

Гун Минчуань – музыковед,
аспирант кафедры истории музыки
Нижегородская Государственная консерватория
имени М. И. Глинки
(Нижний Новгород, Россия / Шаньдун, Китай)
1072636435@qq.com

Gong Mingchuan – musicologist,
PhD student at the Department of Music History
Nizhny Novgorod State Conservatory named M. I. Glinka
(Nizhny Novgorod, Russia / Shandong, China)
1072636435@qq.com

УДК: 787.1

DOI: 10.61908/2413-0486.2025.42.2.139-156

ТИПЫ ГЛИССАНДО И ИХ СВЯЗЬ С КИТАЙСКОЙ ТОНАЛЬНОЙ СИСТЕМОЙ ЯЗЫКА: НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ ДЛЯ СКРИПКИ

Аннотация

В статье рассматриваются различные типы глиссандо в китайских произведениях для скрипки и их взаимосвязи с тональной системой современного национального языка. Особое внимание уделено особенностям фонетики и интонационной специфики, которые соотносятся с формами глиссандо, встречающимися в музыкальных сочинениях для скрипки. В рамках исследования выдвигается гипотеза о том, что отсутствие в китайской скрипичной музыке названного нами «восходяще-возвращающегося глиссандо» может быть связано с отсутствием аналогичной модели изменения высоты тона в китайской языковой системе.

Ключевые слова: глиссандо, китайская музыка для скрипки, тональная система, китайский язык, музыкальная интонация, национальный стиль

TYPES OF GLISSANDOES AND ITS CONNECTION TO THE TONAL SYSTEM OF THE CHINESE LANGUAGE: A STUDY BASED ON VIOLIN COMPOSITIONS

Abstract

This article examines various types of glissandi in Chinese violin compositions and their correlation with the tonal system of the modern national language. Particular attention is paid to phonetic features and intonational patterns that correspond to glissando forms in violin music. The study proposes a hypothesis that the absence of what we refer to as the “ascending-returning

glissandi” in Chinese violin music may be related to the lack of a similar pitch change pattern in the Chinese linguistic system.

Keywords: glissando, Chinese violin music, tonal system, the Chinese language, musical intonation, national style

Скрипичное искусство, являясь символом академической европейской культуры, за несколько столетий своего развития сформировало систематизированную исполнительскую технику игры на инструменте и обширный репертуар. С момента появления скрипки в Китае в 1673 году на протяжении длительного времени игра на инструменте получила распространение преимущественно при императорском дворе. Лишь в 1919 году с созданием первого китайского произведения для скрипки началось активное развитие исполнительского и композиторского скрипичного искусства в Китае, ознаменовавшее процесс своеобразной национализации инструмента европейской традиции.

За более чем столетнюю историю китайская музыка для скрипки прошла путь от заимствования, подражания и ассимиляции западных традиций до органичного синтеза и инноваций, сформировав уникальный художественный облик. В этот период появились выдающиеся национальные музыканты и значительное количество талантливых произведений для скрипки, особенно после основания Китайской Народной Республики (1949), когда их количество резко возросло, художественный уровень значительно повысился, а сами сочинения стали достоянием мирового искусства.

Интеграция элементов национальной культуры являлась ведущей тенденцией на протяжении всего периода становления китайской скрипичной школы. Исполнители, осваивая западную технику игры, активно впитывали выразительные средства китайской традиционной музыки, что способствовало формированию самобытного исполнительского стиля.

Глиссандо является одним из наиболее ярких проявлений национальной специфики в китайских произведениях для скрипки. В магистерской дис-

сертации китайский исследователь Чжан Бинь классифицирует этот приём по направлению движения на «восходящее», «нисходящее» и «возвратное глиссандо» [7, с. 17]. При этом последнее подразделяется на два типа: «нисходяще-восходящее» и «восходяще-нисходящее».

В апреле 2019 года в Шанхае было издано семитомное нотное собрание «Сто лет классики китайских произведений для скрипки» [5]. Оно включает в себя наиболее значимые сочинения, созданные за сто лет развития скрипичного искусства в Китае. 101 произведение охватывает широкий спектр жанров – от пьес и сонат до опусов камерной музыки и концертов. Анализ представленных в сборнике музыкальных произведений показал, что в каждом из них используется богатая палитра глиссандо.

Для более наглядного представления различных типов глиссандо в китайских скрипичных произведениях автор провёл статистический анализ, определив точное число каждого типа глиссандо в девяти произведениях (схема № 1).

Схема № 1

Диаграмма количественного распределения различных типов глиссандо

Год создания	Композитор	Название работы	А	Б	В
1953	Ян Шаньлэ	«Летняя ночь»	25	0	6
1958	Чжан Цзиньпин	«Праздник урожая»	8	0	4
1960	Чжан Цзиньпин	«Народный танец»	10	0	6
1964	Чжао Вэй	«Возвращение красноармейца»	38	26	9
1973	Ли Цили	«Песня рыбаков о богатом улове»	19	0	8
1975	Чэнь Ган	«Утро в Мяолине»	99	1	12
1978	Ян Баочжи	«Гуаньшаньюэ»	22	0	13
2002	Ян Баочжи	«Окружённый врагами со всех сторон»	17	0	12
1999	Лу Пэй	«Флейта и барабан на закате»	10	0	1
А: Количество восходящих глиссандо Б: Количество нисходяще-восходящих глиссандо В: Количество нисходящих глиссандо					

Отметим, что статистика включает не только те глиссандо, которые выписаны композиторами в нотном тексте, но и те, которые импровизируют китайские музыканты в процессе исполнения. Таблица свидетельствует, что

наибольшее количество приходится на восходящие глиссандо, за ними следуют нисходящие. Нисходяще-восходящее глиссандо встречается реже, но тем не менее присутствует, особенно заметно оно в музыкальной ткани произведения Чжао Вэй «Возвращение красноармейца».

Однако в результате анализа большого количества китайских скрипичных произведений, а также на основе многолетнего исполнительского опыта автора выяснилось, что несмотря на существование в теории «восходяще-нисходящего» глиссандо, оно почти не применяется на практике. Этот факт вызвал у автора научный интерес, а выявление причин отсутствия подобного типа глиссандо определило исследовательский вектор данной статьи.

Можно предположить, что использование глиссандо может быть связано не только со спецификой скрипичной техники, но и с более глубокими культурными или даже языковыми, фонетическими факторами китайского языка. В данной работе рассматривается связь между различными видами глиссандо, применяемыми китайскими композиторами в сочинениях для скрипки, и четырьмя тонами общеупотребительной национальной речи.

В отличие от русского, китайский – тональный язык, одной из основных характеристик которого является вариативность интонирования слогов при произнесении. Многообразие тонов используется не только для фиксации разницы в значениях слов, но играет важную роль в выражении эмоций. Опишем четыре тона современного китайского языка и дадим их характеристики в соответствии с изменениями высоты звука, а также предложим гипотезу о возможном соответствии этих тонов и различных типов глиссандо в произведениях китайских композиторов для скрипки.

Прежде чем описать четыре тона китайского языка, важно познакомиться с методом пиньинь. Пиньинь (拼音) – это система латинизированной транскрипции китайских иероглифов, разработанная в 50-х годах XX века и официально принятая в Китае в 1958 году. Она играет ключевую роль в обу-

чении правильному произношению путунхуа¹, особенно для китайских детей, начинающих осваивать язык, а также для иностранцев, изучающих китайский. Благодаря пиньинь учащиеся могут легко запоминать звучание слов и осваивать систему тонов, что делает процесс обучения более эффективным.

Пиньинь состоит из трёх элементов: начального согласного, конечного гласного и тона (интонации). Например, пиньинь иероглифа «妈 (мать)» – это «mā», где «m» – это начальный согласный (звучит как буква «м» в русском), «а» – конечный гласный, а расположенный сверху диакритический знак «-» указывает на ровный **первый тон**, который отображается горизонтальной чертой, напоминающей символ *tenuto*, что означает неизменную высоту тона.

Второй тон – восходящий, похожий на интонацию вопроса. Например, пиньинь иероглифа «麻 (лён)» – это «má». Символ, расположенный над буквой «а», похожий на знак ударения в русском языке, наглядно демонстрирует процесс изменения высоты звука от низкого к высокому.

Третий тон – нисходяще-восходящий, характеризуется значительным изменением высоты, например, пиньинь иероглифа «马 (лошадь)» – это «mǎ». Символ «v» над буквой «а» образно отображает изменение высоты тона: от высокого к низкому, а затем снова к высокому.

Четвёртый тон – резкое нисхождение, придающее речи категоричность, например, пиньинь иероглифа «骂 (ругать)» – это «mà». Изменение высоты тона от высокого к низкому.

Таким образом, в китайском языке один и тот же слог может передавать разные значения в зависимости от тона (интонации) произнесения. Этот феномен вызывает интерес к изучению взаимосвязи между музыкой и фоне-

¹ Путунхуа (普通话) – это официальный, общеупотребительный язык Китая. Он основан на произношении северных диалектов, в частности, пекинского, и используется для общения во всех регионах страны. Путунхуа также является основой для письменной китайской языковой культуры и используется по всей стране. Отметим, что путунхуа включает в себя чёткое произношение китайских иероглифов и использование системы пиньинь для записи правильного произношения слов.

тическими особенностями языка. Как известно, «музыка – это универсальный язык человечества», и данное утверждение подчёркивает сходство между искусством звуков и речью в аспекте выражения эмоций и передачи информации. Однако несмотря на определённые общие черты, между ними существуют принципиальные различия, что делает их объектом активного изучения как музыковедами, так и лингвистами.

Среди музыковедов особое внимание проблеме связи музыки и языка уделяется в исследованиях, посвящённых артикуляции как важному компоненту музыкального интонирования. Так, Е. С. Титов в первом параграфе своего труда «Теоретические основы музыкальной артикуляции» рассматривает этот элемент музыкального произношения в свете положений лингвистики [2, с. 12]. Аналогичным образом М. И. Имханицкий в книге «Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании» [1] в ряде глав раскрывает соотношение артикуляции в музыке и языковой интонации.

Глубинные структуры музыкального и синтаксического строя были исследованы Дэвидом Песецким, а в работе американского нейробиолога и специалиста в области когнитивистики Анирудха Пателя (Aniruddh D. Patel) «Language, Music, Syntax and the Brain» [4], опубликованной в Nature Neuroscience в 2003 году, сделана попытка выявить связь между этими системами. В своём исследовании Патель подчеркнул, что музыкальные и лингвистические структуры активируют схожие области мозга. Это указывает на потенциальные параллели в обработке синтаксических структур двух систем.

Несмотря на структурные аналогии, наиболее значительное различие между музыкой и языком заключается в том, что звуковое искусство не обладает способностью однозначно соотносить «звук» и «значение» и, следовательно, не может передавать точную семантическую информацию. На это указывают Фред Лердаль и Рэй Джекендофф² в своей работе «A Generative

² Фред Лердаль (Fred Lerdahl) – американский композитор и музыкальный теоретик, специализирующийся на когнитивной теории музыки. Рэй Джекендофф (Ray Jackendoff) –

Theory of Tonal Music» [3], отмечая, что внешние сходства между музыкой и языком не имеют большого значения, если они не подкреплены глубоким структурным анализом.

Настоящая статья не ставит своей целью рассматривать данную проблему в широком аспекте, а фокусирует внимание на исследовании сходства между четырьмя тонами китайского языка и различными видами глиссандо в игре на скрипке с фонологической точки зрения. Если абстрагироваться от семантического значения китайских тонов, формируемого сочетанием начального и конечного звуков в речи, а рассматривать лишь их интонационные контуры, то можно обнаружить значительное сходство между этими фонетическими структурами и различными типами глиссандо. Проанализируем эти соответствия.

В первом тоне китайского языка высота звука остается стабильной, что позволяет соотнести его с одиночным длящимся звуком в музыке, высота которого не меняется в процессе исполнения. Учитывая распространённость этого соответствия, дальнейшее разъяснение представляется излишним.

Обратимся ко второму тону китайского языка. Его высота изменяется линейным движением вверх, что можно сопоставить с техникой «восходящего глиссандо» на скрипке, когда исполнитель плавно изменяет высоту звука, скользя пальцем по грифу, создавая траекторию, аналогичную второму тону путунхуа. Этот тип глиссандо является наиболее распространённым в сочинениях китайских композиторов.

Например, в произведении «Утро в Мяолине»³ восходящее глиссандо используется 99 раз! Для произведения продолжительностью менее трёх с

американский лингвист и учёный в области когнитивных наук, известный своими работами в области синтаксиса и семантики. Совместно они разработали «A Generative Theory of Tonal Music (1983) – теорию, объясняющую восприятие музыкальной структуры на основе принципов генеративной грамматики.

³ «Утро в Мяолине» было аранжировано китайским композитором Чэнь Ганом для скрипки в 1975 году на основе одноименного сочинения, написанного в 1974 году Бай Чэнжэнем для коуди – китайская свирель из бамбука.

половиной минут – это ошеломляющая цифра, которая невозможна для сочинения в европейской академической традиции. Причины такого количественного показателя кроются не только в желании композитора имитировать пение птиц или звучание традиционных китайских инструментов, но и в более глубоком культурном контексте, который имеет тесную связь с национальными языковыми особенностями.

Подчеркнём, что в произведениях китайских композиторов для скрипки народные песни часто служат важным источником материала. Это позволяет соотносить музыкальную и языковую мелодику, заложенную в фольклорной традиции. Мелодия «Утро в Мяолине» восходит к мяоской народной песне «Фэй Гэ»⁴, которая характеризуется экспрессивным стилем, а также богатым использованием глиссандо, что придаёт ей особую пластичность и выразительность.

Изменение высоты третьего тона китайского языка достаточно сложное: сначала происходит понижение, а затем повышение интонации, образуя траекторию, напоминающую букву «V» или рисунок параболы. Этот процесс можно сопоставить с техникой нисходяще-восходящего глиссандо на скрипке, когда исполнитель сначала скользит пальцем вниз, а затем вновь движется вверх по звуковысотной шкале, создавая эффект, аналогичный третьему тону в китайском языке. Особенно ярко это проявляется в скрипичном произведении «Возвращение красноармейца» – аранжировке одноимённой пьесы для баньху⁵, выполненной композитором Чжао Вэй⁶ в 1964 году.

⁴ «Фэй Гэ» (飞歌) – это песня национальности Мяо, популярная в Тайцзяне, Цзяньхэ, Кайли и других районах Китая. Характер «Фэй Гэ» смелый, безудержный и живой, а тембр исполнения высокий и яркий. Такую песню преимущественно поют молодые женщины; иногда её можно услышать в исполнении юношей, в сольном варианте она звучит значительно реже. Во время таких праздников, как Фестиваль сестёр и Новый год Мяо обычно поётся «Фэй Гэ», чтобы выразить радость и атмосферу торжества.

⁵ Баньху (板胡) – традиционный китайский смычковый инструмент с высоким и ярким звучанием, используемый преимущественно в северных регионах Китая, в народной и оперной музыке.

⁶ Чжао Вэй (род. 1944) – выдающаяся скрипачка. В 1966 году она завершила обучение в Центральной консерватории в Пекине, где затем преподавала более сорока лет. Она за-

В этом произведении автор стремился передать колорит народной музыки Китая, подражая звучанию традиционных струнных инструментов и интегрируя характерные приёмы их исполнения в скрипичную технику. Как показано в примере № 1 уже в нескольких тактах начальной темы активно применяется приём нисходяще-восходящего глиссандо, что позволяет слушателю ощутить характерное звучание китайских хордофонов.

Пример № 1

Чжао Вэй. «Возвращение красноармейца». Партия скрипки, т. 1–6



Кроме этого произведения, в том же году Чжао Вэй создала ещё одну композицию для скрипки и фортепиано – «Сун Чунь Фэй⁷», в которой также широко применяются различные виды глиссандо. В примере № 2 представлены первые двенадцать тактов основной темы произведения, где синим цветом отмечены элементы, обозначенные аналогично системе путунхуа, которые используются для записи произношения слогов (пиньинь). В данном фрагменте неоднократно встречаются второй тон (восходящее глиссандо) и третий тон (нисходяще-восходящее глиссандо). Кроме того, четвертый тон, характеризующийся линейным снижением высоты звука, коррелирует с нис-

нимала должность приглашённого профессора в Королевской музыкальной консерватории Канады. На протяжении своей карьеры Чжао Вэй активно занималась сочинением и популяризацией скрипичных произведений китайских композиторов, а также опубликовала ряд фундаментальных трудов, посвящённых методике преподавания игры на скрипке.

⁷ Сун Чунь Фэй – название композиции, которое в переводе на русский язык звучит как «Доставка весенних удобрений». Это произведение создано китайской скрипачкой и композитором Чжао Вэй на основе её юношеского опыта, связанного с крестьянским трудом. В 1950–1960-е годы в Китае земледелие не предполагало использования химических удобрений и сельскохозяйственной техники. Вместо этого применялась исключительно органика, которая требовала значительных усилий при заготовке и внесении в почву. Она имела сильный запах, однако для крестьян он был желанным знаком будущего богатого урожая. В произведении ярко отражаются не только характерные черты музыкальной культуры провинции Хэнань, но и дух той эпохи – жизнерадостный, наполненный солнечным светом и пропитанный стойкостью, трудолюбием и стремлением к преодолению трудностей, символизирующих китайский национальный характер.

ходящим глиссандо в технике скрипичной игры и также используется в данном фрагменте.

Пример № 2

Чжао Вэй. «Сун Чунь Фэй». Партия скрипки, т. 1–12



Таким образом представлены соответствия между четырьмя тонами путунхуа и различными типами глиссандо в китайских скрипичных произведениях. Однако возникает неизбежный вопрос: не является ли излишне упрощённым использование исключительно четырёх тонов путунхуа для обобщения интонационных моделей китайского языка в целом?

Согласно данным, представленным в книге «Языки Китая», составленной Институтом этнологии и антропологии Китайской академии общественных наук, Китай – многонациональное и многоязычное государство, в котором насчитывается 56 этнических групп и 129 диалектов. Поэтому языковая ситуация в стране отличается высокой сложностью, а основные китайские диалекты (например, уский, юэский, миньский, ганьский, сянский и др.) обладают значительными фонологическими различиями. Их фонетические системы нередко существенно отличаются от четырёхтоновой системы путунхуа. Например, в юэском диалекте (кантонском) насчитывается от шести до девяти тонов, а в уском сохранились входящие тоны, характерные для древнекитайского языка.

Эти различия не только определяют особенности фонетики соответствующих диалектов, но и предположительно могли оказать влияние на музыкальное творчество и технику игры на традиционных региональных китай-

ских хордофонах. Опора исключительно на четырёхтоновую систему путунхуа не полностью раскрывает влияние тональной системы китайского языка на музыкально-интонационную экспрессию.

Хотя анализ воздействия региональных языковых разновидностей на формирование мелодической структуры сочинений и использование глиссандо мог бы углубить понимание национальной интонационной специфики китайской музыки для скрипки, детальное изучение данного аспекта имеет перспективный характер. При этом анализ показывает, что, несмотря на языковое разнообразие, ни в одной из известных тональных систем, соотносимых с путунхуа или местными говорами, не выявлено интонационной модели «/», связанной с техникой восходяще-нисходящего глиссандо, используемой в игре на скрипке.

Для того чтобы понять интонационные закономерности системы путунхуа, целесообразно рассмотреть пятиступенчатую технику, предложенную Чжао Юаньжэнем⁸ в 1920-х годах, называемую *five level tone mark* и предназначенную для исследования фонетических особенностей общепотребительного языка Поднебесной. Она представляет собой метод записи интонационной амплитуды, отражающей интонации китайской речи. Согласно этой системе, при описании тона отмечается начальная, конечная и, при необходимости, промежуточная точки звуковысотного положения. Эта методика не фокусируется на детальной фиксации промежуточных фаз звука, а отражает только общий контур его изменения.

Второй принцип пятиступенчатой системы заключается в том, что тональные значения имеют относительную, а не абсолютную фиксацию. Каждый человек в разговорной речи использует пять уровней звуковой высоты:

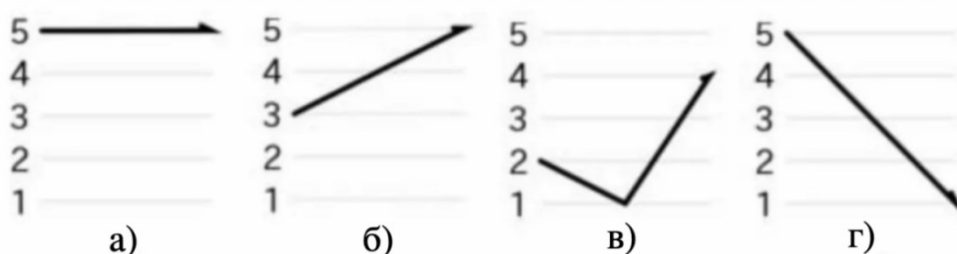
⁸ Чжао Юаньжэнь (1892–1982) – знаменитый китайский лингвист, фонолог и музыковед, признанный одним из основателей современной китайской лингвистики. Он был высококвалифицированным специалистом, внёс значительный вклад в исследование китайских диалектов и добился важных результатов в области фонетики, грамматики и других лингвистических дисциплин.

1 (самый низкий), 2 (ниже среднего), 3 (средний), 4 (выше среднего) и 5 (самый высокий). При этом относительная высота одного и того же уровня может варьироваться у разных людей. Например, минимальная высота звука у одного человека может не совпадать с тем же показателем у другого, но при этом оба будут восприниматься как низшие уровни в их индивидуальных голосовых диапазонах.

На схеме № 2 приведена диаграмма пятиступенчатой системы обозначения четырёх тонов путунхуа.

Схема № 2.

Диаграмма пятиуровневого обозначения тонов путунхуа



Для более привычного понимания и представления этой схемы цифры 1, 2, 3, 4, 5 могут быть интерпретированы условно как звуки «до», «ре», «ми», «фа» и «соль» в C-dur. Важно отметить, что эти графические обозначения отражают не абсолютную, а относительную высоту звука.

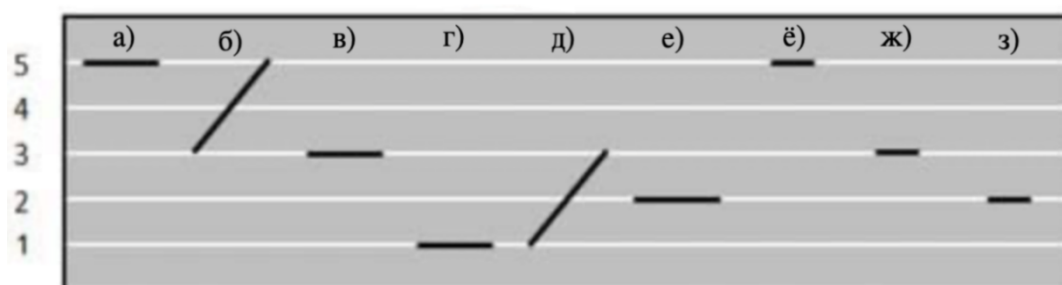
Изображение на схеме, обозначенное а), соответствует первому тону современного китайского языка, что напоминает исполнение одной ноты «соль» на скрипке. Рисунок с буквой б) соответствует второму тону, который представляет собой линейное скольжение от «ми» к «соль», что аналогично подъёму звука на скрипке, упомянутому ранее. Более сложный график в) соответствует третьему тону, где сначала происходит движение от ноты «ре» к «до», а затем от «до» вверх к «фа», что отражает технику нисходяще-восходящего глиссандо на скрипке. Наконец, схема г) соответствует четвертому тону, при котором происходит скольжение от «соль» к «до», что аналогично технике «нисходящего глиссандо» на скрипке.

Очевидно, что графики, обозначенные на рисунках а), б), в) и г), соответствуют описанным ранее интонационным языковым моделям. Попробуем доказать отсутствие модели «сначала восходящее, затем нисходящее движение» в системе китайских диалектов. Для этого, помимо путунхуа, основанного на пекинском варианте китайского севера, необходимо привести другой пример – кантонский диалект, представляющий китайский юг.

На схеме № 3 показана диаграмма пятиуровневого обозначения тонов кантонского диалекта.

Схема № 3

Диаграмма пятиуровневого обозначения тонов кантонского диалекта



Как видно из схемы, несмотря на большее количество тонов, в этом региональном диалекте, как и в путунхуа, отсутствует модель «/\». Это означает, что такой интонационный паттерн не характерен ни для северного (официального) китайского языка, ни для его южных вариантов. Возможно, именно этот факт обусловил отсутствие восходяще-нисходящего глиссандо в китайских произведениях для скрипки, несмотря на его ключевую роль в китайской музыкальной традиции.

Подобная модель изменения высоты звука, характеризующаяся сначала восходящим, а затем нисходящим движением глиссандо, изредка всё же встречается в китайских скрипичных произведениях. Например, в знаменитом скрипичном концерте «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (сокращённое название «Лян Чжу») Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана аналогичные глиссандо, представленные в примере № 3, появляются неоднократно.

Пример № 3

Хэ Чжаньхао и Чэнь Ган. «Лян Чжун». Партия скрипки, т. 18



Пример № 4

Чжао Вэй. «Возвращение красноармейца». Партия скрипки, т. 38



Пример № 5

Чжао Вэй. «Сун Чунь Фэй». Партия скрипки, т. 1



Кроме того, аналогичная структура глиссандо встречается в 38-м такте произведения «Возвращение красноармейца» (пример № 4) и в первом такте «Сун Чунь Фэй» (пример № 5). Однако приведённые три крайне редких примера не могут служить убедительным доказательством существования восходяще-нисходящего глиссандо. Это объясняется следующим фактом. Анализ записей исполнения этих произведений различными китайскими скрипачами показывает, что скорость восходящего глиссандо в данных случаях значительно выше, чем скорость нисходящего движения.

На схеме № 4 представлена техника исполнения нисходяще-восходящего глиссандо. Этот приём представляет собой скольжение вниз и вверх в рамках одного устойчивого звука, занимающее одинаковое время, при этом скорость движения в обеих фазах одинакова.

Схема № 4

Техника исполнения нисходяще-восходящего глиссандо



В отличие от этого, в трёх рассмотренных выше примерах (№ 3, 4, 5) наблюдается иная структура: её можно интерпретировать как сочетание двух отдельных интонационных элементов – восходящего глиссандо, аналогичного второму тону в китайском языке, и нисходящего глиссандо, напоминающего четвёртый тон. Таким образом, эти примеры не могут быть классифицированы как полные аналоги нисходяще-восходящего глиссандо, противоположного третьему тону путунхуа.

Анализ показал, что между тональной системой китайского языка и приёмами глиссандо в китайской скрипичной музыке существуют определённые структурные соответствия, особенно в интонационных контурах. Несмотря на значительные различия между музыкой и языком, обнаруженные параллели свидетельствуют о глубокой связи между звуковыми системами этих двух сфер. В данном контексте примечателен труд Шэнь Ця «Теория иньцяна» [8; 9], посвящённый сравнительному анализу и выявлению фундаментальных характеристик традиционной музыки ханьского народа. В этой работе вводится и обосновывается концепция «иньцян», которая противопоставляется западному понятию «тон» и отражает специфику звуковой организации китайской музыкальной традиции.

Шэнь Ця приводит примеры, связанные с техникой глиссандо, что особенно актуально для темы настоящего исследования. В европейской музыкальной традиции использование глиссандо строго ограничено: чрезмерное применение этого приема может восприниматься как отклонение от академических норм. Однако в китайской музыке широкое распространение глиссандо объясняется спецификой традиционной тональной системы ханьского народа, в основе которой лежит концепция «иньцян», связанная с расширенным пониманием звука, отличающегося от западного представления. С этой точки зрения многочисленные глиссандо не являются украшением или отклонением от нормы, а, напротив, представляют собой неотъемлемый эле-

мент интонационной выразительности китайской музыки, формирующий её характерное звучание и колорит.

Кроме того, Шэнь Ця связывает происхождение феномена «иньцян» с внешним фактором – китайским языком. Это положение перекликается с выводами настоящего исследования, в котором рассматривается взаимосвязь между различными типами глиссандо в китайской музыке для скрипки и тоновой системой национального языка. В частности, отсутствие восходяще-нисходящего глиссандо в анализируемых произведениях может быть сопоставлено с отсутствием аналогичных интонационных моделей в китайской фонетической системе, что подчёркивает глубокую связь между языковыми и музыкальными структурами.

В то же время концепция «иньцян» подвергается критике со стороны ряда исследователей. В частности, Пу Хэнцзянь в статье «Разгадка “иньцян”» [6] поставил под сомнение её обоснованность. В отличие от Шэнь Ця, который следует индуктивному подходу, Пу Хэнцзянь использует дедуктивный метод, рассматривая феномен звуковых колебаний через призму фундаментальных закономерностей структуры звуковой системы китайской традиционной музыки.

В рамках данного исследования невозможно детально рассмотреть ключевые вопросы фонетики китайской и западной музыкальных традиций. Остаётся открытым вопрос о том, можно ли напрямую соотнести обилие глиссандо, являющееся характерной чертой китайской музыкальной эстетики, с тоновой системой китайского языка. Однако несомненным является тот факт, что модель изменения высоты звука в китайских произведениях для скрипки обнаруживает определённое сходство с контуром китайских языковых тонов, а отсутствие восходяще-нисходящего глиссандо, выявленное в ходе анализа, также представляет собой объективную данность. Статья не претендует на окончательное разрешение обозначенной проблемы, а лишь

служит отправной точкой, открывая перспективы для дальнейшего, более глубокого изучения данной взаимосвязи.

Литература

1. Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. 2-е изд., испр. и доп. М. : Российская академия музыки имени Гнесиных, 2018. 232 с.
2. Титов Е. С. Теоретические основы музыкальной артикуляции : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ростов н/Д, 2002. 22 с.
3. Fred Lerdahl, Ray Jackendoff. A generative theory of tonal music. Cambridge: MIT Press, 1985. 368 p.
4. Patel A. D. Language, music, syntax and the brain // Nature Neuroscience. 2003, pp. 674–681.
5. 丁芷诺.中国小提琴作品百年经典（共七卷）[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2019. Дин Чжинуо. Сто лет классики китайских скрипичных произведений. В 7 т. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2019.
6. 蒲亨建. “音腔” 揭秘[J]. 中国音乐学, 2018(01): 10. Пу Хэнцзянь. «Разгадка понятийной категории “инцянь”» // Китайское музыковедение. 2018. № 1. С. 125–134.
7. 张彬. 中国小提琴演奏民族化的探索[D]. 山西大学, 2010. 41 с. Чжан Бинь. Поиски воплощения национальных черт в китайском скрипичном исполнительстве. Магистерская диссертация. Шаньсийский университет, 2010. 41 с.
8. 沈怡. 音腔论[J]. 中央音乐学院学报, 1982(04): 9. Шэнь Ця. «Теория инцяня» // Вестник Центральной консерватории. 1982. № 4. С. 13–21.
9. 沈怡. 音腔论[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2019. 298 С. Шэнь Ця. Фонематическая теория традиционной китайской музыки (Теория инцяня). Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2019. 298 с.

References

1. Imkhanitsky M. I. *Novoye ob artikulyatsii i shtrikhakh v muzykal'nom intonirovanii* [New Insights on Articulation and Bowing in Musical Intonation]. 2nd ed., rev. and add. Moscow : Gnessin Russian Academy of Music, 2018. 232 p. (In Rus.)
2. Titov E. S. *Teoreticheskiye osnovy muzykal'noy artikulyatsii* [Theoretical Foundations of Musical Articulation]. Thesis of the Dissertation for the Degree of Candidate of Arts : 17.00.02. Rostov-on-Don, 2002. 22 p. (In Rus.)
3. Fred Lerdahl, Ray Jackendoff. A generative theory of tonal music. MIT Press, 1985. 368 p.
4. Patel A. D. Language, music, syntax and the brain // Nature Neuroscience, 2003, No. 6 (7), pp. 674–681.
5. Ding Zhinuo. *Zhong guo xiao ti qin zuo pin bai nian jing dian (gong qi juan)* [A Century of Classic Chinese Violin Works (7 Volumes)], Shanghai Music Publishing House, Shanghai, 2019.
6. Pu Hengjian. Razgadka ponyatiynoy kategorii “inqian” [Deciphering the Conceptual Category of “Yinqiang”] // *Chinese Musicology*, 2018, No. 1, pp. 125–134.
7. Zhang Bin. *Zhongguo xiaotiqin yanzou minzuhua de tansuo* [Exploration of National Characteristics in Chinese Violin Performance]. Master's thesis, Shanxi University, Taiyuan, 2010. 41 p.

8. Shen Qia. Yinqiang lun [Theory of Yinqiang] // *Journal of the Central Conservatory of Music*, 1982, No. 4, pp. 13–21.
9. Shen Qia. *Yin qiang lun* [Phonematic Theory of Traditional Chinese Music]. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2019. 298 p.

Получено: 08.04.2025

Принято к публикации: 26.06.2025

Дата публикации: 30.06.2025

Received: 08.04.2025

Accepted: 26.06.2025

Accepted: 30.06.2025