

Цуй Шо – музыковед, аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского педагогического государственного университета имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия),
929090054@qq.com

Tsuy Sho – musicologist, postgraduate student of the Herzen University Institute of Music, Theatre and Choreography (St. Petersburg, Russia),
929090054@qq.com

УДК 78.071.1

DOI 10.61908/2413-0486.2021. 27.3.61-77

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ БРАЙТА ШЕНГА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКИ

BRIGHT SHENG'S CREATIVE CAREER IN THE CONTEXT OF MODERN CHINESE MUSIC DEVELOPMENT

Аннотация

Автор размышляет о творчестве китайского композитора Брайта Шенга, чьё становление испытало на себе непосредственное влияние китайской истории, в том числе эпохи культурной революции. Исследуется процесс освоения китайским композитором стилистики современной европейской музыки, рассматриваются проблема поиска Шенгом индивидуального авторского стиля и сочетание в его творчестве основ китайской национальной идентичности с европейской техникой композиции.

Abstract

The author reflects on the work of the Chinese composer Bright Sheng, whose creative development was directly influenced by Chinese history, including the era of the Cultural Revolution. The process of mastering the stylistics of modern European music by the Chinese composer is explored, the issue of Sheng's search for an individual author's style and the combination of the foundations of the Chinese national identity with the European technique of composition in his work are considered.

Ключевые слова: Брайт Шенг, Китай, композитор, культура, традиции, произведение

Keywords: Bright Sheng, China, composer, culture, traditions, piece

Брайт Шенг (盛宗亮, Bright Sheng, род. 1955) – завоевавший международное признание американский композитор китайского происхождения, один из выдающихся музыкантов современности. Его сценические, оркестровые, камерно-инструментальные и камерно-вокальные произведения исполняются в Северной Америке, Европе, Азии. Некоторые сочинения были заказаны композитору и впоследствии исполнены известнейшими музыкальными коллективами мира¹.

Одной из характерных стилистических черт творчества Брайта Шенга является совмещение разнородных музыкальных элементов. В его произведениях можно услышать традиционную китайскую пентатонику и красочные тембровые эффекты, соотносимые с техниками европейского музыкального авангарда, прозрачные лирические мелодии и яркую театральность.

Творчеству Шенга посвящён ряд трудов американских и китайских исследователей, в том числе диссертации «Слияние музыкальных стилей и культур в опере Брайта Шенга “Песнь Меджнуна”» Хсу Чиунг-Тана [9], «Исследование смешанного стиля и оркестровки в “Почтовых открытках” Брайта Шенга» Ли Сюань-Ю [10], статьи Петера Чанга [5; 6], Нэнси Рао [12], других исследователей.

¹ В их числе – Опера Сан-Франциско, Лирическая опера Чикаго, Опера Санта-Фе, Нью-Йоркская опера, Нью-Йоркский балет, балет Сан-Франциско, Нью-Йоркская филармония, Бостонский симфонический оркестр, Чикагский симфонический оркестр, Симфонический оркестр ВВС и многие другие.

В России творчество Брайта Шенга пока ещё недостаточно известно и, соответственно, практически не изучено. В процессе исследования удалось обнаружить только одну публикацию о Шенге на русском языке – статью Н. А. Феофановой «О некоторых особенностях интерпретации цикла “Семь мелодий, услышанных в Китае” Брайта Шенга» [2]. Феофанова справедливо отмечает, что музыка Шенга как представителя «Новой волны» в китайском искусстве последней трети XX века «демонстрирует синтез традиционной китайской и современной западной стилистики» и «имеет новое звучание как для азиатской, так и для европейской или американской аудитории» [там же, с. 26].

Комплексного исследования биографии и творческого пути Брайта Шенга пока не существует. В настоящей статье предпринята попытка отчасти восполнить этот пробел. Основным источником сведений о жизни музыканта стало пространное интервью, которое взял у Шенга в марте 2019 года американский композитор и журналист, сторонник и популяризатор современной академической музыки Фрэнк Дж. Отери (Frank J. Oteri). Интервью опубликовано на сайте *Newmusic* под названием «Письмо моего отца и вопрос Бернштейна» [11].

Название интервью обусловлено двумя важными событиями в жизни композитора. В годы, когда Шенг ещё учился в Шанхайской консерватории, а его родители уже переехали в США, отец музыканта встретил на приёме в Нью-Йорке известного художника и арт-менеджера Гарольда Шоу. Шоу высказал мнение, что у молодого китайского композитора «нет шансов» на карьеру в США, что побудило отца Шенга написать сыну письмо на десяти страницах. Отец Шенга был убеждён, что этой стране не нужен китайский композитор. «Даже американские композиторы с большим трудом пытаются построить художественную карьеру, не говоря уже о музыкантах иного происхождения»², – писал отец Шенга [там же]. Упоминание в названии интервью имени Леонарда Бернштейна связано с тем, что именно он обратил внимание Брайта Шенга на

² Здесь и далее все иностранные источники цитируются в переводе автора статьи.

необходимость поиска национальной идентичности, приводя в качестве примера Рави Шанкара, творчество которого «знает весь мир» [там же].

Брайт Шенг принадлежит к так называемому поколению 1978 года³, а его жизненный и творческий путь органично вписывается в историю китайской музыки «Новой волны»⁴.

Композитор родился в Шанхае – городе, космополитическом по своей сути. Социальная и культурная атмосфера Шанхая в середине XX века во многом определялась европейским колониальным наследием и традициями, привнесёнными после 1917 года представителями русской эмиграции. Именно здесь под влиянием европейской музыки «возникают музыкальные явления, определяющие дальнейшее развитие китайской музыкальной культуры – складываются новые музыкальные жанры, разрабатывается система музыкального образования, зарождается китайская симфоническая музыка», – отмечает П. А. Анисимова [1, с. 3]. Передовые позиции в освоении западной музыкальной культуры сделали Шанхай столицей масштабных реформ. В 1927 году здесь была открыта первая в Китае консерватория⁵, в 1936 году был учреждён и успешно дебютировал симфонический оркестр.

³ С ноября 1978 года в Китае начался короткий период политической либерализации, получивший название «Пекинская весна». В ходе «Пекинской весны» была разрешена открытая критика культурной революции. Поколение 1978 года – это поколение композиторов, начавших своё профессиональное становление после 1978 года, когда возобновилось профессиональное музыкальное образование в Китае [7, с. 45].

⁴ «Новой волной» в китайской музыке (кит. 新潮 – xīncháo) называют направление, которое охватило не только музыкальное искусство, но также иные сферы художественной деятельности. Оно ознаменовало собой процесс освобождения от политической ангажированности и подчинения партийной идеологии. С момента, когда разрушенная за годы культурной революции система профессионального музыкального образования Китая стала восстанавливаться, начался процесс внедрения в музыку китайских композиторов западной музыкальной эстетики и современных техник композиции. Идеологом «Новой волны» стал американский композитор китайского происхождения Чжоу Вэньчжун (1923–2019), основавший в 1978 году Центр американо-китайского обмена в области искусства (*Center for US-China Arts Exchange*). В 1980 году состоялись первые семинары Чжоу Вэньчжуна и британского композитора Александра Гёра в Пекинской консерватории. Но начало процесса китайско-западного культурного обмена принято датировать 1978 годом.

⁵ Шанхайская национальная консерватория – первое профессиональное музыкальное учебное заведение в Китае. С момента своего возникновения она стала одним из самых престижных учебных заведений в стране, поступлению в неё предшествовал строгий конкурсный отбор.

Семья Шенга принадлежала к обеспеченным кругам шанхайской интеллигенции: его отец был врачом, а мать – инженером. Отец говорил по-английски, мать играла на фортепиано. В доме родителей Шенга было пианино, которое по тем временам даже в Шанхае считалось редкостью и непозволительной роскошью и в любой момент могло быть конфискованным.

Шенг начал учиться музыке в четыре года. Его первым педагогом стала мать. Впоследствии для способного мальчика был приглашён учитель фортепиано, который еженедельно давал ему уроки. Шенг интересовался западной культурой и изучал английский язык. По его словам, «... всё это было частью моего очень утончённого воспитания, обусловленного принадлежностью к среднему классу» [11].

Однако с детских лет Шенга интересовала и традиционная китайская культура. «Я играл Моцарта, иногда Бетховена и Баха, – вспоминает Шенг, – это было то, что сейчас играет моя дочь. И у меня были записи симфоний. Затем я открывал своё окно и на улице кто-нибудь играл народную музыку на эрху⁶. Или в классе школы напротив люди играли на китайских инструментах» [там же]. В семье Шенга ценили традиционную национальную культуру. Его отец участвовал в представлениях Пекинской оперы – пел и играл на скрипке⁷.

Если бы Шенг во время катастрофического для страны десятилетия культурной революции не достиг совершеннолетия, он, вероятно, выбрал бы для себя профессию одного из родителей. Однако вместо этого в 1970 году 15-летнего подростка отправили на перевоспитание – «перековку» – в провинцию Цинхай, место настолько холодное и изолированное, что Шенг сравнивал его с Сибирью.

По сей день Шанхайская консерватория сохраняет статус одного из центров музыкального образования Китая, которое основывается на сочетании технического совершенства в лучших традициях зарубежного исполнительства и глубокого чувства национального стиля.

⁶ Эрху (кит. 二胡) – старинный китайский струнный смычковый инструмент.

⁷ Имеется в виду не обычная скрипка, а «скрипка Пекинской оперы» – музыкальный инструмент цзинху (кит. – 京), который представляет собой полый цилиндрический корпус из цельного бамбука с узким бамбуковым черенком, проходящим через корпус.

История этого региона, расположенного в восточной части одной из крупнейших горных систем Азии – Куньлунь, а на юго-западе граничащего с Тибетским нагорьем, представляет собой сложный сплав миграционных процессов и военных завоеваний. Цинхай – многонациональная провинция. Большую часть её населения составляют этнические тибетцы, здесь же проживают монголы, китайские мусульмане, другие национальные меньшинства.

К моменту переезда Шенга в Цинхай он хорошо играл на фортепиано. Поэтому музыка стала его профессией: в течение семи лет он выступал в качестве пианиста и ударника в провинциальном театре, где ставились традиционные музыкально-хореографические представления.

Традиции провинции Цинхай и типичный для её жителей стиль жизни разительно отличались от привычной для Шенга шанхайской культуры. «В Шанхае я вёл образ жизни, характерный для среднего класса, – утверждает Шенг. – [Европейская – Ц. Ш.] Музыка была частью культуры... время от времени мы ходили в западный ресторан в Шанхае, чтобы попробовать западную кухню... ходили послушать симфонический оркестр, играющий Бетховена. Так что это было частью образа жизни. В Тибете элементы такой жизни были минимальными» [11].

Именно в Цинхае Шенг глубоко погрузился в изучение национальных музыкальных традиций. За годы службы в театре он изучил разнообразные виды и формы местного фольклора, в частности, тибетскую музыку. В своём интервью Фрэнку Дж. Отери Шенг вспоминает, насколько широко была распространена в Цинхае традиционная песенная культура. Он подробно описывает поразивший его в юности ежегодный песенный фестиваль⁸. Центральным событием фестиваля являлся ритуал призыва милости горных божеств, во время которого

⁸ Речь идет о древнем «Фестивале шестого лунного месяца», который и в наши дни ежегодно в разгар лета празднуют жители Тунжэнь Хуаннань-Тибетского автономного округа.

десятки молодых людей прокалывали стальными иглами щёки и кожу на спине и танцевали под ритм барабанного боя.

«Есть жанр народных песен о любви. Все мужчины и женщины поют эти народные песни... Каждый год у них был этот огромный фестиваль, и представители разных этнических групп приезжали туда, встречались с молодыми людьми своего возраста и заводили романы. Это как карнавал в Бразилии. В течение этих двух или трёх дней вы можете просто сходить с ума. Затем после этого вы возвращаетесь к своей жизни, мужу, жене, чем бы вы ни занимались. Люди с нетерпением ждали этого и готовились к этому. В те дни, если вы хотели встретиться со своим спутником, вам нужно было хорошо петь. Дело не в том, насколько вы богаты и красивы, а в том, насколько хорошо вы пели! Так что музыка была необходимостью в жизни этих людей...» [11]. Это погружение в новую для него культуру Шенг характеризует как первую встречу с «очень простыми сельскими музыкальными элементами, отражающими человеческие эмоции» [там же].

Поездка в Тибет кардинально изменила жизнь и мировоззрение Шенга. Он был отправлен в Цинхай как «ненадёжный» подросток, но в этом суровом регионе Китая «прикоснулся к земле», узнал всю глубину традиционной музыкальной культуры. Вспоминая юность, Шенг отмечал, что на него произвела неизгладимое впечатление необычность и красота народных песен Тибета. Провинция Цинхай, находившаяся в отдалённом районе, обладала особой и очень красивой народной музыкой: «Я начал изучать её, сам не зная почему, не понимая, что однажды это станет для меня подлинным источником вдохновения» [там же].

В Цинхае Шенг познакомился с древнейшими пластами национальной песенности. Впоследствии он осознал, что композиторский подход к ней должен быть иным, нежели способы работы с фольклорным материалом, знакомые ему по произведениям композиторов классического и романтического направлений. Шенг выберет в качестве образца для собственного творчества подходы,

сложившиеся в творчестве Белы Бартока: «Начиная с трубадуров композиторы внедряли в своё творчество народную музыку: Моцарт, Бетховен, Дворжак. Отличие заключалось в том, что народная музыка для них была источником вдохновения для написания салонной музыки, как экзотический элемент. В то время как вклад Бартока значительно больший. Он привнёс [в академическую музыку – *Ц. Ш.*] настоящую приземлённость народной стихии» [11].

Многие из произведений Шенга вдохновлены народными мелодиями, в том числе услышанными в провинции Цинхай. Тибетский песенный фольклор послужил основой тематизма получившей высокую оценку слушателей и критики оперы Брайта Шенга «Песнь Меджнуна» (1992).

В 1977 году, когда Шенгу было 23 года, смерть президента Мао положила конец эпохе культурной революции, историческая оценка которой всё ещё остается весьма спорной. Исследователь Пол Кларк утверждает: «Культурная революция была не просто периодом всеобщего безумия, а временем, когда накопленная в недрах китайской культуры творческая энергия сделала возможной переориентацию китайского культурного дискурса с начала 1980-х годов» [8, с. 4]. Он считает, что «культурную революцию можно рассматривать также как эпоху, положившую начало современным инновациям и усилиям по реальным изменениям в культуре Китая» [там же, с. 6].

В эпоху культурной революции образование миллионов молодых людей было прервано вынужденной внутренней миграцией с целью массовой «перековки» – перевоспитания и сосредоточено на общинных ценностях. Однако период ограничений в условиях существования в удалённых районах и в сельской местности, куда была переселена «ненадёжная» молодёжь, неожиданно породил среду, которая позволила создать новую своеобразную субкультуру. И хотя десятилетний период культурной революции и нанёс огромный ущерб

китайскому искусству, он, тем не менее, дал ряд творческих «привилегий» молодым китайским музыкантам⁹.

Когда в 1978 году вновь открылись университеты Китая, вернувшийся в родной город Шенг поступил в класс композиции Шанхайской консерватории. В зрелые годы композитор резко отрицательно высказывался о принятых в ней методах обучения, поскольку самовыражение, с его точки зрения, в Шанхайской консерватории не поощрялось.

Учебная программа консерватории предусматривала обучение европейской классической музыке, китайской классической музыке, а также китайским народным традициям. Композитор вспоминал, что у него складывалось ощущение, что «только западная музыка была настоящей музыкой... китайское подразделение было для студентов, которые не смогли попасть на курс западной музыки. Я сидел на курсах китайской музыки и каждый раз думал, что я сошёл с ума» [6].

Несмотря на то, что творческие устремления Шенга противоречили педагогическим установкам консерватории, он окончил её с отличием. При этом имя его шанхайского педагога по композиции нигде не упоминается. Получив в 1982 году степень бакалавра, музыкант эмигрировал в США, где уже жили его родители.

Очевидно, что большинство преподавателей Шанхайской консерватории тех лет не имело опыта обучения за пределами своей страны. Таким образом, музыка европейского авангарда XX века была всё ещё неизвестна им, и, соответственно, их студентам. К моменту окончания Шанхайской консерватории Шенг уже был лауреатом нескольких престижных премий и

⁹ В том числе потому, что в годы культурной революции правительство хорошо финансировало культуру, однако в определённом, идеологическом, подчинённом магистральным идеям партии, качестве. Музыкальная деятельность в то время была частью политической пропаганды с целью манипулирования народом. Музыкальное образование строго контролировалось государством. Молодым музыкантам, чьи руки были буквально связаны идеологией, разрешалось публично играть только лишь китайскую музыку, хотя некоторым всё же позволялось исполнять и западную, но лишь в особых случаях и в частном порядке.

обладал достаточным авторитетом в китайском музыкальном сообществе. Но, будучи не удовлетворённым существующим положением вещей, он решил попытаться получить для себя больше музыкальных возможностей вне рамок китайской культуры и изучить музыку европейской традиции изнутри.

Перебравшись в США, Шенг поступил в магистратуру Куинс-колледжа в Нью-Йорке. Его педагогами стали Джордж Перл и Хьюго Вейсгалл. Под их руководством Шенг начал осваивать композиторские техники музыкального авангарда. В 1984 году Шенг получил степень магистра и продолжил обучение в докторантуре Колумбийского университета. Впоследствии, в 1993 году, он защитил диссертацию и получил учёную степень – Doctor of Musical Arts.

Среди университетских педагогов Шенга были Джек Бисон и Марио Давидовски. Особенно важную роль в его судьбе сыграл уже упоминавшийся выше композитор, заместитель декана Школы искусств Колумбийского университета Чжоу Вэньчжун, усилиями которого получила путёвку в жизнь целая плеяда молодых китайских композиторов, в числе которых известнейшие в наши дни Тан Дун, Чен И, Чжоу Лун и Ге Ган-ру – представители поколения 1978 года, те, кто поступил в китайские консерватории сразу же после возрождения в стране профессионального музыкального образования, а затем продолжил обучение в США.

Важным этапом становления Шенга как композитора стало освоение сериальной техники. Его наиболее известным сериальным сочинением является оркестровая пьеса «H'un (Lacerations)¹⁰: In Memoriam 1966–1976» («Хунь: В память о 1966–1976», 1988). Создавая это произведение, Шенг обратился к самому трагическому времени в новейшей истории Китая – десятилетию культурной революции, «времени насилия, безумия и хаоса, которое в конечном итоге пробудило сознание китайского народа, находившегося под властью коммунистического режима. Тысячи людей погибли, а миллионы выживших

¹⁰ В переводе на русский язык – страдания, мучения, рваные раны.

заплатили высокую цену. Я был одним из миллионов китайцев, которые были свидетелями жертв культурной революции» [4, с. 560].

Впоследствии, в статье, опубликованной в 1995 году журналом «Перспективы новой музыки» («Perspectives of New Music»), Шенг пояснил, какие технические приёмы были использованы им при создании этого произведения. Он проанализировал два тетрахода, положенные в основу композиции «Хунь», и методы их развития; отметил, что ритмические серии в этом произведении более свободны, чем звуковысотные; выделил три использованных при сочинении контрапунктических метода – «простой», «составной» и «метрический». По словам Шенга, он намеренно избегал жёсткого следования сериальной технике, поскольку основной идеей было воссоздание хаотической сцены насилия и страдания [4].

События современной истории Китая неоднократно вдохновляли Брайта Шенга на создание музыкальных произведений. Главным действующим лицом его оперы «Мадам Мао» (2003) стала Цзян Цин, жена Мао Цзе Дуна, в годы культурной революции вошедшая в высшие эшелоны власти и генерировавшая многие идеи той эпохи. Опера «Песнь Меджнуна», сюжет которой основан на древней персидской легенде о любви, а музыка – на тибетском фольклоре, по воспоминаниям композитора, стала его реакцией на инцидент на площади Тяньаньмэнь и вызвала у него ощущения, что он никогда уже не сможет вернуться на родину [11].

Переехав в Нью-Йорк, Шенг оказался перед сложной дилеммой. Он должен был перестроить музыкальный язык своих сочинений, трансформировать его с учётом запросов новой культурной среды. В течение долгих лет Шенг сознательно искал индивидуальный авторский стиль, который бы действительно выражал его противоречивые чувства как китайского композитора, живущего в США. Однако китайская традиционная музыка и народные песни, которые он широко цитировал в своих произведениях, не сразу

органично слились с техникой европейского письма в его авторском «фьюжн-стиле».

Для китайского композитора, получившего образование на Западе, было естественным желанием выразить свою культурную идентичность через использование национального фольклора. Первыми опытами такого рода стали написанные в годы обучения в Куинс-колледже и Колумбийском университете «Три китайских стихотворения» для меццо-сопрано и фортепиано (1982), Три этюда для флейты (1982), Три пьесы для альты и фортепиано (1982), «Два стихотворения из династии Сун» для сопрано с сопровождением оркестра (1985). Поначалу Шенг не вполне представлял, как соединить национальный материал с современными техниками композиции. В стремлении к синтезу элементов Востока и Запада молодому музыканту оказал неоценимую поддержку Леонард Бернстайн.

У Бернштейна Шенг изучал композицию и дирижирование в Музыкальном центре Тэнглвуда с 1985 года до смерти маэстро в 1990 году. Он стал одним из последних и любимых учеников Бернштейна. Бернштейн призывал Шенга следовать за национальной спецификой, говоря: «Всё есть слияние разнородных элементов; и Стравинский, и Шостакович, и Дебюсси. Музыка Брамса – это тоже синтез различных элементов с народной музыкой» [6]. Он убеждал Шенга, что в его творчестве подобный синтез также возможен.

Под руководством Бернштейна Шенг начал уверенно писать музыку, в которой китайские музыкальные традиции сочетались с новыми западными техниками. Первыми удачными опытами на этом пути стали «Три китайские любовные песни» («Three Chinese Love Songs») для голоса, альты и фортепиано (1988) и «Бурный поток» («The Stream Flows») для скрипки соло (1990), в которых цитируются известные китайские народные мелодии.

Вероятно, именно Бернштейн познакомил Шенга с творчеством Белы Бартока, которое стало для молодого музыканта примером работы композитора XX века с аутентичным фольклорным материалом. В произведениях Бартока его

привлекли «“грубые”, “сырые” крестьянские песни рядом с “высокой классической музыкой”» и их органичное сочетание [11].

Методы своей работы с китайским фольклором Шенг проанализировал в статье «Бартók, китайский композитор» [3]. В ней он декларировал исключительно бережное отношение к цитируемому материалу. В частности, Шенг считал, что при обработке народной темы необходимо «написать аккомпанемент к народной мелодии без изменений или же с небольшими изменениями, хотя аккомпанемент должен всё же иметь второстепенное значение и служить лишь украшением драгоценного камня: крестьянской мелодии» [3]. Именно этот подход присутствует в «Трёх китайских любовных песнях». Шенг сохраняет точный оригинал песен «Синий цветок», «На склоне холма, где бегают лошади» и «Поток ручья» в качестве вокальной мелодии и создаёт новые партии для альта и фортепиано. В «Бурном потоке» подход Шенга к фольклорному материалу изменяется: он цитирует только начальные фрагменты народных тем, а развивающие разделы создаёт сам, основываясь на ключевых интонациях напевов.

Шенг прекрасно осознавал, что глубокое стилистическое слияние разных элементов произойдет тогда, когда он полностью впитает в себя как традиции китайской, так и традиции западной музыкальной культуры. Следуя совету Леонарда Бернстайна, он продолжал исследовать корни обеих культур и после того, как нашёл собственный стиль. Это «глубинное слияние» демонстрируют «Три фантазии для скрипки и фортепиано» (2006). В этом произведении нет прямого цитирования, но в его основе лежит комплекс интонаций, репрезентирующий отличительные черты народной музыки северо-западной части Китая. Например, последняя, третья фантазия – «Казахская песня о любви» – является результатом изучения Шенгом музыки различных этнических групп в рамках проекта «Шёлковый путь» в 2000 году. Сама песня в фантазии не цитируется: Шенг создаёт своего рода аллюзию песни, основанную на узнаваемых интонациях казахского фольклора.

Следующим этапом на пути создания «фьюжн-стиля» можно считать «Острый перец» («Hot Pepper») для скрипки и маримбы (2010). В этом сочинении также нет прямого цитирования, но оно пропитано авторскими представлениями об интонациях и духе народной музыки провинции Сычуань. «Не вижу настоящей разницы, если композитор создаёт собственную имитацию народной музыки, или даже произведения без каких бы то ни было следов подлинных или же стилизованных фольклорных элементов, но с неизменной атмосферой народной музыки», – считает Шенг [3]. Таким образом, после долгих лет изучения аутентичной китайской музыки и западных композиторских техник, Шенг прошёл путь от цитирования и гармонизации народных песен и их отдельных фрагментов до создания собственных произведений, в которых интонации и дух традиционного китайского музыкального фольклора преломляются через мировоззрение и технические возможности композитора XXI века.

За годы жизни в США Шенг проявил себя не только как композитор, но также как дирижёр, пианист, музыкант-исследователь, педагог. С 1989 по 1992 год он служил в Лирической опере Чикаго, с 1992 по 1995 – в симфоническом оркестре Сиэтла. С 1995 года и до настоящего времени Шенг преподаёт в Мичиганском университете. Кроме того, он был преподавателем Музыкального центра Тэнглвуда (2001–2006), Вашингтонского общества исполнительских искусств (2001–2002), Музыкального колледжа Маннеса (2002–2003), Атлантического центра искусств (2002).

Преподавание – своего рода вектор, связывающий композиторскую и музыкально-теоретическую деятельность Шенга. Его идея опоры на традиционную народную культуру и внедрения её в академическую музыкальную традицию позволила многим молодым композиторам, осваивающим основы профессионального ремесла в США, сохранять, независимо от этнической принадлежности, национальную специфику своих

сочинений. Именно в этом заключаются основные художественные ориентиры Шенга в наши дни.

Сегодня он считает 12-тоновую систему Шёнберга неправильной и полагает, что её изобретение «уничтожило поколения композиторов» [11]. Шенг предлагает своим студентам анализировать классическую тональную музыку: «Существует лишь семь нот для композиторской работы, несмотря на то, что случайности время от времени происходят. Вы одалживаете их, но их же возвращаете» [11].

Несмотря на то, что Брайт Шенг в течение длительного времени живёт и работает в США, его биография навсегда вписана в историю Китая. В его произведениях ощущается влияние традиционной китайской музыки и азиатской культуры в целом, что является результатом тщательного освоения композитором национальных традиций. Определяя свою культурную идентичность, Шенг утверждает: «Мне нравится говорить о том, что я на 100 % китаец и на 100 % американец. Потому что первую половину своей жизни я прожил в Китае и был полностью китайцем. А во второй половине жизни я переехал в Нью-Йорк и был полностью поглощён западной культурой. Я действительно ценю западную культуру, возможно, больше, чем многие люди моего поколения. Но я сохранил свою принадлежность к культуре Китая, и я очень этим горжусь» [там же].

Литература

1. Анисимова П. А. Музыкальная культура Шанхая первой половины XX в.: основные направления и тенденции развития: выпускная квалификационная работа. СПб.: СПбГУ, 2017. 77 с.
2. Феофанова Н. А. О некоторых особенностях интерпретации цикла «Семь мелодий, услышанных в Китае» Брайта Шенга // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2019. № 3. С. 25–39.
3. Bright Sheng. Bartok, the Chinese Composer. URL: <http://brightsheng.com/articles/essayfilesbybs/BARTOK.pdf> (дата обращения: 27.02.2021).
4. Bright Sheng. «H'un (Lacerations): In Memoriam 1966–1976» for Orchestra // Perspectives of New Music 33. 1995. No 2. P. 560–603.

5. Chang P. Bright Sheng's music: An expression of cross-cultural experience – illustrated through the motivic, contrapuntal and tonal treatment of the Chinese folk song «The Stream Flows» // *Contemporary Music Review*. 2007. Vol. 26. Issue 5–6. China and the West – The Birth of a New Music. P. 619–633.
6. Chang P. The Music of Bright Sheng: Expression of Cross-Cultural Experience. URL: <http://brightsheng.com/articles/essayfilesaboutbs/Peter%20Chang-Music%20of%20BS.pdf>.] (дата обращения: 27.02.2021).
7. Cheek T. *Mao Zedong and China's Revolutions*. Boston; New York: Bedford St. Martin's, 2002. 259 p.
8. Clark P. *The Chinese Cultural Revolution*. New York: Cambridge University Press, 2008. 352 p.
9. Hsu Chiung-Tan. Fusion of Musical Styles and Cultures in Bright Sheng's Opera «The Song of Majnun». D. M. A diss. The Ohio State University, 1999. 218 p.
10. Lee Hsuan-Yu. A Study on Hybrid Style and Orchestration in Bright Sheng's Postcards. D. M. A diss. University of North Texas, 2015. 69 p.
11. Oteri F. J. My father's letter and Bernstein's question. URL: <https://nmbx.newmusicusa.org/bright-sheng-my-fathers-letter-and-bernsteins-question> (дата обращения: 10.02.2021).
12. Rao N. Y. Cultural Boundary and National Border: Recent Works of Tan Dun, Chen Yi, and Bright Sheng. In Oh, Hee Sook (ed.), *Contemporary Music in East Asia*. Seoul: Seoul National University Press, 2014. P. 211–239.

References

1. Anisimova P. A. *Muzykal'naja kul'tura Shanhaja pervoj poloviny XX v.: osnovnye napravlenija i tendencii razvitija: vypusknaja kvalifikacionnaja rabota* [Musical Culture of Shanghai during the First Half of the 20th Century: Principal Directions and Development Trends. Graduate Qualification Work]. St. Petersburg: SPbGU, 2017. 77 p.
2. Feofanova N. A. O nekotoryh osobennostjah interpretacii cikla “Sem' melodij, uslyshannyh v Kitae” Brajta Shenga [About Some Interpretation Features of the Cycle “Seven Tunes Heard in China” by Bright Sheng]. *Muzykal'nyj zhurnal Evropejskogo Severa* [Music Journal of Northern Europe]. 2019. No. 3, pp. 25–39.
3. Bright Sheng. *Bartok, the Chinese Composer*. URL: <http://brightsheng.com/articles/essayfilesbybs/BARTOK.pdf> (27.02.2021).
4. Bright Sheng. “H'un (Lacerations): In Memoriam 1966–1976” for Orchestra. *Perspectives of New Music* 33. 1995. No 2. P. 560–603.
5. Chang P. Bright Sheng's music: An expression of cross-cultural experience – illustrated through the motivic, contrapuntal and tonal treatment of the Chinese folk song “The Stream Flows”. *Contemporary Music Review*. 2007. Vol. 26. Issue 5–6. China and the West – The Birth of a New Music. P. 619–633.
6. Chang P. *The Music of Bright Sheng: Expression of Cross-Cultural Experience*. URL: <http://brightsheng.com/articles/essayfilesaboutbs/Peter%20Chang-Music%20of%20BS.pdf>.] (27.02.2021).

7. Cheek T. *Mao Zedong and China's Revolutions*. Boston; New York: Bedford St. Martin's, 2002. 259 p.
8. Clark P. *The Chinese Cultural Revolution*. New York: Cambridge University Press, 2008. 352 p.
9. Hsu Chiung-Tan. *Fusion of Musical Styles and Cultures in Bright Sheng's Opera "The Song of Majnun"*. D. M. A diss. The Ohio State University, 1999. 218 p.
10. Lee Hsuan-Yu. *A Study on Hybrid Style and Orchestration in Bright Sheng's Postcards*. D. M. A diss. University of North Texas, 2015. 69 p.
11. Oteri F. J. *My father's letter and Bernstein's question*. URL: <https://nmbx.newmusicusa.org/bright-sheng-my-fathers-letter-and-bernsteins-question> (10.02.2021).
12. Rao N. Y. *Cultural Boundary and National Border: Recent Works of Tan Dun, Chen Yi, and Bright Sheng*. In Oh, Hee Sook (ed.), *Contemporary Music in East Asia*. Seoul: Seoul National University Press, 2014. P. 211–239.