающего в стилистике черты «преднамеренной гибридности», о которой писала музыковед Сара Вайс. Эти важные черты творческого почерка Шенга можно

объяснить двойственностью национальной идентичности композитора, сохранившего связь с корнями китайской культуры, однако сформировавшего свой стиль в рамках европейской традиции. На наш взгляд, это яркий случай проявления процесса взаимодействия культур в современной музыкальной культуре [3].

Литература

1. 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.
2. Цуй Шо. Творческий путь Брайта Шенга в контексте развития современной китайской музыки // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2021. № 3 (27). С. 61–77.
3. Юнусова В.Н. Взаимодействие культур как предпосылка формирования музыкально-культурного пространства Евразии // Музыкально искусство Евразии. Традиции и современность, 2020, №1. С. 20 – 27.
4. *Bright Sheng*, interview, Michigan Today, Fall 1998//An Interview with Bright Sheng [Электронный ресурс] URL: https://quod.lib.umich.edu/j/jii/4750978.0007.103/--interview-with-bright-sheng?rgn=main;view=fulltext
5. *Bright Sheng*, interview [Электронный ресурс] URL:http://www.bruceduffie.com/brightsheng.html
6. *Weiss S.* Listening to the World but Hearing Ourselves: Hybridity and Perceptions of Authenticity in World Music // Ethnomusicology Vol. 58, No. 3 (Fall 2014), pp. 506–525

Sho Tsui

Hybrid thematism in the instrumental music of Bright Sheng

Abstract. The article analyzes the phenomenon of "hybrid thematism" using the example of Bright Sheng's creativity. The analysis focuses on two instrumental cycles: "Seven melodies heard in China" for solo cello and "River current" for solo violin. They are based on folk melodies recorded by the composer during his life in Tsinghai province. The fret and rhythmic features of Chinese music are transformed in these works with the help of European compositional techniques. The author of the article comes to the conclusion that in "Seven melodies heard in China" and "The Flow of the river" there are features of "deliberate hybridity". They are predetermined by the duality of the national identity of the composer, who retained his connection with the roots of Chinese culture, but formed his style within the framework of the European tradition.

Keywords: Bright Sheng, mutual influence of cultures, modern composing techniques, Chinese folklore, pentatonics, cycle of plays.

Сведения об авторе: *Шо Цуй, аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена.*

e-mail: 929090054@qq.com

Information about the author: *Sho Tsui, postgraduate student of the Institute of Music, Theater and Choreography of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University.*

e-mail: 929090054@qq.com