



## СЯО ЦЯОСУН

*Нижегородская государственная консерватория  
им. М.И. Глинки, г. Нижний Новгород, Россия  
ORCID: 0009-0008-8489-5185*

### **Стилистические черты камерно-инструментального ансамбля в творчестве китайских композиторов**

В статье на основе изучения наиболее репрезентативных произведений китайских композиторов XX века, написанных в жанре камерно-инструментального ансамбля, рассматриваются основные музыкально-выразительные средства, отражающие специфику трактовки европейского жанра на национальной почве. Указывается, что вектор стилистической системы камерного ансамбля определяет взаимодействие восточных и западных элементов. Автор рассматривает такие значимые аспекты музыкального письма, как тематический (тематизм и методы его развития), ладогармонический и фактурный, метроритмический, темброво-сонорный. Оригинальный характер тематизма обусловлен широким спектром взаимодействия авторского и фольклорного материала, охватывающим обработку традиционных тем, стилизацию, сохранение в авторском тематизме отдельных национальных оборотов. Отмечается особое отношение к звуку с позиций китайской музыкальной эстетики. Специфика композиторских решений в области гармонии обусловлена мелодической природой китайских ладов, что дополняет европейский мажоро-минор нетерцовыми аккордами, аккордовым параллелизмом. Темброво-сонорное своеобразие формируется благодаря имитации звучания китайского инструментария средствами европейских инструментов камерного ансамбля, специфической манере исполнения и орнаментике.

Интенсивный творческий поиск китайских композиторов, осуществлённый в русле взаимодействия восточных и западных традиций, таким образом, позволил им создать корпус уникальных сочинений в классическом европейском жанре, обеспечив не только его высокий статус в морфологической системе китайской музыки XXI века, но и повышенный интерес к нему со стороны мирового музыкального сообщества.

**Ключевые слова:** китайский камерно-инструментальный ансамбль, китайская современная музыка, жанр, стилистика, тематизм, инструментарий.

*Для цитирования / For citation:* Сяо Цяосун. Стилистические черты камерно-инструментального ансамбля в творчестве китайских композиторов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 143–150. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.1.143-150. EDN: YXZAAB.

**XIAO QIAOSONG**

*Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka, Nizhny Novgorod, Russia*  
ORCID: 0009-0008-8489-5185

## **Stylistic Peculiarities of the Chamber Ensemble in Chinese Composers' Creative Heritage**

Based on studying the twentieth century Chinese composers most representative works, written in the genre of chamber and instrumental ensemble, the article examines the main musical and expressive means reflecting the specifics of the European genre interpretation on the national stage. It is shown that the vector of the chamber ensemble stylistic system determines the interaction of Eastern and Western elements. The author examines such significant aspects of musical writing as thematic (thematicism and its development methods), mode-harmonic and textured, metro-rhythmic, timbre-sonorous. The original nature of the thematism is due to the wide range of interaction between the author's and folklore material, covering the treatment of traditional themes, stylization, and the preservation of individual national expressions in the author's thematicism. A special attitude to sound is noted from the perspective of Chinese. The specificity of compositional solutions in the field of harmony is due to the melodic nature of Chinese frets, that complements the European major-minor with non-lead and compound chords, as well as chord parallelism. The timbre-sonority originality is formed due to the imitation of the Chinese instruments sound by using European chamber ensemble instruments, a specific manner of performance and ornamentation.

The intensive creative search of Chinese composers, carried out in line with the interaction of Eastern and Western traditions thus allowed them to create a corpus of unique works in the classical European genre, ensuring not only its high status in the morphological system of Chinese music of the XXI century, but also increased the interest in it from the world music community.

Keywords: Chinese chamber and instrumental ensemble, Chinese contemporary music, genre, style, thematism, instrumentation.

**К**итайский камерно-инструментальный ансамбль – динамично развивающийся жанр, в котором происходят процессы активного многопланового взаимодействия национальной музыкальной культуры с достижениями других стран. Об этом свидетельствует история: продуктивный интерес к нему возникал у композиторов Китая в ключевые моменты развития новой национальной музыки. Первая волна обращения к камерному жанру (1940-е годы) пришлась на время формирования китайской школы [5]. Вторая (с 1980-х годов) – возникла в связи с потребностью освоения новейших тех-

ник и приёмов композиторского письма. Её результатом стало расширение тематики и выразительного спектра китайских камерно-инструментальных ансамблей. Жанр оказался в зоне творческого поиска, направленного в сторону постижения глубин национальной культуры [3; 8; 9; 10].

Фундамент стилистической системы камерного ансамбля, как и других жанров китайской инструментальной музыки, составляет обогащение выработанных в процессе развития мировой культуры ресурсов музыкального языка национальными средствами. Этот процесс активизировался после образования КНР и распро-



странился на все виды современного китайского музыкального искусства. Наиболее явные обновления прослеживаются в следующих компонентах стилистической системы камерного ансамбля:

1. Тематизм. Цитирование или обработка фольклорных мелодий.

2. Лад и гармония. Внедрение в западную мажоро-минорную систему китайских ладовых элементов. Мелодическая природа китайских ладов обуславливает появление в мажоро-миноре нетерцовых и составных аккордов, а также аккордовый параллелизм.

3. Тембр. Средствами европейских инструментов камерного ансамбля имитируются тембры китайского инструментария, манера исполнения, орнаментика.

Процесс взаимодействия западного и восточного в музыкальном языке продолжается и сегодня, однако современный этап развития китайского камерного ансамбля отмечен и совершенно иными тенденциями. Рассмотрим более широкий спектр явлений, характеризующих основные аспекты музыкального языка: тематический (тематизм и методы его развития), ладогармонический и фактурный, темброво-сонорный, а также метроритм и формообразование.

Характер музыкального тематизма определяется методами работы с национальными источниками. Их диапазон широк. Он включает обработки традиционных тем, создание авторских стилизаций, сохранение в оригинальном тематизме отдельных национальных оборотов, а также особое отношение к звуку как носителю китайской музыкальной эстетики.

Метод обработки характерен для ансамблей как классического, так и современного периодов. К первым относится Фортепианный квинтет (钢琴五重, 1949) Ма Сыцзуня (马思聪, 1912–1987): композитор адаптировал для камерного ансамбля четыре народные темы, сохранив их мелодический контур, опорные звуки и характер мотивов.

В современный период обработка также получила широкое распространение. Один из её примеров находим в первой части Фортепианного трио (钢琴三重奏, 1981) Хуана Анлюэна (黄安伦, род. 1949), основанной на сайбэйской мелодии. Искусное прочтение народной песни «Милый Цзяннань» представил в одноимённом фортепианном квартете (钢琴四重奏 «江南好», 1985) Тань Минцзы (谭密子, род. 1936). Партия скрипки, исполняющей народную мелодию, насыщается приёмами восходящего и нисходящего скольжения, передавая специфическую технику игры на народном струнном инструменте (пример 1).

Пример 1.

Главная тема фортепианного квинтета  
Тань Минцзы

Второй метод – авторские стилизации народных мелодий – более характерен для современных ансамблей. Обратимся к квинтету Лин Хуа (林华, род. 1942) «Четыре новогодние лубочные картинки» («桃花坞年画木刻图四幅», 1986). Во второй части, носящей название «Пастушок под весенним дождём», темой служит безыскусный лиричный пентатонный напев в духе народных наигрышей. С подобной мелодии в народном стиле начинается и секстет «Лотос» («芙蓉», 2005) Е Сяогана (叶小纲, род. 1955). Аутентичность флейтовой мелодии достигается сочетанием свободной метрики и интонационной нестабильности, характерной для игры на традиционной флейте *сяо* (пример 2).

Отдельные национальные обороты наблюдаются в авторских темах классических и современных произведений. В Фортепианном трио «В горах Тайваня» (钢琴三重奏 «在台湾高山地带», 1949) Цзяна Вэнье (江文也, 1910–1983) автор добавляет к основному ладу народной мелодии новые звуки, в результате чего национальный характер сохраняется лишь в отдельных оборотах темы. Во второй части квартета Ван Силяня (王西麟, род. 1936) для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (四重奏为小提琴、大提琴、单簧管与钢琴而作, 2002) ансамблевое остинато и тема кларнета построены на изменённых фразах из циньских арий.

Третий метод работы с национальным тематическим материалом базируется на таких фундаментальных понятиях китайской музыкальной эстетики, как «самодостаточность звука» и «пустотность». Самодостаточность ка-

тегории «звука» в восточной музыке отмечает У Ген-Ир: «Если в музыке Запада неизменным условием формирования музыкальной композиции является линейное развёртывание звукового потока во времени, то на Востоке отдельный тон, многократно повторяясь и расцветивая сложный организм обертонов-призвучков по вертикали, способен создавать конструкцию, именуемую музыкой» [7, с. 186]. Исследователь китайской цивилизации В. Малявин видит в этом сознательном ограничении материала «средство не возбуждения, а, напротив, контроля, сдерживания чувств» [2, с. 436]. Наивысшей формой становится «пустотность», понимаемая не как отсутствие звучания, а как некое внутреннее вслушивание в звук. Ло Шии называет его вне-звучием и описывает следующим образом: «... “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» [1, с. 124].

Так, мелодия, заявленная в названии трио Ян Лицина (杨立青, 1942–2013) «Далёкий напев» (三重奏 «遥远的曲调», 2009), представляет собой дление в тишине звука *as*, а затем *des1*, на короткое время дополняемых соседними звуками. Во втором разделе трио «Ветер сквозь со-

Пример 2.

Е Сяоган. Секстет «Лотос». Главная тема



сны» (三重奏 «风入松», 1999) Лю Чжуан (刘庄, 1932–2011) роль тишины ещё более значительна. В ней буквально тонут одинокие фразы фортепиано и флейты (пример 3).

Пример 3. Лю Чжуан. Трио «Ветер сквозь сосны». Второй раздел

The image shows a musical score for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Violin (Vc.), and Piano (P.F.). The score is divided into two systems. The first system features a flute part with a 'slow bending' annotation, a violin part with a long rest, and a piano part with a complex rhythmic pattern and an 'overtone' annotation. The second system features a flute part with an 'air sound' annotation and a violin part with a long rest. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp*.

Специфически восточной формой бытия тематизма в современных ансамблях является статика, выражающая состояние медитации. В этом случае музыкальная ткань не развивается, а, скорее, замирает. Такова, к примеру, четвёртая часть квартета Ван Силяня, в которой на фоне статичных аккордов струнных звучат остигатные фигуры фортепиано и скрипки.

**Ладогармонический** язык китайского камерного ансамбля отражает процессы, характерные для инструментальной музыки Китая в XX веке [3]. Они выражаются в совокупности различных композиторских методов и приёмов письма. С одной стороны, это растворение национальных ладовых элементов в западной системе мажоро-минора. Особенно наглядно данная тенденция проявила себя в классических ансамблях Ма Сыцзуня и Цзяна Вэнье 1940-х годов. Вторая тенденция – полиладовость и политональность. Полиладо-

вость сформировалась уже в классический период: она встречается в эпизодах третьей части Фортепианного трио Цзяна Вэнье 1949 года. Политональность – явление более позднее, характерное для современных ансамблей. В первой части квинтета Лин Хуа «Четыре новогодние лубочные картинки» тема излагается политонально – в интервал кварты.

Ещё один современный метод – пантональность. Впервые она была применена Дин Шаньдэ (丁善德, 1911–1995) в Фортепианном трио (钢琴三重奏, 1984), где характерная для пантональности серия непрерывных тональных сдвигов ощущается уже в теме главной партии [7]. В сочинениях XXI века пантональное мышление обнаруживается в эпизодах квартета Ван Силяня, а также трио Е Сяогана «Пёстрые молитвенные флаги» (三重奏 «五色经幡», 2006). В последнем произведении пантональное смещение центра *cis – c – H* сочетается с политональной вертикалью.

Применение атональности в китайских камерных ансамблях прослеживается во второй части квартета Ван Силяня. Ключевая остигатная фигура, исполняемая скрипкой и виолончелью в интервал малой секунды, охватывает почти весь хроматический ряд, но возникает в результате трансформации традиционного национального материала – циньской арии (пример 4).

Фактура камерного ансамбля развивается от функционального равенства инструментов, предписанного жанровым канонам, к выделению отдельных инструментов соответственно авторской концепции. Наиболее показательный пример –

Пример 4. Ван Силинь. Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано. 2 часть



квартет Ван Силиня, в котором сначала виолончель, а затем кларнет драматургически противостоят остальному ансамблю.

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

Итак, стилистическая система китайского камерно-инструментального ансамбля подчинена идее обновления музыкального языка, выраженной в гармоничном сочетании восточных и европейских элементов. Синтез «своего» и «чужого» осуществляется на уровнях тематизма, ладогармонических средств и тембра. Отчётливому национальному влиянию под-

вергаются все компоненты музыкального языка. 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. Стратегия слияния национального и европейского обеспечивает не только нынешний высокий статус камерно-инструментального жанра в иерархии китайской музыки XXI века, но и повышенный интерес к нему со стороны мирового музыкального сообщества. Не случайно мировые премьеры многих китайских камерно-инструментальных сочинений сегодня опережают премьеры внутри страны.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ло Шии. Симфонические жанры в контексте китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 268 с.
2. Малявин В. Китайская цивилизация. М.: АСТ/Астрель, 2000. 632 с.
3. Пэн Чэн. Китайские композиторы XX века (обзор) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012, № 4 (25). С. 19–23.
4. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и её претворение в творчестве композиторов XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2011. 301 с.
5. Сяо Цяосун. Особенности становления камерно-инструментального ансамбля в Китае (1916–1949) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022, № 4 (66). С. 37–46.



6. Сяо Цяосун. Фортепианное трио Дин Шаньдэ // Образование в сфере искусства. 2023, № 2. С. 23–30.
7. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии: Китай, Корея, Япония: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. СПб.: Лань; Планета музыки, 2010. 541 с.
8. Ван Юйхэ. История музыки Китая в Новое и Новейшее время. Пекин: Китайский университет 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).
9. Ван Юйхэ. История современной китайской музыки. Пекин: Издательство 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).
10. Лян Маочунь. Современная китайская музыка (1949–1989). Шанхай: Шанхайская академия 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).

*Об авторе:*

**Сяо Цяосун**, соискатель учёной степени кандидата искусствоведения, кафедра истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки (603005, Нижний Новгород, Россия), **ORCID: 0009-0008-8489-5185**, 1606004809@qq.com

## REFERENCES

1. Lo Shii. *Simfonicheskie zhanry v kontekste kitayskoy fortepiannoy kul'tury: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Symphonic Genres in the Context of Chinese Piano Culture: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2003. 268 p.
2. Malyavin V. *Kitayskaya tsivilizatsiya* [Chinese Civilization]. Moscow: AST/Astrel', 2000. 632 p.
3. Pen Chen. Kitayskie kompozitory XX veka (obzor) [Chinese Composers of the 20th Century (review)] *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Current Problems of Higher Music Education]. 2012, No. 4 (25), pp. 19–23.
4. Pen Chen. *Ladovaya sistema kitayskoy muzyki i ee pretvorenie v tvorchestve kompozitorov XX veka: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [The Mode System of Chinese Music and Its Implementation in the Works of Twentieth-Century Composers: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Nizhny Novgorod, 2011. 301 p.
5. Syao Tsyasun. Osobennosti stanovleniya kamerno-instrumental'nogo ansamblya v Kitae (1916–1949) [Features of the Formation of Chamber Ensemble in China (1916–1949)]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Current Problems of Higher Music Education]. 2022, No. 4 (66), pp. 37–46.
6. Syao Tsyasun. Fortepiannoe trio Din Shan'de [Ding Shande Piano Trio]. *Obrazovanie v sfere iskusstva* [Education in the Field of Art]. 2023, No. 2, pp. 23–30.
7. У Ген-Ир. *Istoriya muzyki Vostochnoy Azii: Kitay, Koreya, Yaponiya: uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy* [The History of East Asian Music: China, Korea, Japan: a textbook for students of higher educational institutions]. St. Petersburg: Lan'; Planeta muzyki, 2010. 541 p.
8. Van Yuykhe. *Istoriya muzyki Kitaya v Novoe i Noveyshee vremya* [The History of Chinese Music in Modern and Contemporary Times]. Beijing: Kitayskiy universitet natsional'nostey, 2006. 468 p. (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).
9. Van Yuykhe. *Istoriya sovremennoy kitayskoy muzyki* [The History of Modern Chinese Music]. Beijing: Izdatel'stvo narodnoy muzyki, 2012. 372 p. (汪毓和. 中国近现代音乐史. 北京: 人民音乐出版社, 2012. 372页).

10. Lyan Maochun'. *Sovremennaya kitayskaya muzyka (1949–1989)* [Modern Chinese Music (1949–1989)]. Shanghai: Shangkhauskaya akademiya muzyki, 2004. 257 p. (梁茂春. 中国当代音乐 (1949–1989). 上海: 音乐学院出版社 2004 年. 257 页).

*About the author:*

**Xiao Qiaosong**, Postgraduate student at the Music History Department, State M.I. Glinka Conservatory, (603005, Nizhny Novgorod, Russia), **ORCID: 0009-0008-8489-5185**, 1606004809@qq.com

