

## Раздел 1. Музыкальное искусство

### Section 1. Musical arts

УДК 78.03.78 (087.34)

DOI: 10.29013/EJA-22-2-3-10

БАТАНОВ В. Ю.<sup>1</sup><sup>1</sup> Ханчжоуский педагогический университет, Китай

#### «ДНЕВНИК МУЧЕНИКА» ЧЖАО ЮЭНЬ ЖЕНЬ: К ПРОБЛЕМЕ ПРЕТВОРЕНИЯ ТРАДИЦИЙ КВАРТЕТНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

**Аннотация.**

**Цель:** выявить особенности индивидуально-композиторской трактовки квартетного жанра в творчестве выдающегося китайского композитора Чжао Юэнь Жень на примере его программного произведения «Дневник мученика».

**Методы:** сравнения, обобщения, системный, а также музыковедческий метод жанрово-стилевого анализа и музыкально-исторический подход.

**Результаты:** на основе анализа произведения Чжао Юэнь Жень определены особенности индивидуально-композиторской трактовки квартетного жанра во взаимодействии с национально-стилевыми основаниями китайского музыкального искусства. Стилевая специфика данного сочинения обусловлена свободной трактовкой устойчивых типологических признаков квартетного жанра и влиянием традиций программной музыки, показательной как для европейского музыкального искусства, так и для национальных традиций китайской музыки. В целом, композитор придерживается жанровой модели квартета в своём произведении, однако особенности претворения её обусловлены программным замыслом сочинения, в связи с чем очевиден перевес медленной части цикла и нивелирование семантической функции финала. Национальная специфика сочинения Чжао Юэнь Жень обусловлен использованием ладогармонической специфики китайской народной музыки и жанровыми истоками музыкального тематизма.

**Научная новизна:** в статье впервые анализируется произведение Чжао Юэнь Жень в качестве образца квартетного жанра в китайской музыке; осуществлена музыковедческая разработка жанрово-стилевой специфики камерно-ансамблевого творчества китайских композиторов XX ст., которое является малоизученной областью китайского музыкального искусства.

**Практическая значимость:** основные положения и выводы статьи могут быть использованы в современной музыкально-педагогической и исполнительской практике.

**Ключевые слова:** камерно-ансамблевая музыка, квартет, традиция, жанр, стиль, индивидуально-композиторский стиль, программная музыка.

**Для цитирования:** Батанов В. Ю. «Дневник Мученика» Чжао Юэнь Жень: К Проблеме Претворения Традиций Квартетного Жанра в Творчестве Китайских Композиторов XX Века // European Journal of Arts, 2022, №1. – С. 3–10. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-22-1-3-10>

## Введение

Традиции ансамблевой музицирования в китайской музыкальной культуре имеют давние корни и связаны с различными церемониями и ритуалами. XX век открыл новую страницу в этой сфере исполнительской и композиторской практики, которая способствовала активному обновлению устоявшихся традиций и выходу их на новый профессиональный уровень. Это было связано с тем, что китайские музыканты имели возможность получать специальное образование в городах Европы, а в самом Китае создавались музыкальные отделения при университетах, где осваивались новые исполнительские составы западноевропейского типа. Период с 1949 года до 1980-х годов оказался наиболее трудным для развития камерно-инструментального творчества, как и для китайской музыки в целом. Период «культурной революции» выдвинул свои требования к музыкальному искусству, которые сводились к декларации преимущества национальной культуры и её самобытности в ущерб плодотворному освоению китайскими композиторами наследия европейского искусства, обогащающему их творческий опыт. В результате единственно возможным направлением развития профессионального музыкального творчества стало культивирование национальных основ музыкального творчества, которое призывало использовать иностранные инструменты для выражения национальных особенностей китайской музыки. Результатом такой государственно-идеологической установки явилась ситуация, которую современные исследователи расценивают как кризисную для эволюции профессиональной музыки Китая.

## Результаты исследования

Такая ситуация резко контрастировала интенсивному развитию камерно-ансамблевой музыки в европейском музыкальном искусстве в первой половине XX ст., которая была отмечена активным усилением интереса композиторов к данной жанрово-стилевой сфере в силу как объективных культурных причин, так и внутренних закономерностей эволюции европейской музыки академического направления. Исследователи указывают на тот факт, что после Первой мировой войны композиторы особенно часто стали обращаться к камерным жанрам, содержание которых, как отмечает, Л. Раабен, «... больше было связанным с внутренним миром человека, со сферой его переживаний... в этой сфере камерная музыка накопила богатство образности и разноцветия выразительных

средств и приёмов для передачи самых тонких душевных переживаний и чувств» [3, с. 401–402]. Именно поэтому М. Арановский относит жанр квартета, как самый репрезентативный в смысле европейского камерно-ансамблевого стиля, к «музыке созерцания» [1, с. 22], коммуникативная идея которой направлена на создание у слушателя «исключительной обстановки и определённого настроения», связанного с этой атмосферой» [там же]. Это подтверждает и приоритетный статус камерно-инструментальных жанров в творчестве представителей нововенской школы (А. Шёнберга, А. Веберна), П. Хиндемита и многих других композиторов, индивидуальный стиль которых тяготеет к глубоко личностному самовыражению.

С другой стороны, камерно-ансамблевое исполнительство, особенно в западноевропейской музыке, способствовало развитию нового музыкального языка и новой эстетике инструментальной выразительности, в связи с чем его часто расценивают как «экспериментальную лабораторию», в которой осуществлялся поиск собственного авторского стиля у того или иного композитора, новых композиционных техник, оригинальных тембровых сочетаний инструментов, которые в комплексе открывали новые горизонты музыкального искусства в пространстве «новой музыки» начала XX ст.. В этом смысле квартетный жанр претерпел существенные изменения в творчестве композиторов первой половины XX ст. и в значительной степени обогатил свой классический стиль (вплоть до того, что квартет мог входить в качестве отдельного элемента в исполнительский состав более крупного синтетического камерно-ансамблевого произведения – «Нонет» для флейты, арфы, фортепиано, струнного квартета, женского голоса (без слов) и исполнителя пластических танцев В. Щербачёва, 1919 г.).

Указанное прогрессивное значение камерно-ансамблевой музыки в данную эпоху имело и обратную сторону – разрыв с широкой слушательской аудиторией, некоторую замкнутость в среде музыкантов-профессионалов, «... способной оценить рафинированную утонченность и субъективность содержания новой музыки» [2, с. 304]. Тем не менее, несмотря на активное обновление квартета в условиях композиторских поисков нового стиля камерно-ансамблевой музыки, квартетный стиль всё же сохраняет свои устойчивые признаки – темброво-фактурную основу и количественный состав инструментов-участников, а также паритетность их функций в музыкальном це-

лом (что составляет, по мнению Д. Рубцовой, «ядро» жанра [4, с. 12]), а также жанровую семантику (форма интимного лирического высказывания, сочетание эмоционального и игрового начал, диалогичность).

В целом, вслед за М. Старчеус [5, с. 54–55], можно выделить следующие константные характеристики квартета как особого вида камерно-инструментального ансамбля, сложившегося в творчестве западно-европейских композиторов XVIII – первой половины XX ст.: 1) квартет является лирическим по содержанию жанром, что вытекает из его камерной основы; 2) квартетные сочинения относятся, по М. Арановскому, к «музыке созерцания» [1, с. 22]; коммуникативно они направлены на создание у слушателя «исключительной обстановки и определённого настроения», связанного с этой атмосферой; 3) в квартетных циклах отсутствует как таковое семантическое различие частей, как в симфонии, разновидностью которой квартет был в венско-классическую эпоху; 4) из числа признаков, формирующих традицию жанра и его тип, наиболее стабильным в квартете является количественный состав исполнителей, а инструментальные тембры могут варьироваться в их соотношении (к струнным могут подключаться фортепиано, духовые и др.).

Как уже отмечалось, в период со времени образования КНР (1949 г.) до «культурной революции» (1966 г.) развитие музыки академического направления в Китае сталкивалось с определёнными трудностями, в результате чего камерно-ансамблевое музицирование часто сталкивалось с проблемой закрытости для широкой аудитории. Вплоть до 1960 года, когда на Втором международном конкурсе струнных квартетов Ю Ли На и Дин Джи Нуо получили международное признание и были отмечены дипломами, отношение к камерной музыке в стране было довольно сдержанным. Изменение этого отношения было ознаменовано новыми опытами китайских композиторов в классических камерно-ансамблевых жанрах квартета и квинтета (квартет Ву Цу Чжан и Чю Вэй, Хэ Чжан Хао; квинтет для духовых «Счастливое детство» Цжан Вен Е, квинтет для деревянных духовых Ма Сы Цон).

В период с 1949 до 1965 гг. идея использования «европейских» инструментов для выражения национальной особенности уже имела необходимое музыкальное основание. Однако, с одной стороны авторам не хватало знаний выразительных возможностей инструментов, с другой, понимание особенностей народной музыки оставалось все ещё поверхностным.

Используемый гармонический язык, выразительные средства не могли в полной мере выразить задуманный образ. Часто оставалось впечатление более или менее удачной стилизации под народную музыку, чему способствовало частое использование тембральной выразительности европейских инструментов для имитации звучания традиционной китайской музыки (скрипка звучала как арху, гобой как суона и т.д.). Такой композиторский приём отвечал идее народности музыкального искусства и его культурно-массовой идее. Особенности характерного звучания таких европейских инструментов как фортепиано, скрипка, виолончель и др., внимания уделялось мало, за пределами композиторской практики оставались их специфические технические и выразительные возможности (многоголосие, кантилена, яркий, блестящий скрипичный звук, использование всего диапазона инструмента и т.п.).

В дальнейшем же, в ходе «культурной революции», жанрово-стилевая сфера камерно-ансамблевой музыки в Китае снова оказалась в не совсем благоприятном культурном контексте, поскольку, как отмечает **Чжан Цин**, запрещалось исполнение традиционной китайской музыки, подвергались гонению сочинения современных китайских и зарубежных композиторов, а также произведения, написанные до 1966 г, расформировывались музыкальные коллективы, закрывались учебные заведения» [6, с. 174–175]. И только с 1980-х гг. постепенно начинали создаваться новые профессиональные ансамбли и оркестры.

Квартет Хэ Чжан Хао «Дневник мученика», созданный в 1963 году, явился выдающимся примером творческого осмысления китайскими композиторами классических традиций европейской инструментальной музыки, целью которого было создание своего национального репертуара, формирование его жанрового фонда и утверждение камерно-ансамблевой музыки в качестве приоритетного направления развития китайского профессионального музыкального искусства. Одно из немногих камерно-ансамблевых произведений периода предкультурной революции, квартет Хэ Чжан Хао в образно-содержательном плане соответствует национально-культурной идеологии того времени, что отразилось в его программном подзаголовке и тематике каждой из частей цикла. Так, название «Дневник мученика» конкретизирует композиторский замысел, который основан на музыкальном воплощении драматической судьбы человека, жизнь которого подчинения

идею бескорыстного служения Родине. А каждая из частей знаменует определённый этап жизненного пути героя, каждый из которых выступает контрастом по отношению к предыдущему: 1 часть «Моя мама», 2 часть «Партизанский отряд», 3 часть «В тюрьме» и финал «Красный флаг не упадет». В результате циклическая форма квартета как «составного жанра» (по А. Сохору [3, с. 301]) подчинена сквозной образно-содержательной логике сюжетного развития, а драматургия сочинения основана на принципе контрастного сопоставления различных образно-интонационных сфер, персонафицирующих «эпизоды из дневника».

Подобная драматургическая концепция сочинения Хэ Чжан Хао – выдающегося представителя китайского музыкального профессионализма XX столетия, творчество которого было направлено на интеграцию европейских музыкальных традиций в национальную композиторскую практику – позволяет констатировать наличие признаков двух моделей квартетной модусности (в терминологии М. Старчеус [5]), которые были сформированы в процессе эволюции квартета в творчестве западноевропейских композиторов. Речь идёт о так называемых сюитном и поэтном типе квартета, в первом из которых действует принцип «драматургии игры» (по М. Арановскому [1, с. 23]), а второй представляет собой одночастную структуру поэмого типа, для которой характерны программность и монотематизм (показателен для творчества композиторов-романтиков). В данном случае можно утверждать, что в «Дневнике мученика» в органичном единстве слились сюитность как принцип структурной организации музыкального материала и программность как музыкально-драматургическая интенция камерно-ансамблевого опуса, в котором присутствует идея интонационного единства, но она не представлена, так сказать, в своём «чистом» монотематическом варианте. Отсутствует здесь и принцип сжатия сонатно-симфонического цикла в одночастную структуру, однако в семантическом отношении циклическая форма подчинена идее смысловой целостности и определённому сюжету, что позволяет трактовать её с точки зрения поэмого модуса художественного выражения (учитывая, что для поэмы как поэтического жанра характерен повествовательный лирический сюжет и довольно крупный масштаб).

При этом в квартете Хэ Чжан Хао также присутствует сонатно-симфоническая идея квартета (тип жанровой модусности «квартет как «спутник» симфоний» [5, с. 55]): это проявляется и в общей дра-

матургии цикла, в функциональных значениях его отдельных частей – динамичной первой с чертами сонатности, скерцозной второй, медленной лирической третьей и жанровым финалом. Таким образом, китайскому композитору удаётся органично соединить типологические разновидности классического квартета, что позволяет ему достичь высокой степени музыкально-художественной выразительности и довольно стройной в структурном отношении композиции.

Указывая на программный замысел «Дневника мученика» необходимо отметить, что Хэ Чжан Хао с одной стороны идёт по пути претворения характерных особенностей европейской музыки, с другой – наследует национальные традиции своей музыкальной культуры, поскольку программность является одной из самых показательных черт китайской инструментальной музыки, для которой характерна жанровая сфера программных малых форм (миниатюра) и циклических композиций. Часто названия таких композиций связаны с национальной образностью (народными легендами, сказками, китайской природой, традициями бытом). Для китайской инструментальной музыки типично обращение к темам, которые китайские мастера ранее уже использовали в поэзии, прозе, живописи и вокальной музыке; в трактовке художественного образа здесь присутствуют такие черты как наглядность, опора на конкретные жизненные впечатления, понятность для восприятия рядовым китайским и не только зрителем или слушателем.

Сочинение Хэ Чжан Хао, таким образом, демонстрирует различные уровни взаимодействия с жанрово-стилевыми нормативами европейской инструментальной музыки, которое сыграло решающую роль в формировании самобытного национально-стилевого облика камерно-ансамблевого репертуара в творчестве китайских композиторов. Если же рассмотреть квартет «Дневник мученика» в аспекте наследования и творческого претворения характерных жанровых признаков квартета, (в типологии М. Старчеус [5]), то становится очевидно, что данное произведение представляет собой оригинальную интерпретацию квартетного жанра, для которой характерно некоторое свободное варьирование его устойчивых жанровых нормативов в соответствии с композиторским замыслом (что совпадает с образно-семантическими характеристиками квартетного жанра как специфической формой «свободного высказывания» композитора, предполагающей структурную свободу [4, с. 12].

Во-первых, китайский композитор придерживается классического квартетного исполнительского состава, избегая его тембровой неоднородности и вариантности, как это имело место в западноевропейской композиторской практике (к струнным могут подключаться фортепиано, духовые и др. инструменты). В этом плане Хэ Чжан Хао наследует классическую модель квартета, что позволяет ему максимально сосредоточиться на выразительных возможностях струнных инструментов и найти такое их звучание, в котором в органическом единстве сольются западный и «свой», национальный колорит (как это представлено в основной лирической песенной теме 1 части, звучащей поочерёдно у всех ансамблевых голосов). При этом композитор не замыкается в узкие рамки национального колорита звучания скрипки, альты или виолончели, но достигает предельного уровня их драматического звучания – как, например, в экспрессивном монологе скрипки в 3 части, который хоть и имеет специфическую ладотональную окрашенность (пентатоника), всё же выходит за рамки «нейтрального» песенно-танцевального тематизма, столь показательного для инструментальной музыки китайских композиторов.

Что же касается претворения в сочинении Хэ Чжан Хао образно-смысловой идеи квартетного жанра (лирический модус композиторского высказывания, формирующий коммуникативную ситуацию «музыки созерцания»), то в данном случае она выражена весьма условно, поскольку существенную роль в образном содержании композиторского замысла играет объективный план программного сюжета музыкальной композиции, который в значительной мере «укрупняет» смысловой план музыкального повествования и придаёт ему черты идейной пафосности (2 часть «Партизанский отряд» и финал «Красный флаг не упадет»). По сути дела, лишь 1 и 3 части («Моя мама» и «В тюрьме») образуют особую лирическую атмосферу музыкального выражения, свойственную камерно-ансамблевой музыке, и в немалой степени за счёт того, что их музыкальный тематизм свободен от каких-либо реминисценций с массово-песенным материалом (на котором построены 2 и 3 части квартета). Поэтому можно утверждать, что китайский композитор идёт по пути усиления объективной музыкальной содержательности, что отражает особенности его индивидуального мышления и того специфического национально-культурного контекста, в котором оно формировалось.

Как уже отмечалось, в структурно-композиционном отношении «Дневник мученика» наследует циклическую форму квартета, минуя романтическую одночастно-поэмную модель жанра. Отсутствие в квартетных циклах семантического различия частей как в симфонии, на которое указывает М. Старчеус, в полной мере проявляется в данном сочинении как ярком образце свободной трактовки сонатно-симфонического цикла.

Так, 1 часть квартета Хэ Чжан Хао – «Моя мама» – в значительной мере отличается от классических сонатных *allegro* в силу отсутствия контрастного тематизма, образующего главную и побочную партии, а также чётки структурных разделов. Музыкальное развитие построено на преобразовании исходной лирической темы песенного характера (фактурное уплотнение за счёт «обрастания» мелодическими подголосками), персонифицирующей образ матери героя и его прошлого. Выразительность этой темы очень сильна, поскольку она звучит после драматических унисонных аккордов краткого экспрессивного Вступления, которое воспринимается как эпитафия, в котором декларируется драматический смысл сочинения. Материал эпитафии звучит также и перед заключительным третьим разделом 1 части, что указывает на структурную функцию данного материала и образно-семантическую. В целом, можно отметить, что 1 часть представляет собой трехчастную структуру, в которой средний раздел выполняет функцию разработки, а заключительный функцию динамической репризы, поскольку начальная песенная тема развивается по принципу фактурного варьирования.

– 2 часть квартета – «Партизанский отряд» – воспроизводит идею скерцо как средоточия динамически-действенной образности в классическом сонатно-симфоническом цикле. Музыкальная выразительность здесь резко контрастирует 1 части – стихия ритма с характерными танцевальными оборотами сменяет мелодический поток предыдущего изложения музыкального материала. Тематической основой является песенная тема, символизирующая патриотические чувства героя, его служение гражданской идее. В композиционном отношении 2 часть совмещает черты сложной двухчастной формы и сквозного развития, что значительно динамизирует музыку, придавая её слегка призрачное звучание за счёт введения имитационно-фугированного изложения (второй раздел А), а также использования приёма *pizzicato*, которым

излагается основная тема части (В). Благодаря этому композитор достигает предельной образной конкретности, музыка в буквальном смысле зримо передаёт образ движения партизанского отряда, моторика изложения вызывает ассоциации с картиной мерного организованного массового движения.

– 3 часть «В тюрьме» перевешивает остальные части цикла в отношении музыкальной содержательности и драматизму выражения, она выполняет функцию лирического центра в цикле. В данном случае речь идёт о принципиальном совпадении с семантической частью классического сонатно-симфонического цикла (как и в предыдущей части, соответственно). по отношению к финалу. Медленный темп, выразительное зловещее тремоло, передающее гнетущую обстановку тюремной камеры и выразительный в своей декламационной мелодике монолог скрипки – создают зримое ощущение событий, происходящих в жизни героя. Композитор чрезвычайно тонко использует семантику скрипичного тембра как «говорящего», закрепившуюся в западноевропейской музыке ещё в конце XVII века в эпоху активного развития инструментализма как автономной области музыкального искусства. Образная выразительность и сюжетность музыкального изложения здесь усилены с помощью интонационных арок – как воспоминание о светлом образе матери звучит лирическая тема из 1 части квартета после кульминации в первом разделе, и вначале призрачно, а затем очень уверенно, с гимническими интонациями отголосок песенной темы из 2 части. Интонационное единство, в данном случае, служит художественной целостности музыкальной композиции и подчёркивает её программную идею.

3 часть «Дневника мученика» наиболее драматична и рельефна в интонационно-динамическом плане, объёмна по масштабам и, по сути дела, выполняет функцию финала, что особенно явно ощущается

в сравнении её с 4 частью цикла – «Красный флаг не упадёт» – которая самая краткая из всех трёх частей цикла и воспринимается как послесловие. Заключительная часть циклической формы квартета принципиально не совпадает с семантикой классических финалов как итога симфонического развития, поскольку она представлена малым масштабом, лишена фактурной плотности, динамического рельефа и идеи монументальности музыкального выражения. Композитор воссоздаёт музыкальную образность начальной темы 1 части посредством танцевального тематизма с легким, «порхающим» скерцозным оттенком, при этом песенный образ темы 2 части также участвует в музыкальном развитии и служит утверждению основной идеи сочинения.

### Выводы

Квартет «Дневник мученика» Хэ Чжан Хао является оригинальным опытом освоения китайскими композиторами жанровых форм европейской музыкальной традиции, в основе которого лежит органичное взаимодействие своего национально-культурного опыта и традиций западного музыкального профессионализма. Стилиевая специфика данного сочинения обусловлена свободной трактовкой устойчивых типологических признаков квартетного жанра и влиянием традиций программной музыки, показательной как для европейского музыкального искусства, так и для национальных традиций китайской музыки. В целом, композитор придерживается жанровой модели квартета в своём произведении, однако особенности претворения её обусловлены программным замыслом сочинения, в связи с чем очевиден перевес медленной части цикла и нивелирование семантической функции финала. Национальная специфика сочинения Хэ Чжан Хао обусловлен использованием ладогармонической специфики китайской народной музыки и жанровыми истоками музыкального тематизма.

### Список литературы

1. Арановский М. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. – Ленинград: Советский композитор, 1979. – 288 с.
2. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. – Харьков: ХГАК, 2001. – 396 с.
3. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка // Музыка XX века: очерки: в 2 ч. 4.2, кн. 3. – Москва: Музыка, 1980. – С. 346–406.
4. Рубцова Д. Струнный квартет как жанрово-стилевой феномен // Южно-Российский музыкальный альманах. – № 26 (1). 2017. – С. 11–14.
5. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник. – Вып. 6. – Москва: Советский композитор, 1987. – С. 45–68.

6. Чжан Цин. Ансамблевое музицирование в китайской культуре и образовании // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – № 1 (34). 2018. – С. 173–176.
7. Чистякова Д. А. Струнно-смычковый квартетный стиль (музикологічний дискурс) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 1997. – С. 117–123.
8. Шенсинь Лу. Подходы китайских композиторов Хуан Цзы и Хэ Лутина к проблеме синтеза западной и китайской музыкальных традиций // Манускрипт. – Т. 14. – Выпуск 3. 2021. – С. 537–542.
9. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. – Москва: Музгиз, 1952. – 251 с.
10. Янь Чжихао. Прийоми імітації звучання національних інструментів у фортепіанних транскрипціях китайських композиторів // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – № 2 (Вип. 35). 2016. – С. 108–113.

### Информация об авторах

**Батанов Виктор Юрьевич**, кандидат искусствоведения, доцент Ханчжоуский педагогический университет, Адрес: 310006, Китай, провинция Чжэцзян, город Ханчжоу, район Уэст-Лейк, Северная дорога Баочу 57,5 строение 302

E-mail: viktorbatanov@sina.com

ORCID: 0000-0002-6947-1404

V. Y. BATANOV,<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Hangzhou Normal University, China

## “DIARY OF A MARTYR” ZHAO YUEN ZHEN: ON THE PROBLEM OF IMPLEMENTING THE TRADITIONS OF THE QUARTET GENRE IN THE WORKS OF CHINESE COMPOSERS OF THE XX CENTURY

### Abstract

**Objective:** to identify the features of the individual composer’s interpretation of the quartet genre in the work of the outstanding Chinese composer Zhao Yuen Zhen on the example of his program work “The Martyr’s Diary”.

**Methods:** comparisons, generalizations, systemic, as well as musicological method of genre-style analysis and musical-historical approach.

**Results:** based on the analysis of Zhao Yuen Zhen’s work, the features of the individual composer’s interpretation of the quartet genre in interaction with the national stylistic foundations of Chinese musical art are determined. The stylistic specificity of this composition is due to the free interpretation of the stable typological features of the quartet genre and the influence of the traditions of program music, indicative of both European musical art and the national traditions of Chinese music. In general, the composer adheres to the genre model of the quartet in his work, however, the peculiarities of its implementation are determined by the program concept of the composition, in connection with which the preponderance of the slow part of the cycle and the leveling of the semantic function of the finale are obvious. The national specificity of Zhao Yuen Zhen’s work is due to the use of harmonic specifics of Chinese folk music and the genre origins of musical themes.

**Scientific novelty:** the article analyzes for the first time the work of Zhao Yuen Zhen as an example of the quartet genre in Chinese music; musicological development of the genre and style specifics of the chamber ensemble works of Chinese composers of the 20th century, which is a little-studied area of Chinese musical art, has been carried out.

**Practical significance:** the main provisions and conclusions of the article can be used in modern musical, pedagogical and performing practice.

**Keywords:** chamber ensemble music, quartet, tradition, genre, style, individual composer's style, program music.

#### **Information about the author**

**Viktor Yurievich Batanov**, PhD Study of Art, Associate Professor of Institute of Music, Hangzhou Normal University.  
Address: 310006, China, Zhejiang province, Hangzhou city, West Lake district, Baochu North road 57,5 build 302  
E-mail: viktorbatanov@sina.com  
ORCID:0000-0002-6947-1404