

УДК 781.61

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-4-113-124

А.В. Пчелинцев, Ли Мяо

## «ПЕРВАЯ СИНЬЦЗЯНСКАЯ СЮИТА» ШИ ФУ: ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ

*Произведение Ши Фу представлено как пример органичного сплава индивидуального авторского стиля и европейских достижений, привнесенных фортепиано. В качестве метода их адаптации к национальной культуре Китая рассматривается аранжировка. Устанавливаются параллели с эстетикой музыкального импрессионизма, нашедшие отражение в фортепианном цикле. Рассматривается роль тембра как средства имитации этнических инструментов в формировании специфического колорита, воплощенного ресурсами фортепиано.*

**Ключевые слова:** Ши Фу, китайское фортепианное искусство, аранжировка, синьцзянский стиль, «китайский импрессионизм», тембр.

*Актуальность темы исследования.* Творчество Ши Фу (1929–2007) – выдающееся китайского композитора, теоретика музыки, этномузыковеда – неразрывно связано с межкультурным диалогом, обнаруживающим его многочисленные проявления в различных сферах деятельности, таких как музыкальное исполнительство и композиторское творчество. В системе художественных координат двух частей света на глобальном уровне особая роль принадлежит фортепианной музыке Китая, в которой западные достижения тесно переплелись с самобытными традициями китайской культуры. Ее вовлеченность в интегративные процессы в контексте мировых тенденций придает теме исследования особую значимость.

*Степень научной разработанности проблемы.* Несмотря на то, что в последние десятилетия список трудов, посвященных истории развития фортепианного искусства Китая, существенно расширился, исследований в сфере творческого наследия Ши Фу в настоящее время все еще сравнительно немного. В их числе – «Анализ особенностей уйгурской фортепианной композиции: на примере “Кашгарского танца” Ши Фу» (2023) И. Чжана, «Анализ фортепианного произведения Ши Фу “Таримский народ”» (2008) и «Фортепианные произведения Ши Фу в истории развития этнической и народной музыки в Синьцзяне» (2022) И. Чжоу, «Размышления о фортепианной композиции Ши Фу» (2021) Л. Мана и другие.

*Цель, задачи и предмет исследования.* Целью данного исследования стало определение степени интегрированности композиторского творчества Ши Фу на примере отдельного взятого произведения в процессы, актуальные для хода мировой художественной культуры. Диалогичность обеих культур, занимающая все более прочное место в социокультурной панораме текущего столетия, стала мощным импульсом к появлению ярких образцов композиторского творчества. Среди них – наследие Ши Фу. Композитор, как и многие его современники, оказался в русле процессов, предопределенных не только ходом развития мирового искусства, но и способностью китайского менталитета считывать социальные шифры и коды других культур. Не стал исключением и Ши Фу. При всей открытости процессов взаимного проникновения, развития и обогащения важно понимать, что, в силу внутренней неоднородности каждого из участников культурной оппозиции «Запад – Восток», говорить о ней как об устойчивом понятии, прочно сложившемся в искусствоведении и, в частности, музыказнании, можно весьма условно, так как оба элемента данной оппозиции «соединяют в себе множество различных культур, взаимопрересекающихся и взаимодополняющих друг друга» [1. С. 12].

Европейские художественные ценности, остающиеся эталоном и центром притяжения, не так давно – немногим более ста лет назад – стали объектом пристального внимания новой для Китая культуры, и серьезные успехи в ее освоении обусловлены не только потребностью «характерных для XX века поисков новых удивительных синтезов, преодолевающих границы сложившегося стилевого и жанрового пространства» [2. С. 18], не только «талантливостью народа, его исключительным трудолюбием, умением “схватывать” алгоритм новой системы» [3. С. 14], но также огромной силой воздействия творческого диалога с культурой России и через нее – с культурой Запада. Этот путь, как и «единый континуум и гибкость, ставшие общепризнанными условиями практических всех форм жизни с учетом их изменчивости и текучести» [4. С. 15], обнаруживает глубокую закономерность взаимосвязей, которые нередко становятся основанием переосмысливания, трансформации, адаптации норм национального искусства. При этом «нельзя не признать, что неизбежные для современной эпохи интеграционные процессы ставят представителей той или иной культуры перед необходимостью быть готовыми идти на определенные компромиссы» [5. С. 8]. Не стала исключением и композиторская фортепианская школа Китая, синтезировавшая национальные особенности и новации техник композиции XX века, распространенных на Западе.

Задачи исследования направлены на выявление роли наследия Ши Фу в истории китайской фортепианной культуры, определение важности аранжировки как метода творчества, анализ проявлений звуковых качеств, роднящих их с эстетикой музыкального импрессионизма, осмысление значения имитации тембра народных инструментов в организации звукового пространства. В качестве предмета исследования избрано одно из наиболее значимых произведений Ши Фу, наглядно отражающее процесс формирования фортепианного искусства Китая в целом.

*Научная новизна исследования* заключается в выявлении закономерностей, типичных для динамики развития фортепианной школы Китая, происходящих под влиянием западного искусства в контексте свойств китайской музыкальной культуры. Впервые на примере произведения Ши Фу рассмотрены способы воплощения национального колорита фактурными, регистровыми, техническими возможностями, присущими фортепиано.

*Методология исследования.* Методы исследования – историко-стилевой подход, герменевтика, компаративистика, музыковедческий анализ.

*Источниковая / эмпирическая база исследования* представлена трудами российских и зарубежных ученых: С.А. Айзенштадта, А.И. Щербаковой, С.А. Мозгот, Ли Хуаньчжи, Чжан Мина, Ван Чанкуя, Чэн Шуюнья, фортепианными произведениями китайских композиторов XX века.

*Основная часть.* Фортепианская музыка Китая представляет собой уникальное, достаточно новое в контексте развития мирового фортепианного искусства и динамично развивающееся направление, в котором западные достижения тесно переплетаются с глубокими корнями с самобытными традициями китайской культуры. Ее особенность состоит в том, что при всех внешних воздействиях она всегда опиралась на основные ценности и принципы китайской философии. Поэтому этнический компонент в фортепианной музыке не мог не найти удивительно оригинальное и самобытное преломление на основе европейских техник композиции XX века. В целом для китайской фортепианной культуры на протяжении прошедшего столетия характерна неоднородность процессов европеизации композиторского мышления, привнесенной фортепиано, что обусловлено особенностями освоения западного искусства представителями разных поколений. На этом пути основным инструментом адаптации европейских достижений в сфере композиционных техник к национальной культуре Китая стала аранжировка.

Начало интенсивному развитию фортепианного искусства Китая было положено с появлением в музыкальном пространстве страны простых аранжировок для инструмента западноевропейского происхождения, оказавшего мощное влияние на все творческие

процессы. Они, в частности, коснулись самого мышления, в генезисе одноголосного и пентатонного в ладовом отношении. Это обстоятельство стало известным препятствием на пути освоения европейского многоголосия, что «не позволило музыкантам Китая в короткий промежуток времени понять и принять западную музыку» [6. С. 14]. Но уникальность китайского менталитета в том и состоит, что любые внешние влияния, откуда бы они не пришли, в процессе освоения и трансформации становятся «своими» при полном сохранении национальной самобытности. Так случилось и с европейским многоголосием, пришедшим на китайскую культурную почву через фортепиано и получившим в композиторской практике оригинальные формы воплощения. Методы аранжировки, сложившиеся в музыкальной практике Китая, в процессе своего становления стали отражением эволюции музыкальной культуры страны в XX веке, интенсивно впитывающей достижения западноевропейского искусства, но преобразующей их в соответствии с собственными ментальными представлениями. И тот путь, который прошло европейское искусство аранжировки за триста лет, китайская фортепианская школа в сжатом виде преодолела в течение века, оставив в истории самобытные формы претворения музыкального первоисточника. И это вовсе не копирование известных приемов трансформации первоисточника, но их новая интерпретация и органичный сплав с европейскими композиторскими техниками XX века. Как показывает ход музыкальной истории, «каждый период устанавливает свойственные ему закономерности в отношении методов трансформации, и их эволюция неизбежно рождает бесконечные в своей множественности подходы к первообразцу» [7. С. 10].

Особенности композиторского письма Ши Фу, воплощающие музыкальные традиции данного региона, наиболее отчетливо проступают в «Первой синьцзянской сюите» (1978) – одном из наиболее значимых сочинений композитора в синьцзянском стиле.

Название первой части «Первой синьцзянской сюиты» – «Песня айсберга» – отсылает к названию величественной горы на Памире известной как «отец айсбергов» – Музтагата, расположенной на территории Синьцзян-Уйгурского автономного района. Композитор искусно передает атмосферу праздника, запечатлевая яркую картину пения и танца таджиков (одного из 55 населяющих Китай национальных меньшинств). Примечательно, что, вопреки названию, большая часть таджикского населения в Китае представлена не этническими таджиками, а именно памирскими народами, сохранившими свои уникальные традиции и культурное наследие.

«Песня айсберга» написана в простой трехчастной форме со вступлением и кодой.

*Вступление* *Tempo rubato* (тт. 1–5). Несмотря на свою краткость, оно имеет большое художественное значение. Фортепианную музыку китайских композиторов в целом отличает живописность, характерная пространственная описательность. Г.Н. Домбраускене отмечает: «Живописность большей части музыкальных сочинений достигается с помощью специальных исполнительских средств, определенного набора интонации, гармонических созвучий, ритма, фактуры и приемов звукоподражания традиционным музыкальным инструментам» [8. С. 609]. Автор продолжает: «В традиционной китайской культуре природные образы наделены богатыми символическими значениями; они выражают эмоции, философию, моральные концепции, мировоззрение. Живописный пейзаж – это целый “микрокосм”. Так, горы и реки являются символами нравственного совершенствования, выражают идеалы личности и космологию» [8. С. 609].

Уже с первых тактов вступления проявляется так называемый «синьцзянский стиль». Его суть и содержание подробно раскрыты в трудах китайских музыковедов И. Цзянаня, Дж. Ли, Дж. Луо, Х. Чжао и других. Термин «синьцзянский стиль» непосредственно связан с более емким – «китайский стиль». Чэнь Шуюнь отмечает: «В узком смысле “китайский стиль” подразумевает использование компонентов региональных стилей народной музыки (“синьцзянского”, “шаньбайского”, “гуандунского”, “сычуаньского”) в композиторском творчестве. В широком смысле — это любые проявле-

ния “национального” в академической музыке» [9. С. 190]. Важно отметить, что, при всей его уникальности, синьцзянский стиль не представляется возможным рассматривать обособленно, в отрыве от китайской и в целом мировой музыкальной культуры. Этую мысль подтверждает Е.В. Назайкинский: «Как известно, мера и сам характер осознания принадлежности к той или иной нации, как и отражения этого в творчестве, в значительной степени зависят от взаимодействия родной культуры с инонациональными культурами и их элементами, от того, с какими иными нациями и культурами (языками, искусством и т. п.) человек соприкасается. Более того, можно утверждать, что сам феномен национального мыслим только в системе наций, а для изолированного народа он был бы немыслим» [10. С. 53–54].

Синьцзянскому стилю присущи такие черты, как темповая переменность, обилие синкопированных ритмов, вступление саньбань, предваряющее основной раздел музыкального сочинения. Чэнь Шуюнь отмечает: «Термин саньбань буквально переводится как “свободно играется” или “свободно поется”» [9. С. 65]. Т.Б. Будаева относит этот термин к группе свободных метро-темпов, приводя дословный перевод: «расхлябанный, недисциплинированный» [11. С. 12]. По мнению Ван Дэцун, саньбань звучит «в духе традиционных китайских инструментальных импровизаций» [12. С. 84]. Свободный метро-темп обозначается в нотации специальным знаком (пример 1).

Пример 1. Ши Фу. «Песня айсберга»



Выбранная композитором светлая, «прозрачная» тональность Es-dur способствует созданию неповторимого «горного» колорита с его воздушной пространственностью. Мелодическая линия вступления по своему звучанию близка к народным таджикским песенным мелодиям: она плавно развивается, не выходя за пределы октавы (традиционный песенный мелос провинции Синьцзян отличает узкий диапазон), в ее основе лежит лад «ю». Разнообразные функциональные сочетания аккордов усиливают ощущения масштабности, необозримого пространства Поднебесной.

Обращают на себя внимание необычайно выразительные, разложенные аккорды басовой партии, устремляющиеся вверх, подобно рассеивающемуся в утреннем свете туману. Несмотря на выраженную мелодическую линию первых двух тактов, следует отметить некоторую их статичность, «пейзажность» этой музыкальной «зарисовки», которая достаточно быстро рассеивается в дальнейшем развитии – стремительной россыпи шестнадцатых длительностей. Здесь Ши Фу еще более явственно указывает на таджикское происхождение мелодии, используя характерные для данной фольклорной традиции серии двойных тетрахордов. Вместе с тем «хрустальность» общей картины сохраняется благодаря таким приемам, как трель, будто «нанизанная» на составной аккорд, чередование «пустых» квинтовых и плотных квартовых интонаций.

В этом небольшом вступлении можно усмотреть важное свойство, устанавливающее параллели с западной культурой, – импрессионистский колорит звучания, хотя речь не идет о непосредственном воздействии данного художественного направления. Отход в последней четверти XX века от прямого цитирования или опосредованных форм обращения к фольклорному источнику не означает, что китайские композиторы оторвались от корней, всегда питавших их творчество. Напротив, на основе включения тра-

диционных интонаций на уровне реминисценций и аллюзий звуковой материал приобретает совершенно новое качество, роднящее его с эстетикой музыкального импрессионизма. Недаром понятие «китайский импрессионизм» стало в последнее время устойчивой дефиницией, являющейся не столько результатом европейских влияний, сколько стремлением к живописности, акварельности тонов, зримости образов, находящих проявление уже в ранних фортепианных аранжировках. В генезисе приемы звукописи, на каком бы инструменте они ни применялись – этническом или привнесенном извне, – проис текают из поэтичной образности, созерцательности, философичности, пространственности, ассоциативности, ментального единения с природой, и «китайский импрессионизм» занимает в современном фортепианном искусстве все более прочное место. Проводя параллели с музыкальным стилем К. Дебюсси, следует отметить, «что музыкальный звук в его произведениях обладает рядом свойств, роднящих его с “неспецифическими” субстанциями, обращающими к внemузыкальному опыту слушателей» [13. С. 16].

Первая часть *Allegro rustico* (тт. 6–45) открывает образную сферу народного деревенского празднества, контрастирующую вступлению. Она начинается с краткого вступления из четырех тактов, предваряющего появление основной темы всего произведения. С гармонической точки зрения привлекает внимание использование композитором «терпких» интонаций малой секунды, а также квинтаккордов, широко применяющихся в творчестве европейских композиторов XX века, – И.Ф. Стравинского, Б. Бартока, М. Равеля и других. Ван Ин отмечает: «Ориентация на национальную тематику также определяет большую роль танцевального начала в китайской фортепианной музыке. Однако следует отметить, что композиторы, претворяя национальные традиции и основываясь на подлинных народных плясовых напевах, нередко прибегают к зарубежному опыту. Примерами тому служат “Тайваньский танец” (1936) Цзян Вэнье, “Синьцзяньский танец № 1” (1950), “Синьцзяньский танец № 2” (1955) Дина Шаньдэ, цикл “Три танца” (1951) Ма Сы Цуна, “Дуньланские танцы с медным барабаном” (1977) Лу Хуабая, цикл “Танцы лотоса” (1979) Цюй Вэя, “Укуй” (1983) Чжоу Луна, “До-е” (1984) Чэн И и многие другие произведения» [14. С. 8–9].

Наибольший интерес представляет ритмическое решение данного эпизода: Ши Фу использует смешанный метр 7/8, широко распространенный в традиционной музыке таджикской народности. Аккорды в партии левой руки представляют собой имитацию популярного народного инструмента – ручного барабана, благодаря чему, с одной стороны, проявляется неповторимый национальный колорит, с другой – четкая ритмическая организация музыкального материала, в противовес саньбань вступления.

Следует отметить, что в традиционной культуре особая роль принадлежит тембру (темброформе), что позволяет рассматривать его в качестве глубинной структуры музыкального пространства [15. С. 73]. Поэтому имитация тембров народных инструментов едва ли не с самых первых опытов аранжировки становится объектом пристального внимания и особой заботы китайских композиторов. Речь идет не о подражании звучанию этнического инструментария (по определению невозможного) со всеми особенностями его уникальности и художественных средств, заметно отличающихся от европейских инструментов, а о воплощении специфического колорита и тембровых особенностей фактурными, регистровыми, техническими возможностями, присущими фортепиано.

Основная тема танцевального характера проводится с 10-го такта. Музыкальный материал в тональности f-moll звучит в динамике mp. Примечательно, что композитор отдает мелодическую линию партии левой руки, уводя ее в басовый регистр, подчеркивая тем самым суровый образ горы Музтагата и решительный характер памирцев (пример 2).

## Пример 2. Ши Фу. «Песня айсберга»



В аккомпанементе, в партии правой руки, первые и четвертые доли ритмически и гармонически акцентируются, создавая впечатление «притопывания» танцующих. В области гармонии Ши Фу использует интонации больших и малых септаккордов, большие и малые терции, квинты. Тема проводится трижды, что не случайно. Использование композитором каденций достаточно типично для китайской фортепианной музыки. Сюэ Фэн отмечает: «Западная музыка имеет ярко выраженные стилистические особенности: она тяготеет к передаче переплетения объемных идей, обращает внимание на гармонию, подчеркивает строгость музыкальных форм, стремится к силе и интенсивности, отличается логическим мышлением. Эти особенности в корне отличают ее от простого горизонтального мышления китайской традиционной музыки, основанного на линейности, со стремлением к передаче непостижимых замыслов» [16. С. 18].

С 36-го такта начинается новый раздел первой части (пример 3). Темп ускоряется (Риц *mosso*), фактура меняется на аккордовую, возникают триоли, обеспечивающие большую плотность музыкальной канвы, а переменность размера и многочисленные акценты делают этот эпизод особенно ярким. В конце части основная тема цитируется, однако на этот раз в высоком регистре.

## Пример 3. Ши Фу. «Песня айсберга»

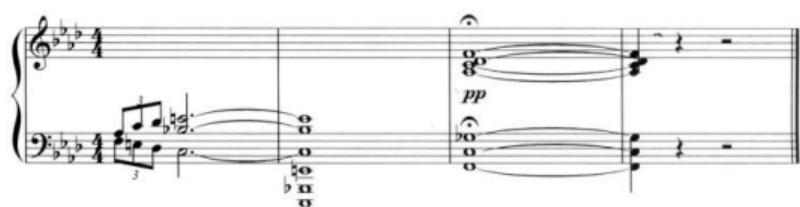


Вторую часть *Con delicatezza* (тт. 46–80) отличает большее изящество: мелодические линии становятся протяженнее, фактура оказывается менее плотной. Опосредованное влияние европейской музыкальной традиции проявляется здесь, в первую очередь, в области гармонических композиторских решений. Они связаны с использованием гармонического эллипсиса, преобладанием линеарности, вводно-тоновых тяготений, свойственных европейскому мышлению.

Третья часть *a tempo con tenerezza* (тт. 81–98) возвращает к начальному темпу, характерному образу таджикского танца и исходному тематическому материалу. Обращают на себя внимание финальные такты сочинения, в которых свойственная китайским народным танцам живая импровизационность проявляется благодаря чередованию простых (2/4), сложных (4/4) и смешанных (7/8) метров (пример 4).

## Пример 4. Ши Фу. «Песня айсберга»





Вторая часть «Первой синьцзянской сюиты» – «Кашгарский танец». Кашгарцы – крупнейшая (около 25 миллионов человек) этнографическая группа уйголов, проживающая преимущественно в Кашгарском оазисе, у подножья гор Памира (провинция Синьцзян, Китай). «Кашгарский танец» (1957) – первое произведение Ши Фу для фортепиано, написанное в годы обучения в консерватории, и первый официально признанный удачным композиторский опыт: Ши Фу представил его на «Конкурс фортепианных композиций Центральной консерватории музыки» и завоевал вторую премию.

«Кашгарский танец» является ярким примером взаимопроникновения традиционной национальной музыки Китая и западноевропейских фортепианных техник. Произведение отличает удивительная образная и композиционная целостность: все части трехчастной формы (A B A<sup>1</sup>) выдержаны в единой тональности F-dur, тематический материал основан на подлинных фольклорных и танцевальных мелодиях Кашгара, подчерпнутых композитором в процессе проживания в Синьцзяне, а также в результате этнографических экспедиций (совместно с Ван Туншу, Цзянь Цихуа, Хуан Цзикунем и др.), направленных на изучение народного творчества киргизов и уйголов и других национальных меньшинств. Обращение Ши Фу к простым народным мелодиям типично для фортепианной композиторской школы Китая в целом, так как они в сознании китайского слушателя ассоциировались прежде всего с традиционной культурой и тем самым «скрашивали» чужеродность элементов западного искусства, привнесенную фортепиано. Поэтому для аранжировок первой трети XX века типично преобладание фольклорного материала, колорированного выразительными возможностями многоголосного инструмента, которые в значительной степени должны были подчеркивать характерные черты народного творчества через национальную интонационность или имитацию звучания народных инструментов.

Первая часть (тт. 3–34) *Moderato vivo* имеет танцевальный характер. Подвижная и изящная орнаментальная тема проводится в партии правой руки. Ее ярко выраженный этнический колорит достигается при помощи использования интонаций увеличенной секунды, «легких» форшлагов, непривычного европейскому слушателю ритмического решения. В совокупности с динамикой *piano* общее настроение решительно отличается от первой части сюиты – сюровой «Песни айсберга». Можно предположить, что «Кашгарский танец» исполняют девушки. Таким ощущениям способствует также узкий диапазон мелодической линии и также относительная краткость достаточно простых по своему строению музыкальных фраз. Партии баса поручено ритмическое сопровождение, имитирующее звучание бубна (пример 5).

Пример 5. Ши Фу. «Кашгарский танец»

Вторая часть «Кашгарского танца» (тт. 35–61) относит слушателя к песенной традиции кашгарской народности. Важно отметить, что национальные празднества

исконно включают в себя как танцы, так и пение, при этом песенное исполнение, наиболее часто оказывается не статичным, а дополняется движением. Тема первой части расширяется, становясь более распевной, меняется фактура: добавляются средние голоса что создает впечатление многоголосного пения. Развитие приводит к кульминации, за которой в третьей части начинается динамический спад.

Третья часть *a tempo* (тт. 62–78). Данный раздел практически полностью цитирует первый, однако, динамика иная – от *mp* до *pp*. Таким образом, композитор достигает впечатления мечтательного успокоения — празднество оканчивается и кашгарцы возвращаются к привычным делам и наполненному просветленной созерцательностью быту.

Третья часть «Первой синьцзянской сюиты» «Таджикское вдохновение» – наиболее масштабная (178 тактов) и яркая часть цикла – представляет собой репрезентативный образец фортепианного произведения в синьцзянском стиле. В основе двух музыкальных тем — обработки отдельных элементов подлинной таджикской песни «В память о премьере Чжоу», каждая из тем основана на персидско-арабской системе, характерной для таджикской музыки. Основываясь пентатонике (гун, шан, цзюэ, цзы, ю – 1, 2, 3, 5, 6 / до, ре, ми, соль, ля), Ши Фу соединяет этот лад с западной гармонией: на первый план выводятся ноты цзюэ и ю тональности A-dur, взаимозаменяемые лады традиционной таджикской музыки. Сочинение имеет трехчастное строение с расширением (A B A<sup>1</sup>). Также значимыми особенностями произведения является ритмическая и метрическая гибкость, многочисленные имитации звучания народных (ударных и духовых) инструментов.

Первая часть *Allegretto con fuoco affetuoso* (тт. 1–81) начинается со вступления (тт. 1–13), имитирующего звучание традиционного ударного таджикского инструмента – ручного барабана. Примечательны переходы из скрипичного в басовый ключ и наоборот, присутствие в музыкальной канве характерного для таджикской музыки двойного тетрахорда. Обратим внимание на наложение октав основного тона (тональность A-dur) в верхнем голосе и басу, что с первых звуков вступления определяет монументальность звучания (пример 6).

Пример 6. Ши Фу. «Таджикское вдохновение»



Первая тема, песенного склада, вступает с т. 14, в динамике *mf*. Она начинается со слабой доли, как будто поющий неожиданно решает разнообразить ритмы ударных своим лирическим мотивом. Заключенная в рамки узкого диапазона мелодия прихотлива как с мелодической стороны (присутствует разнообразная мелизматика), так и с ритмической (триоли, сочетание триоли и движения шестнадцатыми длительностями, распределение сильных и слабых долей в соответствии с типическими особенностями таджикской музыки).

Вторая тема появляется с т. 23, она звучит в параллельной тональности *fis-moll* в динамике *piano*. С позиции ритмической организации вторая тема родственна первой (что представляется закономерным, учитывая единство их первоисточника), однако, на этот раз композитор использует интервалы в партии правой руки: верхний голос дополняется упругой пульсацией нот до-диез, ре, си. Присутствующие в нотном тексте (тт. 22, 30) апподжиатуры (от ит. *appoggiare* – «опираться»: музыкальный орнамент, при котором перед основной нотой исполняется вспомогательная нота, создающая небольшое напряжение) имеют звукоизобразительное значение, представляя характерные движения танца орла, являющегося культурным наследием населения Памирского плато

(в 2006 году таджикский танец орла был включен в первый список нематериального культурного наследия национального уровня).

В т. 31 вновь возвращается первая тема, в которой верхний голос дополняется доминантовым сопровождением. С т. 41 обе темы проводятся в варьированном виде, а с т. 55 композитор поручает мелодию левой руке, сопровождение же переходит в правую и поднимается на октаву выше. Заключительный раздел (с т. 63) звучит особенно масштабно благодаря параллельным квинтовым триолями.

*Вторая часть Allegro con moto* (тт. 82–129), написанная в характере свободного rubato, примечательна яркой звукоизобразительностью. Имитация ручного барабана, имеющая довлеющее значение во всем произведении в целом, сохраняется. Однако, на первый план выходит новый элемент: имитация звучания орлинной костяной флейты – наиболее типичного музыкального инструмента таджикского народа, использующегося преимущественно для сопровождения танца орла. Таким образом, композитор связывает между собой незримыми нитями не только первую и вторую части «Таджикского вдохновения», но и первую и третью части сюиты. Изготавливающаяся из кости орлинного крыла флейта имеет яркий и чистый тембр, удивительно точно запечатленный Ши Фу в фортепианной фактуре (пример 7).

Пример 7. Ши Фу. «Таджикское вдохновение»



*Третья часть* (тт. 130–178) играет роль репризы, расширяя и дополняя тематический материал первого и второго разделов. Особенное внимание композитор уделяет аккордовой фактуре, подчеркивая светлую и радостную тональность A-dur. Обратим также внимание на движение мелодической линии октавами, благодаря чему достигается ощущение широты и приволья.

Таким образом, несмотря на растущий интерес к китайской фортепианной музыке, композиторский язык Ши Фу в контексте его фортепианного наследия до сих пор представляет обширное поле для дальнейших исследований. «Первая синьцзянская сюита», пронизанная духом этого региона, служит убедительным примером новаторского подхода композитора, выделяясь использованием гармонических и метроритмических приемов, тесно связанных с музыкальными традициями Синьцзяна. Несомненно, решающим обстоятельством формирования индивидуального стиля композитора стала его опора на фортепианную аранжировку как универсальный метод трансформации влияния элементов наднационального уровня и их претворения в звуковом пространстве традиционной культуры. Основные черты стиля Ши Фу, проявившиеся в «Первой синьцзянской сюите», лежат в русле эволюции фортепианной школы Китая, идущей по пути «европеизации» фортепианного искусства в плоскости симбиоза фольклора и профессионального композиторского творчества, а также усиления авторского начала. Использование композитором таких приемов аранжировки, как имитация тембров народных инструментов (бубна, ручного барабана, орлиной флейты) и претворение народных песенно-танцевальных мотивов, свидетельствует о глубокой приверженности Ши Фу принципам «фольклорного транскрипторства», при котором

интонационное, гармоническое и фактурное варьирование народных тем становится основополагающим средством его композиторской палитры и позволяет наиболее полно передать богатую образность народной песенной и танцевальной культуры Китая и самобытность музыкального искусства Поднебесной, воплощенного в фортепианной фактуре.

### Литература

1. Щербакова А.И. Движущийся образ вечности: диалог Востока и Запада // Вестник Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке. 2023. № 1 (21). С. 9–21.
2. Щербакова А.И. Феномен творческой личности в истории культуры // Вестник Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке. 2022. № 4 (20). С. 9–21.
3. Овсянкина Г.П., Серегина Н.С. Диалог как импульс в развитии культуры России и Китая // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2023. № 6–2. С. 13–19.
4. Бодина Е.А., Телышева Н.Н. О сближении науки и искусства // Антропологическая дидактика и воспитание. 2023. Т. 6. № 1. С. 10–20.
5. Волкова П.С. Искусство в аспекте диалога. К вопросу о философии образования // Искусствоведение. 2023. № 1. С. 1–14.
6. Сюй Цинлин. Европейские композиционные технологии и национальный стиль в фортепианной музыке Китая на рубеже XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2022. 27 с.
7. Пчелинцев А.В. Аранжировка как семантический код массовой музыкальной культуры // Вестник Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке. 2023. № 5 (25). С. 9–20.
8. Домбраускене Г.Н., Чжао Еди. Пейзажные образы традиционной живописи гохуа в фортепианной музыке китайских композиторов XX – начала XXI в. // Манускрипт. 2024. Т. 17. Вып. 4. С. 608–618.
9. Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX–начала XXI веков: основные стилевые направления: дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2020. 234 с.
10. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. М.: Гуманитарный издательский центр «Владос», 2003. 248 с.
11. Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: автореферат дис. ... канд. иск. М., 2011. 28 с.
12. Ван Дэцун. Творчество китайских композиторов в контексте становления национального аккордеонного искусства: дис. ... канд. искусств. Нижний Новгород, 2016. 234 с.
13. Мозгот С.А. Формирование музыкального пространства в произведении: от материала к смыслу // Искусствоведение. 2023. № 1. С. 15–22.
14. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков : автореферат дис. ... канд. иск. Санкт-Петербург, 2009. 24 с.
15. Алябьева А.Г. Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифоэтических представлений: монография. Краснодар: КГУКИ, 2009. 473 с.
16. Сюэ Фэн. К вопросу об исполнении китайских фортепианных произведений разных стилей // Вестник Столичного педагогического университета. 2010. № 4. С. 16–19. (На кит. яз.).

**Shi Fu’s “First Xinjiang Suite”: Characteristics of Musical Expressive Means**  
*Kul’turnaya zhizn’ Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2025, 4 (99), 113–124*

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-4-113-124

Anatoly V. Pchelintsev, Moscow A. Schnittke State Music Institute (Moscow, Russian Federation).  
E-mail: p4l@yandex.ru

Li Miao, Moscow A. Schnittke State Music Institute (Moscow, Russian Federation). E-mail: 1173633784@qq.com

**Keywords:** Shi Fu, Chinese piano art, arrangement, Xinjiang style, “Chinese impressionism”, timbre.

This study focuses on the work of Shi Fu, a composer whose legacy can be seen as an example of a close connection not only with the musical traditions of the Middle Kingdom but also with European cultural values. One of the most representative works, the “First Xinjiang Suite”, was chosen as the subject of the study, vividly illustrating the organic fusion of the composer’s individual style and European achievements brought by the piano. The involvement of Chinese culture in integrative processes is explained not only by the development of world art but also by the ability of the Chinese mentality to “read” the “social codes” and “social codes” of other cultures. A retrospective analysis of the history of Chinese culture allowed us to better understand the role of Shi Fu’s work. Among the objectives, the importance of arrangement as a key tool for adapting European achievements in compositional techniques to Chinese national culture is examined. The role of the Chinese mentality in transforming external influences, which become “their own” while fully preserving national identity, is emphasized. The “First Xinjiang Suite” draws parallels with impressionistic sonic coloring, although it does not directly influence this artistic movement. The term “Chinese Impressionism” is viewed as a striving for painterly quality, watercolor-like tones, and visual imagery, which already manifests itself in early piano arrangements. Shi Fu’s work also prominently features the imitation of folk instrumental timbres on the piano. It is emphasized that this is not a matter of imitating the sound of ethnic instruments, which is inherently impossible, but rather of embodying their specific coloring and timbral characteristics through the textural, register-like, and technical capabilities of the piano. The main features of Shi Fu’s style, manifested in the “First Xinjiang Suite”, are in line with the evolution of the Chinese piano school, which is following the path of “Europeanization” of piano art in the plane of symbiosis of folklore and professional compositional creativity, as well as strengthening the author’s principle.

### References

1. Shcherbakova, A.I. (2023) *Dvizhushchiysya obraz vechnosti: dialog Vostoka i Zapada* [The Moving Image of Eternity: a Dialogue between East and West]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo instituta muzyki imeni A.G. Shnitke – Bulletin of Moscow A. Schnittke State Music Institute*. 1 (21). pp. 9–21.
2. Shcherbakova, A.I. (2022) *Fenomen tvorcheskoy lichnosti v istorii kul'tury* [The Phenomenon of Creative Personality in the History of Culture]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo instituta muzyki imeni A.G. Shnitke – Bulletin of Moscow A. Schnittke State Music Institute*. 4 (20). pp. 9–21.
3. Ovsyankina, G.P. & Seregina, N.S. (2023) *Dialog kak impul's v razvitiu kul'tury Rossii i Kitaya* [Dialogue as an Impulse in the Development of Culture in Russia and China]. *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. 6–2. pp. 13–19.
4. Bodina, E.A. & Telysheva, N.N. (2023) *O sblizhenii nauki i iskusstva* [On the Convergence of Science and Art]. *Antropologicheskaya didaktika i vospitaniye – Anthropological Didactics and Upbringing*. Vol. 6. 1. pp. 10–20.
5. Volkova, P.S. (2023) *Iskusstvo v aspekte dialoga. K voprosu o filosofii obrazovaniya* [Art in the Aspect of Dialogue On the Question of Educational Philosophy]. *Iskusstvo-vedenie – Art History*. 1. pp. 1–14.
6. Syuy, Tsinlin (2022) *Yevropeyskiye kompozitsionnyye tekhnologii i natsional'nyy stil' v fortepiannoy muzyke Kitaya na rubezhe XX–XXI vekov* [European compositional technologies and national style in Chinese piano music at the turn of the 20th–21st centuries]. Abstract of Arts. Cand. Diss. Nizhny Novgorod.
7. Pchelintsev, A.V. (2023) *Aranzhirovka kak semanticheskiy kod massovoy muzykal'noy kul'tury* [Arrangement as a semantic code of mass musical culture]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo instituta muzyki imeni A.G. Shnitke. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo instituta muzyki imeni A.G. Shnitke – Bulletin of Moscow A. Schnittke State Music Institute*. 5 (25). pp. 9–20.

8. Dombrauskiene, G.N. & Zhao, Yedy (2024) *Peyzazhn·yye obrazy traditsionnoy zhivopisi gokhua v fortepiannoy muzyke kitayskikh kompozitorov XX – nachala XXI v.* [Landscape images of traditional guohua painting in piano music of Chinese composers of the 20th – early Chinese artistic period]. *Manuskript*. Vol. 17. Issue 4. pp. 608–618.
9. Chen, Shuyun (2020) *Fortepiannoye tvorchestvo kitayskikh kompozitorov XX-nachala XXI vekov: osnovnyye stilevyye napravleniya* [Piano works of Chinese composers of the 20th and early 21st centuries: main stylistic trends]. Abstract of Arts. Cand. Diss. Nizhny Novgorod.
10. Nazaykinsky, E.V. (2003) *Stil’ i zhanr v muzyke* [Style and genre in music]. Moscow: Humanitarian Publishing Center “Vlados”.
11. Budaeva, T.B. (2011) *Muzyka traditsionnogo kitayskogo teatra tszintszuyu: Pekinskaya opera* [Music of traditional Chinese theater jingju: Beijing opera]. Abstract of Arts. Cand. Diss. Moscow.
12. Wang, Detsong (2016) *Tvorchestvo kitayskikh kompozitorov v kontekste stanovleniya natsional’nogo akkordeonnogo iskusstva* [The work of Chinese composers in the context of the development of national accordion art]. Abstract of Arts. Cand. Diss. Nizhny Novgorod.
13. Mozgot, S.A. (2023) *Formirovaniye muzykal’nogo prostranstva v proizvedenii: ot materiala k smyslu* [Formation of musical space in a work: from material to meaning]. *Iskusstvovedeniye – Art history*. 1. pp. 15–22.
14. Wang, Ying (2009) *Pretvoreniye natsional’nykh traditsiy v fortepiannoy muzyke kitayskikh kompozitorov XX-XXI vekov* [The embodiment of national traditions in the piano music of Chinese composers of the 20th – 21st centuries]. Abstract of Arts. Cand. Diss. Sankt-Peterburg.
15. Alyabyeva, A.G. (2009) *Traditsionnaya instrumental’naya muzyka Indonezii v kontekste mifopoeticheskikh predstavleniy* [Traditional instrumental music of Indonesia in the context of mythopoetic representations]. Krasnodar: Krasnodar State University of Culture and Arts.
16. Xue, Feng (2010) *K voprosu ob ispolnenii kitayskikh fortepiannykh proizvedeniy raznykh stiley* [On the performance of Chinese piano works of different styles]. *Vestnik Stolichnogo pedagogicheskogo universiteta – Bulletin of the Capital Pedagogical University*. 4. pp. 16–19. (In Chinese).

УДК 784.3:78.071.1

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-4-124-133

**Пань Шуан, М.Г. Долгушина**

## **НОВЫЕ ГРАНИ ВЕЧНЫХ СМЫСЛОВ: О ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ НИКОЛАЯ ПЕЙКО «ОБОРВАННЫЕ СТРОКИ»**

Предметом исследования является вокальный цикл Н.И. Пейко «Оборванные строки» (на стихи китайских поэтов эпохи Средневековья). В основу романсов цикла положены четверостишия цзюэ-цзюй, сложные и изысканные по структуре и содержанию. Авторами впервые предпринята попытка выявления особенностей музыкального языка цикла в его связи с поэтическими особенностями стихотворений. Они приходят к выводу, что композитор, отказавшись от этнографичности, привлекает средства выразительности, характерные для разных эпох и стилей.