

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«НИЖЕГОРОДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. М.И. ГЛИНКИ»

*На правах рукописи*

*Сяо Цяосун*

**СЯО ЦЯОСУН**

**БОЛЬШОЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ  
АНСАМБЛЬ В КИТАЙСКОЙ МУЗЫКЕ**

Специальность 5.10.3. Виды искусства  
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель –  
кандидат искусствоведения, доцент  
Приданова Елена Владимировна

Нижний Новгород – 2024

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Становление и эволюция большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля в Китае.....	12
1.1. Период становления (1916-1949).....	12
1.2. Время забвения (1950-1980).....	20
1.3. Возрождение жанра (80-е годы XX века).....	24
1.4. Между традицией и авангардом (90-е годы XX века).....	31
1.5. Развитие жанра в XXI веке.....	35
Глава II. Классические образцы китайского ансамблевого творчества.....	45
2.1. Ма Сыцун. Фортепианный квинтет (1949).....	45
2.2. Цзян Вэнье. Фортепианное трио «В горах Тайваня» (1949).....	56
Глава III. Пути обновления жанра.....	68
3.1. Дин Шаньдэ. Фортепианное трио (1984).....	68
3.2. Цзя Дацюнь. «Шуюнь» для двух скрипок, фортепиано и перкуссии (1995).....	78
3.3. Ван Силян. Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (2002).....	89
3.4. Е Сяоган. Секстет «Лотос» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и перкуссии (2005).....	102
Глава IV. Специфика трактовки большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля китайскими композиторами.....	112
4.1. Особенности жанровой модели.....	112
4.2. Музыкально-выразительная система.....	125
Заключение.....	133
Библиография .....	136
Приложение.....	149

## ВВЕДЕНИЕ

### Актуальность темы исследования

В XX веке китайская музыкальная культура пережила стремительный взлёт. Вобрав богатейшие европейские традиции, она породила ряд самобытных видов, жанров и форм: новую оперу гэцзюй, симфоническую, сольную вокальную и инструментальную музыку (прежде всего, фортепианную). В последние десятилетия все эти направления уверенно вышли на мировой уровень, что выражается в исполнении множества произведений китайских авторов на сценах ведущих концертных залов и оперных театров.

Камерная инструментальная музыка Китая известна в мире гораздо меньше. В современном художественном сознании она заслонена более масштабными явлениями оперной и симфонической музыки. Между тем, достижения китайской ансамблевой традиции значительны. В творчестве многих современных авторов (Линь Хуа, Цзя Дацюнь и др.) этот жанр является наиболее востребованным. Яркие образцы присутствуют в творческом портфеле выдающихся симфонистов (Ван Силян, Е Сяоган), а также признанных корифеев фортепианной (Ян Лицин) и киномузыки (Лю Чжуан).

С точки зрения инструментального состава, в камерной музыке китайских композиторов центральное место занимает *фортепианный ансамбль*<sup>1</sup>. Это связано с тем, что ранее всех остальных в стране сформировалась национальная фортепианная школа и, соответственно, прежде всего, создавался самобытный фортепианный репертуар, и лишь в середине XX века Ма Сыцун и Цзян Вэнье, взяв за образец европейские ансамбли, создали первые национальные

---

<sup>1</sup> Данный термин подразумевает ансамбль, в котором фортепиано в различных комбинациях сочетается со струнными, духовыми и ударными инструментами. Термином, равным по значению «*фортепианному камерно-инструментальному ансамблю*», является «*камерно-инструментальный ансамбль с участием фортепиано*», на что указывают исследователи данной ветви ансамблевого жанра. См.: Царегородцева Л. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано : дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – Тамбов, 2005. – 224 с. С. 3.

произведения в данном жанре, включающие, кроме фортепиано, все виды струнных инструментов, а также флейту.

Наиболее востребованными в китайской музыке XX-XXI веков стали *большие ансамбли*. Термин «большой фортепианный камерно-инструментальный ансамбль» разработан в современном российском музыковедении Л. Царегородцевой, диссертация которой стала ориентиром при изучении китайской разновидности жанра. Как указывает исследователь, изначально фортепианный камерно-инструментальный ансамбль существовал в двух формах: малой (дуэт) и большой (трио, квартет, квинтет и т.д.). Данное разделение предопределено генетически: дуэт произошёл от инструментальной сонаты с сопровождением, а большие ансамбли – от барочного камерного ансамбля. Не менее важно их функциональное различие: в дуэте нередко доминирует оркестровый инструмент, а в большом ансамбле участники всегда более или менее равноправны<sup>2</sup>. В этой связи следует отметить, что инструментальные ансамбли древней китайской музыки, подобно современным большим ансамблям, несли идею *функционального равенства* участников. Все инструменты в традиционной модели жанра – струнные, духовые и ударные – в равной степени способствовали более полному воплощению текста, жеста, танца, сопровождаемых музыкальным звучанием. Таким образом, в Китае большой фортепианный ансамбль типологически оказался гораздо ближе к национальной традиции ансамблевого музицирования, нежели малый ансамбль, в котором инструменты функционируют по-европейски: оркестровый инструмент как солирующий, а фортепиано – аккомпанирующий.

Близость к традициям отчасти объясняет то обстоятельство, что в Китае полноправными участниками больших фортепианных ансамблей нередко становятся национальные инструменты – бамбуковая флейта, пипа, эрху. Их звучание привносит неповторимые темброво-стилистические краски, а регламентация данных инструментов в составах с фортепиано подчёркивает

---

<sup>2</sup> Царегородцева Л. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано : дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – Тамбов, 2005. – 224 с. С. 4.

прочную связь современного китайского ансамбля с тысячелетней национальной традицией.

Хронология появления художественно значимых китайских фортепианных ансамблей также свидетельствует в пользу «большой» разновидности. История и большого, и малого фортепианного камерно-инструментального ансамбля охватывает период с 30-х годов XX века до сегодняшнего дня, однако после Культурной революции именно большой ансамбль входит в стадию бурного развития. Происходит резкий количественный и качественный скачок: во множестве новых больших ансамблей апробируются яркие художественные концепции, делаются первые шаги к композиторскому авангарду и к архаическим пластам национальной традиции, испытываются тембровые сочетания новых инструментов с фортепиано.

Дополнительную актуальность исследованию придаёт то обстоятельство, что произведения в жанре большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля писали композиторы, чьё творчество существенно повлияло на облик новой китайской музыки – Ма Сыцун, Дин Шаньдэ, Хуан Аньлун.

### **Степень научной разработанности темы**

Российской музыкальной наукой тема китайского большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля не исследована и даже не обозначена. Сведения на уровне упоминаний отдельных произведений данного жанра содержатся в работах, посвящённых фортепианной культуре Китая и творчеству отдельных композиторов (Бянь Мэн, Ван Ин, У На, Цюй Ва). Более развёрнутые характеристики камерно-ансамблевых произведений представлены в диссертациях Дай Юй, посвящённой китайской музыке «периода открытости», и Фань Юй, посвящённой серийной технике в китайской камерно-инструментальной музыке. В то же время, именно названные работы способствуют формированию целостного научного представления о китайской камерно-инструментальной культуре, на основании которого становится возможным исследование такой её области, как фортепианный камерный ансамбль.

Русскоязычный научный контекст диссертациипути обновления жанра образован трудами о китайской традиционной (Агеева, Алендер, Арзаманов, Будаева, Васильченко, Грубер, Шнеерсон, У Ген-Ир, Юнусова и др.) и современной (Айзенштадт, Гайдай, Го Хао, Ин Сяо, Ли Сяо Сяо, Лю Цинь-тао, Хоу Юэ, Цюй Ва и др.) музыке, в которых в той или иной степени затронуто ансамблевое музицирование. В числе работ названных авторов – обширная группа материалов, раскрывающих национальную специфику китайского фортепианного репертуара.

В самом Китае данная тема также целостно не исследована, однако написан ряд статей, посвящённых произведениям большого фортепианного камерного ансамбля, включающих и аналитический компонент (Ван Ибо, Гуо Синь, Дуан Вэнцзинь, Иль Сон, Ли Янсьень, Тан Гэшэн, Тьень Йимяо, Цао Лицюнь и др.) Ценные сведения о сочинениях содержатся в трудах о творчестве отдельных композиторов (Ван Анчао, Ван Ли, Ли Цзыти, Минь Ян, Сяо Хун, Тьень Йимяо, Цао Лицюнь), путях развития современной китайской музыки (Дин Шаньдэ, Ли Ланьцин, Ли Юаньцин, Лян Маочунь, Ма Сыцун, Тао Ябин, Чанлинь Яояо) и её камерно-инструментальных жанров (Цзилинь Цзюнь, Чэнь Си). Прочное основание данного исследования заложили фундаментальные труды по истории новой китайской музыки (Ван Юйхэ, Ли Ланьцин, Ли Юаньцин, Лян Маочунь, Цзюй Цихун).

**Объект исследования:** жанр большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля.

**Предмет исследования:** специфика трактовки европейской жанровой модели китайскими композиторами в её исторической эволюции.

**Цель исследования:** обоснование жанрового своеобразия китайского большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля как феномена, соединяющего принципы национального ансамблевого музицирования с европейской традицией.

Для достижения данной цели необходимо решить следующие **задачи:**

- проследить историю возникновения и эволюцию большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля в Китае;
- определить наиболее характерные составы ансамблей и обосновать их появление в контексте общих тенденций развития китайской музыки XX-XXI века;
- установить роль произведений исследуемого жанра в творческом наследии крупных композиторов;
- проанализировать наиболее значимые большие фортепианные камерно-инструментальные ансамбли китайских авторов;
- на основании проведённого анализа выявить жанрово характерные принципы взаимодействия инструментов, особенности формообразования, изложения и развития тематизма;
- оценить современное состояние большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля в китайской музыкальной культуре и обозначить перспективу его дальнейшего развития.

**Материал исследования** составили ноты, аудио- и видеозаписи больших фортепианных камерно-инструментальных ансамблей китайских композиторов. Наиболее подробно проанализированы следующие сочинения, обладающие высокой художественной ценностью и показательные с точки зрения отражения ведущих тенденций в разные исторические периоды: Фортепианный квинтет (1949) Ма Сыцуна; Фортепианное трио «В горах Тайваня» (1949) Цзян Вэнье; Фортепианное трио (1984) Дин Шаньдэ; Ансамбль для двух скрипок, фортепиано и ударных «Шуюнь» (1995) Цзя Дацюня; Квартет для скрипки, виолончели, кларнета и фортепиано Ван Силя (2002), а также Секстет «Лотос» (2005) для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и ударных Е Сяогана.

Для создания более полной и объективной картины становления и развития жанра в качестве дополнительных материалов были использованы Фортепианный квартет «Милый Цзяннань» (1985) Тань Мицзы; Фортепианный квинтет «Четыре новогодние лубочные картинки» (1986) Линь Хуа; Трио для флейты, виолончели и

подготовленного фортепиано «Ветер сквозь сосны» (1999) Лю Чжуан; и Фортепианное трио «Пёстрые молитвенные флаги» (2006) Е Сяогана.

**Методология и методы исследования** опираются на сложившиеся в российской музыкальной науке представления о жанре камерно-инструментального ансамбля. Важную роль в понимании специфики жанровой разновидности камерно-инструментального ансамбля, исследуемой в данной работе, сыграли труды новейшего времени – диссертации Н. Биджаковой, Н. Самойловой, Н. Симоновой, Л. Царегородцевой, С. Чайкина, а также исследование Л. Казанцевой, согласно которому камерно-инструментальный ансамбль может быть вписан в современные жанровые концепции. В диссертации были использованы следующие научные методы:

- *исторический* (при обзоре эволюции исследуемого жанра в контексте развития китайской инструментальной музыки XX-XXI века);

- *сравнительно-типологический* (при выявлении специфики «большой» разновидности китайского фортепианного камерно-инструментального ансамбля);

- *аналитический* (при изучении ряда значимых произведений исследуемого жанра);

- *монографический* (при характеристике творчества авторов рассматриваемых произведений, и, в частности, при выявлении причин, по которым данные авторы обращались к фортепианной ветви камерно-инструментальной музыки);

- *аксиологический* (при определении художественной и исторической ценности произведений, рассматриваемых в работе).

### **Научная новизна исследования**

Настоящая диссертация – первый опыт комплексного изучения китайского большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля. В работе впервые:

1. воссоздана история возникновения и развития жанра, на основании чего предложена его периодизация;



2. выявлен комплекс объективных причин, предопределивших длительное невнимание китайских композиторов к жанру большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля, а затем и его ускоренное освоение;

3. исследован ряд художественно значимых камерно-инструментальных сочинений китайских композиторов;

4. на примере большого камерно-инструментального ансамбля уточнены закономерности взаимодействия китайской и западноевропейской инструментальной традиции;

5. представлены творческие портреты композиторов, создавших наиболее яркие произведения в исследуемом жанре;

6. на материале современных камерно-инструментальных ансамблей рассмотрена проблема сближения китайской традиции и музыкального авангарда.

**Теоретическая значимость исследования** заключается в том, что:

- дополнена жанровая картина современной китайской инструментальной музыки;

- осмыслен опыт развития камерно-инструментального жанра на современном этапе;

- выявлены принципы работы китайских композиторов с европейской жанровой моделью;

- установлены закономерности развития большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля в Китае;

- обозначены национальные особенности китайской камерно-инструментальной музыки.

**Практическая значимость исследования** определяется возможностью использования его материалов:

- в учебных курсах по истории мировой музыкальной культуры, а также по истории неевропейских музыкальных культур;

- в научных исследованиях китайской инструментальной музыки;

- в практической деятельности композиторов, работающих в камерных жанрах;

- при подборе репертуара инструменталистов и, в том числе, ансамблевых коллективов.

### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Китайский фортепианный камерно-инструментальный ансамбль – самобытная область музицирования, центральным жанровым элементом которой является большой ансамбль.

2. Особенность эволюции исследуемого жанра заключается в том, что после появления в конце 1940-х годов эталонных произведений наступило беспрецедентно долгое время забвения. В результате этого по окончании Культурной революции китайский большой фортепианный камерно-инструментальный ансамбль оказался в положении догоняющего по отношению не только к мировым образцам, но и к другим жанрам китайской музыки.

3. В последние десятилетия XX века исследуемый жанр успешно преодолел отставание и открыл новые перспективы, что во многом способствовало всемирному признанию китайской музыки.

4. Внедрение национальной специфики – сущностная черта китайского большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля, отличающая его от европейской жанровой модели.

5. Результаты анализа произведений фортепианного камерно-инструментального ансамбля свидетельствуют об углублении и разноплановости взаимодействия европейской и китайской культурных традиций в творческих поисках китайских композиторов, работающих в указанном жанре.

6. Сущностной чертой исследуемого жанра является программность, генетически восходящая к синкретизму китайского традиционного искусства.

7. В XXI веке китайский большой фортепианный камерно-инструментальный ансамбль – это пространство экспериментов, в котором авангардные композиторские техники плодотворно взаимодействуют с древними пластами китайской инструментальной традиции.

**Степень достоверности и апробация результатов исследования.**  
Достоверность результатов исследования обусловлена изучением широкого круга

авторитетных источников – фундаментальных трудов по теории камерного ансамбля, истории и теории современной китайской музыки, использованием апробированных научных методов, целостным анализом корпуса камерных произведений китайских композиторов. Диссертация обсуждалась на кафедре истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки. Основные её положения были изложены на Международной научно-методической конференции аспирантов, соискателей и преподавателей вузов «Музыкальное образование и наука» (Нижний Новгород, 2020, 2021, 2022).

Содержание работы отражено в 5 научных публикациях, 3 из которых состоялись в журналах, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации.

**Структура исследования.** Диссертация состоит из введения, четырёх глав, заключения, библиографического списка и приложения из 24 рисунков, содержащих нотные примеры. Полный текст диссертации составляет 207 страниц.

# ГЛАВА I.

## СТАНОВЛЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ БОЛЬШОГО ФОРТЕПИАННОГО КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ В КИТАЕ

### 1.1. Период становления (1916-1949)

Предпосылки к появлению камерно-инструментального ансамбля в Китае восходят к XVI веку, когда в страну были привезены европейские инструменты. Это произошло благодаря христианским миссионерам, первые из которых прибыли в порт Гуанчжоу в 1516 году. Организуя приходы сначала в портовых городах, а затем и в глубине страны, в течение трёх последующих столетий миссионеры неуклонно усиливали религиозную экспансию. Наиболее известные из них – итальянцы Микеле Руджери, Маттео Риччи и Теодорико Педрини, испанцы Мартин ле Рада и Джеронимо Марин, немец Адам Шалль фон Белль, португалец Томас Перейра, бельгиец Фердинанд Вербест, французы Йоахим Бове и Жан Жозеф Мари Амио. В организованных ими приходах звучала европейская духовная музыка. Церковное пение здесь сопровождалась не органом, поскольку его в то время в Китае не было, а инструментальным ансамблем. В школах при церковных приходах новообращённых китайцев обучали пению в европейской манере, а также игре на музыкальных инструментах.

Примечательно, что Т. Педрини (1671-1746), помимо миссионерства, занимался сочинением музыки. Его ансамблевый цикл «Двенадцать сонат» для скрипки и баса континуо стал первым светским произведением европейского композитора, получившим известность в Китае<sup>3</sup>.

К данному периоду относится и появление в стране предшественника фортепиано – клавикорда. Его в дар императору Ваньли преподнёс итальянец-иезуит Маттео Риччи (1552-1610)<sup>4</sup>. Несмотря на то, что впоследствии такие инструменты привозили и другие миссионеры, не существует достоверных

<sup>3</sup> Си Чжэнгуань. О музыкальной жизни при императоре Канси // Музыкальные исследования. 1988. №3. – С. 39-49 (席臻贯《从康熙皇帝的音乐活动看〈律吕正义〉》音乐研究 1988年第3期 39-49页)

<sup>4</sup> Melvin S. Rhapsody in red: how western classical music became Chinese. – N. Y.: Algora Publishing, 2004. – P. 45.

сведений о том, что в Китае клавикорды участвовали в инструментальных ансамблях.

Первые фортепиано, как пишет Бянь Мэн, появились в здесь лишь в 1840-х годах. В результате Первой Опиумной войны (1840-1842) крупные порты страны открылись для европейских торговцев. Один из коммерсантов привёл целый караван судов, гружёных фортепиано. Впрочем, китайцев не заинтересовали непонятные инструменты, покупателей на них не нашлось и весь груз пришлось утопить<sup>5</sup>.

Гораздо более значимым итогом Опиумных войн стало появление в Китае западных литераторов, музыкантов, художников и журналистов – людей, на протяжении полувека знакомивших жителей Поднебесной с европейской культурой. Росло число китайских музыкантов, освоивших европейские инструменты. Лучшим из них уровень игры позволял участвовать в организованных европейцами оркестрах – вначале духовых, а затем симфонических. Исполнялась и ансамблевая музыка, о чём сохранились свидетельства. Так, в 1871 году на одном из концертов четверо китайских музыкантов исполняли переложение симфонии Гайдна для струнного квартета<sup>6</sup>.

С середины XIX века Китай всё активнее заимствовал европейские достижения, и к концу столетия наметился качественно новый уровень контактов китайской и западной цивилизаций. Со всей очевидностью встала проблема коренной модернизации всей китайской культуры с целью вхождения страны в круг современных держав. В 1898 году император Гуансюй в ходе «Ста дней реформ» обозначил принцип нового школьного образования: «брать за образец далекую Германию, учиться у близкой Японии»<sup>7</sup>. В музыке этот принцип нагляднее всего воплотился в «школьных песнях» – жанровой разновидности коллективных песен, сочетавших заимствованную европейскую мелодию с

---

<sup>5</sup> Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры : автореф. дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – СПб.: 1994. – 22 с. С. 7.

<sup>6</sup> Цянь Жэньпин. Китайская скрипичная музыка. Чанша: Хунаньское художественное издательство. 2001. – 234 с. С. 182 (钱仁平《中国小提琴音乐》长沙:湖南文艺出版社, 2001年出版 234页. 页 182)

<sup>7</sup> Ван Юйхэ. История современной китайской музыки. – Пекин: Изд-во народной музыки, 2012. – 372 с. С. 34. (汪毓和. 中国近现代音乐史. – 北京: 人民音乐出版社, 2012. – 372页. 页 34)

новым, китайским текстом. Сохранявшие популярность до 20-х годов XX века, «школьные песни» сыграли важную роль в популяризации фортепиано, так как исполнялись под аккомпанемент этого инструмента.

Однако кардинальное решение проблемы модернизации музыкальной культуры было далёко от прямых заимствований, характерных для «школьных песен». Необходимость целостного постижения европейской музыки, и что немаловажно, современных её направлений, привела целую плеяду молодых китайских композиторов и исполнителей в высшие учебные заведения Европы и Америки. Там и были воспитаны первые национальные кадры, соединившие в своём творчестве самобытные богатства китайской музыки с западными жанрами и формами.

Уже в начале XX века будущие профессиональные композиторы Китая в процессе обучения за границей соприкоснулись с произведениями для ансамблевых составов. Автором первого сочинения в данном жанре стал **Сяо Юмэй** (萧友梅 1884-1940). В 1902 году он поступил в Токийскую Высшую школу музыки, а в 1913 году продолжил обучение в Высшей школе музыки им. Ф. Мендельсона в Лейпциге. В Германии его наставником по композиции был крупный педагог Гуго Риман. Хотя количество произведений немецкого периода Сяо Юмэя сравнительно невелико, в их число входит написанный в 1916 году струнный квартет D-dur (op. 20), посвящённый некоей «госпоже Доре Морандольф». Как отмечает исследователь китайского струнного квартета Цзилинь Цзюнь, «данное произведение унаследовало стиль позднего барокко и раннего венского классицизма»<sup>8</sup>. По мнению Пэн Чэна, данное сочинение «нельзя назвать зрелым произведением, тем не менее, это было "новое слово" в китайской академической музыке»<sup>9</sup>. Впрочем, в наследии композитора ре-мажорный квартет так и остался единственным камерным инструментальным ансамблем.

---

<sup>8</sup> Цзилинь Цзюнь. Исследование развития и национального характера китайского струнного квартета. Магистерская диссертация. Шаньдунский университет. Цзинань, 2018. – 63 с. С. 11. (吉林君。中国弦乐四重奏的发展脉络及其民族化探索。硕士学位论文。山东大学。济南。2018。63页)

<sup>9</sup> Пэн Чэн. Китайские композиторы XX века (обзор) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. №4 (25). Нижний Новгород, 2012. – 79 с. С. 20.

В 20-е годы из-под пера китайских композиторов не выходили значимые камерно-инструментальные сочинения, в силу чего данное десятилетие можно считать периодом изучения западной камерной музыки. Молодой композитор **Хуан Цзы** (黄自 1904-1938) с 1924 по 1929 год получал музыкальное образование в Оберлинском колледже, а затем в Йельском университете (США). В годы учёбы в Америке он сочинял струнный квартет d-moll, однако произведение не было закончено. Лишь в последующие 1930-50-е годы длительный поиск первых десятилетий века увенчался появлением ряда произведений в жанровых разновидностях камерного ансамбля европейского типа.

В плеяду первых китайских композиторов-профессионалов вошёл и **Сянь Синхай** (冼星海 1905-1945), обучавшийся в 1919-1935 годах во Франции. Он создал два значимых произведения: скрипичную сонату d-moll (январь 1935 года, период обучения во Франции) и струнный ансамбль «Сарабанда» (в апреле того же года, не издан). Как отмечает Лю Чживэй, «ноты струнного квартета D-dur Сяо Юмэя и скрипичной сонаты d-moll Сянь Синхая позволяют понять, что отдельные части этих произведений обладают несомненным своеобразием, но в некоторых частях собственный стиль композиторов ещё не заметен, демонстрируя явное подражание западному музыкальному стилю»<sup>10</sup>. Очевидно, проблема стилевой зависимости от европейских образцов коснулась многих китайских композиторов. Видный русский композитор, выпускник Парижской консерватории Александр Черепнин в 1934 году принял пост директора Шанхайской консерватории. В письме другу, музыковеду Григорию Шнеерсону он писал: «когда современные китайские композиторы начали сочинять для интернациональных инструментов (рояль, скрипка, оркестр), они писали музыку, никак не связанную с китайскими народными или традиционными источниками»<sup>11</sup>.

Качественно иной вклад в становление китайского камерного инструментального ансамбля внесли **Ма Сыцун** (马思聪 1912-1987) и **Цзян**

---

<sup>10</sup> Лю Чживэй. Анализ произведений Ма Сыцуна, Тань Сяолиня и Цзян Вэнье. Магистерская диссертация. Тяньцзиньская консерватория, 2007. – 131 с. С. 4. (刘志晟. 马思聪、谭小麟、江文也重奏作品分析. 硕士学位论文. 天津音乐学院, 2007年. 131页. 页4)

<sup>11</sup> Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. – СПб.: Композитор, 2014. – 336 с. С. 231.

**Вэнье** (江文也 1910-1983). Именно в их творчестве появились первые образцы жанра, сочетавшие европейские и китайские стилевые элементы. Остановимся на них подробнее.

Оба музыканта прошли обучение композиции за рубежом. В 1933 году Ма Сыцун сочинил фортепианное трио, в 1938 году – струнный квартет F-dur, а в 1945-1949 годах – фортепианный квинтет. В свою очередь, Цзян Вэнье – автор трио для гобоя, виолончели и фортепиано (1937), фортепианного трио «В горах Тайваня» (1949, вторая редакция – в 1955 году), духового квинтета (1952) и духового трио (1960). К сожалению, ноты двух упомянутых выше ранних трио (Ма Сыцуна и Цзян Вэнье) изданы не были, что делает невозможными какие-либо суждения об этой музыке. Струнный квартет Ма Сыцуна, духовой квинтет и духовое трио Цзян Вэнье находятся вне поля данного исследования, предполагающего участие фортепиано в инструментальном ансамбле. Таким образом, музыкальный материал исследования начального периода развития жанра составляют два ансамбля: фортепианный квинтет Ма Сыцуна и фортепианное трио «В горах Тайваня» Цзян Вэнье. Оба сочинения оказали глубокое влияние на мышление китайских композиторов последующих поколений, надолго определив характер их творческих поисков. Квинтет Ма Сыцуна и трио Цзян Вэнье со временем приобрели в Китае статус классических для жанра большого фортепианного камерного ансамбля.

Следует отметить, что в 30-40-е годы XX века к жанру камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано обращались и другие композиторы, однако их сочинения могут оцениваться лишь как некая проба собственных творческих сил в новом для себя жанре. В целом, несмотря на появление новых сочинений, китайская камерная инструментальная музыка всё ещё находилась на стадии творческого поиска.

При сравнении динамики становления в первой половине XX века европейски ориентированных направлений китайской музыки обнаруживается заметное отставание камерных инструментальных жанров. На первый взгляд, это отставание выглядит необычно, ведь премьерное исполнение любого камерного



ансамбля по материальным затратам не идёт ни в какое сравнение с премьерой симфонии, оратории или оперы. А между тем, в 30-40-е годы, несмотря на тяжёлое социально-экономическое положение страны, связанное с противостоянием японской агрессии, в Китае были написаны и успешно исполнены и первые симфонии, и оратории, и оперы.

Причины затянувшегося этапа освоения камерно-инструментального направления следует искать как внутри самого жанра, так и вне его. Прежде всего, отметим некую элитарность, изначально присущую камерному ансамблю. В Европе, а затем и в России древо камерной музыки выросло на питательной почве любительского музицирования, центрами которого были аристократические салоны. В этом отношении ситуация в Новом Китае сложилась предельно просто: не было ни достаточного количества любителей, играющих на европейских инструментах, ни салонов, в которых камерно-инструментальные произведения могли бы прозвучать. Уместно привести слова авторитетного исследователя камерной музыки Л. Раабена: «Камерная инструментальная музыка в силу своей специфики всегда имела более ограниченную аудиторию, чем иные виды музыкального искусства; чаще всего она обращалась к слушателям, так или иначе связанным с музыкой. Поэтому и формы, и жанры, и приёмы развития в этом виде музыки отличаются, как правило, большей утончённостью, большей субъективностью содержания»<sup>12</sup>.

Бóльшая утончённость и повышенная субъективность содержания камерного ансамбля напрямую связаны с высоким профессионализмом композитора. Именно поэтому в наследии многих европейских композиторов второй половины XIX – первой половины XX века, оставивших свой след в истории камерно-инструментального ансамбля (Брамс, Чайковский, Рeger, Дебюсси, Равель, Барток, Шостакович), произведения данного вида относятся, как правило, к зрелому и позднему периодам творчества. Более того, освоение инструментальных жанров европейскими композиторами этого периода шло, как правило, от симфонии к

---

<sup>12</sup> Раабен Л. Камерная инструментальная музыка // Музыка XX века, 1890-1945: очерки: в 2 ч. Ч.2, кн. 3: 1917-1945. – М.: Музыка, 1980. – 589 с. С. 346-406. С. 401.

камерному ансамблю, а не наоборот. Чайковский, Прокофьев и Барток создали зрелые сочинения в этом жанре после написания ими первых симфоний. Первый струнный квартет был написан Шостаковичем в 1938 году – спустя 13 лет после первой симфонии<sup>13</sup>. Можно предположить, что сами внутренние качества камерного ансамбля требуют от композитора творческой зрелости и высокого технического мастерства. Если это так, то молодые китайские музыканты, только недавно приступившие к освоению европейской композиции, вряд ли могли создать художественно ценные сочинения.

Важно и то, что при необходимом высоком уровне профессионального мастерства автора камерного ансамбля, этот жанр, как правило, не становился центральным в творчестве европейских композиторов. Как отмечает Е. Грушина, «камерно-инструментальный жанр (...) никогда не являлся основой творчества композиторов, находясь, скорее, на периферии их творческих интересов, в отличие от жанра, к примеру, большого инструментального концерта, сонатного жанра, виртуозной сольной инструментальной музыки, симфонических циклов»<sup>14</sup>. Сказанное в полной мере относится и к китайским композиторам.

Камерный инструментальный ансамбль требует не только подготовленного композитора, но и подготовленного слушателя – тех самых «слушателей, связанных с музыкой», о которых писал Л. Раабен в цитированной выше работе. В предвоенном Китае 1920-х – первой половины 30-х годов даже в крупных городах, за исключением Шанхая и Харбина, не было широкой аудитории, способной по достоинству оценить концепцию европейского камерного ансамбля, изложенную в диалоге европейских же инструментов.

В годы войны (1937-1945) в Китае появились новые препятствия, тормозившие развитие камерно-ансамблевой музыки. Во-первых, наиболее «европейские» Шанхай и Харбин были оккупированы, из-за чего просвещённая музыкальная аудитория страны ещё более сократилась. Во-вторых, и это главное,

---

<sup>13</sup> Едва ли не единственным исключением из этого ряда был Рахманинов, ещё до окончания в 1895 году Первой симфонии написавший несколько ансамблей.

<sup>14</sup> Грушина Е. Камерно-инструментальная музыка в культурном пространстве XX столетия // Актуальные вопросы современной науки: Новосибирск: Изд-во ЦРНС, 2014. – Вып. 38. – С. 58-67.

камерный инструментальный ансамбль оставался лирическим музыкальным жанром. Он не соответствовал актуальной тематике, связанной с пробуждением национального самосознания народа и открытому призыву к сопротивлению агрессорам<sup>15</sup>. Как отмечала Т. Гайдамович, «образы, воплощаемые в камерной музыке, почти всегда связаны с личными чувствами и переживаниями, с лирическим ощущением окружающего мира. Поэтому для произведений камерного жанра, при их подчас сложной форме, характерны, по сравнению с симфонической музыкой, бóльшая прихотливость в сменах настроений, изысканность, почти акварельная тонкость партитуры»<sup>16</sup>.

Итак, до конца войны камерные ансамбли в китайской музыке не появлялись. Вот как эту ситуацию оценивает Лю Чживэй: «В течение долгого времени ансамблевая музыка как форма западной профессиональной музыки не имела серьёзного влияния на народные массы и популярности, сравнимой с популярностью симфонической, фортепианной музыки и художественной песни. В симфонической, фортепианной и песенной областях были написаны превосходные произведения, пользующиеся широкой популярностью, а в области ансамбля их не было. В этой связи, число ансамблевых концертов, ежегодно проводимых в нашей стране, оставалось сравнительно небольшим. Хотя увеличивалось число композиторов, сочиняющих в ансамблевых формах, их произведения всё ещё считались экспериментальными»<sup>17</sup>.

Между тем, первая половина XX века в европейской музыке, напротив, стала временем бурного развития камерно-инструментального направления. «В 1917-1945 годах историческая роль камерной инструментальной музыки резко возрастает по сравнению с предыдущими периодами развития европейского музыкального искусства: характерная для этих лет тенденция синтезирования различных стилевых компонентов, структур и систем мышления проявляет себя в

---

<sup>15</sup> Заметим, что именно в военные годы был дан толчок к развитию китайской хоровой и оперной музыки, то есть видов, способных эффективно воздействовать на массовое сознание.

<sup>16</sup> Гайдамович Т. Инструментальные ансамбли. – М.: Музгиз, 1960. – 55 с. С. 5.

<sup>17</sup> Лю Чживэй. Анализ произведений Ма Сычуна, Гань Сяолиня и Цзян Вэнье. Магистерская диссертация. Тяньцзиньская консерватория, 2007. – 131 с. С. 4. (刘志晟. 马思聪、谭小麟、江文也重奏作品分析. 硕士学位论文. 天津音乐学院, 2007年. 131页. 页4)

наибольшей степени именно в камерном инструментальном жанре»<sup>18</sup>. Новые стилевые веяния коснулись лишь тех молодых китайских композиторов, кто обучался за границей, и в разной степени запечатлелись в их камерно-инструментальном наследии.

## 1.2. Время забвения (1950-1980)

В первые семнадцать лет, прошедших с момента создания Китайской Народной Республики (1949-1965), в области музыкальной культуры страны произошёл невиданный ранее рост. Открылись новые консерватории, были образованы симфонические оркестры и оперные труппы. Композиторы творчески осваивали оперу и симфонию. Первые национальные образцы произведений в этих масштабных европейских жанрах появились в Китае еще в военный период. Ими стали Первая симфония Ма Сыцуна (1942) и опера «Седая девушка» Ма Кэ (1945). Позднее в указанных жанрах ярко проявили себя композиторы Чжу Цзяньэр, Ло Чжунжун, Ван Юньцзе, Синь Хугуан, Ли Хуаньчжи, Лян Ханьгуан, Чэнь Цзы, Ши Фу, Хэ Лутин и множество других. Новые художественные вершины были достигнуты в симфонической «Увертюре праздника весны» (1956) Ли Хуаньчжи, «Сычуаньской сюите» Ло Чжунжуна (1963), симфонической поэме «На туманных реках» (1961) Цзян Динсяня, а также в написанных коллективами авторов операх «Красная гвардия Хунху» (1959), «Сестра Цзян» (1964) и скрипичном концерте «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (1959).

В то же время, жанр большого камерного фортепианного ансамбля, как и вся китайская камерно-инструментальная музыка, фактически не развивался. Многие причины этого оказались теми же, что и в предыдущий военный период.

Во-первых, уже упоминавшееся родовое свойство камерного инструментального ансамбля – элитарность – не соответствовало установке руководства КНР на создание массового искусства.

---

<sup>18</sup> Раабен Л. Камерная инструментальная музыка // Музыка XX века, 1890-1945: очерки: в 2 ч. Ч.2, кн. 3: 1917-1945. – М.: Музыка, 1980. – 589 с. С. 346-406. С. 346.

Во-вторых, не соответствовала установкам партийного руководства и повышенная лиричность, рефлексивность данного жанра. Искусство, прямо поставленное на службу государственной идеологии, было призвано воспевать трудовые и боевые подвиги народа, а камерный ансамбль для этой цели мало подходил.

В-третьих, плеяда молодых китайских композиторов, выросших вне прямых европейских влияний, воспринимала камерный жанр как второстепенный. Представители же старшего поколения, в годы обучения за границей хорошо узнавшие современный камерный ансамбль, подчинились общей тенденции и переключились на крупные жанры. Их прежний музыкальный язык оказался «несвоевременным», вследствие чего он не мог не измениться. Интересно суждение Ло Ши о китайской симфонической музыке того времени, справедливое и в отношении камерного жанра: «Некоторые композиторы – Ма Сыцун, Цзян Вэнье и др. в своих ранних произведениях использовали современные творческие методы западноевропейской музыки XX века, однако их влияние было очень небольшим; как правило, такие произведения оставались без внимания в музыкальном мире»<sup>19</sup>.

Таким образом, с одной стороны, камерно-инструментальный ансамбль, как и прежде, не становился центральным жанром композиторского творчества. С другой стороны, китайская публика (а заодно и критика) ориентировалась на доступное массам искусство, и поэтому не принимала экспериментальный язык камерных ансамблей.

Приведённые наблюдения подтверждаются фактами. Основоположники китайского фортепианного камерного ансамбля Ма Сыцун и Цзян Вэнье в обозначенный период в данном жанре не писали. Однако список созданных ими за тот же период крупных сочинений впечатляет.

Ма Сыцун: «Китайская молодёжная песня» (1950), Симфонические сюиты «Песни гор и лесов» (1954) и «Радость» (1957), «Синьцзянская рапсодия» для

---

<sup>19</sup> Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской фортепианной культуры. Дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. – М.: 2003. – 268 с. С. 70.

оркестра (1954), балет «Танец драконов» (1956), кантата «Хуайхэ» (1956), Вторая симфония (1959).

Цзян Вэнье: Соната для фортепиано (1951), симфоническая поэма «Погружение в реку Милуо» (1953). Также в 50-е годы он написал Симфонию №3, Сонату для скрипки «Гимн весне», «Симфониетту» для оркестра, Симфоническую поэму «Народные песни и деревенские танцы». В 1962 году композитор завершил Симфонию №4.

Но может быть, камерные фортепианные ансамбли сочиняли другие композиторы? Дин Шаньдэ, чьё Фортепианное трио в 1984 году стало одной из «первых ласточек» возрождения камерного жанра, в период становления КНР также сочиняет фортепианную и симфоническую музыку. Самые известные его сочинения – симфоническая сюита «Новый Китай» (1949), «Синьцзянский танец №1» для фортепиано (1950), симфония «Великий поход» (1962).

Всё это подтверждает мысль о том, что период с 1949 по 1965 годы, который в других жанрах оказался «семнадцатью золотыми годами», в камерно-инструментальной области стал временем затишья.

Не появлялись новые камерно-инструментальные сочинения и в годы Культурной революции (1966-1976). Данная жанровая область по причинам, описанным выше, оставалась для китайских композиторов «неизведанной территорией». К примеру, молодой композитор Хуан Аньлун (род. 1949), открывший в 1981 году своим Фортепианным трио эпоху возрождения фортепианного камерного ансамбля, в период Культурной революции писал, в основном, симфоническую музыку. Большую известность в Китае получила его «Сайбэйская»<sup>20</sup> симфония» (1973), а также симфоническая пьеса «Китайское каприччио» (1974) и симфоническая поэма «Весенний обряд» (1976).

Более того, как это не парадоксально, ситуация с китайским камерным инструментальным ансамблем изменилась даже в худшую сторону. Дело в том, что основоположники жанра подверглись жестокому преследованиям. Ма Сыцун

---

<sup>20</sup> Сайбэй (塞北) – земли, лежащие к северу от Великой китайской стены. Часто географическое понятие «Сайбэй» означает Монголию.

был смещён с поста ректора Центральной консерватории, лишился возможности преподавать и концерттировать. Его композиторское творчество было раскритиковано. Как пишет Хе И в биографической статье о композиторе, «в свете господства в середине 60-х гг. псевдодемократических настроений в обществе, связанных с Культурной революцией, сформировалось отношение к Ма Сыцуну как декаденту, находящемуся под влиянием европейской салонной музыки, чуждой подлинно народному духу»<sup>21</sup>. В 1967 году этот всемирно известный музыкант вынужден был покинуть Китай. На родине Ма Сыцуна заклеили как «изменника и врага», лишь в 1985 году он был реабилитирован. Музыкант умер в 1987 году в США.

Не менее тяжелой оказалась и судьба профессора Шанхайской консерватории Цзян Вэнье, которого в 1966 году сильно избили, а в 1969 году оправили на «трудовое перевоспитание» в провинцию Хэбэй. Несмотря на то, что в 1978 году композитор был полностью реабилитирован и восстановлен в преподавательской должности, его здоровье оказалось подорванным. До самой смерти в 1983 году Цзян Вэнье был прикован к постели<sup>22</sup>.

Дин Шаньдэ, в 1980-е годы возрождавший национальный камерный ансамбль, также пострадал в годы Культурной революции. Его, как Цзян Вэнье и множество других музыкальных деятелей, отправили на «трудовое перевоспитание» в деревню<sup>23</sup>.

Все эти факты свидетельствуют о том, что мрачное десятилетие, нанесшее колоссальный урон многим областям китайской культуры, негативно отразилось и на судьбе камерно-инструментального ансамбля. В результате богатейшие возможности данного жанра продолжали оставаться не раскрытыми, и более того, истончилась, почти исчезла возможная преемственность будущих ансамблей с классическими образцами жанра Ма Сыцуна и Цзян Вэнье.

---

<sup>21</sup> Хе И. Ма Сыцун – основоположник китайской профессиональной скрипичной школы // Краеведение Приамурья. № 2-3 (15-16), 2011. С. 10-17. С. 13.

<sup>22</sup> Цзян Вэнье [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://baike.baidu.com/item/江文也/5617633?fr=aladdin#reference-\[3\]-309860-wrap](https://baike.baidu.com/item/江文也/5617633?fr=aladdin#reference-[3]-309860-wrap) – Дата доступа: 11.04.2020.

<sup>23</sup> Ло Шии. Симфонические жанры в контексте китайской фортепианной культуры. Дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. – М.: 2003. – 268 с. С. 87.

### 1.3. Возрождение жанра (80-е годы XX века)

Провозглашённая новым руководством страны в 1978 году политика «реформ и открытости» развернула новые творческие горизонты перед деятелями китайской культуры. Появилась возможность выезжать за границу, общаться с зарубежными коллегами, постигать тенденции современного искусства. Внутри страны были сняты многочисленные запреты, наложенные в период Культурной революции, начали активно разрабатываться новые темы. Одной из них стала тема уникальности человеческой личности. Разрабатываемая писателями, кинематографистами, живописцами, музыкантами, она ознаменовала подъём в Китае лирического искусства, выраженного в камерных формах. Одной из таких форм и стал камерный фортепианный ансамбль.

«Большая» разновидность камерного фортепианного ансамбля (с числом участников больше двух) представлена в 1980-е годы множеством произведений:

Хуан Аньлун. Фортепианное трио (1981);

Ло Йонхуэй. Секстет «Родина в свете солнца» (1981) для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и ударных;

Дун Вэйцзе. Трио «Анданте» (1983) для кларнета, скрипки и фортепиано;

Дин Шаньдэ. Фортепианное трио (1984);

Линь Хуа. Фортепианное трио «Ян Гуань» (1984);

Пэн Чжимин. Фортепианное трио «Представление горца» (1984);

Чжоу Цзиньминь. Фортепианный квинтет «Увертюра янгэ» (1985);

Тань Мицзы. Фортепианный квартет «Милый Цзяннань» (1985);

Линь Хуа. Фортепианный квинтет «Четыре новогодние лубочные картинки» (1986);

Цао Гуанпин. Фортепианный квинтет «Фуга» (1986);

Чэнь И. Секстет «Встреча» (1988) для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и ударных.

Охарактеризуем подробнее наиболее значимые из перечисленных ансамблей, дополнив аналитические наблюдения краткими биографическими данными.



**Хуан Аньлун** (黄安伦 род. 1949) вырос в Пекине в музыкальной семье. Его отец, известный дирижёр Хуан Фэйли, был учеником Хиндемита. Уже в детстве Хуан Аньлун получил известность как пианист. В годы Культурной революции он изучал народную музыку, а в 1976 году стал членом Ассоциации китайских музыкантов. С 1981 по 1986 год композитор изучал музыкальные дисциплины в университетах Канады и США. Творчество Хуан Аньлуна охватывает почти все сферы профессиональной музыки: музыкально-театральную (оперы, балеты, мюзиклы), симфоническую, камерную, хоровую, вокальную, киномузыку. Его фортепианные произведения входят в программы Международных конкурсов, а симфонические – в репертуар симфонических оркестров Старого и Нового света. В настоящее время композитор живёт в Канаде<sup>24</sup>.

Фортепианное трио ор.30 было написано Хуан Аньлуном в 1981 году во время учёбы в Канаде. Композитор посвятил его близким друзьям – писателям Джону Фрэйзеру и Элизабет Маккаллам. Премьера сочинения состоялась в 1982 году в Торонто в рамках концертного тура по крупным городам Канады. Тур проводился Международным обществом друзей Китая с целью сбора средств для пострадавших от наводнения в провинции Сычуань. На канадской премьере сам автор исполнял партию фортепиано. Трио было восторженно принято публикой и критиками. Канадский журнал «Музыка» отметил (и это оказалось верным), что наступает «новая музыкальная эпоха»<sup>25</sup>. В 1992 году произведение было издано Народным музыкальным издательством, а в 1995 году состоялась китайская премьера. Впервые исполненное музыкантами Шэньчжэньского симфонического оркестра, Трио Хуан Аньлуна стало очень популярным в Китае.

Произведение состоит из трёх частей в традиции сонатного цикла. Первая часть написана в сонатной форме. Она начинается с ярко контрастного медленного вступления, сопоставляющего решительные скандирующие мотивы у

---

<sup>24</sup> Минь Ян. С начала и до конца – с мелодией: обзор творческого пути Хуан Аньлуна // Новый голос Юэфу (Академический журнал Шэньянской консерватории), №1, 2007. С. 88-92. С. 88-89. (明言。自始至终“有调调”——对黄安伦的音乐史学研究。乐府新声（沈阳音乐学院学报）2007年第1期。页 88-92)

<sup>25</sup> Инь Сон. Редкое китайское фортепианное трио: «Первое трио» Хуан Аньлуна // Фортепианное искусство», №5, 2000. С. 14-15. С. 14. (尹松。一首不可多得的中国钢琴三重奏——黄安伦《第一钢琴三重奏》。《钢琴艺术》2000年第五期第 页 14-15)。

фортепиано и задумчивые, созерцательные ответы струнных. Как предполагает Инь Сон, «мощный контраст во вступлении, возможно, выражает авторское ощущение активного столкновения китайской и западной культур»<sup>26</sup>.

Сонатное *Allegro* первой части стилистически близко традиции позднего европейского романтизма. Высокий уровень контраста образов достигается в чередовании страстной и певучей главной партии и лиричной, изящной побочной. Во второй теме Хуан Аньлун использовал мелодию сайбэйской песни, продолжив, тем самым, метод цитирования фольклора, опробованный Ма Сыцуном в Фортепианном квинтете.

Вторая часть (*Moderato*) представляет собой глубокое размышление. Она открывается вопросом, окрашенным в импрессионистические тона, неторопливыми аккордами фортепиано. В качестве рефрена эта вопросительная аккордовая тема сопоставляется с сольными эпизодами струнных. В первом из них звучит решительный, страстный монолог виолончели, который развивает идею скандирования, представленную во вступлении к первой части. Во втором эпизоде солирует скрипка. Начинаясь робко, её монолог постепенно становится все более настойчивым. Последующий, еще более напряжённый диалог с виолончелью завершается кульминационным проведением начальной темы, звучащей подобно главному, всё ещё неразрешённому вопросу. Ответом на него становится длительная медитация. Отстранённые, аэмоциональные фразы струнных сопровождаются мерной, как бы отсчитывающей мгновения жизни партией фортепиано.

Финал (*Allegro*) полон мягкого юмора, композитор вовлекает слушателя в стихию светлых образов детства. Начальная тема излагается фортепиано. Она безмятежна и безыскусна, повторы мотивов придают ей несколько наивный характер. Основным методом развития в финале является фугато, в ходе которого ритмически заостряются скерцозные черты начального образа. В кульминации финала главная тема звучит свободно и жизнеутверждающе, словно смывая груз неразрешимых вопросов, заданных в первых частях трио. Ответ на них даёт

---

<sup>26</sup> Там же. С. 14.

гармоничное народное искусство, живущее в душе человека со времён беззаботного детства.

**Дин Шаньдэ** (丁善德 1911-1995) принадлежит к старшему поколению творцов китайского камерно-инструментального ансамбля. В отличие от Ма Сыцзуна и Цзян Вэнье, вначале он получил консерваторское образование в Китае, а затем за границей. В 1928 году молодой музыкант поступил на фортепианный факультет Шанхайской консерватории, где его педагогом был основоположник китайской фортепианной школы Борис Захаров<sup>27</sup>. По окончании консерватории Дин Шаньдэ недолгое время концертировал, однако начавшаяся война с Японией перечеркнула все творческие планы.

В 1942 году, после нескольких лет преподавания, пианист начинает брать уроки у крупного немецкого композитора и педагога Вольфганга Френкеля<sup>28</sup>, бежавшего в 1939 году из Германии в Шанхай, и обучается под его руководством сочинению музыки. В 1946 году Дин Шаньдэ стал профессором Нанкинской консерватории, а в 1947 году отправился во Францию для продолжения обучения композиции.

В Парижской консерватории его педагогами стали Тони Обен<sup>29</sup> и Надя Буланже<sup>30</sup>. Китайский музыкант также посещал лекции по теории композиции, которые читал в Парижском музыкально-педагогическом университете Артюр Онеггер. Особую роль в формировании композиторского мировоззрения Дин Шаньдэ сыграло его общение в Париже с Александром Черепниным. Как отмечает У На, «он доверял вкусу Черепнина, его пониманию китайской музыки, его комментариям по её поводу. Ему импонировали, в частности, идеи синтеза яркого национального начала и новаторских тенденций. Он прислушивался и к

---

<sup>27</sup> Борис Степанович Захаров (1887-1943) – пианист и музыкальный педагог, профессор Петербургской консерватории (до 1921 года), педагог Шанхайского музыкального института (с 1929 года), председатель Общества камерной музыки (Шанхай).

<sup>28</sup> Вольфганг Френкель (1897–1983) – немецкий композитор, исполнитель (скрипач, альтист, пианист), дирижер, педагог кафедры композиции и теории музыки Шанхайской национальной профессиональной музыкальной школы.

<sup>29</sup> Тони Луи Александр Обен (1907-1981) – французский композитор, ученик Поля Дюка, преподаватель композиции в Парижской консерватории. Автор оперы, балетов, симфоний, камерных, хоровых и вокальных сочинений, киномузыки.

<sup>30</sup> Надя Буланже (1887-1979) – французский композитор, пианистка, дирижер, педагог, работала в École normale (Париж), руководила Американской консерваторией.

композиторским советам Черепнина»<sup>31</sup>. По возвращении в 1949 году в Китай Дин Шаньдэ занял должность профессора композиции Шанхайской консерватории. На родине музыкант продолжил поиск национального стиля, который существенно ускорился в поздних произведениях, написанных после окончания Культурной революции.

Одно из таких произведений – Фортепианное трио C-dur (op. 21). В нём композитор не цитирует народные мелодии, а стилизует небольшие тематические элементы. Далее эти элементы перекомпоновываются и по принципу мозаики складываются в контрастное целое, что характерно для китайской традиционной инструментальной музыки.

**Линь Хуа** (林华 род. 1942) – известный композитор, педагог и музыковед. В детстве обучался игре на фортепиано. По окончании в 1966 году Шанхайской консерватории писал музыку для Шанхайского оперного театра. В 1979 году уже в качестве педагога вернулся в консерваторию. Возглавлял Институт музыкальных исследований. С 1996 года – профессор консерватории и научный руководитель докторантов. Заместитель председателя Национальной ассоциации музыкальной психологии. Линь Хуа – крупный исследователь в области полифонии и музыкальной эстетики, автор научных монографий, статей и учебников. Круг его композиторских интересов образуют сочинения для ансамблей разного состава, хора и фортепиано<sup>32</sup>.

Фортепианный квинтет «Четыре новогодние лубочные картинки» был создан Линь Хуа в 1986 году. Произведение продолжает программную линию китайских больших фортепианных ансамблей, начатую почти сорок лет назад Фортепианным трио «В горах Тайваня» Цзян Вэнье. В отличие от Цзян Вэнье, обратившегося к песенно-танцевальной традиции коренных народов Тайваня, Линь Хуа вдохновился народной декоративно-прикладной традицией новогодних

---

<sup>31</sup> У На. Фортепианная музыка Дин Шаньдэ: сопряжение китайских национальных традиций с европейскими приёмами композиторского письма. – Спб.: «Ut», 2013. – 224 с. С. 49.

<sup>32</sup> Линь Хуа. Презентация сборника пьес «Комментарии к двадцати четырём стихотворениям Сыкун Ту» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.sohu.com/a/317067777\\_304932](https://www.sohu.com/a/317067777_304932) – Дата доступа: 13.04.2020.

лубочных картинок няньхуа<sup>33</sup>. Четыре части квинтета имеют программные подзаголовки: «Генерал, отгоняющий злых духов», «Пастушок под весенним дождём», «Пара ласточек, летящих крылом к крылу», «Благословение небесных чиновников». Они отсылают слушателя к конкретным, хорошо знакомым слушателю визуальным образам, которые оживают в Фортепианном квинтете.

В связи с визуализацией образов музыку квинтета отличает театральность, в которой временами угадывается скрытая сюжетность. Так, в крайних разделах первой части представлены колоритные характеристики духов, подлежащих изгнанию. Начальная тема (*Adagio maestoso*) состоит из двух контрастных элементов: мощно скандируемых фраз струнных, резко акцентированных аккордов фортепиано и затаённых тремолирующих интервалов. В процессе развития начальной темы образы духов ещё больше поляризуются, обретая зловещие черты. Средний раздел первой части (*Allegro*) объединён пунктирным остинато, создающим образ скачки. Так экспонируется заявленный в названии части образ решительного генерала, вступающего в схватку с духами. Итогом борьбы становится одновременное проведение на *ff* начального «мотива духов» и «мотива генерала». Таким образом, ни одна из противоборствующих сторон не одерживает верх.

Яркой чертой музыкального языка произведения Линь Хуа является имитация звучания традиционных китайских инструментов средствами европейского фортепианного квинтета. Например, в третьей части «Пара ласточек, летящих крылом к крылу» пиццикато первой скрипки, альты и виолончели складывается в аккорды, темброво напоминающие саньсянь. Светлая пентатонная мелодия исполняется второй скрипкой на струне «соль», что рождает ассоциации с народным музицированием. Красочный образ традиционного ансамбля

---

<sup>33</sup> Новогодние лубочные картинки (年画 *няньхуа*) – разновидность традиционной живописи, особенно распространённая в сельских районах Китая. Няньхуа выполняются в технике гравюры по дереву. Сюжеты новогодних лубочных картинок включают сцены народной жизни, изгнание злых духов из дома, картины природы и т.п.

дополняют фортепианные вкрапления интервалов и аккордов на стаккато, напоминающие звучание янцин<sup>34</sup>.

Новаторским для китайской композиторской школы своего времени приёмом, широко использованным Линь Хуа в «Новогодних картинках», является политональность. Нередко мелодии квинтета звучат с интервальным утолщением, причём параллельные линии проводятся в разных тональностях. Уже упомянутая начальная тема первой части исполняется первой скрипкой в пентатонике «шан», а её утолщение – второй скрипкой на кварту ниже в пентатонике «юй». Различный звуковой состав мелодических линий позволяет сделать вывод о действии принципа политональности. Кроме того, музыкальный стиль квинтета отличается широким использованием фугато в развивающихся эпизодах.

---

<sup>34</sup> Саньсянь (三弦 – *три струны*) – китайский струнный инструмент, используемый в ансамблях, а также в оркестрах традиционной оперы. Янцин (洋琴 – *заморская цитра*) – китайский инструмент наподобие цимбал, используемый в ансамблях, а также в оркестрах традиционной оперы.

#### 1.4. Между традицией и авангардом (90-е годы XX века)

В последнее десятилетие XX века в жанре китайского большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля наблюдаются различные тенденции. Во-первых, на жанрово-стилевом основании европейской музыки первой половины XX века, заложенном Ма Сыцунем и Цзян Вэнье, продолжают появляться новые художественно ценные произведения.

Во-вторых, начинается активное освоение авангардных техник композиции. Ещё в 1978 году в Китае была издана книга Ц. Когоутека «Техника композиции в музыке XX века». В 1980 году курс лекций по творчеству нововенцев прочитал в Центральной консерватории профессор Кембриджского университета Александр Гёр. В 1985 году в Чэнду сложилась группа по изучению новой музыки, объединившая педагогов и студентов Сычуаньской консерватории. Как пишет В. Юнусова, в Китае в 1980-е годы сформировался музыкальный авангард<sup>35</sup>. Академические направления, развитие которых в Китае не прерывалось, например, симфоническая и камерно-вокальная музыка, ступили на путь авангарда вскоре после объявления политики «реформ и открытости». В 1980 году Ло Чжунжун (罗忠镕 род. 1924) опубликовал песню «Собирая лотос на реке» – первое китайское додекафонное сочинение, а Тань Дунь (谭盾 род. 1957) закончил авангардную симфонию «Лисао». Однако китайский камерно-инструментальный ансамбль в 1980-е лишь навёрстывал упущенное, как это было показано в предыдущем параграфе. Зато в 1990-е годы в данном жанре появились первые авангардные произведения.

В-третьих, формируется новая для китайской музыки почвенническая тенденция, затронувшая и исследуемый жанр. В 1989 году после студенческих волнений в Китае развернулась кампания против «буржуазной либерализации», в ходе которой под огонь критики попала и авангардная музыка<sup>36</sup>. В результате ряд

---

<sup>35</sup> Юнусова В. Музыкальная культура Азии и Северной Африки (обзор) // История зарубежной музыки XX в. – М.: Музыка, 2005. – с. 518-573. С. 555.

<sup>36</sup> Цзюй Цихун. История музыки Нового Китая (1949-2000). – Чанша: Хунаньское художественное издательство, 2002. – 238 с. С. 164. (居其宏. 新中国音乐史(1949-2000). 长沙: 湖南美术出版社, 2002: 238 页)

композиторов покинул страну, а у оставшихся снизился интерес к авангарду. Как отмечает Дай Юй, «образуется два движения – "Новая волна" с авангардными устремлениями и "Возвращение к корням" как реакция на них. К 90-м годам XX века оба направления начинают взаимодействовать, давая органичный сплав»<sup>37</sup>. Данное наблюдение в полной мере относится и к большому фортепианному камерно-инструментальному ансамблю.

**Цзя Дацюнь** (贾达群 род. 1955) – известный композитор, профессор и руководитель отдела аспирантуры Шанхайской консерватории, директор Шанхайской ассоциации музыкантов, член Всекитайской ассоциации музыкантов и государственного комитета по присуждению учёных степеней в области искусствознания. В юности он в течение восьми лет изучал живопись в Сычуаньской академии художеств. Как отмечает Цянь Жэньпин, «изучение визуального искусства оказало глубокое влияние на его понимание таких музыкальных параметров, как линия, гармония, колорит и пропорции»<sup>38</sup>. Там Цзя Дацюнь глубоко изучил такие параметры пространственного искусства, имеющие отношение и к музыке, как линия, пропорции, колорит. В дальнейшем он окончил композиторский факультет Сычуаньской консерватории.

Музыка Цзя Дацюня получила широкое признание в Китае и за его пределами, она с успехом исполняется в Европе и Америке и Японии. Стремясь придать своим произведениям более яркий национальный колорит, композитор нередко обращается в них к таким видам традиционного искусства как каллиграфия, поэзия, музыкальная драма. Цзя Дацюнь ярко проявил себя в камерном направлении. Его Рондо для кларнета и фортепиано (1984) победило в Национальном конкурсе композиторов, а Струнный квартет (1988) получил Гран-при на Международном конкурсе камерной музыки IRINO, проходившем в Токио.

**Лю Чжуан** (刘庄 1932-2011) – одна из самых известных в Китае женщин-композиторов. В детстве играла на фортепиано. В 1957 году отлично окончила

---

<sup>37</sup> Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – Нижний Новгород: 2017. – 238 с. С. 61.

<sup>38</sup> Цянь Жэньпин. Метроритм «Шуюнь» // Народная музыка, 2005, №5. – С. 11-13. С. 12. (钱仁平. 《蜀韵》之韵律. 《人民音乐》2005年05月12日11-13页. 页12)



композиторский факультет Шанхайской консерватории, где училась у Дин Шаньдэ и Сан Туна. В аспирантуре Центральной консерватории училась у советского специалиста Леонида Гурова<sup>39</sup>. Преподавала композицию в Шанхайской и Центральной консерваториях. В 1969 году Лю Чжуан приняла участие в работе коллектива авторов фортепианного концерта «Хуанхэ». С 1989 по 1991 год по программе «Фулбрайт Азия» преподавала в качестве приглашенного профессора в Сиракузском университете (США), где дополнительно изучала современные техники композиции. По возвращении в 2004 году в Китай работала в качестве приглашённого профессора в Музыкальном колледже при Педагогическом университете Ханчжоу. Имя Лю Чжуан включено в справочники «Китайские музыканты», «Портреты знаменитостей китайской литературы и искусства».

Музыкальное наследие Лю Чжуан разнообразно. Его основные направления – инструментальное, симфоническое, камерно-ансамблевое и киномузыка. Инструментальные сочинения это, прежде всего, фортепианные и скрипичные концерты, написанные в 1950-70-е годы. По окончании Культурной революции наступил «золотой период» творчества Лю Чжуан. Именно тогда были созданы камерные ансамбли для разных инструментальных составов, а также ряд сольных пьес для фортепиано, скрипки, виолончели. В 1978 году квинтет деревянных духовых Лю Чжуан по мотивам старинной поэмы «Лунная ночь среди цветов на весенней реке» получил Высшую премию Министерства культуры. Созданная в 1979 году симфоническая картина «Песня о цветах сливы» получила «Седьмую премию симфонической музыки Китая». Пятичастное произведение для скрипки соло «Пять тайваньских народных песен», созданное в 1981 году, исполняют Лю Сицин, Тан Баоди и других известные скрипачи. В 1983 году Китайская звукозаписывающая компания заказала композитору произведение для симфонического оркестра «Повествование о Гуанлине», а в 1984 году оно было записано исполнительницей на гучжэне Чжан Янь совместно с оркестром Центральной филармонии. В 1987 году было создано сочинение для камерного

---

<sup>39</sup> Леонид Симонович Гуров (1910-1993) – молдавский советский композитор и педагог, приглашенный преподаватель теории музыки и композиции в консерватории города Тяньцзинь (Китай). Автор сонат, симфоний, камерно-инструментальной, вокальной и хоровой музыки.

оркестра «Образ Ташкурмана». В том же году Центральный оркестр провел в Пекине концерт камерных сочинений Лю Чжуан. Параллельно этим произведениям, в 1980-е годы композитор написала несколько саундтреков к кинофильмам<sup>40</sup>.

Камерное одночастное трио «Ветер сквозь сосны» было создано Лю Чжуан в 1999 году по заказу Государственной ассоциации музыкальных педагогов штата Нью-Йорк. В 2000 году произведение было удостоено награды штата Нью-Йорк в номинации «Индивидуальное искусство», а в 2005 году – награды американской «Новой музыкальной ассоциации».

Трио написано для подготовленного фортепиано, флейты и виолончели. Концепция произведения воскрешает музыкальные принципы старинных пьес для циня, а также китайской музыкальной драмы. Это и логика последования метро-темпов<sup>41</sup> (свободный – медленный – умеренный – быстрый – свободный), и звуковысотность, и характер звукоизвлечения.

В связи с временной организацией «Ветра сквозь сосны» отметим большую роль пауз. Во многих эпизодах отдельно взятые на трёх инструментах звуки как бы повисают, а затем растворяются в тишине, что придаёт музыке характер многозначительного умолчания.

В звуковысотном плане трио представляет собой атональное сочинение. Примечательно, что атональность возникает в нём в результате не отказа от ладотональных отношений, а их преобразования. Пентатонный контур мелодии, трансформируясь, вызывает эффект постоянных блужданий между тональностями, что близко к пантональности. Кроме того, пентатонные триходы соединяются в единую линию, в основном, с помощью полутонов и тритонов. Широкое использование таких диссонансов в сочетании с вариантами пентатоники и создаёт ощущение атональности. Лишь в последней кульминации происходит полное освобождение от остатков традиционной пентатоники в

---

<sup>40</sup> Ли Янбин. Лирические вариации, волнующие душу: вспоминая композитора Лю Чжуан // Народная музыка, №12, 2011. С. 15-19. С. 16. (李妍冰. 触动心灵的诗意变奏——怀念作曲家刘庄. 《人民音乐》2011年第, 12期. 页 15-19)

<sup>41</sup> Термин Т. Будаевой (Будаева Т. Музыка традиционного китайского театра *цзинцзюй*: Пекинская опера: автореф. дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – М.: 2011. – 28 с. С. 6)

сторону острых диссонансов. Ограниченный диапазон в партии фортепиано заполняется своего рода «звуковыми точками», что ведёт к образованию гомогенной диссонантной фактуры.

Большое выразительное значение в трио Лю Чжуан имеет особый характер звукоизвлечения, направленный на имитацию тембров традиционных китайских инструментов. Китайский духовой инструмент сяо обладает светлым, ярким тембром, для воссоздания которого в среднем и низком регистрах современной оркестровой флейты извлекаются прижатые, менее округлые и резонансные звуки. Фортепиано, в свою очередь, имитирует звучания гуциня<sup>42</sup>. Этому служат несколько нетрадиционных методов игры: удар по струне молоточком, извлечение обертонов из струн приёмом пиццикато, а также игра по струнам щёткой. С целью создания характерного для китайской традиционной музыки настроения «высоты, ясности, дали» композитор сознательно избегает привычных европейскому слуху аккордов фортепиано.

Как отмечает исследователь «Ветра сквозь сосны» Гуо Синь, «гармоничное применение в данном произведении трёх структурных факторов – ритма, высоты звука и тембра, служит воплощению концепции "умолчания"»<sup>43</sup>. Умолчание же – одно из выражений беспредельности (шэньсуй), которая характеризует китайскую традиционную музыку в целом.

### 1.5. Развитие жанра в XXI веке

В новом тысячелетии китайский большой фортепианный камерно-инструментальный ансамбль переживает подлинный расцвет. Появляется множество новых произведений, в которых взаимодействие европейской и национальной традиции становится всё более глубоким и разнообразным. Прежде

---

<sup>42</sup> Гуцинь (古琴 – старинная цитра) – китайский семиструнный щипковый инструмент, известный с III века до н. э.

<sup>43</sup> Гуо Синь. Музыка «умолчания» делает современное созвучным древнему: интеграция китайской традиции и современной техники письма в произведении «Ветер сквозь сосны» Лю Чжуан // Китайская музыка (ежеквартальный журнал), № 3, 2011. С. 96-108. С. 107. (郭新. 音乐“留白”使“洋”声传古韵—刘庄《风入松》中国文化传统与现代技法的整合. 中国音乐 (季刊) 2011年第3期. 页 96-108)

всего, расширяется диапазон исполнительских составов, которые впервые образуют несколько линий.

**1. Классические камерные фортепианные ансамбли со струнными.** В данной линии преобладает фортепианное трио. Наиболее значительные представители данной линии: трио Чжоу Луна «Орхидея» (2000), трио Чэнь Минчжи (2003), трио Лу Пей «Баллада о Великой китайской стене» (2004), трио Е Сяогана «Пёстрые молитвенные флаги» (2006), квартет Ян Цин «Подвижный» (2006).

**2. Смешанные камерные фортепианные ансамбли.** Данную линию образуют ансамбли с европейскими духовыми или с перкуссией<sup>44</sup>, а иногда с теми и другими вместе. Одним из предшественников ансамблей такого типа стал «Шуюнь»<sup>45</sup> для двух скрипок, фортепиано и перкуссии Цзя Дацюня, написанный в 1995 году. Обращает на себя внимание значительный рост числа новых произведений этого типа именно в XXI веке: множество ансамблей Чэнь И (от трио до секстета), квартет Ван Силя (2002), квартет «Летающая песня» Ван Юньфэй (2002), секстет Е Сяогана «Лотос» (2005), секстет Лю Чжуан «Поток» (2007), трио Ян Лицина (2011). Наиболее часто используемые духовые инструменты – флейта и кларнет. Относительно перкуссии наблюдается следующая тенденция: радикальное увлечение китайской перкуссией в 90-е годы сменяется в XXI веке более умеренным тяготением к составам со смешанной перкуссией. Если в «Шуюнь» (1995) звучали три перкуссионных набора общей численностью более двадцати китайских инструментов, то в «Лотосе» (2005) – только средний и малый гонги, том-том и там-там, чередуемые с маримбой и вибрафоном.

---

<sup>44</sup> В данном исследовании группа перкуссионных инструментов трактуется расширительно, включая маримбу и вибрафон, так как самими композиторами в партитурах ансамблей эти инструменты отнесены к перкуссии.

<sup>45</sup> Китайское словосочетание «Шуюнь» сложно перевести на русский язык. Иероглифом «Шу (蜀)» в настоящее время обозначают провинцию Сычуань в Китае, которая в эпоху Чжоу (475 г. до н.э.-221 г. до н.э.) существовала как отдельное государство. Второй китайский иероглиф «юнь» (韻) в названии означает «гармоничный и приятный звук», в древности так обозначали поэтический ритм. В контексте данного названия могут подразумеваться такие значения этого иероглифа, как мелодия, ритм или стиль.

### 3. Национальные камерные фортепианные ансамбли.

В XXI веке формируется еще одна новая тенденция – включение в камерные фортепианные ансамбли китайских традиционных инструментов. Как уже было показано в данной главе, одна из художественных задач, решаемая многими китайскими композиторами, – имитация их тембра и характера звукоизвлечения средствами европейских инструментов. Традиционный инструмент снимает эту задачу, радикально меняя художественную концепцию национального камерного ансамбля. Хотя такие сочинения немногочисленны и не анализируются в рамках данного исследования, для полноты картины назовём их. Это трио Чэнь И «Покой» (2001) для пипы, скрипки и фортепиано, а также квинтеты Лу Пей «Песни Юэфу» (2001) и «Вид из окна» (2004) для пипы, эрху, скрипки, виолончели и фортепиано.

Как видно по приведённым названиям произведений, в XXI веке продолжают существовать и программная, и не программная линии китайского большого камерного фортепианного ансамбля, начатые более полувека назад произведениями Ма Сыцуня и Цзян Вэнье.

Важное отличие современных ансамблей касается характера работы композитора с национальным материалом. В 1940-е годы использовались цитирование (Ма Сыцун) и стилизация (Цзян Вэнье) народных мелодий, а также обращение к отдельным исполнительским приёмам традиционной музыки. В произведениях 1980-90-х годов воссоздавался выразительный комплекс традиционной музыки: метроритм, тембр, тип звукоизвлечения, и, разумеется, тематизм и приёмы его развития. В XXI веке происходит глубокий синтез европейских и китайских музыкальных элементов и самих принципов организации звучания – временных и звуковысотных. В камерно-инструментальном жанре находят отражение философские и эстетические идеи традиционной китайской музыки.

**Ван Силинь** (王西麟 род. 1936) входит в число самых известных и почитаемых композиторов современного Китая. Его творчество неизменно

получает высокие оценки профессионального музыкального сообщества. Глубина идей в сочетании с масштабностью и точностью их воплощения дали основание критикам назвать Ван Силиня «китайским Шостаковичем»<sup>46</sup>.

Композитор родился в Кайфэне провинции Хэнань. В детстве Ван Силинь погрузился в многообразную музыку северо-западных драм, результатом чего стало ясное и гармоничное их понимание. В 1962 году он окончил композиторский факультет Шанхайской консерватории, где его учителями были Лю Чжуан и Дин Шаньдэ. В 1963 году композитор написал симфоническое произведение «Музыкальная поэзия Юньнани», в котором широко использовал национальный музыкальный материал. Однако, в связи с событиями Культурной революции, премьера этого сочинения состоялась лишь в 1978 году.

В годы Культурной революции Ван Силинь подвергся преследованиям. В этот период главной духовной опорой для него стала музыка национальных драм Шаньси. Бесценный опыт знакомства с ней дал композитору глубокое понимание специфики китайского национального театра, помог усвоить его духовную сущность и саму суть музыкального языка. И сегодня музыкальный язык Ван Силиня сохраняет духовную глубину и изящество драм северо-запада Китая.

Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано был создан Ван Силинем по предложению руководителя кельнского ансамбля «Quatrain» Оливера Шварца. В ходе визита в Китай в мае 2001 года Шварц познакомился с композитором и прослушал звукозаписи его произведений. Европейский музыкант был потрясён трагическим и эпическим характером музыки китайского композитора, а также уровнем его владения авангардной техникой и самобытным музыкальным языком. Композитор был немедленно приглашён к созданию произведения для камерного ансамбля Шварца. 13 апреля 2002 года в Кельне в исполнении ансамбля «Quatrain» состоялась премьера квартета. Повторно сочинение было исполнено 5 мая 2005 года на Международном музыкальном

---

<sup>46</sup> Е Цзы. Познакомьтесь с великим китайским композитором: Ван Силинь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://club.kdnet.net/dispbbs.asp?id=12398366&boardid=1> – Дата доступа: 13.10.2019.

фестивале SFIM в США. Квартет получил позитивные отзывы Софьи Губайдулиной и других современных музыкантов.

В произведении Ван Силя впервые в истории исследуемого жанра раскрывается конфликт хрупкой человеческой личности и враждебных ему внешних сил. Как уже говорилось, специфика камерного ансамбля предполагает субъективность содержания, погружение в мир личных ощущений и эмоций. Именно таким и было, например, содержание квинтета Ма Сыцуня, основанное на детских воспоминаниях. Также ретроспективно и трио Цзян Вэнье, написанное в память о Тайване – малой родине композитора. Но в квартете Ван Силя впервые в субъективный внутренний мир вторгается мощный конфликт, переживаемый личностью художника.

**Е Сяоган** (叶小纲 род. 1955) – один из самых титулованных и влиятельных современных композиторов Китая, широко известный за его пределами. В его творческом портфеле множество сочинений различных жанров – симфонические, камерные, музыкально-театральные (оперы, балеты), а также музыка для кинофильмов и телевидения. Творческие достижения композитора были многократно отмечены престижными китайскими и международными наградами, в том числе премией имени Александра Черепнина, премиями Тайваньского симфонического оркестра, Национального симфонического оркестра Китая, Министерства культуры Китая. В должности профессора Е Сяоган преподаёт в Центральной консерватории, пишет музыку для Шанхайского симфонического оркестра. В 2015 году композитор был избран председателем Ассоциации китайских музыкантов.

Е Сяоган вырос в музыкальной семье. В 1978 году поступил на факультет композиции Центральной консерватории (класс Ду Минсиня). В 1981 году прошел краткосрочный курс обучения в Кембриджском университете у профессора Александра Гёра <sup>47</sup>. В 1984 году представлял молодую композиторскую школу Китая на Азиатско-Тихоокеанском фестивале искусств и

---

<sup>47</sup> Александр Гёр (р. 1932) – британский композитор и педагог, один из крупнейших современных музыкантов. Автор опер, оркестровых, камерно-инструментальных и вокальных сочинений.

конференции композиторов, проходивших в Австралии. Во второй половине 1980-х годов он несколько лет прожил в Тибете, впитывая его самобытную культуру. В 1989 году Е Сяоган был внесён в британский справочник «Международная музыка: кто есть кто». С 1997 года сотрудничает с немецкой звукозаписывающей компанией Wergo Records, специализирующейся на современной академической музыке.

Музыкальный стиль Е Сяогана более традиционен в сравнении с китайскими композиторами его поколения. Радикально авангардный в первых сочинениях начала 1980-х годов, он постепенно двигался в сторону романтизма. Истоки его мелодики – в китайской театральной музыке. Из Пекинской оперы композитор заимствует метод «пой и играй»<sup>48</sup>, в музыкальном плане означающий соединение пения и речитатива, а также другие методы. Поэтому одна из наиболее плодотворных ветвей творчества Е Сяогана – вокально-симфоническая. Её образуют написанные для сопрано, баритона и оркестра вторая симфония «Линия горизонта» (1985) и вокальная симфония «Песнь о Земле» (2005), а также симфоническая поэма «Дорога к республике» (2011), вокальная симфония «Семь частей Линьбяня» (2012)<sup>49</sup>.

Для камерных составов Е Сяоган написал несколько пьес. В этом жанре его привлекают выразительные возможности национальных инструментов, о чём свидетельствуют сочинения для эрху и гучжэна, а также разнообразные примеры имитации звучания китайских инструментов средствами европейских инструментов.

Секстет «Лотос» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и перкуссии был заказан Е Сяогану в 2005 году американским оркестром «New Music Group». Произведение часто исполняется в Китае и за его пределами. Композитору удалось найти универсальный художественный образ, одинаково

---

<sup>48</sup> «Пой и играй» (唱念做打) – метод театрального выражения, объединяющий четыре основных навыка артиста Пекинской оперы: пение, речитатив, жестикуляцию и акробатику.

<sup>49</sup> Ли Цзыти. От «Линии горизонта» до «Сияния Гималаев»: комментарий к вокально-симфоническому творчеству Е Сяогана // «Новый голос Юэфу (научный вестник Шэньянской консерватории)», №32 (2), 2014. С. 5-8. (李吉提。从《地平线》到《喜马拉雅之光》——叶小纲声乐交响创作评述。《乐府新声（沈阳音乐学院学报）》2014年第32（2）期。页5-8）



хорошо известный западной и восточной культурам. Музыкальное воплощение образа нежного, но дающего человеку великую духовную силу цветка раскрывается в тесном взаимодействии европейских и китайских выразительных средств.

Еще одним новаторским сочинением Е Сяогана является написанное в 2006 году фортепианное трио «Пёстрые молитвенные флаги». В нём воплощена новая для китайского камерного ансамбля тема тибетской культуры<sup>50</sup>. В названии трио фигурирует уникальная традиция вывешивания молитвенных флагов жителями Тибета<sup>51</sup>. Премьера произведения состоялась в декабре 2006 года в концертном зале «Мир Пекина».

Трио Е Сяогана написано в комбинированной манере с чередованием политональных, пантональных и атональных эпизодов. При этом, как уже встречалось в рассмотренных ранее произведениях современного периода, атональность является продолжением пентатоники. Интонационное ядро «Пёстрых молитвенных флагов» состоит из двух контрастных элементов. Первый – это широкий диссонирующий интервал, напоминающий негромкий, плывущий звук колокола. Второй элемент – стремительный взлёт по звукам изменённой пентатоники к верхнему устою, напоминающий порыв ветра и, одновременно, шелест полотнища флага на ветру. Дальнейшее музыкальное развитие основано на взаимодействии и преобразованиях этих двух элементов.

Как и в квартете «Лотос», в данном произведении Е Сяоган творчески переосмысляет структурные принципы китайской музыки. Но, в отличие от квартета, в трио «Пёстрые молитвенные флаги» традиционный план метро-темпов не дополняется, а расширяется изнутри. Представим расширенный план Е

---

<sup>50</sup> Композитора связывают с Тибетом особые отношения. Выражением его стремления в этот удивительный уголок планеты стала вторая симфония «Линия горизонта», а результатом длительной поездки в Тибет – ряд сочинений в разных жанрах. Среди них: серия камерных пьес, представляющих девять священных озёр Тибета, пьеса для симфонического оркестра и тенора «Свет Тибета», музыка к балету о жизни шестого Далай-ламы Цангьянга Гьяцо, и произведение для симфонического оркестра, гучжэна, бамбуковой флейты, тенора, дисканта и хора «Сияние Гималаев».

<sup>51</sup> Молитвенные флаги (经幡) – это разноцветные куски ткани, на которых изображены изречения Будды, а также фигуры птиц и животных. Молитвенные флаги вывешиваются тибетцами на домах, перед ними и даже в безлюдных местах как символ благословения. (Молитвенные флаги [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/经幡/3292490> – Дата доступа: 21.04.2020).

Сяогана в виде небольшой схемы, на которой для наглядности выделим традиционную основу: *свободно – медленно – свободно – умеренно – медленно – быстро – свободно – умеренно*. На эту метро-темповую основу накладываются европейские композиционные принципы. Главный из них – репризность, тематически выраженная в первом и предпоследнем разделах «свободно», а затем и в разделах «умеренно». Единственный раздел «быстро», в котором мелкая пульсация шестнадцатых сопряжена с активным движением, расположен в зоне «золотого сечения», принцип которого издавна применяется в европейской музыке.

Музыкальный материал трио наделён яркой изобразительностью. Неоднократно, подобно рефрену возникают фразы, исполняемые тремоло струнных, рисующие образ развевающихся на ветру флагов. Иступлённое басовое остинато в конце четвёртого раздела «умеренно», напоминают гулкие удары монастырского колокола.

Завершение «Пёстрых молитвенных флагов» звучит неожиданно именно в изобразительном плане. После репризного проведения начальных мотивов колокола и ветра возникает решительное аккордовое остинато скрипки и виолончели. Исполняемые приёмом пиццикато, резкие, сухие аккорды воспроизводят звучание тибетской лютни драмйин<sup>52</sup>. Ритмичные аккорды постепенно затихают и растворяются в тишине. Трио завершается резким «колокольным» ударом всего ансамбля, закрепляя образ тибетской культуры как таинственной и неразгаданной, и потому ещё сильнее манящей к себе.

**Ян Лицин** (杨立青 1942-2013) – крупный китайский композитор и педагог. Преподавал в Шанхайской, Шэньянской консерваториях, а также в Ганноверской Высшей школе музыки и театра. В качестве приглашённого профессора сотрудничал с австрийским Моцартеумом и американским Корнелльским университетом. Успешно исследовал современные техники композиции, а также методы оркестровки, написал книгу «Техника сочинения Мессиана».

---

<sup>52</sup> Драмйин (*вайли – sgra-snyan*) – традиционная для Гималаев семиструнная лютня, чаще всего используемая для сопровождения пения. Звук извлекается приёмом пиццикато. Драмйин можно увидеть на фестивалях тибетского буддизма.

Музыкальный стиль Ян Лицина основан на его знаниях как ученого. Он хорошо знаком со множеством композиторских техник и поэтому часто использует их в собственном творчестве. Наиболее известные сочинения: вокальные циклы «Четыре стихотворения времён династии Тан» и «Три стихотворения Луо Эр», симфоническая баллада «Ненависть реки Уцзян», оркестровые сочинения «Думы» и «Праздничная увертюра», симфоническая танцевальная драма «Безмолвный памятник», а также пьесы для камерных ансамблей, европейских и китайских инструментов.

Трио «Далёкий напев» для скрипки, кларнета и фортепиано было заказано Ян Лицину американским камерным ансамблем «Вердер Трио». Премьера произведения состоялась в октябре 2009 года в Шанхайской консерватории. В «Далёком напеве» представлен зрелый стиль Ян Лицина. Достигнув определенного уровня свободы, композитор не акцентирует внимание на технологии, а ищет прямого эмоционального выражения, «пытается разобраться в хаосе».

Произведение написано в атональной манере и имеет двухчастную структуру. Первая часть (*Lento*) начинается с долгого звука скрипки, из которого вырастает её декламационное соло. Это и есть «далёкий напев». Скрипичная тема проходит далее через всё трио, непрерывно обновляясь и развиваясь. Кульминацией развития становится драматическое повествование, а итогом – смутное воспоминание о начальной мелодии. Начинаясь скрипичным соло, тема получает импульс к развитию после вступления фортепиано и кларнета, в результате чего тема постепенно обретает ясность и чёткость.

Вторая часть (*Allegro vivace*) начинается с вопросительной интонации *ges – f – f – d*, из которой вырастает новая диссонансная тема. Многократно повторяемая в упругом ритме с внезапными паузами, она звучит крайне тревожно и вносит значительный контраст к первоначальному свободно развивавшемуся образу. В ходе нескольких волн полифонического развития достигается масштабная кульминация, в которой начальный «далёкий напев» буквально продирается сквозь сковывающие его диссонансы второй темы. Пройдя через испытания,

«далёкий напев» звучит тихо, подобно смутному воспоминанию. Решительный мотив второй темы подводит окончательный итог противостоянию, стирая воспоминание о «далёком напеве».

Подведём краткие итоги главы.

Как показал проведённый обзор, эволюция большого фортепианного камерного ансамбля в Китае была неровной. Длительный подготовительный период увенчался в конце 1940-х годов созданием эталонных произведений, однако, затем развитие жанра было приостановлено. После трёх с половиной десятилетий фактической стагнации фортепианный ансамбль продемонстрировал беспрецедентную скорость возрождения, а затем и освоения языка авангарда. На современном этапе исследуемый жанр всё более глубоко утверждается в русле национального искусства. Вместе с тем, он сохраняет родовые черты камерного ансамбля – субъективизм художественного выражения, повышенную тягу к эксперименту. Появление многих современных тенденций в китайском камерном ансамбле было предопределено ещё в середине XX века появлением классических произведений Ма Сыцуна и Цзян Вэнье. Отсюда возникает необходимость глубокого анализа данных произведений. Он и является содержанием следующей главы

данного

исследования.

## ГЛАВА II.

### КЛАССИЧЕСКИЕ ОБРАЗЦЫ КИТАЙСКОГО АНСАМБЛЕВОГО ТВОРЧЕСТВА

#### 2.1. Ма Сыцун. Фортепианный квинтет (1949)

Ма Сыцун родился в 1912 году в уезде Хайфэн провинции Гуандун. Его отец Ма Юйхан был директором уездной начальной школы. В 1921 году в возрасте 9 лет Ма Сыцун отправился с отцом в Гуанчжоу и поступил в американскую церковную школу Пэй Чжэн. В 1923 году в возрасте 11 лет он в сопровождении старшего брата приехал во Францию. В 1925 году был принят в Консерваторию города Нанси, а осенью 1927 года поступил в Парижскую консерваторию. Он изучал скрипку у крупного специалиста Поля Обердёрфера<sup>53</sup> (в период учебы познакомился с Сянь Синьхаем), а также учился игре на фортепиано, пению и дирижированию. Осенью 1929 года Ма Сыцун вернулся на родину и сыграл сольные скрипичные концерты в Шанхае, Нанкине, Гуанчжоу и на Тайване. В 1930 году он снова отправился во Францию, чтобы сочинять музыку и изучать теорию композиции под руководством видного композитора Янко Биненбаума<sup>54</sup>. Возвращение музыканта в Китай состоялось через год.

В 1932 году Ма Сыцун вместе со своим одноклассником Чэн Хоном основал в Гуанчжоу частную консерваторию, руководил ею, открыл курсы обучения игре на скрипке и других инструментах, а также дирижировал оркестром. В 1933 году он был приглашён в Нанкин в качестве преподавателя музыкального отделения колледжа при Центральном университете. С этого времени он смог отдавать больше сил созданию музыки, что привело к созданию ряда ранних произведений. В 1936 году в ходе путешествия в Пекин композитор оценил северную традицию игры на барабанах, а также некоторые виды фольклора, расширил свой

---

<sup>53</sup> Огюст Поль Обердёрфер (1874-1941) – французский скрипач, преподаватель класса скрипки Schola Cantorum, артист оркестров Концертного общества Парижской консерватории, Парижской оперы, театра «Шатле», ансамблист, дирижер, автор ряда сочинений для скрипки и фортепиано, друг Мориса Равеля.

<sup>54</sup> Янко Биненбаум (1880-1956) – немецкий композитор и дирижер, автор симфоний, камерных ансамблей, хоровых и вокальных сочинений.

художественный кругозор и творчески вдохновился. В следующем году Ма Сыцун написал два ставших знаменитыми скрипичных произведения: «Первое рондо» и сюиту «Внутренняя Монголия». Во время японо-китайской войны 1937-1945 годов музыкант преподавал, дирижировал и выступал как скрипач в разных городах Китая. В первые послевоенные годы Ма Сыцун заведовал музеем искусства в Гуйчжоу, руководил Шанхайской ассоциацией музыкантов, был дирижёром Тайваньского симфонического оркестра, ректором Гонконгского китайского университета и директором музыкального отделения Художественной школы в Гуанчжоу.

В начале 1949 года он был приглашен коммунистами из Гонконга в Пекин для участия в деятельности Народного политического консультативного Совета Китая и «Конгресса деятелей литературы и искусства», а также был избран заместителем председателя «Музыкальной ассоциации». В мае того же года он стал профессором Пекинского художественного колледжа и Яньцзиньского университета, а в октябре – назначен ректором Центральной консерватории, в должности которого проработал до начала Культурной революции. В ее годы Ма Сыцун с семьёй покинул Пекин и через Гонконг выехал в Соединенные Штаты, где и прожил до самой смерти в 1987 году.

По воспоминаниям Ма Сыцуна, в плане сочинения музыки на него оказал большое влияние его наставник Янко Биненбаум. В 1901-1903 годах Биненбаум учился композиции и игре на фортепиано в Мюнхене, а затем много лет преподавал эти дисциплины в Германии, Италии и Франции. Он однажды посоветовал Ма Сыцуну учиться на произведениях композиторов прошлого: «Сегодня многие композиторы думают, что могут разорвать отношения с прошлым и создать нечто современное. Я думаю, что это заблуждение. История музыки – это единая цепь, её невозможно разорвать»<sup>55</sup>.

В «Первом струнном квартете» можно легко обнаружить много общего с поздними квартетами Бетховена в организации тематизма, например, в

---

<sup>55</sup> Цит. по кн.: Ма Сыцун. Высокий голос, звучащий издали. Пекин: Изд-во Байхуа, 1999. – 259 с. С. 20. (摘引: 马思聪《居高声自远》北京: 百花文艺出版社, 1999年. 259页. 页20)

соединении частей. При этом и в струнном квартете, и в фортепианном квинтете Ма Сыцуна его собственный материал используется очень экономно. В частности, шесть частей квинтета основаны только на четырех темах и их вариантах. В этом также видится влияние Биненбаума на Ма Сыцуна, который впоследствии рассуждал так: «Великий композитор – тот, кто может добиться огромного эффекта, используя минимальное количество материала. Пятая симфония Бетховена основана на четырех звуках, Брамс в высшей степени владел этим искусством, часто меняя местами бас и мелодию, и достигая наибольшей экономии материала»<sup>56</sup>. Будучи авторитетным педагогом, Биненбаум также проявил себя как композитор камерно-инструментального направления. Он написал струнный квартет, фортепианные квинтет, октет и трио, а также фортепианную и скрипичную сонаты. Некоторые из этих произведений с успехом исполнялись в Германии, Франции и Соединенных Штатах, что характеризует их как современную музыку высокого художественного уровня.

В 1945 году, когда Хайфэн – родной уезд Ма Сыцуна, попал в руки японской армии, композитор начал писать Фортепианный квинтет, идею которого давно вынашивал. Сочинение было закончено в 1949 году. Композитор ориентировался на классические европейские принципы ансамблевого музицирования и формообразования. Его новаторские поиски сосредоточены в области тематизма и гармонии.

В сравнении с более ранними ансамблями, такими как струнный квартет, в фортепианном квинтете творческая концепция Ма Сыцуна изменилась: манера письма стала свободнее, что связано с использованием народных мотивов и музыкального колорита его родного края. Позднее, в 1961 году композитор в статье «Искусство создания симфонии» так описал идею квинтета: «Я выражаю в нём свои детские воспоминания. В возрасте шести лет я покинул свой родной город в уезде Хайфэн провинции Гуандун. В то время во мне осталось немного детских впечатлений. В 20 лет я вернулся. Впечатления моего детства и юности

---

<sup>56</sup> Цит. по кн.: Ма Сыцун. Высокий голос, звучащий издалека. Пекин: Изд-во Байхуа, 1999. – 259 с. С. 20. (摘引: 马思聪《居高声自远》北京: 百花文艺出版社, 1999年. 259页. 页 20).

объединились. Музыка выражает мои чувства к родному краю, и поэтому имеет особый колорит, хотя не описывает какие-либо факты прошлого, и не имеет программного заглавия. Главные мелодии произведения основаны на народной музыке «белой драмы» (白字戏 – байцзы си) – разновидности традиционного театра, распространённого в уезде Хайфэн провинции Гуандун»<sup>57</sup>. Сам Ма Сыцун неоднократно упоминал о своей любви к мелодиям «белой драмы» родного Хайфэна, и об использовании этих мелодий. «В написанном в 1945 году фортепианном квинтете, (...) первая часть изложена в форме АВАСВСВ, в которой применены четыре темы народных песен моего родного края (уезд Панью провинции Гуандун)»<sup>58</sup>. К сожалению, композитор не указал, какие именно песни были им использованы, и поэтому народный первоисточник удалось найти только для первой темы из четырёх.

Четыре главные темы объединяют шесть частей произведения как лейтмотивы. При этом композитор широко пользуется методом ритмических преобразований тем, идущим от китайской традиционной музыки. С ней тесно связана и ладогармоническая сторона квинтета

Произведение построено по принципу вариаций. Каждая из шести частей квинтета тематически тесно связана со следующими частями. Четыре главные темы, появляющиеся в первой части, – это лейтмотивы всего произведения, которые развиваются в последующих частях. Они являются главными носителями детских воспоминаний композитора о родном крае.

**Первая тема** (см. Рис. 1а) открывает квинтет. Её спокойная пентатонная мелодия в исполнении альты сопровождается гудящими остинатными квинтами виолончели. Негромкий дуэт двух струнных инструментов рисует картину совместного музицирования народных музыкантов. Пробразом первой темы послужила народная мелодия «Благодатная весна» из упомянутых спектаклей

---

<sup>57</sup> Ма Сыцун. Искусство создания симфонии // Народная музыка, 1961, №11. С. 23-25. С. 24 (马思聪.《交响音乐创作的技巧》.《人民音乐》,1961年,11期.页23-25.页24).

<sup>58</sup> Цит по кн.: Ма Сыцун. Высокий голос, звучащий издалека. Пекин: Изд-во Байхуа, 1999. – 259 с. С. 55. (摘引: 马思聪《居高声自远》北京: 百花文艺出版社, 1999年. 259页. 页55).



гуандунской «белой драмы» (см. Рис. 1б). Как показывает сравнение первой темы квинтета с народным первоисточником, обе мелодии имеют ряд общих черт:

1. Опорные звуки  $d1$ ,  $g1$ ,  $c2$  и  $d2$ .
2. Мотивы  $d1 - f1 - g1$ ,  $c2 - a1 - g1 - c2$ .
3. Мелодический контур – начало с небольших «волн», достижение вершины в середине темы, последующий спад.

Хотя тема Ма Сыцуна ритмически более разнообразна, и, благодаря этому, интонационно более прихотлива, внутреннее родство двух мелодий несомненно.

Иной, скерцозный характер присущ **второй теме** (т. 73, см. Рис. 1в). Стремительно развивающаяся фортепианная мелодия содержит прихотливый ритмический перебив в пятом такте, придающий музыке изысканно-танцевальный оттенок.

**Третья тема** по настроению близка ко второй (т. 173, см. Рис. 1г): она активна, жизнерадостна, полна упругой ритмической энергии. Исполняемая фортепиано в сопровождении пиццикато струнных, третья тема, как и первая, создаёт образ музицирующего народного ансамбля.

Лирическая **четвёртая тема** (т. 223, см. Рис. 1д) спокойным созерцательным характером близка первой теме. Аккомпанирующее остинато виолончели и первой скрипки очерчивает широкое звуковое пространство, в котором развивается пластичная альтовая мелодия. Вслед за альтом вариант темы исполняет вторая скрипка: неспешный диалог альты и скрипки сопровождается мягкими басовыми аккордами фортепиано, напоминающими удары далёкого колокола.

Главные темы квинтета группируются в образном плане – созерцательные первая и четвёртая темы противопоставляются действенным второй и третьей. При этом между обозначенными парами существуют интонационные связи. Например, начальный ход четвёртой темы  $f1 - b1 - f1 - a1$  (такты 3-4 Рис. 1г) имеет предшественником ход  $g2 - c3 - g2 - b2$  в третьей теме (такт 10 Рис. 1в), который, в свою очередь, происходит из интонации  $c2 - d2 - a1 - c2$ , прозвучавшей в первой теме. И всё же, четыре главные темы имеют ярко индивидуальный интонационный облик, благодаря которому они узнаются в дальнейшем развитии

на протяжении всех последующих частей. Звучание каждой темы в своём размере, темпе и фактурном решении открывает перед композитором широкие возможности преобразований исходного тематизма.

Структурные особенности квинтета отражают стремление Ма Сыцуна к созданию индивидуализированного произведения национального стиля. Так, композитор использует лишь формы, близкие народной музыке. Первая и четвертая части написаны в сложной трёхчастной форме, пятая – в простой двухчастной, а вторая, третья и шестая – в форме рондо. Показательно, что в отличие от написанного семью годами ранее Струнного квартета, в Фортепианном квинтете Ма Сыцун вовсе не использует сонатную форму. В использованных же формах композитор, избегая тематической монотонности, нередко пропускает репризные проведения главной темы: так происходит в первых трёх частях квинтета.

Средства мелодического развития, используемые Ма Сыцуном в данном произведении, разнообразны. Уже в Струнном квартете (1938) композитор продемонстрировал свое мастерство владения традиционными западными приёмами, такими как секвенцирование, дробление мелодического материала и т. п. Тогда же выделился его характерный метод: при сохранении общего контура темы активно изменяется её ритмическое содержание. При помощи ритмического растяжения и сжатия материала образуются новые тематические варианты, к которым нередко добавляется орнаментика, также затрагивающая область ритма. Частое использование растяжения, сжатия и варьированных повторов объяснимо стремлением автора к единству структуры произведения.

Ещё более широко данный метод применяется Ма Сыцуном в Фортепианном квинтете, выражая идею специфической изменчивости и свободы развёртывания, свойственную национальной музыке Китая. Сочинение представляет собой масштабную вариационную форму, все шесть частей которой основаны всего на четырёх темах и их преобразованиях. Так, пентатонная первая тема квинтета качественно изменяется во второй части. Изложенная в размере 3/4, она обретает танцевальные черты: опорные звуки удлиняются до четверти с точкой, теперь к

ним приводят прихотливые интонации в триольном ритме (см. Рис. 2а). Впрочем, подобное перевоплощение первой темы квинтета не становится однозначно танцевальным: широкие арпеджированные аккорды фортепианного сопровождения тормозят движение мелодии, придавая всей теме черты неспешного размышления. В результате ритмических и фактурных трансформаций из первой темы уходит народно-жанровый колорит, однако усиливается созерцательно-рефлексивный компонент, характерный для вторых частей европейских инструментальных циклов.

В рефрене третьей части квинтета Ма Сыцун преобразует материал третьей темы не только ритмически, но и функционально. Ядро темы – скерцозный мотив шестнадцатых, исполняемый стакато, – в третьей части формирует фактуру сопровождения новой темы виолончели (см. Рис. 2б). Группы шестнадцатых разбиваются паузами и вступают в шуточный диалог в партиях первой скрипки и фортепиано. Функция третьей темы квинтета меняется с тематической на сопровождающую благодаря применённому композитором мотивному вычленению.

В среднем разделе четвёртой части квинтета третья тема преобразуется в ином направлении. Наиболее существенно трансформирован метроритм: начальный мотив многократно замедляется благодаря увеличению длительностей, смене размера с 2/4 на 9/8 и темпа с *Allegro* на *Andante*. В результате замедления начальный шуточный мотив третьей темы квинтета, быстрый, напоминающий скороговорку, радикально меняет характер и превращается в патетическое скандирование (см. Рис. 2в). Отметим, что мелодический контур первых двух мотивов сохраняется Ма Сыцуном без изменений, что подтверждает тезис о ритмических преобразованиях как основе его метода мелодического развития.

Отдельного упоминания заслуживает мелодическое развитие четвёртой темы квинтета Ма Сыцуна. В отличие от трёх других главных тем, она выполняет функцию лейттемы альты, поскольку закреплена именно за этим инструментом. Изначально лирико-созерцательная, она сохраняет подобный образный строй и в дальнейшем, проходя через всё произведение как тема детских воспоминаний

автора. Наиболее трогательно она звучит во втором эпизоде шестой части: сопровождаемая тихими, шелестящими тремоло фортепиано, нежная альтовая мелодия словно парит в идеальном, наполненном светом пространстве (см. Рис. 2г). Отметим, что средством изменения темы, направленным на создание хрупкого, по-детски чистого образа, вновь становится метроритм. Изложенная преимущественно шестнадцатыми и восьмыми, то есть более мелкими длительностями, чем в первой части, мелодия темы обретает особую лёгкость. Существенна и смена размера с 3/4 на 2/4, в результате которой мелодия в наиболее простой пульсации обретает черты детской песенки.

Гармонический язык Фортепианного квинтета Ма Сыцуна характеризуется оригинальным сочетанием традиции и новаторства, что относится как к структурам применяемых аккордов, так и к логике их соединений.

Основу мышления композитора, как и в более ранних его ансамблевых произведениях, составляет европейская функциональная гармония. Избираемые аккордовые структуры выдают глубокое знание автором квинтета гармонии европейского музыкального импрессионизма. Исключительно широко Ма Сыцун пользуется септаккордами, чаще всего звучащими в партии фортепиано. Их можно услышать, например, в развивающем разделе второй темы первой части, в экспозиции главной темы второй части, в главной теме шестой части и ряде других эпизодов. Композитор использует и более многозвучные образования – нонаккорды и ундецимаккорды. Особенно эффектно их чередование звучит в главной теме второй части (см. Рис. 2а). Отметим большое значение в их фактурном расположении квинт и кварт, характерных для народного инструментального музицирования: по 3 квинты и 2 кварты в первом септаккорде G#m7 и септаккорде седьмого такта Amaj7, 3 квинты и кварта в ундецимаккорде шестого такта E11 и т. п.

Добавление и замещение тонов в аккордах Фортепианного квинтета – также сравнительно частое явление, обусловленное логикой голосоведения. Однако традиционная трактовка таких аккордов, как терцовых структур с «нарушениями», не вполне корректна. Структуры аккордов, используемых Ма

Сыщунуном, зачастую целиком происходят из мелодически развёртываемых ладов. Так, в фортепианной партии четвертой темы Первой части квинтета в 227-232 тактах повторяется аккорд, внешне напоминающий трезвучие В-dur с замещённой терцией и добавленной секундой (см. Рис. 1д). Структурно это созвучие представляет собой собранную в вертикаль мелодию четвёртой темы, ранее прозвучавшей в 221-222 тактах. Звукоряд этой темы состоит из двух секунд, объединённых терцией. Поэтому, в данном случае, горизонтальная структура подменила традиционную трезвучную вертикальную структуру.

В теме рефрена Шестой части (вторая фраза, с 13 такта) именно добавленные тоны связывают аккорды между собой, в чём проявляется определённая логика голосоведения. Большая секунда *a – h* в начальном нонаккорде G9 находит отражение в следующем трезвучии C, в котором большая секунда *d1 – e1* представляет собой сходную комбинацию добавленного и аккордового тонов (см. Рис. 3а). Подобным образом, в завершении второго эпизода второй части звуки *d2* и *a*, повторяющиеся в фортепианной партии в виде скрытой педали, несут связующую функцию как добавленные или замещённые в аккордовом ряду данного фрагмента (см. Рис. 3б).

К сказанному следует добавить встречающиеся в данном сочинении составные аккорды, аккорды с расщеплённой терцией, а также квинтовые и квартовые аккорды. Кроме того, обнаруживается немало чистых консонирующих созвучий. Главная особенность этих структур заключается в том, что они формируются как результат линейного и полифонического мышления композитора. В целом, в сравнении с более ранним Струнным квартетом, Фортепианный квинтет демонстрирует большее разнообразие структур аккордов, что объясняется неослабным поиском Ма Сыцуна в области гармонии.

Наиболее новаторская область гармонии Фортепианного квинтета Ма Сыцуна – это аккорды на основе национальных ладов, в первую очередь, пентатонных. Это означает, прежде всего, что композитор использовал мажорные и минорные трезвучия, соответствующие определённым разновидностям

пентатоники. Наиболее употребительным в квинтете является лад **шан**<sup>59</sup>. В нём излагаются аккорды, но далеко не всегда – мелодия. Например, в дополнении к рефрену второй части мелодия развивается в ладу **Е цзюэ** (об этом говорит утверждение звука **е** как устоя, а также структура лада цзюэ), но в сопровождении используются аккорды лада **Д шан**. Среди них многократно появляется ре-минорное трезвучие I ступени, а мажорный аккорд IV ступени и минорный аккорд V ступени – многократно поддерживают ре-минорную тонику (см. Рис. 3в).

Более сложный гармонический вариант на основе лада шан можно обнаружить в первом эпизоде (раздел В) второй части квинтета. Аккордовая вертикаль сопровождения опирается на семизвучный лад **Г цин-юэ шан**, по структуре звукоряда являющийся китайским аналогом дорийского лада. Мелодия же развивается в гексатонике на основе **Г шан** (см. Рис. 3г).

Ладовая природа гармонии Фортепианного квинтета Ма Сыцуна объясняет мелодическое соединение соседних аккордов, чаще всего секундовое. Так, в главной теме пятой части фортепиано исполняет цепочку красочных септаккордовых созвучий, сопровождающих Си-мажорную мелодию виолончели (см. Рис. 3д). Функциональный ряд гармонии данного эпизода подтверждает тезис о секундовом соотношении аккордов:  $I_5^6 - VII_5^6 - I_5^6 - II_5^6 - VII_5^6 - VIb_5^6 - VII_5^6 - I_5^6$ .

Выявленное секундовое соотношение аккордов представляет собой частный случай более широкого явления гармонии Фортепианного квинтета Ма Сыцуна – параллелизма. Его отличает национальная ладовая природа, нередко проявляющаяся в охвате одним ладом группы параллельных аккордов. Например, в фортепианной партии пятой части произведения параллельно движутся квартовые септаккорды. В первом предложении такими созвучиями окружается выдержанный звук **е** – вершина мелодии, изложенной в ладу **Е чжи**. Последовательность параллельных аккордов развивается в гексатонном ладу на основе пентатоники **А гун**. Во втором предложении данный материал

---

<sup>59</sup> Здесь и далее названия китайских ладов даны в соответствии с системой, предложенной в 1 главе диссертации Пэн Чэна (Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и её претворение в творчестве композиторов XX века: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. – Нижний Новгород, 2011. – 301 с.).

транспонируется вверх на малую терцию, соответственно чему меняется высотное положение мелодического и гармонического ладов: **G чжи** и гексатоника на основе **C гун** (см. Рис. 4а).

В квинтете Ма Сыцуна также встречается параллелизм европейского типа, развивающийся в условиях хроматической тональности первой половины XX века. Наиболее интересное фактурное решение применено композитором в среднем разделе четвертой части. Партии двух рук фортепианного аккомпанеента движутся в противоположном направлении, но в каждой из них использованы параллельные созвучия: левая рука исполняет нисходящий хроматический ряд квинт, а правая – восходящими скачками чистые кварты и тритоны (см. Рис. 4б). Напряжённое хроматическое расширение остро диссонантных созвучий делает развитие патетической темы среднего раздела ещё более драматичным.

Из средств организации музыкальной фактуры, широко используемых Ма Сыцуном, следует отметить тонический органнй пункт. Композитор пользуется им для создания колорита звучания народного ансамбля или эффекта пространственной широты. Он применяет тонические органнй пункты соответственно европейской логике формообразования – в завершении крупных разделов формы или в дополнениях к ним, но особенно часто – в экспозиции тематизма. Уже в первой части квинтета из четырёх главных тем три экспонируются с применением органнй пунктов. В первой теме, как уже отмечалось, дух народного музицирования создаётся «гудящим» квинтовым аккомпанементом виолончели и альты (см. Рис. 1а). В третьей теме оstinатный бас разбивается короткими паузами соответственно энергичному музыкальному образу. Колорит звонких фортепианных аккордов с оstinатным основанием напоминает музицирование на народном струнно-щипковом инструменте, например, гучжэне (см. Рис. 1г). Совершенно иной образ несёт спокойная и певучая четвёртая тема, лирика которой раскрывается в широком пространстве  $B - f3$ , очерченном оstinатными звуками первой скрипки и виолончели (см. Рис. 1д).

Подведём итоги анализа Фортепианного квинтета Ма Сыцуна.

1. Произведение написано в европейской композиторской технике 1 половины XX века, отдельные компоненты которой (тематизм, гармония, фактура, форма частей) испытали серьёзное влияние китайской национальной традиции.

2. Тематизм квинтета был заимствован из народных источников, а затем адаптировался к инструментальному составу европейского камерного ансамбля. Национальный колорит тем подчёркнут средствами гармонии и фактуры.

3. Главный способ мелодического развития – ритмическое преобразование, связанное с китайской традицией инструментальной музыки.

4. Полем наиболее активного взаимодействия европейской и китайской традиций в квинтете Ма Сыцуна является гармония. Наряду с европейскими терцовыми структурами и их кварто-квинтовым функциональным соединением, широко используются нетерцовые структуры, вбирающие звукоряды национальных ладов, а также поступенное соединение новых структур.

5. В шести частях квинтета автор использует исключительно формы, близкие народной музыке – трёхчастную, двухчастную и рондо. В силу единства тематизма весь цикл представляет собой масштабную вариационную форму.

В целом, в Фортепианном квинтете Ма Сыцуна намечен поиск национального языка по многим направлениям, наиболее продуктивными из которых оказались тематизм и гармония.

## **2.2. Цзян Вэнье. Фортепианное трио «В горах Тайваня» (1949)**

Цзян Вэнье родился в 1910 году на Тайване. В 1916 году он переехал с родителями на материк в город Сямынь провинции Фуцзянь. После обучения в сямыньской Академии мальчик по совету отца отправился в Японию учиться в средней школе Уэда префектуры Нагано. Там он проявил большой интерес к музыке. Окончив школу в возрасте 19 лет, Цзян Вэнье поступил в токийское Высшее техническое училище. Будучи горячим поклонником музыки, обладая красивым баритоном, он, параллельно изучению электротехники, занимался в музыкальной школе Уэно в Токио, а по ночам упражнялся в пении. В 22 года Цзян



Вэнь начал брать уроки композиции у японского музыканта Ямады, а в сентябре 1933 года поступил в Токийскую консерваторию по специальностям «композиция» и «дирижирование». С этого времени он отдаёт основные силы сочинению музыки.

В 1934 году Цзян Вэнь познакомился с русским композитором Александром Черепниным<sup>60</sup> и начал заниматься под его руководством. В 1936 году вслед за Черепниным он отправился в Пекин и Шанхай, и в ходе этой поездки проникся величием и красотой древней культуры Китая. В 1932-1938 годах молодой композитор одержал множество побед на нескольких музыкальных конкурсах. В августе 1936 года его оркестровая пьеса «Танцевальная музыка Тайваня» (ор. 1) получила специальный приз на 11-м Олимпийском международном музыкальном конкурсе в Берлине. Годом позже оркестровая «Фуга-увертюра» Цзян Вэнь заняла второе место на шестом музыкальном конкурсе в Японии. В 1938 году на IV Международном музыкальном фестивале в Венеции прозвучала его «Коллекция фортепианных миниатюр», получившая приз за композицию. Эти победы принесли имени молодого композитора международную известность.

После возвращения в Китай в апреле 1938 года, он выиграл премию 4-го Международного музыкального фестиваля в Венеции за фортепианные циклы «Пять эскизов» и «Оборванные пьесы» (ор. 8). Вернувшись в Пекин в 1938 году после его оккупации, Цзян Вэнь по просьбе прояпонской правительственной организации писал пропагандистскую музыку, что негативно сказалось на всей его последующей жизни. Тем не менее, по окончании войны Цзян Вэнь успешно преподавал на музыкальном отделении Пекинского национального художественного колледжа.

Период с 1938 по 1947 год оказался наиболее плодотворным для Цзян Вэнь как композитора. Им были написаны следующие крупные произведения: «Музыка светлого храма Конфуция», сборник «Сто китайских народных песен», первая и вторая симфонии, балеты «Записки о Сянфэй» и «Песня о Земле». Также был

---

<sup>60</sup> Александр Николаевич Черепнин (1899-1977) – выдающийся композитор, музыковед, педагог. Автор опер, балетов, симфоний, камерно-инструментальных произведений, хоровой и вокальной музыки.

создан ряд фортепианных и камерно-вокальных произведений: обработки древних народных песен, песни на стихи из «Шицзин», а также песни на стихи поэтов династии Тан и Сун – всего приблизительно 150 произведений. В этот период, помимо написания музыки и преподавания, Цзян Вэнье увлёкся идеей изучения древнекитайской музыки и её теории. В первом же предложении «Исследования музыки древнего Китая: музыкальная теория Конфуция», опубликованного на японском языке в 1941 году, Цзян Вэнье пишет: «музыка всегда существует вместе со страной».

По окончании в 1949 году гражданской войны Цзян Вэнье отказался возвращаться на Тайвань и приветствовал создание Китайской Народной Республики. После основания КНР композитор занимает должность профессора кафедры композиции Центральной консерватории и много сочиняет. Основные произведения – оркестровая сюита «Эскиз старого города», симфонические поэмы «Глубокая река Милуо» и «Народные песни и танцы», фортепианный концерт «Пекинская коллекция Ванхуа», фортепианная сюита «Провинциальные праздничные стихи», фортепианное капричио «Песня рыбака». В память о своей «малой Родине» композитор написал фортепианное трио «В горах Тайваня».

В 1957 году композитора, получившего к тому времени мировую известность, заклеямили как «правый элемент», отлучили от преподавания и назначили библиотекарем Центральной консерватории. Наиболее трудным в судьбе Цзян Вэнье стал период Культурной революции. Несмотря на огромный международный авторитет Цзян Вэнье, в 1966 году он подвергся избиению, а в 1969 был отправлен в трудовую армию на «перевоспитание».

Цзян Вэнье был полностью реабилитирован по окончании Культурной революции. В 1978 году пожилой композитор смог вернуться к преподаванию, но его здоровье оказалось непоправимо подорвано. После смерти композитора в 1983 году его оркестровые произведения «Танцевальная музыка Тайваня» и «Эскиз старого города» были признаны классикой китайской национальной музыки XX века.

Судьба фортепианного трио «В горах Тайваня» была трудной, подобно судьбе его автора: произведение, написанное в конце 40-х годов, было отредактировано Цзян Вэнье в 1955 году, а опубликовано лишь в 1983 году. Композиционно трио представляет собой первое китайское камерное произведение, состоящее из шести программных частей, следующих непрерывно. Каждая из частей, кроме третьей, написана в простой форме европейского типа:

1. «Прелюдия» (простая двухчастная форма)
2. «Пастушья песня» (простая трёхчастная форма)
3. «Языки пламени» (сложная трёхчастная форма с чертами рондо)
4. «Антифон горцев» (контрастно-составная четырёхчастная форма)
5. «Детский танец» (вариации)
6. «В траве» (двойная простая двухчастная форма)

**Первая часть** открывается мощными фортепианными аккордами, в звучании которых слышна призывная колокольность. Им отвечает торжественно-суровая тема скрипки и виолончели. В патетическом диалоге фортепиано и струнных складывается первый раздел «Прелюдии». Во втором разделе фактура полифонизируется, а характер музыки становится более спокойным и лиричным.

Во **второй части** «Пастушья песня» развивается лирическое настроение второго раздела «Прелюдии». Начинаясь как пастораль, музыка достигает мощной кульминации благодаря интенсивному полифоническому развитию линий трёх инструментов.

**Третья часть** «Языки пламени» вносит яркий жанровый контраст, представляя собой необузданную пляску, полную обрядовой экстатичности. Экстатичность музыкального образа достигается, прежде всего, широким применением повторности на уровне мотивов, фраз и фактурных решений. Ритмически упругое, «варварское» остинато басовых квинт воскрешает в памяти соответствующие образы музыки Бартока, Прокофьева и Стравинского.

**Четвёртая часть** «Антифон горцев» является лирическим центром произведения Цзян Вэнье. В названии части фигурирует название народного песенного жанра «горных песен» (山歌 – шаньгэ), однако стилистически

четвёртая часть трио более близка к современной европейской музыке. Жанровым прообразом служит инструментальный ноктюрн: таинственное, сумрачное, и, вместе с тем, глубоко лиричное звучание ансамбля достигает большой ясности и силы образов, возводя трио «В горах Тайваня» в ранг музыкальной классики XX века.

Глубокое размышление «Антифона горцев» сменяется в **пятой части** озорной детской игрой. Шутливый характер создаётся быстрыми переключками коротких фортепианных фраз, а также игрой струнных пиццикато. В среднем разделе звучит соло фортепиано, лидийским оттенком лада, обилием мелизмов и квинтовым «бурдоном» напоминающее мазурки Шопена.

Музыка **финала** имеет прямое отношение к народным обычаям. «В траве» (出草 чуцао) – название практики охоты коренных жителей Тайваня<sup>61</sup>. Цзян Вэнье представляет заключительную часть трио как жанровую сцену, наполненную первобытной энергией преследования. Переключки инструментов звучат всё более контрастно, лишь метроритмический стержень объединяет ансамбль. После нескольких волн развития финал завершается на высшей эмоциональной точке. Трио Цзян Вэнье оставляет впечатление яркого, богатого контрастами произведения, в котором оживает неукротимый, свободолюбивый дух обитателей горных районов Тайваня.

Как и в квинтете Ма Сыцуна, в трио Цзян Вэнье части произведения объединяются лейтмотивом. В его роли выступает начальная тема «Прелюдии», которая в дальнейшем появляется в виде постскриптума к каждой части. Кроме того, все главные темы частей интонационно восходят к этому лейтмотиву. Главная тема исполняется в октаву скрипкой и виолончелью, она имеет мужественный, суровый характер (см. Рис. 5а). Декламационным репликам струнных отвечают суровые аккорды фортепиано. Тема основана на секундовом мотиве  $c2 - d2 - c2$ . Он, трансформируясь, ложится в основу тем всех частей, и проходит, таким образом, через всё произведение. В теме второй части он

---

<sup>61</sup> В траве [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/出草/1198066?fr=aladdin> – Дата доступа: 30.04.2020.

выделяется как достигаемая мелодическая вершина, а в третьей части, напротив, как вершина-источник (см. Рис. 5б, 5в). В начале темы четвертой части повторы верхнего звука придают секундовому мотиву декламационную выразительность, которая ещё более усиливается в следующем речитативном разделе формы (см. Рис. 5г и 5д). Секундовый мотив сохраняет своё конструктивное и драматургическое значение и в последних двух частях трио.

Музыка трио сочетает этнический материал народности гаошань<sup>62</sup> с современными западными техниками и приёмами, что придаёт музыкальному стилю произведения свежесть и оригинальность. Эти важнейшие качества проявляются во всех основных аспектах – методах мелодического развития, ладогармоническом облике, принципах организации фактуры. Рассмотрим эти аспекты трио «В горах Тайваня» подробнее.

Мелодии главных тем производны от народных песен гаошань, впрочем, исследователям не удалось найти их фольклорные прототипы. Причина, вероятно, в том, Цзян Вэнь активно трансформирует фольклорный материал. Поэтому производный характер мелодий трио выражен в обобщённом интонационном сходстве. Композитор дополняет и изменяет пентатонную ладовую основу песен, тем самым модернизируя её. Уже в «колокольной» теме первой части добавленные композитором к основному ладу А юй (ㄚˊ) звуки *cis* и *es* придают мелодии особый колорит и выразительность (см. Рис. 5а).

Иногда композитор полностью отходит от пентатонной мелодики, используя в качестве ладовой опоры напряжённые интервалы – малые секунды, уменьшенные квинты и т.п. Так, в мелодии эпизода *Recitativo parlante ad lib. con fantasia* четвертой части «Антифон горцев» сумрачному ладовому колориту сопутствует свободная метрика без тактовых черт (см. Рис. 6а). Авторитетный исследователь истории китайской музыки Тао Ябин отмечает в данном эпизоде

---

<sup>62</sup> Гаошань (кит. 高山族 — «горный народ») – народность восточного Тайваня, составляющая его коренное австронезийское население.

приём «моделирования мелодического диалога», имея в виду распределение мелодической линии по партиям двух инструментов<sup>63</sup>.

Основным методом мелодического развития в трио Цзян Вэнье является реорганизация мотивов. Композитор выделяет характерные мотивы в качестве интонационных моделей, а затем перекомбинирует их сочетания. Благодаря реорганизации мотивов музыка обретает непрерывность, и, одновременно, большое интонационное единство. Так, мелодическое развитие темы пятой части осуществляется методом перестановок четырёх мотивов. Мотивы в ходе перестановок незначительно трансформируются, однако ведущим методом является всё же реорганизация (см. Рис. 6б, в). Подобным образом развиваются темы и в других частях трио.

Другой действенный метод, применённый автором «В горах Тайваня», это ладовое варьирование. Оно предполагает изменение мелодического контура соответственно чередованию ладов. Например, во второй части «Пастушья песня» мелодия среднего раздела развивается от повышения III и понижения VI ступени исходного лада D юй к возвращению основного ладового варианта (см. Рис. 6г).

Новизна гармонии трио «В горах Тайваня» проявляется, прежде всего, в применении аккордов мелодической природы. Такие аккорды основаны, как и мелодии, на пентатонном звукоряде. Когда гармоническая вертикаль образуется из интервалов пентатоники, мелодическое развитие приобретает политональный характер. Аккорды мелодической природы движутся параллельно вслед за мелодией (как в приведённом примере из «Прелюдии»), причём структура всех аккордов одинакова. В результате мелодический голос выделяется благодаря аккордовому параллелизму, а функциональная сторона гармонии слабеет.

Характерно и то, что в гармоническую вертикаль Цзян Вэнье органично встраиваются большие секунды. Возникающие кварто-секундовые структуры напоминают созвучия, извлекаемые в игре на китайских струнных инструментах,

---

<sup>63</sup> Тао Ябин. О развитии современной китайской ансамблевой музыки // Научный вестник Центральной консерватории, 1989, №3. – С. 12-17. С. 15. (陶亚兵. 论我国当代重奏音乐的发展. 《中央音乐学院学报》 1989年10月01日第12-17页. 页15)

например, пипе<sup>64</sup>. Сам строй пипы  $A - d - e - a$  с включением большой секунды располагает к игре такими аккордами. Композитор особенно широко использует кварто-секундовые структуры в динамичных эпизодах, наполненных эмоциональным возбуждением. Например, они явно преобладают в финале «В траве» соответственно его образному строю (см. Рис. 7а).

Соответственно мелодическому методу аккорды звучат как мелодия, а мелодия как аккорды, и поэтому их сочетание воспринимается как целостное единство. Тао Ябин указывает на сходство данной мелодико-гармонической концепции с музыкой импрессионистов и Бартока<sup>65</sup>. Подобно Бартоку, Цзян Вэнье использовал эту технику для передачи ладовой характерности национальной музыки.

Перейдём к полифоническим методам, используемым Цзян Вэнье. Прежде всего, отметим, что композитор широко применяет полифоническое сочетание элементов (не только мелодических), до этого по отдельности прозвучавших в других разделах. Каждая из сочетаемых мелодий несёт в предыдущих разделах свой образ, но объединённые по полифоническому принципу, они воплощают качественно новый характер. Иллюстрацией может послужить третья часть «Языки пламени». В эпизоде **В** мелодия темы, изложенная в дробном ритме, вращается вокруг устоя  $a1$  (см. Рис. 7б). Начальная фраза, напоминающая сжатую пружину, передаётся от скрипки к виолончели. В эпизоде **С** царит иное, более спокойное настроение: мелодия скрипки развивается крупными длительностями, а в фортепианном сопровождении появляются октавные элементы в триольном ритме, напоминающие игру языков пламени (см. Рис. 7в). Оба элемента – скрипичный из эпизода **В** и фортепианный из эпизода **С** – соединяются и радикально меняют своё значение в эпизоде **Д**. Сжатая, подобно пружине, мелодическая фраза «разжимается» и проводится виолончелью в спокойном, более размеренном ритме. Фортепианный же октавный элемент передаётся в

---

<sup>64</sup> Пипа (琵琶) – китайская четырёхструнная разновидность лютни, известная с древних времён.

<sup>65</sup> Тао Ябин. О развитии современной китайской ансамблевой музыки // Научный вестник Центральной консерватории, 01.10.1989. с. 12-17. С. 15. (陶亚兵. 论我国当代重奏音乐的发展. 《中央音乐学院学报》1989年10月01日第12-17页. 页15)

партию скрипки, где развивается до тремоло-образной фигурации, напоминающей мерцание далёкого огня (см. Рис. 7г). Проведённые в контрапункте два элемента воплощают теперь спокойный, умиротворённый образ.

Второй полифонический метод, разнообразно применяемый автором трио, – имитация. Строгая имитация используется Цзян Вэнь не часто. Наиболее яркий её пример находим в разделе *С* четвёртой части «Антифон горцев», мелодия которого изложена в виде канона. Стоит отметить, что интонационно данная мелодия очень напряжена: её опорные звуки разделены тритоном, а кроме того, используются увеличенные секунды. Двухголосный канон скрипки и виолончели с небольшим временным интервалом вступления голосов звучит крайне напряжённо: виолончель эхом отзвучивает скрипичные мотивы (см. Рис. 7д). В результате полифонического сочетания голосов хроматизированных мелодических линий на первый план выходит ниспадающее, как бы сдерживаемое напряжение, особенно выразительное в умеренном темпе.

Свободные имитации в трио Цзян Вэнь встречаются чаще. Их свобода определяется степенью интонационных изменений мелодии, которые, в свою очередь, связаны с чередованием ладов. Как уже говорилось, в начальной теме первой части струнный дуэт вступает в диалог с фортепиано. Мелодия начальной фразы струнных повторяется точно, но последующие две фразы – с всё большими мелодическими изменениями (см. Рис. 5а).

Новаторские фактурные решения Цзян Вэнь применены, прежде всего, в партии фортепиано. Так, в первом разделе второй части «Пастушья песня» фортепианное сопровождение охватывает широкий диапазон (*A1 – a3*), но при этом включает минимум элементов. Разреженный аккомпанемент опирается на звуки пентатоники и плавно перетекает из верхнего регистра в басовый и обратно (см. Рис. 8а). Необычно и то, что временной цикл фактурного «перетекания» увеличивается. Начинаясь с синкопированного остинатного звука в басу, фактурный цикл вначале длится 2 такта, но в дальнейшем увеличивается до 3 и 4 тактов. В пьесе протяжённостью 37 тактов максимальный фактурный цикл



достигает 6 тактов, что выводит его на уровень части формы. Подобная метрическая прогрессия, порождающая всё более протяжённые фактурные циклы, также встречается в четвертой части «Антифон горцев».

Новизна фактуры «В горах Тайваня» связана и с ансамблевым сочетанием инструментов. Один из ярких примеров находим в третьей части «Языки пламени». В её рондообразной форме первый и третий рефрены звучат в унисон трёх инструментов. Однако во втором рефрене партия виолончели сдвигается на чистую кварту вниз, в результате чего мелодия звучит параллельными интервалами (см. Рис. 8б).

Таким образом, новаторство фактуры в трио «В горах Тайваня» реализуется по горизонтали (временные циклы) и вертикали (дублировки голосов в необычный интервал). Новые фактурные варианты Цзян Вэнье демонстрируют влияние западной музыкальной рациональности. Структурное мышление автора сложилось под явным влиянием современных ему европейских композиторских техник.

Подведём итоги анализа фортепианного трио «В горах Тайваня».

1. Данное произведение, как и квинтет Ма Сыцуна, написано в русле европейской музыки первой половины XX века. Однако две традиции – европейская и китайская – взаимодействуют в трио Цзян Вэнье иначе.

2. Тематизм трио сохраняет лишь опосредованную связь с народными первоисточниками. Композитор не цитирует народные мелодии, а, скорее, воспроизводит их общий облик, кардинально преобразуя интонационную основу.

3. Главным способом мелодического развития является реорганизация мотивов. Также применяется ладовое варьирование мелодий отдельных тем. Оба способа отражают особенности традиционной музыки, но при этом соответствуют и конструктивистским тенденциям XX века.

4. Полем наиболее активного взаимодействия европейской и китайской традиций в произведении Цзян Вэнье стала полифония. Применение композитором строгой канонической имитации демонстрирует явный перевес в сторону европейской традиции. Свободные же имитации отражают свойственные

народной музыке принципы горизонтального мышления, выраженного в одновременном сочетании нескольких мелодических линий. Новаторским для своего времени методом стало полифоническое соединение тематических элементов из разных разделов формы, имеющее большое выразительное и драматургическое значение.

5. Цзян Вэнье, как и Ма Сыцун, использует несложные формы, близкие народной музыке. В то же время, все шесть частей трио объединяются лейтмотивом, завершающим их в качестве постскриптума. Ещё один европейский музыкально-драматургический принцип – интонационное родство главных тем всех частей, выросших из начальной секундовой интонации.

Творческое мышление и новаторская техника композиции Цзян Вэнье, проявившиеся в данном произведении, надолго опередили своё время. Это подтвердилось развитием китайского камерно-инструментального ансамбля в 80-е годы XX века. К сожалению, трио «В горах Тайваня» не оказало большого влияния на развитие жанра сразу после своего появления, то есть в середине столетия.

В завершение главы подведем основные итоги.

Квintет Ма Сыцуна и трио Цзян Вэнье на десятилетия вперёд обозначили векторы развития фортепианного камерного инструментального ансамбля в Китае. По-своему отразив в изначально европейском жанре национальную традицию, они создали современные произведения музыки XX века. Поэтому их концепции в полной мере являются классическими.

В качестве классических рассмотренные произведения стали точками отсчёта двух линий исследуемого жанра. Непрограммная линия идёт от фортепианного квинтета Ма Сыцуна, а программная – от фортепианного трио «В горах Тайваня» Цзян Вэнье. Первое произведение по содержанию ближе к изначальным европейским образцам камерного ансамбля как рефлексивного, субъективного жанра, полного размышлений и воспоминаний. Во втором произведении общее заглавие и заглавия частей направляют восприятие слушателя в область внешнего

мира. Их поясняющее действие предопределяет и большую объективность авторского высказывания.

Как было показано в первой главе данного исследования, история фортепианного камерно-инструментального ансамбля в Китае развивалась неровно. За появлением классических произведений Ма Сыцуна и Цзян Вэнь последовал тридцатилетний период забвения. Поэтому исключительную важность обретает вопрос о преемственности творческих методов, предложенных этими композиторами. Насколько восприимчивыми к ним оказались композиторы последних десятилетий XX века и современности? Что из предложенного Ма Сыцуном и Цзян Вэнь актуально для китайского камерного ансамбля сегодня, а что осталось лишь ступенью к освоению жанра? На эти и другие вопросы отвечает следующая глава данного исследования, в которой представлены современные концепции большого китайского камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано.

## ГЛАВА III.

### Пути обновления жанра

#### 3.1. Дин Шаньдэ. Фортепианное трио (1984)

Произведение написано в поздний период творчества композитора по заказу американского коллектива «The Western Arts Trio» для участия в XII «Фестивале западного искусства», проводимом в 1984 году в США. Дин Шаньдэ написал трио за два месяца и отправил партитуру за границу. В мае 1984 года композитор получил письмо из США, в котором сообщалось, что на «Фестивале западного искусства» его трио было исполнено с большим успехом. Китайская премьера трио Дин Шаньдэ состоялась в марте 1986 года на XII фестивале «Шанхайская весна», и с тех пор оно часто исполняется в Китае и за его пределами.

Ван Ли, исследователь фортепианного творчества Дин Шаньдэ, характеризует поздний период между традицией и (1984-1992) как время переосмысления композитором собственного стиля. «В течение этого периода культурные начинания процветали как никогда раньше, весенний ветер реформ и открытости принес в страну новые теории и композиторские техники современной музыки XX века. Благодаря этому влиянию Дин Шаньдэ, с одной стороны, продолжил поиски национального стиля, а с другой стороны, начал экспериментировать с такими современными техниками, как додекафония и пантональность»<sup>66</sup>. Как отмечает Ван Ли, ярко изобразительная музыка фортепианного трио C-dur (op. 21) и фортепианного концерта B-dur (op. 23) происходит из юго-западных районов национальных меньшинств (провинции Сычуань, Юньнань и Гуйчжоу)<sup>67</sup>. Исследователи творчества Дин Шаньдэ не указывают, каким образом его трио связано с национальной музыкой – имело

---

<sup>66</sup> Ван Ли. Исследование композиторской техники поздних фортепианных произведений Дин Шаньдэ. Магистерская диссертация. Университет Цюйфу. Жичжао. 2008. – 48 с. С. 5. (王丽. 丁善德晚期钢琴作品作曲技法研究. 硕士学位论文. 曲阜师范大学. 日照. 2008. 48 页. 页 5)

<sup>67</sup> Там же.

место цитирование народных мелодий или их стилизация. Бесспорным остаётся главное: музыка фортепианного трио наделена ярким национальным колоритом.

Произведение состоит из трёх частей. В своём труде «Исследование техники композиции» Дин Шаньдэ вменяет композитору в обязанность «сохранять строгую структуру классических музыкальных форм»<sup>68</sup>, полагая, что «внутренне совершенная форма самоценна»<sup>69</sup>. Поэтому неудивительно, что в каждой части фортепианного трио Дин Шаньдэ использует одну из классических форм: сонатную без разработки (1 часть), сложную трёхчастную (2 часть) и рондо-сонату (3 часть).

Трио не имеет программных пояснений, однако ему свойственна яркая картинность. Так, уже в **первой части** (Andantino), в фортепианной **первой теме вступления** слышна колокольность, скорее задумчивая, нежели призывная (см. Рис. 9а). На фоне мерных аккордов фортепиано вступает выразительный диалог виолончели и скрипки. В композиции трио колокольность используется как драматургический приём. Решительные «колокольные удары» звучат в завершении 3 части, охватывая тембровой аркой всё трио (см. Рис. 11г).

Вернёмся к вступлению первой части трио. В чередовании квинтовых колокольных аккордов слышна скорбная секундовая интонация  $e1 - e1 - d1 - d1 - e1$ . В композиции произведения она имеет важное драматургическое значение, так как из неё в дальнейшем вырастают темы в каждой из трёх частей. Обозначим данную интонацию как первый тематический элемент.

Экспозиция главной партии сонатной формы первой части подготавливается **второй темой вступления**: смена размера с 4/4 на 6/8, а также покачивающееся ритмическое остинато в партии фортепиано придают музыке танцевальность (такты 26-30). Исполняемая виолончелью, светлая, мечтательная вторая тема вступления устремляется вверх, охватывая диапазон почти три октавы. В основе второй темы лежит широкая интонация  $D - g - a - d$ , которая далее приобретает значение второго тематического элемента трио. Таким образом, драматургическим

---

<sup>68</sup> Дин Шаньдэ. Исследование техники композиции. Глава 8: Музыкальная форма и содержание // Музыкальное искусство. 1987, №4, С. 51-61. С. 51 (丁善德. 作曲技法探索 (八) 《音乐艺术》1987年4期 51-61页. 页 51)

<sup>69</sup> Там же.

ядром трио Дин Шаньдэ является контраст двух мелодических элементов – печального (секундовая интонация) и светлого (восходящая кварта). В историческом и культурном контексте появления данного произведения, первый элемент можно ассоциировать с драматическими событиями недавнего прошлого Китая, а второй – с надеждой на светлое бесконфликтное будущее.

Появление темы **главной партии** (как и темы вступления) ознаменовано возвращением соло фортепиано. Тема светла и певуча. Нетрудно заметить, что в ней переплетаются интонации обоих тематических элементов.

Отметим две яркие особенности главной партии, характеризующие композиторский почерк Дин Шаньдэ. Во-первых, она насыщена активным тональным движением: начинаясь в До мажоре, она в третьем такте переходит в Ми мажор, а в пятом такте – в Ля мажор. Композитор полагал, что уже в теме «допустимо менять тональность»<sup>70</sup> с целью «обогащения тонального колорита»<sup>71</sup>. Показательно, что в книге «Исследование техники композиции» для иллюстрации этой идеи Дин Шаньдэ приводит именно тему главной партии 1 части фортепианного трио.

Вторая авторская особенность темы главной партии связана с использованием редкого размера 7/8. Необычна метрическая переменность внутри этого смешанного размера: нечётные такты организованы по принципу 4+3, а чётные по принципу 3+4. Благодаря метрической переменности мелодия темы обретает грациозную прихотливость. Сам автор полагал, что «такой приём обогащает ритмику главной темы»<sup>72</sup> (см. Рис. 9б).

После ансамблевого второго проведения главной партии, в каденции достигающего динамики *ff*, контрастно звучит нежная и лиричная **побочная партия**. В ней, как и в главной партии, встречаются интонации обоих тематических элементов, однако, точный повтор второго элемента в третьем такте закрепляет её принадлежность к светлой образной сфере (см. Рис. 9в).

---

<sup>70</sup> Дин Шаньдэ. Исследование техники композиции. Глава 1: Создание темы // Музыкальное искусство. 1986, №1, С. 38-41. С. 40. (丁善德. 作曲技法探索 (一) 《音乐艺术》1986年1期 38-41页. 页 40)

<sup>71</sup> Там же. С. 41.

<sup>72</sup> Там же. С. 41.

Мелодический контур побочной партии очерчивает несколько национальных китайских ладов, и в этом её яркое своеобразие. Первые два такта звучат в ладу цин-шан соль, далее один такт в ладу юй<sup>73</sup> ми, четвёртый и пятый – вновь в цин-шан соль, и завершающий шестой такт – в Ля мажоре. Метрическая переменность внутри 7/8 также выходит на новый уровень: появление в теме побочной партии восьмых сглаживает метрический контраст чётных и нечётных тактов, но рождает удивительную иллюзию «нехватки» одной восьмой в такте.

Побочную партию с главной роднит авторский принцип активного тонального движения. Начинаясь в Соль мажоре, тема побочной во втором проведении звучит в Ля мажоре (тт. 72-77), а затем и в Си мажоре (тт. 78-83). Таким образом, партии изложены в экспозиции в классическом соотношении «тоника – доминанта», но благодаря тональному развитию пересекаются в Ля мажоре.

Итак, главные темы первой части (ГП, ПП и вторая тема вступления) объединяются светлым образным строем, имеют тональную точку соприкосновения, но различаются ритмически и мелодически. Различна и их драматургическая роль. Значительное развитие побочной партии в экспозиции и репризе компенсирует отсутствие разработки в данной сонатной форме. Средствами развития становятся диалоги инструментов, а также изменения фактурной плотности. Особенно показательное использование имитации (см. Рис. 9г). Дин Шаньдэ считал полифонические приёмы особенно ценными для создания сочинений в китайском национальном стиле<sup>74</sup>.

При этом композиционные основы сонатной формы остаются у Дин Шаньдэ неизблемыми в своей классичности. Тональное соотношение ГП и ПП в экспозиции, как уже отмечалось, G-dur и C-dur, а в репризе обе партии звучат в C-

---

<sup>73</sup> Цин-шан – разновидность китайской гептатоники, совпадающая по звуковому составу с миксолидийским ладом. Отличительная особенность китайских гептатонных ладов заключается в их пентатонной основе, к которой добавляются две ступени. Юй – разновидность китайской пентатоники, обозначаемая в европейской теории музыки как минорная пентатоника. Здесь и далее названия китайских ладов даны в соответствии с системой, предложенной в 1 главе диссертации Пэн Чэна (Пен Чэн. Ладовая система китайской музыки и её претворение в творчестве композиторов XX века: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. – Нижний Новгород, 2011. – 301 с.).

<sup>74</sup> Дин Шаньдэ. Исследование техники композиции. Глава 6: Полифонические приёмы // Музыкальное искусство. 1987, №2, С. 40-47. С. 40. (丁善德. 作曲技法探索 (六) 《音乐艺术》1987年2期40-47页. 页40).

dur. Сохраняются и пропорциональное соотношение партий: и в экспозиции, и в репризе главная партия лаконична, а побочная развёрнута.

Реприза сонатной формы не приносит существенного изменения образного строя. Как и в экспозиции, в ней царит светлое настроение, а темы сохраняют изначальные черты. Несмотря на то, что ГП и ПП в репризе звучат в главной тональности C-dur, тональное развитие внутри каждой из них сохраняется. Особенно показательна ПП: второе её проведение начинается в Ре мажоре (см. Рис. 9д), а затем и в Ми мажоре, продолжая принцип целотонального движения, впервые проявивший себя в ПП экспозиции.

**Вторая часть** (*Lento espressivo*) расширяет образный спектр трио Дин Шаньдэ в сторону глубокой лирики. **Первая тема** напоминает печальный, меланхолический романс. Трогательная мелодия в натуральном ля миноре начинается с жалобной малосекундовой интонации первого тематического элемента вступления. Фортепианное, а затем скрипичное проведения мелодии первой темы поддерживает сумрачный аккомпанемент. Уже во вступительных тактах композитор использует необычные созвучия – увеличенную квинту  $c - gis$ , а также малый уменьшённый септаккорд  $g - b - des - f$  (см. Рис. 10а). Отмечая в гармоническом языке поздних фортепианных произведений Дин Шаньдэ уникальное сочетание национального стиля с современной гармонической техникой, Ван Ли приводит в качестве примера данную тему<sup>75</sup>.

**Вторая тема** является образным и тематическим продолжением первой, однако меланхолия уступает место действительности. Уже в первом такте начальная жалобная секундовая интонация  $e2 - f2 - e2$  (первый тематический элемент) сменяется решительной восходящей квартой  $d2 - g2$  (второй тематический элемент). Характерно, что вторая тема звучит в исполнении всех участников трио, в силу чего её интонации распределяются композитором по разным партиям. Начинаясь высоким звуком, мелодия виолончели оплетается выразительными контрапунктами фортепиано и скрипки, в результате чего образуется

---

<sup>75</sup> Ван Ли. Исследование композиторской техники поздних фортепианных произведений Дин Шаньдэ. Магистерская диссертация. Университет Цюйфу. Жичжао. 2008. – 48 с. С. 25. (王丽. 丁善德晚期钢琴作品作曲技法研究. 硕士学位论文. 曲阜师范大学. 日照. 2008. 48 页. 页 25).



полифонизированный диалог инструментов (см. Рис. 10б). Вновь, как и в первой части трио, Дин Шаньдэ использует полифонические приёмы, в данном случае помогающие раскрыть образный потенциал начальной темы.

Другим средством развития во второй теме является изменение внутренней структуры метра, что также имело место в первой части данного произведения. В 14 такте покачивающаяся пульсация 3+3+3 размера 9/8 внезапно учащается (2+2+2+3) и утрачивает баркарольную мечтательность (см. второй такт Рис. 10б). Поддержанная фортепианными аккордами в ритме четвертей, виолончельная мелодия в нисходящем движении обретает решительность, однако уже в следующем такте оборачивается задумчивым речитативом.

В целом, изложение и развитие первой и второй тем медленной части трио демонстрирует использование Дин Шаньдэ контрастного сопоставления мелодических, метrorитмических и фактурных элементов в качестве художественного приёма.

Вторая часть произведения написана в сложной трёхчастной форме. Вслед за двойным проведением первой и второй тем следуют их одинарные проведения с использованием полифонической техники. Исходный тематический материал сохраняется, но перераспределяется между голосами: в первой теме солирует виолончель (такты 27-31), а во второй – скрипка (такты 32-38). В результате струнные солируют в наиболее выразительных регистрах, тембровые краски становятся богаче, что и вносит необходимый элемент развития.

Средняя часть формы (*Piu mosso con vivezza*) вносит яркий жанрово-стилистический контраст, благодаря чему данный эпизод (насколько это возможно в не программном инструментальном трио) превращается в жанровую сцену. **Тема среднего раздела** в исполнении фортепиано прихотливым ритмом и ладовой основой близка фольклорным наигрышам. Начинаясь в пентатонном ладу ре чжи

(такты 39-40), она продолжается в семиступенном ре ся-чжи (такты 41-42), ми юй (такты 43-44), и завершается в ми ся-чжи (такты 45-46)<sup>76</sup>.

В мелодическом отношении тема среднего раздела связана со вторым тематическим элементом, начинаясь сопряжением восходящих квинты и секунды с достижением октавной вершины (см. Рис. 10в). Развитие темы приводит к кульминации среднего раздела: певучий дуэт струнных сопровождается арпеджированными фортепианными фигурациями.

Реприза *Lento espressivo* звучит необычно – на тон ниже, чем в экспозиции. Экспозиционный материал сохраняется полностью, за исключением начального фортепианного проведения первой темы. Благодаря понижению тональный колорит обеих тем затемняется (соль минор и до минор вместо ля минора и ре минора в экспозиции), они звучат затаённо и ещё более печально. Идея тонального понижения в репризе имеет и композиционное обоснование. Тональный план второй части выглядит так:

1, 2 тема	1, 2 тема	Средний раздел	1, 2 тема	1, 2 тема
a-moll	d-moll	G-dur	g-moll	c-moll

Таким образом, вторая часть до-мажорного трио Дин Шаньдэ начинается близко к основной тональности (a-moll), и, достигнув кульминации в светлой диэзной сфере (G-dur), возвращается к основной тональности в одноимённом варианте (c-moll). Тональная драматургия данной части свидетельствует, с одной стороны, о поиске композитором нетривиальных тональных соотношений. С другой стороны, найденное Дин Шаньдэ решение имеет большое выразительное значение, так первоначальный печальный образ ещё более затемняется.

**Третья часть** (*Vivace*) представляет собой скерцозный, жизнерадостный финал. В данном случае композитор использует форму рондо-сонаты, что, с одной стороны, восходит к богатой истории финальных рондо-сонат у венских классиков. С другой стороны, данная форма с её «лишними» проведениями

---

<sup>76</sup> Чжи – разновидность китайской пентатоники, обозначаемая в европейской теории музыки как доминантно-мажорная пентатоника. Ся-чжи – разновидность китайской гептатоники, совпадающая по звуковому составу с ионийским ладом.

главной партии в экспозиции и репризе<sup>77</sup> отвечает творческой натуре самого Дин Шаньдэ, склонного к контрастным, порой неожиданным сопоставлениям тем.

**Главная партия** имеет праздничный характер. Проводимая, как и главные темы предыдущих частей, вначале фортепиано, а затем скрипкой, она обнаруживает изобретательность Дин Шаньдэ как инструментовщика. Вопреки очевидным решениям композитор распределяет мелодию по партиям двух рук, используя приём скрытого двухголосия. Аккомпанементом к ударно звучащему фортепианному соло служат пиццикато струнных. Необычные приёмы исполнения и порождаемые ими тембры создают эффект музицирования народного ансамбля, в котором солирует молоточковый инструмент наподобие ксилофона, а аккомпанирует струнный щипковый, например, гуцинь.

Мелодическим рисунком тема главной партии финала напоминает тему побочной партии первой части: покачивающуюся секундовую интонацию сменяет восходящий квартовый ход (см. такты 1-2 Рис. 9б и такт 4 Рис. 11а). Вспомним ассоциацию первого элемента вступления первой части с прошлым, а второго – с будущим. Если воспользоваться ею, то драматургический смысл соединения двух тематических элементов вступления в обеих главных партиях может означать неразрывную связь прошлого и будущего.

Мелодия ГП изложена в шестиступенном ладу на основе мажорной пентатоники, продолжая, таким образом, линию национально-ладового тематизма (вторая тема вступления 1 части, ПП 1 части, тема среднего раздела 2 части). Ещё одна черта сходства с ГП 1 части заключается в активном тональном движении с выбором сходного направления: C-dur (такты 1-6) – A-dur (такты 7-12).

Контрапунктическая техника, в целом отличающая композиторский почерк Дин Шаньдэ, и многократно применённая в предыдущих частях его трио, в третьей части обретает изобразительное значение. В музыке карнавального, праздничного характера появление новых фактурных вариантов напоминает

---

<sup>77</sup> Для удобства данная форма рондо-сонаты, как известно, сочетающая рондальный и сонатный планы, будет анализироваться в терминах сонаты.

мелькание театральных масок в постановках китайского национального театра (см. Рис. 11а).

Калейдоскоп театральных масок дополняет **связующая партия**. В ней скерцозные фразы ГП чередуются с певучими фразами на основе второго тематического элемента вступления. Укрупнение длительностей в данных фразах подготавливает ритмику последующей побочной партии.

**Побочная партия** экспонируется фортепианными аккордами, чем вносит, прежде всего, фактурный контраст (см. Рис. 11б). При этом её начальный мотив  $g^2 - d^2 - e^2 - d^2$  представляет собой взятый в возвратном движении (ракоходе) начальный мотив ГП. Поэтому с прекращением полифонического развития в экспозиции рондо-сонаты не прекращается использование полифонических приёмов композитором.

Изложенная крупными длительностями ПП звучит упруго благодаря синкопированному ритму. В нём проступает увлекательная игра с метром, затеянная композитором: синкопы создают эффект появления размера  $3/4$  в первоначальном  $4/4$ . Поскольку синкопы появляются в мелодии, возникает метрическая разноголосица мелодии и сопровождения, вносящая в шуточный музыкальный образ комический оттенок.

Следующая за повтором ГП небольшая разработка построена на развитии её начального мотива. Впрочем, принцип контрастных сопоставлений небольших тематических элементов продолжает действовать и в разработке. В 65 такте внезапно вторгается трансформированная тема ПП. Теперь её мелодический рисунок распрямляется, воплощая торжество светлого, оптимистичного образа. Решительные аккорды фортепианного сопровождения предвещают наступление колокольной коды (см. Рис. 11в).

В репризе полностью возвращается экспозиционный материал, причём происходит классическое сближение тональностей ГП и ПП, как это было в сонатной форме первой части трио.

Итогом финала становится торжественная, ликующая кода, в которой в последний раз сопоставляются тематические элементы трио (см. Рис. 11г).

Характерно, что развёрнутое (19 тактов в темпе *Largamente*) утверждение оптимистичного образа происходит не только в основной тональности. До мажор появляется в последних четырёх тактах как результат небольшого тонального путешествия, в котором оживают тональные центры, сыгравшие важную роль в композиции трио – Ми мажор и Ля мажор.

Подводя итог анализу фортепианного трио Дин Шаньдэ, суммируем основные наблюдения.

1. Произведение написано современным музыкальным языком, сочетающим богатые возможности пантональности с национальным колоритом.

2. Музыка фортепианного трио в полной мере отражает композиторскую манеру Дин Шаньдэ. Для неё характерно сочетание двух качеств: лаконизма (лапидарности) и ритмического многообразия, привитых композитору его педагогом Надей Буланже в годы обучения в Париже<sup>78</sup>. «Авторский почерк» Дин Шаньдэ также заметен в широком использовании европейской контрапунктической техники и в неуклонном следовании европейской логике формообразования.

3. Национальное начало в трио выражено не только в характере тематизма, что встречалось и раньше, но и в других аспектах музыкальной выразительности. Так, гармонический язык произведения включает множество созвучий нетерцовой структуры – секундовых, квинтовых, которые характерны для китайского инструментального музицирования (см. Рис. 9а, 11в). В отдельных случаях европейские инструменты подражают звучанию китайских инструментов, как например, в главной партии финала.

4. Лаконичный тематизм трио, как уже было отмечено выше, связан с педагогическим влиянием Нади Буланже. Однако, в трио Дин Шаньдэ лаконизм означает не столько краткость тем, сколько их контрастную дробность. Небольшие тематические элементы не только развиваются, но и перекомпоновываются, в результате чего образуется мозаичная структура разделов формы. А она, в свою

---

<sup>78</sup> У На. Фортепианная музыка Дин Шаньдэ: сопряжение китайских национальных традиций с европейскими приёмами композиторского письма. – Спб.: «Ut», 2013. – 224 с. С. 48.

очередь, характерна для китайской национальной инструментальной традиции. Вопрос о том, насколько композиционная логика произведений Дин Шаньдэ отвечает композиционным принципам китайской традиционной музыки, нуждается в специальном исследовании. В то же время, нельзя отрицать того, что контрастные элементы тематизма (фразы и мотивы) не только национально окрашены, но и ярко индивидуальны, подобно лицам воинов Терракотовой армии<sup>79</sup>.

В целом, фортепианное трио Дин Шаньдэ обнаруживает интенсивный поиск национального инструментального стиля. С одной стороны, он направлен на выявление и применение в классических формах национальных структурных принципов. С другой стороны, европейские стилевые компоненты оказываются достаточно современными для того времени.

### **3.2. Цзя Дацюнь. «Шуюнь» для двух скрипок, фортепиано и перкуссии (1995)**

Ансамбль Цзя Дацюня «Шуюнь» (1995) был назван критиками «китайской классикой XX века»<sup>80</sup>. Произведение написано для двух скрипок, фортепиано и перкуссии в авангардной манере. Композитор передал в нём самобытный музыкальный колорит древней Сычуани (Башу): он досконально изучил и применил основные музыкальные элементы сычуаньской оперы, соединив их с современной западной техникой композиции<sup>81</sup>. В ансамбле Цзя Дацюня встречаются следующие современные техники: ограниченная алеаторика, микрополифония, серийная техника. В целом программное содержание произведения можно прокомментировать следующим образом. В первой части «Высокий напев» композитор с помощью скрипки изображает пение персонажа

---

<sup>79</sup> Терракотовая армия (兵马俑) – захоронение более 8000 статуй китайских воинов у мавзолея императора Цинь Шихуанди, включённое ЮНЕСКО в список всемирного наследия. Статуи выполнены из терракоты, которая и дала название этому уникальному памятнику.

<sup>80</sup> Цзя Дацюнь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/贾达群> – Дата доступа: 03.07.2019.

<sup>81</sup> Башу (巴蜀) – территория провинции Сычуань, на которой в эпоху Чжоу (1045 до н. э. – 221 до н. э.) находились царства Ба и Шу. Сычуаньская опера (川剧 – чуаньцзюй) – разновидность китайского традиционного музыкального театра в юго-западном Китае. Сформировалась примерно 400 лет назад в конце династии Мин (1368 – 1644). Характерные черты сычуаньской оперы – манера пения высоким голосом и приём мгновенной смены масок.

сычуаньской оперы. Другие «участники оперы» его подхватывают, а ударные инструменты помогают усилить эмоции и национальный колорит. Вторая часть «Узор на скале» передаёт впечатления композитора от покрытых трещинами древних гор Сычуани. Третья часть «Альбом масок» является кульминацией произведения. В ней языком музыки изображаются типичные театральные образы — мужской (шэн), женский (дань), общий (цзин) и комический (чоу).

Каждая из трёх частей произведения раскрывает отдельную грань духовной культуры родного края композитора, которая накладывает свой отпечаток на особенности тематизма, в том числе тембра и метроритма, а также на его полифоническое развитие. Рассмотрим подробнее стилевые аспекты произведения.

**Тематизм.** Ансамбль Цзя Дацюня включает три основных тематических комплекса, два из которых экспонируются в первой части произведения, а один — в третьей.

**Первая тема** звучит в начале произведения в партии первой скрипки (см. Рис. 12а). Она задумчива, её нежный, трепетный характер предопределён искусной имитацией человеческого голоса. Интонационную основу темы образует трихорд  $d2 - e2 - a2$ , входящий в пентатонный лад. Для воссоздания мелодики высокого напева традиционной сычуаньской оперы композитор использует современные музыкальные элементы: мелодический остов украшен глиссандо больших и малых секунд, создающим авангардный эффект микротонов и придающим музыке характерную интонационную неопределённость. Исследователь «Шуюнь» Ван Ибо отмечает в неопределённых секундах первой темы сонорные черты<sup>82</sup>. Кроме того, композитор развивает опорный трихорд не в сторону традиционной пентатоники. Добавление звуков  $gis2$  приводит к появлению увеличенной кварты  $d2 - gis2$ , которая производит своеобразное диссонантное напряжение. Ассоциируясь с пронзительностью, резкостью высокого напева сычуаньской оперы, данная интонация придаёт музыке

---

<sup>82</sup> Ван Ибо. Формализация музыкального языка на примере произведения «Шуюнь» // Художественное образование, 2012, №11. – С. 67-68. С. 67-68. (王艺播. 从音乐语言的表述看音乐形式化过程——以作品《蜀韵》为例. 《艺术教育》2012年11期. 页 67-68).

сценическую достоверность. Развитие первой темы направлено в сторону вычленения и ритмического варьирования отдельных её интонаций.

**Вторая тема** появляется в 25 такте в партии второй скрипки (см. Рис. 12б). Она более решительна, чем первая тема, и интонационно определённа. Построенная на динамических контрастах *piano* и *mezzo forte*, вторая тема звучит в плотном инструментальном обрамлении. Её сопровождает выразительный контрапункт первой скрипки, а также мерные аккорды фортепиано. Перкуссионные шумовые эффекты делают контраст с первой темой ещё более ярким.

За неимением в мелодии второй темы орнаментальных секундовых глиссандо реалистичный и безыскусный человеческий голос исчезает. Однако интонационная логика темы свидетельствует, что при всём контрасте (начальный решительный скачок на м.7), она имеет черты сходства с первой темой. Малая секунда *fis2-g2* создаёт похожий эффект размытых, неопределённых микротонов. Есть в обеих темах и сходная ломаная интонация в пунктирном ритме. Таким образом, между ними, при всём образном контрасте, прослеживается определённая интонационная связь.

В первой части «Высокий напев» и второй части «Узор на скале» развивается исключительно материал двух обозначенных выше тем. Лишь в 84 такте третьей части «Альбом масок» в партии первой скрипки впервые появляется **третья тема** (см. Рис. 12в). Изложенная в медленном темпе, она изящна и спокойна. Это композиторское изображение «женской маски» дань. Начало темы украшено малосекундовыми глиссандо, как в первой теме, а мелодический рисунок напоминает вторую тему (широкий восходящий скачок с заполнением). Таким образом, три темы, контрастирующие с точки зрения музыкального образа, оказываются тесно связанными между собой с точки зрения звуковысотности. При этом главенствующее положение занимает первая тема, поскольку она очерчивает круг интонаций, из которых в дальнейшем складываются вторая и третья темы.



Наряду с воссозданием мелодики сычуаньской оперы Цзя Дацюнь нередко имитирует звучание ударных инструментов традиционного оркестра, сопровождающего сценическое представление. Характерно, что для этого привлекаются мелодические участники квартета, то есть две скрипки. Таким образом, национальный колорит произведения усиливается, а в партитуру попадают немелодические, сугубо ритмизованные фрагменты. Так, в 51 такте первой части начинается большой ритмический фрагмент с многократными повторами ритмического рисунка, подражающими ритмике ударных сычуаньской оперы. С 51 такта три фактурных пласта (скрипичных, перкуссионный и фортепианный) получают различную ритмику и акцентуацию (см. Рис. 12г). В полиритмическом эпизоде активно участвуют скрипки, звучащие ритмически чётко, темброво и динамически ярко. Такого рода эпизоды повторяются многократно. Они несут яркий звукоизобразительный посыл, придавая звучанию квартета театральную сценичность.

**Полифония.** В «Шуюнь» композитор использует как традиционные полифонические приёмы, так и приём микро-полифонии, характерный для современной музыки. Из традиционных приёмов обращает на себя внимание, прежде всего, точная имитация. Благодаря ей скрипичное исполнение в «Высоком напеве» обретает текучесть и непрерывность развития (см. Рис. 13а).

Встречается в ансамбле Цзя Дацюня и зеркальная имитация. Она, как и точная имитация, используется композитором исключительно искусно. Например, в тактах 19-24 «Узора на скале» интонационный материал восходит к интервалу  $ув.4$  из первой темы. При этом звук  $al$  служит для двух голосов осью симметрии. В результате мелодия первой темы обретает в произведении ещё большее значение (см. Рис. 13б). В контексте быстрого ритмизованного звукового потока зеркальная имитация резко переключает внимание с ритмического плана на мелодический, тем самым расширяя интонационные границы второй части квартета.

Полифоническая техника в «Шуюнь» включает и более сложные случаи имитационного взаимодействия голосов. С конца 24 такта «Высокого напева» в

партии первой скрипки звучит мелодия, выросшая из первой темы (см. Рис. 13в). Контрапунктом к ней вторая скрипка вначале исполняет вторую тему, а затем в 26 такте – канонем ту же мелодию, что и первая скрипка. В 28 такте каноническое взаимодействие струнных становится интенсивнее: ответ вступает через одну метрическую долю в интервал большой секунды, причём в 29-30 тактах ему противостоит вторая тема в зеркальном отражении. Выразительный смысл данного эпизода очевиден: персонажи сычуаньской оперы ведут всё более взволнованный диалог, в котором они то повторяют фразы друг друга, то напоминают спетое раньше.

Современный приём микрополифонии<sup>83</sup> встречается в квартете Цзя Дацюня в завершении первой части (см. Рис. 13г). Композитор поместил в плотную микрополифоническую фактуру первую тему. Она проводится через одну восьмую в партиях шести инструментов: Vln I – perc II – Vln II – perc I – p – perc III. Композитор как бы бросает на главную тему «прощальный взгляд». Характерно, что у колокольчиков и фортепиано тема звучит в большесекундовом воплощении, создающем предпосылки к кластерному восприятию данного эпизода, в котором сычуаньский колорит достигает максимального сгущения.

**Тембр.** Важным средством создания колорита сычуаньской оперы в ансамбле Цзя Дацюня является тембровая характеристика. Предпосылкой к этому является участие в квартете широкого арсенала перкуссии, разделённой на три группы (в сумме 17 видов инструментов).

Скрипки и фортепиано нередко трактуются автором также как носители тембра, а не мелодические инструменты. С их участием образуются протяжённые эпизоды, имитирующие звучание оркестра сычуаньской оперы. Они включают в себя два вида тембрового участия скрипок и фортепиано – звуки неопределённой и определённой высоты.

Сложная комбинация тех и других используется композитором, к примеру, в «Узоре на скале». В завершении средней части пьесы в качестве подготовки

---

<sup>83</sup> Микрополифония – техника композиции, разработанная Дьёрдем Лигети. Голоса, образующие микрополифоническую фактуру, соотносятся по принципу канона, но располагаются чрезвычайно сжато по высоте и во времени. В результате музыкальная ткань воспринимается не как полифоническая, а скорее, как кластерная.

репризы звучит перкуссионный эпизод. Лаконичный в плане средств выражения, он, тем не менее, создаёт значительное эмоциональное напряжение, в чём главную роль играют необычные тембровые решения. В 65-69 тактах вторая скрипка солирует в обрамлении ритмического остинато там-тама и первой скрипки. Характерен искусственный, «металлический» тембр, достигаемый необычными приёмами игры аккомпанирующих инструментов: из там-тама звук извлекается металлическим прутом, а из скрипки – приёмом игры на мостике.

В конце 69 такта тембровый колорит начинает сгущаться: к ансамблю подключаются маримба, тамбурин и фортепиано, а функции инструментов перераспределяются. Мелодия исполняется маримбой, а остальные инструменты темброво её обрамляют. Аккомпанирующие инструменты представляют новое тембровое решение: вторая скрипка извлекает двойные «бренчащие» звуки за мостиком, а первая скрипка звучит так высоко, что её звуки фиксированной высоты воспринимаются как своего рода «тембровая вершина» продолжающегося ритмического остинато. На противоположном акустическом полюсе – низкие фортепианные кластеры, которые усиливают загадочность и, в то же время, эмоциональное напряжение данного эпизода (см. Рис. 14а).

Заслуживает внимания и приём резкого тембрового нарастания, вызываемого последовательным подключением инструментов разной природы. Так, в перкуссионном эпизоде «Высокого напева» тембровое усиление осуществляется при помощи скрипок. Эпизод начинается соло китайской тарелки, построенное на учащении ритма (данный приём характерен для музыкального сопровождения китайской традиционной драмы). Учащённый ритм подхватывают барабан тангу (堂鼓), а затем скрипки. Исполняемые у подставки, согласно авторским указаниям, скрипичные партии складываются из диссонирующих интервалов. Их сочетания и дают звучанию перкуссионных инструментов необходимое тембровое усиление (см. Рис. 14б).

**Метроритм.** Как известно, в музыке XX века ритмический и метрический аспекты получили беспрецедентное развитие – от множества непериодических, математически организованных форм метроритма до безметрической музыки.

Открылось пространство более свободного развития музыкального времени, в котором сформировался ряд более индивидуализированных по стилю произведений.

В контексте этих процессов сложился и метроритм «Шуюнь». Формально он основан на принципе непериодичности и принципе интуитивной свободы метра и темпа, выражаемом в музыке китайского музыкального театра понятием «саньбань»<sup>84</sup>. Однако, внутри завершённых эпизодов трёх частей произведения Цзя Дациня обнаруживается множество рационально организованных, специфических комбинаций ритма и метра. Внешне, казалось бы, хаотичный ритмический материал оказывается упорядоченным, притом, что музыка не теряет свободы дыхания и непосредственности выражения.

Одним из методов организации уникального метроритма становится взаимодействие оstinатных фигур. Яркий пример такого рода находим во второй части «Узор на скале». Чтобы понять суть авторского метода, достаточно рассмотреть только партию фортепиано. Она складывается из полифонического наложения двух оstinатных фигур (см. Рис. 15а).

Левая рука многократно исполняет семизвучную фразу  $B1 - A - Fis - E - Es - As - D$ , мелодия которой происходит из второй темы и охватывает семь восьмых. В размере 4/4 каждая следующая фигура смещается вперед на одну восьмую. Таким образом, складывается восьмитактовый цикл, пройдя который, оstinато возвращается в исходное положение.

Мелодия, исполняемая правой рукой, происходит из первой темы. В данном случае полный цикл образует последовательность ритмических групп  $5/4 (d2 - gis2 - e2 - a2) + 4/4 (f2 - es2 - h1 - c2) + 5/4 (es2 - b1 - c2)$ <sup>85</sup>. С ним взаимодействует цикл  $7/8 (\times 8)$ . В результате несовпадения циклов двух оstinато, образуется непериодическое, разноакцентное целое. Принимая во внимание то, что в данном туттийном эпизоде остальные инструменты исполняют ритмически

---

<sup>84</sup> «Группа свободных метро-темпов саньбань (散板, букв. «расхлябанный», «недисциплинированный») представлена определением «свободно играется, свободно поётся» (Будаева Т. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. – М.: 2011. – 28 с. С. 12).

<sup>85</sup> Нотное пояснение дано по верхним звукам партии правой руки.

самостоятельный материал, можем приблизительно определить выразительный смысл взаимодействия остигатных фигур. На наш взгляд, он заключается в создании плотного диссонантного звукового потока, создающего образ некоей враждебной стихии, возможно, мощного ветра, овевающего древние скалы.

Помимо взаимодействия ритмических остигато на уровень метода организации метроритма в произведении Цзя Дацюня выходят изменения остигатной фигуры. Они концентрируют внутреннюю энергию музыкального развития, метрические акценты преодолеваются, в результате чего, фактически, перестраивается модель метроритма. Музыка выглядит сложной и изменчивой, непредсказуемой и беспорядочной, уловить закономерности изменения метроритма на слух почти невозможно. Однако, в «Шуюнь» композитор освобождает метроритм рационально, с использованием арифметических прогрессий. Тем самым строго контролируются мельчайшие детали музыкального процесса на каждой его стадии, а художественный результат оказывается отнюдь не непредвиденным, что значительно обогащает внутренние качества музыкального произведения.

Так, в экспозиции «Узора на скале» композитор полностью ломает метроритмическую модель и реорганизует соотношение метра и ритма (см. Рис. 15б). Партия фортепиано начинается с исполнения уже описанной остигатной фигуры левой рукой, причем последовательность звуков  $B1 - A - Fis - E - Eb - Ab - D$  укладывается в ритм  $7/8$ . Отметим, что вместе с «квартовым аккордом» правой руки данная фигура образует двенадцатитоновую серию. Затем, по мере музыкального развития, исходная фраза усекается на одну восьмую, то есть изменяется по принципу убывающей арифметической прогрессии. Соответственно числовому ряду восьмых ( $7/8 - 6/8 - 5/8 - 4/8 - 3/8 - 2/8 - 1/8$ ) убывает и количество звуков, задействованных в партиях обеих рук:  $12 - 11 - 10 - 9 - 8 - 7 - 6$ . При этом фразы вступают через временной интервал, не подчинённый прогрессии. А если учесть и то, что интенсивно меняется не только ритм, но и размер, данный эпизод ансамбля Цзя Дацюня предстаёт воплощением максимальной свободы в условиях постоянства темпа и мелкой счётной единицы.

Метроритмической «неправильностью» он напоминает контуры неровных трещин на скале, которая и сама имеет причудливые очертания.

**Форма.** В условиях сочетания в «Шуюнь» современных и традиционных китайских методов организации музыкального материала, особенно актуальным для данного произведения становится вопрос его композиционной целостности. Три части ансамбля Цзя Дацюня относительно самостоятельны, и, в то же время, обладая определенной открытостью, они взаимосвязаны и взаимозависимы. Так, форма крайних частей относительно свободна, тогда как в средней части определённо представлена 3-частная репризность. В отношении таких параметров, как структура частей, основной тип звучания, темп и ритм, а также главный образ каждой части, композиция квартета, в целом, несёт конструктивные особенности 3-частной репризной формы (см. Таблицу 1).

**Таблица 1.** Общая композиционная структура «Шуюнь».

Часть	Первая				Вторая				Третья					
Номера начальных тактов	11	33	45	58	1	42	89	100	1	24	73	84	93	105
Структура	II	III	IV	Coda	A	B	A	Coda	I	II	III	IV	V	VI
	Несколько разделов				3-частная репризная				Несколько разделов					
Основной темп	Медленный и изменчивый				Быстрый и единый				Медленный и изменчивый					
Основное звучание	Звуковысотное				Шумовое				Звуковысотное					
Основной метроритм	Свободный				Регулярный				Свободный					
Основной образ	Собирательный образ сицзюй				Образ причудливых гор и скал				Символическое изображение театральных масок					
Общая форма	3-частная репризная													

Поскольку форма крайних частей квартета нетрадиционна, она вызывает наибольший исследовательский интерес. Обратимся к первой части, представив её композиционные очертания в виде следующей таблицы.

**Таблица 2.** Композиционная структура первой части «Высокий напев».

Раздел формы		I	II	III		IV	Coda
Мелодический тематизм	T1	Vln I	Vln II (17) Pno (22)	Pno (40)	Vln I (43)	---	tutti
	T2	---	Vln II (25)	2 Vns	Marb (42)	---	---

			(33)			
Ритмический эпизод	---	---	---		tutti	---
Форма	Симметричная					

Очевидно, что с позиций европейской теории форм композицию первой части трактовать сложно. Между тем, некоторые общераспространённые закономерности встречаются и в ней. **Первый раздел** и **кода** создают обрамление на материале первой темы. **Второй** и **четвёртый** разделы также соответствуют друг другу, но не прямо, а зеркально. В них перекликаются не сходные элементы, а противоположные: мелодический и перкуссионный материал, и, соответственно, мелодический тематизм и его отсутствие.

Центральным эпизодом «Высокого напева» является третий раздел, в котором тесно взаимодействует фиксированный и нефиксированный по высоте материал. Темы, в состав которых входят непередаваемые нотами глиссандирующие элементы, проводятся поочерёдно инструментами, способными эти элементы адекватно передать (скрипками), и теми, которые на это неспособны (фортепиано, маримба). В результате, идея неразрывного слияния *фиксированной и нефиксированной по высоте интонаций*, заявленная в первой теме, далее разворачивается в форме всей первой части.

Форма финала ансамбля Цзя Дацюня складывается под влиянием традиционного театрального искусства. Обратимся к таблице.

**Таблица 3.** Композиционная структура третьей части «Альбом масок».

Раздел	I	II	III	IV	V	VI
Инструменты	Vns	Vns+3Perc	Pno	Vns+2Perc+Pno	Vns+3Perc+Pno	Vns+3Perc+Pno
Материал	T1 T2	Шумовой T2	T1 T2	T3	Шумовой T3	Различный
Развитие	Увеличение числа инструментов, нарастание динамики		Увеличение числа инструментов, динамическое нарастание и спад			
Образ маски	Мужская	Общая, мужская	Мужская	Женская	Комическая, женская	Все
Форма	3-частная репризная	3-частная репризная	3-частная репризная	Симметричная 2-частная	Асимметричная 2-частная	Свободная
	Асимметричная 2-частная					Кода

Как видно из таблицы, музыкальный материал финала проходит две стадии развития. Первая, более короткая, охватывает два первых раздела формы. Более протяжённая вторая – остальные разделы (с 3 по 6). На каждой из стадий материал начинается с первой и второй тем, далее развиваясь по принципу фактурного и динамического нарастания.

Данное композиционное решение обусловлено образным содержанием каждого раздела, которое связано со сценическими ситуациями сычуаньской оперы. В этом отношении первая стадия начинается показом мужской маски и продолжается сценой мужской и общей масок. Вторая стадия начинается раздельной экспозицией мужской и женской масок, за которой следует совместная сцена комической и женской масок и завершающая общая сцена.

В результате, в финале «Шуюнь» образуется асимметричная двухчастная форма, структура и пропорции которой определяются характером масок и их взаимодействием.

Подводя итог анализу произведения Цзя Дацюня, можно сделать следующие выводы:

1. Ансамбль «Шуюнь» спустя полвека продолжил линию программных фортепианных ансамблей, начатую трио «В горах Тайваня» Цзян Вэнье.

2. Применённые Цзя Дацюнем современные композиторские техники и приёмы письма служат раскрытию образов китайского музыкального театра и воссозданию специфического музыкального языка китайской традиционной музыки. Поэтому слова авторитетного китайского музыковеда Цянь Жэньпина о том, что данное произведение Цзя Дацюня «наследует старое и открывает пути новому» оказываются полны глубочайшего смысла<sup>86</sup>.

3. основополагающие музыкальные параметры (интонация и метроритм) обнаруживают тесное взаимодействие в их фиксируемой и нефиксируемой нотами формах. Нефиксируемые элементы генетически восходят к музыкальному языку

---

<sup>86</sup> Цянь Жэньпин. Метроритм «Шуюнь» // Народная музыка, 2005, №5. – С. 11-13. С. 12. (钱仁平. 《蜀韵》之韵律. 人民音乐. 2005年第5期. 页 11-13).



сычуаньской оперы, но воссоздаются современными композиторскими средствами.

4. Музыкальный тематизм первой части «Высокий напев» объединяет всё произведение. При этом он выполняет в трёх частях квартета разные функции. В первой части он воплощает собирательный образ китайского музыкального театра, во второй части оттеняет и обрамляет господствующий перкуссионный материал, а в финале персонализируется в галерее ярких театральных масок.

5. Сценичность квартета прямо проецируется на особенности формы, особенно в крайних частях. Симметричная форма первой части складывается в результате тесного взаимодействия фиксированного и нефиксированного по высоте материала. Асимметричная двухчастная форма финала – результат стадийного развития образов масок, подчинённого логике театрального действия.

### **3.3. Ван Силинь. Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (2002)**

С момента премьеры квартет был широко признан профессиональным музыкальным сообществом. «Вести культуры Кёльна» от 16 апреля 2002 года писали: «В новом произведении Ван Силиня "Квартет" бушуют страсти в стиле Бартока, однако их характер полностью изменился (...) Люди услышали экспрессионизм и импрессионизм в совершенном сочетании». Оливер Шварц писал композитору: «Ваша музыка была очень важна для этого концерта, и она имела огромный успех! Она обвиняла, она скорбела, она грустила, она наполняла любовью к мечте... И не только это! Ваша музыка также говорила: "Посмотри! За печалью и страданием существует лучший мир – человек должен твердо доверять своей собственной личности, верить в то, что он сможет победить зло, и в конечном итоге ощутить гармонию, свободу и святую, чистую любовь!"<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Тан Гэшэн. Глубокое слияние души и технологии: целостный анализ «Инструментального квартета» (ор.41) Ван Силиня // Научный вестник Уханьской консерватории, 2008, №2. С. 75-89. С. 75.

Профессор Йорк Холлер из Кёльнской консерватории сказал композитору после премьеры: «Ваш инструментальный квартет op.41 оставил глубокое впечатление. Он очень убедителен с точки зрения формы, и, одновременно, очень индивидуален. (...) Кроме того, это произведение свежее, как произведение тридцатилетнего композитора, но тридцатилетние композиторы не обладают таким зрелым стилем, и я очень хочу услышать это произведение снова»<sup>88</sup>. Всемирно известный композитор Софья Губайдулина читала лекции в Центральной консерватории Пекина и 13 октября 2005 года услышала квартет Ван Силя, которому дала такую оценку: «Это работа мастера (...). Квартет произвел на меня очень глубокое впечатление. Он необыкновенно выразительный, его образ очень яркий. Начальное соло виолончели подобно мощному протесту. И хотя это всего лишь квартет, это не обычная камерная музыка, а проявление явного симфонического мышления. Не только в ощущении сюжета, но и в мощной театральности мелодии, и это не внешняя театральность. (...) Я почувствовала в этой музыке пламенную силу. Хочу особенно подчеркнуть: в современном мире такая музыка очень редка, самобытна и свежа. Поэтому я надеюсь, что возможно большее число людей её услышит. Это отличное дополнение к современной музыкальной картине. В связи с появлением этого произведения хочу выразить свои искренние поздравления автору»<sup>89</sup>.

Композитор не делит данное произведение на части, однако, по эмоциональному выражению квартет чётко делится на четыре части, следующие без перерыва. Эмоциональные состояния всех частей композиционной структуры в корне отличаются друг от друга, но объединяются единой художественной концепцией. В соответствии с чередованием четырёх эмоциональных состояний упорядочена музыкальная композиция, причём композиционная логика в данном

---

<sup>88</sup> Там же. С. 76.

<sup>89</sup> Губайдулина С. Выступление в Центральной консерватории (Пекин) 13.10.2005 года на композиторском симпозиуме по обмену опытом. Цит. по: Тан Гэшэн. Глубокое слияние души и технологии: целостный анализ «Инструментального квартета» (op.41) Ван Силя // Научный вестник Уханьской консерватории, 2008, №2. С. 75-89. С. 76. (檀革胜. 灵魂与技术的深度交融——王西麟《四重奏》(Op.41) 整体分析. 黄钟 (中国.武汉音乐学院学报) 2008年第2期. 页 75-89. 页 76).

произведении исключительно централизована. Охарактеризуем последовательно все четыре части.

**Первая часть** (такты 1-30) включает разделы А и В. **Раздел А** изложен в метро-темпе саньбань, в соответствии с чем в партитуре отсутствует деление на такты. Квартет начинается патетическим монологом виолончели. Тема имеет решительный, трагико-эпический характер. Стилистически первая часть квартета связана с музыкой китайских региональных музыкальных драм, о чём подробнее будет сказано дальше. Мелодия основана на коротком мотиве в пунктирном ритме  $h - e1 - fis1$ , вырастающем из начальной секундовой интонации  $fis1 - e1$ . Исследователь Квартета Ван Силяня Тан Гэшэн называет данный индивидуализированный мотив «лейтмотивом жалобы»<sup>90</sup>. Исполняемый штрихом *tenuto* виолончели, данный мотив создаёт яркий и живой, и одновременно, беспокойный образ.

Дальнейшие изменения эмоционального состояния в Первой части квартета выражаются через трансформации основного мотива. При всех трансформациях он неизменно сохраняет яркий трагико-эпический характер.

В Рис. 16а представлено первое предложение виолончельной темы. Тональность неопределённая, но с точки зрения опорных звуков может быть трактована как пантональность *си*. Первая фраза основана лишь на главном мотиве со звуком  $fis1$  в качестве опорного. Композитор использует метод постепенного интонационного разрастания, что ведёт к увеличению звукового ряда: вслед за начальным звуком  $fis1$  вводится соседний звук  $e1$  и повторяются только два звука. Вскоре начальная интонация захватывает нижнюю квинту  $h$ , а три последующих звука динамически и ритмически развиваются. В результате исключительно экономного интонационного расширения всё первое предложение оказывается состоящим из пяти звуков с I и V степенями в качестве опорных, с вариантами на секунду вверх и вниз:  $h (b) - e1 - fis1 (f)$ . Хроматические полутоны

---

<sup>90</sup> Тан Гэшэн. Глубокое слияние души и технологии: целостный анализ «Инструментального квартета» (op.41) Ван Силяня // Научный вестник Уханьской консерватории, 2008, №2. С. 75-89. С. 77. (檀革胜. 灵魂与技术的深度交融——王西麟《四重奏》(Op41)整体分析. 黄钟(中国.武汉音乐学院学报)2008年第2期. 页75-89. 页77).

*f* и *b* окружают и раскачивают главную опору, добавляя ладовые краски и обогащая лаконичный музыкальный материал.

Развитие основного мотива осуществляется последовательно двумя способами. В первой фразе (см. строчки 1-2 Рис. 16а) к верхнему опорному звуку добавляются форшлага, причём при добавлении двойного квинтового форшлага формируется скрытое двухголосие, увеличивающее эмоциональность виолончельного монолога. Второй способ заключается в учащении ритма: последовательно вводятся четыре шестнадцатых, затем квинтоль шестнадцатых, секстоль и далее вплоть до децимоли. Темп и динамика возрастают, повышается градус повествования и, наконец, происходит остановка на верхнем опорном звуке *fis1*.

Следующие четыре фразы раздела А основаны на различных вариантах основного мотива, так что раздел А является единым. Важно то, что этот небольшой, интонационно единый музыкальный материал вызывает всё более сильный эмоциональный эффект: опорные звуки постепенно повышаются, пафос высказывания усиливается, сгущается трагическая атмосфера. Целиком соло виолончели подобно монологу человека, противостоящего реальности, и в этом монологе выражена широкая гамма чувств.

Между разделами А и В внезапно вторгается трехтактовое *tutti* (см. Рис. 16б). Резкое ускорение темпа, судорожный ритм, интонационная опора на тритон, стучащие диссонирующие аккорды – всё это средства создания нового, безжалостного образа, представляющего некие злые силы. Особенно характерен прерывистый ритм шестнадцатых, разделённых восьмыми паузами, в котором туттийные аккорды напоминают удары. В образном плане тритоновый «лейтмотив избиения»<sup>91</sup> явно противостоит начальному «лейтмотиву жалобы», а его ритмическая модель в дальнейшем появляется во всех важных моментах музыкальной формы. Образ, созданный «мотивом избиения», полностью раскрывается во второй части квартета.

---

<sup>91</sup> Тан Гэшэн. Глубокое слияние души и технологии: целостный анализ «Инструментального квартета» (op.41) Ван Силина // Научный вестник Уханьской консерватории, 2008, №2. С. 75-89. С. 78. (檀革胜. 灵魂与技术的深度交融——王西麟《四重奏》(Op41)整体分析. 黄钟(中国.武汉音乐学院学报)2008年第2期. 页75-89. 页78).

**Раздел В** состоит из четырех фраз, ведущим голосом по-прежнему остаётся виолончель, также сохраняются и методы развития мелодии раздела А. Однако, в отличие от сольного раздела А, раздел В построен на противостоянии соло виолончели другим инструментам. Их экспрессивный диалог (см. Рис. 16в) напоминает, скорее, сцену избиения. Как будто избитая палками, виолончель отвечает жалобными репликами на хлесткие «удары» противостоящего трио кларнета, скрипки и фортепиано. Виолончельный «лейтмотив жалобы» в противостоянии с «лейтмотивом избиения» дробится. Антагонизм противоположных образов усиливается, формируется резкий конфликт. В частности, мелодия виолончели в последней фразе (такт 17) достигает новой вершины  $e_2$ , на которой и закрепляется. Частота появления «модели избиения» увеличивается, а противостояние мотивов усиливается благодаря сокращению и учащению реплик участников. Таким образом, достигается кульминации первой части квартета: последние «очаги сопротивления» живого голоса виолончели подавляются бездушным ритмом ансамблевого *tutti*. Отметим в этой связи, что ритм последних трёх тактов представляет собой прогрессию, элементы которой разделены паузами. По принципу сокращения следуют четыре шестнадцатых, затем три, затем две группы по две шестнадцатых и, наконец, заключительная восьмая. Данная прогрессия предвосхищает важный ритмический элемент второй части квартета.

Все основные композиторские приёмы первой части служат идее создания значительного напряжения и удержания высокого эмоционального градуса. Уже первый звук виолончели берётся сложным приёмом с охватом широкого диапазона, что подтверждает данное предположение. Назовём основные способы усиления напряжения. В соло виолончели раздела А:

1. Музыкальная фраза дробится и сокращается, количество «жалобных» мотивов увеличивается, благодаря чему энергетика возрастает;
2. Опорные звуки постепенно поднимаются от *fis1* в первой фразе до *a1* в последней;

3. Применяется скрытое двухголосие, линии которого движутся в противоположном направлении. С расширением диапазона возрастает и энергетика;

4. Начальный мотив и опорные звуки постепенно окружаются, «обвязываются» напряжёнными интонациями. Чем больше полутонов окружает опорные звуки, тем больше нарастает напряжение в результате «обвязывания».

Когда напряжение достигает высокой точки и как будто не может нарастать дальше, внезапно вступает ансамбль с «лейтмотивом избиения», а напряжение достигает первой кульминации. Виолончель и противостоящий ей ансамбль входят в раздел В.

В разделе В к усилению напряжения ведут следующие приёмы:

1. Контрастное, а вскоре и конфликтное взаимодействие противоположных «жалобного» и «бьющего» лейтмотивов;

2. Дальнейшее повышение опорных звуков в репликах виолончели – от *a1* первого раздела до *e2*. В результате мелодический диапазон постепенно расширяется от одной до двух октав;

3. Мотивы обоих типов дробятся, увеличивается ритмическая плотность. В ходе развития мотивы двух видов соединяются во всеобщем *tutti*, и в завершении раздела В развитие первой части достигает итоговой кульминации.

Анализ разделов А и В показывает, что первая часть квартета структурирована Ван Силинем чрезвычайно искусно, причём её композиционная схема драматургически выстроена в соответствии с движением эмоционального развития.

**Вторая часть** (такты 31-157) является драматургическим центром квартета. Она посвящена конфликту человека с реальностью. Главной особенностью организации материала второй части является чёткое разделение фактуры на оstinatную основу и мелодию. Указанный конфликт раскрывается в столкновении двух фактурных элементов.

Оstinатная основа складывается в полифоническом сочетании нескольких линий, исполняемых скрипкой, виолончелью и фортепиано. Их ритмизованное

остинато, подобное дьявольскому танцу, создает мрачный, тревожный образ – воплощение злых сил.

Мелодия, исполняемая кларнетом, проходит две эмоциональные стадии. Начинаясь с беспокойных и даже кричащих интонаций, она фокусируется на выражении внешних эмоций. Однако, затем интонации жалобы, плача превращают мелодию кларнета во внутренний монолог, выражающий, в основном, скрытые эмоции. В кульминации второй части, ансамбль исполняет *tutti* «избиения».

Фактура второй части включает три яруса: два яруса фоновых остинато, разделённых на восьмитакты, и третий ярус – мелодический голос. Структура части складывается из трёх разделов: **С** – первые 4 восьмитакта (такты 31-62), **Д** – 5-10 восьмитакты (такты 63-110), **Е** – 11-16 восьмитакты (такты 111-157).

С первых тактов **раздела С** создаётся значительное эмоциональное напряжение. Ритмизованная остинатная модель исполняется скрипкой и виолончелью в упругом ритме в интервал большой септимы. Короткие остро диссонирующие аккорды фортепиано складываются в ритмическую прогрессию (1, 2, 3, 4 восьмые), обратную той, что использовалась Ван Силинем в завершении первой части. Этим достигается драматургическое единство квартета: «силы зла», затихшие на время, вновь поднимают голову (см. Рис. 17а). Примечательно и то, что данные аккорды далее распадаются и превращаются в двухголосные имитации. Со второго восьмитакта звучит новое остинато, на фоне которого кларнет исполняет беспокойную, кричащую мелодию.

В **разделе Д** полифоническая техника, используемая Ван Силинем, усложняется. Остинато скрипки и виолончели образуют имитацию со вступлением голосов через полтакта. Ритмизованные фортепианные аккорды дополняются новым остинато восьмых, звучащим на стаккато. Мелодия кларнета превращается в полный трагизма болезненный монолог, напоминающий безумную песню (см. Рис. 17б).

**Раздел Е** вносит существенное фактурное развитие. Скрипка и виолончель продолжают имитационное исполнение остинатной модели в большую септиму.

На этом фоне мелодический материал на время передаётся фортепиано. Более мощное в сравнении с кларнетом фортепиано выходит в данном разделе на первый план, по-видимому, с целью достижения более яркой кульминации. Так, на новом динамическом уровне *ff* звучит у фортепиано новая мелодия. Её контур происходит из тритоновых аккордов раздела С, заполненных целыми тонами: за исключением звуков *cis* и *g* мелодия движется по увеличенному ладу (см. Рис. 17в). Непосредственно кульминацию предваряют ударные аккорды, исполняемые *tutti*. Таким образом, драматургически вторая часть квартета завершается так же, как и первая, но на более высоком динамическом и фактурном уровне – сценой «избиения», смысл которого в подавлении мелодически свободных голосов.

В этой связи отдельного упоминания заслуживает мелодическое развитие во второй части. Мелодический материал, в основном, сосредоточен в партии кларнета раздела D (тт. 63-110). Его развитие основано на технике длинного дыхания. Каждое предложение длится более 10 тактов, сохраняет свободу метро-темпа саньбань и демонстрирует многообразие ритмов, нарушающее 8-тактовую заданность сопровождающего остинато (см. Рис. 17г). Каждый опорный звук мелодии кларнета в ритме саньбань, растягивающем и освобождающем мелодию, окружается и раскачивается другими звуками. И поскольку опорные звуки постоянно меняются, тональность размывается. Таким образом, заявленный в первой части квартета конфликт живого (внутреннего) и бесчувственного (внешнего) начал выходит на новый уровень. Во второй части он разворачивается не в чередовании антагонистического тематизма, а в непосредственном его столкновении. Главным средством столкновения становится полифоническая техника, включающая остинато и имитации. Поскольку в линиях голосов разворачиваются резко диссонирующие аккорды, имитационная техника служит средством накопления большого звукового и эмоционального напряжения.



Музыкальный язык второй части восходит к местным музыкальным драмам – циньским ариям северо-запада Китая, мелодиям Шанданских банцзы<sup>92</sup>. В квартете их стиль был преобразован и интегрирован с современными композиционными методами.

**Третья часть** квартета не делится на такты, так как изложена в метро-темпе саньбань. В ней звучит каденция кларнета, подобная скорбному монологу о судьбе. Она состоит из трёх крупных фрагментов, в первом и третьем из которых звучит диалог кларнета и фортепиано, а в среднем – соло кларнета.

Кларнетовая мелодия первого фрагмента начинается с интонации вздоха и складывается из коротких, постепенно расширяющихся до фраз мотивов. Контрастом к мелодии служит новое фортепианное басса-остинато, состоящее из трех полутонов. Затаённый, прерывистый басовый мотив звучит в крайних фрагментах третьей части квартета (см. Рис. 18а).

Эмоциональный монолог кларнета во втором фрагменте охватывает широкий регистр, внося сильный динамический контраст. Стилистически данный эпизод связан с местными музыкальными драмами и воплощает характерный для них образ страдания (см. Рис. 18б). Обращает на себя внимание интонационное сходство данного монолога с кларнетовым соло из второй части (см. Рис. 17г, с такта 76). Повторяется и мелодический рельеф (стремительный взлёт в верхний регистр, дальнейшее волнообразное движение), и ладовая окраска соло. Главным отличием является опорный интервал чистой кварты во втором случае, тогда как в первом опорным был тритон (увеличенная кварта).

В целом, в третьей части квартета развитие языка циньских арий происходит в двух направлениях. Во-первых, национальная диатоническая основа мелодии хроматизируется. Во-вторых, изначально вокальная мелодика обретает черты инструментальной: значительно увеличиваются динамические и регистровые контрасты, существенно расширяется диапазон.

---

<sup>92</sup> Циньские арии (秦腔 – *цинъцян*) – театральные мелодии провинций Шэньси и Ганьсу, исполняемые с отбиваемым ритмом. Банцзы (椰子) – разновидность музыкальной драмы, исполняемая под ритмичный аккомпанемент деревянного барабанчика.

В четвертой части (со 159 такта) музыкальный колорит внезапно просветляется. Негативные эмоции первых трёх частей квартета – скорбь, негодование, отчаянье, подавленность – сменяются спокойным, светлым и свободным выражением. Часть начинается умиротворённым звучанием струнных с сурдинами, которые в качестве фона исполняют обертоновые квинты (см. Рис. 18в). На светлый фон струнных накладывается лёгкая фортепианная фигурация шестнадцатыми, подобная звучанию далёких колокольчиков. Наконец, в партии скрипки в спокойном ритме ровных восьмых проводится изменённая главная тема квартета. Её мелодический кварто-секундовый остов  $fis2 - e2 - h1$  – и есть та нерушимая национальная основа, которая объединяет все части квартета.

Проведённый анализ позволяет выявить и обосновать драматургическую концепцию данного произведения. Уже в первой части квартета происходит конфликт двух главных образов – субъективного (лирического) и объективного (механистического), что порождает значительное эмоциональное напряжение. По мере полифонического развития музыкального материала во второй части достигается генеральная кульминация. В третьей части динамический аспект внезапно слабеет, однако усиливается сценичность музыки. Четвёртая часть заканчивается относительно уравновешенно и мягко, выступая в роли философского эпилога.

Отдельного внимания заслуживает вопрос работы Ван Силиня с национальным музыкальным материалом. В данном квартете использовано множество современных композиторских техник, включающих атональность, ритмические прогрессии, многообразные остинато. Эти европейские техники органично объединены Ван Сицинем с живым языком китайской музыкальной драмы, который придаёт современной музыке национальные черты. Рассмотрим подробнее методы, которыми композитор пользуется на этом пути.

Прежде всего, композитор приводит национальный материал в соответствие с законами европейской композиции. Так, происходящий из национальной традиции мотив главной темы представлен в первых тактах по принципу западноевропейского мотивного развёртывания. Этот метод вносит в музыку

саньбань контраст и единство. Другой пример – тема кларнета из второй части. Она изначально основана на саньбань, но композитор вставляет её в оправу определённой оstinатной модели. Средствами европейского метроритма свободное выражение саньбань было зафиксировано, что дало возможность яркого сопоставления конфликтующих образов.

Как показывает развитие современной китайской музыки, в том числе и инструментальной, сегодня трудно достичь новых художественных высот путём полной трансплантации или механического изменения национального музыкального материала. Чтобы связать традиционный язык национальной музыки с творческим мышлением современного человека, композитор должен выразить эмоции современных людей. В квартете Ван Силяня обнаруживается работа с национальным материалом, но это не трансплантация, а, скорее, разумная трансформация. Во-первых, композитор бережно сохраняет национальный колорит используемых мелодий, тем самым наследуя духовное содержание музыкальной драмы. Во-вторых, применение атонального метода приводит в данном произведении к гармоничному «скрещиванию» разных культур, эстетики и приёмов письма. Атональность помогает Ван Силянью реформировать традиционную тональную музыку. Полученный им результат не только имеет прочную национальную основу, но и существенно отличается от языка авангардной музыки Западной Европы.

Во второй части оstinатные модели и тема кларнета тонально не определённы, но, при этом имеют чёткую национальную основу. Начальное оstinато второй части происходит из мелодии циньской арии «Убийство Да Цзи»<sup>93</sup>. Композитор использовал её фрагмент в качестве первоначального материала для оstinатной модели (см. такт 4 Рис. 19а). Прежде всего, изменились тональность, ритм, нарушилась регулярность ритма оригинала, появились синкопированные начала со слабой доли, придающие музыке активность. Во-вторых, базовая мелодия хроматизировалась. В Рис. 19б показана

---

<sup>93</sup> Ан Бо. Лучшие циньские арии. Музыка циньских арий [М]. Шанхай: Новинки литературы и искусства, 1952. – 94 с. С. 40. (安波. 秦腔曲牌. 秦腔音乐 [М]. 上海: 新文艺出版社, 1952. 94页. 页 40).

последовательность изменений, благодаря которым первоначальный пентатонный материал успешно «реформировался», а прототип изменился до неузнаваемости. В итоговой фразе значительно усилилось внешнее, театральное начало, что сделало её подходящей для воплощения образов зла. Атональное преобразование привнесло в национальный материал современную остроту и новаторский дух. Подобный подход был применён Ван Силинем и в других частях произведения.

В Рис. 19в приведён отрывок из циньской арии «Упала яшмовая статуэтка тигра»<sup>94</sup>. Сравнение опорных звуков данного отрывка и темы кларнета из второй части позволяет увидеть большое сходство в направлении движения двух мелодий. Так, в арии на первые три слова фразы «Звук барабана смолк» (打罢更鼓音未绝) звучит мелодическая фраза  $g2 - d2 - g2 - f2 - e2 - c2 - d2 - b1 - a1 - g1$ . Подобным образом, с вершины-источника начинается фраза кларнета, в которой, при существенной ритмической трансформации, сохраняется интонационный контур народного первоисточника (см. Рис. 19г). Отметим, что речь идёт не о трансплантации или простых изменениях, а об оправданном в образном плане преобразовании языка национальной драмы. Важно и то, что выявленное преобразование служит выражению глубоко печального настроения. Очевидно, композитор усвоил и интегрировал трагический характер и гуманность содержания национальной драмы, выразив её средствами мелодии и лада. На этом основании глубоко переплелись внутреннее чувство композитора и западноевропейская авангардная техника композиции. В сложившейся законченной картине национальные традиции стали основой для новаций.

В то же время, для многих проявлений национального стиля в Квартете Ван Силиня трудно найти непосредственный первоисточник, подобный тому, что был найден для начального остинато второй части. Большие изменения, происходящие с музыкальным языком конкретных драм в данном произведении, говорят о высоком уровне художественной преемственности, демонстрируемом

---

<sup>94</sup> Там же. С. 57.

композитором. И всё же, именно выявленные национальные жанры (цинские арии и Шанданские банцзы) определяют специфику его творчества.

Подведём итоги рассмотрению инструментального квартета Ван Силя:

1. Данное произведение в XXI веке продолжает линию непрограммных фортепианных ансамблей, идущую от Квинтета Ма Сычуна через Трио Дин Шаньдэ.

2. Главным содержанием произведения является глубокий конфликт личности и враждебных внешних сил.

3. Музыкальный язык квартета опирается на мелодии цинских арий северо-запада Китая, которые на пути в партитуру прошли глубокую переработку в соответствии с авторской концепцией данного сочинения.

4. Тематизм квартета целиком коренится в начальной теме, которая, в свою очередь, вырастает из интонаций народной мелодии.

5. На уровне целостной формы в квартете оригинально взаимодействуют европейские и национальные китайские принципы организации музыкального времени – периодичный метроритм и саньбань.

### **3.4. Е Сяоган. Секстет «Лотос» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и перкуссии (2005)**

Секстет «Лотос» завершает аналитический обзор наиболее значительных работ китайских композиторов в жанре большого фортепианного камерного ансамбля. Данное произведение продолжает линию программных камерных фортепианных ансамблей, на современном этапе идущую через «Шуюнь» Цзя Дациня. Программа обоих сочинений национально окрашена, впрочем, в сочинении Е Сяогана она носит более универсальный характер. Символика лотоса в китайской и европейской культурной традиции сходна. В Китае этот цветок с древних времён символизирует добродетель, природную красоту и естественность. В буддизме, который является одной из трёх главных религий Китая, лотос почитают как символ чистоты и целомудрия, поскольку он рождается в мутной болотной воде незапятнанным и чистым. На Западе лотос прочно ассоциируется с утончённостью и любовным вниманием, его преподносят элегантным, обладающим художественным вкусом людям. Таким образом, произведение Е Сяогана интерпретирует художественный образ одинаково понятный представителям восточной и западной цивилизаций.

Начинаясь с программы секстета, непротиворечивое взаимодействие традиций Востока и Запада распространяется на музыкальную партитуру. Отметим, прежде всего, что ансамбль европейских инструментов (флейта, кларнет, скрипка, виолончель, фортепиано, перкуссия) с помощью классических и современных приёмов игры воссоздаёт колорит звучания китайских традиционных инструментов и их сочетаний. Так уже в сольном флейтовом зачине слышна переключка флейты *сяо* и цитры *гуцинь*. Об этом свидетельствует интонационная характерная для звучания *сяо* нестабильность окончаний наиболее певучих фраз, которым контрастируют фразы с быстрыми интервальными репетициями, напоминающими перебор струн (см. Рис. 20а). Долгие флейтовые звуки, извлекаемые с помощью приёма «сяо», доносятся, словно в тумане, как

будто с вершины высокой горы сквозь облака и туман проступает неопределённый ландшафт.

Произведение написано в рондообразной форме, основанной на чередовании трёх вариантов сольного рефрена и ансамблевых эпизодов. В образном плане рефрен и эпизоды контрастируют как сферы созерцательного и действенного. **Первый рефрен**, начинаясь упомянутым соло флейты, далее включает соло виолончели (такты 15-27). Он состоит из двух тематических элементов: вопросительного – восходящего квинтового хода с пентатонным заполнением (такт 1), и утвердительного – восхождения к вершине *as2* с возвратами к *g1* по принципу скрытого двухголосия (такты 2-5). **Второй рефрен** звучит в исполнении кларнета (такты 67-76). В сравнении с первым рефреном, он сокращён, причём вопросительный и утвердительный элементы меняются местами. **Третий рефрен**, исполняемый виолончелью, отходит от первоначального варианта ещё дальше. Вступление солирующего инструмента подготавливается статичным эпизодом, широкое звуковое пространство которого очерчено лаконичными штрихами в виде тихих долгих звуков различных инструментов (см. Рис. 206). Интонационно рефрен развивает широкий восходящий интервала из второго, утвердительного элемента первого рефрена (такты 136-143). Первый, вопросительный элемент появляется лишь в **коде** произведения (такты 205-212), где он звучит подобно напоминанию о покое и созерцании, предшествующих всякому действию. Таким образом, рефрен «Лотоса», выполняя функцию возвращения к начальному созерцательному образу, на уровне музыкального тематизма воплощает идею повторности лишь отчасти.

Вероятно, логика европейского формообразования, наиболее отчётливо воплощённая в рондообразной композиционной структуре секстета Е Сяогана, всё же не является ведущей. Поскольку художественная идея данного произведения, как было установлено, объединяет культурные традиции Востока и Запада, рассмотрим действующие в «Лотосе» конструктивные особенности китайской музыки.

Прежде всего, обратим внимание на временную организацию произведения. По мнению исследователя секстета «Лотос» Чанлин Яохао, основой такого чередования послужил метро-темповый план инструментальных пьес Тан Дацуй<sup>95</sup>: *свободно – медленно – умеренно – быстро – свободно*<sup>96</sup>. Как известно, в китайской традиционной музыке метро-темп организует интонационный рисунок во времени<sup>97</sup>, соответственно чему мелодические фразы разной длины помещаются в ту или иную пульсацию. Поэтому, опираясь на категории метро-темпа китайской традиционной музыки и учитывая различную инструментальную фразировку, в данном случае точнее говорить не о темпе, а о типе движения (свободно, медленно, умеренно или быстро). В «Лотосе» Е Сяоган вначале точно воспроизводит темповый план Тан Дацуй, а затем добавляет свой вариант, в котором традиционные метро-темпы следуют в другом порядке. В своём варианте композитор заостряет контрасты (медленно и быстро следуют друг за другом), а заканчивает иначе – не свободным движением, как в пьесах Тан Дацуй, а медленным. Разнообразные изменения метро-темпа вызывают у слушателя, знакомого с китайской традиционной музыкой, ощущение глубокого родства современного секстета с национальной традицией. Вместе с тем, неожиданные чередования напряжений и расслаблений музыкального материала, выраженные в резких сменах метро-темпа, придают секстету современную яркость и динамизм.

Метро-темповый план секстета «Лотос» выглядит следующим образом.  
Первый этап (Тан Дацуй):

Первый рефрен – *свободно* (такты 1-14, соло флейты), *медленно* (такты 15-27, соло виолончели).

Первый эпизод – *умеренно* (такты 28-41, тутти), *быстро* (такты 42-66, тутти).

Второй рефрен – *свободно* (такты 67-76, соло кларнета).

Второй этап (Е Сяоган):

---

<sup>95</sup>Тан Дацуй (唐大曲) – многосоставная танцевальная музыки эпохи династии Тан.

<sup>96</sup> Чанлин Яохао. Связь между традиционным музыкальным контекстом и современными композиционными методами: анализ произведения Е Сяогана «Лотос» // Музыкальное искусство, 2013, № 4. С. 75-85. С. 82. (常林姚尧. 传统音乐语境与现代作曲技法的沟通——叶小纲室内乐《芙蓉》音乐分析. 音乐艺术. 2013年第4期.页 75-85)

<sup>97</sup> Будаева Т. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера): автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. – М., 2011. – 28 с. С. 10.



Второй эпизод – *быстро* (такты 77-121, тутти).

Третий рефрен – *медленно* (такты 122-135), *свободно* (такты 136-143, соло кларнета).

Третий эпизод – *умеренно* (такты 144-194, тутти).

Кода (четвёртый рефрен) – *медленно* (такты 195-221).

Принимая во внимание аспект тематизма, можем отметить влияние в произведении Е Сяогана иных китайских структурных методов. Так, композиция «Лотоса» несёт явный отпечаток *Циченчжуанхэ* (起承转合) – художественного метода, появившегося в средневековой литературе Китая, а затем распространившегося на музыку. Название метода является аббревиатурой названия стадий художественного текста: *зачин* (起) – *развитие* (承) – *поворот* (转) – *окончание* (合). Метод Циченчжуанхэ был сформулирован в трактате «Стиль поэзии» в эпоху династии Юань. Согласно трактату, «существуют четыре закона стихосложения: правильное установление (起要平直), принятие (承要春容), изменение поворотом (转要变化) и конечный вывод (合要渊永)»<sup>98</sup>.

С точки зрения метода Циченчжуанхэ секстет «Лотос» делится на три части. В **первую часть** входят первый рефрен, первый эпизод и второй рефрен, то есть первый этап метро-темпового плана Тан Дацзюй. Функцию *зачина* (起) выполняет тема солирующей флейты, содержащая ключевой интонационный материал, о котором уже говорилось. Продолжение флейтовой темы в партии виолончели представляет собой стадию *развития* (承), на которой преобразуется второй тематический элемент (см. Рис. 21а). С началом первого эпизода рондо (такт 28) наступает *поворот* (转), суть которого в данном произведении состоит во введении контрастного материала, который, тем не менее, интонационно восходит к теме первого рефрена, то есть зачину (см. Рис. 21б). Ритмика усложняется, ритмизованные арпеджио устремляются вверх. К ансамблю подключается маримба, помогая достижению первой недолгой кульминации.

---

<sup>98</sup> Цит по: Циченчжуанхэ [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/起承转合/7982589?fr=aladdin> – Дата доступа: 03.12.2019.

Эмоциональный спад во втором рефрене рондо, исполняемом кларнетом, знаменует наступление *окончания* (合) в структуре Циченчжуанхэ.

Второй рефрен рондо, завершая первую часть Циченчжуанхэ, одновременно служит зачином для **второй части**, которая охватывает также второй эпизод. Во второй части развивается пентатонный нисходящий ход из первого тематического элемента рефрена (см. Рис. 20а, такт 1). На основе данного хода на этапе развития появляются гаммообразные мелодические фигурации, мелодия обретает вращательный рисунок (см. Рис. 21в). Мелодические кружения продолжаются до 99 такта, в котором достигается вторая кульминация *tutti*, а мелодия распределяется по всем инструментам ансамбля. Таким образом, в середине второго рефрена рондо наступает стадия *поворота* второй части Циченчжуанхэ. Окончанием, как и в первой части, служит очередной, уже третий рефрен рондо.

**Третья часть** Циченчжуанхэ, как и вторая, вводится наложением зачина на предыдущее окончание (третий рефрен рондо). Данный рефрен сокращён и представляет собой, как уже говорилось, развитие восходящего интервала из второго тематического элемента. Характерно, что величина интервала варьируется весьма значительно – от квинты (как в первом рефрене) до большой секунды через две октавы, чем достигается максимальная интонационная выразительность. Следующий затем последний (третий) эпизод рондо содержит стадии развития (такты 144-154) и поворота (такты 155-171) третьей части Циченчжуанхэ. Смена стадий обусловлена интонационными изменениями. На стадии развития восходящий интервал сужается до терции и становится основой ритмизованного остинато виолончели, а затем вновь расширяется в ансамблевом скандировании духовых и струнных. На стадии поворота, как и в предыдущих двух частях Циченчжуанхэ, изменение резкое изменение эмоционального состояния достигается сочетанием прежнего материала (в данном случае – остинато терции) с новым. Новый материал – ломаная, ритмическая фраза скрипки и виолончели (см. Рис. 21г, такты 159-160) преодолевает интонационную замкнутость интервального остинато и становится основой длительного мелодического развития, приводящего к последней, наиболее яркой кульминации

произведения. Стадия окончания, как и в предыдущих случаях, совпадает с рефреном рондо, вносящим долгожданное умиротворение. Таким образом, стадийность метода Циченчжуанхэ в секстете Е Сяогана, в целом, соответствует этапам развёртывания рондальной формы. При этом, внутри каждого из трёх циклов «зачин – развитие – поворот – окончание» действует логика китайского структурного метода.

В дополнение анализа композиционной структуры секстета «Лотос» упомянем наблюдение Чанлин Яохао о том, что в данном произведении, помимо прочих, действуют закономерности старинной гуциньской музыки *саньбаньши* (散板式). Исследователь усматривает близость композиции произведения Е Сяогана традиционному плану пьесы саньбаньши<sup>99</sup>. И хотя это предположение в полной мере не доказывается исследователем на музыкальном материале, вполне вероятно, что автор квартета, прекрасно знающий традиционную инструментальную музыку Китая, мог (осознанно или нет) воплотить в секстете некоторые её структурные закономерности.

Суммируя аналитические наблюдения над композицией «Лотоса», представим их результат в виде таблицы.

**Таблица 4.**

№ такта	1	15	28	42	67	77	99	122	144	155	172	195
структ. принцип	Рифрен 1		Эпизод 1		Рифрен 2	Эпизод 2		Риф 3	Эпизод 3			Кода (Р 4)
метро-темп Тан Дацью	Первый этап (Тан Дацью)					Второй этап (Е Сяоган)						
	своб	медл	умер	быст	своб	быстр		медл своб	умеренно		медл	
Цычен-чжуанхэ	Первая часть								Третья часть			
					Вторая часть							
	зачин	разви-тие	поворот		оконч. (зач.)	раз-в	пов	оконч (зач.)	разв	пов	оконч	

<sup>99</sup> Чанлин Яохао. Связь между традиционным музыкальным контекстом и современными композиционными методами: анализ произведения Е Сяогана «Лотос» // Музыкальное искусство, 2013, № 4. С. 75-85. С. 83-84. (常林姚尧. 传统音乐语境与现代作曲技法的沟通——叶小纲室内乐《芙蓉》音乐分析. 音乐艺术. 2013年第4期. 页 75-85. 页 83-84).

Помимо композиционной структуры наиболее оригинальными областями произведения Е Сяогана представляются **метроритм** и **фактура**. Так, композитор активно применяет новый для китайского камерного ансамбля приём частых смен размера. На протяжении пьесы «Лотос» протяжённостью 221 такт размер меняется 108 раз, то есть примерно через каждые два такта. Счётными единицами служат, в основном, четверти и восьмые, соответственно чему каждый такт содержит от 2 до 7 долей. Благодаря сменам размеров акцентуация между партиями становится разнообразнее, а общая картина ритмики – динамичнее (см. Рис. 22а). В то же время, частые смены размеров – это не изопрённая игра автора секстета с музыкальным временем, а, скорее, способ наиболее точного выражения фразировки.

В области фактуры секстета следует отметить несколько новаторских моментов. Прежде всего, это широкое использование одноголосной фактуры. До появления «Лотоса» она почти не использовалась в китайских камерных инструментальных ансамблях, и поэтому может трактоваться как новый для данного жанра фактурный тип. Новаторство Е Сяогана коренится в национальной инструментальной традиции. В музыке для таких традиционных инструментов как гуцинь, как правило, одноголосие существенно преобладает над многоголосием, хотя эти инструменты имеют по несколько струн. В секстете Е Сяогана одноголосная фактура как нельзя лучше передаёт воспетую классиком китайской поэзии Ли Бо «естественную и простую красоту»<sup>100</sup> лотоса. Уже начальное соло флейты тонкими штрихами рисует на белом листе тишины образ нежного и целомудренного цветка (см. Рис. 20а).

Не менее широко в секстете использовано взаимодополнение партий инструментов, соответственно чему такой тип фактуры может быть назван комплементарным или точечным. «Точечная» фактура в секстете «Лотос» воссоздаёт колорит звучания народного инструментального ансамбля, поскольку

---

<sup>100</sup> Ли Бо. Чистой воды лотос [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/清水出芙蓉> – Дата доступа: 06.12.2019.

такой фактурный тип, как и одноголосная фактура, сравнительно часто встречается в традиционной китайской музыке. Также с помощью точечной фактуры имитируется звучание одного струнного инструмента – гуциня. В рассматриваемом произведении Е Сяогана наиболее показательный пример такого рода находим в начале второго эпизода рондо, который также входит во вторую часть Циченчжуанхэ (см. Рис. 21в). В тактах 77-80 пассажами шестнадцатых по пентатонному ладу солирует кларнет. Сопровождение его соло складывается из разнотембровых «точек» – пиццикато струнных и отдельных звуков фортепиано и перкуссии в нижнем регистре. Четыре фактурных элемента дополняют друг друга, что повышает динамику музыкального развития. Точечная фактура, ажурным узором украшающая гибкую мелодическую линию, способствует созданию образа нежного и тонкого цветка лотоса.

В эпизодах движения к кульминации Е Сяоган использует приём наложения фактурных линий. Например, в начале первого эпизода рондо (первая часть Циченчжуанхэ) происходит стремительное нарастание – от *pp* соло фортепиано до *f* всего ансамбля (см. Рис. 21б). Все партии производны от главной темы, но при этом различаются ритмом и мелодическим рисунком. Результат наложения линий фактуры – непрерывное и неделимое слухом на элементы завоевание некоего нового звукового пространства. В образном плане данный эпизод может быть ассоциирован со стремительным раскрытием бутона лотоса, показанного крупным планом.

Наконец, в кульминационных эпизодах секстета композитор прибегает к технике фактурных пластов, упорядочивая с её помощью развитие линий отдельных инструментов. Так, в кульминации третьего эпизода рондо объединяются две авторские идеи: мелодическая трансформация восходящей квинты из главной темы и прихотливая игра акцентов при частой смене размеров (см. Рис. 22б). Объединению идей служит чёткое разделение ансамблевой фактуры на два пласта – мощные аккорды фортепиано оттеняются беспокойными фигурациями духовых, струнных и перкуссии (такты 169-171). Характерно, что резкое изменение звучания в 172 такте происходит всё в той же технике

фактурных пластов: басы фортепиано и перкуссии на нечётные восьмые такта входят в противостояние с аккордами верхнего регистра, исполняемыми *tutti* в верхнем регистре на чётные восьмые.

Подведём итоги анализа секстета «Лотос» Е Сяогана.

1. Интерпретируемый в данном произведении универсальный образ лотоса раскрывается в тесном взаимодействии европейских и китайских выразительных средств.

2. Средствами европейского камерного инструментального ансамбля воссоздаётся звучание китайских традиционных инструментов (гуцинь, сяо) и их сочетаний.

3. В секстете актуализирован новый аспект диалога европейской и китайской инструментальных традиций – аспект музыкальной формы. Принципы европейского (рондо) и китайского (Тан Дацюй, Циченчжуанхэ) непротиворечиво взаимодействуют.

4. Метроритмическая концепция «Лотоса» раскрывается с помощью частых смен размера – нового приёма для китайского камерного фортепианного ансамбля.

5. Действенным средством музыкальной драматургии секстета Е Сяогана служат фактурные контрасты. Широкий диапазон фактурных решений включает одноголосную, точечную фактуру, наложение фактурных линий, а также деление фактуры на функционально-тембровые пласты.

Проведённый анализ наиболее ярких концепций китайского камерного фортепианного ансамбля позволяет сделать следующие выводы:

1. Магистральный путь развития исследуемого жанра пролегает через всё более глубокое взаимодействие европейской и китайской ансамблевых традиций. Используя современные композиторские техники, выработанные в пространстве европейской академической музыки, китайские авторы неизменно обращаются к национальной традиции.

2. Интерес китайских композиторов к национальной традиции простирается от заимствования, адаптации и стилизации народных мелодий к творческому претворению ладов, тембров, принципов метроритма, типов фактуры, а также

структурных закономерностей. При этом в круг внимания авторов ансамблей попадают всё более сложно устроенный национальный материал. Если Дин Шаньдэ в трио (вслед за Ма Сыцуном) обращается лишь к мелодиям народных песен и танцев, то Цзя Дацюнь в квартете работает со старинной профессиональной традицией – музыкой сычуаньской оперы. Ван Силян также черпает вдохновение в театральной музыке – циньских ариях Северо-запада Китая и Шанданских банцзы. В секстете Е Сяогана отчётливо проступает влияние профессиональной инструментальной традиции, в частности, традиции игры на гуцине.

3. Рассмотренные камерные инструментальные произведения демонстрируют широкий спектр композиторских техник, методов и приёмов. В их числе: хроматическая тональность (квартет Ван Силяня), пантональность (трио Дин Шаньдэ), ограниченная алеаторика, микрополифония и серийная техника (ансамбль Цзя Дацюня), переменность размеров (секстет Е Сяогана).

4. Параллельно развиваются две линии китайских фортепианных камерных инструментальных ансамблей – *программная* и *непрограммная*. Программная линия идёт от трио Цзян Вэнье «В горах Тайваня», и представлена ансамблем Цзя Дацюня «Шуюнь» и секстетом Е Сяогана «Лотос». Её характерной стилистической чертой является смелое сочетание современных, нередко авангардных, техник композиции с географически конкретным национальным музыкальным материалом. Характерно и включение в камерный состав перкуссионных инструментов, вызванное стремлением авторов к наиболее адекватному отражению тембрового колорита китайской традиционной музыки.

Непрограммная линия, берущая начало в квинтете Ма Сыцуна, на современном этапе продолжена трио Дин Шаньдэ и квартетом Ван Силяня. Для этих сочинений характерна более высокая степень обобщения национального материала, а также более широкое применение классических техник европейской композиции.

## ГЛАВА IV.

### Специфика трактовки большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля китайскими композиторами

#### 4.1. Особенности жанровой модели

Выявленный в ходе анализа произведений жанрово-стилевой синтез европейской и китайской традиций требует специального рассмотрения. В чём его своеобразие, и как оно связано с особенностями камерного жанра? Рассмотрим вначале *европейские жанрово-стилевые черты* китайского камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано.

Л. Царегородцева в диссертации, посвящённой эволюции большого камерно-инструментального ансамбля, формулирует ряд его жанрообразующих факторов. Поскольку она исследовала исключительно музыку европейской традиции, можем считать выделенные Л. Царегородцевой факторы относящимися всецело к европейской модели жанра. Рассмотрим предложенные автором европейские жанрообразующие факторы с целью установления специфики китайской жанровой разновидности. Для наглядности прокомментируем каждый из них в отношении китайской разновидности жанра.

Первым фактором Л. Царегородцева называет «атрибутику "камерности" как генетической детерминированности социально-практического предназначения»<sup>101</sup>. Этот тезис означает предназначение камерного ансамбля для исполнения в небольших помещениях перед небольшой аудиторией и полностью соответствует бытованию китайской разновидности жанра.

Понятие «камерность», упомянутое исследователем, распространяется и на область семантики. Л. Царегородцева отмечает его как жанрообразующий фактор: «особое "камерное" наклонение семантического аспекта жанра с преобладанием

---

<sup>101</sup> Царегородцева Л. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – Тамбов, 2005. – 224 с. С. 4.



личного, субъективного начала»<sup>102</sup>. Ранее об этом писал А. Сохор, выделяя в камерных жанрах «преимущественный интерес к личному, частному, тяготение к детализации»<sup>103</sup>. Он также связывал камерность с особенностями бытования камерного ансамбля: «Эти отличия, которые можно назвать жанровым содержанием и жанровым стилем камерной музыки, обусловлены малой численностью исполнителей и, как следствие того, сравнительной ограниченностью аудитории»<sup>104</sup>. Сходная мысль встречается у Т. Поповой: «Важнейшее отличие камерных произведений от симфонических заключается в выдвигании на первый план художественной индивидуальности исполнителя, в растущем значении личного начала. (...) С этим же связана тонкая индивидуализация, "детализированность" изложения партий отдельных инструментов»<sup>105</sup>.

Как видим, исследователи европейской камерной музыки единодушно полагают, что в камерных жанрах усиливается личное, субъективное начало. Это утверждение, справедливое для европейского камерного ансамбля (в том числе и фортепианного), в случае с китайской разновидностью жанра требует существенной корректировки. Безусловно, в сравнении с национальной симфонической музыкой китайская камерная музыка выглядит более субъективной, индивидуализированной по выражению. Но в сравнении с европейским камерным ансамблем она явно тяготеет к *объективному коллективному выражению*. На наш взгляд, это связано с народной музыкальной традицией. Подтверждений тому множество. Они встречаются, например, уже в первых тактах трио «В горах Тайваня» Цзян Вэнье и трио Дин Шаньдэ, где представлены туттийные «колокольные» темы, исполняемые тутти. Упомянем также многочисленные эпизоды воссоздания средствами камерного фортепианного ансамбля коллективных фольклорных плясок. Это вторая и третья темы квинтета Ма Сыцуна и построенная на их материале третья часть

---

<sup>102</sup> Там же. С. 5.

<sup>103</sup> Сохор А. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы. // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – С. 292-310. С. 301.

<sup>104</sup> Там же. С. 301-302.

<sup>105</sup> Попова Т. Музыкальные жанры и формы. – М.: Музгиз, 1954. – 384 с. С. 278-279.

произведения, а также третья часть «Языки пламени» трио «В горах Тайваня» Цзян Вэнь.

Можно вспомнить и множество нефольклорных эпизодов, в которых отточенное коллективное исполнение полностью заслоняет художественные индивидуальности отдельных исполнителей. Это вторая часть «Узор на скале» ансамбля «Шуюнь» Цзя Дацюня, генеральные кульминации в секстете «Лотос» и трио «Пёстрые молитвенные флаги» Е Сяогана, а также множество других эпизодов. Примеры можно продолжить, и все они говорят об одном: интерес к личному и связанная с ним индивидуализация музыкального выражения – тенденция для китайского камерного жанра не повсеместная и потому не главная. Пожалуй, единственное камерное фортепианное произведение, в котором один из инструментов (сначала виолончель, а затем кларнет) постоянно драматургически противостоит остальному ансамблю, и тем утверждается его художественная индивидуальность, это квартет Ван Силя.

Вернёмся к жанровой концепции Л. Царегородцевой. В связи с камерностью она пишет: «"камерное наклонение", выражающееся в преобладании личного, субъективного начала, послужило причиной к созданию в данном виде искусства большого числа мемориально-эпитафийных опусов»<sup>106</sup>. Скорректируем и этот пункт. В китайской разновидности исследуемого камерного жанра, где личное, субъективное начало далеко не так значимо, мемориально-эпитафийных опусов нет совсем. Зато шире представлена более объективизированная *тема воспоминаний*. Детские воспоминания легли в основу авторской концепции квинтета Ма Сычуна, трио Цзян Вэнь, трио Хуан Аньлуна.

Выделяемый Л. Царегородцевой «основополагающий принцип равноправия участников ансамбля, степень паритетности которых определяется в соответствии с замыслом композитора и исполнительскими задачами», полностью реализуется в китайской разновидности большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля. Также реализуется и фактор исполнительского состава,

---

<sup>106</sup> Царегородцева Л. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – Тамбов, 2005. – 224 с. С. 5.

представленного «не слишком большой группой музыкантов-ансамблистов»<sup>107</sup>. Заметим только, что в китайской ветви жанра не встречаются составы больше секстета. Наиболее распространены фортепианное трио, фортепианный квинтет, а также составы с флейтой, кларнетом и перкуссией.

Следующий жанрообразующий фактор, выделенный исследователем, в данном случае, как и семантика камерности, требует корректировки. Л. Царегородцева отмечает «обязательное участие фортепиано с его объективно сложившейся "режиссирующей" функцией»<sup>108</sup>. Далее следует пояснение: «в произведениях для фортепианных камерных ансамблей отмечается функциональная «гегемония» фортепиано, вытекающая из его потенциальных возможностей, вследствие чего нередко именно партия фортепиано оказывается наиболее развитым, насыщенным и многосложным компонентом партитуры. Поэтому совершенно естественной оказывается и режиссирующая роль этого инструмента — он направляет и «цементирует» все происходящее в данном произведении, являясь его стержнем и каркасом»<sup>109</sup>.

Действительно, во всех классических и многих современных китайских образцах жанра фортепиано именно такое. Но в некоторых авангардных ансамблях 1990-х годов фортепиано нередко подчёркнуто уравнивается в правах с другими участниками. Это наблюдается в тех произведениях, где происходит наибольшее сближение с китайской инструментальной традицией, и даже моделируется звучание китайского традиционного ансамбля. То есть, в них фортепиано выполняет функцию некоего народного инструмента (или группы инструментов). Поэтому возникает ряд исключения из данного правила. К примеру, в финале ансамбля «Шуюнь» Цзя Дациюня фортепиано «представляет» одну из театральных масок, которая выходит на сцену последней. Поэтому, в данной части произведения фортепиано никак не может «режиссировать» целое, играя в ансамбле лишь восемь тактов (см. С. 34-35 Партитуры). Подобным

---

<sup>107</sup> Там же. С. 4.

<sup>108</sup> Царегородцева Л. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – Тамбов, 2005. – 224 с. С. 4.

<sup>109</sup> Там же. С. 7-8.

образом, в финале секстета «Поток» Лю Чжуан фортепиано вступает в ансамбль последним (в 110 такте из 235 тактов) и поэтому также не может претендовать на режиссёрские функции. Более того, во второй части того же произведения звучит только дуэт флейты и кларнета, что полностью опровергает роль фортепиано как «стержня и каркаса».

Таким образом, основные жанрообразующие факторы большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля обнаруживаются и в произведениях китайских композиторов, но дополняются рядом специфических особенностей.

Поскольку китайский камерно-инструментальный ансамбль – это художественный феномен музыки XX-XXI веков, для понимания глубины жанрово-стилевого синтеза необходимо рассмотреть его в русле основных жанровых тенденций данного исторического периода.

Ряд исследователей пишет об экспансии камерного инструментального ансамбля в первой половине XX века. Л. Раабен отмечает, что «характерная для этих лет тенденция синтезирования различных стиливых компонентов, структур и систем мышления проявляет себя в наибольшей степени именно в камерном инструментальном жанре»<sup>110</sup>. Л. Царегородцева в качестве важнейшей особенности всей инструментальной ансамблевой музыки называет «стремительное расширение границ художественно-стилевого спектра»<sup>111</sup>. И. Польская в этой связи отмечает «увеличение числа взаимодействующих субъектов и взаимосвязей между ними, многозначность ансамблевых функций, неожиданность и нестандартность ансамблевого «соотношения сил» и распределения исполнительских "ролей"»<sup>112</sup>. В Китае стремительное расширение границ художественно-стилевого спектра камерно-инструментального ансамбля началось гораздо позже – не в первой половине XX века, а только в 1980-е годы.

---

<sup>110</sup> Раабен Л. Камерная инструментальная музыка // Музыка XX века: очерки в 2 ч. Ч. 2, кн. 3. М.: Музыка, 1980. С. 346-406. С. 346.

<sup>111</sup> Царегородцева Л. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. – Тамбов, 2005. – 224 с. С. 128.

<sup>112</sup> Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков: Харьковская государственная академия культуры, 2001. – 395 с. С. 163.

Причины этого были подробно описаны в I главе данной работы. Добавим к уже сказанному то, что скорость, с которой данный жанр в Китае догонял и осваивал мировые тенденции, была беспрецедентно высокой. Художественные процессы, развивавшиеся в европейском ансамбле последовательно на протяжении большей части XX века, в виде новых возможностей открылись перед китайскими композиторами практически одновременно. В этом кроется не только причина сверхбыстрого роста жанра в Китае, но и одна из причин парадоксального жанрово-стилевого сплава в ряде новых произведений.

Другую важную жанрово-стилевую тенденцию современного камерного ансамбля Л. Царегородцева формулирует так: «С начала XX века обнаруживается сильнейшее тяготение к самым разнообразным и разнородным инструментальным составам, в которых резко возрастает значение детализированного тембрового письма»<sup>113</sup>. Очевидно, появление множества произведений для неординарных составов было связано с воплощением принципиально новых, нередко авангардных авторских концепций. В китайской ветви жанра тенденция качественного расширения ансамблевых составов проявила себя очень широко. Уже в 1981 году Ло Йонхуэем был написан секстет для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и ударных «Родина в свете солнца». Привлечение деревянных духовых и ударных инструментов вскоре стало устойчивой тенденцией, а к началу XXI века в китайском большом фортепианном камерно-инструментальном ансамбле сложились три линии.

Классическая линия представлена составами со струнными, смешанная – с духовыми и ударными, а национальная – составами с традиционными китайскими инструментами<sup>114</sup>. Эксперименты с составами ансамбля, открывающие новые тембровые возможности, стали для некоторых авторов важным направлением творческих поисков. К примеру, в творческом портфеле Чэнь И, пишущей камерные фортепианные ансамбли с конца 1980-х годов, есть классическое фортепианное трио «Песня сосны и бамбука», секстеты с духовыми и перкуссией

---

<sup>113</sup> Царегородцева Л. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – Тамбов, 2005. – 224 с. С. 129.

<sup>114</sup> Об этом подробнее говорилось в §1.5 данного исследования.

«Встреча» и «Гимн», квинтет с флейтой и перкуссией «Дыхание», квинтеты с двумя духовыми «Сверкая яркими огнями» и «Благодатный дождь весенней ночью», квартет с кларнетом «Пустота», трио с флейтой и виолончелью «Думы тихой ночью», а также трио с пипой и скрипкой «Покой».

Ещё одна характерная современная тенденция камерного жанра, по-разному проявившая себя в разных странах, – это поиск национального языка. В странах Запада она не является магистральной. Л. Царегородцева так обозначает её масштаб: «Своеобразное ответвление камерно-ансамблевой литературы возникло в связи с разработкой национального начала»<sup>115</sup>. Но то, что на Западе и в СССР было лишь ответвлением, в Китае сразу заявило о себе как главное, магистральное направление. Уже в классических ансамблях Ма Сыцуна и Цзян Вэнье в разных аспектах музыкального языка широко представлено китайское национальное начало (а у Цзян Вэнье ещё и японское). Назовём основные национальные источники китайских ансамблей:

- музыка традиционного театра провинции Гуандун (квинтет Ма Сыцуна);
- музыкальный фольклор народности гаошань на Тайване (трио «В горах Тайваня» Цзян Вэнье);
- музыкальный фольклор региона Сайбэй (трио Хуан Аньлуна);
- песенно-танцевальная традиция янгэ (квинтет «Увертюра янгэ» Чжоу Цзиньминя);
- музыкальный фольклор провинции Внутренняя Монголия (трио «Степные трели» Вэнь Дэциня);
- музыкальный фольклор народа ицзу юго-запада Китая (квинтет «Песня Ицзу» Чэньшу Лю);
- музыкальный фольклор народа мяо юга Китая (квартет «Летающая песня» Ван Юньфэя);
- музыка традиционного театра провинций Шэньси и Ганьсу (квартет Ван Силиня);

---

<sup>115</sup> Царегородцева Л. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – Тамбов, 2005. – 224 с. С. 135.

- традиционная музыка для сяо и гуциня (секстет «Лотос» Е Сяогана).

Некоторые композиторы применяют лишь структурные принципы традиционной музыки, как, например, Лю Чжуан, обратившаяся в трио «Ветер сквозь сосны» к старинным пьесам для циня и китайской музыкальной драме. Национальные источники современных китайских ансамблей включают не только музыкальные традиции, но также театральную и декоративно-прикладную. Так, визуальные образы традиционного театра провинции Сычуань воплотились в ансамбле Цзя Дацюня «Шуюнь», а образы новогодних лубочных картинок няньхуа – в квинтете Линь Хуа «Четыре новогодние лубочные картинки». Отдельно отметим трио «Пёстрые молитвенные флаги» Е Сяогана, отразившее образы тибетской культуры.

Методы работы китайских авторов камерных фортепианных ансамблей с традиционным материалом разнообразны. Отметим основные тенденции. Наиболее точный по отношению к фольклорному материалу метод цитирования встречается редко. Гораздо чаще используется обработка (частичное изменение фольклорного материала) или стилизация (воссоздание фольклорного музыкально-выразительного комплекса). Классическая обработка, сохраняющая мелодию и форму фольклорного первоисточника, встречается гораздо реже, чем свободная, в которой фольклорная мелодия трансформируется в соответствии с закономерностями авторского стилизованного контекста. Длинный ряд ансамблей такого рода начинается с фортепианного квинтета Ма Сыцуна. Как показал анализ, проведённый во второй главе, уже первая тема данного ансамбля основана на существенно преобразованной мелодии народной песни «Благодатная весна» (см. Рис. 1а, 1б).

Метод стилизации встречается в современных ансамблях. Наиболее яркий пример – «Шуюнь» Цзя Дацюня, в крайних частях которой авангардным музыкальным языком воспроизводится выразительный комплекс пьес китайской традиционной музыки.

Названные методы относятся к фольклоризму первого типа <sup>116</sup>, реконструирующему фольклорный жанр. Широко используется китайскими композиторами и фольклоризм второго типа, направленный на преобразование фольклорного жанра. Преобразование означает свободную интерпретацию авторами фортепианных ансамблей отдельных принципов организации традиционной музыки, таких как формульность, ладовая переменность, вариантность, остинатность, импровизационность. Примеры такого рода композиторской работы встречаются уже в классический период в трио «В горах Тайваня» Цзян Вэнье.

Наконец, реминисценции фольклора, своего рода «воспоминания» о нём также встречаются в произведениях исследуемого жанра камерной музыки. В этом типе фольклоризма (уже третьем по счёту) затруднительно выделить фольклорные истоки на уровне конкретного жанра или его компонентов. Тем не менее, эту группу составляют произведения на фольклорные тексты, например, квинтет «Песни юэфу» Лу Пэй, а также произведения, созданные на основе визуальных образов фольклора, например, трио «Пёстрые молитвенные флаги» Е Сяогана.

В дополнение к жанрово-стилевым тенденциям современного камерного ансамбля, обозначенным Л. Царегородцевой, необходимо назвать ещё одну – характерную именно для китайской ветви жанра. Это программность. Программные сочинения составляют примерно половину китайских камерно-инструментальных фортепианных ансамблей, и образуют, как было показано в предыдущих главах, самостоятельную жанровую линию.

Начало программной линии положило фортепианное трио Цзян Вэнье «В горах Тайваня». Напомним, в нём каждая часть также снабжена программным заголовком. Такая, детализированная программа встречается и в современных произведениях – в квартетах «Четыре новогодние лубочные картинки» Линь Хуа и «Шуюнь» Цзя Дацюня. Впрочем, в большинстве случаев китайские композиторы

---

<sup>116</sup> Термин использован по источнику: Петров А. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1980-2005): основные тенденции, новые композиторские подходы: автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. – Москва, 2007. – 28 с. С. 13.



используют обобщённую программу, лишь снабжая заглавием всё сочинение. Развёрнутая программа в виде поясняющих текстов не используется.

Широкое использование программности авторами китайских фортепианных камерно-инструментальных ансамблей стало результатом встречи синкретизма традиционного искусства с тенденцией усиления роли программности в современной инструментальной музыке. Рассмотрим оба фактора подробнее.

Говоря о синкретизме китайской традиционной музыки, исследователь музыкальных культур Дальнего Востока У Ген Ир отмечает: «Не случайно, что во многих старинных летописях часто встречаются такие словосочетания, как «юэу» («музыка и танец»), «гэу» («песня и танец»), указывающие на истоки зарождения музыкальной культуры Древнего Китая»<sup>117</sup>. Со времён глубокой древности одной из форм синкретического китайского искусства было чтение стихов в сопровождении игры на музыкальных инструментах. Инструментальные пьесы нередко снабжались пояснениями в виде каллиграфических заглавий и рисунков. С другой стороны, необходимость словесных пояснений диктовалась идеологией конфуцианства, согласно которой музыка представлялась средством воспитания людей, влияющим на общество и государственное правление. Исследовательница китайской фортепианной музыки Ли Сяо Сяо приводит детальное программное разъяснение, предпосланное древнему произведению в жанре юэу: «Вначале долго длится звучание барабана, это означает, что Царь У вызывает солдат... Танцовщица топает три раза, это подразумевает начало танца. (...) Потом звучит медленная, лирическая песня, объясняя, что шансы на победу ещё не подошли»<sup>118</sup>. В Китае никогда не было так называемой «чистой музыки», получившей широкое развитие на Западе. Напротив, музыка всегда была жизненной, то есть связанной с бытовыми реалиями.

Глубоко укоренённая в национальном сознании связь музыки и словесного пояснения естественным образом проявила себя в XX веке, в пору становления

---

<sup>117</sup> У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии: Китай, Корея, Япония: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2010. – 541 с. С. 26.

<sup>118</sup> Ли Сяо Сяо. Программность как важнейшая черта китайского музыкального мышления // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – 2008. Вып. 17. – С. 91-99. С. 95.

китайской симфонической и инструментальной школы. Так, на всём протяжении развития национального симфонизма, начиная с 1923 года, программные сочинения, безусловно, преобладают<sup>119</sup>. Ещё более показательна роль программных сочинений в судьбе фортепианной композиторской школы, с которых и начиналось её становление. Первыми в середине XX века развивались программные жанры – сюита, блестящая эстрадная пьеса, фортепианное переложение и транскрипция<sup>120</sup>. «Чистые» жанры начинают развиваться гораздо позже. Исследователи связывают это с открытием в 1978 году «железного занавеса»: «Наряду с программными сюитами, композиторов всё активнее начинает интересовать чистая музыка: соната, вариации, крупные концертные пьесы (...) Намечается последовательный переход от программной к «чистой» музыке, от национального романтизма к неоклассицизму»<sup>121</sup>. Таким образом, повышенное тяготение к программности в камерном жанре – это одно из проявлений общей тенденции развития китайской инструментальной музыки в XX веке.

Второй фактор, предопределивший появление программной линии китайских фортепианных камерно-инструментальных ансамблей, – это общемировая тенденция усиления роли программности в инструментальной музыке. Как известно, именно камерные жанры уже в первые десятилетия XX века выступили «экспериментальной лабораторией», в которой осуществлялся поиск новых выразительных средств и складывались новые техники композиции<sup>122</sup>. Именно тяга к эксперименту, художественный результат которого зачастую не был понятен слушателям, заставляла композиторов прибегать к программным пояснениям. То угасая, то разгораясь вновь, данная тенденция сохранилась на протяжении всего XX века, и сегодня она стала основой авторского концептуализма. «В каждом конкретном произведении воссоздается авторское кредо, часто зашифрованное в

---

<sup>119</sup> Ло Шии. Симфонические жанры в контексте китайской фортепианной культуры. Дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. – М.: 2003. – 268 с. С. 157-171.

<sup>120</sup> Цюй Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века: дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – Нижний Новгород, 2015. – 233 с. С. 27.

<sup>121</sup> Там же. С. 29-30.

<sup>122</sup> Наиболее значительный пример результативности такого поиска – деятельность представителей нововенской школы, до 40-х годов писавших преимущественно в камерных жанрах.

идее произведения. Концептуальность выступает аналогом "новой программности», под которой подразумевается любой характер «направляющего» авторского пояснения"<sup>123</sup>. Многообразие программных концептуальных решений, предлагаемых авторами китайских камерных ансамблей, подтверждает это наблюдение.

В китайской ветви исследуемого камерного жанра встречаются далеко не все существующие виды словесной программы. Например, не встречаются две разновидности сюжетной программы – обобщённо-сюжетная и последовательно-сюжетная. Вызвано это тем, что для камерного жанра более характерен условно-временной тип драматургии, нежели сюжетно-временной. О. Соколов так пояснял эту особенность: «условно-временная драматургия для камерных жанров более типична, в силу большей эстетической удалённости от жизненных реалий. Содержание камерных произведений с сюжетной драматургией воспринимается тоже интроспективно, не как повествование о каких-либо событиях, а как последовательное отражение судьбы главного героя»<sup>124</sup>. Не встречается и повествовательно-картинная программа, согласно которой музыка становится цепью звуковых иллюстраций к событиям, описанным в программе.

В противовес этому, иные типы программности – картинный (в терминологии Ю. Хохлова<sup>125</sup>), обобщённо-внесюжетный и психологический (в терминологии О. Соколова<sup>126</sup>) широко представлены в китайских больших фортепианных камерно-инструментальных ансамблях. С целью унификации терминологии уточним содержание этих видов. Картинная программность предполагает отображение в музыке образа (или комплекса образов) объективной действительности – картин природы и отдельных природных объектов, картин народных празднеств, плясок, битв, портретных зарисовок и т. п. По содержанию ей близка обобщённо-

---

<sup>123</sup> Макушкин В. Современные тенденции в камерно-ансамблевой музыке // Вестник Челябинского государственного университета. 2010, №11 (192). С. 161-165. С. 164.

<sup>124</sup> Соколов О. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. – 214 с. С. 87.

<sup>125</sup> Хохлов Ю. Программная музыка // Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1978. — Т. 4. – С. 442.

<sup>126</sup> Соколов О. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. – 214 с. С. 17.

внесюжетная программность. Психологическая же программность предполагает отображение в музыке эмоциональных состояний и движений души, обозначенных в программе. Термины, имеющие отношение к программным заголовкам исследуемых произведений, предлагается унифицировать следующим образом:

1. Объективно-обобщённая программа – представленные в названии сочинения (частей) внешние объекты и явления;
2. Субъективно-обобщённая программа – представленные в названии сочинения (частей) внутренние состояния человека.

Объективно-обобщённая программа среди произведения исследуемого жанра явно преобладает. Спектр внешних образов широк. Это явления природы («Благодатный дождь весенней ночью», «Лунная флейта»), объекты культуры («Баллада Великой китайской стены»), растения («Песня сосны и бамбука», «Орхидея», «Лотос»), люди («Троекратное прощание с уходящим другом», «Образ горца», «Встреча»), собирательный образ («Родина в свете солнца», «Сверкая яркими огнями», «Пустота», «Вид из окна», «Предмет») и конечно, уже перечисленные ранее образы традиционной культуры. В этом видится явное отражение идеи жизненности музыки, характерное для всей китайской культуры.

Обращает на себя внимание группа названий, выражающих идею движения как такового: «Бесконечный круговорот», «Медленный темп», «Быстрый звон», «Подвижный», «Поток». Идея движения, в свою очередь, является одной из основополагающих в китайской музыкальной эстетике. Как отмечает Ло Ши, «западное искусство построено на основе зрительного эстетического восприятия и имеет пластический, "скульптурный" характер, его душа – в ощущении пластов пространства. (...) Китайское искусство построено на основе слухового эстетического восприятия и отдаёт предпочтение музыкальным свойствам, и его суть – в передаче ощущения линии времени»<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup> Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской фортепианной культуры. Дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. – М.: 2003. – 268 с. С. 117.

Группа камерных ансамблей, наделённых субъективно-обобщённой программой, менее многочисленна, и, закономерно, более однородна по тематике. Названия этих произведений в полной мере отвечают генетическому качеству камерного ансамбля как субъективизированного жанра. Наиболее характерные: «Созерцание», «Думайте о переменах», «Покой», «Дыхание», «Думы тихой ночью».

Чтобы установить, как программность и другие особенности национального мышления проявляются в рассматриваемых произведениях, обратимся к музыкально-выразительной системе китайских камерных фортепианных ансамблей.

#### **4.2. Музыкально-выразительная система**

Фундамент музыкально-выразительной системы исследуемого жанра, как и других жанров и видов китайской инструментальной музыки, составляет национализация музыкального языка. Данное понятие было сформулировано после образования КНР и распространялось на все виды современной китайской музыки. Суть национализации сводится к гармоничному проникновению национальных элементов в европейскую музыкально-выразительную систему. Основные направления национализации:

1. Мелодика. Цитирование или обработка в народном стиле фольклорных мелодий.

2. Гармония. Появление в западной мажоро-минорной системе китайских ладовых элементов. Разнообразие современной западной гармонии позволило этим элементам войти в неё непротиворечиво. Мелодическая природа китайских ладов вызывает в гармоническом мажоро-миноре такие явления, как нетерцовые и составные аккорды, а также аккордовый параллелизм.

3. Тембр. Средствами инструментов камерного ансамбля имитируются тембры китайских инструментов, а также их звуковые модели, манера исполнения, орнаментика.

В определённой степени национализация музыкального языка остаётся актуальной и сегодня, однако, современный этап развития китайского фортепианного камерного ансамбля характеризуется и совершенно иными тенденциями. Рассмотрим, учитывая национализацию, более широкий спектр явлений, характеризующих основные аспекты музыкального языка: тематизм и методы его развития, ладогармония, фактура, метроритм, форма, темброво-сонорные особенности. Характеристика в виде спектрального ряда выстроена по принципу удаления от европейской модели камерно-инструментального ансамбля первой половины XX века, с которой начиналось развитие китайской жанровой ветви. Поскольку история исследуемого жанра была крайне неровной, предлагаемый спектр не совпадает с этапами исторического расширения музыкально-выразительной системы, отражая лишь её нынешнее разнообразие.

**Тематизм.** Характер тематизма определяется методами работы с национальным тематическим материалом. Диапазон методов широк. Он включает обработки традиционных тем, создание авторских стилизованных тем, сохранение в авторском тематизме отдельных национальных оборотов, а также особое отношение к звуку, обусловленное китайской музыкальной эстетикой.

Метод обработки характерен для ансамблей как классического, так и современного периодов. К первым относится тематизм Фортепианного квинтета (1949) Ма Сыцуна. Напомним, что композитор адаптировал для камерного ансамбля четыре народные темы, сохранив их мелодический контур, опорные звуки и характер мотивов (см. Рис. 1).

В современный период обработка получила широкое распространение. Один из первых её примеров находим в побочной партии первой части Фортепианного трио Хуан Аньлуна, основанной на сайбэйской мелодии. Спокойная, светлая, полная свободного развития мелодическая линия фортепиано запечатлела дух привольной степной песни (см. Рис. 23а). Искусное прочтение народной песни «Милый Цзяннань» представил в одноимённом фортепианном квартете Тань Минцзы. Партия скрипки, исполняющей народную мелодию, насыщается

приёмами восходящего и нисходящего скольжения, передавая специфическую технику игры на народном струнном инструменте (см. Рис. 23б).

Второй метод – авторские стилизации народных мелодий – более характерен для современных ансамблей. Обратимся к квинтету Линь Хуа «Четыре новогодние лубочные картинки». Во второй части, носящей название «Пастушок под весенним дождём», темой служит безыскусный, но лиричный пентатонный напев в духе народных наигрышей (см. Рис. 23в). С подобной мелодии в народном стиле начинается и секстет «Лотос» Е Сяогана. Аутентичность флейтовой мелодии достигается сочетанием свободной метрики и интонационной нестабильности, характерной для игры на традиционной флейте сяо (см. Рис. 20а).

Отдельные национальные обороты наблюдаются в авторском тематизме и классических, и современных произведениях. В трио «В горах Тайваня» Цзян Вэнье так построена начальная тема. Автор добавляет к основному ладу народной мелодии новые звуки, в результате чего национальный характер сохраняется лишь в отдельных оборотах темы (см. Рис. 5а). Во второй части квартета Ван Силяня ансамблевое остинато и тема кларнета построены на изменённых фразах из циньских арий, сохраняя сходство с народными первоисточниками (см. рис. 19).

Третий метод работы с национальным тематическим материалом представляет собой музыкальное решение таких фундаментальных понятий китайской музыкальной эстетики как «самодостаточность звука» и «пустотность». Самодостаточность категории «звук» в восточной музыке отмечает У Ген Ир: «Если в музыке Запада неизменным условием формирования музыкальной композиции является линейное развертывание звукового потока во времени, то на Востоке отдельный тон, многократно повторяясь и расцветивая сложный организм обертонов-призвучиваний по вертикали, способен создавать конструкцию, именуемую музыкой»<sup>128</sup>. Исследователь китайской цивилизации В. Малявин видит в этом сознательном ограничении звукового материала «средство не возбуждения, а,

---

<sup>128</sup> У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии: Китай, Корея, Япония: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2010. – 541 с. С. 186.

напротив, контроля, сдерживания чувств»<sup>129</sup>. Наивысшей формой сдерживания чувств становится пустотность, понимаемая не как отсутствие звучания, а как некое внутреннее звучание. Ло Шии называет его *вне-звучием* и так описывает его появление: «... "вне-звучие" достигается в глубине жизненного ритма, в переживаниях, сдержанности и выражении. Это настоящая *вещь в себе* в китайском искусстве, высший предел, которого всеми силами стремится достичь китайская музыка»<sup>130</sup>.

Мелодия, заявленная в названии трио Ян Лицина «Далёкий напев», представляет собой дление в тишине звука *as*, а затем *desl*, на короткое время дополняемых соседними звуками (см. Рис. 23г). Во втором разделе трио «Ветер сквозь сосны» Лю Чжуан Ещё роль тишины ещё более велика. В ней буквально тонут одинокие фразы фортепиано и флейты (см. Рис. 23д).

Методы развития тематизма в исследуемом жанре отражают те же тенденции, что и характер тематизма. Это, прежде всего, классические европейские методы. Простейший из них – секвенцирование – в той или иной степени встречается во всех произведениях. Более сложные полифонические приемы встречаются реже как в классических, так и в современных ансамблях. В виде канона, к примеру, изложена тема раздела С четвертой части трио «В горах Тайваня» Цзян Вэнье (см. Рис. 7д), а также вариант первой темы первой части ансамбля «Шуюнь» Цзя Дациня (см. Рис. 13а-в). Авангардные методы, такие как микрополифония, используются в завершении первой части «Шуюнь» (см. Рис. 13г), а также в начале первого эпизода секстета «Лотос» Е Сяогана (см. Рис. 21б).

Специфически восточной особенностью драматургии в современных ансамблях является статика, выражающая состояние медитации. В этом случае материал не развивается, а, скорее, «замирает». Такова, к примеру, четвертая часть квартета Ван Силяня, в которой на фоне статичных аккордов струнных звучат оstinatные фигуры фортепиано и скрипки (см. Рис. 18в).

---

<sup>129</sup> Малявин В. Китайская цивилизация. М.: АСТ/Астрель, 2000. – 632 с. С. 436.

<sup>130</sup> Ло Шии. Симфонические жанры в контексте китайской фортепианной культуры. Дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. – М.: 2003. – 268 с. С. 124.



**Ладогармония** китайского большого камерного ансамбля с участием фортепиано отражает процессы, характерные для инструментальной музыки Китая в XX веке. Эти процессы выражаются в совокупности композиторских методов и приёмов письма. С одной стороны, это растворение национальных ладовых элементов в западной ладогармонии мажоро-минора. Особенно широко данная тенденция проявила себя в классических ансамблях Ма Сыцуна и Цзян Вэнье, а также в ансамблях 1980-х годов. Вторая тенденция – полиладовость и политональность. Полиладовость проявила себя уже в классический период: она встречается в эпизодах третьей части трио Цзян Вэнье (см. Рис. 7б, в). Политональность – явление более позднее, характерное для современных ансамблей. В первой части квинтета Линь Хуа «Четыре новогодние лубочные картинки» тема излагается политонально – в экспозиции в интервал кварты, а в репризе – в увеличенную секунду (см. Рис. 24а). Политональные эпизоды также встречаются в ансамблях Е Сяогана.

Ещё один современный вариант ладогармонического решения – пантональность. Впервые она была применена Дин Шандэ в Фортепианном трио. Характерная для пантональности серия непрерывных тональных сдвигов ощущается уже в теме главной партии данного сочинения (см. Рис. 9б). В XXI веке пантональное мышление обнаруживают эпизоды квартета Ван Силяня, а также трио Е Сяогана «Пёстрые молитвенные флаги». В последнем произведении пантональное смещение центра *cis* – *c* – *H* сочетается с политональной вертикалью (см. Рис. 24б).

Применение атональности в китайских камерных ансамблях, как правило, подчинено идее воплощения национального начала. Так, во второй части квартета Ван Силяня остиная фигура атональна. Исполняемая скрипкой и виолончелью в интервал малой секунды, она охватывает почти весь хроматический ряд, но возникает в результате трансформации материала циньской арии, о чём уже говорилось (см. Рис. 17а, 19б). В современных ансамблях находит ограниченное применение и додекафония, появление которой эпизодично и целиком подчиняется текущей художественной задаче. Вторая часть ансамбля «Шуюнь»

Цзя Дацюня начинается с напряжённой басовой фразы фортепиано, которая вместе с завершающим аккордом образует двенадцатитоновую серию. Данная фраза интонационно восходит ко второй теме первой части. Впрочем, далее музыка развивается не в додекафонной технике – напротив, серия с каждым повторением сокращается. Очевидно, додекафония использована здесь лишь как выразительный приём, призванный заинтриговать слушателя. Подобным образом, то есть локально, додекафония используется в квартете «Ветер сквозь сосны» Лю Чжуан и в Фортепианном трио Ян Лицина.

Огромное разнообразие **фактурных решений**, предлагаемых китайскими авторами камерных ансамблей, затрудняет единую систематизацию, впрочем, общий вектор всё же прослеживается. Фактура исследуемого жанра развивается от функционального равенства инструментов, предписанного жанровым канонem, – к выделению отдельных инструментов соответственно авторской концепции. Наиболее показательный пример – квартет Ван Силяня, в котором сначала виолончель, а затем кларнет драматургически противопоставляются остальному ансамблю.

**Метроритмические концепции** в рассматриваемом камерном жанре реализуются в широком поле взаимодействия европейской тактовой метрики с национальными методами организации музыкального времени. Наиболее влиятельный из таких методов – это саньбань<sup>131</sup>. В китайских камерных ансамблях саньбань служит разным художественным целям: в ансамбле Цзя Дацюня он придаёт достоверность инструментальной реконструкции музыки сычуаньского театра, в квартете Ван Силяня служит воплощению образа хрупкой человеческой души. Различны и способы взаимодействия саньбань с европейской метрикой. Цзя Дацюнь в ансамбле «Шуюнь» моделирует саньбань средствами современного авангардного письма – используя условные тактовые черты и выставляя для отдельных фрагментов посекундовый хронометраж (см. Рис. 24г). Ван Силянь в квартете, напротив, устраняет элементы европейской метрики –

---

<sup>131</sup> В музыке китайского традиционного театра саньбань представляет собой группу свободных метро-темпов, а за её пределами олицетворяет идею интуитивно свободного, не скованного метром музыкального развития.

тактовые черты, размер и указания на изменения темпа (см. Рис. 16а, 18а). В обоих метроритмическим «противовесом» саньбань является остинато.

В области **формы** рассматриваемый жанр сочетает европейские и китайской структурные принципы. В результате наиболее характерными оказываются рондообразные формы. Китайская составляющая многообразна. Это, прежде всего, метро-темповый план театральной (шире, инструментальной) музыки, выраженный формулой «свободно – медленно – умеренно – быстро – свободно». Это и музыкально-риторический план Циченчжуанхэ, включающий стадии зачина, развития, поворота и окончания. И конечно, принципы формообразования множества региональных музыкальных традиций Китая. Отметим также тенденцию современных китайских ансамблей к свободе форм. Она связана, с одной стороны, с влиянием мирового музыкального авангарда. С другой стороны, свобода форм отражает эстетические установки традиционной китайской музыки.

**Темброво-сонорный аспект** реализуется в нескольких формах, проявляющих себя на всём протяжении истории китайского большого камерного ансамбля с фортепиано. Первая форма – это игра на европейских инструментах в необычных регистрах и необычными приёмами, направленная на воссоздание тембрового колорита ансамбля традиционных китайских инструментов. Вторая форма – это новые приёмы и тембровые сочетания, возникшие под влиянием современной авангардной музыки. И, наконец, третья форма, пока ещё самая малочисленная и неизученная. Это открытие новых тембровых горизонтов благодаря включению в камерный ансамбль китайских национальных инструментов.

Подведём итоги главы.

Китайский большой камерно-инструментальный ансамбль с фортепиано – это синтетический жанр, в котором взаимодействие национальных и вненациональных традиций осуществляется на разных уровнях. На уровне стиля европейская жанровая модель испытывает существенное влияние китайской инструментальной музыки, выраженное на уровне эстетики и практики. В результате китайская модель камерно-инструментального жанра обретает ряд

характерных черт, таких как объективизм коллективного выражения, а также появление новой – «экзотически актёрской» ансамблевой функции фортепиано наряду с традиционной «режиссёрской» функцией.

На современном этапе развитие исследуемого жанра происходит в русле мировой тенденции качественного расширения ансамблевых составов. Наряду с этим не ослабевает процесс разработки национального начала, в который вовлекается всё большее число региональных музыкальных и не только музыкальных традиций Китая. Глубиной и разнообразием подходов отличается и работа китайских композиторов с национальным материалом, включающая широкий диапазон методов – от обработки и стилизации до воплощения структурных и эстетических основ китайской музыки.

Особое место среди китайских больших камерно-инструментальных ансамблей с фортепиано занимают программные сочинения, в чём видится не только отражение синкретизма национальной музыки, но и тенденция усиления роли программности в инструментальной музыке XX-XXI веков. Программность китайских ансамблей отражает как внешние, так и внутренние процессы и явления человеческой жизни.

Музыкально-выразительная система исследуемого жанра подчинена идее национализации музыкального языка, выраженной в гармоничном сочетании национальных и европейских элементов. Оно осуществляется на уровнях мелодики, гармонии и тембра. Более подробный анализ показал, что отчётливому национальному влиянию подвергаются все компоненты музыкального языка – характер и методы развития тематизма, ладогармония и фактура, метроритм и форма, а также темброво-сонорный компонент. Творческий поиск современных китайских авторов направлен в сторону воплощения в камерно-ансамблевом жанре национальных эстетических и философских идей, причём результаты этого поиска зачастую оказываются созвучными исканиям мирового музыкального авангарда.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведённое исследование показало, что китайский большой фортепианный камерно-инструментальный ансамбль – это состоявшийся на национальной почве жанр, в котором происходят процессы активного многопланового взаимодействия китайской и интернациональной музыкальных культур. Об этом свидетельствует сама его история: продуктивный интерес к нему возникал у передовых композиторов Китая в ключевые моменты развития новой национальной музыки. Первая волна интереса к камерному жанру (1940-е годы) пришлась на время формирования образцов, национальных по духу и содержанию. Вторая волна (с 1980-х годов) возникла в связи с потребностью освоения новейших техник и приёмов композиторского письма. Её результатом стало расширение тематики и выразительного спектра китайских больших фортепианных камерно-инструментальных ансамблей. Данный жанр превратился в область особого творческого поиска, направленного в сторону постижения глубин национальной философии.

О нарастающем поиске национальных форм выражения свидетельствует и эволюция самих ансамблевых составов – от нормативных трио и квинтета к более многочисленным и темброво разнообразным ансамблям с духовыми и ударными, а также с китайскими инструментами.

В творчестве композиторов первой волны камерно-инструментальные ансамбли имели различный удельный вес: у Ма Сыцуна – меньший, у Цзян Вэнье – больший. Но в обоих случаях произведения в данном жанре стали полем смелых, новаторских экспериментов, осуществить которые в более крупных жанрах было бы труднее. Наконец, в творчестве современных композиторов камерно-инструментальное направление нередко становится одним из ведущих, сохраняя значение авторской «творческой лаборатории». Алеаторика и серийность, додекафония и микрополифония – эти и другие методы композиции

нашли самобытное, национально окрашенное применение в современных китайских камерных ансамблях.

Ускоренный рост художественных возможностей жанра на современном этапе гармонично сочетается с идеей воплощения национального содержания. Этому служит программность китайских камерно-ансамблевых произведений. Отвечая общемировой тенденции усиления программности в инструментальной музыке, она неизменно выражает сущностную особенность китайской традиционной музыки, никогда не существовавшей в «чистых» формах. Но и сами внесюжетные виды программы, широко представленные в исследованных произведениях, также соответствуют эстетике национального инструментализма, развивавшегося в тесной связи с живописью. Картинные, статичные образы, предписанные программными заголовками камерных сочинений, выражают не только широкий круг природных явлений, но и специфические, с древности ценимые представителями китайской культуры, внутренние состояния покоя, пустотности, созерцания, медитации. Фиксируемые в программе и воплощаемые в звуке, эти состояния соответствуют имманентной субъективизации камерной музыки. Таким образом, специфически национальное качество произведений становится средством развития возможностей жанра как такового.

Параллельно с программной линией китайских камерно-инструментальных фортепианных ансамблей продолжает развиваться непрограммная линия. Концептуальная задача непрограммных сочинений, как бы бросающая вызов слушателю и самому композитору, заключается в донесении национального содержания. Решение этой задачи особенно показательно в произведениях, написанных для нормативных камерных составов – фортепианного трио и квинтета. В них широкий диапазон композиторских методов простирается от специфических приёмов исполнения, имитирующих звучание китайских инструментов, до воплощения структурных особенностей китайской традиционной музыки. Разнообразны и методы работы композиторов с национальным материалом – от прямого цитирования через обработку и стилизацию – к свободной интерпретации принципов формульности, ладовой

переменности, вариантности и импровизационности, свойственных традиционной музыке. Максимальное растворение национального материала в композиторском письме приводит к множеству фольклорных реминисценций на уровне отдельных элементов музыкального языка.

Со времени написания Ма Сыцуню и Цзян Вэнь классических камерно-инструментальных ансамблевых произведений прошло более семидесяти лет. Что же из предложенного основоположниками жанра актуально для китайского камерного ансамбля сегодня? Безусловно, актуальной остаётся главная идея воплощения национального содержания современными выразительными средствами. Её реализация обеспечивает не только нынешний высокий статус камерно-инструментального жанра в иерархии китайской музыки XXI века, но и повышенный интерес к нему со стороны музыкального сообщества. Не случайно мировые премьеры многих китайских камерно-инструментальных сочинений сегодня опережают премьеры внутри страны.

Перспективы развития китайского камерно-инструментального фортепианного ансамбля широки. Одним из направлений может стать более широкое привлечение в ансамблевые составы национальных (и не только национальных, а, скажем, электронных) инструментов. В то же время, есть основания ожидать в новых произведениях усиления и усложнения диалога культур, выхода его за рамки вектора «Европа – Китай» и вовлечения новых голосов. Так или иначе, данный жанр сегодня находится на переднем крае композиторского поиска, а это значит, что слушателя и исследователя ждёт ещё много плодотворных открытий.

## Библиография

### *На русском языке*

1. Агеева Н. Китайская народная инструментальная музыка и музыкальные инструменты при династиях Сун (960-1279) и Юань (1279-1368) // Общество и государство в Китае: XXXIX научная конференция / Ин-т востоковедения РАН. – М.: Вост. лит., 2009. – 502 стр. – Ученые записки Отдела Китая ИВ РАН. Вып. 1. С. 390-396.
2. Айзенштадт С. Фортепианные школы Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики : автореф. дисс. ... докт. иск. : 17.00.02. – Новосибирск: 2015. – 49 с.
3. Алендер И. Музыкальные инструменты Китая. Иллюстрированный очерк. Авториз. пер. с кит. под ред. и с доп. И. Алендера. М.: Музгиз, 1958. – 64 с.
4. Арзаманов Ф. Заметки о современном развитии музыки Китая // Сообщения института истории искусств. 1959. № 15. С. 159-169.
5. Арзаманов Ф. О некоторых особенностях многоголосия в китайской народной музыке // Музыка народов Азии и Африки. М.: Сов. композитор, 1987. Вып. 5. С. 241–256.
6. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981 – 216 с.
7. Биджакова Н. Камерно-инструментальные жанры в музыке для виолончели и фортепиано первой половины XX века : дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – Ростов-на-Дону, 2010. – 206 с.
8. Будаева Т. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: автореф. дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – М.: 2011. – 28 с.
9. Будаева Т. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – М.: 2011. – 253 с.
10. Будаева Т. Оркестр и оркестровая музыка Пекинской оперы // Старинная музыка. 2008. № 4. С. 26-31.



11. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры : дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – Спб.: 1994. – 142 с.
12. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков : дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – Спб.: 2009. – 210 с.
13. Васильченко Е. Музицирование на цине и его место в китайской культуре // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. М., 1986, с. 99–130.
14. Васильченко Е. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия). – М.: Изд-во РУДН, 2001. – 425 с.
15. Виноградов В. Музыка в Китайской Народной Республике. М.: Сов. композитор, 1959. – 86 с.
16. Гайдай П. Роль традиционной музыкальной культуры в развитии фортепианного искусства Китая // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – Волгоград, 2014. – №3 (88). – С. 61-64.
17. Гайдамович Т. Инструментальные ансамбли. – М.: Музгиз, 1960. – 55 с.
18. Гладких А., Гладких О. Ансамбль как форма художественной деятельности // Наука. Искусство. Культура. Вып. 1 (9), 2016. – С. 5-12.
19. Го Хао. Образы природы как творческий импульс в становлении китайского фортепианного концерта // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении. – Кемерово, 2016. – Вып. 3. – С. 90-94.
20. Грубер Р. История музыкальной культуры с древнейших времен до конца XVI века. М.: Л.: Государственное музыкальное издательство, 1941. Т. 1. – 563 с.
21. Грубер Р. Музыкальная культура Древнего Китая // Всеобщая история музыки. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – ч. 1. – С. 63-76.
22. Грушина Е. XXI век: Возрождение традиций и выход из кризиса в рамках жанрового поля камерно-инструментальной музыки // Педагогика Искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.art-education.ru/AE-magazine> – Дата доступа: 25.05.2020.

23. Грушина Е. Камерно-инструментальная музыка в культурном пространстве XX столетия // Актуальные вопросы современной науки: Новосибирск: Изд-во ЦРНС, 2014. – Вып. 38. – С. 58-67.
24. Грушина Е. Камерно-инструментальная музыка: возрождение традиций и выход из кризиса // Актуальные вопросы современной науки. 2015. – С. 36-44.
25. Грушина Е. Камерно-инструментальная музыка на современном этапе развития: тенденции и перспективы // Новый взгляд. Международный научный вестник. 2014. – С. 54-62.
26. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – Нижний Новгород: 2017. – 238 с.
27. Зима Л. Фортепианный квинтет. Феномен жанра сквозь призму числа // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XXI междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск: СибАК, 2013. – С. 82-89.
28. Ин Сяо. Китайская фортепианная обработка: концепция исполнительской эстетики // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2008. – № 9. – С. 90-95.
29. Ин Сяо. Синтез традиций национального музыкального фольклора и общеевропейской техники композиции (на примере фортепианных обработок китайских композиторов) // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2009. – № 2 (12). – С. 81-87.
30. Казанцева Л. Музыкальный жанр и его содержание // Южно-российский музыкальный альманах. 2007. № 1. С. 90-94.
31. Ли Сяо Сяо. Китайская классическая музыка в её связях с духовными и религиозно-философскими основами культуры // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – 2009. Вып. 18. – С. 161-170.
32. Ли Сяо Сяо. Программность как важнейшая черта китайского музыкального мышления // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – 2008. Вып. 17. – С. 91-99.

33. Ли Сяо Сяо. Современное китайское фортепианное искусство в его связи с содержанием китайских философских и эстетических концепций // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – 2009. – Вып. 19. – С. 203-210.
34. Ли Юнь. Фортепианная аранжировка в истории китайской музыки // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7. – № 5А. – С. 296-303.
35. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Советский композитор, 1990. – 312 с.
36. Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской фортепианной культуры. Дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. – М.: 2003. – 268 с.
37. Лю Цинь-тао. Традиционная ритмика «сань-бань» в фортепианном творчестве китайских композиторов: проблемы интерпретации // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – 2005. – Вып. 10. – С. 58-67.
38. Макушкин В. Современные тенденции в камерно-ансамблевой музыке // Вестник Челябинского государственного университета. 2010, №11 (192). – С. 161-165.
39. Мартынова О. Жанровые особенности разных видов фортепианного ансамбля // Вестник Костромского государственного университета. 2010, №1. – С. 297-302.
40. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
41. Нью Дун Ян. Черты генезиса фортепианного искусства Китая // Весці Беларускай Дзяржаўнай Акадэміі музыкі. – 2008. – №12. – С. 122–125.
42. Пан Вэй. Своеобразие претворения европейских принципов сонатного мышления в китайском фортепианном искусстве // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – 2009. – Вып. 19. – С. 145-151.
43. Петров А. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1980-2005): основные тенденции, новые композиторские подходы: автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. – Москва, 2007. – 28 с.

44. Польская И. Генезис и эволюция камерно-ансамблевых жанров // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 42 (25). – С. 61-81.
45. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков: Харьковская государственная академия культуры, 2001. – 395 с.
46. Польская И. Система ансамблевых жанров и её структура // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі № 27 (38). – С. 47-54.
47. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. – М.: Музгиз, 1954. – 384 с.
48. Пэн Чэн. Китайские композиторы XX века (обзор) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. №4 (25). Нижний Новгород, 2012. – 79 с.
49. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и её претворение в творчестве композиторов XX века: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. – Нижний Новгород, 2011. – 301 с.
50. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка // Музыка XX века, 1890-1945: очерки: в 2 ч. Ч.2, кн. 3: 1917-1945. – М.: Музыка, 1980. – 589 с. С. 346-406.
51. Самойлова Н. Фортепианный квартет в русской музыке: история и теория жанра : дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – Оренбург, 2011. – 191 с.
52. Сисаури В. Церемониальная музыка Китая и Японии. – Спб.: Изд-во СПбГУ, 2008. – 292 с.
53. Соколов О. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. – 214 с.
54. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М., 1971. С. 292-310.
55. Ся Юньцзин. "Синьцзянские танцы" Дин Шань-дэ и проблема жанровой первоосновы фортепианной музыки китайских композиторов // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – 2012. – Вып. 28. – С. 147-154.
56. Ся Юньцзин. Танцевальность как аспект интерпретации современной китайской музыки для фортепиано (к проблеме воплощения пластических ритмоинтонационных образов) // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – 2014. – Вып. 32. – С. 191-199.

57. Ся Юньцзин. Традиционная ритмика в современной китайской фортепианной музыке // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – 2015. – Вып. 36. – С. 232-242.
58. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии: Китай, Корея, Япония: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2010. – 541 с.
59. У На. Фортепианная музыка Дин Шан Дэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приёмами европейского письма : дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – СПб.: 2009. – 300 с.
60. У На. Фортепианная музыка Дин Шаньдэ: сопряжение китайских национальных традиций с европейскими приёмами композиторского письма. – СПб.: «Ut», 2013. – 224 с.
61. Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980 – 1990-х годов : дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – Нижний Новгород: 2019. – 243 с.
62. Хань Фан, Ван Цзичао. Ритуал и церемониальная музыка в Китае // Общество и государство в Китае. Т. XLIV, ч. 1. – М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН), 2014. – 594 стр. – (Ученые записки ИВ РАН. Отдела Китая. Вып. 14). – С.74-95.
63. Хе И. Ма Сыцун – основоположник китайской профессиональной скрипичной школы // Краеведение Приамурья. № 2-3 (15-16), 2011. С. 10-17.
64. Холопова В. Теория музыкального содержания. Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория». – 24 с.
65. Хоу Юэ. Из истории китайского фортепианного искусства середины XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – №1 (70). – С. 366-371.
66. Хохлов Ю. Программная музыка // Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1978. — Т. 4. – С. 442.

67. Царегородцева Л. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано : дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – Тамбов, 2005. – 224 с.
68. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. – СПб.: Композитор, 2014. – 336 с.
69. Цинь Тянь. Героико-патриотическая тема в фортепианных сочинениях китайских композиторов // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2011. – Вип. 33. – С. 372-382.
70. Цинь Тянь. Образы родной природы в фортепианных сочинениях китайских композиторов // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. – 2011. – № 5. – С. 180-183.
71. Цюй Ва. Традиционные музыкальные инструменты в фортепианной интерпретации современных китайских композиторов // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2016. – №2 (14). – С. 25-37.
72. Цюй Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века: дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – Нижний Новгород, 2015. – 233 с.
73. Чайкин С. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке : дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. – Новосибирск: 2008. – 254 с.
74. Чень Жуньюань. Мировоззренческие и стилевые основы импрессионизма в фортепианной музыке Китая // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Музично-театральне мистецтво. – 2012. – №14. – 159-163.
75. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. М.: Музгиз, 1952. – 251 с.
76. Шнеерсон Г. О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов. Вып. 1. М.: Музгиз, 1958. – 143 с.
77. Юнусова В. Музыкальная культура Азии и Северной Африки (обзор) // История зарубежной музыки XX в. – М.: Музыка, 2005. – с. 518-573.

*На китайском языке*

78. Ан Бо. Лучшие циньские арии. Музыка циньских арий [М]. Шанхай: Новинки литературы и искусства, 1952. – 94 с. (安波. 秦腔曲牌. 秦腔音乐 [М]. 上海: 新文艺出版社, 1952. 94 页)
79. В траве [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/出草/1198066?fr=aladdin> – Дата доступа: 30.04.2020.
80. Ван Анчао. Представление традиционной китайской культуры широкими штрихами современности: этюд о художественных достижениях Ян Лицина // Создание музыки, 2013, №1. – С. 28-32. (王安潮. 将中国传统音乐文化以厚重笔触现代呈现. 《音乐创作》. 2013 年第一期. 页 28-32)
81. Ван Ибо. Формализация музыкального языка на примере произведения «Шуюнь» // Художественное образование, 2012, №11. – С. 67-68. (王艺播. 从音乐语言的表述看音乐形式化过程—以作品《蜀韵》为例. 艺术教育. 2012 年第 11 期. 页 67-68)
82. Ван Ли. Исследование композиторской техники поздних фортепианных произведений Дин Шаньдэ. Магистерская диссертация. Университет Цюйфу. Жичжао. 2008. – 48 с. (王丽. 丁善德晚期钢琴作品作曲技法研究. 硕士学位论文. 曲阜师范大学. 日照. 2008. 48 页)
83. Ван Юйхэ, Ху Тяньхун. Сяо Юмэй – сравнение китайской и европейской музыки (1921) // Труды по истории современной китайской музыки (1901-1949). – Пекин: Изд-во народной музыки. 2006. – 121 с. (汪毓和, 胡天虹. “萧友梅-中西音乐的比较研究(1921)”«中国近现代音乐史卷 1901-1949». 人民音乐出版社. 北京, 2006. –121 页)
84. Ван Юйхэ. История музыки Китая в Новое время. — Пекин, 1994. – 331 с. (汪毓和. 中国近代音乐史. 北京, 1994 年. 331 页)
85. Ван Юйхэ. История музыки Китая в Новое и Новейшее время. — Пекин: Изд-во Китайского университета национальностей, 2006. – 468 с. (汪毓和. 中国近代音乐史. 北京: 中央民族大学出版社. 2006 年. 468 页)

86. Ван Юйхэ. История современной китайской музыки. – Пекин: Изд-во народной музыки, 2012. – 372 с. (汪毓和. 中国近现代音乐史. 北京: 人民音乐出版社, 2012. – 372 页)
87. Гуо Синь. Музыка «умолчания» делает современное созвучным древнему: интеграция китайской традиции и современной техники письма в произведении «Ветер сквозь сосны» Лю Чжуан // Китайская музыка (ежеквартальное издание), 2011, №3. – С. 96-108. (郭新. 音乐“留白”使“洋”声传古韵—刘庄《风入松》中文化传统与现代技法的整合. 中国音乐 (季刊) 2011 年第 3 期. 页 96-108)
88. Дин Шаньдэ. Исследование техники композиции. Глава 1: Создание темы // Музыкальное искусство, 1986, №1. – С. 38-41. (丁善德. 作曲技法探索(一) 音乐艺术. 1986 年第 1 期. 页 38-41)
89. Дин Шаньдэ. Исследование техники композиции. Глава 6: Полифонические приёмы // Музыкальное искусство. 1987, №.2, С. 40-47. (丁善德. 作曲技法探索(六) 《音乐艺术》1987 年 2 期 40-47 页)
90. Дин Шаньдэ. Исследование техники композиции. Глава 8: Музыкальная форма и содержание // Музыкальное искусство. 1987, №.4, С. 51-61. (丁善德. 作曲技法探索 (八) 《音乐艺术》1987 年 4 期 51-61 页)
91. Дуан Вэнцзинь. Мультикультурная взаимосвязь и интеграция: рассмотрение приёмов письма в «Шуюнь» Цзя Даюнь // Музыка и исполнение (теория композиции и музыкальный анализ), 2014, №1. – С. 149-156. (段文晶. 多元文化的交织与融合—贾达群《蜀韵》之技法研究. 音乐与表演. 音乐创作理论与音乐分析. 2014 年第 1 期. 页 149-156)
92. Е Цзы. Познакомьтесь с великим китайским композитором: Ван Силинь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://club.kdnet.net/dispbbs.asp?id=12398366&boardid=1> – Дата доступа: 13.10.2019.



93. Инь Сон. Редкое китайское фортепианное трио: «Первое трио» Хуан Аньлуна // Фортепианное искусство», №5, 2000. С. 14-15. (尹松。一首不可多得的中国钢琴三重奏——黄安伦《第一钢琴三重奏》。《钢琴艺术》2000年第五期第 页 14-15)
94. Ли Бо. Чистой воды лотос [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/清水出芙蓉> – Дата доступа: 06.12.2019.
95. Ли Ланьцин. Описание современной китайской музыки. – Пекин: Высшее образование, 2009. – 423 с. (李岚清《中国近现代音乐笔谈》高等教育出版社, 2009. – 423 页)
96. Ли Цзыти. От «Линии горизонта» до «Сияния Гималаев»: комментарий к вокально-симфоническому творчеству Е Сяогана // «Новый голос Юэфу (научный вестник Шэньянской консерватории)», №32 (2), 2014. С. 5-8. (李吉提。从《地平线》到《喜马拉雅之光》——叶小纲声乐交响创作评述。《乐府新声 (沈阳音乐学院学报)》2014年第32(2)期。页5-8)
97. Ли Юаньцин. Исследование национальной музыки. — Пекин: Народная музыка, 1983. – 228 с. (李元庆。民族音乐问题的探索。北京：人民音乐出版社。1983年。– 228 页)
98. Ли Янбин. Лирические вариации, волнующие душу: вспоминая композитора Лю Чжуан // Народная музыка, №12, 2011. С. 15-19. (李妍冰。触动心灵的诗意变奏——怀念作曲家刘庄。《人民音乐》2011年第, 12 期。页 15-19)
99. Ли Янсьень. Применение политональных приёмов в фортепианном квинтете «Четыре новогодние лубочные картинки» // Северная музыка, 2013, №5. – С. 21-22. (李阳轩。钢琴弦乐五重奏《桃花坞年画木刻图四幅》中多调性手法的应用。北方音乐。2013年第5期。页21-22)
100. Лин Хуа. Презентация сборника пьес «Комментарии к двадцати четырёх стихотворениям Сыкун Ту» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.sohu.com/a/317067777\\_304932](https://www.sohu.com/a/317067777_304932) – Дата доступа: 13.04.2020.

101. Лю Чживэй. Анализ произведений Ма Сыцуна, Тань Сяолиня и Цзян Вэнье. Магистерская диссертация. Тяньцзиньская консерватория, 2007. – 131 с. (刘志晟. 马思聪、谭小麟、江文也重奏作品分析. 硕士学位论文. 天津音乐学院, 2007年. 131页)
102. Лян Маочунь. Современная китайская музыка (1949–1989). — Шанхай, Изд-во Шанхайской академии музыки, 2004. – 257 с. (梁茂春. 中国当代音乐 (1949-1989). 上海:音乐学院出版社 2004年. – 257页)
103. Ма Сыцун. Высокий голос, звучащий издалека. Пекин: Изд-во Байхуа, 1999. – 259 с. (摘引: 马思聪《居高声自远》北京:百花文艺出版社, 1999年. 259页)
104. Ма Сыцун. Искусство создания симфонии // Народная музыка, 1961, №11. С. 23-25. (马思聪.《交响音乐创作的技巧》.《人民音乐》, 1961年, 11期. 页 23-25)
105. Минь Ян. С начала и до конца – с мелодией: обзор творческого пути Хуан Аньлуна // Новый голос Юэфу (Академический журнал Шэньянской консерватории), №1, 2007. С. 88-92. (明言. 自始至终“有调调”——对黄安伦的音乐史学研究. 乐府新声 (沈阳音乐学院学报) 2007年第1期. 页 88-92)
106. Молитвенные флаги [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/经幡/3292490> – Дата доступа: 21.04.2020
107. Си Чжэнгуань. О музыкальной жизни при императоре Канси // Музыкальные исследования. 1988. №3. – С. 39-49 (席臻贯《从康熙皇帝的音乐活动看 (律吕正义)》音乐研究 1988年第3期 39-49页)
108. Сяо Хун. Характерные черты фортепианных произведений Дин Шаньдэ позднего периода // Большая сцена. 2014, №12. – С. 142-143. (晓红. 丁善德晚期钢琴作品的创作特征. 大舞台. 2014年第12期. 页 142-143)
109. Тан Гэшэн. Глубокое сплетение души и технологии: целостный анализ «Квартета» (ор.41) Ван Силяня // Научный вестник Уханьской консерватории, 2008, №2. – С. 75-89. (檀革胜. 灵魂与技术的深度交融 - 王西麟《四重奏》(Op.41) 整体分析. 武汉音乐学院学报. 2008年第2期. 页 75-89)

110. Тао Ябин. О развитии современной китайской ансамблевой музыки // Научный вестник Центральной консерватории, 1989, №3. – С. 12-17. (陶亚兵. 论我国当代重奏音乐的发展. 中央音乐学院学报. 一九八九年第三期. 页 12-17)
111. Тьень Йимяо. Траектории современной музыки: комментарий к камерным произведениям Ян Лицина // Народная музыка, 2010, №4. – С. 36-39. (田艺苗. 当代新音乐的轨迹—杨立青的室内乐作品评析. 《人民音乐》2010年第4期. 页 36-39)
112. Цао Лицюнь. Смею петь и плакать: слушая «Квартет» Ван Силяня // Меломан, 2016, №7. – С. 65-67. (曹利群. 敢有歌吟动地哀. 听王西麟《四重奏》音乐爱好者 2016年第7期. 页 65-67)
113. Цзилинь Цзюнь. Исследование развития и национального характера китайского струнного квартета. Магистерская диссертация. Шаньдунский университет. Цзинань, 2018. – 63 с. (吉林君. 中国弦乐四重奏的发展脉络及其民族化探索. 硕士学位论文. 山东大学. 济南. 2018. 63页)
114. Цзюй Цихун. История музыки Нового Китая (1949-2000). – Чанша: Хунаньское художественное издательство, 2002. – 238 с. С. 164. (居其宏. 新中国音乐史(1949-2000). 长沙: 湖南美术出版社, 2002: 238页)
115. Цзюй Цихун. Китайская музыка в XX веке. — Циндао : Изд-во Циндао, 1992. – 258 с. (居其宏 《20世纪中国音乐》青岛出版社, 1992年. – 258页)
116. Цзян Вэнье [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://baike.baidu.com/item/江文也/5617633?fr=aladdin#reference-\[3\]-309860-wrap](https://baike.baidu.com/item/江文也/5617633?fr=aladdin#reference-[3]-309860-wrap) – Дата доступа: 11.04.2020.
117. Цыченчжуанхэ [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/起承转合/7982589?fr=aladdin> – Дата доступа: 03.12.2019.
118. Цзя Дацюнь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/贾达群> – Дата доступа: 03.07.2019.

119. Цянь Жэньпин. Китайская скрипичная музыка. Чанша: Хунаньское художественное издательство. 2001. – 234 с. (钱仁平《中国小提琴音乐》长沙: 湖南文艺出版社, 2001年出版 234页)
120. Цянь Жэньпинь. Метроритм «Шуюнь» // Народная музыка, 2005, №5. – С. 11-13. (钱仁平.《蜀韵》之韵律. 人民音乐. 2005年第5期. 页 11-13)
121. Чанлинь Яохао. Связь между традиционным музыкальным контекстом и современными композиционными методами: анализ произведения Е Сяогана «Лотос» // Музыкальное искусство, 2013, № 4. С. 75-85. С. 82. (常林姚尧. 传统音乐语境与现代作曲技法的沟通——叶小纲室内乐《芙蓉》音乐分析. 音乐艺术. 2013年第4期. 页 75-85)
122. Чжи Гэшэн. Три типа дискурсивной системы Ван Силяня: новейшее тематическое исследование «Квартета», «Диалога комедии» и «Концерта для фортепиано» // Создание музыки, 2012, №10. – С. 59-65. (植革胜. 王西麟的三种话语系统——以近作《四重奏》、《喜剧的对话》和《钢琴协奏曲》为例.《音乐创作》. 2012年第十期. 页 59-65)
123. Чэнь Си. Развитие и специфика раннего смешанного квартета в Китае: на примере фортепиано и скрипки // Новый голос Юэфу (научный вестник Шэньянской консерватории), 2011, №4. – С. 91-95. (陈习. 我国早期混合重奏创作的发展及其特点——以钢琴与提琴重奏为例. 乐府新声 (沈阳音乐学院学报) 2011年第4期. 页 91-95)

*На английском языке*

124. Melvin S. Rhapsody in red: how western classical music became Chinese. – N. Y.: Algora Publishing, 2004. – P. 45.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Рис. 1.

а) Ма Сышун. Фортепианный квинтет, 1 часть. Первая тема.

The musical score is for a piano quintet, featuring Viola, Cello, Violin I (VI), and Violin II (Vc). The tempo is marked **Moderato**. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score is divided into three systems. The first system shows the Viola and Cello parts, with the Viola part marked *p* *Simplice*. The second system shows the Violin I and Violin II parts, with the Violin I part starting at measure 8. The third system shows the Violin I and Violin II parts, with the Violin I part starting at measure 15. The score concludes with a double bar line.

б) Народная мелодия «Благодатная весна».

The musical score is for a folk melody in G major, 4/4 time. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 1, the second at measure 11, and the third at measure 21. The melody is simple and melodic, ending with a double bar line.

в) Ма Сыцун. Фортепианный квинтет, 1 часть. Вторая тема.

*Allegro vivace*

*pp*

*pp* *leggiere*

75

80

85

г) Ма Сыцун. Фортепианный квинтет, 1 часть. Третья тема

*Allegro*

*pizz* *mf*

*pizz* *mf*

*pizz* *mf*

*pizz* *mf*

*Allegro*

170

175 180

д) Ма Сыцун. Фортепианный квинтет, 1 часть. Четвёртая тема

Allegretto 220

*p* *mf esp*

Allegretto

*p*

225

*p* *pizz*

230



Рис. 2. Ма Сыцун. Фортепианный квинтет

а) Вторая часть, первая тема

The image displays a musical score for piano quintet, consisting of two systems of staves. The first system is marked "Andante" and includes dynamics such as *mf*, *esp*, and *cresc.*. The second system is also marked "Andante" and includes dynamics like *f*, *dim.*, *p*, and *pinx*. A circled letter "A" is placed above the second system, with the instruction "Sul D" below it. The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The piano part features a steady accompaniment of chords, while the strings play a melodic line with various articulations and dynamics.



б) Третья часть, тема рефрена

**Allegretto**

**Allegretto**

10

в) Четвёртая часть, тема среднего раздела

Andante

Andante *molto largamente e appassionato*

*mf*

160

165

г) Шестая часть, тема второго эпизода

The image displays a musical score for the sixth part, second episode theme, marked *Adagio*. The score is arranged in three systems, each containing a piano (p) and violin (v) part. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the violin part is in a single staff. The tempo is *Adagio*, and the performance instruction is *con sentimento*. The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*. The first system shows the beginning of the piece, with the piano part starting with a *pp* dynamic. The second system includes a measure number of 150. The third system includes a measure number of 155. The fourth system includes a measure number of 160. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Рис. 3. Ма Сычун. Фортепианный квинтет

а) Шестая часть, тема рефрена (партия фортепиано)



б) Вторая часть, завершение второго эпизода (партия фортепиано)



в) Вторая часть, дополнение к первому рефрену



г) Вторая часть, первый эпизод

Musical score for Violin I and Piano. The Violin I part is in treble clef, 3/4 time, featuring a melodic line with two triplet markings. The Piano part consists of two staves (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

д) Пятая часть, тема

Musical score for Piano. The score is in treble and bass clefs, 3/4 time, featuring a complex rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Рис. 4. Ма Сычун. Фортепианный квинтет

а) Пятая часть, второй раздел

Musical score for Piano. The score is in treble and bass clefs, 3/4 time, featuring a complex rhythmic accompaniment with chords and eighth notes, including some melodic lines in the upper register.

б) Четвёртая часть, средний раздел

Musical score for Cello and Piano. The Cello part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower two staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the Cello and a complex, textured accompaniment in the Piano.

Рис. 5. Цзян Вэнье. Фортепианное трио «В горах Тайваня»

а) Первая часть «Прелюдия». Главная тема

Musical score for Violino, Violoncello, and Piano. The score is in Chinese and includes the title "1. 前奏" (1. Prelude) and the tempo marking "Largo maestoso". The composer is identified as 江文也曲 (1955年). The Violino part is in the upper staff, Violoncello in the middle, and Piano in the lower two staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the Violino and a complex, textured accompaniment in the Piano.

б) Вторая часть «Пастушья песня». Мелодия темы

в) Третья часть «Языки пламени». Мелодия темы

г) Четвёртая часть «Антифон горцев». Мелодия темы

д) Четвёртая часть «Антифон горцев». Мелодия речитативного раздела

Рис. 6. Цзян Вэнь. Фортепианное трио «В горах Тайваня»

а) Четвёртая часть «Антифон горцев». Речитативный раздел

自由 对话似地富有幻想地  
*Recitativo parlante ad lib. con fantasia*

自由 对话似地富有幻想地  
*Recitativo parlante ad lib. con fantasia*

25

б) Пятая часть «Детский танец». Тема, начальный период

Violin

в) Пятая часть «Детский танец». Тема, развивающий период

Violin



г) Вторая часть «Пастушья песня». Средний раздел

The image shows a musical score for a string trio. It consists of three staves: Violin (top), Cello (middle), and Piano (bottom). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte dynamic (*f*). The Violin and Cello parts feature melodic lines with slurs and accents. The Piano part provides harmonic support with chords and moving bass lines. The score spans four measures.

Рис. 7. Цзян Вэнье. Фортепианное трио «В горах Тайваня»

а) Шестая часть «В траве». Фактурная вариация темы

The image shows a musical score for a string trio. It consists of three staves: Violin (top), Cello (middle), and Piano (bottom). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte dynamic (*ff*) and the tempo instruction "Tempo I ben ritmico" (very rhythmic). Above the Violin staff, the Chinese text "很富有节奏性地" (very rhythmic) is written. The Violin part features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. The Cello part has a similar rhythmic pattern. The Piano part provides harmonic support with chords and moving bass lines. The score spans four measures.

V-no.

V-c.

Piano

б) Третья часть «Языки пламени». Эпизод В

10

V-no.

V-c.

Piano

*pizz.*

*arco*

V-no.

V-c.

Piano

*pizz.*

*arco*

*pizz.*

в) Третья часть «Языки пламени». Эпизод С

Musical score for Episode C, featuring Violin (V-no.), Viola (V-c.), and Piano (Piano). The score is in 4/4 time and consists of two systems. The Violin part has a melodic line with slurs and accents. The Viola part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Piano part features a complex texture with slurs and accents, including a prominent eighth-note pattern in the right hand.

г) Третья часть «Языки пламени». Эпизод D

Musical score for Episode D, featuring Violin (V-no.), Viola (V-c.), and Piano (Piano). The score is in 4/4 time and consists of one system. The tempo is marked "Andantino tranquillo". The Violin part has a melodic line with slurs and accents, starting at measure 14 and ending at measure 19. The Viola part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Piano part features a complex texture with slurs and accents, including a prominent eighth-note pattern in the right hand.

V-no.

V-c.

Piano

д) Четвёртая часть «Антифон горцев». Раздел С. Канон

26

Moderato recitando  
*con sord. sul C*

V-no.

V-c.

Moderato recitando

Piano

*Leggiero*

27

V. no. 1

V. no. 2

Piano

Рис. 8. Цзян Вэнье. Фортепианное трио «В горах Тайваня»

а) Вторая часть «Пастушья песня». Первый раздел

2. 牧歌  
Andante pastorale

V. no. 1

V. no. 2

Piano

б) Третья часть «Языки пламени». Второй рефрен

The image displays a musical score for the second refrain of the third part of "Языки пламени". The score is arranged in two systems, each containing staves for Violin (V-no.), Viola (V-c.), and Piano (Piano). The first system consists of five measures. The second system begins with a boxed measure number "13" above the Violin staff. The Viola part in the second system features a "simile" marking. The Piano part includes various articulations such as accents and slurs, and concludes with a fermata over a final chord.

Рис. 9. Дин Шаньдэ. Фортепианное трио. 1 часть

а) Вступление. Первая и вторая темы

C大调钢琴三重奏  
I

丁善德 曲  
Op.21

**Andantino** ♩ = 84

Violin

Cello

Piano

VI

Vc

P



13

VI.   
 Vc.   
 P.

*f* *mf* *mp*

б) Главная партия

43 C

VI.   
 Vc.   
 P.

*p* *mf*

49

VI.   
 Vc.   
 P.

*f* *mf*



в) Побочная партия

The image shows a musical score for three instruments: Violin (VI.), Viola (Vc.), and Piano (P.). The score is divided into two systems, measures 65-69 and 70-74.

**System 1 (Measures 65-69):**

- Violin (VI.):** Starts at measure 65 with a rest. At measure 66, it begins with a melodic line marked *mp dolce*. A dynamic change to *mf* occurs at measure 68. A circled 'D' is placed above the first note of measure 66.
- Viola (Vc.):** Remains silent throughout this system.
- Piano (P.):** Accompanies the violin. It starts with *mp* and includes a *rit.* (ritardando) marking in measure 66. The dynamic changes to *mp* at measure 67 and *mf* at measure 69.

**System 2 (Measures 70-74):**

- Violin (VI.):** Continues the melodic line, marked *cresc.* (crescendo) starting at measure 70.
- Viola (Vc.):** Enters at measure 70 with a melodic line.
- Piano (P.):** Continues the accompaniment, marked *cresc.* starting at measure 70. It includes *f* (forte) markings at measures 72 and 74.

г) Имитационное развитие побочной партии

The image displays a musical score for three instruments: Violin I (VI.), Violin II (Vc.), and Piano (P.). The score is divided into two systems, measures 75-79 and 80-84. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system (measures 75-79) features a complex, rhythmic pattern in the Violin I part, which is imitated by the Violin II part. The Piano part provides a dense harmonic accompaniment with many chords and arpeggios. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the Violin I part at measure 78. A boxed letter 'E' is placed above the Violin I staff at the end of measure 79. The second system (measures 80-84) continues the imitative development. The Violin I part has a more melodic line, while the Violin II part continues the rhythmic pattern. The Piano part remains dense. A dynamic marking of *f* is present in the Violin I part at measure 83. A boxed letter 'F' is placed above the Violin I staff at the end of measure 84.

д) Побочная партия в репризе

The image shows two systems of musical notation for a piano trio. The first system starts at measure 122. It features three staves: Violin (VI), Viola (Vc), and Piano (P). The Violin part begins with a first ending bracket over measures 122-123, marked *mp*. The Piano part includes a *rit.* (ritardando) marking over measures 122-123 and another *mp* marking. The second system starts at measure 127. The Violin part is marked *mf* and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The Piano part also includes a *cresc.* marking and a *f* (forte) marking. The Viola part in the second system has a *f* marking.

Рис. 10. Дин Шаньдэ. Фортепианное трио. 2 часть

а) Первая тема

The image shows the beginning of a piano piece. The tempo is marked *Lento espressivo* with a metronome marking of  $\text{♩} = 50$ . The time signature is 12/8. The score is for the Piano part, with the right hand in the upper staff and the left hand in the lower staff. The piece begins with a *p* (piano) dynamic marking. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Violin

Cello

Piano

5

10

11

12

*mp*

A

б) Вторая тема

VI

Vc

P.

13

14

15

16

*mf*

VI

Vc

P.

17

18

19

20

*mp*

*mf*

B

в) Тема среднего раздела

Piu mosso con vivezza ♩ = 76

37

Vi.

Vc.

P.

*p*

*mp*

41

Vi.

Vc.

P.

*mf*

*mf*

*f*

**D**

Рис. 11. Дин Шаньдэ. Фортепианное трио. 3 часть

а) Главная партия

The image displays a musical score for the first part of the third movement of 'Fortepiano Trio' by Din Shandé. The score is written for Violin, Cello, and Piano. The tempo is marked 'Vivace' with a metronome marking of 184. The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Violin, Cello, and Piano. The Violin part begins with a *pizz* (pizzicato) instruction and a dynamic marking of *f* (forte). The Cello part also begins with *pizz* and *f*. The Piano part features a complex rhythmic pattern. The second system includes staves for Violin (Vi.), Cello (Vc.), and Piano (P.). The Violin part continues with *pizz* and *f*, while the Cello and Piano parts continue their respective parts. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte) and *arco* (arco).

б) Побочная партия

The image shows a musical score for three instruments: Violin I (VI), Violin II (Vc), and Piano (P). The score is divided into two systems, measures 30-34 and 35-39.

**System 1 (Measures 30-34):**

- Violin I (VI):** Measures 30-34. Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes with slurs. Dynamic markings include *mf* at measure 31 and *f* at measure 34.
- Violin II (Vc):** Measures 30-34. Starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes with slurs. Dynamic markings include *mp* at measure 31.
- Piano (P):** Measures 30-34. Treble and bass clefs. Features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble. Dynamic markings include *f* at measure 34.

**System 2 (Measures 35-39):**

- Violin I (VI):** Measures 35-39. Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 35-37 are whole rests. Measure 38 has a boxed 'D' above it. The melody resumes with quarter notes. Dynamic marking is *mf* at measure 38.
- Violin II (Vc):** Measures 35-39. Starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 35-37 are whole rests. Measure 38 has a dynamic marking of *mp*.
- Piano (P):** Measures 35-39. Treble and bass clefs. Features chords in the treble and bass. Dynamic marking is *mf* at measure 38.

в) Разработка

The image displays a musical score for three instruments: Violin I (VI), Violin II (Vc), and Piano (P). The score is divided into two systems, with measures 59-63 in the first system and measures 64-68 in the second. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system begins at measure 59, marked with a forte 'F' dynamic. The Violin I part features a melodic line with slurs and accents. The Violin II part includes a section marked 'arco' starting at measure 61. The Piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The second system starts at measure 64, where the Violin I and II parts play a similar melodic line with slurs. The Piano accompaniment continues with chords and arpeggiated patterns. The score concludes at measure 68 with a final chord in the piano part.



г) Кода

186

VI.

Vc.

P.

190

VI.

Vc.

P.

Рис. 12. Цзя Дацюнь. Ансамбль «Шуюнь»

а) 1 часть, первая тема

$\text{♩} = 54$  rit  $\text{♩} = 42$

Violin I

*mf*

б) 1 часть, вторая тема

Musical score for Violin II, first part, second theme. The score is in 4/4 time and features a melodic line with dynamic markings *mp* and *mf*. A triplet of eighth notes is indicated with a '3' above it.

в) 3 часть, третья тема

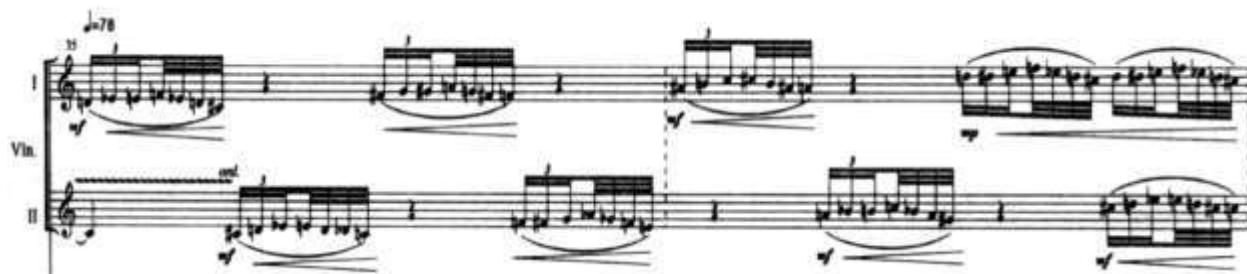
Musical score for Violin I, third part, third theme. The score is in 4/4 time and features a melodic line with dynamic markings *mf* and *and.*. The tempo is marked as  $\text{♩} = 48$  and  $\text{♩} = 56$ .

г) 1 часть, ритмический фрагмент

Musical score for Violin I and II, Percussion, and Piano, first part, rhythmic fragment. The score is in 4/4 time and features a rhythmic pattern with dynamic markings *ff* and *mf*. The Percussion part is marked *CNT-D.(S)*. The Piano part is marked *f*. The Violin I and II parts are marked *ord.* and *on the bridge*.

Рис. 13. Цзя Дацюнь. Ансамбль «Шуюнь»

а) 1 часть, точная имитация



б) 2 часть, зеркальная имитация



в) 1 часть, взаимодействие имитаций



г) 1 часть, микрополифония

4/4  $\text{♩} = 56$

*gliss*

*ppp*

*Marimba soft mallet*

*Vibraphone soft mallet*

*Glockenspiel soft mallet*

*press the keys silently*

ca: 6'

Рис. 14. Цзя Дацюнь. Ансамбль «Шуюнь»

а) 2 часть, комбинация звуков неопределённой и определённой высоты

**J**

*on the bridge*

*sul G. Frosch*

*Tamb. with one stick*

*Glockenspiel*

Musical score for strings, percussion, and piano. The score is divided into five systems. The first system contains two violin staves (I and II). The second system contains three percussion staves (I, II, III). The third system contains a piano (Pno.) staff. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *mp*), articulation (*sf*), and performance instructions like "behind the bridge" and "Marimba". The percussion parts include specific instrument markings: "Marimba" for staff I, "Tomb." for staff II, and "Tomb." for staff III. The piano part features complex chordal textures.

б) 1 часть, тембровое нарастание

Musical score for strings and percussion. The score is divided into three systems. The first system contains two violin staves (I and II). The second system contains three percussion staves (I, II, III). The third system contains a piano (Pno.) staff. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *fp*), articulation (*sf*), and performance instructions like "sul pont.", "suddenly", "Gong(M)", and "CN.H.Cymb.". The percussion parts include specific instrument markings: "CN.T.D.(L.)" for staff I, "Gong(M)" for staff II, and "CN.H.Cymb." for staff III. The piano part features complex chordal textures. The score is marked with tempo changes:  $\text{♩} = 74 \left(\frac{5}{4}\right)$  and  $\text{♩} = 82 \left(\frac{4}{4}\right)$ . There are also markings for "3", "6", and "7" in the percussion part.

**Рис. 15.** Цзя Дацюнь. Ансамбль «Шуюнь»

а) 2 часть, взаимодействие оstinатных фигур

This musical score consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The first system shows a complex texture with multiple chords and moving lines in both hands. The second system continues this texture with some changes in chord voicings. The third system features a prominent sustained chord in the treble hand while the bass hand continues its rhythmic pattern.

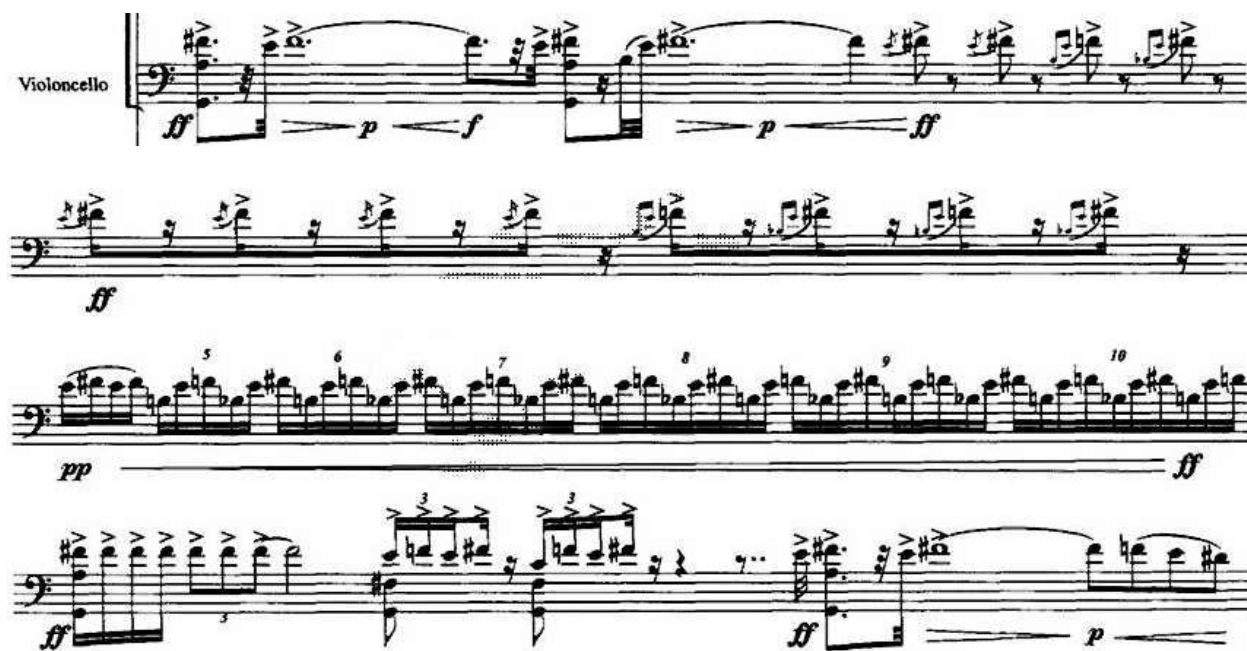
б) 2 часть, изменение оstinатной фигуры

This musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system shows a rhythmic pattern in the bass hand with accents, while the treble hand has rests. The second system shows the treble hand entering with a melodic line and the bass hand continuing its pattern. The third system shows further interaction between the two hands, with the treble hand playing a more active role.



Рис. 16. Ван Силинь. Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано

а) 1 часть, тема виолончели



б) 1 часть, *tutti*







в) 1 часть, диалог

The image displays a musical score for a dialogue, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 18 to 20, and the second system covers measures 21 to 23. Each system includes a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various articulations such as accents and slurs. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation for the vocal line.

Рис. 17. Ван Силинь. Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано.

а) 2 часть, остинатная фигура.

♩ = 144

The image displays a musical score for a quartet, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 31 to 34, and the second system covers measures 35 to 38. The score is written for Clarinet (top staff), Violin (second staff), Viola (third staff), and Piano (bottom staff). The tempo is marked as quarter note = 144. The key signature has one sharp (F#). The piano part features a prominent ostinato figure in the bass register, consisting of a sequence of chords and single notes that repeats throughout the passage. The violin and viola parts play a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The clarinet part is mostly silent in this section, indicated by rests.

б) 2 часть, наложение оstinатных фигур

The image displays two systems of musical notation, each consisting of three staves. The top system includes a vocal line (treble clef) with a melodic line and a final note marked with a fermata. Below it are two piano staves (treble and bass clefs) with complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. The bottom system follows a similar structure, with a vocal line and piano accompaniment. The piano parts feature intricate rhythmic textures, including repeated eighth-note patterns and complex chordal structures. The notation is dense and detailed, with many notes and rests clearly visible.

в) 2 часть, мелодия фортепиано

Musical score for piano, measures 109-113. The score is written for three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 109 shows a melodic line in the treble clef staff with a dynamic marking of *ff*. The grand staff contains a complex accompaniment with many sixteenth notes. Measure 110 continues the melodic line and accompaniment. Measure 111 shows the melodic line continuing with a dynamic marking of *ff*. Measure 112 continues the melodic line and accompaniment. Measure 113 shows the melodic line continuing with a dynamic marking of *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

г) 2 часть, мелодия кларнета

Musical score for clarinet, measures 109-113. The score is written for two staves, both in treble clef. Measure 109 shows a melodic line with a dynamic marking of *f*. The line continues through measures 110, 111, 112, and 113. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Рис. 18. Ван Силинь. Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано.

а) 3 часть, диалог фортепиано и кларнета.

Musical score for the first system. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom two staves are a grand staff (piano). Dynamics include *f*, *p*, and *pp*.

б) 3 часть, соло кларнета

Musical score for the second system. The top staff is a treble clef with a melodic line. Dynamics include *p*, *f*, *mf*, and *rit.*

в) 4 часть

Musical score for the third system, starting at measure 162. The top two staves are a grand staff with *pizz.* markings. The bottom two staves are a grand staff with *pp* dynamics.



Рис. 19. Ван Силинь. Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано.

а) Циньская ария «Убийство Да Цзи».



б) Материал циньской арии «Убийство Да Цзи» в квартете Ван Силиня.



в) Отрывок из циньской арии «Упала яшмовая статуэтка тигра».

诶 呀 诶 谁楼上

打 罢 更 鼓 音 未 绝

г)  
М  
ат  
ер  
иа  
л  
ци  
нь  
ск  
ой

арии «Упала яшмовая статуэтка тигра» в квартете Ван Силяня



Рис. 20. Е Сяоган. Секстет «Лотос»

а) Главная тема

♩ = 68-70 Op.48 (2005)

Flute  
Cl in B $\flat$   
Vin  
Vc  
Perc  
Piano

б) Третий рефрен

134 ♩ = 56

Flute  
Cl in B $\flat$   
Vin  
Vc  
Perc  
Piano

139  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$

Flute

Cl in B $\flat$

Vln

Vc

Perc

Piano

Vibr

Рис. 21. Е Сяган. Секстет «Лотос»

а) Первая часть Цыченчжуанхэ. Стадия развития

12  $\frac{5}{8}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$

Flute

Cl in B $\flat$

Vln

Vc

Perc

Piano

Vibr

1  $\text{♩} = 62-64$

б) Первая часть Циченчжуанхэ. Стадия поворота

2] ♩ = 64-66

Flute  
Cl in Bb  
Vln  
Vc  
Marmba  
Perc  
Piano

в) Вторая часть Циченчжуанхэ

5

Flute  
Cl in Bb  
Vln  
Vc  
Hand  
Perc  
Piano

г) Третья часть Цыченчжуанхэ

Musical score for the third part of 'Цыченчжуанхэ' by E. Sjogren. The score is for a sextet and includes parts for Flute, Clarinet in Bb, Violin, Viola, Percussion, and Piano. The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. Dynamics include *f* and *ff*.

Рис. 22. Е Сяоган. Секстет «Лотос».

а) Чередование размеров.

Musical score for 'Чередование размеров' (Change of Rhythms) by E. Sjogren. The score is for a sextet and includes parts for Flute, Clarinet in Bb, Violin, Viola, Percussion, and Piano. The time signature changes frequently between 3/4, 4/8, 5/8, and 3/8. Dynamics include *f* and *ff*.

б) Фактурные пласты

The musical score is divided into two systems, each containing six staves. The first system covers measures 169 to 173, and the second system covers measures 174 to 178. The instruments are Flute, Clarinet in Bb, Violin, Viola, Percussion, and Piano. The score is characterized by frequent changes in time signature and dynamic markings.

**System 1 (Measures 169-173):**

- Measures 169-170:** Flute and Cl in Bb play a rapid sixteenth-note pattern. Time signature: 4/4. Dynamics: *ff*.
- Measure 171:** Flute and Cl in Bb play a slower, more melodic line. Time signature: 3/4. Dynamics: *ff*.
- Measures 172-173:** Flute and Cl in Bb play a sixteenth-note pattern. Time signature: 2/4. Dynamics: *ff*.
- Measures 174-175:** Flute and Cl in Bb play a quarter-note pattern. Time signature: 5/4. Dynamics: *ff*.
- Measures 176-177:** Flute and Cl in Bb play a quarter-note pattern. Time signature: 3/4. Dynamics: *ff*.
- Measure 178:** Flute and Cl in Bb play a quarter-note pattern. Time signature: 3/4. Dynamics: *ff*.

**System 2 (Measures 174-178):**

- Measures 174-175:** Flute and Cl in Bb play a quarter-note pattern. Time signature: 3/4. Dynamics: *ff*.
- Measures 176-177:** Flute and Cl in Bb play a quarter-note pattern. Time signature: 4/4. Dynamics: *ff*.
- Measures 178-179:** Flute and Cl in Bb play a quarter-note pattern. Time signature: 3/4. Dynamics: *ff*.

The Piano part features a complex rhythmic accompaniment with frequent changes in time signature (4/4, 3/4, 2/4, 5/4, 3/4) and dynamic markings (*ff*). The Percussion part provides a steady, rhythmic accompaniment with dynamic markings (*ff*).

Рис. 23.

а) Хуан Аньлун. Фортепианное трио. Первая часть, побочная партия

The first system of the musical score shows three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It contains a few notes and rests, with the tempo marking *meno mosso* above it. The middle staff is a bass clef, also with a few notes and rests. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) containing the main piano accompaniment, starting with a piano (*p*) dynamic marking. It features a complex texture with chords and moving lines in both hands.

The second system of the musical score is labeled with the number 90 in a box at the beginning. It continues the piano accompaniment from the first system, showing intricate chordal textures and melodic fragments in both the treble and bass staves.

The third system of the musical score is labeled with the number 95 in a box at the beginning. It continues the piano accompaniment, featuring a mix of sustained chords and moving lines, maintaining the complex texture established in the previous systems.

б) Тань Минцзы. Фортепианный квартет «Милый Цзяннань». Главная тема

The image displays two systems of musical notation for a piano quintet. Each system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staves (treble and bass clefs), and a single bass clef staff at the bottom. The first system begins with a first ending bracket labeled '1' and includes dynamic markings such as *mf* and *pizz.*. The second system features dynamic markings like *f*, *mp*, and *p*. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and fingerings, indicating a complex and expressive piece.

в) Линь Хуа. Фортепианный квинтет «Четыре новогодние лубочные картинки». Вторая часть, тема

The image displays a musical score for a piano trio. It is organized into two systems of staves. The first system consists of four staves: a vocal line in the upper treble clef, and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The second system also consists of four staves, continuing the vocal and piano parts. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). Performance markings include *ril* (ritardando) and *a tempo* (return to original tempo). The score features various musical notations such as slurs, ties, and phrasing slurs.

г) Ян Лицин. Трио «Далёкий напев». Первая часть



Violin *Lento sul tasto* *poco vibr.*  
*pppp* *pppp* *p* *pppp*

Clarinet in B $\flat$  *Lento*

Piano *Lento*  
*pp* *pppp*

VI. *p*

Cl. *pppp*

PF. *pp* *pppp*

(8)

The image displays a musical score for three instruments: Violin I (VI), Clarinet (Cl), and Piano (Pf). The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 8 and the second system ending at measure 10. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

**System 1 (Measures 1-8):**

- Violin I (VI):** Starts with a *pp* dynamic, playing a melodic line with a trill. The dynamic changes to *mp* towards the end of the system.
- Clarinet (Cl):** Plays a melodic line with a trill, starting with a *pp* dynamic.
- Piano (Pf):** The right hand (RH) has a *mp* dynamic. The left hand (LH) starts with a *pp* dynamic, playing a bass line with a trill. A dashed line indicates the end of the system at measure 8.

**System 2 (Measures 9-10):**

- Violin I (VI):** Starts with a *port.* (portando) marking, followed by a *poco mosso* tempo change. The dynamic is *ppp*.
- Clarinet (Cl):** Starts with a *poco mosso* tempo change. The dynamic is *ppp*.
- Piano (Pf):** The right hand (RH) has a *poco mosso* tempo change and a *p* dynamic. The left hand (LH) has a *ppp* dynamic. A dashed line indicates the end of the system at measure 10.

д) Лю Чжуан. Трио «Ветер сквозь сосны». Второй раздел

慢滑  
slow bending

Fl.

Vc.

P.f.

overtone 泛音 (左手弹, 右手在距断音装置7英寸的位置拨里面的弦)  
L.H. playing the key while R.H. plucking the node  
inside the string 7 inches from damper. Hold ped.

*mp*

7 air sound

Fl.

Vc.

P.f.

(cue P.f.)

air sound

Fl.

Vc.

P.f.

(cue P.f.)

Fl.

Vc.

P.f.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Violoncello (Vc.), and Piano/Forte (P.f.). The Flute part is a single staff with a treble clef, containing a whole rest. The Violoncello part is a single staff with a bass clef, containing a whole note chord, a half note, and another whole note chord. The Piano/Forte part consists of two staves, treble and bass clefs, with a brace on the left. It contains a complex melodic line with various accidentals and a long, sweeping slur over the final two measures.

**Рис. 24.**

а) Линь Хуа. Фортепианный квинтет «Четыре новогодние лубочные картинки».

Первая часть, тема в репризе

The image shows a musical score for a piano quintet, consisting of five staves. The top four staves are for the string instruments (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass), and the bottom two staves are for the piano. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first part of the score is marked with a repeat sign (two dots) and a first ending bracket. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano part has a steady accompaniment of eighth notes. The string parts have more melodic and rhythmic interest, with some parts featuring slurs and accents.

This musical score consists of five staves. The top four staves are for woodwinds: Flute (top), Clarinet (second), Bassoon (third), and Contrabass (bottom). The fifth staff is for the piano accompaniment, split into right and left hands. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as *mf* and *f* throughout the piece.

б) Е Сяоган. Трио «Пёстрые молитвенные флаги». Заключительный раздел

This musical score is for the final section of a Trio, starting at measure 172. It features three staves: Violin (top), Viola (middle), and Piano (bottom). The Violin and Viola parts consist of chords and rhythmic patterns. The Piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, starting with a *p* (piano) dynamic marking. The time signature is 2/4.

177

Vln.

Vc.

Pno.

*p*

181

Vln.

Vc.

Pno.

*mp*

*p*

*pp*

186

Vln.

Vc.

Pno.

*p*

*p*

191

Vln.

Vc.

Pno.

202

Vln.

Vc.

Pno.

в) Цзя Дацунь. Ансамбль «Шуюнь». Вторая часть, вступление

*Allegro*  
♩ = 132 4/4

Piano

第二主题

7/8拍

6/8拍

5/8拍

4/8拍

3/8拍

2/8拍

1/8拍

*f*

*ff*



г) Цзя Дацунь. Ансамбль «Шуюнь». Первая часть

自由地 从非常慢逐渐加快  
*Ad libit. from very slowly to fast gradually*

*pizz.* *mf* *f* *p* *gliss.* *hard stick*

*Allegro* *J = 50* *J = 64* *J = 68*

*Viol. I* *Viol. II* *Perc. II* *Perc. III* *Pno*

*3/4* *2/4*