



Монгольские мемориальные традиции в фортепианных пьесах китайских композиторов

Ван Цзяй¹, Кром Анна Евгеньевна²

^{1,2} Нижегородская государственная консерватория

им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

¹ E-mail: wf_wjy@163.com,

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-1944-8126>

² E-mail: yannakrom@yandex.ru,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6121-2766>

Аннотация. Статья посвящена вопросу преломления национальных традиций погребения и поминовения, сложившихся во Внутренней Монголии, в фортепианных сочинениях китайских композиторов. На примере «Погребальной песни» Сан Туна из цикла «Семь пьес на темы народных песен Внутренней Монголии» (1953) и «Поминального обряда» Ли Шисяна из Десятой сюиты «Улигер» (2001) рассмотрены приемы воплощения обрядовых погребальных образов в фортепианной музыке. Обращение композиторов к традиционному мемориальному искусству Внутренней Монголии позволяет выделить несколько уровней его реализации: жанровый (протяжные «длинные напевы» уртын дуу, выросшие из ритуальных форм общения с миром духов и почивших предков; эпическое сказительное искусство улигер, повествующее о великих подвигах богов и полководцев прошлого); тематический (цитирование двух повествовательных песен уртын дуу — «Сэхэн» и «Динкэрзаб» в пьесе Сан Туна); ладово-интонационный (применение ладов и мелодических формул чжи-лада и юй-лада, характерных для монгольского фольклора разных географических областей Китая); исполнительский (имитация двухголосной горловой техники пения хоомей; импровизационная практика сказителей национального эпоса улигер); религиозно-обрядовый (воссоздание колорита буддийского ритуального поминального пения Маани-напевов, чтения мантр и сопровождающих их звуков колокола в пьесе Ли Шисяна).

Ключевые слова: традиционная музыка Внутренней Монголии, Сан Тун, Ли Шисян, китайская фортепианная музыка, монгольские мемориальные традиции

Для цитирования: Ван Цзяй, Кром А. Е. Монгольские мемориальные традиции в фортепианных пьесах китайских композиторов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 2 (81). С. 61–68. <http://doi.org/10.26086/NK.2026.81.2.011>

Original article

Mongolian Memorial Traditions in Piano Pieces by Chinese Composers

Wang Jiayi¹, Krom Anna E.²

^{1,2} Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

¹ E-mail: wf_wjy@163.com,

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-1944-8126>

² E-mail: yannakrom@yandex.ru,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6121-2766>

Abstract. The article is devoted to the issue of refraction of Mongolian national traditions of burial and commemoration in piano works of Chinese composers. Using the example of “Funeral Song” by Sang Tong from the cycle “Seven Pieces on the

Themes of Inner Mongolian Folk Songs” (1953) and “Sacrifice Memorial Ceremony” from the Tenth Suite “Uliger” (2001) by Li Shixiang, the techniques of embodying ritual funeral images in music are examined. The composers’ appeal to the traditional memorial art of Inner Mongolia allows us to distinguish several levels: genre (drawn-out “long chants” urtyн duu, which grew out of ritual forms of communication with the world of spirits and deceased ancestors; the epic narrative art of uliger, narrating about the great feats of gods and generals of the past); thematic (citation of two narrative urtyн duu songs — “Seheng” and “Dinkerzab” — in Sang Tong’s play); modal and intonational (use of the modes and melodic formulas of the zhi-mode and yu-mode, characteristic of Mongolian folklore from different geographic regions); performance (imitation of the two-part throat singing technique of khoomei; improvisational practice of storytellers of the national epic uliger); religious and ritual (recreation of the coloring of the Buddhist ritual memorial chant Maani-chant, the recitation of mantras and the accompanying bell sounds).

Keywords: traditional music of Inner Mongolia, Sang Tong, Li Shixiang, Chinese piano music, Mongolian memorial traditions

For citation: Wang Jiayi, Krom A. E. Mongolian Memorial Traditions in Piano Pieces by Chinese Composers. Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2026; 2 (81); 61–68 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2026.81.2.011>

Монгольский народ принадлежит к числу древнейших восточноазиатских этнических групп. Его жизнь оказалась исторически связана с восьмью регионами КНР, включая Цинхай, Ганьсу, Нинся, Синьцзян, Цилинь и Хэйлунцзян, а автономный район Внутренняя Монголия на северо-востоке Китая служит основным местом проживания и включает самый высокий процент монгольского населения в мире.

Музыкальная культура монголов, уходящая корнями в глубину веков, чрезвычайно богата и самобытна. Она вбирает в себя различные жанровые сферы: песни (протяжные «длинные напевы» уртын дуу и «короткие напевы» — богино дуу); музыку для струнно-смычковых инструментов хучин хуура, морин хуура (его гриф украшен резной головой лошади), струнно-щипкового хобуса, котелкообразного барабана; традицию эпического сказа (тууль 陶力, хаолайбао 好来宝, улигер 乌力格尔); песенно-танцевальные жанры (танец с чашами 盅碗舞, танец с палочками 筷子舞, танец андай 安代舞, ритуальный мистериальный танец цам 查玛舞); сопровождение религиозных обрядов, связанных с шаманизмом и тибетским буддизмом (ламаизмом).

Традиционная музыка, возникшая в разные исторические периоды, до сих пор продолжает свое бытование, вызывая активный интерес со стороны про-

фессиональных композиторов Китая. Их обращение к древней звуковой культуре степных кочевых племен скотоводов Внутренней Монголии обусловлено необычностью выразительного музыкального языка — жанров, инструментария, приемов звукоизвлечения, формообразования, заметно отличающихся от доминирующего в КНР искусства народности хань. Вместе с тем можно наблюдать процесс активного взаимодействия, взаимообогащения монгольской и ханьской культур. Своего рода общим знаменателем, сближающим эти традиции, выступает пентатонная ладовая система. Самые распространенные лады в монгольской музыке — *чжи-лад* и *юй-лад*: «регионы, где сосредоточены представители монгольской национальности — Синьцзян, Алашань, Хорчин, характер звучания мелодии традиционный, и лад чжи-гун встречается чаще. Напевы средней полосы Внутренней Монголии — аймак Шилин-Гол, Ордос, Джун-Уд, отличает гибкость, мягкость звучания, поэтому чаще встречается лад юй» [1, с. 19].

Освоение национального наследия в русле академической музыки шло постепенно — от простых по форме и средствам аранжировок для детей до оригинальных концертных произведений.

За последнее восьмидесятилетие монгольская культура нашла широкое претворение в фортепианной музыке, позволяющей воссоздать богатую палитру звучания — ладовый колорит, тембры народных инструментов, региональную манеру пения, эпос и фольклорные мелодии, ритуальную и церемониальную практику. Ярким образцом такого рода выступают пьесы, программные названия которых отсылают к древним мемориальным обрядам монгольского народа. Как отмечает Ю. И. Дробышев: «В Монголии в соответствии с буддийскими предписаниями полагалось предавать умерших одной из мировых стихий — земле, огню, воздуху, воде или дереву исходя из астрологических данных покойного» [2, с. 132]. Выдающихся правителей и полководцев принято было хоронить на возвышенности, в горах, ближе к Небу, в согласии с национальными обычаями и установлениями. Самые известные из военачальников впоследствии становились героями национального эпоса *улигер*. Поминальным обрядам, менявшимся с течением веков, монголы всегда придавали большое значение. Отголоски древних мемориальных ритуалов нашли отражение и в китайском академическом музыкальном искусстве.

Обратимся к двум сочинениям для фортепиано — «Погребальной песне» Сан Туна из цикла «Семь пьес на темы народных песен Внутренней Монголии» (1953) и «Поминальному обряду» Ли Шисяна из Десятой сюиты «Улигер» (2001). Оба композитора опираются на монгольские национальные традиции, но претворяют их в своей музыке по-разному.

Сан Тун (1923–2011) — классик китайского музыкального искусства. В 1941 году он поступил на теоретико-композиторский факультет Шанхайской консерватории, где учился у немецких композиторов-эмигрантов Вольфганга Френкеля (Wolfgang Franker) и Юлиуса Шлосса (Julius Schloss), познакомивших его с достижениями современной европейской музыки, в частности, с открытиями композиторов новой венской школы [см. об этом: 3]. В 1949 году он был приглашен на должность преподавателя консерватории, а впоследствии занимал пост ректора и был удостоен медали «За заслуги», учрежденной Ассоциацией музыкантов Китая. Его цикл «Семь пьес на темы народных песен Внутренней Монголии» получил бронзовую награду на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов, проходившем в Москве в 1957 году.

Цикл Сан Туна построен на материале монгольских протяжных песен *уртын дуу* («длинный напев»). Фольклорный жанр характеризует мелодика широкого дыхания, свободный метр, обусловленный особенностями монгольского стихосложения, импровизационность исполнения, связанная с вокализмами на различных гласных звуках, обильная и сложная орнаментика. Содержание отражает жизненный уклад кочевых народов, воспевающих степи, восхваляющих скакунов, любовь к жизни и стремление к счастью. *Уртын дуу* являет собой яркий образец традиционной монгольской музыки, его черты можно обнаружить в хвалебных, застольных, пастушеских песнях, и даже в инструментальном творчестве. По мнению крупного ученого, ведущего научного сотрудника Института монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН Л. Д. Дашиевой «уникальное искусство протяжного пения *уртын дуу* репрезентирует особый „генетический код“ и является этническим маркером культурной традиции монгольских народов» [4, с. 120].

Выбор жанра *уртын дуу* в контексте погребальной традиции представляется нам неслучайным: «Монгольские исследователи указывают на семантическую связь протяжных песен *уртын дуу* с древним обрядом обращения к предкам» [4, с. 120]. Улзийбаатар Ариунболд в статье «Музыкальные традиции монголов в системе региональной цивилизации Центральной Азии» отмечает, что «обряд поминовения предков до переломной эпохи XIII–XIV веков был главной сферой концентрации культурного опыта монголов», именно «в этом обряде формировался тип возвышенного, торжественного пения, сопряженного со специфическим характером звучания, найденным в поисках контакта с миром духов, — это звучание стало впоследствии отличительной особенностью ведущего классического вокального жанра монголов *уртын-дуу*» [5, с. 251].

В «Погребальной песне» Сан Тун цитирует два протяжных «длинных напева» — «Сэхэн» (塞很) и «Динкэрзаб» (丁克尔扎布), контрастных по содержанию. «Сэхэн» выражает восхищение природой и жизнью: умеренный темп, нечетный метр 5/4, опевание опорных тонов *шан*-лада от *cis* (*cis-dis-fis-gis-h* в системе *гун*-лада от *h*) придает ей плавный характер, а пунктирный ритм привносит черты танцевальности.

塞很



Пример 1. Сэхэн
Example 1. Seheng

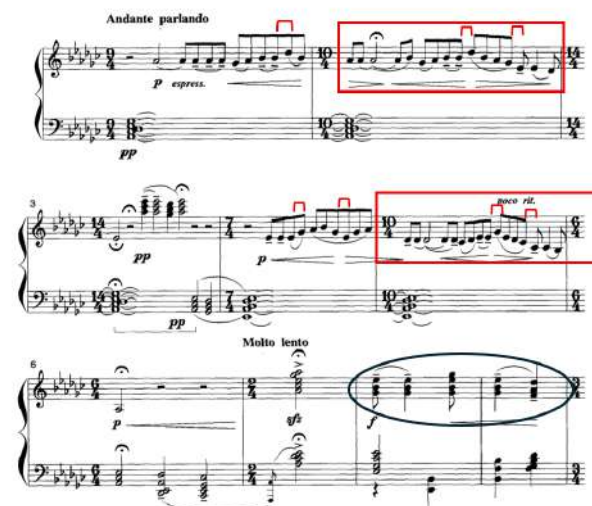
«Динкэрзаб» — повествовательная песня о национальном монгольском герое. Получив тяжелое ранение на поле боя, Динкэрзаб просит друга Баогэньша (包根沙) передать свои последние слова его родным и выражает тоску по дому; во втором куплете показано горе матери, узнавшей о смерти сына. Эпический характер мелодии выражен в свободном метре, речитации на одном звуке, восклицательных интонациях, мелодике, следующей за словом. В песне господствует пентатонный *юй*-лад от *gis* (*gis-h-cis-dis-fis* в системе *гун*-лада от *h*).



Пример 2. Динкэрзаб
Example 2. Dinkierzab

Таким образом, автор объединил в своей пьесе две разные по характеру и жанровому наполнению песни: «Сэхэн» символизирует жизнь и природу, а «Динкэрзаб» вводит тему войны и смерти. После воссоздания идеального образа, следующая за ним скорбь и трагедия обретают особую глубину и пронзительность.

Между тем Сан Тун отказывается от последовательного чередования двух фольклорных источников: в своей пьесе автор «переплавляет» их характерные черты в единое целое. Тема «Динкэрзаб» проводится в тактах 8–11 и проявляет себя посредством повествовательности, синкопированного ритма, узкого диапазона. В то время как в мелодической линии первых шести тактов угадывается абрис темы «Сэхэн». Таким образом, речитативный сказ обогащается плавной певучестью.



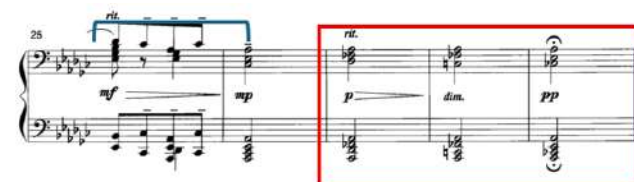
Пример 3. Сан Тун. Погребальная песня. Тт. 1–9
Example 3. Sang Tong. Funeral Song. Bars 1–9

Скорбный модус содержания реализуется в выборе средств выразительности — аккордов в низком регистре, сдержанном темпе, приглушенной динамике. Речитация протяжной песни звучит на фоне выдержанного оstinatного баса, представляющего собой красочные созвучия натуральной пентатонной структуры (*юй*-лад *as-ces-des-es-ges* из системы *гун*-лада от *ces* в тт. 1–3, *юй*-лад *es-ges-as-b-des* из системы *гун*-лада от *ges* в тт. 4–5). Из «свернутых» в вертикаль колористических аккордов-звукорядов разворачиваются по горизонтали тождественные им пентатонные мелодические линии. В процессе развития пласты обретают самостоятельность, а появление полутоновых интонаций обостряет трагизм музыкального образа. Так, в тт. 15–16 аккорд в басу вбирает в себя звуки *шан*-лада *b-des-es-ges(as)*, в то время как в мелодии проходят тоны *f* (15 т.), и *ces* (16 т.).



Пример 4. Сан Тун. Погребальная песня. Тт. 15–16
Example 4. Sang Tong. Funeral Song. Bars 15–16

Постепенное хроматическое «сгущение» приводит к коде, в которой чистые краски минорных трезвучий от *des* и *as* разделяет напряженный увеличенный секстаккорд *as-c-fes*.



Пример 5. Сан Тун. Погребальная песня. Тт. 25–29
Example 5. Sang Tong. Funeral Song. Bars 25–29

В статье «Воплощение и интерпретация элементов традиционной монгольской музыки в фортепианных произведениях» исследователь Чжан Фань указывает, что при создании пьесы Сан Тун опирался на характерные особенности *хоомея* из протяжных длинных напевов *уртын дуу* [6, с. 32].

Хоомей (или *хаолинь чаоэр*, 浩林潮) (об искусстве *хоомея* см. [7]) – уникальная горловая техника пения монголов, характеризующаяся способностью артиста одновременно издавать с помощью вибрации голосовых связок постоянный низкий звук (основной тон) и мелодию, построенную на его обертонах. С помощью специфических вокальных приемов, таких как управление дыханием, положение языка и губ, исполнитель одновременно воспроизводит бурдонный фиксированный бас и чистую мелодию в верхнем регистре. Таким образом, в первых пяти тактах педальный бас в левой руке имитирует эффект устойчивого основного тона *хоомея*, создавая стабильную звуковую основу, в то время как декламационная тема в правой руке подражает «обертоновой» линии, выстраивая характерную для этой техники фактурную многослойность. Избранный Сан Туном прием не только концентрирует национальный колорит произведения, но и демонстрирует выразительность звукового резонанса в традиционной монгольской музыке.

В пьесе господствует повествовательный тон высказывания и статика. По мнению исследователей, язык протяжных песен «впитал выразительность монгольской речи, поэтому часто интонационно-ритмические и ладовые формулы напевов представляют собой трансформированные речевые интонации» [1, с. 17]. Декламационные обороты (автор выставляет ремарку *andante parlando* – «говорком»), связанные с поступенным и плавным мелодическим движением и многократным повторением опорных тонов, звучат в свободном переменном метре. Композитор выходит за пределы характерного для «Сэхэн» пятидольного метра в сферу сложных составных размеров – 9/4, 10/4, 14/4, 7/4, 6/4, «размывая» ощущение чередования сильных и слабых долей и предлагая в общей сложности 16 (!) смен метра на протяжении всей пьесы. Выбор выразительных средств обусловлен речевой природой монгольских «длинных песен» *уртын дуу* и присущими им вариантными принципами развития материала.

Программные фортепианные произведения Сан Туна на монгольские темы послужили важным образцом для создания китайских сюит, написанных на основе национальных фольклорных источников. Цянь Ипин отмечала: «„Семь пьес на темы народных песен Внутренней Монголии“ сыгнали роль „локомотива“ для последующего мас-

сового появления китайских фортепианных сюит на народные мелодии» [8, с. 8–10].

Иначе образ погребального обряда воплощен в Десятой «Сюите в монгольском стиле» для фортепиано «Улигер» современного китайского композитора, ученого, этномузыколога Ли Шисяна (李世相, 1957 г.р.). В 1987 году он окончил композиторско-дирижерский факультет Шанхайской консерватории, с 1994 года преподает в Академии искусств Внутреннемонгольского университета в Хух-Хото (呼和浩特), занимая в настоящее время должность заведующего кафедрой музыки. Ли Шисян широко опирается на традиции монгольской культуры, тонко соединяя их с современными средствами музыкальной выразительности. Он крупнейший исследователь наследия монгольского народа, основоположник научной школы изучения монгольской традиционной музыки [9, с. 141], автор первого в Китае теоретического труда, посвященного протяжным «длинным напевам» – «Введение в монгольские народные песни *уртын дуу*» [10], а также книги «Исследование монгольских народных песен *борджин дуу*» [11], многочисленных статей, среди которых «Влияние феномена *чаоэр* на монгольский музыкальный стиль» [12].

Сюита «Улигер» состоит из пяти программных пьес, соединенных в единое целое: «Вступление», «Весть», «Поход», «Поминальный обряд» и «Триумф», и представляет собой цикл, претворяющий нарративную природу монгольского сказительного искусства *улигер* (乌力格尔) в фортепианной музыке.

Улигер – уникальный жанр устной эпической поэзии в традиционном монгольском и бурятском фольклоре [13, с. 72]. Героические сказания – развернутые поэмы в стихах – получили широкое распространение в степях Хорчина (科尔沁草原). Этот вид музыкального сказа берет свое начало от *тууля* – одной из древнейших форм монгольского сказительного искусства, героического эпоса, прославляющего события старины. Однако сюжетный ряд *улигера* неизмеримо богаче: тематика произведений не ограничивается местным монгольским эпосом и народными сказаниями, а также включает в себя содержание известных китайских классических произведений и романов (таких как «Сон в красном тереме» (红楼梦), «Троецарствие» (三国演义) и др.). Благодаря разнообразию тем, мелодии *улигера* сравнительно сложны, они опираются на монгольские народные песни, на выросший из *тууля* речитативно-песенный сказ *хаолайбао* (好来宝), музыку шаманизма, китайскую традиционную оперу, музыкальный устный сказ (например *пиншу* 评书) и храмовую музыку буддизма.

Улигер прошел путь от чистой декламации к сочетанию речитатива и пения, традиционно

исполняется в юрте сольно с аккомпанементом, как правило, на *хучин хууре*. Инструмент используется весьма разнообразно, не только как мелодический, но также и как ударный: солист может постукивать смычком по корпусу, имитируя стук копыт или сцены сражений с мечами и саблями. При этом пение, мелодическая и ритмическая линии аккомпанемента вступают в полифонические взаимоотношения.

За долгое время развития *улигер* сформировал фиксированную последовательность разделов: вступление, повествовательный сказ, инструментальный проигрыш, маршевая мелодия, «боевая мелодия», финал. Драматургия сюиты Ли Шисяна следует за традиционным типом композиции *улигера*. Кроме унаследованной от *тууля* опоры на *гун-лад*, в *улигере* можно обнаружить использование характерных для Внутренней Монголии *юй* и *чжи* ладов.

Четвертая пьеса цикла «Поминальный обряд» рисует безрадостную картину поля битвы, глубокую тоску и печаль живых по павшим воинам: настроение проникнуто горечью и скорбью, музыкальная мысль прерывиста и фрагментарна. Композитор использует свободную метрику, широко применяет длинные выдержанные тоны, прозрачные арпеджио и трели в широком диапазоне в медленном темпе *Adagio*. Как отмечают монгольские исследователи, такой прием «вызывает ассоциации с таинственной обрядовой атмосферой, напоминая звучание буддийских молитвенных чтений, что придает пьесе определенный религиозный оттенок» [14, с. 24].

По мнению религиоведов: «буддизм был и остается религией, связанной со смертью», а «совершение погребальных и поминальных ритуалов является главной социальной функцией буддийского духовенства» [15, с. 102]. Тибетский мемориальный обряд включает в себя заупокойные *Маани*-напевы, направляющие души усопших. Как правило они написаны в строфической форме, вбирающей запев и припев. В запеве могут звучать монгольские тексты, проповедующие учение или содержащие молитвы о благополучии и перерождении, тогда как припев постулирует шестислоговую мантру «*Ом мани падме хум*» («Ом, ты сокровище на лотосе»). Таким образом, монгольская буддийская музыка представляет собой органичный синтез религиозных ламаистских традиций и народной песенной культуры, образуя уникальную систему сакрального искусства.

Для достижения ритуального звукового пространства в пьесе композитор уделяет исключительное внимание применению педали. При исполнении длинных нот и трелей, помимо требования использовать левую педаль для полу-

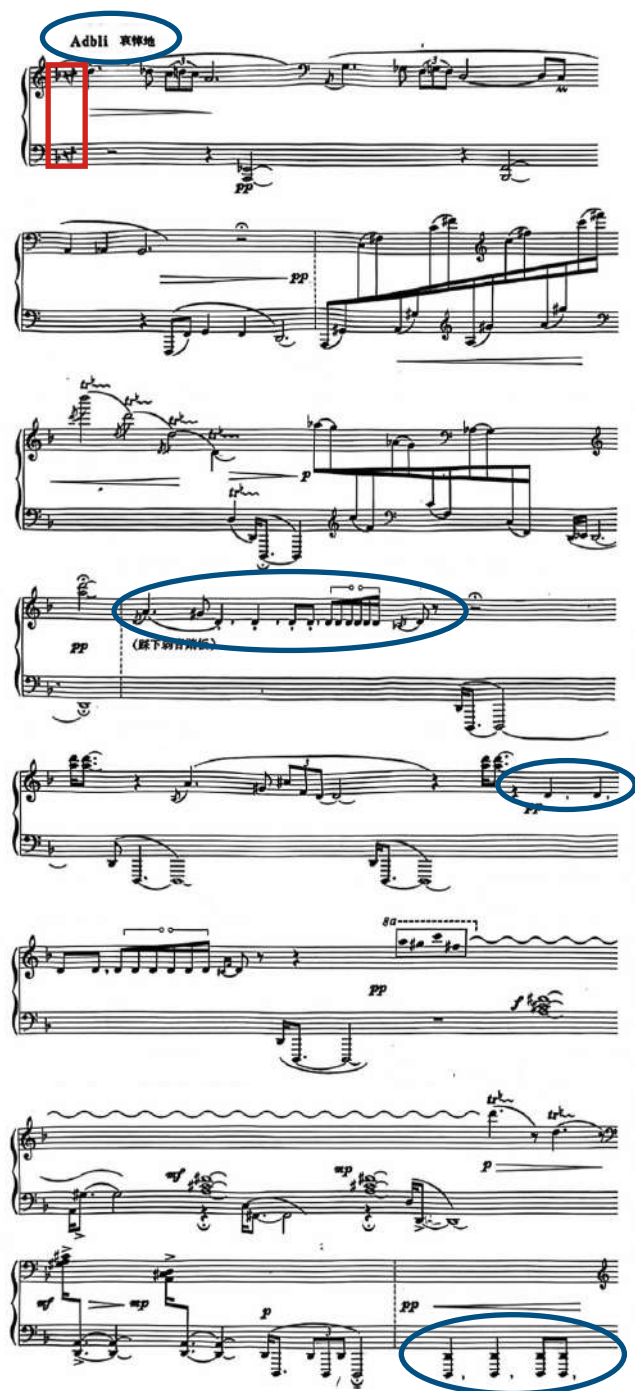
чения приглушенного тембра, автор особо подчеркивает необходимость максимально «длить» звучание правой педалью, вслушиваясь в реверберацию тонов. Такой подход смешивает, «переплетает» акустику диссонансирующих и консонирующих созвучий, убедительно имитируя скорбные всхлипывания в ходе поминального обряда и таинственное эхо ламаистского молитвенного пения за упокой.

В пьесе используются постепенно ускоряющиеся настойчиво-репетиционные повторения тона *d* с предваряющим их напряженным интервалом тритона, переключки регистров, охват огромного диапазона инструмента, создающий эффект бескрайнего степного пространства.

Композитор изобретает особенные приемы артикуляции, обозначенные в нотном тексте в виде «запятой». Графический знак фиксирует структурный метод, специально разработанный композитором для имитации импровизационности и речевой природы искусства *улигер*. Ритмические фигуры в гибком свободном темпе можно рассматривать как художественное воплощение процесса нарастания силы и накопления эмоций в сказительном эпическом повествовании. Посредством точной нотации автор отражает ощущение ритмического «растяжения», близкого импровизации, делая его важным музыкальным параметром для формирования скорбной, всхлипывающей или молитвенно-декламационной интонации. «Запятая» в нотном тексте выходит за рамки обычной функции паузы, становясь «грамматизированным» знаком взятия дыхания певцом-сказителем. Она имитирует цезуры в речевом высказывании, создавая в музыкальной линии перерывы, аналогичные вдоху сказителя в процессе повествования, тем самым сохраняя внутреннюю логику и артикуляцию музыкальных фраз в рамках общего свободного темпа *rubato*.

Глубокие басы и бурдонные квинты на *pianissimo* рождают ощущение доносящихся издали гулких ударов колокола. Звуковая ткань пьесы пронизана диссонантными интонациями тритона, малой секунды и большой септимы.

Особенно ярко и насыщенно комплекс ключевых интервалов предстает на подходе к кульминации, в алеаторическом фрагменте пьесы. Оstinатное повторение четырех тонов (*a-gis-c-fis*) в высоком регистре в чрезвычайно тихой динамике оформлено в нотном тексте в соответствии с техникой алеаторики исполнительского процесса и образует верхний пласт многослойной фактуры. В среднем пласте подобно мощному колокольному звону врывается минорный секстаккорд *a-cis-fis*, а нижний пласт связан с акцентно выделенными басами.



Пример 6. Ли Шисян. Поминальный обряд. Тт. 1–4
Example 6. Li Shixiang. Sacrifice Memorial Ceremony.
Bars 1–4

Таким образом, обращение к монгольским мемориальным обрядам в творчестве Сан Туна и Ли Шисяна оказалось связано с преломлением широкого спектра национальных музыкальных традиций. Представители разных поколений, эти китайские композиторы восприняли и художественно убедительно реализовали в своих сочинениях важнейшие черты монгольской культуры. Выделим основные уровни ее воплощения.

- Жанровый (протяжные «длинные напевы» *уртын дуу*, выросшие из ритуальных форм

общения с миром духов и почивших предков; эпическое сказительное искусство *улигер*, повествующее о военных подвигах героев и полководцев прошлого);

- Тематический (цитирование двух повествовательных песен *уртын дуу* — «Сэхэн» и «Динкэрзаб»);
- Ладово-интонационный (применение ладов и мелодических формул *чжи*-лада и *юй*-лада, характерных для монгольского фольклора разных географических областей);
- Исполнительский (имитация двухголосной горловой техники пения *хоомей*);
- Религиозно-обрядовый (воссоздание колорита буддийского ритуального поминального пения *Маани*-напевов и сопровождающих его звуков колокольного звона).

Многообразные формы традиционного искусства китайские композиторы претворяют в фортепианной музыке, стремясь передать характерные черты народного творчества Внутренней Монголии. Если Ли Шисян использует уже сложившийся к XXI веку круг приемов фортепианного письма, то Сан Тун активно участвует в их формировании.

Сан Тун, стоявший у истоков китайского фортепианного репертуара, обращается к фольклорным источникам, но не проводит их целиком, а выбирает ключевые интонации двух песен *уртын дуу*, сочетая их друг с другом. Жанр повествовательного «длинного напева» обуславливает ладовую окраску (*юй* и *чжи*), свободный метроритм, речитативный характер мелодики. Ощущение бескрайнего пространства монгольских степей автор создает посредством охвата широкого диапазона фортепиано и озвучивания крайних регистров инструмента.

Ли Шисян воссоздает типовые черты *улигера* — древнего эпического сказа о богах и героях. В музыке господствует статика, погружение в одно эмоциональное состояние, монотонно повторяющиеся речевые фразы буддийских мантр, разделенные артикуляционными «запятыми», и далекие звуки ритуального инструментария. Композитор прибегает к использованию приемов ограниченной алеаторики, к квазиимпровизационному изложению материала, помогающих воплотить мрачный погребальный колорит.

Сочинения Сан Туна и Ли Шисяна внесли заметный вклад в популяризацию монгольской традиционной музыки в Китае, проложили путь к современному осмыслению многовекового наследия монгольского народа, и обогатили китайское фортепианное искусство.

Статья поступила в редакцию 20.05.2026; одобрена после рецензирования 01.07.2026; принята к публикации 01.07.2026.

The article was submitted 20.05.2026; approved after reviewing 01.07.2026; accepted for publication 01.07.2026.

Список источников

1. Лю Илунь. Монгольская песня в Китае: исторический и музыкально-теоретический аспекты: автореферат дис. ... кандидата иск.; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. СПб., 2024. 22 с.
2. Дробышев Ю. И. Похоронно-поминальная обрядность средневековых монголов и ее мировоззренческие основы // Этнографическое обозрение. 2005. № 1. С. 119–140.
3. Фань Юй, Кром А. Е. Педагогическая деятельность В. Френкеля в Китае // Музыковедение. 2017. № 7. С. 38–44.
4. Дашиева Л. Д. Антропология звука в традиционной культуре монгольских народов // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. 2021. № 3 (33). С. 118–126.
5. Улзийбаатар Ариунболд. Музыкальные традиции монголов в системе региональной цивилизации Центральной Азии // Вестник МГУКИ. 2013. № 4 (54) июль — август. С. 249–253.
6. Чжан Фань. Воплощение и интерпретация элементов монгольской традиционной музыки в фортепианных произведениях: магистерская диссертация; Университет Внутренней Монголии. Внутренняя Монголия, 2013. 32 с. (张帆.钢琴作品中蒙古族传统音乐元素的体现及诠释[D].内蒙古大学,2013.第32页).
7. Е Цзяхуэй. Хоомей: к изучению локальных певческих стилей Внутренней Монголии Китая // Образование и культурное пространство. 2024. № 2. С. 103–109. DOI: 10.53722/27132803_2024_2_103.
8. Цянь Ипин. Посвященный поиску, решительный на инновации — стиль и особенности фортепианных произведений профессора Сан Туна // Музыкальное искусство. 2003. № 1. С. 8–10 (钱亦平.矢志探索锐意创新——桑桐教授钢琴作品的风格和特点[J].音乐艺术(上海音乐学院学报),2003,(01):8–10).
9. Ли Чжэхао. Музыкант, упоенный степью. Штрихи к творческому портрету Ли Шисяна // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 139–147.
10. Ли Шисян. Введение в монгольские народные песни уртын дуу. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 2004. 125 с. (李世相《蒙古族长调民歌概论》,呼和浩特,内蒙古人民出版社发行出版,2004年,125页).
11. Ли Шисян. Исследование монгольских народных песен борджин дуу. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 2018. С. 83–86 (李世相《蒙古族短调民歌研究》,呼和浩特,内蒙古人民出版社,2018年,83–86页).
12. Ли Шисян. Влияние феномена «Чоэр» на монгольский музыкальный стиль // Китайское музыковедение, 2003. № 3. С. 64–70 (李世相《“潮尔”现象对蒙古族音乐风格的影响》,北京,《中国音乐学》,2003年,第三版,64–70页).
13. Дашиева Л. Д. Улигеры хори-бурят // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 122. С. 72–74.
14. Го Вэньцуй. Исследование фортепианной сюиты в монгольском стиле «Улигер». Хух-Хото: Педагогический университет Внутренней Монголии, 2011. 50 с. (郭文萃.蒙古族风格钢琴组曲《乌力格尔叙事》研究[D].内蒙古师范大学,2011年.第24页,共50页).
15. Гунский А. Ю. Буддийская смерть и посмертие: современные исследовательские концептуализации (англоязычный контекст) // Вестник ПСТГУ. Серия I: Богословие. Философия. Религиоведение. 2025. Вып. 117. С. 101–120.

Информация об авторах

Ван Цзяи — аспирантка кафедры истории музыки
Кром А. Е. — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки

Вклад авторов

Ван Цзяи — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), проведение исследования (проведение исследований, сбор данных, анализ и интерпретация полученных данных), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечания интеллектуального содержания, подготовка и создание опубликованной работы), структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Кром А. Е. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания), утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов

References

1. Liu, Ilun (2024), “Mongolian Song in China: Historical and Musical-Theoretical Aspects”, Abstract of Ph.D. dissertation, musical art, A. I. Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia.
2. Drobyshev, Yu. I. (2005), “Funeral and memorial rites of medieval Mongols and their ideological foundations”, *Etnograficheskoe obozrenie* [Ethnographic Review], no. 1, pp. 119–140.
3. Fan, Yu and Krom, A. (2017), “V. Frenkel’s teaching activities in China”, *Muzykovedenie* [Musicology], no. 7, pp. 38–44.
4. Dashieva, L. D. (2021), “Anthropology of sound in the traditional culture of Mongolian peoples”, *Tomskij zhurnal lingvistik i antropologicheskikh issledovanij* [Tomsk Journal of Linguistic and Anthropological Research], no. 3 (33), pp. 118–126.
5. Ulzijaabaatar, Ariunbold (2013), “Musical traditions of the Mongols in the system of regional civilization of Central Asia”, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], vol. 4 (54), pp. 249–253.
6. Zhang, Fan. (2013), “The embodiment and interpretation of elements of Mongolian traditional music in piano works”, Master’s thesis, musical art, Inner Mongolia University, Hohhot, China.
7. E, Jiahui (2024), “Khoomei: Towards a Study of Local Singing Styles in Inner Mongolia, China”, *Obrazovanie i kul’turnoe prostranstvo* [Education and cultural space], vol. 2, pp. 103–109.
8. Can, Yiping (2003), “Dedicated to exploration, determined to innovate — the style and characteristics of Professor Sung Tung’s piano works”, *Musical art*, vol. 1, pp. 8–10.
9. Li, Zhehao (2025), “A Musician Intoxicated by the Steppe: Touches on Li Shixiang’s Creative Portrait”, *Vestnik muzykal’noj nauki* [Bulletin of Musical Science], vol. 13, no. 4, pp. 139–147.
10. Li, Shixiang (2004), *Introduction to Mongolian folk songs urtyn duu*, Inner Mongolia People’s Publishing House, Hohhot, China.

11. Li, Shixiang (2018), *A study of Mongolian folk songs borjin duu*, Inner Mongolia People's Publishing House, Hohhot, China.
12. Li, Shixiang (2003), "The Influence of the Chao'er Phenomenon on Mongolian Musical Style", *Chinese musicology*, vol. 3, pp. 64–70.
13. Dashieva, L. D. (2009), Uligers of the Khori-Buryat people, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University], vol. 122, pp. 72–74.
14. Guo, Wencui (2011), *A study of the piano suite in Mongolian style "Uliger"*, Inner Mongolia Normal University, Hohhot, China.
15. Gunskey, A. Yu. (2025), Buddhist Death and Afterlife: Contemporary Research Conceptualizations (English-language context), *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo humanitarnogo universiteta. Seriya 1: Bogoslovie. Filosofiya. Religiovedenie* [Bulletin of the Orthodox St. Tikhon's University for the Humanities. Series 1: Theology. Philosophy. Religious Studies], vol. 117, pp. 101–120.

Information about the authors

Wang Jiayi — Postgraduate student in the Department of Music History

Krom A. E. — Doctor of Art History, Professor in the Department of Music History

Contribution of the authors

Wang Jiayi. — participation in the development of the research concept (formation of the idea, development of the key points of the concept), conducting research (conducting research, collecting data and evidence, analyzing and interpreting the data obtained), writing text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content, preparing and creating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

Krom A. E. — participation in the development of the research concept (formation of the idea, development of the key points of the concept), writing text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content), approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

The authors declare no conflict of interests.