

Нина Алексеевна Феофанова – виолончелистка, доцент
кафедры струнных инструментов Петрозаводской
государственной консерватории имени А. К. Глазунова,
артистка симфонического оркестра Карельской государственной
филармонии, концертмейстер группы виолончелей
(Петрозаводск, Россия),
feonino@rambler.ru

Nina A. Feofanova – cellist, Associate Professor at the Strings
Department of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
Karelian State Philharmonic Orchestra musician,
Cello section principal
(Petrozavodsk, Russian Federation),
feonino@rambler.ru

УДК 787.3

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЦИКЛА
«СЕМЬ МЕЛОДИЙ, УСЛЫШАННЫХ В КИТАЕ» БРАЙТА ШЕНГА

ABOUT SOME INTERPRETATION FEATURES OF THE “SEVEN TUNES
HEARD IN CHINA” CYCLE BY BRIGHT SHENG

Аннотация

Настоящая статья посвящена циклу «Семь мелодий, услышанных в Китае» для виолончели соло, который принадлежит Брайту Шенгу, современному американскому композитору китайского происхождения. Это сочинение рассматривается с позиций слияния в нём элементов разных культур. В частности, композитор адаптирует для виолончели техники исполнения, сложившиеся на таких традиционных китайских инструментах, как эрху и цинь. В статье анализируются своеобразные исполнительские приёмы, возникающие в итоге объединения западного и древнекитайского музыкальных стилей.

Abstract

The article is devoted to the cycle “Seven Tunes Heard in China” for solo cello, which belongs to Bright Sheng, the contemporary American composer of Chinese origin. This piece is examined from the perspective of merging elements from different cultures in it. In particular, the composer adapts for the cello performance

techniques that have developed on such traditional Chinese instruments as Erhu and Qin. The article analyzes the original performing techniques that arise as a result of the union of Western and ancient Chinese musical styles.

Ключевые слова: Брайт Шенг, «Семь мелодий, услышанных в Китае», виолончель соло, звукоподражание, имитация, слияние стилей, эрху, цинь

Keywords: Bright Sheng, “Seven Tunes Heard in China”, cello solo, onomatopoeia, imitation, blending of styles, Erhu, Qin

В последнее десятилетие творчество китайско-американских композиторов – Тань Дуня, Чжоу Луна, Чэнь И, Брайта Шенга – привлекает к себе всё большее внимание и исполнителей, и исследователей. Все эти авторы принадлежат к течению «новой волны», сформировавшемуся в культуре Китая в последней трети XX века¹, их музыка демонстрирует синтез традиционной китайской и современной западной стилистики. Поэтому она имеет новое звучание как для азиатской, так и для европейской или американской аудитории.

Биографии всех названных композиторов имеют немало схожих черт: пережитая в подростковом возрасте «культурная революция», учёба во вновь открывшихся китайских консерваториях, продолжение образования за пределами своей страны², наконец, жизнь за рубежом. Они часто характеризуются как авторы, выходящие за рамки культурных границ или композиторы, объединяющие восточные и западные традиции, а их произведения ассоциируются с такими словами, как «слияние» или «синтез» [3, с. 62–63]. При этом, несмотря на общность исторического контекста,

¹ «Новая волна» – направление современного искусства в Китае, возникшее после «культурной революции» (1966–1976) и охватившее различные области: музыку, живопись, литературу и другие. В Китае формирование авангардного направления началось с 1980-х годов. Для него характерно внимание к современным европейским композиторским техникам, и вместе с тем к национальным традициям, инструментам, философии, а также исследование возможности их слияния.

² Некоторые из них продолжили обучение в докторантуре и учились у одних и тех же педагогов, например, у профессора и композитора Чжоу Вэньчжуна (род. 1923), китайского и американского композитора и педагога, работающего в Колумбийском университете.

предпосылок для творческого становления и развития, каждый из этих художников шёл своим путем, формируя индивидуальный стиль.

Объектом внимания в данной статье стало творчество Брайта Шенга³. Среди всех тем, возможных для обсуждения, мы останавливаемся на особенностях работы с одним из академических европейских тембров в его музыке. Они будут рассмотрены на примере цикла «Семь мелодий, услышанных в Китае» для виолончели соло.

«Семь мелодий...» были написаны для выдающегося виолончелиста современности Йо Йо Ма⁴. С точки зрения техники исполнения первоначальный вариант пьес оказался чрезвычайно сложным. В связи с этим композитор пересмотрел определённые фрагменты, консультируясь с одним из своих учеников-виолончелистов. Оригинальная версия работы впервые прозвучала 9 октября 1995 года в Лос-Анджелесе в исполнении Йо Йо Ма⁵. В контексте сольных произведений для виолончели «Семь мелодий, услышанных в Китае» Брайта Шенга следуют универсальной традиции концертных работ, опирающихся на народную музыку и танцевальный стиль.

Всего в цикле семь пьес, и все они основаны на конкретных народных мелодиях, происходящих из различных азиатских регионов, как собственно китайских, так и принадлежащих сопредельным территориям:

1. “Seasons” («Времена года») – из китайской провинции Цинхай;
2. “Guessing Song” («Угадай песню») – из китайской провинции Юньнань;

³ Брайт Шенг (род. 6.12.1955) – американский композитор, дирижёр и пианист китайского происхождения. Окончил Мичиганский университет по классу композиции, учился у Л. Бернштейна. Его композиторское творчество представлено многими жанрами. Основные сочинения: 3 оперы (“The Song of Majnun”, 1992; “The Silver River”, 2000; “Madame Mao”, 2003), балет (“Chi-Lin”, 2002), струнные квартеты, инструментальные концерты с оркестром (для пипы, кларнета, перкуссии, фортепиано, флейты), “Two poems” для виолончели с оркестром (1997), “The Song and Dance of Tears” для западных и восточных инструментов (2003), пьесы для скрипки и фортепиано.

⁴ Композитор начал работу над циклом пьес по заказу дирекции Тихоокеанского симфонического оркестра для доктора Джорджа Ченга и посвятил их его жене Арлин Ченг.

⁵ Запись *Sony Classical SK 64110, Yo Yo Ma – Solo*.

3. “The Little Cabbage” («Маленькая капуста») – из китайской провинции Хэбэй;

4. “The Drunken Fisherman” («Пьяный рыбак») – не имеет определённой региональной принадлежности, встречается в разных местностях Китая;

5. “Diu Diu Dong” («Диу Диу Донг») – из Тайваня;

6. “Pastoral Ballade” («Пасторальная баллада») – из Монголии;

7. “Tibetan Dance” («Тибетский танец») – из Тибета.

По жанровой принадлежности большая часть заимствованных народных тем – песни, только четвёртая пьеса основана на мелодии, имеющей инструментальную природу. Эта мелодия возникла тысячу лет назад, первоначально была написана для *цин*, семиструнной китайской цитры.

Предварительно Брайт Шенг детально изучил известные сольные виолончельные произведения от И. С. Баха до Б. Бриттена. И только после этого он начал работу по преобразованию народных мелодий. В итоге композитор действовал подобно тому, как в свое время Б. Барток и З. Кодай. Шенг был большим поклонником Белы Бартока, восхищался его умением сочетать народную музыку с западными формами, инструментами и жанрами. Сам Шенг также искал способ объединить китайскую и западную музыкальные культуры, не теряя при этом оригинальности своего стиля.

Каждая из пьес цикла начинается с прямого цитирования той или иной народной темы, сразу идентифицируемой по пентатоническому звучанию. В этот момент выдерживается монодический склад, характерный для китайской народной музыки. Затем автор персонализирует мелодию, смешивая китайские и западные музыкальные элементы. Народная мелодия дробится, её фрагменты предстают во множестве вариантов: изменяются ритмически, смещаются метрически, дублируются, транспонируются, объединяются, дополняются аккомпанементом или вплетаются в полифоническую фактуру. Все эти способы тематической работы характерны для академической музыки западных композиторов.

Синтез разных начал очевиден и на уровне интонационного материала. Во всех пьесах перемешиваются и хорошо определяются на слух китайские пентатонические и западные модернистские диссонирующие созвучия. Диссонантные интервалы, такие как тритоны, малые секунды и большие септимы, которые отсутствуют в пентатонике и не типичны для китайской музыки, создают тональное противодействие между голосами, а также между движущейся народной мелодией и статической педалью в полифонической фактуре. Такой композиторский приём прослеживается в “Tibetan Dance”, “Guessing Song” и “Drunken Fisherman”. Шенг также выстраивает на основе мотивов народных тем полифоническую ткань. В первой пьесе “Seasons” полифоническое развитие приводит к взаимодействию между несколькими голосами, создавая сложную сеть разговоров, которая включает в себя имитацию, усечение и передачу определённых мотивов между голосами. В “Diu Diu Dong” разработке подлежат три мотива, при этом композитор работает с ними целиком и с их отдельными элементами.

Показательна также ритмическая и метрическая организация отдельных пьес. Так, если большая часть тибетской танцевальной музыки обычно имеет размер 2/4, то последний номер – “Tibetan Dance” – построен на постоянно меняющемся размере. Переменный метр, на первый взгляд, нарушает регулярность и предсказуемость оригинальной народной мелодии, хотя, приобретая новые оттенки, она остается хорошо узнаваемой.

Одно из наиболее интересных проявлений синтеза западных и азиатских традиций связано в этом цикле с трактовкой виолончели. Брайт Шенг использует возможности виолончели для воспроизведения звучания ряда китайских национальных инструментов. Передавая настроение оригинальной народной песни и отображая мотивы её текста, композитор отходит от академических приёмов звукоизвлечения и использует различные техники исполнения, присутствующие в исполнительских практиках китайской музыки,

такие как *glissando*, орнамент, зашипывание струн и использование принципов звуковедения в стиле китайских региональных народных традиций.

Цикл начинается с чрезвычайно лирической песни “Seasons”, где виолончель звучит как *эрху*⁶. Во второй задорной песне “Guessing Song” большая часть мелодии сопровождается педальным звучанием. “The Little Cabbage” – ещё одна лирическая пьеса, передающая плач ребенка о своей матери. Четвёртая мелодия – “Drunken Fisherman” – полностью исполняется без смычка, подражая звуку *цинъ*⁷. Натуральные и искусственные флажолеты, в том числе двойные, часто используются в пятой мелодии “Diu Diu Dong”, имитируя свист поезда. “Pastoral Ballade” описывает монгольский пейзаж, простирающийся от широкого голубого неба до зелёной травы. Цикл заканчивается живым танцем из Тибета, в котором исполнителю предписано выбивание по корпусу инструмента акцентов, имитирующих звук барабана.

Сначала мы рассмотрим техники игры на *эрху*, применённые композитором в большинстве пьес цикла. Как известно, существуют большие различия в воспроизведении звука смычком при игре на виолончели и *эрху*. Это связано, в первую очередь, со способом держания и ведения смычка, а также с различиями в использовании давления, скорости и способах нажима на струну. При исполнении рассматриваемых пьес больше внимания следует уделить заметному отличию в методах использования *portamento*.

В западной музыке крайне редко можно увидеть какие-либо композиторские указания об использовании *glissando*, или скольжения, при

⁶ Эрху – двухструнный смычковый инструмент, одна из разновидностей *хуцина*. «Представляет собой полый шестигранный (иногда восьмигранный или цилиндрический) бочонок, в боковую часть которого вставляется длинная стойка-шейка небольшого диаметра» [2, с. 258–259]. Струны протягиваются от колков, находящихся на верхнем конце стойки, к деке бочонка. «Пальцы левой руки прижимают сразу две струны к шейке» [там же]. Смычок располагается между струн, его движение осуществляется непосредственно над бочонком.

⁷ Цинъ – струнный щипковый инструмент, его полное название – *цисяньцинъ*. «Корпус инструмента представляет собой деревянную рамку-деку длиной около 110–120 см и шириной 15–20 см, на которой в зависимости от ладотональности исполняемого

выполнении переходов или соединении звуков. И если исполнитель применяет данный приём, то чаще всего выполняет его в восходящем, а не в нисходящем направлении. В восточной музыке, в пьесах Брайта Шенга в том числе, есть специальные символы, обозначающие необходимость выполнения *glissando* и указывающие направления перемещения как вверх, так и вниз. Такой приём выразительности характерен для исполнителей на эрху, и композитор стремился воссоздать схожее звучание при игре на виолончели в пьесах своего цикла.

Существует три основных способа выполнения *glissando* на эрху. Первым способом выполнения этой техники является короткое скольжение, которое никогда не применяется для интервала шире большой терции. В восходящем движении это называется *Xia Mo Yin* (ся мо инь), в нисходящем – *Shang Mo Yin* (ша мо инь). Движение начинается с определённого тона и совершается в направлении указанной высоты, но явно звучащего окончания не предусматривает, звук как будто растворяется, в отличие от следующих видов техники.

Ко второму типу относится скольжение в пределах интервала шире большой терции, в обоих направлениях. Этот вид также имеет определённое название: для восходящего – *Hua Yin* (хуа инь) – для нисходящего – *Hui Hua Yin* (хуэй хуа инь).

Третий тип используется для соединения интервалов шире октавы и также может выполняться вверх – *Da Hua Yin* (да хуа инь) или вниз, наименование то же, что и в предыдущей технике – *Hui Hua Yin*. Во втором и третьем способах исполнения *glissando* часто применяется украшение в виде вспомогательного тона перед нотой, к которой выполняется *glissando*. Предполагается, что обе ноты исполняются на один смычок без необходимости повторной артикуляции завершающего тона.

произведения настраиваются 7 струн, наиболее распространённым является строй C-D-F(E)-G-A-c-d» [2, с. 253–254].

При внимательном рассмотрении первой пьесы можно увидеть, что *glissando* является достаточно распространённым исполнительским приёмом. Все три его типа, упомянутые ранее, присутствуют в этой пьесе (пример № 1).

Пример № 1

Брайт Шенг. «Семь мелодий, услышанных в Китае»,
“Seasons”, mm. 1–3



Шенг также указывает, что все украшающие форшлаговые ноты начинают звучать в сильное время доли, независимо от их размещения в рамках такта. Так, например, в первом такте форшлаг, указанный ко второй восьмой, начинается именно на этой второй восьмой, а не за счёт предыдущей ноты. Необходимо уточнить, что все украшающие и вспомогательные звуки должны быть исполнены одним и тем же пальцем с последующим основным звуком.

В третьей, самой короткой пьесе цикла, приём *glissando* используется отчасти в привычном для нас варианте, а именно – с художественной целью, для имитации звуков плача или рыдания. Характер музыки не предполагает чёткой и определённой артикуляции, скорее возникает необходимость поиска возможности соединения выдержанных звуков и заполнения временного пространства между ними. Наиболее подходящим способом осуществления этой задачи является выполнение скользящих переходов на одном пальце без снятия его нажима в момент перехода (пример № 2).

Пример № 2

Брайт Шенг. «Семь мелодий, услышанных в Китае»,

№ 3 “The Little Cabbage”



Приём *glissando* используется и в пятой пьесе. Создание звуковой сцены движущегося поезда осуществляется с помощью скользящих искусственных флажолетов. Шенг прямо не указывает на применение *glissando* в нотном тексте этой пьесы. Для того, чтобы воспроизвести звук, имитирующий свист поезда (исходя из описания в тексте оригинальной песни), необходимо выполнять скользящие движения пальцами без чётких остановок между нотами. Во многом добиться такого эффекта поможет ровное ведение смычка, незаметные перемены направления которого должны осуществляться без единого акцента. В одном из фрагментов Шенг проводит тему с использованием двойных искусственных флажолетов параллельными квинтами (пример № 3).

Пример № 3

Брайт Шенг. «Семь мелодий, услышанных в Китае»,

“Diu Diu Dong”, mm. 79–83

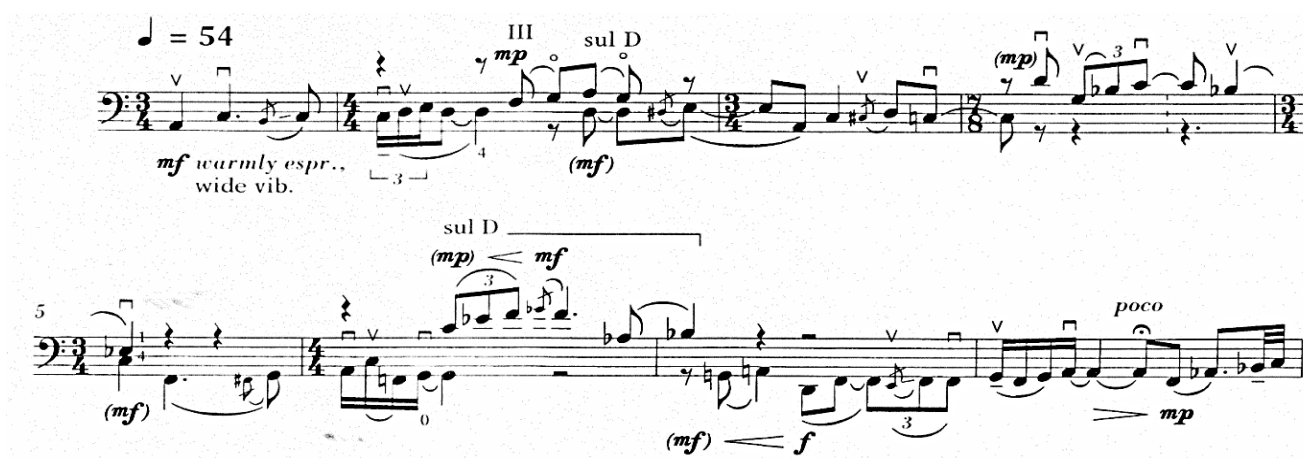


В этом эпизоде необходимо подобрать удобную аппликатуру для игры. Выбор аппликатуры касается исполнения верхних звуков, в то время как нижняя квинта традиционно нажимается большим пальцем. Если пальцы достаточно толстые, то можно использовать третий палец, наклонив его в сторону подставки. Если пальцы слишком тонкие или короткие, то лучше использовать второй и третий для исполнения верхних звуков. Исполнение натуральных флажолетов, встречающихся в этой пьесе, не вызывает каких-либо трудностей.

Медленная, очень выразительная первая тема шестой пьесы в нижнем регистре исполняется на струнах G и D (пример № 4).

Пример № 4

Брайт Шенг. «Семь мелодий, услышанных в Кумае»,
“Pastoral Ballade”, mm. 1–8



Для имитации народного стиля необходимо соединять звуки с заметными медленными *glissando*, которые присутствуют почти всегда. Однако здесь применяется несколько другая техника переходов и скольжения. Речь идёт об использовании одного пальца для игры целого фрагмента внутри определённого диапазона. Получается так, что один палец, находится в постоянном движении до фрагмента, где он заменяется следующим, также продолжающим скольжение.

В “The Drunken Fisherman” использованы разнообразные приёмы техники *pizzicato*. Поскольку народная песня изначально предназначалась для цинь, то вся пьеса исполняется щипком, без смычка. В данной пьесе автором использованы три основных техники цинь.

Первая из них, *San Yin* (сан инь), относится к различным кистевым движениям. Щипок может выполняться всеми пальцами правой руки, кроме мизинца. Каждый палец имеет разную силу, поэтому качество извлекаемого звука различно и имеет свою определённую краску. В древней табулатуре выставлялись специальные обозначения об использовании большого, среднего и указательного пальцев. Шенг в своей пьесе также следует этой традиции.

Помимо исполнения щипком, Шенг использует медиатор (или пластиковую карточку). Регулярно чередуя разные варианты взятия звука – пальцем или медиатором (для этих случаев в нотах используется специальный знак – ∇) – композитор создаёт тембральные вариации внутри фраз и достигает имитации звучания оригинального инструмента (пример № 5).

Пример № 5

Брайт Шенг. «Семь мелодий, услышанных в Китае»,

“The Drunken Fisherman”, *mm.* 1–9

Elegantly and in tempo. ♩ = 40
 senza sord.
 pizz. ∇ *

mp *sim.* *mf* *ff sub.*

6 *mp* *f* 2 2 1 (+) 2

В конце т. 97 Шенг пытается воспроизвести приём тремоло, выполняемый путём чередования щипка между большим и указательным пальцами, заменяя

его на виолончели на тремоло медиатором (пример № 6). Этот приём достаточно трудно исполнить на виолончели, потому что инструмент располагается в вертикальном положении, а движения руки должны осуществляться в горизонтальном (на цинь подобные движения выполняются в другой плоскости, что физиологически естественно). Исполнителю необходимо наклонить корпус вправо, изменив угол между телом и инструментом, благодаря чему будет создано дополнительное удобство для движений правой руки.

Пример № 6

Брайт Шенг. «Семь мелодий, услышанных в Китае»,
 “The Drunken Fisherman”, m. 97



Вторая основная техника цинь – *An Yin* (ан инь) – относится ко всем движениям, связанным с левой рукой. В данных пьесах Шенг использует приём скольжения одного пальца вверх и вниз, которое объединяет два важных мелодических тона. Первый звук защищается *pizzicato*, а затем палец левой руки перемещается на верхний соседний тон и опускается на основной, при этом происходит естественное угасание звука, последняя нота не подчёркивается повторным щипком. Движения левой руки при этом соответствуют приёму исполнения *glissando* первого типа, описанному выше (пример № 5). В конце т. 96 исполнение трелей (*As–B*, *Des–Es*, *F–As*, *B–Des*) осуществляется скольжением между двумя звуками и напоминает по звучанию медленное вибрато (пример № 7).

Пример № 7

Брайт Шенг. «Семь мелодий, услышанных в Кумае»,

“The Drunken Fisherman”, m. 96



Третья техника – *Fan Yin* (фан инь) – касается обертонов и флажолетов. Шенг использует *pizzicato* рядом с подставкой. Для обозначения этого приёма в нотах используется специальный символ –  (пример № 8). Техника выполнения этого *pizzicato* может иметь некоторые сложности, так как зацепывание осуществляется ногтевыми фалангами, они должны обладать определённой прочностью и иметь необходимую длину. Исполнение осложняется ещё и тем, что струны на виолончели стальные, имеют сильное натяжение. На традиционных инструментах струны не только слабее натянуты, но выполнены из более эластичных материалов (например, на цинь они раньше были шёлковые, сейчас нейлоновые). Если виолончелист не может выполнить этот приём без боли, то для выступления можно рекомендовать к использованию искусственные накладные ногти (гитарные медиаторы для среднего и большого пальцев). И если на цинь данный приём является естественным и специфическое звучание достигается просто выполнением щипка у подставки, то исполнителю на виолончели необходимо опытным путём найти место звукоизвлечения, в котором будет возможно воспроизвести необходимый по динамике, краске и чёткости звук.

Пример № 8

Брайт Шенг. «Семь мелодий, услышанных в Китае»,

“The Drunken Fisherman”, mm. 52–53



«Семь мелодий, услышанных в Китае» хорошо восприняты современными виолончелистами и заняли достойное место среди сочинений для виолончели соло. Данный опус, как и многие другие произведения китайских композиторов «новой волны», привлекателен, в первую очередь, своей направленностью на культурное взаимодействие, на сочетание восточных и западных музыкальных стилей. Их слияние обогатило язык современных сочинений для виолончели.

Брайт Шенг прекрасно знает возможности виолончели и профессионально использует колористические, кантиленные, динамические, ритмические и выразительные особенности инструмента, но главное – он создает на виолончели эквивалент звучания национальных тембров, таких как эрху и цинь, а также воспроизводит манеру исполнения китайских песен. Несмотря на краткость пьес, композитор мастерски демонстрирует разнообразие народных мелодий, обеспечивает развитие всех заимствованных тем в соответствии с формами народной музыки, её ладовой принадлежностью и общим настроением.

Исполнение «Семи мелодий...» ставит перед виолончелистом задачи особого рода. Для стилистически правильной и интересной трактовки этой музыки необходимо принять новую палитру звуков виолончели, которая получила описание в настоящей статье. Также желательно познакомиться с традиционной музыкой Китая, её интонационным строем и манерой. Тогда

окажется возможным понять тонкости стиля «Семи мелодий...» и особенности трактовки виолончели в этом сочинении.

Литература

1. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Н. Новгород, 2017. 30 с.
2. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): учеб. пособие. СПб.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ; Лань, 2011. 544 с.
3. Янь Цзянань, Юнусова В. Н. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня // Журнал Общества теории музыки. 2018. № 4 (24). С. 60–73.
4. Sheng Bright. *Seven Tunes Heard In China*. Edited by Yo-Yo Ma. New York: G. Schirmer, 2001. 20 p.

References

1. Daj Juj. *Jelementy tradicionnoj kul'tury v novoj kitajskoj muzyke «perioda otkrytosti»: avtoref. dis. ... kand. isk.: 17.00.02*. [Elements of traditional culture in the new Chinese music of the "period of openness»: Abstract of the Ph.D. thesis in Art History: 17.00.02]. N. Novgorod, 2017. 30 p.
2. U Gen-Ir. *Istorija muzyki Vostochnoj Azii (Kitaj, Koreja, Japonija): ucheb. posobie* [History of East Asian music (China, Korea, Japan): Tutorial]. St. Petersburg: PLANETA MUZYKI; Lan', 2011. 544 p.
3. Jan' Czjanaan', Junusova V. N. Kitajskaja "Novaja volna" i tvorchestvo Sjuj Chanczjunja [Chinese 'New Wave' and the work of Xu Changjun]. *Zhurnal Obshhestva teorii muzyki* [The Journal of the Society for Theory of Music]. 2018. No. 4 (24), pp. 60–73.
4. Sheng, Bright. *Seven Tunes Heard In China*. Edited by Yo-Yo Ma. New York: G. Schirmer, 2001. 20 p.