

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

Ван Хуэйсянь

**НАРОДНЫЙ ИНСТРУМЕНТ ЭРХУ В КОНТЕКСТЕ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ**

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

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, профессор

Смирнова Марина Вениаминовна

Санкт-Петербург

2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ТРАДИЦИОННЫЕ СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ.....	20
1.1. Истоки формирования и тенденции развития игры на национальных струнных инструментах.....	20
1.2. Щипковые музыкальные инструменты Китая.....	23
1.3. Оркестровые коллективы Китая.....	30
1.4. Стилиевые принципы исполнительства на эрху в процессе их эволюции	33
1.5. Образы, штрихи и способы нотной фиксации произведений для эрху.....	38
ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ	61
ГЛАВА 2. СОВРЕМЕННЫЕ НАЦИОНАЛЬНЫЕ И ЗАРУБЕЖНЫЕ ЦЕНТРЫ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ЭРХУ.....	64
2.1. Консерватории и музыкальные школы Китая, США и Европы.....	64
2.2. Роль композиторов и педагогов в профессиональном становлении исполнителя произведений для эрху.....	73
2.3. Подготовка исполнителей на эрху к участию в конкурсах и концертных программах в Китае и за рубежом.....	95
ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ.....	103
ГЛАВА 3. СОВРЕМЕННАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ КУЛЬТУРА ИГРЫ НА ЭРХУ.....	105
3.1. Специфика репертуара современного исполнителя на эрху.....	105

3.2. Выдающиеся современные исполнители и их интерпретационный стиль.....	121
3.3. Новые тенденции исполнительской культуры XXI века.....	137
ВЫВОДЫ ПО ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ	141
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	142
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	148

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Одним из приоритетных направлений современной научной мысли является китаеведение (синология). Китай, его искусство и культура как неисчерпаемый источник мудрости и красоты становится в настоящее время центром притяжения для западного мира, объектом всестороннего рассмотрения.

Проблемы взаимодействия Востока и Запада, сегодня рассматриваются в самых различных аспектах. Художественная сфера открывает в этом плане богатейшие перспективы. Музыка Китая, непосредственно связанная с бесценными народными традициями, являет собой золотой фонд национального искусства страны. В наши дни активно идут процессы углубленного взаимного изучения музыкальных традиций Китая на международном уровне, широкий практический обмен художественными достижениями и их теоретическое осмысление.

Поскольку исторически культура и искусство китайского народа развивались в контексте религиозно-философской мысли, музыка стала одним из ее существенных воплощений. В основанном на всестороннем осмыслении жизни музыкальной культуре Китая, нашла воплощение вековая мудрость, духовность, размышления о сущности вселенной и места человека в ней. Вершинами классической китайской философии, ее олицетворением являются размышления, отраженные в наследии Конфуция¹, Лао-цзы², которые заложили основы конфуцианства и даосизма³ как свеобъемлещие воплощения китайского мировоззрения и духовного знания. Все концепции классической китайской

¹ Конфуций. Лунь Юй : изречения. М., 2015.

² Лао-цзы. Дао дэ-цзин / пер. Лоу Юй Лея, Сяо Ши. Пекин, 2011.

³ Ху Цзюнь. Музыкально-философская мысль в трактате «Тайпинцзин» – мост между Человеком и Космосом // Журнал Уханьский консерватории. 1996. № 4. С. 30–39.

философии сходятся в том, что именно благодаря музыке, человек приобщается к вечности,

Музыка в китайской культуре понимается как наиболее утонченное, изысканное средство выражения мыслей и эмоций. В этом смысле исключительно актуальными являются именно струнные инструменты, поскольку они могут достигать более тонких и разнообразных градаций интонирования, чем человеческая речь⁴.

Начиная с XX века, традиционные струнные китайские инструменты начали выходить в мировое музыкальное пространство, постепенно повышая к себе интерес в научных и исполнительских кругах. В наши дни этот процесс заметно активизировался. Благодаря оригинальным тембровым качествам и неисчерпаемым художественным возможностям большое внимание музыкантов XX–XXI веков привлекает китайский традиционный инструмент эрху.

Эрху – это струнный инструмент, напоминающий скрипку, однако имеющий несколько иную конструкцию. У эрху две металлические струны, иное строение деки. При игре инструмент занимает вертикальное положение; имеется закрепленный между струнами смычок, который исполнитель натягивает пальцами правой руки. До начала XX века на эрху исполняли только традиционную китайскую музыку, однако в последние десятилетия в репертуар стали включаться произведения, ориентированные на образцы классической музыки европейской традиции, прежде всего – скрипичную.

Благодаря своим оригинальным художественным качествам и богатым возможностям, эрху привлек внимание исполнителей различных стилей. Старинная китайская скрипка зазвучала по всему миру в современных обработках как солирующий инструмент, в составе ансамблей, в том числе с

⁴ В разговорном китайском языке смысл слова может существенно измениться в зависимости от интонации его произнесения.

электронными инструментами. В последнем варианте своеобразие эрху выявилось особенно ярко. Эрху стал применяться в джаз, рок, поп-музыке.

Важный момент, который связан со стилем исполнения музыки европейской традиции – это динамика. На эрху в традиционном музыкальном репертуаре используется повышенная экспрессия интонирования, вследствие чего на протяжении одной фразы динамика постоянно варьируется. Когда исполнитель приступает к исполнению музыки европейских композиторов-классиков, подобная манера игры может исказить характер произведения.

В тех случаях, когда произведение принадлежит культуре романтизма или экспрессионизма и в нем допускаются яркие эмоции (большие перепады динамики) и это предписано композитором традиционные приемы игры на эрху будут вполне уместны. Однако и в данном репертуаре вибрато с гибкой звуковысотностью должно быть точно рассчитано. Ведь на инструментах европейской традиции названные приемы не используются в столь значительной степени. Следовательно, и на эрху в данном случае применять их в полную силу нецелесообразно. Особая конструкция инструмента с креплением смычка и регулицией пальцами волоса на нем может быть применена во многих произведениях, однако подход к использованию данного приема обязательно должен быть избирательным и точным.

Выход эрху на широкую международную эстраду, широкий диапазон стилей, представленных в его репертуаре, позволяет говорить об универсальности инструмента. В связи с этим всестороннюю трансформацию переживает и конструкция инструмента. Разумеется, на этом пути возникает немало проблем, которые требуют разрешения.

Если до начала XX века на эрху исполняли только традиционную музыку, то в последние десятилетия в его репертуар включаются произведения классической, романтической, современной европейской музыки, а также сочинения, написанные в стиле рок, поп, джаз и другие. Старинная китайская

скрипка, как в международном обиходе принято именовать эрху, зазвучала по всему миру как солирующий инструмент, в составе оркестров и камерных ансамблей, в том числе с электронными инструментами. В последнем варианте художественное своеобразие эрху выявилось неожиданно экспрессивно и ярко. В настоящее время исполнители на эрху с успехом гастролируют в разных странах мира, все шире становится круг людей, стремящихся приобрести китайские традиционные инструменты для семейного музицирования, а также познакомиться с материалами по их освоению.

Однако среди научных исследований поныне не существует работы, в которой был бы представлен системный и целостный анализ процесса становления исполнительства на эрху в контексте становления струнного инструментального искусства Китая. Несмотря на разработанность отдельных аспектов по данной тематике, современные репертуарные и исполнительские проблемы эрху остаются мало изученными.

В наши дни сформированы новые задачи преподавания игры на инструменте. Те процессы, которые происходят в китайском музыкальном исполнительстве и педагогике в области игры на эрху, сегодня освещены в музыкознании еще в недостаточной степени. Целостное критическое рассмотрение особенностей традиционного и современного репертуара, а также эволюции исполнительства на эрху представляется насущно необходимым. Оно способно также обогатить наши представления о процессе становления традиционной китайской музыки в целом.

В связи с этим всестороннее целостное рассмотрение исторического процесса преобразования инструмента, эволюции исполнительских приемов игры на нем, особенностей развития традиционного и современного репертуара на эрху, а также вклада в этот процесс наиболее значимых фигур музыкантов-исполнителей представляется необходимым и определяет **актуальность** настоящего диссертационного исследования.

Степень разработанности темы исследования. В искусствоведении XX–XXI веков проблематика, связанная с культурами Востока и Запада, привлекает к себе внимание как китайских, так и зарубежных ученых.

Одними из первых научных исследований в сфере Восток-Запад можно считать работы В. Конен «Значение внеевропейских культур для музыки XX века»⁵, Н. Шахназаровой⁶ «Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма»⁷, где особое внимание уделяется освещению специфики музыкального искусства Среднего Востока.

По мнению Е. Алкон, «охватывая значительный исторический промежуток времени, ясное по структуре и изложения, емкое по мнению»⁸, исследование Н. Шахназаровой «изобилует ценными наблюдениями и догадками, представляя тем самым серьезный фундамент... для дальнейшего изучения проблемы Восток-Запад в музыковедении»⁹.

Различные аспекты межкультурного диалога «Восток-Запад» в различных сферах музыкального искусства нашли отражение в трудах многих отечественных и иностранных музыковедов. Отметим диссертации У Ген-Ира «Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): историко-теоретический анализ»¹⁰, Ван Дон Мэя «Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры»¹¹, антологии «Музыкальная эстетика стран

⁵ Конен В. Д. Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Конен В. Д. Этюды о зарубежной музыке. М., 1975. С. 368–426.

⁶ Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Владивосток, 2002. С. 4.

⁷ Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада : типы музыкального профессионализма. М., 1983.

⁸ Алкон Е. М. Указ. соч.

⁹ Там же. С. 4.

¹⁰ У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): историко-теоретический анализ : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2012.

¹¹ Ван Дон Мэй. Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2004..

Востока»¹² и «Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков » под редакцией В. Шестакова¹³.

Немалую научную ценность представляют собой монографии Гао И Жун «Интерпретация культуры и духа в юаньцзацзюй», Г. Шнеерсона «Музыкальная культура Китая», М. Михайлова «Музыка Китая», тематические сборники «О китайской музыке: статьи китайских композиторов и музыковедов» (сост. Г. Шнеерсон)¹⁴, статьи У Ген-Ира «Конфуцианство о роли музыки в обществе»¹⁵, А. Васильченко «Отражение модели мира в звукомызыкальной традиции Дальнего Востока»¹⁶, Г. Коломийца «Некоторые вопросы философской мысли о музыке древнего Китая: статус и назначение в антропо-социальный аспект»¹⁷, И. Польской («К вопросу об этико-космологической концепции музыки»¹⁸), Ф. Арзаманова «Заметки о современном развитии музыки Китая»¹⁹, Ли Ерюн «Певческого голоса как предмет эстетической мысли Китая»²⁰ и другие.

Отметим также такие фундаментальные исследования европейских и китайских ученых, как монографии «Италия и Китай» Дж. Бертуччоли и Ф. Мазини²¹, «Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и

¹² Музыкальная эстетика стран Востока / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. М., 1967.

¹³ Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М., 1971.

¹⁴ О китайской музыке : статьи китайских композиторов и музыковедов. М., 1958. Вып. 1.

¹⁵ У Ген-Ир. Конфуцианство о роли музыки в обществе // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. 2008. № 6.

¹⁶ Васильченко Е. В. Отражение модели мира в звукомызыкальной традиции Дальнего Востока // Культура и цивилизация. 2016. Т. 6, № 5А.

¹⁷ Коломиец Г. Г. Некоторые вопросы философской мысли о музыке древнего Китая : статус и назначение в антропо-социальном аспекте // Вестн. Оренбург. гос. ун-та. 2009. № 7(101), июль..

¹⁸ Польская И. И. К вопросу об этико-космологической концепции музыки // Дух и космос : наука и культура на пути к нетрадиционному мировосприятию. Харьков, 1995.

¹⁹ Арзаманов Ф. Г. Заметки о современном развитии музыки Китая // Сообщения Института истории искусств / Акад. наук СССР. М., 1959. Вып. 15.

²⁰ Ли Эрюн. Певческий голос как предмет эстетической мысли Китая // Этносоциум и межнациональная культура. 2013. № 11 (65).

²¹ Бай Цзуолян. Массини. Италия и Китай. Пекин, 2002.

Европы» Лю Бинцянь²², «Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.)» А. Фишман²³, диссертации «Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное» Е. Алкон²⁴, «Китайская исполнительская интонация в европейской вокальной музыке XIX–XX веков» Гуолинга²⁵, «Китайская фортепианная музыка в контексте интеграционных процессов мирового музыкального искусства» Бай Е²⁶, «Диалог Восток-Запад в творчестве европейских композиторов. «Восток–Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века (музыкально-театральные модели)» Т. Тихоновой²⁷, «Образы Китая в творчестве русских и белорусских композиторов XIX – начала XXI веков» Чжан Юаня²⁸, «Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая» Сун Яньина²⁹ и др. Специфика китайского стиля (шинуазри) в искусстве стала предметом исследования в работах Ву Ю-Фанг³⁰, А. Голосова³¹, А. Данилова³², Д. Джекобсон³³, М. Максимова³⁴, М. Неглинська³⁵, А. Трощинская³⁶, Чжан Юань³⁷, Ян Чжи³⁸.

²² Лю Бинцянь. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы: монография по истории музыкальной культуры. Одесса, 2014.

²³ Фишман О. Л. Китай в Европе : миф и реальность (XIII–XVIII вв.). СПб., 2003.

²⁴ Алкон Е. М. Указ. соч.

²⁵ Ву Гуолинг. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX – XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одесса, 2006.

²⁶ Бай Е. Китайская фортепианная музыка в контексте интеграционных процессов мирового музыкального искусства : дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2014.

²⁷ Тихонова Т. В. Диалог Восток-Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века (музыкально-театральные модели) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2003.

²⁸ Чжан Юань. Образы Китая в творчестве русских и белорусских композиторов XIX – начала XXI веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Минск, 2016.

²⁹ Сун Яньин. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая : дис. ... канд. искусствоведения. Львов, 2016.

³⁰ Ву Ю-Фанг. Стилистические тенденции «шинуазри» в русском искусстве второй половины XVIII века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2000.

³¹ Голосова Е. В. Шинуазри и англо-китайские парки в Европе // Вестн. Тамбов. ун-та. Сер. : Гуманитарные науки. 2010. № 11 (91).

³² Данилова А. В. «О чужих странах и людях» – образы Китая в западноевропейском и русском музыкальном искусстве // Философия музыки – философия человека : Россия – Китай : материалы междунар. науч.-практ. конф. Владимир, 2017; Её же. Образы Китая в

Отдельные моменты развития скрипичного искусства Китая раскрыты в обзорной статье Лю Цзюньли³⁹, в которой охарактеризован национальный репертуар для эрху. Лю Цзюньли характеризует Ма Сыцуна как ключевую фигуру в развитии китайского скрипичного музыкального искусства. Исследователь обозначил также центральные направления становления национальных композиторских школ. Отдельные грани обозначенной темы рассматриваются в разных аспектах Люном и Цзи Цзюнь Неном⁴⁰ и другие.

В диссертации Ло Чжихуэй⁴¹ представлена ценная информация о концертной жизни Китая и творчестве ряда солистов-скрипачей. Развитие симфонической музыки стало предметом анализа Ло Шии⁴². Система музыкального образования Китая охарактеризовали Лю Цин⁴³, Хуан Сяньюй⁴⁴ и

зеркале западноевропейского и русского музыкального искусства // Южно-рос. муз. альм. 2017. № 3 (28).

³³ Джекобсон Д. Китайский стиль. М., 2004.

³⁴ Максимова М. В. Искусство шинуазри в контексте европейской художественной практики XVIII столетия: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2009.

³⁵ Неглинская М. А. Европейские миссионеры в Пекине XVII–XVIII веков – творцы стиля Шинуазри в китайском придворном искусстве // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. 2005. № 2.

³⁶ Трощинская А. В. Взаимодействие и синтез художественных моделей Востока и Запада в искусстве фарфора в России конца XVII – начала XIX веков: спец. 17.00.04 – Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2009.

³⁷ Чжан Юань. Указ. соч.

³⁸ Ян Чжи. «Китайская тема» в творчестве Санкт-Петербургских архитекторов и декораторов XVIII – XIX веков : дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008.

³⁹ Лю Цзюньли. Формирование национального репертуара для скрипки (Китайская Народная Республика) // Вестн. Беларускага дзяржаўнага ушверсгэта культуры і мастацтвау. 2009. № 1 (11).

⁴⁰ Собрание популярных пекинских опер. Цзинань, 1996.

⁴¹ Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая : дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2016.

⁴² Ло Шии. Симфонические жанры в контексте китайской фортепианной культуры : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003.

⁴³ Лю Цин. Периодизация высшего музыкально-педагогического образования в Китае // Письма в Эмиссия. Оффлайн = The Emissia. Offline Letters / РГПУ им. А. И. Герцена. URL: <http://www.emissia.org/offline/2008/1285.htm>.

⁴⁴ Хуан Сяньюй. Система музыкального образования в Китае // Вестн. Санкт-Петербург. гос. ун-та культуры и искусств. 2011. № 2 (11) июнь.

Ху Ицзюаня⁴⁵. Эти же авторы в своих трудах упоминают об особенностях обучения скрипачей. Цзо Чжэньгуаня⁴⁶, Л. Говердовская⁴⁷, Г. Мелихов⁴⁸, О. Коренева⁴⁹ предоставили ценный материал о педагогической деятельности русских скрипачей в Китае.

Цянь Жэньпин⁵⁰ и Чжан Бэйли – Ян Баочжи⁵¹ в фундаментальных трудах охарактеризовали тему национального скрипичного искусства. Их также интересовало развитие исполнительства на традиционных струнных инструментах в целом. Цао Ли⁵² изучает специфику игры на китайской скрипке на начальном этапе обучения. В работе Ван Цычао особенности получения высшего музыкального образования в Китае (в частности, на струнных инструментах) характеризуются в контексте сравнения европейской и китайской методик преподавания и систем обучения⁵³. Методику обучения игре

⁴⁵ Ху Ицзюань. Ху Ицзюань. Музыкальное образование в период культурной революции (1966–1976) // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. / Белорус. гос. акад. искусств. Минск, 2011. [Вып. 4]; Его же. Развитие специального музыкального образования в современном Китае // Весшк. Беларускага дзяржаўнага ушверсгэта культуры і мастацтвау. 2009. № 1 (11); Его же. Становление и развитие музыкального образования в Китае : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Минск, 2010.

⁴⁶ Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае = Russian musicians in China. СПб., 2015.

⁴⁷ Говердовская Л. Ф. Культурная жизнь российской эмиграции в Китае в 20–40-е годы XX века. URL : https://abc.vvsu.ru/books/up_kult_zhiznj_ros_emigr_v_kitaje/page0003.asp

⁴⁸ Мелихов Г. В. Белый Харбин. Середина 20-х. М., 2003.

⁴⁹ Коренева-Кулинич О. С. Искусство: культурно-артистическая жизнь в Харбине // Политехник. Сидней, 1979. № 10.

⁵⁰ Цянь Жэньпин. Китайская скрипичная музыка. Чанша, 2001.

⁵¹ Чжан Бэйли, Ян Баочжи. История искусства игры на струнных. Пекин, 2003.

⁵² Цао Ли. Музыкальная педагогика в общеобразовательной школе. Шанхай, 2000.

⁵³ Ван Цычао. Результат и основные идеи обучения в Пекинской консерватории // Народная музыка. 2008, №11; Ван Чжэнь. Русские специалисты в Пекинской консерватории // Журнал Пекинской консерватории. 2010. № 4; Лю Цзинчжи. Европейские консерватории и Шанхайская консерватория // Музыкальное искусство : науч. вестн. Шанхайской консерватории. 2007; Тан Цюн. Цели обучения и развития, система образования и программы в Пекинской консерватории // Журнал Пекинской консерватории. 2010. № 4; У Сяопин. Профессор пекинской консерватории об образовании в магистратуре // Журнал Пекинской консерватории. 2010. № 4; Юй Лина. Проблемы обучения музыкантов высшего уровня // Демократия. 1993. № 8.

на струнных инструментах и специфику преподавания крупных мастеров анализирует целый ряд исследователей: Ван Бин, Динь Юнь, Мэн Мэн, Фу Сяоцин, Чай Пенчен, Чжан Цзе, Шугуан и др.

Большинство современных работ по названной тематике принадлежит молодым китайским ученым, которые повышают свою квалификацию в российских, высших музыкальных учебных заведениях, Среди диссертаций, написанных китайскими исследователями – воспитанниками отечественных вузов, в том числе и о китайских старинных струнных инструментах, отметим работы Бай Е, Ван Пена, Ван И, Ву Гуолинг, Ли Сябинь, Лянь Юнь, Лю Лянь, Ма Вэй, Сун Жуйлунь, Сунь Яньин, Хоу Цзянь, Ци Минвей, Цзэн Тао, Хуан Чжулин, Цинь Тянь, Ма Цзяцзя, Чжоу Чживей, Тан Чжачен, Чжан Кай, Чэнь Жуньюань. Источниковедческой базой исследования послужили, также тексты Лю Тяньхуа, А. Бинга, Лю Вэньцин, Ван Цзяньминь, Хуан Цзы, Тан Сяолин, Хэ Лютин и Ху Дэню.

Исследователей первых десятилетий нашего века интересуют вопросы:

– синологии и истории Китая (Л. Васильев, Н. Конрад, М. Кравцова, А. Крушинский, В. Малявин, М. Неглинская, А. Новоселова, М. Рудова, С. Серова, А. Фишман);

– китайской философии (Конфуций и конфуцианцы, Лао-цзы и его последователи, Го Мо-Жо, А. Бальчиндоржиева, А. Кобзев, А. Крушинский, И. Польская, Тай Аошуан, П. Таранов, Фен Ю-Лань, В. Шестаков, Т. Шигорина, Ян Хин-Шун, К. Ясперс);

– китайской музыкальной культуры (Ф. Арзаманов, Ван Дон Мэй, А. Васильченко, Гао И Жун, Р. Грубер, Г. Коломиец, Ли Ерюн, М. Михайлов, В. Ген-Ир, В. Шестаков, Г. Шнеерсон);

– истории китайского традиционного театра (Гао И Жун, Ляо Бень Талу Янь Цзюнь, В. Сорокин, Сун Минхань, Сунь Лу, Сунь Цзюань, Ся Голян, в Синь Лэй, Хоу Цзянь, Ху Цзинь Ся, Ху Яньли, Чжэн Сенях);

– специфики пекинской оперы, где звучат струнные инструменты (Т. Будаева, Жуань Юнчэн, Лии Чао, Лянь Юнь, Жень Мин Яо, Лю Цзинь, Лю Чжэн Вэй, Чжэн Янь, Сунь Цзюань, Чэнь Фу Шен, Лю Пин Чан);

– рецепции европейской музыкальной культуры в Китае (Ван И, Ван Чжи Чен, Л. Говердовская, Лю Синь Синь, Сун Жуйлун, А. Хисамутдинов).

Изучение музыкальных инструментов в течение последних нескольких десятилетий позволило пролить свет на понимание ряда социокультурных аспектов, включая процесс трансформации социальных ценностей и др. Таким образом, суммируя все вышесказанное, отметим, что тема струнного смычкового искусства Китая и Европы, получила широкий отклик во многих проблемных сферах и направлениях современного музыковедения.

Однако в целом научные материалы, посвященные вопросам игры на традиционных струнных инструментах, несмотря на довольно яркую репрезентацию и разработанность отдельных ее аспектов, не предоставляют системного и целостного анализа процесса становления исполнительства на эрху. Далеко не все стороны эволюции эрху в историческом ракурсе остаются исследованными в полной мере. Таким образом, тема диссертации, которая раскрывается на уровне целостного освещения искусства игры на китайских струнных инструментах в контексте эволюции эрху, до сих пор не нашла воплощение в музыковедении, что определяет **актуальность** и новизну настоящего исследования.

Объект исследования – традиционные инструменты Китая.

Предмет исследования – традиционный китайский инструмент эрху.

Цель работы – обобщить, критически осмыслить и проанализировать специфику исполнительства и репертуар эрху в процессе его исторической эволюции.

Задачи исследования:

– изучить истоки формирования и тенденции развития игры на китайских

старинных струнных инструментах;

- определить специфику игровых приемов и стилевые принципы исполнительства на эрху в процессе их эволюции;

- рассмотреть исторические и современные тенденции исполнительства на эрху;

- проанализировать эволюцию способов нотной фиксации произведений для эрху;

- охарактеризовать специфику репертуара современного исполнителя на эрху;

- проанализировать достижения выдающихся современных исполнителей на эрху, их репертуар, стиль игры, художественные интерпретации;

- дать критическую оценку и определить перспективы инновационных тенденций исполнительской культуры эрху в XXI веке.

Теоретико-методологической основой диссертации послужила утвердившая себя в современном искусствознании концепция комплексного исследования, которая была применена при рассмотрении места эрху в системе традиционного китайского инструментария; труды по философии и эстетике (А. Лосева, А. Ключева, М. Мамардашвили, Ф. Ницше, В. Суханцева, Т. Чередниченко), работы, посвященные проблемам культурологии и искусствоведения (Б. Асафьева, М. Арановского, Е. Гуренко, М. Кагана, Й. Хейзинга, В. Юнусовой); работы по проблемам струнно-смычкового исполнительства (И. Андриевской, Л. Ауэра, И. Бялого, Л. Гинзбурга, В. Григорьева, Л. Гуревич, Б. Гутникова, И. Лежневой, М. Либермана, Л. Раабена, В. Сирятского, Б. Струве, А. Ступеля, И. Ямпольского и др.).

Труды ученых по теории жанра, стиля, интерпретации и импровизации (Т. Адорно, А. Альшванга, Б. Асафьева, М. Арановского, Л. Гаккеля, Н. Корыхаловой, Ю. Кочнева, И. Лежневой, Л. Мазеля, В. Медушевского, М.

Михайлова, М. Сапонова, С. Скребкова, М. Смирновой, А. Сохора, В. Холоповой, В. Цуккермана, В. Чинаева).

К источниковой базе принадлежат тексты Лю Тяньхуа, А. Бинга, Лю Вэньцинъ, Ван Цзяньминь, Хуан Цзы, Тан Сяолинъ, Хэ Лютин и Ху Дэнлю, Сунь Бао, Сю Ли Гуна; Люй Бу Вэя, Ван Сюэ Ци и У Чжэнь Цином; Цай Вань Люна и Цзи Цзюнь Ненома и др.

Методы исследования опираются на базовые принципы теории познания (объективность, научность, историзм, целостность); методы системного, текстологического, аксиологического, контекстуально-интерпретационного и сравнительно-сопоставительного анализа.

Материалами исследования послужили нотные тексты произведений для эрху, исследовательская литература по теме, справочные издания и интернет-ресурсы, звукозаписи китайских исполнителей на эрху.

Положения, выносимые на защиту:

1. Важную роль в процессах межкультурного взаимодействия европейской и китайской цивилизаций играет искусство игры на традиционных струнных инструментах.

2. Среди китайских струнных инструментов эрху выделяется ярко выраженной тембровой оригинальностью и особой спецификой мелодического и ладового строя.

3. Национальный струнный инструмент эрху, репертуар и принципы игры на инструменте претерпели на протяжении XX–XXI веков существенную трансформацию;

4. Стилистические возможности эрху универсальны, о чем свидетельствует успешное включение в репертуар современных исполнителей музыки широкого стилистического диапазона (прежде всего репертуара скрипичного).

5. При исполнении западноевропейской музыки на эрху необходимо

стремиться к стилистической убедительности с учетом своеобразия традиционного инструмента.

6. Предлагаемая в диссертации систематизация репертуара для эрху поможет исполнителям сориентироваться в составлении концертных программ.

7. Современные исполнители на эрху недостаточно информированы о традиционных способах фиксации музыки, что необходимо компенсировать в педагогическом процессе.

8. Процесс исторической эволюции исполнительства на эрху, расширение и обогащение его возможностей в XX–XXI веках знаменует выход инструмента на мировой уровень.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые:

- традиционный инструмент эрху рассмотрен в историческом контексте бытования системы традиционных струнных инструментов Китая;

- проанализированы принципы трансформации эрху в свете эстетических и социокультурных установок эпохи;

- раскрыты принципы, согласно которым использование на эрху исполнительских приемов европейского скрипичного искусства способствует развитию арсенала традиционного инструмента;

- предложено разделение репертуара эрху на традиционный и современный по таким критериям как тематика, авторство или его отсутствие, время создания произведений;

- определены методы, согласно которым исполнители на эрху могут учитывать стилевую природу европейской музыки при обращении к ней.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что:

- выявленные особенности эволюции традиционного китайского инструмента эрху могут использоваться в качестве модели анализа аналогичной проблематики;

– материалы диссертации могут быть использованы при дальнейшем изучении процессов трансформации репертуара и приемов игры на традиционных струнных инструментах Китая;

– раскрытые на материале исполнительства на эрху тенденции взаимовлияния Востока и Запада могут способствовать дальнейшему осмыслению названного процесса в различных его ипостасях;

– ключевые идеи диссертации выводят на разработку новых векторов научного исследования, позволяют качественно дополнить историографическую базу, категориальный аппарат, информацию о традиционном и современном музыкальном искусстве Китая.

Практическая значимость работы. Материалы диссертации могут быть использованы в курсах лекций по истории китайского национального инструментария, методики обучения игре на эрху, на курсах повышения квалификации преподавателей, при проведении мастер-классов, а также в процессе практического обучения игре на эрху. Они могут быть полезны при проведении мастер-классов, курсов повышения квалификации, а также в процессе исполнительской, педагогической и научно-методической деятельности музыкантов, специализирующихся в игре на эрху.

Достоверность исследования определяется опорой на проверенные современные методы исследования, документально подтвержденные факты исполнительства на эрху в истории и современности, комплексным подходом к анализу музыкально-исторического контекста, анализом источников (нотных и аудиоматериалов).

Апробация результатов исследования проводилась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена. По материалам исследования опубликовано шесть научных статей, из них четыре – в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК. Отдельные положения

работы были отражены в докладах, прочитанных на международных и межвузовских научно-практических конференциях.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы. Список использованных источников содержит 165 наименований.

ГЛАВА ПЕРВАЯ. ТРАДИЦИОННЫЕ СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ

1.1. Истоки формирования и тенденции развития игры на национальных струнных инструментах

Музыка Китая – «одна из древнейших в мировой музыкальной культуре. Одним из приоритетных направлений философско-культурологического и искусствоведческого исследования Востока в европейской (и вообще западной) научной мысли является китаеведение, синологии. Именно Китай, его искусство и культура как неисчерпаемый источник мудрости и красоты, становится сейчас важнейшим центром притяжения для западного мира и объектом всестороннего научного анализа. Китаеведение как направление мировой науки на протяжении последних десятилетий переживает небывалый подъем.

Китайское искусство игры на музыкальных инструментах имеет длительную историю развития. Самый старый известный китайский инструмент - бамбуковая труба. Появление струнных относится к V–III вв. до н. э., а во II тыс. до н. э. появились первые бронзовые музыкальные инструменты. В Древнем Китае возникли также зачатки музыкальной теории. Конфуций воспринимал игру на инструментах как показатель социальной и политической гармонии, полагал, что «музыка способствует объединению китайского народа, его духовному обогащению, слиянию человека с природой»⁵⁴.

В разговорном китайском языке смысл речи меняется в зависимости от тона. Поскольку инструменты могут достигать более разнообразных градаций

⁵⁴ Су Шуян. Загадочный Китай: путешествие по Стране огненного дракона. Харьков; Белгород, 2007. С. 52.

тона, музыка понимается как более утонченное, изысканное выражение человеческих эмоций.

Первой фиксацией китайской музыки является «Ши цзин» («Книга песен») – антология народных песен, ритуальных гимнов датированных XI–VI ст. до н. э., собрание которых приписывают Кун Цзы»⁵⁵. Кроме собственно собрания музыкальных произведений различных жанров, в «Ши цзин» упомянуто более 25 музыкальных инструментов, среди которых струнные щипковые (цинъ), духовые (юа, ди, шэн, гуань) и ударные (чжун и т. д.)»⁵⁶.

Первое произведение, дошедшее до наших дней в нотной записи (иероглифическая система), пьеса «Юлань» («Одинокая орхидея», приписываемая Эту Мину (VI в.). В XII–XIII вв. «формировалась китайская опера, объединявшая пение в сопровождении оркестра, драматический диалог, танец и пантомиму. В XV–XVI веке театральное искусство достигло высокого уровня»⁵⁷. Яркий представитель того времени – актер и композитор Вэй Лянфу. В Китае музыкальные инструменты по традиции делили на «8 тембров» (八). При этом учитывался материал, из которого инструмент изготовлен:

- 1) из шелка 絲 – струнные (самая большая группа, включая гусли, смычковые и др.)
- 2) из бамбука 竹 – ряд деревянных духовых;
- 3) из дерева 木 – ксилофоны;
- 4) из камня 石 – литофоны;
- 5) из металла 金 – для изготовления колоколов, металлофонов, цимбал, гонга;

⁵⁵ Чжэн Цзусян. История древней музыки Китая. Пекин, 2008.

⁵⁶ Лю Гэ. Традиционные инструменты в общем музыкальном воспитании современного Китая : дис. ... канд. пед. наук. СПб., 2012. URL: <http://www.dslib.net/teoria-vospitania/tradicionnye-instrumenty-v-obwem-muzykalnom-vospitanii-sovremennogo-kitaja.html>

⁵⁷ Жизнь и нравы старого Китая. «Срединная империя» XIX века глазами очевидце. Смоленск, 2003. С. 136.

- 6) из глины 土 – сюнь, ударный фоу;
- 7) из тыквы 匏 – для изготовления духовых со свободной тростью;
- 8) кожаные 革 – для изготовления ударных-мембранофонов.

Оркестровая музыка развивалась с середины XVII века и до новейших времен оставалась традиционной. На рубеже XIX–XX вв. на нее все сильнее начала влиять европейская музыка.

Му Цюаньчжи предлагает следующую «периодизацию развития китайского скрипичного искусства:

- 1) пролог к истории: XVI — середина XIX вв.;
- первый период: середина XIX в. – 1949 г. (формирование КНР), включает в себя три этапа:
 - а) до окончания I мировой войны;
 - б) между мировыми войнами (1919–1937 гг.);
 - в) военное время (1937–1949 гг.)
- второй период: образование Китайской Народной Республики до начала Культурной революции (1949–1966 гг.);
- третий период: Культурная революция (1966–1976 гг.);
- четвёртый период: с окончания Культурной революции по настоящее время (с 1977 г.)»⁵⁸.

⁵⁸ Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае : образование, исполнительство, национальный репертуар : дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2018. С. 11.

1.2. Щипковые музыкальные инструменты Китая

Щипковые струнные музыкальные инструменты – это общий термин для класса струнных музыкальных инструментов, звук которых создается путем перешипывания струн пальцами или ударов по струнам бамбуковым молотком. Существует разделение на горизонтальный и вертикальный стили игры, исходя из положения инструмента: горизонтальный стиль – гучжэн (古箏), гуцинь (古琴) и цимбалы; вертикальный стиль – пипа, люцинь, конго (箜篌) и домбра (冬不拉).

Пипа («枇杷») – китайский струнный щипковый музыкальный инструмент грушевидной формы с 4–5 струнами, подобный лютни, имеющий более чем 3000-летнюю историю. «Термин *pipa* состоит из двух китайских иероглифов, символизирующих две техники игры (обозначаемые сегодня как «*Tan*» и «*Tiao*»), в то время как их произношения *p'i* и *p'a* являются имитациями звуков, производимых соответствующим образом»⁵⁹.

Изначальные упоминания пипы в литературе относятся к III ст., первые изображения – к V ст. Изготавливается инструмент из дерева или бамбука, имеет четыре струны диапазоном до трех октав, звукоряд хроматический; Струны шелковые (реже металлические), закреплены с помощью кольев и струнодерживателя. Длина инструмента – около 100 см, ширина 30-35 см. По технике игры на инструменте правой рукой он делится на «пи» и «па». Первое относится к игре правой рукой вперед, а второе относится к движению правой руки назад. Унифицированная форма пипы – это пипа с четырьмя струнами, шестью фазами и двадцатью четырьмя ладами.

⁵⁹ Пипа // Музыкальные инструменты : энцикл. М., 2008.

Во время Северной и Южной династии (420–589 гг. н.э.) по Шелковому пути из Центральной Азии был ввезен Ху Пипа – щипковый инструмент, называемый уд или барбат с изогнутой шеей и четырьмя или пятью струнами. «Слияние оригинальной китайской пипы и «Ху пипа» произошло ближе к середине династии Тан»⁶⁰.

С недавних пор этнические музыканты и мастера по изготовлению инструментов внесли в пипу различные улучшения:

1) Сянпа (响 琶): Чэн Уцзя и Нанкин Синхай модифицировали оригинальную объединительную плату с целью усиления звука инструмента. Пипа обрела возможность участвовать в масштабных национальных оркестровых произведениях современной тематики,

2) Юэпа (月 琶): Звук инструмента звучнее и мощнее, тембр ясный и мелодичный, подходит для сотрудничества с цзинху (京胡) в качестве аккомпанемента Пекинской оперы.

3) Высокая пипа: Разработана Ву Гуолуном и Вэнь Бо из Пекинского ансамбля песни и танца. Звук высокой пипы на октаву выше, чем у обычной пипы, со сбалансированными высокими и низкими звуками и приятным тембром.

4) Электрическая пипа: Электрическая пипа обладает богатой выразительной силой и была разработана Дэн Вэй, и Тянь Шуанкуном, из Beijing National Musical Instrument.

5) Хрустальная пипа: разработана Чжао Конгом, сделана из высококачественного стекла, динамик установлен на лицевой панели. Тембр чистый и яркий, но продолжительность звука не долгая

⁶⁰ Традиционные китайские музыкальные инструменты. Струнные инструменты из Китая. URL: <https://vectorified.com/blog/chinese-instruments/>

Руань – это название пипы, сокращенное от guanxian (阮咸), состоит из круглой резонансной коробки и прямой ручки, имеет от четырех до шести струн и двенадцать колонок громкоговорителя. Во время игры используют медиаторы или искусственные гвозди, звучит очень богато. С новых времен появился руан с высоким тоном, руан с низким тоном, руан маленького размера, руан среднего размера и руан большого размера, что на симпозиуме было названо революционной реформой.

В 2014 году, Джанг Сан и Си Чжэн (Z 笙) разработали и изготовили электрическую пипу – «Е-ра» в Нью-Йорке. В 2015 году Jiaju Shen (沈嘉璐) и Ли Цзун (宗立), выпустили мини-альбом с музыкой Е-ра, которая имеет сильное китайское влияние в современной западной поп-музыке. Пипа в ее разновидностях поныне применяется в сольной и ансамблевой игре, а также для сопровождения пения и чтения стихов. «Несколько связанных инструментов в Восточной и Юго-Восточной Азии получили начало от пипы. К ним относятся японская бива, вьетнамская баня и корейская бипа»⁶¹.

Чжэн (китайский: 箏; пиньинь: zhēng; Wade – Giles: cheng) или гучжэн (китайский: 古筝; пиньинь: gǔzhēng; горит: «древний чжэн»), также известный как китайская цитра – щипковый струнный инструмент с более чем 2500-летней историей. Его также называют гучжэн и ханьчжэн (汉箏), циньчжэн (秦箏), потому что он был популярен в Цинь в период Воюющих царств. Гучжэн имеет форму, похожую на длинную коробку с небольшим выступом посередине и обычно сделан из платана. У него плоская нижняя панель. Струны zheng устанавливаются на лицевую панель корпуса деревянного ящика.

⁶¹ Лю Гэ. Указ. соч.

Мази (码子) помещается под каждую струну, а высоту тона и качество звука можно регулировать, перемещаясь влево и вправо, и можно использовать для модуляции. Традиционный диапазон инструмента: G ~ c2 для 13-струнного чжэна, A ~ a2 для 16-струнного чжэна, A ~ d3 для 18-струнного чжэна, D ~ d3 для 21-струнного чжэна и G ~ e3 для 25-струнного чжэна. Чжэн. 21-струнный чжэн сегодня широко используется.

Современный гучжэн обычно имеет 21, 25 или 26 струн, длину 64 дюйма (1,6 м) и настроен в крупном пентатоническом масштабе. Он имеет большую резонансную дека. Игроки гучжэн носят на одной или обеих руках фишки, сделанные из пластика, смолы, панциря черепахи или слоновой кости. Легенда гласит, что гучжэн появился, когда два человека сражались за 25-струнный набор. Они разбили его пополам, один человек получил 12-струнную часть, а другой – 13-струнную.

Современные струны почти всегда имеют стальное покрытие из нейлона. Впервые представленные в 1970 годах, эти многоканальные струны увеличили громкость инструмента при сохранении приемлемого тембра. Стили игры сначала делили на северный и южный, а затем на конкретные региональные школы. Региональные школы северного стиля, включают Хэнань, Шэньси, Шаньдун и Чжэцзян, южного стиля – Чаочжоу, Хакка и Фуцзянь. Гучжэн является родоначальником нескольких других азиатских цитр, таких как японская кото, корейская гаягум, монгольская ятга, вьетнамская аньран, сунданский какапи и казахстанский джетиген.

Примером музыки северного стиля может послужить песня High Mountain и Running River (школа Шаньдун). Южный стиль может быть представлен пьесами «Галка с водой» (Хан Я Си Шуй) из школы Чаочжоу и «Выходящим из воды лотосом» (Чу шуй лиан) из школы Хакка. Многие пьесы для гучжэна были

написаны, начиная с 1950 годов, с использованием элементов смешения севера и юга, в результате чего была создана новая современная школа. Среди пьес в новом стиле назовем «Праздник урожая» (Цин Фэн Нянь, Чжао Юйхай, 1955), «Борьбу с тайфуном» (Чжан Тай Фэн, Ван Чанюань, 1965) и концерт гучжэн «Фантазия реки Милуо» (Ли Хуанчжи, 1984). Экспериментальные атональные произведения создавались с 1980 годов.

Люцинь, «тупипа (土 琵琶)», люйэцинь (柳叶 琴) – трехструнный высокочастотный инструмент на двадцать четыре лада был создан в 1958 году. (мастер Ван Хуэйран). Объединительная панель liuqin изготовлена из высококачественного красного дерева, лицевая панель – также из высококачественного дерева платана, а звуковой луч и механизм установлены в брюшной полости. На лицевой панели, инкрустированной костными или пластиковыми звуковыми окнами, расположены отверстия и изделия из бамбука, расположенные в двенадцати тонах хроматической гаммы.

Шелковая нить заменена стальной или нейлоновой проволокой, объем увеличен. Настройка тройного люциня основана на соотношении четырех и пяти степеней, установленных как d1, g1, d2 или d1, a1, d2, и охватывающих три октавы от d1 до d4. Модуляция, диапазон здесь немного шире, чем у традиционного люциня, а громкость – немного больше.

Современные реформы включают: традиционный 16-струнный чжэн провинции Хэнань, традиционный 16-струнный чжэн Гуандун, 21-струнный чжэн Шанхай, 18-струнный чжэн Гуанчжоу и 21-струнный чжэн Гуанчжоу, 21-струнный чжэн Сучжоу и 21-струнный чжэн Пекин. Эти чжэн - это транспозиционный чжэн или чжэн-бабочка. Они располагают тембром достаточно плотного наполнения и способны достигать высокой силы звучания. Знатоки именуют этот инструмент «восточным фортепиано». Усовершенствование чжэн включает следующие факторы:

- струны закреплены на отверстиях для головной струны и на отверстиях для задней струны с обеих сторон корпуса;
- нижняя часть моста фиксируется на поверхности посредством резьбы и гаек;
- перегородка находится на нижнем конце диагональных салазок в верхней части моста;
- канавка скольжения контактирует со струнами и устанавливается в середине диагонального суппорта.

В настоящее время получили распространение 15-струнная модуляция педали Yingkou чжэн, 21-струнная клавишная модуляция zheng, 26-струнная педаль Сучжоу с модуляцией нарезанной струны zheng. Шанхайская консерватория разработала инструмент-бабочку, форма корпуса напоминает два чжэна, которые соединены вместе.

Гуцинь (七絃琴; дословно «семиструнная цитра») – это семиструнная цитра без мостов, классический китайский инструмент с более чем 3000-летней историей. Он буквально называется qín, но широко известен как «гуцинь» (где «гу» означает древний). Цинь стал в наши дни общим названием для всех струнных инструментов. Щипание струны правым пальцем вместе с мягким прижатием струны левой рукой в позиции конкретной ноты образует четкий нежный звук, который называется «фан инь» (泛音) или гармоника обертонов⁶². Важная для игры нотная гамма получила название «хай» и отмечена 13 белыми пятнышками на передней части гуцинь – это места целочисленного деления длины струны.

Чистый слаженный обертоном нельзя получить до тех пор, пока струны не будут зажаты четко в соответствии с этими метками «хай». «Третий звук это

⁶² Guo Ping. Guo Ping. Guqin Cong tan 【古琴叢談】. Jinan, 2006. P. 112.

«ан инь» (按音 / 案音 / 實音 / 走音), или «звуки меняющиеся»⁶³. Он является основным в большинстве произведений для гуцинь. «Эта техника исполнения подобна игре на слайд гитаре. Но количество манипуляций, которые позволяет осуществлять гуцинь, гораздо больше, чем у гитары. Играя на гитаре, можно выполнять только 3 или 4 основные техники. В книге «Cunjian Guqin Zhifa Puzi Jilan» 【存見古琴指法譜字輯覽·油印本】 ... существует около 1070 различных техник для игры пальцами. Они же могут применяться в гуцинь»⁶⁴. Большинство из этих техник являются устаревшими, но около 50 из них используются в современном исполнительстве.

Находясь на вершине четырех традиционных искусств, гуцинь исторически считается одним из важнейших символов высокой культуры Китая. С ноября 2003 года Организация Объединенных Наций по вопросам образования, культуры и науки (ЮНЕСКО) зарегистрировала Гуцинь как один из шедевров устного и нематериального наследия человечества⁶⁵.

В 1977 году, запись произведения «Вода течет» (Лиу Шуе), которую исполнил на инструменте гуцинь Гуан Пингху, была выбрана для золотой пластинки «Вояджера» среди всех музыкальных произведений мира, и отправлена NASA как послание в открытый космос на борту космических кораблей Вояджер-1 и Вояджер-2. Большое значение при выборе имела особенная тональная структура произведения. Она была достигнута на основе фундаментальных законов физики, связанных с вибрацией и обертонами, что демонстрирует высокие интеллектуальные способности человечества в целом.

⁶³ Yin Wei. Zhongguo qin shi yan yi 【中国琴史演义】. Kunming Shi, 2001.

⁶⁴ John Thompson on the Guqin Silk String Zither (2005). URL: <http://www.silkqin.com/>.

⁶⁵ The Art of Guqin Music // United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. 2004. URL: <http://www.unesco.org/culture/intangible-heritage/masterpiece.php?id=65&lg=en>.

1.3. Оркестровые коллективы Китая

«Движение Новой культуры 1910 и 1920 годов вызвало постоянный интерес к западной музыке, тем более, что многие китайские музыканты вернулись из обучения за границей. За пределами своей страны они научились исполнять западную классическую музыку»⁶⁶. Кроме того, они сочиняли оркестровые произведения, которые основывались на западной системе музыкальных обозначений. Например, можем отметить Shidaiqu (китайский язык: Do 曲, Si Doi Kuk), тип китайской народной / европейской джазовой музыки, который возник в Шанхае (Китай, в 1920 годах).

После протестов на площади Тяньаньмэнь в 1989 году возник новый стиль быстрого северо-западного ветра (xibeifeng, 西北風). Музыка перешла в китайский рок, который оставался популярным в 1990-х годах. Правительство решило не поддерживать китайский рок, в результате жанр так и не дошел до мейнстрима.

В Китайской Народной Республике успешно развивались хоровое пение, симфоническая музыка, ансамбли народных инструментов, сольное исполнение. С ведущими Китайскими оркестрами работали такие выдающиеся дирижеры, как Ли Дэлунь, Янь Лянкунь, Хань Чжунцзе; композиторы: Лю Чжи, Цюй Вэй, Чжан Жуй; вокалисты: Чжан Цюань, Ван Кунь, Го Ланьин.

Благодаря современному подходу китайский оркестр создает новые формы изложения традиционной музыки, используя ее как универсальный язык. «Как и в западных оркестрах, китайский оркестр состоит из четырех разных частей. Вместо деревянных духовых инструментов, струнных, духовых и ударных инструментов этот оркестр из 80 человек имеет щипковые струны,

⁶⁶ Лю Лянь. Развитие китайского музыкального искусства в европейской традиции (конец XIX – начало XXI вв.) // Культура народов Причерноморья. Симферополь, 2012. № 236. С. 150.

смычковые струны, ветер и ударные. Среди них Pipas, Bamboo Flutes и Erhus - уникальные китайские инструменты»⁶⁷.

Национальный оркестр, состоящий из народного оркестра и центра хорового творчества, основанный в 1960 году под руководством премьер-министра Чжоу Эньлая, считается образцовым. Коллектив является моделью и эталоном представления народной музыки Китая благодаря высокому профессионализму музыкантов и менеджеров. Его возглавлял Л. И. Хуанчжи (январь 1919 г. по март 2000 г.), известный композитор и бывший председатель Китайской ассоциации музыкантов. В наши дни оркестром руководит Си Цзян, член КНПКК, исполнитель на струнных инструментах и музыковед. Придерживаясь популяризации традиционной китайской музыки и культуры, оркестр собирает, аранжирует и исполняет большое число произведений народной, а также современной музыки.

Председатель MAO Zedong и DENG Xiaoping, премьер-министр ZHOU Enlai, а также главы иностранных государств неоднократно посещали выступления оркестра. За эти годы оркестр выпустил большое количество выдающихся талантов – Л.И. Хуанчжи, ТАНГ Ронгмей, Цинь Пэнчжан и Лю Вэньцин. Кроме того, оркестр также сотрудничал с такими зарубежными музыкантами как Кристоф Эшенбах, Жан Мишель Жарр, Йо-Йо Ма и Минору Мики.

С момента своего создания Оркестр побывал в Азии, Европе и Америке. В 1993 году Оркестр основал Азиатский Оркестр совместно с Ансамблем Ниппония и Национальным Оркестром Кореи. В 1997 году по приглашению ISM Оркестр гастролировал по городам Америки, выступил с всемирно известным виолончелистом Йо-Йо Ма в Карнеги-холле. В 1998, 1999 и 2010 годах с немалым успехом состоялись концерты Grand Spring Festival в Золотом зале Вены.

⁶⁷ Шахназарова Н. Г. Указ. соч. С. 83.

Оркестр не только поддерживает традиционный музыкальный жанр, но и пытается вдохнуть в него новую жизнь, создавая инновационные шоу, такие как «Золотая мелодия», «Музыкальная галерея», «Великая народная музыка», «Мелодия века», «Моя великолепная страна», «Очаровательный лунный свет» и др. В середине осени НСРА проводит еженедельные концерты «Изысканная китайская музыка», имеющие широкую популярность у аудитории и вносящие большой вклад в развитие традиционной китайской музыки.

Инструменты оркестров и ансамблей непременно включают эрху и другие струнные инструменты, а также деревянные колотушки, гонги, тарелки и духовые инструменты. Основная функция струнных инструментов – сопровождать пение, но они также используются для создания спецэффектов. В настоящее время китайские оркестровые коллективы сочетают в себе западные и современные музыкальные стили. Даже инструменты могут быть трансформированы в соответствии с этим. В последние годы большинство усовершенствований направлено в сторону увеличения громкости звучания. Нетрадиционные инструменты, такие как фортепиано, могут также исполнять традиционную музыку.

Известны три основных идеи: полная вестернизация, интеграция Китая и Запада и следование традициям. Каждое из названных направлений имеет свои достоинства и недостатки. Полная вестернизация грозит нивелировкой традиционной специфики звучания музыки, в свою очередь приверженность традициям сужает степень востребованности выступлений. Китайские струнно-щипковые оркестры гораздо менее популярны, чем западные. Направленность нововведений нуждается во всестороннем обсуждении. Нововведения должны отвечать следующим четырем условиям:

- 1) Сохранение этнических элементов. Причина, по которой национальный музыкальный инструмент может быть назван «национальным», заключается в том, что он родился или изменился здесь и был отмечен национальным

брендом. Если убрать этнический элемент, его можно будет назвать только музыкальным инструментом, а не народным музыкальным инструментом.

2) Соответствие национальной эстетике: совершенствование национальных музыкальных инструментов должно основываться на эстетике китайского народа, а не слепо угождать международному мейнстриму.

3) Сохранение национального очарования – души национального музыкального инструмента.

4) Сочетание искусства с наукой: совмещение современных технологий с искусством – направление, которое необходимо постоянно развивать.

1.4. Стилиевые принципы исполнительства на эрху в процессе их эволюции

Среди традиционных китайских струнных инструментов большую роль играет эрху. Эрху (кит. 二胡; пиньинь: èrhú; [aɿ\ʁuʅ]) – это двухструнный традиционный смычковый инструмент, остроконечная или южная скрипка. В Западном мире эрху известен как китайская скрипка. «Историю появления эрху можно проследить вплоть до прото-монгольских инструментов, которые впервые появились в Китае во времена династии Тан»⁶⁸. Считается, что эрху произошел от Сицинь (奚琴), а сицинь берет начало от людей Си, находящихся в нынешнем северо-восточном Китае.

Бытует точка зрения, что первый китайский символ названия инструмента (二, èr, two) связан с тем, что этот инструмент является двуручным. С другой точки зрения, название «эрху» связано с тем, что инструмент является вторым по величине хуцинь в современном китайском оркестре. По высоте эрху

⁶⁸ Музыкальные инструменты Китая : иллюстр. очерк. М., 1958. С. 27.

расположен перед гаоху. На то, что инструмент входит в род Хуцинь, указывает второй символ Ху (胡, hú), что означает «варвары».

Эрху по типу принадлежит к семейству лютневых инструментов. Лютня состоит из закрытой звуковой камеры, или резонатора, со струнами, проходящими по всей либо ее части, и шейкой, вдоль которой натянуты струны. Исполнители перемещают пальцы вверх и вниз по шее, сокращая таким образом, вибрирующую часть струн. В лютне та часть резонирующей камеры, через которую проходят струны, называется брюшком. Часть между спинкой и брюшком – сторона, или ребро.

Исторически лютни можно разделить на те, что с кожаными и те, что с деревянными брюшками. У китайских скрипок (изогнутые лютни), как правило, кожаное брюшко и, как у банджо, открытая спина. Две разные лютни отличаются по звуку и структуре, методам построения, тембрам звучания, символике ассоциаций. Вибрации струн передаются в резонирующую камеру по мосту, который удерживает струны над брюшком; резонатор усиливает вибрации. Производители уделяют большое внимание выбору и изготовлению материала для брюшка: если он из дерева, то должен быть тщательно отобран и состроган до заданной толщины; если он из кожи, то должен быть сделан только из определенных материалов.

Брюшко японского самисена предпочтительно изготавливать из кожи самки кошки; деревянное брюшко пуэрториканского куатро лучше всего строить из женского дерева джагрумо, которое было хорошо выдержано. С конца XX века синтетические материалы в значительной степени заменили кожу брюшка.

Большинство лютневых струн традиционно делали из кишечника животных, металла или шелка; впоследствии их заменил нейлон. Каким бы ни был материал, каждая струна должна иметь одинаковую толщину по всей длине. Некоторые лютни имеют только одну струну, но подавляющее

большинство – три, четыре или более. Встречаются наборы или ходы из двух струн на шаг, так что инструмент, который производит четыре шага с открытыми струнами, на самом деле имеет восемь струн, расположенных попарно.

В настройках лютни во многих местах преобладают четверти и пяты (интервалы размером в четыре и пять тонов западной шкалы из семи нот, например, от С до F и от С до G), любой инструмент может быть настроен на свой лад. Инструменты с низкими ладами (гитара, банджо, европейская лютня и виолончель) встречаются главным образом на Западе, где используется ограниченная и четко определенная тональная система и где существенные микротональные изменения высоты звука не требуются.

Эрху (китайскую скрипку) можно отличить от других лютней по манере игры – обычно смычком из конского волоса. «Практика игры с помощью смычка имеет неопределенный возраст и происхождение, но, похоже, она возникла почти одновременно (IX–X века н.э.) в Китае, на Яве, в арабском мире, в Византии и в Европе»⁶⁹.

Как и в случае с другими лютнями, в изготовлении эрху существует фундаментальное разделение между инструментами из кожи и дерева. У скрипок может быть только одна струна (туарег имжад) или почти 40 (саранги); в последнем случае большинство струн напрямую не затрагиваются и не озвучиваются исполнителем. Примеры, в дополнение к саранги, включают в себя норвежскую скрипку Хардангер, шведский *puckelhagra* и альт д'амур.

Сам смычок для скрипки, как правило, сконструирован так, что игрок может по желанию затягивать или ослаблять струны; на большинстве струнных инструментов исполнитель может вносить изменения, манипулируя струнами во время игры, создавая различные тональные варианты. У смычка скрипки,

⁶⁹ У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии: Китай, Корея, Япония. СПб., 2010. С. 205.

усовершенствованного в начале XIX века Франсуа Турте, есть винтовой механизм, настройку которого нельзя менять во время игры.

Большинство смычков имеют форму луков, но смычок Tourte выполнен в виде сложной кривой, к которой может быть приложено значительное натяжение, что позволяет оказывать большое давление на струны. Смычки двухструнных скрипок Китая (например, эрху и дзинху) и Кореи (хэгым) проходят между нитями, так что можно использовать обе стороны струн.

Типичный эрху составляет 81 см сверху вниз, длина смычка также равна 81 см. Части эрху:

«Qín tong (琴筒), звуковая коробка или корпус резонатора; это шестиугольный (Лю Цзяо, южный), восьмиугольный (Ба Цзяо, северный) или, реже, круглый;

Qín pí / She pí (琴皮 / 蛇皮), кожа, сделанная из питона. Кожа питона дает эрху свой характерный звук;

Цинь Ган (琴杆), шея;

Qín tou (琴頭), верх или кончик шеи, обычно простой изгиб с куском кости или пластика на вершине, но иногда искусно вырезанный с головой дракона;

Цинь Чжоу (琴軸), традиционные деревянные или металлические колышки;

Qiān jīn (千斤), сделанный из веревки, или, реже, металлический крючок;

Nèi xián (內弦), внутренняя струна, обычно настроенная на D4, ближайшая к игроку;

Wai xián (外弦), внешняя струна, обычно настроенная на A4;

Цин ма (琴碼), мост, изготовленный из дерева;

Гонг (弓), имеет винтовое устройство для изменения натяжения волос смычка;

Гонг ган (弓杆), лук-палка, сделанный из бамбука;

Гонг мао (弓毛), волосы в форме банта, обычно белый конский волос;

Qín diàn (琴垫), подушка, кусок губки, войлока или ткани, помещенные между струнами и кожей под мостом, чтобы улучшить звук;

Qín tuō (琴托) – основание, кусок дерева, прикрепленный к нижней части щипца qín, чтобы обеспечить гладкую поверхность, на которой можно опираться на ногу»⁷⁰.

Эрху издает легкий, нежный, похожий на фальцет звук, его применяют как сольный, ансамблевый и оркестровый инструмент. Существует многообразие техник игры и богатый репертуар для эрху.

Наиболее заметными ролями, которые эрху играл в китайской музыке до 20-го века, было участие в традиционных инструментальных ансамблях (таких как Jiangnan Sizhu – Шелковая и бамбуковая музыка Цзяннаня) и как аккомпанирующий инструмент в региональной драме. Новая социальная и музыкальная среда в Китае начала XX века способствовала созданию и исполнению пьес для эрху соло. Эти произведения похожи на западные в том смысле, что они созданы профессиональными композиторами с использованием нотной записи и исполняются в концертном зале по партитуре. Лю Тяньхуа был первым музыкантом, который сочинял подобную музыку и поднял социальный статус эрху.

Благодаря своей универсальности эрху используется как в традиционных, так и в современных музыкальных аранжировках. Звучание инструмента можно услышать во многих поп, рок и джаз композициях. Это потребовало значительных усовершенствований инструмента. «К 1950 году более тонкая А-струна была заменена на Е-струну скрипки, а более толстая D-струна осталась шелковой. К 1958 году профессиональные игроки использовали в качестве

⁷⁰ Stock J. A Historical Account of the Chinese Two-Stringed Fiddle Erhu // Galpin Society Journal. 1993. Vol. 46 (March).

стандарта струны D и A из стали Erhu»⁷¹. «Гонконгский китайский оркестр начал свои исследования альтернативы коже питона в 2005 году и разработал серию Eco-Nuqin, которая заменяет кожу питона ПЭТ полиэфирной мембраной. За это нововведение Гонконгский китайский оркестр получил награду Министерства культуры за инновации в 2012 году»⁷².

1.5. Образы, штрихи и способы нотной фиксации произведений для эрху

Композиторское творчество в Китае долгое время было анонимным, но, начиная с VI века, отдельные произведения стали известными как проявления авторского творчества. К ним относятся песни в сопровождении эрху или пипы композитора Шен Юэ, который служил при дворе императора Цина. Шен Юэ оказался одним из первых, кто обратил серьезное внимание на тесную интонационную и ритмическую связь национальной инструментальной музыки и китайского языка⁷³.

Произведения композитора стали ранними примерами осознанной неразрывной связи поэтического слова и инструментального сопровождения. Это вдохновляло на воплощение поэтических образов в музыке и, в результате, стимулировало интенсивное развитие инструментальных жанров. Ярким примером древней инструментальной музыки могут служить и сочинения композитора Вэй Лян Фу, который работал в конце XV века при дворе императора Мина.

Из-за особенностей местных диалектов и интонаций династия Цинь сформировала жанр Тунчжоу, Сиань, Сифу, Цинь и Хан, для которого были

⁷¹ Лян Маочунь. Современная китайская музыка. 1949–1999 годы. Шанхай, 2004.

⁷² Erhu. URL: <https://max-k-studio.com/erhu/>

⁷³ Ван Ин. Интеграция национальных традиций и европейского музыкального опыта в творчестве композитора Ван Лисана // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 70-1. С. 112.

характерны яркие, преувеличенные эмоции. Инструменты, сопровождавшие занятия боевыми искусствами, включают Banhu, Erxianzi, Erhu, флейту, Sanxian, цимбалу, цимбалу, морскую флейту, трубу, большую (рог) и т.д. Использовались также тиранические барабаны, сухие барабаны, церковные барабаны, предложения, маленькие тарелки, скорпионы и так далее.

Самый важный инструмент в династии Цинь – это Банху. Его произношение резкое и четкое, Поэтому многие произведения эрху в стиле Шэньси ориентированы на технику игры Банху. В искусстве эрху стиль этот особенно убедителен в тех случаях, когда в основе лежит подлинная народная мелодия в неизменном виде. В музыке более поздних эпох народные мелодии трансформировались.

Композиторы эрху в Шэньси используют традиционный национальный стиль и методы исполнения, Как правило, в основе произведений лежит этническая мелодия с характерной простой гармонией. А аккордовое сопровождение, накладываясь на мелодическую линию, зачастую преобразуют ее, раскрывая многогранные возможности заложенного в мелодии художественного образа. В современном исполнительстве эту роль выполняет фортепианное сопровождение, реализуя богатый и интересный гармонический эффект.

Ритм является наиболее важным средством достижения непрерывного течения мелодической линии при игре на эрху. В процессе развития стиль Shaanxi Erhu берет ритм в качестве отправной точки интеграции западных и традиционных музыкальных элементов для формирования нового музыкального языка. Shaanxi Erhu использует непрерывные звуки одного и того же тона, чтобы подчеркнуть изменение ритма, ловко расставить акценты, мелодию объединить с аккомпанементом фортепиано, создавая смелый, сильный и мощный художественный образ.

Ритм сегментации – это тип ритма, который нарушает исходный ритм-паттерн и изменяет «сильный ритм» и «слабый ритм» в процессе мелодического развития. Подобный выразительный прием широко используется в джазе и весьма характерно проявляется в музыке эрху, относящейся к стилю Шэнгьси. В быстрой двухтональной части сочинения первоначально исполняемая на эрху тема передается фортепианной партии, где переакцентируется и преобразуется в плане ритмическом на фоне ровно звучащих басов сопровождения. Этот вид ритма, похожий, по мнению исполнителей, на «танец реки», соответствует героическому характеру стиля Шэньси, и, как правило, оказывает на слушателей исключительно сильное воздействие.

Изначально исполнители на эрху в ансамблях играли только поочередно. Исполнитель и композитор Чжоу Шаомей создал три позиции. На основании этого Лю Тяньхуа расширил диапазон до пяти позиций. Каждая позиция имеет свой традиционный шаг пальцев. Современное исполнение в рамках стиля Шэньси Эрху не ограничивается традиционной позицией и расстоянием между пальцами. Оно опирается на комбинации, разработанные при игре на западных струнных инструментах, что предполагает использование нетрадиционных расстояний между пальцами.

Композиторы, творящие в стиле Shaanxi Erhu, включают элементы западной музыкальной культуры в свои произведения. Вследствие использования современных композиционных техник музыка эрху обогащается в плане ритмического и динамического преобразования мотивных структур. Это совершенствует архитектуру произведений и в целом значительно расширяет традиционные приемы игры на эрху, что, безусловно, можно расценивать как новаторское творческое достижение.

Язык и музыка являются важными средствами выражения внутренних чувств людей. Оба основаны на звуке и тесно связаны друг с другом. У каждой нации есть свой диалект, формирующий разнообразие вербального общения.

Многообразие озвучивания рифмы, тона в ракурсе различных диалектов являются важной основой для создания местных музыкальных стилей игры на эрху.

Хотя Шэньси и Хэнань относятся к северному диалекту, интонационная природа речи в этих двух областях страны во многом различна. Гуаньчжунский диалект в провинции Шэньси является старейшим языком в Китае. Со времен династии Западной Чжоу его называли Янь, поэтому современный диалект также сохраняет здесь большое количество образцов речи и грамматики древнекитайского языка.

Культура Цинь основана на диалекте гуаньчжун, поэтому обработка музыки на эрху в данном регионе часто бывает резкой и угловатой. Тон области Yuzhong в основном повышается, он приближен скорее к пению, поэтому в исполнении на эрху обработка материала является преимущественно гибкой и плавной. Диалекты Шэньси и части Хэнани принадлежат к географической области Центральных равнин.

В силу своего исторического происхождения некоторые слова или названия также имеют сходство в произношении в рамках обоих названных диалектов. Каждый исполнитель самостоятельно вырабатывает индивидуальный стиль игры. Использование современными исполнителями приемов игры на европейской скрипке также обогащает художественные возможности эрху.

Так, к примеру, «Песня странника» отражает бедную, полную лишений жизнь бродячих цыган, а эрху – по-своему уникальный музыкальный инструмент, способный с большой силой выражать грусть, тоску, одиночество. Песня «Песня странника» специально не написана для эрху, что порождает дополнительные технические сложности для исполнителя, но в плане тембровом музыка песни в полной мере соответствует мягким и нежным звуковым характеристикам инструмента.

Мелодический диапазон эрху исключительно широк и сохраняет красоту тембра практически во всех регистрах. Стилль музыки в основном внутренне напряженный и красивый. Во время игры движения смычка покоряют плавностью, свободой и легкостью, а диапазон его напряжения и расслабления порождает страстность, чувственность тона, что дает неповторимый, порой безудержный эмоциональный эффект. Акцент на использование техники преувеличенного контраста позволяет выразить на эрху широкий диапазон чувств от героического порыва до эпического величия и безутешной скорби.

Мелодия в песнях эрху в Шэньси захватывает характерной глубиной тона и волнообразной динамикой. Что касается тембра, то он имеет оттенок чистый, прозрачный, статичный, «пустой» и яркий. Поэтому в исполнении на эрху способ передвижения смычка очень растянут. Движения исполнителя отличаются плавностью и красотой как в драматических, так в созерцательных сочинениях. Традиционный китайский инструмент, эрху способен продемонстрировать широту диапазона тональных характеристик национальной музыки, включая все этнические группы страны.

К концу XIX века накопился немалый объем авторских музыкальных произведений для эрху, сиху и хуцинь (смычковые), саньсянь и пипа (щипковые). Древняя китайская инструментальная музыка была представлена большим количеством произведений для различных солирующих национальных инструментов или для сочетания двух-трех из них.

Популярность инструментальных произведений, сохранившихся до наших дней, обеспечивала их опора на фольклорные материалы. Выразительные народные напевы легли в основу безымянных и авторских композиций, созданных на рубеже XIX–XX веков. К ним относятся произведения «Лунный свет и цветы на весенней реке», «Цветы на реке Чунцзян лунной ночью», «Разноцветные облака гонятся за Луной», «Сотни птиц кланяются фениксу». А также, – «О зимней сливе», «Лунная ночь над весенней рекой», «Отображение

луны в двух источниках», «Весенняя звезда освещает небо», «Дождь хлещет по листьям бацзяо», «Утренние заморозки», «О могилах Гуан», «Засада со всех сторон». Программные названия пьес свидетельствуют об их возвышенном поэтическом настрое и аллегоричности.

Тематически музыкальные сочинения китайских авторов можно сгруппировать по двум признакам: изображение картин природы (цветы, Луна, ночной пейзаж, дождь, звезды, времена года) и воспевание ратных подвигов народных героев. Благодаря многочисленным транскрипциям и аранжировкам для струнных инструментов эти произведения обрели широкую известность не только в Китае, но и далеко за его пределами.

В различных версиях, в том числе инновационной направленности, современные исполнители вводят их в концертные программы, а также в программы международных исполнительских конкурсов. Среди самых любимых инструментальных произведений Китая, подвергшихся в композиторской практике немалому количеству аранжировок, лидирует пьеса «Отображение луны в двух источниках».

Красота мелодии и особая одухотворенность этой народной пьесы вдохновила, наверное, наибольшее количество композиторов и исполнителей Китая на создание аранжировок для инструментов европейского симфонического оркестра. Существуют интереснейшие переложения песни для фортепиано, виолончели, арфы, гобоя и саксофона. Средствами европейских инструментов осуществляется эффект подражания звучанию цины, пипы и эрху. Творческие поиски в данном направлении раскрыли новые пути обогащения выразительных возможностей фортепиано и вследствие этого адаптации его в континуум китайской национальной культуры.

Приведенные примеры показательны в плане отражения средствами тембровых характеристик сущности инструментальной музыки Китая. Цель музицирования на эрху – отображать умиротворение, страсть, неторопливое

созерцания картин природы, бесконечные философские размышления о судьбе человека во вселенной. «Использование эрху в качестве сольного инструмента началось в начале XX века вместе с развитием гуоюе (буквально «национальная музыка»), модернизированной формы китайской традиционной музыки, написанной или адаптированной для профессиональной концертной сцены»⁷⁴. Сольный репертуар для эрху сформировался только за последние 100 лет или около того. В основном он опирается на традиционный китайский материал, но все шире дает о себе знать и западное воздействие.

После движения «4 мая» 1919 года китайская музыкальная культура вступила в новую фазу своего развития. Всплеск прогрессивных музыкальных начинаний, знакомство с западной музыкой породили таких революционных музыкантов-новаторов, как Нэ Эр (1912–1935 гг.) – автор популярных патриотических песен, Си Синхай (1905–1945 гг.), Люй Цзи, Хуан Цзи (1904–1938 гг.), Чжанши (1908–1938 гг.). Именно они являются учредителями новой музыки⁷⁵. Выдающимися произведениями, созданными в данный период, являются «Марш добровольцев», «Песня о Великом походе», «На горах Тайхан», кантата «Желтая река».

Основоположником современного репертуара для эрху был Лю Тяньхуа (刘天华 / 劉天華, 1895–1932 гг.), который изучал также западную музыку. Его величайшим вкладом было усовершенствование конструкции эрху, что тогда не было оценено по достоинству. Преподавание в Пекинском университете стало поворотным моментом в карьере музыканта. Он активно начал выступать и к 1930 году стал знаменитым исполнителем и ученым. Зная западные образовательные традиции, Лю Тяньхуа разработал новаторские методы

⁷⁴ Zhang S. Chinese and Western influences upon piano music in China. USA: The University of Arizona, 1993. P. 30.

⁷⁵ О китайской музыке... С. 106.

обучения традиционной китайской музыке, написал прогрессивные исследования по эрху и пипе.

1923–1932 годы были самыми продуктивными в его недолгой композиторской жизни. Все композиции Лю Тяньхуа датируются этими девятью годами. Он также аранжировал и переписал ряд традиционных мелодий для эрху, «написал 47 упражнений и 10 сольных пьес (1918–1932 гг.), которые были центральными для развития эрху как сольного инструмента. Его работы для инструмента включают Юэ Е (月夜; Yuè yè, «Лунная ночь») и Чжу ин Яо Хонг (烛影摇红; Zhú yǐng yáo hóng, Shadows of Candles Flickering Red)»⁷⁶.

Немалая роль в этом процессе принадлежит композиторам Чжоу Шаомей (周少梅; 1885–1938 гг.) и Лю Бэймао (北茂; 1903–1981 гг.) Заслуженную популярность обрела пьеса Сяо Хуа Гу (1943 г.) («Маленький цветок-барабан»). Популярными исполнителями в это время становятся Лу Сютан (陆修堂; 1911–1966 гг.), Чжан Жуй (张锐; род. 1920), Сунь Вэньмин (孙文明; 1928–1962 гг.), Хуан Хайхуай (黄海怀), Лю Минюань (刘明源; 1931–1996 гг.), Тан Лянде (汤良德; 1938–2010 гг.), Чжан Шао (张韶) и Сун Гошен (宋国生).

Освоение традиционной нотной записи требует от современного музыканта немалых усилий. Необходимо изучить весьма сложную комплексную систему обозначений, в которой наименования позиций, а также указания штрихов производятся при помощи чисел и специальных графических обозначений (дуг, черточек, штрихов). В национальной китайской нотации

⁷⁶ Бай Цзы Цзян. Своеобразие композиторского творчества Лю Тяньхуа // Аўтэнтычны фальклор : праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антрапалага Зінаіды Мажэйкі) : зборнік навуковых прац (удзельнікаў X Міжнарод. навуковай канферэнцыі, Мінск, 29 красавіка - 1 мая 2016 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. Мінск, 2016.

широко используются иероглифы. Большой частью они применяются по отношению к названию произведения и указаниям характера его исполнения.

Также при помощи специальных символов указывается такие особенности игры на эрху как положение смычка относительно корпуса инструмента. В традиционной нотной записи не дается детальной расшифровки ритмической организации музыкального материала. Специально фиксируется лишь разделение музыки на такты.

Пример 1. Цзян Фэнчжи. Хань Гун Цююэ

汉宫秋月

1=F $\frac{2}{4}$ (6-3)

民间乐曲
王寿庭整理订谱

沉着、顿起

慢板

委婉柔美

$\overset{t}{2} - | \overset{t}{6} \overset{!}{\cdot} | \overset{!}{\cdot} - | \overset{t}{6} \overset{\frown}{1 \overset{\cdot}{6}} | 5 \overset{\frown}{6. \overset{m}{i}} | 5 \overset{\frown}{-^{\flat}} |$

$\overset{\frown}{\underset{v}{5.6} \overset{m}{i} 7} | \overset{\frown}{6. \overset{m}{i}} \overset{\frown}{6 5} | \overset{\frown}{3. 5} \overset{m}{i} 6 | 5 \overset{\frown}{-^{\flat}} | \overset{\frown}{5. 6} \overset{\frown}{4. 5 3 5} | \overset{\frown}{1 6 1} \overset{\frown}{2 3 5} |$

$\overset{\frown}{6. 1} \overset{\frown}{5. 6} | \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{-^{\flat}} | \overset{t}{2} \overset{\frown}{3 5 6} | 1 \overset{\frown}{-^{\flat}} | \overset{\frown}{1. 2} | \overset{\frown}{6. 1} \overset{\frown}{2 3 5} |$

$\overset{\frown}{1 6 1} \overset{\frown}{2 6} | 5 \overset{\frown}{-^{\flat}} | \overset{tr}{6} \overset{\frown}{5 6} | 1 \overset{\frown}{-^{\flat}} | \overset{\frown}{1. 2 6 1} \overset{\frown}{6 5} | 3 - |$

$\overset{\frown}{3} \overset{\frown}{3} | \overset{\frown}{5} \overset{\frown}{5 3} | \overset{\frown}{5. 6} \overset{\frown}{i} | \overset{t}{6.} \overset{\frown}{i} | \overset{t}{6. \overset{m}{i}} \overset{\frown}{6 5} | 3 \overset{\frown}{. 5. 6} |$

$\overset{\frown}{3 5 6} \overset{\frown}{5 3 2} | 1 \overset{\frown}{1. 6} | \overset{\frown}{1 6 1} \overset{\frown}{2 5} | \overset{\frown}{3} - | \overset{\frown}{3^{\flat}} \overset{\frown}{7. 6} | 5 \overset{\frown}{6. i} |$

$\overset{\frown}{5 6 i} \overset{\frown}{6 5 5 3} | \overset{\frown}{2. 1} \overset{t}{2 2 3} | \overset{\frown}{5 3 6 i} \overset{\frown}{6 5 3 5} | \overset{\frown}{2. 3} \overset{\frown}{\sharp 4. 5} | \overset{\frown}{3. 5} \overset{\frown}{2. 6} | \overset{\frown}{1.} \overset{\frown}{6} |$

$\overset{\frown}{1. 2} \overset{\frown}{3 5 3} | 2 \overset{\frown}{3. 5} | 2 \overset{tr}{1 2} | \overset{\frown}{7.} \overset{\frown}{6} | \overset{\frown}{7 7 7} \overset{\frown}{7 6} | 5 \overset{\frown}{-^{\flat}} |$

mf

Шифрованная нотация (или числовая нотация), изобретенная во Франции, была введена в публикацию музыки для эрху в 1930-х и 1940-х годах. Впервые зашифрованное обозначение появилось вместе с традиционным китайским обозначением, называемым гунчепу. Позже гунчепу стал стандартной нотацией современных сольных сочинений для эрху, а также для многих других видов китайской музыки.

В период с 1940 по 1965 год создание репертуара соло на эрху активно развивается. Примечательны сочинения «Эр Цюань Ин Юэ» (1950, «Две весны, отражающие луну») Абинга, «Са Ма» (скачки) Хуан Хайхуай, Хэнань Сяо («Народная мелодия Хэнань») Лю Минюаня и «Санменся Чансянцю» (1961, ущелье Саньмен Каприччио) Лю Вэньцзинь⁷⁷. Инструментальный альбом для эрху композитора Сун Фэя (飞 飞; Song Fei) «рисует красочную картину «Вдоль реки во время фестиваля Цинмин» (清明上河图; Qīngmíng Shànghé Tú), написанную в династии Сун Чжан Цзэдуанем (张择端; Чжан Цзэдуань)».

В обозначенный период возникло одно из самых исполняемых произведений в истории концертной сцены на эрху XX века – «Лунный свет, отраженный во второй весне» или «Вторая весна». Мелодия заимствована из материалов народной музыки Цзяннань на юго-востоке Китая. Это произведение было создано слепым народным музыкантом по имени А-Бинг, игра которого была записана и расшифрована двумя музыковедами из Центральной консерватории в 1950 году.

Два типа музыкальных институтов важны для развития репертуара эрху в XX веке: китайские оркестры и консерватории, западного стиля созданные по всему Китаю. Начиная, с 1950-х годов в консерваториях обучают игре как на китайских, так и на западных музыкальных инструментах. Большинство

⁷⁷ Янь М. Новая музыка Китая. Пекин, 2012. С. 184.

выпускников обычно играют в китайских оркестрах в качестве музыкантов, нанятых государством, лучшие исполнители выступают в качестве солистов. «Шанхайский китайский оркестр, основанный в 1952 году, является первым китайским оркестром, специализирующимся на традиционных инструментах»⁷⁸.

В 1953 году при Китайской ассоциации литературы и искусства был организован Союз китайских композиторов. «Со второй половины 1960 годов было приостановлено выполнение зарубежной и китайской (написанной до 1966 г.) музыки, запрещено исполнительство на европейских музыкальных инструментах»⁷⁹. Исполнялись лишь несколько образцовых музыкальных пьес, соответствующих идеям Мао Цзэдуна.

Репертуар эрху возобновляет процесс обогащения в течение 1966–1990 годов, отмеченных дальнейшим ростом виртуозности, а также значительным участием профессиональных композиторов, в том числе композиторов-исполнителей. Репрезентативные сочинения этого периода включают четырехчастный концерт Лю Вэньцзина «Фантазию о Великой стене», «Разлуку молодоженов» Чжан Сяофэна и Чжу Сяогу и «Фантазию о красной сливе» Ву Хоуюаня.

«Огромное влияние западной культуры, пришедшее с политикой открытых дверей Китая в конце 1970-х годов, породило новые тенденции вестернизации в китайской инструментальной музыке»⁸⁰. К 1990 году создается основной корпус репертуара для сольного эрху, который был идентифицирован как «традиционный», в отличие от новой тенденции, появившейся после 1990-х годов, которая находится под сильным влиянием репертуара для скрипки.

⁷⁸ Му Цюаньчжи. Формирование национального скрипичного репертуара в китайской музыке 1920-60-х годов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. № 3 (45).

⁷⁹ Тао Ябин. История музыкальных контактов Китая с Западом. Пекин, 1994. С. 104.

⁸⁰ Цзефэн Ч. Учебное пособие по китайской народной музыке. Пекин, 2012. С. 100.

Нынешнее поколение студентов эрху концентрируется на быстрой, сложной и длительной работе, соревнуется друг с другом в конкурсах и беспокоится о трудоустройстве. С другой стороны, исследователи отмечают консервативную направленность музыкантов старшего поколения, которая сохранялась долгие годы, невзирая на усилия китайских композиторов расширить репертуар эрху. Многие музыканты и в наши дни все еще демонстрируют необъяснимую склонность к устоявшимся репертуарным установкам.

Социокультурная ситуация Китая в 1990-е годы оказались благоприятной для усиления влияния западной скрипки на эрху. После проведения Китаем политики открытых дверей в 1978 году западная культура начала постепенно наводнять Китай. В 1990-е годы, когда рынок Китая стал намного шире для Запада, началась новая волна вестернизации эрху, чего никто не мог предвидеть.

Аранжировки скрипичных пьес впервые появились в учебниках и сборниках музыки на эрху еще в 1980-х годах. Эти аранжировки публикуются в числовом (или зашифрованном) виде, часто предоставлены только одной мелодической линией без сопровождения фортепиано или каких-либо других инструментов. Изначально они игрались в основном для развлечения и не воспринимались всерьез как концертный репертуар.

Сток (упоминает о включении в репертуар эрху в девяностые годы скрипичных сочинений Баха и Шуберта, «Чардаса Монти»), а также музыки к индийским фильмам. Это нашло отражение в учебном пособии Чжана Шао (1989). Здесь киномузыка включена в качестве дополнения к потенциальному репертуару эрху, но не воспринимается как часть установленного репертуара.

Музыка Стока была аранжирована и исполнена только Чжан Юймин в его государственном ансамбле под названием Дунфан Гэвутуань (труппа восточной песни и танца) и никогда не исполнялась кем-либо еще. Таким образом,

произведения зарубежных композиторов для эрху в основном остались на бумаге и в то время фактически не получили распространения.

В середине 1990-х годов популярность аранжировок скрипичного репертуара стала распространяться среди исполнителей на эрху. Этому способствовали национальные и международные конкурсы, в частности, первый Международный конкурс китайской инструментальной музыки Фулитонг в Пекине.

Одна из лауреатов конкурса Лян Линлин из Китайской консерватории, получила высокую оценку за исполнение на эрху новаторского произведения под названием «Янгуанг Чжаошэ Зай Ташикуэрган» (Солнце над Такскорганом), также известного как «Янгуан». С точки зрения темпа «Янгуан» можно условно разделить на две части: лирическая и мелодичная первая и более быстрая вторая с танцевальными ритмами. После длинной фразы пиццикато, следует виртуозная каденция с развернутыми пассажами и быстрой сменой положения пальцев в разных октавах. Вторая часть пьесы полна ярких сложных ритмов, в ней имеют место смены артикуляции. Пьеса завершается блистательными виртуозными пассажами.

Технические задачи, поставленные в пьесе «Янгуан», захватывающе сложны для исполнения. Между тем, как оказалось, они вполне соответствуют физическим возможностям и музыкальному языку традиционного инструмента. Новаторскими оказались ритм, темп, тональная схема и технические проблемы произведения.

Во-первых, новаторским стало частое чередование четных и нечетных размеров. В репертуаре эрху, установленном ранее, чаще всего встречаются 2/4 и 4/4, примером чему служат десять композиций Лю Тяньхуа. Иногда встречаются 3/4 и 6/8, но нечасто. Традиционно один и тот же размер сохраняется на протяжении всей пьесы, что соответствует эстетике традиционной китайской музыки хань. «Янгуан» имеет множество четных и

нечетных размеров в сложных формах, которые обычно встречаются в уйгурской музыке.

Во-вторых, на протяжении всего произведения используется разнообразный темп. В отличие от Янъян, большинство традиционных сочинений XX века репертуара соло эрху используют простую тройную форму А-В-А', где В – относительно медленная часть. Включение технически сложной каденции необычно для репертуара эрху.

В-третьих, используется частая тональная модуляция, в отличие от традиционного репертуара эрху, который обычно имеет единую тональность во всем произведении. В существующем репертуаре эрху в большинстве произведений обычно используются пентатонические гаммы или гептатонические гаммы, где ступени IV и VII являются вспомогательными или проходящими тонами. Тональная модуляция в этих сочинениях достигается за счет смещения акцента тонального центра на другую ступень в пределах той же шкалы, что отличается от техники, распространенной в западной музыке. Это упрощает отслеживание высоты тона для игрока.

Наконец, технические приемы левой и правой руки в этом произведении превосходят все предыдущие композиции на эрху. Они включают развернутые пассажи широкого диапазона, октавные скачки в различных аппликатурных позициях. Это виды техники, характерные для игры на скрипке, исполнители на эрху рассматривают как расширение техники традиционного инструмента.

После успеха первого исполнения «Янгуан» входит в широкий концертный репертуар и выступает в качестве обязательного сочинения для экзаменов в консерваториях. «Янгуан» становится своеобразным символом виртуозной игры на эрху. Впоследствии произведение было аранжировано для других китайских инструментов, таких как янцинь (кованые цимбалы), люцинь (щипковая лютня) и пипа (щипковая лютня).

После 1992 года, когда Китай открыл свои границы, появилась возможность международных гастролов, «обмена опытом с музыкантами других стран, адаптации европейского репертуара на основе национальных традиций»⁸¹. С каждым годом диапазон общения расширяется. Это обстоятельство оказывает влияние на специфику репертуара для эрху, а также на особенности исполнительской интерпретации. Особенности репертуара существенно трансформируются, дополняются, обогащаются. За последние 30 лет репертуар эрху существенно пополнился.

Основу традиционного репертуара составляют мелодии, которые связаны с воспеванием природы, исторического прошлого Китая. Многие пьесы для эрху имеют поэтические названия. Все они отражают характерное для китайской культуры тяготение к аллегоричности мышления. «В искусстве Китая с древних времен музыка рассматривается в глубоком единстве с поэзией, живописью, другими видами искусства»⁸².

Образное содержание музыки для эрху обладает философской и лирико-созерцательной глубиной, что находит отражение в поэзии:

«Искусники эти поют о высоких делах.

Кто музыку знает, их подлинный слышит смысл»⁸³.

Эта цитата из древнего китайского стихотворения о мастерах игры на музыкальных инструментах и принадлежит Сяо Туну (501-538 гг., сборник «Вэньсюань»)⁸⁴. Поэтические образы находят претворение в музыкальном искусстве, например, в пьесе для эрху «Эр цюань Ин Юэ» (пример 2):

⁸¹ Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае : образование, исполнительство, национальный репертуар... С. 61.

⁸² Китайская музыка // Музыкальный словарь Гроува. М., 2001.

⁸³ Бычков М. Н. Китайская классическая поэзия // Newlibrary.ru = Новая электронная библиотека. URL: http://read.newlibrary.ru/read/avtor_neizvesten/kitaiskaja_klassicheskaja_poyezija.html

⁸⁴ Тан Вэньчинь. К вопросу об истории китайской народной музыки. Пекин, 2003. С. 47.

Пример 2. Эр цюань Ин Юэ (начало)

1=G $\frac{4}{4}$ (15弦)
♩=50
p

二泉映月
(二胡独奏曲)
华彦钧 传谱

0. 6̣ 5̣ 6̣ 4̣ 3̣ | 2̣ - 2̣. 3̣ 1̣ 1̣ 2̣ | 3̣. 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 5̣. 3̣ 5̣ 5̣ 3̣ 2̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ |

3̣. 5̣ 2̣. 3̣ 5̣ 1̣ 6̣ 2̣ 3̣ 5̣ | 1̣ - 1̣ 6̣ 1̣ 3̣ 3̣ 2̣ | 1̣. 6̣ 1̣. 2̣ 3̣ 3̣ 2̣ 1̣. 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ |

ff

В названии содержится название местности в Китае (Эр цюань), а также образ отражающейся в водном источнике луны. «Пьеса написана популярным в Китае композитором и исполнителем на эрху Хуа Яньцзюнем (Abing), который жил в XX веке (1893 – 1950)»⁸⁵. Философская основа этого произведения, по сути, автобиографична. Композитор Хуа Яньцзюнь (Abing) имел очень тяжелую судьбу. В 34 года, потеряв зрение, он создал пьесу о человеческом одиночестве, о страданиях отдельных людей и боли всего мира.

Мелодия пьесы «Эр цюань Ин Юэ» при всей своей внешней простоте глубоко экспрессивна. Исполнителю следует обратить внимание на динамические обозначения композитора, которыми насыщена пьеса. На протяжении первых 12-ти тактов здесь представлены динамические градации от piano до pianissimo и от forte до fortissimo (пример 3):

Пример 3 – Эр цюань Ин Юэ (такты 1–12)

1=G $\frac{4}{4}$ (15弦)
♩=50
p

二泉映月
(二胡独奏曲)
华彦钧 传谱

0. 6̣ 5̣ 6̣ 4̣ 3̣ | 2̣ - 2̣. 3̣ 1̣ 1̣ 2̣ | 3̣. 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 5̣. 3̣ 5̣ 5̣ 3̣ 2̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ |

3̣. 5̣ 2̣. 3̣ 5̣ 1̣ 6̣ 2̣ 3̣ 5̣ | 1̣ - 1̣ 6̣ 1̣ 3̣ 3̣ 2̣ | 1̣. 6̣ 1̣. 2̣ 3̣ 3̣ 2̣ 1̣. 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ |

pp mf *ff*

5̣ - 5̣ 0 3̣ 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 5̣. 3̣ 5̣ 5̣ 1̣ 6̣ 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 5̣ | 3̣. 5̣ 3̣ 4̣ 3̣ 5̣ 2̣. 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ 6̣ |

f *mp*

1̣ 1̣. 2̣ 3̣ 5̣ 1̣ 2̣ 5̣ 3̣ 6̣ | 5̣ - 5̣ 0 1̣ 0 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 5̣. 3̣ 5̣ 5̣ 3̣ 2̣. 3̣ 5̣ 1̣ 6̣ 2̣ 3̣ 5̣ |

f *pp* *mf*

⁸⁵ Stock J. Musical Narrative, Ideology, and the Life of Abing // Ethnomusicology. 1996. Vol. 40, № 1 (Winter).

Приемы, которые применяются в данном произведении, в принципе характерны для традиционного репертуара эрху. Особая выразительность достигается интонированием, мастерством владения смычком, закрепленного между двумя струнами. Для того, чтобы указать штрихи и специфические приемы звуковедения, в нотации используются иероглифы.

Например, для снятия смычка используется знак ㄣ, а для перемещения вправо и влево – V. Существует развитая система обозначений, распространенная в традиционном репертуаре, что можно показать на примере каприччио «Санменсия» (пример 4):

Пример 4. Санменсия каприччио

(начало)

Использованию иероглифов для обозначения различных приемов владения смычком в исполнении на эрху придается большое значение. Важно не только направление движения смычка, но и различные способы его наклона и нажатия, а также приемы ведения.

Во многих произведениях традиционного репертуара поэтические и лиричные образы природы раскрываются через инструментальные пьесы певучего характера. В этих сочинениях именно мастерство владения смычком определяет качество legato, а, следовательно, характер музыки.

Как видно из нотных примеров 2, 3 и 4 «данные пьесы созданы в нотации, отличающейся от пятилинейной»⁸⁶. Для чтения подобной нотации необходимо знать, что горизонтальные черты под числами обозначают ритмические длительности. Числа без специальных обозначений исполняются как четвертные ноты. Одна горизонтальная черта под нотой уменьшает ее длительность наполовину (четверть звучит как восьмая), а две вертикальные черты – в 4 раза (четверть звучит как шестнадцатая).

Таким образом, первый такт в нотном примере 2 содержит длительности восьмая с точкой, шестнадцатая, четыре шестнадцатые и содержит в целом две четверти. Это неполный такт (затакт), ведь пьеса написана в размере 4/4, что прописано над метрономическим указанием.

Еще одним важным элементом нотной записи произведений для эрху служат числа. Если обратится к форме записи в нотных примерах 2, 3, 4, то можно увидеть отсутствие фиксации в них звуковысотности. Эту роль выполняют числа 0-1-2-3-4-5-6, за которыми закреплено определенное положение ступеней в ладу. Каждый звук является тоном диатонического лада, распложенного по порядку вверх от тоники. Этот лад создавался в китайской культуре постепенно, и был изначально основан на пентатонике.

Со временем к ней были добавлены еще две ступени, «и тем самым образовался семиступенный звукоряд, аналогичный лидийскому ладу»⁸⁷. Для дополнительного обозначения октав здесь используются точки над нотой или под нотой. Точка сверху обозначает вторую октаву, точка снизу – малую. Числа без знаков пунктуации представляют первую октаву.

⁸⁶ Клочко С. И. Специфика традиционной музыкальной письменности Восточной Азии: на примере Китая и Корея : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Владивосток, 2009. С. 11.

⁸⁷ Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар....

Эти обозначения очень важны для традиционного репертуара исполнителя на эрху и во многом определяют его специфику. Штрихи говорят о разнообразных и очень выразительных способах ведения мелодии нередко драматичной, певучей, выразительной, яркой.

С открытием границ Китая и выходом эрху в мировое пространство традиционная часть репертуара для этого инструмента не изменилась. Обучение на инструменте начинается с традиционных национальных основ, и «вплоть до настоящего времени этот принцип выдерживается»⁸⁸.

В связи с включением новых репертуарных пластов появляются новые формы записи, раскрывающие новые возможности для исполнителей на эрху. В качестве примера, демонстрирующего эволюцию записи в данной области репертуара, может послужить произведение с символическим названием «Великая китайская стена» (пример 5):

Пример 5. Каприччио «Великая Китайская стена» для эрху с оркестром
(такты 14–16)

В этом сочинении имеет место оркестровое вступление, после которого в 14-м такте начинает звучать мелодия солиста. Неотная запись здесь осуществлена в комплексной манере. Пятилинейная нотация сочетается со специальными символами (иероглифами). Дополнения эти обусловлены

⁸⁸ Stock J. Historical Account of the Chinese Two-Stringed Fiddle Erhu...

необходимостью показать специфические приемы игры, которые характерны для эрху, тогда как универсальные приемы записи нотного текста сохранены, где возможно (обозначение нотных знаков, темпа, мелизмов, ритма и пр.).

Часть репертуара современного исполнителя на эрху заимствована из скрипичного и адаптирована для китайского инструмента. Еще одно значимое направление – это обработки традиционных мелодий, которые могут быть использованы в различных составах. Композиторы выбирают мелодии наиболее значимые для сохранения национального самосознания.

Так, пьеса «Чу Сонг» связана с историей одной из китайских династий. В этой легенде соединились мужество, героизм и любовь. «Эта пьеса показательна с точки зрения глубокой заинтересованности китайской нации в своем славном героическом прошлом»⁸⁹. Современные музыканты поддерживают традиции преемственности: от прошлого через настоящее к будущему, что является отличительной особенностью развития репертуара для эрху сегодня.

Среди произведений западноевропейских и русских композиторов, которые исполняются на эрху в XX – XXI веках отметим следующие: Ф. Мендельсон «Песни без слов»; В. Монти «Чардаш»; Н. Паганини – Вариации на тему из оперы Россини «Моисей Аарон»; А. Рубинштейн «Мелодия»; П. Чайковский «Ноктюрн».

Некоторые композиторы Китая «использовали эрху в контексте исполнения рока. По состоянию на 2019 год тайваньская блэк-метал-группа «Chthonic» – единственная блэк-металлическая группа, которая использует эрху»⁹⁰. Также играет на эрху Чи Мукай, который представляет японскую импровизационную группу Ché-SHIZU.

⁸⁹ Ли Хуаньчжи. Музыка современного Китая. Пекин, 1997. С. 158.

⁹⁰ Ли Хуаньчжи. Указ. соч. С. 186.

Российский композитор Виктор Плешак – автор известного вокально-симфонического триптиха. Симфония состоит из девяти частей, хотя можно отметить, что «у композитора получилось две симфонии в одной – первая называется «Дуньхуан – вчера, сегодня, завтра», а вторая – «Дуньхуан – золотой отрезок Шелкового пути». Девятая часть китайского композитора перекликается с финалом Девятой симфонии Бетховена «Обнимитесь, миллионы». В ней соединены все солирующие инструменты»⁹¹. Звучание эрху ассоциируется здесь со звучанием шелка – ласковым и шелестящим.

Известными исполнителями и учителями игры на традиционных китайских инструментах в XX веке являются: Ван Сюньчжи (王巽之, 1899–1972 гг.), Улинь Чжэн, Лу Шухуа, Чан Вань; Лян Цай-Пин (1911–2000 гг.), (Nizheng Pu) в 1938 г.; Цао Дунфу (1898–1970); Гао Цзычэн (род. 1918 г.) и Чжао Юйхай (род. 1924 г.); Су Вэньсянь (1907–1971); Го Ин (род. 1914 г.), Лин Маоген (р. 1929 г.); Хакка Ло Цзюсян (1902–1978) и Цао Гуйфэнь и Цао Чжэн (曹正, 1920–1998 гг.) и др. Среди популярных исполнителей XXI века назовем Сян Сихуа, Ван Чжуншаня, Юань Ша, Чжан Янь (张燕, 1945–1996 гг.).

В настоящее время намного сложнее провести черту между китайскими и западными композиторами, «так как очень много музыкантов китайского происхождения живут на Западе, сочиняют для западноевропейских и американских симфонических оркестров, и все еще сохраняют свои китайские корни»⁹². В 2010 году журнал «Newsweek» заявил, что влияние Китая на западную классическую музыку выходит далеко за рамки появления новых звездных солистов; оно влияет на содержание и стиль самой музыки. До сегодняшнего дня китайская музыка, переживает трансформацию, влияет на

⁹¹ Там же. С. 188.

⁹² Ло Чжихуэй. Зарождение и развитие концертной жизни европейского образца в Китае // Научное мнение. 2015. № 4.

культуру многих стран мира, сохраняя свою самобытность, народность, оригинальность.

Китай впервые познакомился с современной поп-музыкой в 1985 году. Тогда в страну с гастролями приехал поп-дуэт Wham! В его составе был Джордж Майкл. Это были первые в истории концерты западных артистов в Поднебесной. Шведская группа Roxette попала в Китай в 1993 году. Группа Rolling Stones Китай посетила впервые в 2007 году. В КНР обычная эстрада – единственный распространенный жанр современной китайской музыки. Существует 2 основных направления этого жанра:

– Мандопоп – китайская поп-музыка, которая начала формироваться на основе традиционной еще в 1920-х годах. Выполняется на языке мандарин – это группа диалектов, на которой разговаривает в основном северная часть страны.

– Кантопоп – китайская поп-музыка получила развитие с 1960 годов под влиянием джаза, рок-н-ролла и западной поп-музыки. Выполняется на кантонском диалекте, распространенном в южной части Китая и является официальным языком Гонконга. Именно представители кантопопа влияют на современную китайскую эстраду. Яркий представитель современной эстрады – китайский певец Лю Хуань.

Основателем китайского рока считается Цуй Джиан. В середине 1980-х годов его англоязычная песня *Nothing to My Name* была очень популярной среди молодежи. «В 1989 году во время студенческих протестов в Пекине, именно эта песня Цуй Джиан была их гимном. Студентов тогда разогнали танками, но впоследствии в Китае начался бум рок-музыки»⁹³.

Самой популярной группой этого периода стала «Династия Тан». В начале 2000-х годов, когда в стране резко стали популярны американские поп-панк и ню-метал, появились местные коллективы, играющие рок-музыку, в том

⁹³ Цзя Хуэйминь. Традиционная китайская культура в период реформ и открытости (1980–2010 гг.) : дис. ... канд. культурологии. Владивосток, 2017. С. 100.

числе и на традиционных струнных инструментах. Развитие китайского рока продолжается до сих пор.

Такой музыкальный жанр как рэп в Китае не популярен. Дело в том, что сила слова в этом жанре имеет решающее значение, а в Китае существует множество диалектов и они настолько отличаются, что жители разных провинций плохо понимают друг друга. В таких условиях рэперы были вынуждены перейти на английский, что не очень патриотично. В результате многие музыканты эмигрировали в Америку, так в начале 1990 годов США захлестнула волна китайского рэпа.

«К началу нового тысячелетия появилось несколько сотен музыкальных жанров, которые так или иначе имеют за основу традиционную народную культуру»⁹⁴. Хотя современная музыка Китая развивается тем же путем, что и в других странах: поп, рок, шансон, рэп. В XXI веке появился современный жанр Джунг Фен – смесь популярных жанров неповторимого азиатского колорита. Добавляя свежие и модные элементы в свой традиционный репертуар, китайский оркестр очаровал европейцев, обладающих проницательным слухом и восприимчивых к хорошей музыке.

Шанхайский китайский оркестр завершил свой дебютный концерт в Брюсселе удивительным исполнением «Полета шмеля» Н. Римского-Корсакова» – одной из самых знаменитых классических пьес в поп-культуре. В китайской версии использовалось несколько древних инструментов, «таких как чжунруань, щипковый струнный инструмент, и эрху, двухструнный смычковый музыкальный инструмент, каждый из которых может гордиться многовековой историей, но поныне остается незнакомым для западной аудитории»⁹⁵.

Тур по Европе в 2015 году объединяет китайско-немецкого дирижера Мухая Тана, лауреата премии Грэмми, и около семидесяти известных

⁹⁴ Liu C. A. Critical history of New Music in China. Hong Kong, 2010. P. 206.

⁹⁵ Малявин В. В. Китайское искусство: принципы, школы, мастера. М., 2004. С. 94.

музыкантов и молодых талантов на традиционной китайской музыкальной сцене. Премьера концерта состоялась в 2016 году. Репертуар представлял собой объединение многовековых народных мелодий и современных произведений с характерными современными игровыми приемами и выразительными средствами. Например, Танцующий Феникс, один из самых известных концертов в китайском оркестре, модернизирован с использованием элементов джаза и классической музыки. Ву Цзиатун, старший организатор концертов в европейском туре оркестра, годами продвигал традиционную китайскую музыку за рубежом, считая, что в мировой концертной индустрии есть место для китайского оркестра.

ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

В китайской культуре старинные струнные музыкальные инструменты всегда занимали важное место. Начиная, с эпохи Хань, этот вид искусства становился все более популярным, поскольку музыка стала официальной частью конфуцианских церемоний. Китайские музыкальные инструменты были многофункциональными. Документальные источники и археологические раскопки свидетельствуют, что при династии Шан и Чжоу уже существовала высокая музыкальная культура.

Китайские музыкальные инструменты существуют нескольких тысяч лет и играют важную роль в традиционной китайской культуре. «Единство человека и природы» является одним из наиболее важных понятий в Китае; Среди многих традиционных музыкальных инструментов Китая наиболее популярными в настоящее время являются струнные инструменты, называемые эрху, пипа, гучжэн и флейты дизи.

Изучение музыкальных инструментов – это путь к пониманию социальных процессов. Для этномузыкологов инструменты являются частью инфраструктуры, которая позволяет им видеть музыку в обществе и культуре. В свете этих перспектив, автор анализирует историю бытования и о эволюцию китайского традиционного струнного инструмента эрху.

Эрху, эрхуцинь – двухструнный смычковый инструмент, разновидность хуцинь, один из главных китайских струнных инструментов. Звук легкий, нежный, похожий на фальцет. Эрху применяют как сольный, ансамблевый и оркестровый инструмент. Существует многообразие техник игры и богатый репертуар для эрху.

С открытием границ Китая и выходом эрху в мировое пространство традиционная часть репертуара для этого инструмента не изменилась. Обучение на инструменте начинается с традиционных национальных основ, и «вплоть до настоящего времени этот принцип выдерживается»⁹⁶.

В целом для репертуара эрху XX–XXI столетий характерны следующие особенности:

1. Национальная ориентация сюжета. Использование поэтических образов природы Китая, названий местности, воспоминания о событиях прошлого, имеющих значимость в истории. Также музыка эрху передает глубоко личные переживания, в том числе лирические, драматические и трагические.

2. Главный акцент приходится на мелодию, которая отличается повышенной экспрессивностью. Характерно использование богатой динамики, с множеством градаций. Достижение особой манеры игры со скрытым внутренним драматизмом связано с особенностями звуковедения исполнителя на эрху.

⁹⁶ Stock J. Historical Account of the Chinese Two-Stringed Fiddle Erhu...

3. Имеет место также традиционная запись, в которой не используется пятилинейная нотация. Запись эта предполагают обозначения на китайском языке при помощи иероглифов. Особенности ее расшифровки связаны со знаниями, которыми обладают носители культуры.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

СОВРЕМЕННЫЕ НАЦИОНАЛЬНЫЕ И ЗАРУБЕЖНЫЕ ЦЕНТРЫ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ЭРХУ

2.1. Консерватории и музыкальные школы Китая, США и Европы

На пересечении мировых культур наблюдаются процессы взаимовлияния и взаимообогащения. Чрезвычайно интересно проявились они в сфере традиционного музыкального искусства Китая. Именно благодаря вхождению в мировой музыкальный процесс инструмент эрху демонстрирует в наши дни яркие достижения в области исполнительского и композиторского творчества.

Известно, что «уже в 1919 году при Пекинском университете было открыто музыкальное отделение, на котором преподавание осуществлялось по программе европейских высших учебных заведений»⁹⁷. В 1920-х годах в Китае началась широкая пропаганда европейской музыки, в том числе и на струнных инструментах. «Консерватории со школами I и II степеней были созданы в Шанхае, Чэнду, Пекине, Сиане, Гуанчжоу, создав единую систему музыкального образования всех уровней»⁹⁸. «В консерваториях были открыты отделения композиции, народной музыки, вокала, оркестровой и фортепианной музыки. В Центральной консерватории были открыты отделения: современной оперы, музыковедения, дирижирования»⁹⁹. Постепенно китайские музыканты все шире стали наряду с традиционными инструментами осваивать также европейские, в том числе струнные, включая скрипку.

⁹⁷ Ван Цычжао. Указ. соч.

⁹⁸ Ху Ицзюань. Развитие специального музыкального образования в современном Китае...

⁹⁹ Му Цюаньчжи. Становление скрипичного образования в Китае в первой половине XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2017. № 8. С. 126.

К преподаванию подключились такие музыканты, как Лу Цзи, Хэ Льютин, Чжао Фэн Дин Шаньде, Цзян Динсянь, Тань Шучжэна и другие. «Музыкальные отделения и курсы были открыты в Академии художеств, в Центральном институте национальностей, педагогических институтах и училищах практически всего Китая»¹⁰⁰. Расширились художественные представления китайских музыкантов, обогатился их репертуар.

Conservatorio Rossini является одним из основателей ассоциации, объединяющей популярные музыкальные университеты всего мира (GMEL). Целью Лиги выступает совместное творчество, расширение ресурсов, необходимых для глобального развития высшего музыкального образования, поддержка международного партнерства и сотрудничества. Сеть привлекла к работе руководителей более тридцати консерваторий из Китая, США, Великобритании, Италии, Швейцарии, Финляндии, Австралии, Нидерландов, Новой Зеландии, Словении, Таиланда и Южной Кореи.

В 2017 году представители этих музыкальных заведений обменялись мнениями по вопросам высшего музыкального образования в рамках Глобальной сети лидеров. Были рассмотрены три темы: «Вклад музыкальных школ в человеческую цивилизацию», «Тенденция развития глобализации музыкального образования» и «Музыкальная культура – посланник мира во всем мире».

Членами ассоциации, в программу обучения которых входит исполнительство на китайских традиционных струнных инструментах, являются: Китайская консерватория музыки, Шэньянская консерватория музыки, Уханьская консерватория музыки, Сычуаньская консерватория музыки, Тяньцзиньская консерватория музыки, Синхайская консерватория музыки, Харбинская консерватория, Eastman School of Music, Чикагский университет,

¹⁰⁰ Ху Ицзюань. Музыкальное образование в период культурной революции (1966-1976) ...

Университет Джорджа Мейсона, Манхэттенская музыкальная школа, Музыкальная консерватория Бард-колледжа, Американское музыковедческое общество, Бостонская консерватория в Беркли, Музыкальный колледж Беркли, Институт Пибоди – Университет Джона Хопкинса, Консерватория музыки – Университет Цинциннати, Кливлендский институт музыки, Музыкальная школа Херба Альперта – Калифорнийский институт искусств, Миллерсвиллский университет Пенсильвании, Консерватория Университета Маунт-Ройял (Канада), Музыкальный университет имени Ференца Листа Веймара (Германия), Музыкальный колледж Лидса (Великобритания), Йоркский университет (Великобритания), Королевская Бирмингемская консерватория (Великобритания), Европейский фонд китайских музыкальных исследований (Нидерланды), Conservatorio Statale di Musica Rossini (Италия), Консерватория музыки Тартини (Италия), Haute École de Musique de Genève (Швейцария), Академия Сибелиуса (Финляндия), Музыкальная академия – Люблянский университет (Словения), Музыкальная школа Бухмана-Мехта Тель-Авивского университета (Израиль), Сиднейская консерватория музыки (Австралия), Оклендский университет (Новая Зеландия), Университет Бангкоктонбури (Таиланд), Университет Силпакорн (Таиланд), Музыкальный колледж Сеульского национального университета (Южная Корея).

Американо-китайский музыкальный институт способствует изучению, исполнению и распространению музыки современного Китая. Прделанная работа способствует признанию китайской музыки в разных странах мира. Институт активно поддерживает обмен учащимися между США и Китаем. В партнерстве с Центральной консерваторией музыки в Пекине Институт приступил к реализации инициативы развития и осовременивания традиционной китайской музыки.

Был разработан и осуществлен ряд новаторских проектов, в число которых входит ежегодная программа присуждения премий за игру на

традиционных китайских инструментах в консерватории США и в China Now Music. Регулярно проводятся фестивали, конференции, реализуются молодежные программы по изучению китайской музыки.

Директор Американско-китайского музыкального института – дирижер мирового уровня Цзиньдун Цай – уроженец Пекина, поддерживает прочные связи со своей родиной. Он начал профессиональную дирижерскую карьеру в Симфоническом оркестре Цинциннати, где занимал должность помощника дирижера и тесно сотрудничал с музыкальным руководителем Хесусом Лопес-Кобосом, дирижером Китом Локхартом и дирижером из Цинциннати Поппс Эрихом Кунзелем. Цзиньдун Цай работал с многочисленными оркестрами Северной Америки и Азии, с 2012 года был главным приглашенным дирижером Китайского Шэньчжэньского симфонического оркестра. В 2015 году Цзиньдун Цай руководил Шэньчжэньским симфоническим оркестром в его первом турне по западному побережью Америки, выступая в Пало-Альто, Сан-Хосе, Сиэтле, Лос-Анджелесе и Сан-Франциско. Концерты включали в себя сотрудничество с Оперой Сан-Франциско на премьере сцены из долгожданной новой оперы Брайта Шэна «Сон в Красной палате».

Цай в качестве дирижера принял участие в трех международных турне – в Австралии и Новой Зеландии в 2005 году; Китае в 2008 году в рамках Пекинского олимпийского фестиваля культуры; и Европа в 2013 году. С 2011 года музыкант десятки раз посетил Монголию, где дирижировал оперными и балетными постановками, а в 2013 году возглавил первый исторический тур театра в Китай. В 2013 году Цай запустил «Проект Бетховена», в рамках которого Стэнфордский симфонический оркестр исполнил все девять симфоний и все пять фортепианных концертов Бетховена с участием прославленного пианиста Ван Клиберна, удостоенного золотой медали, и выпускника Стэнфорда Джона Накамацу.

Цзиньдун Цай одиннадцать лет занимался преподавательской деятельностью в Стэнфордском университете и одновременно руководил Стэнфордским симфоническим оркестром, прежде чем в 2017 году основал в Барде Американско-китайский музыкальный институт. Сегодня он дирижирует большинством ведущих оркестров Китая, а также оркестрами Северной Америки, одновременно являясь профессором музыки и искусств Бард-колледжа и дирижером оркестра The Orchestra Now (TÖN). За 30 лет своей деятельности в Соединенных Штатах Цай зарекомендовал себя как активный и прогрессивный дирижер, пропагандист западной классической музыки в Китае и музыки Азии в целом.

Цай – трехкратный лауреат премии ASCAP в номинации за оригинальное дирижирование современной музыкой. Он поддерживает тесные творческие контакты с многими китайскими композиторами. Так, благодаря его активности состоялись премьеры исполнения новых произведений Тань Дуна, Чжоу Луна, Чен И, Брайта Шэна, Е Сяогана и Ван Силяня. В последние годы ряд профессиональных оркестров обратились к Цзиньдун Цай с просьбой создать специальные программы из произведений китайских и других азиатских композиторов, включая концерт «Celebration of Asia» с Симфоническим оркестром Сиэтла в 2016 году.

Цай также получил признание критиков за свои оперные спектакли. Его дебют в оперном дирижировании состоялся еще в 1992 году на фестивале Линкольн-центра в Нью-Йорке «Двухсотлетие Моцарта». Музыкант принял участие в мировой премьере новой постановки Моцарта «Заиде», заменив своего наставника Герхарда Самуэля. New York Times охарактеризовала это выступление как «одно из самых ярких на фестивале». Сегодня Цай является также главным приглашенным дирижером Монгольского государственного академического театра оперы и балета в Улан-Батаре.

Цай также является основателем Стэнфордского Паназиатского музыкального фестиваля. За свою 11-летнюю историю фестиваль, посвященный популяризации музыки современной Азии посредством ежегодной серии концертов и академических мероприятий, стал одной из важнейших площадок для исполнения азиатской музыки, в том числе и на эрху, в Соединенных Штатах.

Как ученый и эксперт по проблемам традиционной музыки в современном Китае и Азии в целом, Цай часто дает интервью в СМИ по всему миру, включая *New York Times*, *Wall Street Journal*, *BBC* и *NPR*. Вместе со своей женой Шейлой Мелвин Цай он является соавтором содержательных статей в *New York Times* об исполнительском искусстве Китая. Немалый интерес вызвала их книга «Рапсодия в красном: как западная классическая музыка стала китайской и. «Бетховен в Китае: как великий композитор стал иконой в Народной Республике». Последняя работа была опубликована издательством Penguin в сентябре 2015 года.

Консерватория Барда осуществляет в наши дни пятилетнюю программу двойного диплома по гуманитарным наукам и избранным китайским традиционным инструментам: дизи, эрху, гуцинь, гучжэн, китайская перкуссия, пипа, жуань / люцинь, шэн и яньцинь. Студийное обучение игре на этих инструментах проводится всемирно известными музыкантами и педагогами в сотрудничестве с Центральной музыкальной консерваторией (ССОМ) в Пекине.

Мастера-преподаватели факультета традиционных инструментов ССОМ проводят уроки, используя современную обучающую видео-студию в формате HD. Студенты также получают еженедельные уроки на территории кампуса от тщательно подобранных аспирантов ССОМ. Летнее обучение за рубежом в ССОМ предполагает очные занятия с мастерами-преподавателями.

Бард-колледж широко известен своей сложной и всеобъемлющей программой гуманитарных наук, предлагающей более сорока специальностей и

направлений в области искусства, науки и гуманитарных наук. Все студенты консерватории, включая специализирующихся на китайских инструментах, проходят пятилетнюю программу, ведущую к получению степеней бакалавр музыки и бакалавр искусств. Специализация в области традиционного китайского исполнительства проходит по полной консерваторской программе, включая курсы по изучению китайских музыкальных традиций.

Китайский ансамбль «Bard» каждый семестр дает большой публичный концерт, в котором участвуют мастера по китайским инструментам, аспиранты, а также студенты, изучающие западный инструментарий. Студентам рекомендуется объединяться в небольшие камерные группы с целью подготовки к сольным или групповым выступлениям в Концертном корпусе Консерватории. Получения степени бакалавра музыки предусматривает обязательное участие в сольном концерте. Кроме того, Американо-китайский музыкальный институт предлагает студентам возможности для публичных выступлений в залах Нью-Йорка в течение учебного года. Специалисты по китайским инструментам могут также в конце каждого весеннего семестра в течение одного месяца проходить обучение в Центральной музыкальной консерватории (ССОМ) в Пекине.

Департамент азиатских исследований и Американо-китайский музыкальный институт в Консерватории предлагают совместную пятилетнюю программу двух дипломов по исполнению на эрху и по китаеведению. Эта программа ориентирована на студентов с основательной музыкальной подготовкой, интересующихся китайской историей, искусством и культурой. Владение игрой на эрху рекомендуется, но не является обязательным.

Каждый семестр в кампусе Барда проводятся регулярные занятия с аспирантами Центральной консерватории. Программа включает поездку в Пекин для личной работы с мастером-инструктором во время проживания в кампусе Центральной консерватории. Преподаватели кафедры традиционных

инструментов Центральной музыкальной консерватории являются опытными и авторитетными специалистами. Благодаря новаторским формам партнерства, а также видеоконференциям возможности творческих контактов с ними активно расширяются.

Выпускник Центральной консерватории музыки (ССОМ), Юй Хунмэй – один из самых блестящих виртуозов, а также весьма влиятельный преподаватель эрху в современном Китае. В настоящее время Юй Хунмэй – декан китайского музыкального факультета в ССОМ и приглашенная солистка на эрху Китайского национального традиционного оркестра.

Юй Хунмэй ведет активную сольную концертную деятельность в области исполнительства на эрху. Артистка гастролировала по Европе, Америке, Африке и многим регионам Азии, а также успешно провела сотни сольных концертов в США, Франции, Канаде, Японии, Гонконге и материковом Китае. Ее альбом *String Glamour* получил награду *Indie Award* за лучшее исполнение традиционной музыки от *Indie Music* в США. Юй Хунмэй была первым китайским исполнителем, завоевавшим высокое звание лауреата *Indie Award* за 30-летнюю историю ее существования.

Юй Хунмэй представила множество классических произведений на эрху. Как композитор и аранжировщик она создала и представила ряд образцовых произведений, отражающих разные эпохи бытования китайской музыки: «Сны о Цзинхуа», «Восемь знамен», «Тяньсян» и «Западная рапсодия». Артистка выступала во многих концертных залах мирового уровня: *Musikverein* (Золотой зал в Вене), Карнеги-холл в Нью-Йорке, Эйвери Фишер-холл Линкольн-центра, Центре исполнительских искусств Джона Ф. Кеннеди в Вашингтоне, округ Колумбия, Театре де Полей. Елисейские острова в Париже и концертном зале Люцерн в *KKL Luzern*.

Она участвовала в таких крупных мероприятиях, как американская культура в Китае, Новая культура в Австралии с китайской культурой, Весна в

Праге в Чешской Республике, Фестиваль китайского искусства, Пекинский международный музыкальный фестиваль, Шанхайский международный фестиваль искусств, Немецкий музыкальный фестиваль и Фестиваль искусств Макао.

Юй Хунмэй отредактировала и опубликовала ряд Сборников произведений эрху, что имело важное педагогическое значение. Сборники эти были представлены государственным телеканалом Китая – Центральным телевидением. Ее научно-методические работы, такие, к примеру, как «Динамика в исполнении на эрху» и «Как играть на цветке» (пьеса на эрху Сон Фэя), хорошо известны и широко цитируются в китайских музыкальных журналах. Юй Хунмэй была приглашена читать лекции в различные образовательные учреждения, включая Калифорнийский институт искусств и Городской университет Гонконга.

«New York Concert Journal» высоко отзывался об исполнительском мастерстве Юй Хунмэй за изысканное трогательное звучание инструмента. Критика отмечала, что ее игра на эрху олицетворяет «современный дух китайской музыкальной культуры». Будучи сотрудником Американско-китайского музыкального института Бардовской консерватории, Юй Хунмэй принимает активное участие в сохранении культурного наследия своей страны, пропагандирует китайскую музыку в мировом масштабе.

Музыкальная консерватория «Yinghua Academy» предлагает студентам уроки игры на различных западных и китайских инструментах, таких как виолончель, дизи, контрабас, эрху, флейта, гитара, ударные, фортепиано, гавайская гитара, альт, скрипка, дизи и эрху. Как правило, осенью студенты регистрируются через Интернет на полный учебный год в Музыкальной консерватории. Уроки делятся на три восьминедельных семестра в учебном году с оплатой в начале каждого занятия.

Все шире становится круг людей, которые стремятся сегодня приобрести китайские традиционные инструменты для семейного музицирования, а также познакомиться с научно-методическими материалами по данной тематике. По этим вопросам не только студенты консерватории, но также их друзья и члены их семей всегда имеют возможность проконсультироваться с опытными специалистами. Все это в целом способствует усилению интереса к исполнительству на эрху и к традиционному китайскому инструментарию в целом.

2.2. Роль композиторов и педагогов в профессиональном становлении исполнителя произведений для эрху

До открытия первых специальных учебных музыкальных заведений, готовивших профессиональных музыкантов, народное инструментальное музицирование в Китае прошло многовековой путь развития. С начала 1930-х годов после выхода Китая на мировую арену началось стремительное развитие национальной композиторской школы. Немаловажную роль в этом процессе сыграло открытие ряда первых консерваторий и факультетов композиции. Проявления композиторского творчества сразу определились в двух направлениях: развитии традиций национального музицирования и усвоении европейских традиций.

После привлечения к исполнительству на эрху профессиональных композиторов структура песен, уровень музыкальных композиций существенно повысился, расширился репертуар для эрху также и в жанровом отношении. Молодые выпускники консерваторий активно отстаивают свое право на включение в концертные программы аранжировок западной скрипичной музыки. На концертной эстраде в исполнении Лян Линлин в 1998 году на эрху прозвучали все три части Концерта для скрипки Мендельсона ми минор, что

стало своего рода сенсацией. В последующие годы сочинения скрипичного репертуара обретают популярность у студентов консерваторий и молодых концертантов. К наиболее востребованным аранжировкам относятся «Кармен-фантазия» Пабло Сарасате, «Зигеунервайзен», «Интродукция» Камиллы Сен-Санса и «Рондо каприччиозо» Мендельсона.

Поначалу интерес музыкантов-эрху к исполнению скрипичного репертуара выражался в стремлении к максимально точной и детальной имитации скрипичной игры. Другими словами, эрху скорее подражал скрипке, нежели формировал новый оригинальный музыкальный жанр. Предполагалось, что на эрху можно играть точно так же, как на скрипке. Единственные корректировки – это транспонирование высоты звука в соответствии с диапазоном эрху, а также некоторые изменения, обусловленные различиями в конструкции эрху и скрипки. Так, Stock¹⁰¹ прослеживает практику использования кончиков пальцев вместо средних частей пальца для нажатия на струны под влиянием скрипки, а также модификацию вибрато на эрху, которое становится похожим на вибрато скрипки.

Популярность аранжировок скрипичного репертуара первоначально была в основном сосредоточена среди преподавателей и студентов ведущих национальных консерваторий. Что касается эрху-музыкантов старшего поколения, то они обычно были более консервативны и реже находились под влиянием новой исполнительских тенденций.

Вдохновленные техникой игры на европейской скрипке, китайские музыканты XX века сочинили и аранжировали множество сложных этюдов с целью расширения возможностей эрху. Солист Ван Готун отстаивал подобные нововведения путем составления учебных материалов для эрху, в которых подчеркивается важность разучивания гамм, обновления аппликатурных принципов, техники ведения смычка и пр.

¹⁰¹ Stock J. A. Historical Account of the Chinese Two-Stringed Fiddle Erhu... P. 102.

Профессиональные китайские композиторы также способствовали увеличению потенциального технического арсенала исполнителей на эрху. Их нововведения включают сложные виртуозные пассажи шестнадцатыми, тональные смещения, введение умеренного количества хроматических тонов и арпеджио при игре на эрху.

Но все же самым главным, определяющим становится тяготение исполнителей на эрху к виртуозности. Этим объясняются и расширение репертуарных тенденций. В частности, становится понятным, почему произведения, занимающие важнейшее место в европейском скрипичном репертуаре (например, сонаты Бетховена), не представляют интереса для исполнителей на эрху. Ученые предполагают, что это может быть связано с тем, что репертуар скрипки аранжирован исполнителями эрху, а не композиторами, поэтому их интерес к изучению техники игры имеет первостепенное значение.

Среди непосредственно заимствованных приемов скрипичной техники, повлиявших на стиль игры и представления музыкантов на эрху отметим: расширение навыков управления высотой тона и изменение положения пальцев, связанное с проекцией музыкального стиля эрху. Сложные тональные схемы скрипичных сочинений, особенно хроматизмы и тональные смещения коренным образом преобразили стиль игры на традиционном инструменте.

В музыке композиторов XX века зачастую используется лишь ограниченное число тональностей: лишь пять ступеней являются ведущими, а две других остаются вспомогательными, выполняют функцию орнамента. Используется также временное смещение тонального центра. Мелодические последовательности до-соль, соль-ре 'и ля-ми' (две высоты звука представляют собой относительную высоту звука двух открытых струн в каждом режиме 32, в то время как фактическая настройка открытых струн в абсолютном подача осталась такая же идеальная пятая: D-A33). Эти три режима остаются наиболее часто используемыми в современном репертуаре. В композициях для эрху XX-

XXI веков также часто используется множество других ладов, в том числе ре-ля, ми-си и фа-до (все они указывают на относительную высоту тона звука) и имеют опору на две открытые струны).

Как показано в Таблице 7, с помощью современного традиционного репертуара музыкантов на эрху учат играть гаммы эквивалентные двенадцати из двадцати четырех мажорных / минорных диатонических гамм скрипки. При внимательном рассмотрении выясняется, что в этих двенадцати гаммах присутствуют две ноты открытой струны, D и A. Почему эти два звука так важны?

В большинстве традиционных произведения для эрху звучание открытых струн не только включены во все используемые лады, но часто являются выступают в качестве тонального центра. Их частое присутствие определяет возможность обеспечить точную высоту звука в виде открытых струн D и A на протяжении всей пьесы. Для более высоких октав d1 и a1, два гармонических тона вместо 1/2 длины всей струны, служат аналогичной функции. Учитывая фиксированную настройку инструмента, высоту звука всей пьесы можно постоянно сравнивать с высотой звука D-A. Это важный навык, который музыканты эрху развили, играя традиционный репертуар.

Для исполнителя на эрху, который привык к подобному способу проверки точности звука, сложно сыграть хроматические модуляции аранжированного репертуара скрипки. Поэтому в ключах, исключенных в Таблице 7, D и A встречаются нечасто. Это означает, что игроку почти не с чем проверять свою интонационную точность при сольной игре. Это требует другой системы слухового тренажа и, что более важно, меняет традиционный способ отслеживания высоты звука при игре на эрху.

Современная игра на эрху давно сформировала свои собственные положения рук, состоящие из наиболее часто используемых положений трех пальцев по всему диапазону. Терминология, используемая в эрху, имеет корни в

западной концепции, однако необходимо принять во внимание два факта. Во-первых, во многих скрипичных произведениях присутствует упомянутый выше навык управления высотой тона, то есть подчеркивание важности высоты звука открытой струны в пьесе.

Примеры можно увидеть в широком использовании тональности ре мажор в самых популярных концертах для скрипки, таких как концерты для скрипки Бетховена, Брамса, Чайковского, Корнгольда, Стравинского и многих других. Однако до сих пор существует множество произведений, написанных без учета данного момента. Аранжировщики скрипичного репертуара для эрху часто меняют тональность, чтобы она соответствовала диапазону эрху, в то же время стараясь максимально использовать навыки отслеживания высоты звука у исполнителей на эрху.

В целом, несмотря на эти усилия, в большинстве скрипичных аранжировок присутствует проблема хроматизма. Аппликатурная позиция определяется размещением первого пальца на струне (то есть указательного пальца) в западной классической игре на скрипке.

Примечательно, что в классической игре на скрипке изменение положения пальцев происходит за счет пошагового движения первого пальца на струне по ступеням шкалы. Таким образом, теоретически может быть не менее десяти обычно используемых положений пальцев на каждой струне (рис. 2.1b), и указательный палец может свободно перемещаться в любое из этих положений при игре. Другие пальцы также могут свободно перемещаться в зависимости от положения первого пальца. В скрипичной системе положение первого пальца на целый шаг выше открытой струны, символизирует первую позицию. Вторая позиция определяется перемещением пальца еще на половину шага или на целый шаг вперед, таким образом, на треть выше открытой струны. Остальные положения могут быть получены аналогичным образом. В отличие

от скрипки, у эрху есть только три обычно используемых положения пальцев, как показано на рисунке 2.1а.

(положение пальцев показано в этом случае в наиболее распространенном режиме [do-sol]). Следовательно, в этом случае указательный палец на струне можно разместить только в следующих трех положениях: (1) целый шаг от открытой струны, (2) четверть шага от открытой струны и (3) октава от открытой струны. Между тем, остальные ноты будут закрыты другими пальцами, и первый палец не может свободно перемещаться в любое место, кроме тех, которые указаны правилом положения первого пальца. Это ограничение, в свою очередь, действует и для других пальцев, которые могут быть размещены только в определенных ограниченных местах на струне. Эти ограничения, налагаемые положением пальцев, строго выполнялись в большинстве традиционных сочинений для эрху на протяжении XX века. Что еще более важно, ограниченное движение пальцев очень важно для проецирования музыкальных стилей.

Предметом обсуждения становится взаимосвязь между положением пальцев и проецированием музыкальных стилей на эрху: «Значение аппликатуры и положения рук в создании стиля скрипки состоит в том, что определенные узоры орнамента, включая слайды, трели, морденты и различные виды изящных нот, как правило, связаны с определенными экономически удобными движениями пальцев и рук, – замечает Сток. – Если аппликатура, используемая для выполнения, например, d" отличается от одного режима к другому [что верно для разных положений пальцев для разных режимов на эрху], то декоративные возможности, которые могут быть удобно применены к этому шагу, также будут различаться в каждом режиме»¹⁰².

Как предположил Сток, положение пальцев при игре на эрху строго ограничивает и формирует стили орнамента музыки. Даже малейшее

¹⁰² Stock J. A. Historical Account of the Chinese Two-Stringed Fiddle Erhu... P. 285.

отклонение от этих позиций может привести к другому музыкальному стилю, который будет определен не только как технически «неправильный» способ игры, но и как «некитайский эрху». Это контрастирует с более свободным использованием положений пальцев и орнаментов, создаваемых на скрипке, которая в этом отношении более терпима, чем эрху.

Изменение системы расположения пальцев имеет важные последствия в изменении дизайна и музыкальных стилей, когда музыканты эрху начали перенимать положения пальцев скрипки. Фактически, это изменение произошло, когда традиционные положения пальцев эрху не могли должным образом справиться со сложной техникой аранжировки скрипичных произведений.

Дальнейшее влияние внедрения скрипичного репертуара в программы исполнителей на эрху проявляется в трех направлениях: нотная запись, значение абсолютного слуха и система обучения.

Хотя обучение принципам европейской нотной записи было обязательным в китайских консерваториях, западноевропейская нотация долгие годы не использовалась применительно к игре на эрху. В настоящее время ситуация изменилась, и пятилинейная нотация широко используется как в традиционном репертуаре, так и в переложениях скрипичного репертуара.

Переосмыслилось со временем и значение абсолютного слуха при игре на эрху. Настройка открытых струн на абсолютную высоту тона D и A была введена под влиянием западной музыки в 20-е годы. Однако до 1990-х годов музыканты на эрху не уделяли особого внимания названному настрою инструмента в связи с особенностями его конструкции. В настоящее время профессиональные музыканты всегда настраивают эрху на стандартный DA как в концертной ситуации, так и при учебных и домашних занятиях. Подобная установка соответствует западным принципам настройки, что позволяет

европейским композиторам создавать произведения для эрху и фортепиано, а также для эрху и симфонического оркестра.

Подобной настройки требуют технические задачи, которые содержатся в сложных скрипичных пьесах. В систему современного обучения игре на эрху входит большое число технических упражнений, иногда взятых непосредственно из этюдов, написанных для скрипки. Сближение с западными установками неизбежно влечет частичную утрату в овладении исполнителями на эрху разнообразными региональными музыкальными стилями.

Упор на овладение западным музыкальным языком, традициями и инструментальной техникой влечет за собой переосмысление самого процесса обучения. Многие учащиеся, привыкшие к китайским традиционным установкам, могут испытывать трудности при исполнении модуляционных переходов в музыке западного стиля. На одном из уроков в китайской консерватории, который я наблюдала, студентка, игравшая первую часть Концерта для скрипки с оркестром ми мажор И.С. Баха на эрху, не соблюдала случайных знаков и при этом играла очень бегло. Преподаватель, похоже, тоже не особо критиковал ее за неправильное исполнение, что, безусловно, связано со слабым владением последним теорией музыки. Чтобы преодолеть эту проблему, студенты эрху должны пройти полный курс обучения западноевропейской гармонии и полифонии. В настоящее время в китайских консерваториях в данном направлении ведется систематическая работа.

Внедрение аранжированного репертуара скрипки в профессиональную игру на эрху имело важный эффект в повышении социального статуса профессиональных музыкантов по сравнению с любителями игры. В Китае поныне бытуют две группы исполнителей на эрху, которых называют музыкантами-любителями, или музыкантами эю. Первая группа состоит из старшеклассников или студентов колледжей, которые прошли обучение современной сольной системе эрху и играют в своих школьных ансамблях /

оркестрах. Эти студенты-музыканты обычно учатся у профессиональных преподавателей. Среди них скрипичные аранжировки вследствие их сложности не пользуются особой популярностью. Однако в последние два года ситуация начинает меняться из-за растущего распространения скрипичного репертуара.

Второй тип музыкантов-любителей на эрху – это те, кто играет в традиционных фольклорных ансамблях в парках или чайных домиках на юго-востоке Китая. В книге «Музыка в Китае» Фредрик Лау обсуждал ироническое разделение на чжуанье (профессиональных) и йэю (любительских) музыкантов эрху. С одной стороны, профессиональные музыканты всегда смотрят на любителей свысока, потому что они не получают систематического «научного» обучения¹⁰³ не наняты государством, и не имеет достаточных музыкальных знаний.

Эта ситуация парадоксальна в связи с тем, что профессиональные музыканты в последние десятилетия зачастую консультируются у музыкантов-любителей по поводу исполнения музыки региональных стилей, которые по-прежнему составляют важную часть современного репертуара эрху. Именно любители остаются носителями и хранителями национальных традиций.

Вместе с тем, искусство исполнения аранжированного скрипичного репертуара ценится исключительно высоко, и авторитет исполнителей, им владеющих, постоянно растет. Так, к примеру, Сунь Хуан, одна из недавних выпускников Центральной музыкальной консерватории в Пекине, признана обладательницей самой совершенной техники исполнения аранжированного скрипичного репертуара на эрху. Она была удостоена наград на крупных национальных и международных конкурсах китайской инструментальной музыки, прославилась исполнением сольной программы, именуемой «Паганини на двух струнах», включавшей аранжировку каприччио № 24 Н. Паганини.

¹⁰³ Lau F. Music in China : experiencing Music, Expressing Culture. Oxford, 2007. P. 25.

Экспериментальные произведения для эрху и множества других музыкальных инструментов (в основном китайских и западных инструментов) китайских композиторов, получивших образование в консерватории, впервые появились в 1980-х годах.

Многие из современных исполнителей стремятся создать стиль фьюжн, пытаясь поднять техническую сложность игры на эрху. В то время как некоторые из них опирались на китайские музыкальные материалы, другие переняли авангардный подход Запада. Современные китайские композиторы используют широкий стилистический подход, включая создание атональной музыки для эрху, а также применение додекафонных техник в композиции.

Развитие репертуара эрху профессиональными композиторами представляет собой богатую картину, в которой большое место уделено различного рода стилистическим экспериментам. В эту команду входят как начинающие, так и всемирно известные композиторы, такие как Тан Дун, чья композиция для эрху и янцинь под названием «Шуанг Цюэ» стала одним из редких по смелости авангардных произведений, которые сегодня часто исполняются на концертах на эрху.

С 1980-х годов для эрху было выпущено не менее 120 концертов, в то время как общее количество таких фьюжн-концертов, выпущенных для традиционных китайских инструментов в целом, составляет более двухсот. Хотя многие из них были сочинены и представлены на премьерах в конце 1980-х годов, только после 1990-х, когда распространился аранжированный скрипичный репертуар, некоторые из них приобрели широкую популярность среди исполнителей на эрху. Таким образом, эти новые композиции ознаменовали начало перехода эрху к тому, чтобы стать музыкально близким к скрипке в рамках репертуара, сочиненного для эрху китайскими композиторами.

Востребованность исполнителей эрху в Китае не всегда удовлетворяла выпускников консерваторий. Пение в барах позволяло получить более высокий доход, чем доход от работы в государственном коллективе. Сток прокомментировал, что студенты эрху консерватории были обеспокоены отсутствием возможностей для выступления в своей стране, и надеялись, что эрху может быть их средством к более прибыльной карьере за пределами Китая. Вследствие этого многие игроки на эрху эмигрировали. Подобное стремление к международной карьере солистов на эрху, как зафиксировали Лю и Сток, было типичным для 1990-х годов. Восторженное отношение западной публики к исполнению скрипичного репертуара на эрху, являлось шагом к международному признанию.

Так, Цзян Цзяньхуа, ведущая солистка на эрху в Центральной консерватории, произвела большое впечатление на дирижера Сэйдзи Одзаву. Впоследствии у нее появилось множество возможностей выступить на международном уровне с ансамблем консерватории, и она была довольна своей профессиональной карьерой.

Чжоу Вэй, у которого Лю также взял интервью, выразил свое недовольство нынешним статусом из-за «своего желания выступать на эрху на международном уровне в качестве солиста и ограниченных возможностях его положения как участника регионального ансамбля.

Следует отметить, между тем, что эрху на протяжении десятилетий поддерживался и продвигался китайским правительством в качестве репрезентативного музыкального инструмента Китая, а во второй половине XX века произошло резкое увеличение числа профессиональных исполнителей на эрху. Инструмент привлекал внимание все большего числа людей внутри страны и за рубежом. Между тем, поскольку политическая и экономическая окружающая среда становилась более благоприятной для международного

художественного обмена, многие музыканты эрху успешно осуществляли международную карьеру.

Подобно западным скрипачам, исполнители на эрху получили возможность выступать в самых престижных концертных залах по всему миру. Начиная с 1990-х годов и поныне лучшие исполнители на эрху в Китае обычно начинают свою международную карьеру в качестве приглашенных солистов китайских оркестров и ансамблей, которые гастролируют по Европе, Америке и другим странам. По мере обретения известности возникает возможность выступать на международном уровне, включая сотрудничество с композиторами-экспериментаторами и участвовать в музыкальных фестивалях по всему миру.

Заметным явлением в сообществе эрху с 1990-х годов является то, что некоторые китайские музыканты иммигрировали за границу, где продолжают свою карьеру после того, как зарекомендовали себя как лучшие исполнители в Китае. Это знаменует начало того, что эрху становится все более и более широко принятым и преподается во многих частях мира, среди китайских диаспор, а также среди все большего числа не китайцев.

Индивидуальные сольные концерты за рубежом проходят все чаще. Музыканты эрху получают больше возможностей для охвата широкой аудитории. Примером может послужить деятельность Ма Сяохуэй из Шанхайского китайского оркестра, которая выступала с Йо-Йо Ма в саундтреке к фильму «Крадущийся тигр, скрытый дракон», получившего премию «Оскар» за оригинальную музыкальную композицию Тан Дуна.

Ю Хунмэй – одна из самых известных солисток эрху молодого поколения. закончившая в 1994 году Центральную консерваторию – на сегодняшний день считается одной из самых успешных солисток в мире. Она выступала во многих всемирно известных концертных залах, в том числе в Венском музее, концертном зале Эйвери Фишера в Линкольн-центре и Карнеги-холле в Нью-

Йорке, Центре Кеннеди в Вашингтоне, округ Колумбия, Концертном зале Чикагского симфонического оркестра, Симфоническом оркестре Сан-Франциско, Театре на Елисейских полях в Париже, Концертном зале Люцерна в Швейцарии и др. Артистка дала более двадцати сольных концертов в Пекине, Гонконге, а также в Японии, США и Франции. Некоторые из ее записей были удостоены всемирно признанных наград, в том числе международной премии Pro Musicis и премии США Indie Award. Бывшая ученица известных преподавателей эрху Чжан Шао и Чжан Юймин, а также других, Юй была признана лучшим исполнителем на эрху среди своих сверстников с тех пор, как она училась в консерватории.

Список выдающихся музыкантов на эрху включает Гао Шаоцин (также известного как Джордж Гао, преподавал и выступал в Канаде с 1991 года), Чжан Юмина (который преподавал и выступал в Сингапуре 1997 года), Чжоу Яокуна (преподавал в Японии с 2005 года), Чжан Ляньшэн (преподавал в Японии с 2006 года), Цзян Цзяньхуа (выступал и преподавал в Японии более десяти лет, в настоящее время преподаватель Центральной музыкальной консерватории в Пекине), Сюй Кэ (преподавал и выступал в Японии и Америке с 1988 года, а также бывший участник ансамбля Ё-Йо Ма «Шелковый путь»), Хан Хуацзи (также известный как Карен Хан, преподавал и выступал в Соединенных Штатах с 1988 года), Шен Пангенг (преподавал и выступал в Австралии с 1989 года), Чжан Бин (преподавал в Японии с 1992 года), Го Ган (учился и выступал во Франции с 2001 года) и др.

В то время как некоторые из исполнителей на эрху преподают и регулярно выступают в качестве солистов, другие сделали карьеру также в качестве композиторов, дирижеров, музыкальных продюсеров и т. д. Распространяя современные традиции игры на эрху, они также разрабатывают новые стили, обогащающие репертуар и способы игры на инструменте.

Немаловажным явлением является внедрение Программы сертификационных экзаменов в Центральной консерватории в Пекине и других китайских и зарубежных учебных заведениях. Сегодня студенты, обучающиеся игре на эрху, обязаны пройти тесты разных уровней, чтобы получить сертификат исполнителя на эрху.

Стремление исполнять китайскую музыку за рубежом продолжает расти. Китайский оркестр Тяньцзинь также гастролировал по Австралии в 2005 году после того, как выступил на концерте в Золотом зале в Вене.

Китайский оркестр *Gewujiuyan* провинции Аньхой был создан на короткое время, и ему предстоит пройти долгий путь, чтобы достичь уровня первоклассного коллектива. Чтобы достичь этого статуса, оркестр должен заручиться поддержкой правительства. С этой целью важно улучшить состав оркестра, повысить профессиональную подготовку участников, завоевать известность, что приблизит возможность провести концерт в Золотом зале Вены. Все больше и больше китайских оркестров и артистов прилагают все усилия, чтобы выступать в этом престижном зале.

Несмотря на огромные финансовые сложности организации концертных туров по Европе, китайские оркестры по-прежнему считают гастрольные поездки важнейшей вехой на пути к успеху. В то время как большинство критических отзывов в СМИ поддерживают положительный образ коллективов, недавние критические заметки резко раскритиковали организаторов ряда гастролей за непрофессиональное проведение выступлений.

Из приведенного выше ясно, что международная карьера многих музыкантов эрху развивается параллельно карьере успешных скрипачей-виртуозов. Это тесно связано с новым направлением китайской инструментальной музыки в целом. Музыканты эрху приносят миру китайскую традиционную музыку, а также активно разрабатывают и адаптируют свой инструмент к исполнению разнообразных европейских музыкальных жанров.

Популярность эрху идет параллельно со скрипкой, поскольку китайский традиционный инструмент становится все более приспособленным к исполнению различных, в том числе классических и современных произведений мировой музыки.

Благодаря этим разработкам происходят дальнейшие изменения, как в музыкальной, так и в социальной идентичности эрху. Развитие эрху за последние десять лет решает многие вопросы о традициях и современности в китайской культуре и эстетических ценностях XX–XXI веков.

В августе 1979 года ансамбль китайской музыки из Центральной консерватории выступил на втором Даремском фестивале восточной музыки в Англии. Хотя ансамбль, состоящий из лучших музыкантов успешно исполнил то, что, по их мнению, представляет несомненный интерес в традиционной китайской музыке, он, тем не менее, вызвал один из самых противоречивых дебатов со стороны западных ученых, журналистов и музыкантов-критиков. Споры разгорелись в первую очередь в отношении подлинности представления и понимания «традиционной музыки».

Хотя многие критики, очевидно, исходили из марксистской точки зрения в понимании истории музыки, они особо подчеркивали относительность «традиции» и утверждали, что так называемая «китайская музыкальная традиция» является результатом непрерывных исторических изменений и включает немало заимствований из других культур.

Сегодня, почти три десятилетия спустя, модернизированная китайская музыка процветает, поскольку исполнители эрху аранжируют и исполняют скрипичный репертуар и недавно сочиненные отечественными и зарубежными композиторами произведения, а многочисленные китайские оркестры, ансамбли и солисты ежегодно гастролируют по Европе и миру.

Хотя репертуар зарубежных туров, как правило, является преимущественно «традиционным», характер концертов становится все более

вестернизированным, нежели выступление ансамбля 1979 года в Дареме. Это относится ко многим аспектам: манера игры, репертуар, инструменты и пр. В целом, китайские национальные оркестры стали во многом напоминать крупные западные симфонические под управлением маэстро-дирижера, с музыкой, написанной всемирно известными китайскими композиторами, получившими образование на Западе. Между тем, подобные споры и сомнения в подлинности традиции сегодня возникают все реже, а модернизированная китайская музыка все лучше принимается на Западе как дающая представление китайской «традиционной» музыки.

За последние два десятилетия многие китайские композиторы и исполнители, включая скрипачей, виолончелистов, пианистов стали известными в мире классической музыки. Всемирную славу китайской исполнительской культуре принес чрезвычайно популярный пианист-суперзвезда Ланг Ланг. Образы этих музыкантов, в том числе «традиционные» инструменталисты и эрху-солисты способствовали построению модернизированной китайской идентичности.

Маке и Хобсбона в сочетании с комментарием Аппадурои о «современности в целом» проливают свет на то, как мы смотрим на изменения, произошедшие в традиции эрху. Во-первых, очевидно, что трансформация традиции из более старой (предшествовавшей Китаю XX века) к новой, «изобретенной» (как это практикуется сегодня) часто происходит открыто для культурных инсайдеров, из-за чего они частично не подозревают о таких изменениях. Такой случай наблюдается с упомянутым выше китайским ансамблем в Дареме, который критиковали за представление «модernизированной» китайской музыки, когда он утверждал, что представляет что-то «традиционное». Точно так же многие исполнители эрху, получившие образование в консерватории, сегодня не имеют опыта выступления в традиционном ансамбле, таком как *Jiangnan Sizhu*, и считают свою

вестернизированную китайскую инструментальную музыку «традиционной», как ее именуют в Китае.

В Америке также встречаются музыканты эрху, которые утверждают, что их музыка имеет тысячелетнюю историю, не понимая, что традиционный репертуар на эрху, на котором они выросли, имеет всего лишь вековую историю. «Традиционная» музыка зачастую вполне естественно воспринимается за границей, тогда как немногие американцы, осознают тот факт, что та музыка эрху, которую они слышат сегодня, обусловлена сильным западным влиянием. Можно сказать, что концепция «традиционной» китайской музыки была переопределена в «модернизированной» обстановке, и что модернизированная китайская музыка была успешно культивирована.

Во-вторых, как предположил Хобсбаун, «изобретение» таких новых традиций часто связано с социальными изменениями, когда старые уже не «применимы». Это соответствует аргументу об «актуальности» эрху для современного Китая. В данном случае движущая сила современности, проявленная в Китае, подтолкнула музыкантов эрху к изменениям, в результате чего изменились музыкальные традиции, строение инструмента и эстрадное поведение музыкантов, отражая сильное влияние современности. Это и предопределило развитие эрху в последние два десятилетия как еще один этап в его короткой истории как сольного концертного инструмента.

Несмотря на положительную и обнадеживающую оценку развития эрху, многие музыканты, дирижеры, критики и музыковеды озабочены будущим направлением развития эрху и китайской инструментальной музыки в целом. Старшее поколение музыкантов на эрху, особенно представители третьего и четвертого поколений, определенных Лю (1989), которым сейчас за 80 и за 50, соответственно, обычно выражают свое недовольство преобладанием новых инструментальных техник, которые напоминают технику игры на скрипке. Они

также сетуют на недостаточное мастерство молодых исполнителей в области передачи отечественной музыки традиционных стилей.

К началу XXI столетия большинство музыкантов на эрху в третьем поколении уже прекратили профессиональную деятельность и не пытаются ни играть в аранжированном репертуаре скрипки, ни принимать участие в дебатах по вопросам традиции и современности. В связи с этим поколение, владеющее традиционными познаниями, чувствует себя все более и более оторванным от мейнстрима новых выступлений на эрху и новой генерации солистов на эрху.

С другой стороны, музыканты четвертого поколения сегодня пользуются уважением как мастера и наставники молодых музыкантов на эрху. Многие из них не отстают от недавно аранжированного репертуара скрипачей и специально сочиненных для эрху концертов. Однако их установки как ведущих деятелей в области концертной жизни и утверждения репертуарных принципов часто заставляют беспокоиться о будущем традиционной китайской музыки. Многие из них подчеркивают важность овладения разнообразными региональными музыкальными стилями игры на эрху, в то время как другие утверждают, что скрипичные техники могут использоваться только для обогащения игры на эрху, но не должны рассматриваться как основная тенденция будущего.

Музыковеды часто выражают озабоченность по поводу потери национальных традиций в самых разных контекстах, включая музыковедение, композицию и образование. Трудно предсказать, каким будет будущее эрху, учитывая стремительность происходящих в Китае и во всем мире социокультурных перемен. Возможно, что посредством «модернизации» эрху вновь обретает былую популярность среди китайцев. Одно можно сказать наверняка: традиционный инструмент эрху продолжит взаимодействовать с социальным, политическим и экономическим контекстом Китая с учетом отражения растущего влияния международной музыкальной деятельности.

Материалы этнической музыки, в том числе в сфере эрху исполнительства чрезвычайно богаты и представляют собой неиссякаемый источник творческого вдохновения. Использование игровых техник других инструментов, похожих на Хуцинь, а также европейского инструментария, прежде всего скрипки, обогащает стиль игры и выразительные возможности эрху.

«Стиль произведений эрху сформировался в результате творческих усилий многих поколений исполнителей и композиторов»¹⁰⁴. Современные эксперты и ученые Китая «проводят углубленную работу по исследованию репертуара и принципов игры на эрху»¹⁰⁵. Отметим труды «Бинг, Лю Тяньхуа, Сунь Вэньмин и Его эрху Ку» японского Масахиро¹⁰⁶.

Возник целый пласт зарубежной литературы, посвященной исследованию эрху, и все больше ученых из разных стран мира высказывают свои взгляды на данный вопрос. Это также способствует развитию отечественного искусства. В настоящее время «традиционные произведения эрху нуждаются в модернизации в связи с изменением эстетических и психологических критериев восприятия слушательской аудитории»¹⁰⁷. Тем не менее, эрху при всех модификациях не утрачивает своей индивидуальности. Нередко можно услышать мнение, которое я в полной мере разделяю, что «эрху по своему звучанию более трогательна, чем европейская скрипка»¹⁰⁸.

Интеграция китайской и западной культур, широкое использование иностранных языков, изменение условий концертной жизни, глобальное

¹⁰⁴ Hallqvist, H., M B Lã Filipa, Sundberg Johan. Soul and Musical Theater : a Comparison of Two Vocal Styles // Journal of Voice. 2017. Т. 31. С. 229.

¹⁰⁵ Johnson D., Ventura D. Musical Motif Discovery from Non-Musical Inspiration Sources. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Musical-Motif-Discovery-from-Non-Musical-Sources-Johnson-Ventura/4fcbfe7998a3006853b1f800872c83e85308c8da>

¹⁰⁶ Differences in sound perception are reflected by individual auditory fingerprints in musicians // Acoustical Society of America Journal. 2017. Vol. 141 (5). P. 3818.

¹⁰⁷ Moore J. L. The utilization of non-classical approaches to teaching musical theatre repertoire to the undergraduate soprano voice major // Voice and Speech Review. 2017. Vol. 11.

¹⁰⁸ Catenaccio C. Catenaccio, C. Sudden Song : the Musical Structure of Sophocles' Trachiniae // Arethusa. 2017. Vol. 50.

распространение звукозаписи не может не влиять на композиторский стиль и исполнительские принципы игры на традиционных инструментах. Эрху как инклюзивный народный инструмент все богаче раскрывает себя в разных композиторских и исполнительских стилях.

В создании музыки на эрху «разнообразие» и «инклюзивность» сосуществуют и взаимно дополняются. Можно сделать вывод, что диверсифицированное развитие музыки эрху должно проникнуть и органично сочетаться с западной музыкальной культурой на основе сохранения исконных национальных традиций. Подобный подход находится в полном соответствии с современными эстетическими принципами.

Как отмечалось выше, в наши дни появилось большое количество новых модифицированных, зачастую достаточно сложных усовершенствований инструмента. Новаторские техники игры на эрху позволяют расширять репертуар за счет включения музыки современных композиторов, а уровень исполнительской культуры становится все выше и выше. Тем не менее, обязательное освоение региональных стилевых произведений по-прежнему остается основой для профессиональной исполнительской деятельности музыкантов эрху.

В мире бытования эрху сосуществует немало различных творческих форм, которые находят отражение в современном композиторском творчестве. Остановимся кратко на деятельности современных композиторов-исполнителей эрху. Джордж Гао – исполнитель и композитор китайского происхождения – родился в 1967 году в Шанхае и начал изучать эрху в возрасте шести лет. В 1982 году Джордж Гао получил Первую премию на Шанхайском конкурсе и серебряную медаль в Китайском национальном конкурсе юных инструментальных солистов¹⁰⁹ и поступил в Шанхайскую консерваторию.

¹⁰⁹ George Gao Filmography. URL:
<http://movies.nytimes.com/person/1333532/George-Gao>

В период обучения Джордж Гао участвовал в программе по трансляции китайского языка на радио из Северной Америки. Композитор получил в 1988 году степень бакалавра искусств с отличием. Он был первым учеником, который на год раньше окончил программу обучения в консерватории и был приглашен Международным оркестром в качестве солиста.

В 1989 году исполнитель был приглашен в Северную Корею для проведения Всемирного молодежного фестиваля. В 1991 году Джордж Гао был принят в Королевскую консерваторию и начал изучать уже фортепиано и вокал. В том же году он основал поп-группу Inner Pulse. Два года спустя стал первым преподавать эрху в школе, создал специальный учебный план по обучению игре на эрху и организовал первый большой эрху концерт в Канаде. Впоследствии Джордж Гао основал поп-группы «Red Maple Leaf» и «Snowman» в Пекине.

В 2005 году его пригласили выступить на инаугурации генерал-губернатора в Оттаве. Сегодня Джордж Гао часто гастролирует по миру, выступая в музыкальных центрах США, Канады, Франции, Японии и Китая. Гао выступал в качестве солиста на эрху с Оркестром Национального центра искусств Торонто, Симфоническими оркестрами Эдмонтогна, Джорджиан-Бей и Камерный оркестр I Musici de Montréal, канадской скрипичной группой «Bowfire» Наиболее известная работа музыканта – саундтрек к телесериалу «Земля: последний конфликт».

В наше время Джордж Гао является преподавателем эрху в Королевской музыкальной консерватории. Он периодически живет в Торонто, Онтарио, Канаде вместе со своей женой Дженни Чжан (张海京). Является изобретателем шаоцина (韶琴), а также современного варианта эрху с более широким диапазоном возможностей, специально используемого в концертных программах.

Гао сделал аранжировки и переложения для эрху многих произведений западноевропейских и американских авторов. Предложенные им варианты ярко

виртуозны и сохраняют при этом атмосферу оригинальных версий. Созданные мастером аранжировки успешно компенсируют один из недостатков эрху – наличие двух струн, в отличие от четырехструнной европейской скрипки. С целью восполнить это различие исполнитель на эрху должен уметь набирать большое количество нот на одной струне, что требует достижения высокого уровня мастерства.

Лю Вэньцинъ (упрощенный китайский: 刘文金; традиционный китайский: 劉文金, май 1937 г. – 27 июня 2013 г.) явился одним из создателей китайской классической музыки. Композитор наиболее известен такими произведениями для эрху как «Санменся Чансянцю» («Рапсодия ущелья Саньмен», 1981 г.)¹¹⁰, «Баллада о Юбее» и другими.

Лю Вэньцинъ родился в Таншане, провинция Хэбэй, а затем отправился в Соединенные Штаты под эгидой Китайского музыкального общества Северной Америки. Он был не только композитором и исполнителем на эрху, но также одним из самых авторитетных дирижеров Китая. В молодости Лю преуспел в учебе и явился обладателем студенческих наград. В период ученичества он также сочинил свои первые две пьесы для эрху в сопровождении фортепиано «Баллада о провинции Северный Хэнань» и «Ущелье Саньмен Каприччио». В мае 1982 года на концерте «Шанхайская весна» состоялся дебют его концерта э «Великая стена Каприччио», который добился ошеломительного успеха и был провозглашен вехой в современной композиции для эрху вплоть до сегодняшнего дня. В 1993 году «Баллада провинции Северная Хэнань» была признана как «классическая китайская музыка XX века». В 1999 году «Ущелье Саньмен Каприччио» было отобрано в альбом «Сценическое ремесло нового Китая, мастерские произведений кино и телевизионного искусства».

¹¹⁰ Tsao Penyeh. Tradition and Change in the Performance of Chinese Music. [S. 1.]: Psychology Press, 1998. Part II : a Special Issue of the Journal Musical Performance. P. 27.

Перу Лю Вэньцзиня принадлежит большое количество инструментальных, вокальных, хоровых и танцевальных произведений. Он также явился автором известных композиций для более десяти телесериалов. Среди его инструментальных сочинений выделяются «Впечатления от горы Тайсин», «Засада со всех сторон» и «Жасмин» для китайского оркестра.

На протяжении более 40 лет Лю Вэньцинъ посещал многие страны, давая сольные концерты на эрху, читая лекции и выступая в качестве приглашенного дирижера во многих оркестрах. Он был широко признан за его выдающийся вклад в продвижение китайской классической музыки и международного культурного обмена. Лю умер в Пекине 27 июня 2013 года.

Таким образом, композиторы Китая внесли большой вклад в развитие как китайской, так и мировой музыкальной культуры. Они еще больше раскрыли красоту звучания народных струнных инструментов, среди которых почетное место занимает эрху. Благодаря китайским композиторам народная музыкальная культура и исполнительство на эрху продолжают развиваться в XXI столетии, достойно представляя традиции Китая и духовное мировоззрение китайского народа.

2.3. Подготовка исполнителей на эрху к участию в конкурсах и концертных программах в Китае и за рубежом

Сближение Китая с европейскими музыкальными традициями имело место еще в XIX веке, и «особенно усиливается на рубеже XIX–XX веков, когда знакомство с европейской музыкальной культурой происходит главным образом через посредство Японии. Появляются первые китайские музыканты, которые начинают играть на европейских инструментах, оркестры европейского

типа и первые китайские издания произведений классической европейской музыки»¹¹¹.

Активным участником этих процессов была и скрипичная музыка. Как инструмент европейская скрипка приобретала немалую популярность среди китайских музыкантов, а после 1919 года молодежь страны массово уезжает в Европу, для получения классического музыкального образования, в том числе и в области скрипичного искусства. Среди наиболее известных китайских скрипачей первой половины XX века – композитор и исполнитель Ма Си-цун, исполнитель и дирижер Хэ Ши-дэ, которых можно считать основоположниками современной китайской скрипичной школы. Развитие школы было сопряжено также с деятельностью ряда симфонических оркестров и открытием музыкальных учебных заведений (музыкальных отделений в университетах, музыкальных институтов и консерваторий).

Трагические последствия «культурной революции» прервали благотворный процесс освоения китайскими музыкантами европейских профессиональных достижений. Под запрет попали также многовековые и бесценные достижения народной музыки. Лишь начиная с 1970 годов «музыкантам позволили включать в репертуар официально допущенные к исполнению произведения народного искусства»¹¹².

В этот сложный период появляется один из самых ярких образцов китайской скрипичной музыки – Концерт для скрипки с оркестром «Butterfly Lovers», который «был написан совсем молодыми авторами – 24-летним Чэнь

¹¹¹ Виноградова Е. В., Желоховцев А. Н. Китайская музыка // Музыкальная энциклопедия. М., 1974. Т. 2. С. 814.

¹¹² Виноградова Е. В., Желоховцев А. Н. Указ. соч. С. 815.

Ганом (родился в 1935 году) и 26-летним Чжань Хао (родился в 1933 году) во время их обучения в Шанхайской консерватории»¹¹³.

Это уникальное в своем роде произведение заслуженно получило широкую известность во всем мире, вошло впоследствии в репертуар многих скрипачей, в том числе обладающих мировым именем. Во многом Концерт достиг всемирной популярности благодаря его активному включению в программы международных конкурсов, в которых стали принимать участие китайские молодые артисты.

Своеобразие Концерта для скрипки с оркестром заключается в его специфическом, экспериментальном характере. Оно было порождено смелым и решительным стремлением молодых авторов создать гармоничный синтез китайской традиции и мировых музыкальных достижений. «Это была своего рода отчаянная попытка рассказать миру одну из замечательных китайских легенд на основе общепонятного, универсального языка музыки»¹¹⁴.

Это одно из наиболее часто исполняемых произведений, которое продолжает свою жизнь во множестве переложений для различных инструментов и инструментальных составов. Так, к примеру, в наши дни концерт успешно используется в качестве музыкального фона в фигурном катании, в художественной гимнастике, в телепередачах, кино, радиопрограммах и так далее.

Немалый вклад в привлечении молодых китайских музыкантов к участию в международных конкурсах внесла Сун Фэй – известная солистка эрху, исполнительница национального класса А. Она является также авторитетным педагогом, профессором кафедры китайских инструментов, заместителем ректора Китайской консерватории. Благодаря усилиям Сунн Фэй немало

¹¹³ Butterfly Lover's to bid for Intangible World Heritage // Xinhuanet. 2004. 15 June. URL: https://web.archive.org/web/20041028003350/http://news.xinhuanet.com/english/2004-06/15/content_1526831.htm

¹¹⁴ Янь М. Новая музыка Китая. Пекин, 2012. С. 107.

китайских студентов благодаря зарубежным гастролям и участию в конкурсах смогли выйти на международный уровень.

Этому содействовала также чрезвычайно интенсивная общественная деятельность артистки. Сун Фэй является вице-председателем Ассоциации китайских музыкантов, президентом комитета исполнительских искусств, директором Института эрху. Одновременно она является заместителем председателя исследовательского комитета эрху общества оркестра национальностей Китая Лю Тянь Хуа, вице-президентом Китайского международного центра культурного обмена и др. Сун Фэй была удостоена званий «Выдающийся специалист по молодежи» Министерством культуры Китайской Народной Республики, «Десять выдающихся молодых людей» Министерством культуры Китайской Народной Республики, «Выдающаяся национальная официальная молодежь».

Один из учеников Сон Фэй, знаменитый юный исполнитель на эрху Ма Кэ завоевал множество наград на конкурсах. Ма Кэ является сегодня прекрасным педагогом и первым председателем оркестра в Китайской консерватории музыки. Он завоевал Золотую награду на национальном отборочном конкурсе молодых исполнителей на эрху в Китае в 2001 году.

Ма Кэ получил серебряную награду 1-го Международного конкурса национальных музыкальных инструментов CAV Cup (профессиональная группа эрху) в 2005 году, Бронзовую награду на 6-м конкурсе эрху «Золотой колокольчик» в октябре 2007 года, Серебряную награду 7-го конкурса эрху «Золотой колокольчик» в октябре 2009 года, Золотую награду 8-го конкурса China Music Golden Bell Erhu и специальный приз за отличное исполнение новых произведений в октябре 2011 года. А также Ма Кэ удостоен золотой награды конкурса приглашений Цзяннань Сичжу (профессиональная группа) в Китае и за рубежом в 2013 году, Золотой награды Китайского национального

молодежного конкурса народных музыкальных инструментов в группе традиционных инструментов.

Чен Янь – молодой профессор эрху факультета традиционных инструментов Центральной консерватории. Артистка Шанхайского китайского оркестра окончила Шанхайскую консерваторию музыки со степенью бакалавра и получила степень магистра в Центральной консерватории музыки. Чен Янь была удостоена множества наград, таких как Серебряная награда молодежной группы на национальном конкурсе эрху, включая Серебряную награду молодежного коллектива на Втором Национальном конкурсе инструментальной музыки CCTV, Второго приза молодежной группы на «Кубке Венхуа» и приза «Отличный профессионал» от Shanghai Art Talents.

Чин Янь выступала в качестве солистки эрху на церемонии открытия Шанхайского весеннего международного музыкального фестиваля. В 2009 году состоялась премьера адаптации «Кармен-фантазия» в аранжировке для Чена Франца Ваксмана. В 2011 году она представила концерт Чжан Чао «Дань солнцу» в Концертном зале Пекина, получив приз в номинации «Лучший новый исполнитель» Четвертой выставки этнического искусства и приз «За лучшее выступление нового артиста» на Шанхайском весеннем международном музыкальном фестивале. В последние годы она посетила США, Германию и Австралию с гастролью с Шанхайским оркестром.

Всемирно известный виртуоз игры на пипе и эрху, профессор Чжан Цян является директором отделения струнных инструментов факультета китайской музыки Центральной консерватории Пекина (ССОМ). После окончания ССОМ в 1987 году профессор Чжан посвятил себя преподаванию в консерватории в качестве инструктора пипа в течение почти трех десятилетий. Он был судьей на крупных отечественных и международных конкурсах инструментальной музыки, был приглашен для чтения лекций во многие учебные заведения.

В дополнение к своему традиционному подходу к систематическому обучению технике, профессор Чжан сосредотачивается на развитии у студентов музыкальной осведомленности и настоятельно призывает своих учеников исследовать и проявлять личный характер в исполнении. Многие из его учеников выделяются как национальные победители соревнований самого высокого уровня в Китае.

Профессор Чжан – популярный исполнитель на эрху в Китае и за рубежом. Он регулярно выступает на международных музыкальных фестивалях: Эдинбургском международном фестивале, фестивале современной музыки в Хаддерсфилде, фестивале современной музыки в Тэнглвудском музыкальном центре, Берлинской неделе искусства, Туринском фестивале искусств и других фестивалях, проводимых в материковом Китае, Тайване, Гонконге и Макао.

Музыкант сотрудничает с Санкт-Петербургским филармоническим оркестром, Камерным оркестром Орфей, Бруклинским симфоническим оркестром, Китайским национальным симфоническим оркестром, Голландским новым оркестром, Национальным оркестром Тайбэя, Национальным оркестром Гуандун, Китайским оркестром Макао и Сингапурским китайским оркестром. Его приглашали выступить в Карнеги-холле, Берлинском филармоническом концертном зале, Musikverein (Золотой зал в Вене) и Линкольн-центре в Нью-Йорке. В его творчестве представлены сольные пьесы для пипы, концерты и сочинения традиционного репертуара, он активно занимается современной камерной музыкой.

Профессор Чжан всю жизнь также занимается академическими исследованиями. Вместе с тремя профессорами из Центральной консерватории он работал над проектом по сохранению исторических памятников «Сянь Суо Бей Као», передавая, выполняя и в конечном итоге завершая реставрацию 1814 ти рукописей династии Цин.

Уважаемый исполнитель жанра шаньси-чжэн, Чжоу Ван, профессор гучжэн Центральной музыкальной консерватории в Пекине и директор факультета китайской музыки консерватории. Она также является вице-президентом Китайского общества гучжэн.

Чжоу Ван училась у своего отца Чжоу Яньцзя, музыканта мирового класса в жанре чжэн Цинь (Шаньси). Затем она училась у маэстро Цзычэн Гао, Чжэн Цао, Сихуа Сян, Сюминь Янга, Шанге Фан и Чжаоюань Ши, сочетая ароматы севера и юга и унаследовав истинное искусство игры чжэн в разных жанрах. Она присоединилась к Центральной труппе песни и танца в 1977 году и активно выступала в Китае и за рубежом. Национальная ассоциация звукозаписи пригласила ее записать «Мелодию Цинь Малберри», классический шедевр жанра Шаньси.

Как музыкальный посол и солист, Чжоу Ван много раз гастролировала от имени Министерства культуры Китая. Как специалист по музыкальному обмену, она читала лекции в различных учреждениях, включая Массачусетский технологический институт. В 2014 году она провела сольный концерт чжэн в Карнеги-холле.

Чжоу Ван была судьей и председателем многих национальных и международных конкурсов: премии «Золотой колокол», премии «Мандарин», Центрального китайского телевидения, Национального конкурса китайских инструментов и Международного конкурса Чжэн в Гонконге. За более чем 40 лет преподавания она воспитала многих выдающихся молодых игроков гучжэн, которые выиграли призы на крупных соревнованиях по всему миру. Многие из них продолжают карьеру педагогов, обучая новое поколение гучжэн-музыкантов.

Продвигая китайскую музыку, профессор Чжоу Ван опубликовала записи многих основных классических сочинений, таких как High Mountain и Running River, а также альбомы с традиционными сольными произведениями гучжэн -

Знаменитая мелодия Севера, *Geniuses Traditional Zheng* – а также материалы курса для Центральной консерватории музыки. Ее публикация *Qin Zheng Qin Ren Qin Sheng* широко цитируется в китайских музыкальных журналах.

Чжоу Ван также аранжирует и сочиняет традиционные и современные музыкальные произведения чжэн. Она аранжировала произведения из жанра Шаньси «Музыка Хуань», «Лао Лун плачет Море» и «Обида Мин Фэя» (дуэт гучжэн и эрху). Вместе с профессором Чжэнью Хуаном Чжоу Ван написала современные произведения чжэна «Фантазия на Западе», «Отражение» и «Медленный голос».

26 января 2020 года американо-китайский музыкальный институт Музыкальной консерватории Бард-колледжа провел свой первый концерт в честь китайского Нового года в Линкольн-центре. Концерт *Sound of Spring* собрал ряд крупных китайских музыкантов в современном музыкальном мире, в том числе мастера эрху Ю Хунмэй, мастера игры на пипе Чжан Хунъян, мастера игры на ударных инструментах Ван Цзяньхуа и художника Чжан Вэйвэй.

Помимо ряда классических мелодий, посвященных празднику Весны, концерт также ознаменовал собой дебют симфонии с участием шэн, тростникового духового инструмента, состоящего из вертикальных труб. Исполнение созданной Ли Юэцинь из Центральной Музыкальной Консерватории (ССОМ) в Пекине, новой симфонию возглавил Ван Лэй, первый в Китае докторант в исполнении шэн.

Цай Цзиньдун, директор Американо-китайского музыкального института барда, и профессор Чен Бин из ССОМ дирижировали концертом. «Концерт – это не просто празднование китайского Нового года. Более того, мы надеемся предложить настоящий праздник китайской музыки в сотрудничестве с мастерами ССОМ», – пояснил Цай.

Основанный в 2017 году американо-китайский музыкальный институт Музыкальной консерватории Бард-колледжа направлен на содействие

изучению, исполнению и признанию традиционного китайского наследия, а также музыки современного Китая. Многие произведения традиционной музыки до сих пор исполняются ансамблями и большими оркестрами.

В настоящее время китайские музыканты в традиционном ансамбле сочетают в себе западные и современные музыкальные стили. Даже инструменты могут быть переработаны для игры в соответствии с западными установками и сделаны из современных материалов. «В дополнение к сольному репертуару эрху является одним из главных инструментов региональных музыкальных ансамблей, таких как Jiangnan sizhu, китайские оперные ансамбли и современный большой китайский оркестр»¹¹⁵.

ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

Обучение игре на традиционных музыкальных инструментах прошло долгий путь и активизировалось в XX столетии в связи с открытием профессиональных учебных заведений. В наши дни Conservatorio Rossini является одним из основателей ассоциации, объединяющей популярные музыкальные университеты всего мира (GMEL). Целью Лиги выступает совместное творчество, поддержка международного партнерства и сотрудничества. Сеть привлекла к работе руководителей более тридцати консерваторий из Китая, США, Великобритании, Италии, и других стран мира. В 2017 году представители этих музыкальных заведений обменялись мнениями по вопросам высшего музыкального образования. Были рассмотрены три темы: «Вклад музыкальных школ в человеческую цивилизацию», «Тенденция развития глобализации музыкального образования» и «Музыкальная культура - посланник мира во всем мире».

¹¹⁵ Ли Эрвэй. Исследование эмоциональной привлекательности музыкального инструмента эрху в аккомпанементе к театральному представлению // Хубэй: Дом театра. 2017. № 2. С. 80.

В свете глобальных преобразований музыкального искусства, внедрения новых образовательных методик, постепенно трансформируется «культурный образ» традиционного музыкального инструмента эрху, изменяются формы его функционирования средства выразительности, музыкальный репертуар и принципы взаимодействия с аудиторией. Создается выразительный и разноплановый хрестоматийный репертуар. Активное участие в этом процессе проявляет молодое поколение композиторов современного Китая.

Немаловажную роль в эволюции эрху сыграла европейская скрипичная музыка. Как инструмент европейская скрипка приобретала в XX-XXI веках все большую популярность среди китайских музыкантов эрху. Консерватории Китая по своим программам сближаются с программами западного классического музыкального образования, в том числе и в области скрипичного искусства. Овладение западным музыкальным языком, традициями и инструментальной техникой влечет за собой переосмысление самого процесса обучения игре на эрху. Внедрение аранжированного репертуара скрипки в профессиональную игру на эрху имело важный эффект в повышении социального статуса профессиональных музыкантов по сравнению с любителями игры.

В наши дни появилось большое количество модифицированных, достаточно сложных усовершенствований инструмента. Новаторские техники игры на эрху позволяют расширять репертуар за счет включения музыки современных композиторов, Народный инструмент эрху все богаче раскрывает себя в разных композиторских и исполнительских стилях. Современные эксперты, исполнители, педагоги Китая проводят углубленную работу по исследованию репертуара и принципов игры на эрху с целью сохранения национальных традиций.

ГЛАВА 3. СОВРЕМЕННАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ КУЛЬТУРА ИГРЫ НА ЭРХУ

3.1. Специфика репертуара современного исполнителя на эрху

На рубеже XX-XXI веков китайские традиционные инструменты получают широкое распространение в концертных залах по всему миру. Инструментальная музыка Китая привлекает своей оригинальностью, спецификой мелодического и ладового строя, берущей начало из традиционного музыкального искусства¹¹⁶.

Специфика традиционного репертуара была высоко оценена в выступлении на конференции 13.05.2018 в Пекинском государственном университете Дэном Цзяндун¹¹⁷. Музыкант акцентировал внимание на сложностях, связанных с записью музыки для эрху. Аналогичные вопросы были рассмотрены в российском музыкознании (в частности, в диссертации С.И. Клочко¹¹⁸).

Как указывалось выше, трудности, с которыми сталкивается каждый исследователь китайской музыки прошлых веков, связаны с тем, что традиционная китайская музыка на протяжении долгого времени своего существования не фиксировалась с помощью пятилинейного нотного стана. В течение нескольких столетий и даже тысячелетий существовало несколько систем записи музыки при помощи иероглифов, которые сейчас используются в достаточно ограниченном объеме. При этом интерес к истокам национальной

¹¹⁶ Первые упоминания об инструментальной музыке в Китае принадлежат Конфуцию (Кун Цзы) и относятся ко 2 веку до нашей эры (подробнее об этом на русском языке см.: Переломов Л. С. Конфуций «Лунь юй» / РАН, Ин-т Дальнего Востока. М., 1998).

¹¹⁷ Дэн Цзяндун. Традиции, современность и личность // Традиции и современная интерпретация национальной инструментальной музыки / Шанхайская консерватория. Шанхай, 2018. Рукопись.

¹¹⁸ Клочко С. И. Указ. соч.

культуры приводит современных исполнителей и исследователей к необходимости всесторонне изучать старинные способы фиксации нотного текста.

По мнению профессора Московской консерватории, доктора искусствоведения В.Н. Юнусовой, в современном Китае, наряду с использованием пятилинейной нотации, «постепенно возвращается практика игры по иероглифическим нотациям, и в консерваториях их чтению обучают как исследователей, так и исполнителей»¹¹⁹. Юнусова проходила стажировку в Тяньзинской консерватории в 2000 году и владеет информацией о положении дел в этом учебном заведении. В других учебных заведениях страны также активизируется процесс обучения традиционной нотации, которая входит в образовательные программы наряду с нотацией европейской.

Освоение традиционной нотной записи требует от современного музыканта немалых усилий. Необходимо изучить весьма сложную комплексную систему обозначений, в которой наименования позиций, а также указания штрихов производятся при помощи чисел и специальных графических обозначений (дуг, черточек, штрихов). В национальной китайской нотации широко используются иероглифы. Большей частью они применяются по отношению к названию произведения и указаниям характера его исполнения.

В связи с тем, что современные исполнители традиционной музыки недостаточно информированы о приемах чтения нотации прошлых веков, знакомство с произведениями происходит посредством использования более поздних способов фиксации музыки. Как считает Дэн Цзяндун¹²⁰, это

¹¹⁹ Юнусова, В. Н. О типологии и сущностных чертах традиционных нотаций Азии // Музыка народов мира : проблемы изучения : материалы междунар. науч. конф. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Каф. истории зарубеж. музыки, Науч.-учеб. центр муз.-компьютер. технологий. М., 2008. Вып. 1.

¹²⁰ Дэн Цзяндун. Указ. соч.

накладывает определенные ограничения на то, как сегодня музыканты интерпретируют инструментальное искусство прошлых веков.

Таким образом, говоря о традиционном и современном репертуаре для эрху, исследователи вполне оправдано поднимают проблему нотации. Однако нужно заметить, что эта проблема не является единственной. Под традиционным репертуаром принято понимать произведения, многие из которых написаны не более ста лет назад¹²¹.

Так, например, композитором, в творчестве которого происходит разделение между традиционным и современным репертуаром, является Лю Тяньхуа (1895 – 1932)¹²². В его произведениях присутствуют как образцы инструментальных сочинений для эрху, которые относятся к традиционной музыке, так и сочинения, открывающие путь к новому стилю. В определенном смысле творчество Лю Тяньхуа можно считать этапным. Таким путем происходит ассимиляция репертуара для эрху с европейской традицией.

В исполнительской практике Китая и за его пределами актуальными остаются два типа репертуара, которые взаимосвязаны и пока не получили четкого разграничения.

1. Традиционная музыка и современные обработки традиционных мелодий (до 1940 года).
2. Современные произведения (начиная с творчества Лю Тяньхуа и далее).

Стилистика и образный строй произведений для эрху быстро изменяется на протяжении последнего столетия, в то время как в традиционной музыке они на протяжении длительного периода оставались неизменными. В связи с этим обстоятельством, мы предлагаем условное подразделение репертуара для эрху по следующим критериям:

¹²¹ Чэнь Вэй. История искусства эрху. Хэфэй, 2007.

¹²² Там же.

1. Тематика и образный строй произведения. Этот критерий позволит более точно делить произведения, которые были созданы в один и тот же период времени.

1. Наличие или отсутствие авторства. Это общепринятый критерий разделения музыки на традиционную (народную) и композиторскую (профессиональную).

2. Время создания (написания произведения). Этот критерий позволит нам провести историческую границу между сочинениями, которые необходимо относить к традиционному или современному репертуару.

Представим данную дефиницию по четырем критериям в Таблице 1.

Таблица 1 – Классификация репертуара для эрху

	Критерий	Традиционный репертуар	Современный репертуар
	Тематика и образный строй произведения	Образы природы, история и религия Китая, мифы.	Широкий круг образов, в том числе не связанных с культурой Китая.
	Авторство	Иногда известно, но не всегда	Всегда присутствует
	Время написания	До 1940 года (1938 год – это сочинение «Пустая гора. Пение птиц» Лю Тяньхуа, которое относится к традиционному репертуару.	Сочинения китайских композиторов после 1940 года, сочинения европейских и русских композиторов, сочинения китайских композиторов до 1940 года созданные в русле европейской традиции.

Таким образом, разделив репертуар на традиционный и современный по трем обозначенным выше критериям, можно прийти к следующим выводам:

1. К традиционному репертуару следует относить произведения китайских композиторов до 1940 года, которые связаны с тематикой культуры Китая, содержат в названиях упоминания о событиях истории, культуры, религии страны. Также к традиционному репертуару примыкают обработки народных песен, которые существовали в народной музыке Китая и не имеют авторства.

2. К современному репертуару относят сочинения русских и зарубежных композиторов, которые стали исполняться на эрху в XX веке. Также сюда необходимо отнести сочинения китайских музыкантов, которые уже в первой половине XX века начинают создавать произведения на основе европейских образцов. Все сочинения, которые связаны с культурой Китая XX–XXI веков, предлагается относить к современному репертуару.

Рассмотрим каждую из категорий, уделяя внимания музыкальному материалу и исполнительским приемам, а также образной выразительности музыки.

Первая категория представлена различными произведениями, составляющими «золотой фонд» китайской музыки для эрху – сокровищницы традиционного инструментального искусства. В этих сочинениях для эрху широко представлены поэтические образы природы. Многие из них имеют философский подтекст, отражают размышления о жизни и месте человека в ней. В инструментальных сочинениях для эрху воспета красота луны и лунной ночи, шум сосен, плеск волн, пение горных птиц, порывы холодного осеннего ветра. Кроме того, в традиционном репертуаре для эрху присутствуют темы культуры Лянчжу¹²³, Будды и др.

¹²³ Лянчжу – неолитическая эпоха в истории Китая, в русле реки Янцзы с 3400 по 2250 гг. до н. э.

Обратимся к конкретным примерам.

1. «Erquan Yinyue» («Два источника, отражающих луну»). Автор произведения Хуа Яньчжэнь (А Bing) изначально назвал свое сочинение «Две весны, отражающие луну». В данном сочинении используется пять положений эрху (пять способов натяжения смычка и расположения его относительно корпуса), которые в сочетании с различными динамическими оттенками создают эффект глубокого чувства преклонения перед красотой природы. В данном произведении используется двухтактовая фраза, которая неоднократно повторяется. Ее интонации начинаются с высоких звуков, затем спускаются вниз и вновь поднимаются вверх (облик звуковысотности в этой мелодии имеет пространственные аналогии, подъемы вверх и вниз – подобны вершинам и склонам гор). Музыка созерцательна, медитативна по своему образному строю, наполняет душу глубокими и интенсивными эмоциями. В ней показаны чувства человека, который испытал боль и горечь утрат, и при этом не утратил способности восхищаться красотой мира. Эта мелодия имеет национальную окраску и распространена на севере и юге Китая.

2. «Liangzhu» («Лянчжу»). Это произведение было создано в национальном стиле композитором Лю Тяньхуа в 1928 году. Инструментальная композиция для эрху первоначально была названа «Ночное пение», но затем название было изменено. «Лянчжу» – это импровизация, созданная композитором вместе с учениками и друзьями в канун празднования Нового года. Радостная приподнятая атмосфера ожидания грядущего счастья пронизывает пьесу. Из воспоминаний композитора узнаем, что пьеса была создана на одном дыхании. Сочинение разделено на три части. В первой части используется звучание верхней части эрху, в ней задействуются различные инструментальные позиции. Вторая часть – яркая по динамике, очень эмоциональная – исполняется на средней части инструмента. Третья часть отличается блестящим концертным характером и предпочтительно содержит

звуки в нижней части грифа эрху. В целом музыка создает праздничное настроение: это одна из пьес, полных оптимизма и жизненной энергии. Будучи создано около 60-ти лет назад, сочинение сохраняет свою значимость в репертуаре современного исполнителя на эрху.

3. «Слушай сосну». Согласно легенде, во время правления династии Сун нападавшие племена кочевников чжурчжэней были побеждены Юэ Фэем. Обладатели манчжурской тайги захватили столицу Китая и императора, однако благодаря национальному героизму и самоотверженности созданной им армии и избранной стратегии борьбы была одержана нелегкая победа. Отдыхая после боя на холмах Уси Хуэйцюань, герои лежали на скале и слушали музыку песни династии Сун в окружении сосен. Пьеса для эрху предназначена описать эту историю, ставшую в Китае легендой. Мифологический контекст тесно связан и с общим характером музыки, которая отличается смелым, героическим характером. Мелодия состоит из резких взлетов и спусков, включает уверенный и четкий ритм, симметричную структуру построений. Грандиозное и впечатляющее вступление рисует образ мощного рычания зверя, от которого веет уверенностью, смелостью, силой. В основной части произведения мелодия плавная по звуковысотности, сочетает штрихи *staccato* и вибрато. На протяжении пьесы используются драматические эффекты – внезапные остановки, яркие кульминации, повторения.

4. «Пустая гора. Пение птиц». В 1938 году, спустя десять лет после сочинения «Лянчжу», Лю Тяньхуа написал новую пьесу. Прослеживаются аналогии между названием музыкальной пьесы и поэмой Ван Вэя, созданной в эпоху династии Тан, и носящей название «Пустая гора не видит людей» («Лу Чай»). Взяв за основу народную традиционную мелодию, композитор создал оригинальное произведение с использованием приемов профессиональной музыки. Оно полно радости и жизненной силы и связано с тематикой любви к природе, изображает пение птиц в горах и долинах. Мастерски задействованы

звукоподражательные приемы. Создается впечатление, что автор детально изучил язык птиц и воплощает его в музыке. Пьеса состоит из пяти разделов с вступлением и заключением. Вступление напоминает зов леса, отголоски пустой долины, звучит затаенно и тихо. В основной части произведения взаимодействуют два образа. Первый – это активная мелодия, связанная с образом человека, второй – интонации птичьего пения. Две мелодии, два интонационных склада диалогически взаимодействуют, словно персонажи на сцене театра. Мелодия главного героя иногда звучит в одиночестве, иногда в гармоничном сочетании с пением птиц на фоне прекрасных природных пейзажей. В композиторской технике предусматриваются особые приемы игры на эрху, такие как «колесо» (безымянный палец, средний палец и указательный палец левой руки быстро нажимают один и тот же тон), игра *portamento*, прием переложения звуков аккорда на мелодию.

5. «Холодный весенний ветер». Это сочинение Хуа Янчжэня (Бинга), по образному содержанию близко пьесе «Два источника, отражающих луну». В обоих произведениях имеются сходные по интонационному складу фразы и предложения, однако образный настрой их все же различен. В пьесе «Холодный весенний ветер» присутствуют более яркие звуки, на высоком динамическом уровне создающее эффект скорого приближения весны. Это делает пьесу более насыщенной и напряженной.

6. «Лунная ночь». Это произведение написано Лю Тяньхуа в 1918 году. По воспоминаниям композитора он находился в холодную морозную ночь на улице, наблюдая за луной, и в его душе родилась эта удивительная мелодия. Сначала композитором был сделан ее предварительный набросок, который был доработан в цельную пьесу спустя шесть лет. Произведение имеет очень нежный, лирический характер, звуки эрху струятся, светятся и переливаются подобно лунному свету. Мелодичная и эмоциональная пьеса состоит из трех разделов. В процессе мелодического развития каждое из предложений

заканчивается одним и тем же окончанием – очень певучим, содержащим три интонации «вздоха». Пьеса рождает аналогии с поэмой Лю Фанпина «Лунная ночь», в которой также отражены лирические эмоции человека, созерцающего полнолуние и находящегося в его власти.

7. «Поток Цюй Бо» – произведение народного музыканта и композитора Сан Вэнминга (Sun Wenming) – уроженца Шаонсина, в провинции Чжэцзян. Его отец был очень беден, и юному музыканту пришлось рано покинуть родной город и зарабатывать себе на жизнь, чтобы не погибнуть. Он стал специализироваться в игре на гуцинь (струнный инструмент, 7 струн), сделав музыку своей профессией уже в отроческом возрасте. Во многих сочинениях Сэн Вэнминга, особенно на начальном этапе его творчества, воплощены образы родного города, нелегкой жизни. Он создал восемь песен для эрху, среди которых «Музыка цветов», «Сифанг Цюй («Sifang Qu»), «Джинг Ан Ксин» («Human Jing An Xin»), «Люди и мир», «Ночь и тишина». Произведения Сан Вэнминга предусматривают достаточно развитую технику игры на эрху. Так, в произведении «Люди и мир» используется диапазон в четыре октавы. Пьесы этого композитора свидетельствуют о достаточно высоком уровне его собственного исполнительского мастерства, а также несут отпечаток индивидуального художественного стиля.

8. «В середине болезни» («Ху Ши», «Болезнь в болезни»). Это первая пьеса, задуманная Лю Тяньхуа в 1915 году и завершенная в 1918 году. Она стала его композиторским дебютом. В музыке нашли отражение ощущения и раздумья композитора в сложный период его жизни. В 1910 годы Лю Тяньхуа потерял отца, страдал от нищеты, испытывал проблемы со здоровьем. Своим друзьям и родственникам он высказал свои мечты о том, чтобы освоить эрху и специализироваться в игре на этом инструменте, однако близкие его не поддержали. Жизненная ситуация была безмерно сложной и трудной, а будущее – призрачным. В связи с этим в музыке, созданной Лю Тяньхуа, мы слышим

эмоции депрессии, отчаяния и глубокой печали, интонации подобны вздохам человека, повествующего о беде и боли. При этом состояние души не остается полностью пессимистичным, в музыке угадывается призыв к жизни, к борьбе за существование. Сочинение «Болезнь в болезни» – это сокровенный монолог, трогательный и отчаянный, но полный надежды. Первая часть воплощает образы грусти, хаоса, а мелодия напоминает крик человека о помощи. Вторая часть – решительная и мощная, рисует протест человека, в ней используется более быстрый темп и активные интонации. В этом образе воплощено стремление преодолеть болезни, выйти из состояния депрессии. Третья часть пьесы двойственна – она выражает решимость человека перед лицом бедствий, и одновременно понимание горестей мира. Драматична кульминация третьей части, когда после достижения вершины мелодия внезапно прерывается звенящей паузой. Произведение полно скорби и заканчивается на низких звуках. Здесь эрху звучит особенно характерно при использовании исполнительского приема вибрации на басовых нотах.

9. «Санбао Будда». Музыка, которую сочинил Яном Лоли, имеет религиозную направленность. Она связана с традиционной мелодией, которая раньше исполнялась в провинции Кантон. В настоящее время эта провинция называется Гуанчжоу, «однако традиционное название также иногда используется в стране»¹²⁴. За основу произведения взята народная мелодия «Гром и засуха», которая была распространена в провинции в древности и сохранилась поныне. Она имела название «Гром и засуха», однако в пьесе Яна Лоли была существенно переработана. Мелодия пьесы для эрху изысканная, предельно гибкая, кантиленная, с плавным ритмом (преобладает однородный ритм), исполнительские приемы сдержанны и лиричны, характер звучания просветленный.

¹²⁴ Так, например, в Китае регулярно проводится Кантонская ярмарка, являющаяся одной из самых крупных.

10. «Яркая линия» (Guangmingxing). Эта пьеса для эрху была создана Лю Тяньхуа весной 1931 года. По настроению она напоминает восторженный, вдохновляющий к действию марш. В музыке использованы четкие устойчивые интонации, для нее характерна ритмическая упругость, что позволяет связать данную музыку с революционными образами протеста, с темой преодоления социального неравенства. Яркая, словно протестующая мелодия пронизывает пьесу «Яркая линия» от начала до конца. Композитор опирается преимущественно на аккордовые звуки, что также близко гимническим и маршеобразным темам. Однако нельзя говорить о том, что «Яркая линия» целиком пребывает в русле европейской традиции. В основе мелодики пьесы используются традиционные вариационные приемы, которые были преобразованы Лю Тяньхуа. Произведение состоит из 3 частей с вступительным разделом. Вступление написано в характере марша, с точным ритмическим движением, характерными барабанными ритмами, призывными высокими звуками. Первая часть по контрасту со вступлением – плавная и изящная, мелодичная. Вторая часть – это вариация на первую мелодию, которая транспонируется и перерабатывается в плане образном: благодаря звуковым музыкальным приемам достигается эффект энергичного шага. В третьей части пьесы мелодия сохраняет свой характер. Здесь композитор использует разложенное трезвучие, имитирующее звуки военных призывов. Достигая кульминации, композитор убедительно применяет прием повтора, что предельно активизирует музыку. В целом данная пьеса может быть охарактеризована как динамичная, интенсивная, полная мужества, оптимизма и уверенности.

Проанализированные выше пьесы принято относить к традиционному репертуару. Они могут исполняться на эрху как сольно, так и в составе различных ансамблей, оркестров. При многоголосном исполнении используются такие обработки, в которых сохраняется ведущее значение

инструмента эрху. Специфический тембр инструмента, красота и выразительность его звучания, богатство интонационной выразительности и разнообразие приемов, позволяют выразить богатейшую гамму оттенки чувств и переживаний.

Другая группа произведений – это современный авторский репертуар для эрху. Современное направление возникло благодаря включению китайского струнного инструмента эрху в мировую исполнительскую практику.

Как отмечалось выше, одним из выдающихся композиторов, произведения которого были основаны на синтезе западной и восточной музыки, является Лю Тяньхуа (Liú Tiānhuá, 1895–1932). Значимость его инновационного подхода к инструменту трудно переоценить.

Изучив музыку европейской традиции, он создавал свои произведения для развития ярких концертных качеств эрху. Лю Тяньхуа – прекрасный исполнитель на инструменте и автор десяти сольных сочинений для эрху, среди которых «Лунное сиянье», «Песнь птиц в пустынной горе», «Тени свечей, мерцающих красным», «Лянчжу», «Гуанминсин» и других. Первые произведения Лю Тяньхуа появились в 1918 году, и он продолжал создавать все новые сочинения до конца жизни (1932 г.).

Одной из задач своего композиторского творчества Лю Тяньхуа считал техническое совершенствование исполнителя на эрху. Будучи замечательным педагогом, он создал упражнения (№ 1 – № 47), которые помогали музыкантам отрабатывать различные навыки игры на инструменте с целью повышения уровня профессионального мастерства. Среди произведений инструктивного характера также необходимо назвать «Этюд на одной струне», созданный Лю Тяньхуа в 1932 году (рисунок 1).



Рис. 1. Лю Тяньхуа

Краткий обзор традиционного репертуара позволяет сделать следующие выводы:

1. Народная мелодия Китая используется в репертуаре для эрху в более поздних обработках, многие из которых созданы композиторами XX века.
2. Произведения традиционного репертуара имеют тематику, связанную с природой, историей, легендами и культурой Китая. Достаточно большая часть произведений традиционного репертуара объединена темой красоты природы. Эта часть репертуара для эрху берет начало из поэзии «цзюй» (форма китайской поэзии, чтение которой предусматривало инструментальное сопровождение).
3. Ведущее значение имеет экспрессивная и оригинальная мелодическая линия, которая чрезвычайно экспрессивно звучит именно на эрху. Она концентрирует на себе основное содержание и имеет песенную основу. Именно поэтому на китайском языке золотой фонд инструментальной музыки для эрху принято называть «песней». Эта музыка не является вокальной в

полном смысле этого слова, однако обладает повышенной мелодической выразительностью.

4. Исполнение традиционного репертуара требует от исполнителя на эрху предельно точной интонации, владения тембрами, немалого разнообразия и силы звучания, владения не только техническими приемами, но и множеством динамических нюансов.

Инструментальные сочинения для эрху более поздних лет называют «современным репертуаром». Среди образцов произведений для эрху современного направления необходимо назвать:

1. Сочинения Хуа Янчжэня «Слушать песню», «Два источника, отражающих луну», «Холодный весенний ветер».

2. Сочинения Лю Вэньцзиня «Мысли о Великой китайской стене», «Повествования о северном Хэнане», «Первая рапсодия эрху», «Стиль Тяньшань».

3. Сочинения Ван Цзяньминя «Случайные мысли о Великой китайской стене», «Рассказы Юбэя».

Современный репертуар для эрху включает также произведения композиторов, стиль которых сложился в контексте западноевропейской классической традиции.

Среди произведений, которые в XXI веке можно услышать в исполнении на эрху, назовем:

1. Паганини Н. Вариации на тему из оперы Джоаккино Россини «Моисей» (на струнных инструментах исполняются на одной струне).

2. Мендельсон Ф. «Песни без слов».

3. Чайковский П. И. Ноктюрн.

4. Монти В. Чардаш.

5. Рубинштейн А. Мелодия.

Исполнение репертуара западноевропейской музыки на эрху связано с широким распространением китайской музыкальной культуры в разных странах мира. Вхождение Китая в мировую музыкальную культуру привело к тому, что исполнители на эрху стали не только исполнять скрипичный репертуар, но и копировать скрипичные приемы исполнения, тем самым развивая и обогащая арсенал собственного инструмента. Процесс этот дает порой удивительные художественные результаты.

Исполнение западноевропейской музыки на эрху, разумеется, отличается от исполнения музыки традиционной. Так при игре на эрху национальных сочинений активно используется вибрато, а также прием постепенного скольжения от звука к звуку. При исполнении музыки композиторов Европы и России исполнитель на эрху использует подобные приемы с большой осмотрительностью. Звук эрху в этих случаях должен звучать абсолютно точно по звуковысотности, а вибрато должно быть умеренным. Это главный залог верного стилевого исполнения музыки.

Еще один важный момент, который связан со стилем исполнения музыки европейской традиции на эрху – динамика. На эрху в традиционной музыкальной культуре используется очень богатый и очень изменчивый динамический диапазон. На протяжении одной фразы динамика может многократно изменяться, что неприемлемо для исполнения музыки западноевропейской и искажает ее художественный смысл.

Исполнитель на эрху, планируя собственный интерпретационный подход классической музыки, вынужден учитывать эти стилевые особенности. Что касается передачи музыки композиторов-романтиков или экспрессионистов, где допускаются яркие эмоции, большие перепады динамики и это предписано композитором традиционные приемы игры на эрху могут быть задействованы.

И, все же, вибрато с гибкой звуковысотностью здесь должно быть сведено к минимуму. Известно, что на тех инструментах, для которых были сочинены

европейские произведения, подобные приемы не используются. Следовательно, и на эрху в данном случае применять их в полную силу едва ли целесообразно. Особая конструкция инструмента с креплением смычка и регулицией пальцами волоса на нем может быть применена во многих произведениях, однако подход к использованию данного приема обязательно должен быть избирательным, стилистически и художественно оправданным.

Среди сочинений для эрху популярными становятся обработки мелодий мюзиклов и спектаклей, современные мотивы, джаз. В данной области репертуара исполнитель на эрху может чувствовать себя значительно свободнее. В этих обработках звучание эрху нередко близко современным инструментам. Можно встретить новые специальные колористические приемы, в которых тембр эрху приближен к звучанию электронных инструментов. Это могут быть флажолеты, а также другие звукоизобразительные приемы.

Разумеется, не все исполнители на эрху включают в свой репертуар европейскую музыку, а также обработки популярных мелодий. Достаточно широкий пласт музыкантов обходят ее стороной, сохраняя преимущественно традиционный репертуар. Однако те эксперименты, которые можно услышать в исполнении на эрху в XXI веке, показательны с точки зрения расширения возможностей инструмента. Эти начинания исключительно перспективны, так как обеспечивают выход музыки для эрху из ограниченной локальной традиции на мировой уровень.

Вопросы интерпретации музыки современного композиторского творчества для эрху весьма интересны, поскольку сегодня исполнитель на эрху должен уметь играть как сидя, так и стоя, тогда как в традиционной культуре применялось только исполнение сидя. Широкий диапазон стилей, представленных на эрху, позволяет говорить об универсальности этого инструмента. Фактически, все направления современного классического и

популярного искусства представлены в репертуаре для китайского традиционного инструмента эрху.

3.2. Выдающиеся современные исполнители и их интерпретационный стиль

Обратимся к анализу специфики современного исполнительства на китайском традиционном струнном инструменте эрху. Исполнители на эрху сегодня, как и в прошлом, неизменно включают в свои программы сочинения традиционного репертуара. Он является базой для любого, кто приступает к освоению эрху. 20 сентября 2018 года состоялось интервью с Фэном Юйго (Feng Yugo, 1960 – 2019), профессором Цзилинского художественного колледжа, директором Национального факультета музыкальной школы. Известный исполнитель и преподаватель особо подчеркивает важность овладения традиционным репертуаром и традиционной музыки для исполнителя на эрху.

Фэн Юйго окончил художественную школу Академии изящных искусств Цзилиня в 1982 году и работал в Городской труппе песни и танца города Цзилинь. В 1986 году он получил первую премию актеров молодого и среднего возраста в провинции Цзилинь. В 2001 году Фэн Юйго был признан национальным исполнителем первого уровня, переведен в Академию художеств Цзилинь, где работал директором, профессором и главным преподавателем факультета народной музыки Музыкального колледжа Академии художеств.

Фэн Юйго имел и другие регалии: член Китайской ассоциации музыкантов, директор Китайского национального оркестрового общества, исполнительный директор Китайского общества исполнителей на эрху, вице-президент провинциального национального оркестрового общества Цзилинь и вице-президент Цзилиньской художественной исследовательской ассоциации.

На протяжении многих лет он посвящал себя искусству исполнения на эрху и преподаванию игры на инструменте, неоднократно руководил студентами в получении важных национальных наград, обучал большое количество выдающихся талантов. Фэн Юйго умер в Чанчуне в 8:30 7 января 2019 года в возрасте 59 лет.

20 сентября 2018 года состоялась личная беседа диссертанта с Фэном Юйго, в ходе которой удалось получить ответы на следующие вопросы:

1. *В каком возрасте вы начали обучаться игре на эрху? Сколько лет вы посвятили обучению?*

– *Я изучал эрху с 7 лет. С тех пор прошло 53 года, и я продолжаю его изучать.*

2. *На ваш взгляд, освоение такого инструмента как эрху, возможно за 5 или 10 лет?*

– *Первое освоение игровых приемов возможно, но нужно совершенствоваться всю жизнь. В Китае есть поговорка, что через год вы научитесь играть на флейте. Через два года вы узнаете Сяо. Но через три года вы будете продолжать изучать эрху, и звук инструмента все еще будет похож на громкое мяуканье кошки. Даже народная мудрость говорит, что изучение эрху – это долгий процесс. Я считаю, что обучаться игре на эрху нужно не менее 10 лет.*

3. *Какой репертуар исполняли на эрху раньше? Отличается ли он от того, который исполняют сейчас?*

– *В своем детстве и молодости я играла всемирно известные песни, такие как «Лян Чжу», «Цыганская песня» и так далее. Также достаточно часто исполнялся в то время китайский современный мюзикл «Красная слива Каприччио» (мюзикл, который адаптирован к традиционной китайской опере). Еще мне очень нравилось исполнять такие традиционные мелодии на эрху, как «Erquan Yingyue» и «Скачки».*

Что касается современного репертуара, то можно заметить следующую тенденцию: композиторы редко создают произведения, которые соответствуют традиционным инструментам. В результате, большинство современных драматических произведений (как мюзиклов, так и образцов китайской оперы), не создавались целенаправленно для эрху, и были впоследствии адаптированы для этого инструмента. Например, некоторые скрипичные произведения современных авторов исполняются на эрху в переложении. Кроме того, чтобы приспособиться к современной тенденции, иногда традиционная форма игры в эрху меняется и становится более разнообразной. Это очень заметно при игре таких сочинений современных композиторов, как «Слушать песню», «Два источника, отражающих луну», «Холодный весенний ветер» Хуа Янчжэня (Бинга), «Мысли о Великой китайской стене», «Повествования о северном Хэнане» Лю Вэньцзиня, «Первая рапсодия эрху», «Стиль Тяньшань» Лю Вэньцзиня, «Случайные мысли о Великой китайской стене», «Рассказы Юбэя» Ван Цзяньмина, «Первая рапсодия эрху» и «Стиль Тянь-Шань» Ван Цзяньмина. Вопросы интерпретации этой музыки весьма интересны, ведь сегодня исполнитель на эрху должен уметь играть как сидя, так и стоя, тогда как в традиционной культуре применялось только исполнение сидя.

4. Как вы думаете, нужно ли исполнителям на эрху играть традиционную китайскую музыку? Почему?

– Я думаю, что эрху – это традиционный музыкальный инструмент. Для того, чтобы продвигать музыкальную культуру китайского народа, необходимо, прежде всего, играть традиционную китайскую музыку. Традиционная музыка не может быть утеряна, забыта, она составляет фундамент культуры. Но мы также должны идти в ногу со временем. Я помню, что я обсуждал китайскую национальную певицу Гун Линн со своими учениками. Одна из учениц спросила, что я о ней думаю? Ведь некоторые,

критикуя, говорят, что эта манера больше похожа на речь, чем на пение. Мой ответ был следующим: «Она поет то, что хочет. Это ее самое комфортное состояние. Любители музыки или музыканты, обязательно имейте свои собственные взгляды, свое понимание музыки. Любите это, цените и продолжайте совершенствоваться».

5. Как вам кажется, необходимо ли исполнителям знать историю своего инструмента? Рассказываете ли вы об этом своим ученикам?

– Обязательно. На истории музыки основано обучение любого музыканта. Это помогает глубже понять инструмент и музыку, что удивительным образом повлияет и на слушателей. Я часто говорю своим ученикам, что «сила сердца» является самой важной. Прежде чем исполнять музыку, нужно знать исторические события семьи Ку.

6. Что необходимо играть каждому исполнителю на эрху? Какие произведения обязательно должны быть в репертуаре?

– Исполнители на эрху должны играть этюды и традиционную музыку. Это единственный способ отточить игровые навыки и основу исполнительского мастерства. Хотя многие китайские традиционные песни исполняются все реже, но это история репертуара эрху, который должен сохраняться.

7. Какое произведение или какой композитор вам больше всего импонирует в игре на эрху?

– Моя любимая музыка – это традиционная музыка, а мой любимый композитор – Лю Тяньхуа. Среди самых известных его сочинений, которые я считаю обязательными для изучения каждым исполнителем на эрху: «Болезнь в болезни», «Месячная ночь», «Пустая горная птица», «Депрессивная печаль», «Грустная песня», «Лянчжу», «Спящий», «Гуанминсин», «Одинокая струна», «Свеча», «Shadow Shake».

8. Что, на ваш взгляд, самое главное в технике игры?

– Самое главное для эрху – это сотрудничество двух рук, их координация.

9. Какие основные принципы вашей методики обучения игре на эрху?

– Одним из главных принципов профессиональной игры является чистая интонация. Каждый исполнитель должен, прежде всего, научиться не только слышать точную высоту звука, но и уметь воспроизвести ее на инструменте. Несмотря на то, что у эрху только две струны, это непросто.

Для того, чтобы добиться интонационно точной игры используются различные приемы. Необходимо слышать каждый голос в фактуре, уметь его пропевать. И только в этом случае, возможно, играть точно и правильно. Затем нужно найти игровые приемы, которые соответствуют тому, что мы слышим. А далее – запомнить и отработать их. Движения рук после многократных проигрываний становятся более точными, а интонация – более чистой. Это база, с которой нужно начинать. Если нет чистой интонации – мы не можем воспроизвести произведение композитора на сцене.

Каждый исполнитель на эрху, работая над различными сочинениями, постепенно приобретает игровые приемы, благодаря которым его работа над интонацией становится все менее кропотливой. Особенно это заметно по навыкам левой руки, насколько исполнитель обладает механической памятью для воспроизведения определенных позиций. Но чтобы этого достичь, нужно долго и упорно заниматься на инструменте.

Если говорить о главном принципе, я бы сформулировал его так: неважно, что вы играете, вам нужно много работать. Только усердно работая, мы можем немного улучшаться каждый день и, наконец, добиться успеха.

10. Как вам кажется, могут ли музыканты других национальностей успешно осваивать принципы игры на инструменте, или это лучше удается музыкантам из Китая?

– Нет никаких ограничений. Исполнитель из любой страны может выбрать эрху. Сейчас эрху открыт в мировом пространстве. Хотя эрху – это традиционный китайский инструмент, многие исполнители играют иностранные произведения. И наоборот, в Китае есть иностранцы, которые изучают эрху, и это всего лишь учебный процесс. Эта практика широко распространена.

11. Нравятся ли вам эксперименты, когда эрху используется в современной музыке, роке, джазе?

– Я работал с ансамблями популярной музыки, имел опыт включения традиционных китайских инструментов в различные популярные стили. Это было очень интересно, и эффект общего звучания очень хороший. Могу сказать, что я готов попробовать разные способы сотрудничества и интеграции эрху в контекст популярной музыки.

12. Как вам кажется, что необходимо предпринять для эффективного развития исполнительства на традиционном китайском инструменте в будущем?

– На мой взгляд, становится все меньше и меньше национальных композиторов, которые создают музыку для эрху. Это печально, так как это препятствует развитию национальной инструментальной музыки.

13. Чтобы бы вы могли пожелать музыкантам, которые только приступают к игре на инструменте?

– Обязательно любите свой инструмент и усердно работайте. Начните с сердца, с глубокого понимания музыки. Если музыка тронула вас, то она затронет и сердца слушателей.

Из разговора диссертанта с Фэном Юйго, посвятившего многие годы преподаванию игры на эрху, становится понятной роль традиционного репертуара и соответствующего стиля игры. Для того, чтобы овладеть основами исполнительской культуры на китайском традиционном струнном инструменте,

необходимо начать с изучения музыки прошлых поколений. Одновременно, закладываются и другие основы игры, такие как позиция, при игре сидя, умение правильно держать инструмент, смычок, следить за чистотой интонации и выразительностью игры.

Этой позиции придерживаются и другие музыканты Китая. Среди них – Сон Фэй (Song Fei, 1969) (рисунок 2).



Рис. 2. Сон Фэй

Сон Фэй принадлежит к поколению исполнителей, которые начали свой путь во второй половине XX века и продолжают в веке XXI. Она родилась в 1969 году в городе Тяньцзинь, Северный Китай. На протяжении обучения музыке освоила приемы игры не только на эрху, но также и на других традиционных китайских струнных инструментах, таких как хуцинь, гуцинь.

Сон Фэй является знатоком традиционной музыки, одной из известнейших исполнительниц в Китае и за его пределами.

Заслуги Сон Фэй общепризнаны, она была вице-президентом Китайской консерватории, а впоследствии вице-президентом Китайской оперной академии, вице-председателем 8-й Китайской ассоциации музыкантов, директором Комитета по музыкальному исполнительскому искусству и президентом Китайской музыкальной ассоциации «Erhu Society». Сон Фэй ведет активную просветительскую работу, участвует в работе целого ряда общественных объединений.

Сон Фэй отличает особый исполнительский стиль, в котором находят общие черты с каллиграфией и традиционным искусством Китая в целом. Прихотливые и извилистые мелодии в исполнительском плане совершенны и четки. Вместе с тем, они полны внутреннего драматизма, звуковой насыщенности. Главное в том, что их отличает особое течение музыкального времени. В традиционном стиле исполнения, которого придерживается Сон Фэй, время предстает как некая постоянная, медитативная сила, в котором эпизодически возникают моменты усиления напряжения и его спад. Эти кульминации можно сопоставить с изысканными графическими линиями, прямыми или извилистыми, которые аналогичным приемам китайского письма.

Таков, к примеру, стиль исполнения мелодии «Осенние мысли о дожде и ветре»¹²⁵ в ансамбле. Наличие *glissando* от звука к звуку на эрху помогает представить мелодию как прекрасную в своей прихотливости и изменчивости линию. Исполнительница словно ведет слушателя за собой, очень напряженно интонируя мелодию и не отпуская, тем самым, слуховое внимание от начала и до конца.

¹²⁵ Сон Фэй (Song Fei). Осенние мысли о дожде и ветре. URL: <http://www.kankanews.com/a/2014-05-12/0014744375.shtml>

Подобные связи в различных видах искусства, каллиграфии и музыки, помогают Сон Фэй поднять исполнительство на эрху на высочайший уровень. Однако при этом она не остается только в рамках традиционного исполнительства. Как и Фэн Юйго, она считает необходимым реформировать приемы игры на эрху с учетом требований времени.

Один из последних проектов, которые реализовала Сон Фэй – исполнение мюзикла «Мечта Рулай». Этот современный музыкально-театральный жанр с соответствующей манерой пения (близкой эстраднему) был осуществлен силами Китайской консерватории. В инструментальном составе при исполнении мюзикла участвовали традиционные китайские инструменты, в числе которых – эрху.

Мне очень нравится игра Сон Фэй, она обладает насыщенным мощным звуком и большой силой воздействия на аудиторию. Когда я только приступала к изучению эрху, то регулярно смотрела передачи по телевидению, в которых Сон Фэй объясняла приемы игры на инструменте и образный строй в различных произведениях. Это помогло мне глубже понять китайскую музыку прошлого и овладеть определенным арсеналом технических приемов. Позже я присутствовала на лекциях Сон Фэй и принимала участие в проводимых ею мастер-классах. 31 марта 1995 года удалось попасть на ее концерт, и в памяти прочно остались впечатляющие мелодии, которые она играла.

Наряду с Сон Фэй, необходимо упомянуть еще одну исполнительницу на эрху, которая внесла огромный вклад в развитие исполнительской культуры игры на инструменте. Мин Хуэйфэнь (Min Huifen) родилась 23 декабря 1945 года в городе Исин, провинция Цзянсу и умерла 12 мая 2014 года в Шанхае. Мин Хуэйфэнь обладала разносторонним музыкальным дарованием: наряду с

исполнительством, она была композитором и создавала произведения для эрху. В Китае Мин Хуэйфэнь принято называть «королевой эрху¹²⁶» (рисунок 3).



Рис. 3. Мин Хуэйфэнь

Первым учителем Мин Хуэйфэнь был ее отец¹²⁷ (ученик Лю Тяньхуа), который стал обучать дочь игре на эрху в возрасте 8 лет. Затем она поступила в филиал Шанхайской консерватории, а впоследствии обучалась на кафедре традиционной китайской музыки. После окончания консерватории Мин Хуэйфэнь переехала в Пекин для совершенствования своих исполнительских навыков. Её учителями стали Лю Минюань и Лан Юсун. В Шанхайской консерватории она постигла традиции южных мастеров игры на эрху, в Пекине получила навыки игры в традициях северных мастеров.

¹²⁶ Min Huifeng : the Queen of Erhu Performance URL: <https://web.archive.org/web/20150520170937/http://arts.cultural-china.com/en/94Arts7354.html>

¹²⁷ Мин Цзицян (Min Jiqian) был учеником Лю Тяньхуа и привил детям любовь к музыке. Брат Мин Хуэйфэнь Мин Лекан (Min Lekang) стал выдающимся дирижером, профессором музыки. Её сестра Мин Сяофэн (Min Xiaofen) была известной исполнительницей на пипе.

В 1963 году Мин Хуэйфэнь стала лауреатом первой степени национальной премии исполнителей на эрху. В последующие годы Мин Хуэйфэнь приобрела богатый опыт работы в качестве сольного исполнителя в Китайской художественной труппе, Шанхайском оркестре, Шанхайской художественной труппе, Шанхайском национальном оркестре, а также была вице-председателем Ассоциации китайских музыкантов. В течении 50-ти лет¹²⁸ она оставалась общепризнанным мастером игры на эрху, что было признано как в Китае, так и за его пределами.

В 1973 году выступление Мин Хуэйфэнь посетил известный американский критик Гарольд Чарльз Шонберг, назвав исполнительницу «Хейфец¹²⁹ эрху». В 1988 году она получила Шанхайскую литературную и художественную премию, а в 1989 году – первую национальную премию «Золотой рекорд». За свою жизнь Мин Хуэйфэнь выпустила 15 альбомов, в том числе с собственными сочинениями «Мелодия Янгуана – три вариации», «Пожелания народа озера Хунху» и другими.

Мин Хуэйфэнь, как и Сон Фэй, не оставалась в стороне от просветительства и общественно значимой работы. На протяжении жизни она участвовала не только во множестве концертов и спектаклей китайской оперы, но также являлась членом Четвертого Национального Народного Конгресса и членом Пятого, Шестого, Седьмого, Восьмого, Девятого и Десятого Национального комитета Китайской народной политической консультативной конференции.

Стиль игры Мин Хуэйфэнь неразрывно связан со стремлением постоянно исследовать новые приемы игры на эрху и совершенствовать свое мастерство.

¹²⁸Chou Oliver. Erhu master Min Huifen leaves musical legacy spanning half a century // South China Morning Post. 2014. 13 May.

¹²⁹ В данном случае Г. Шонберг имел в виду то, что уровень мастерства Мин Хуэйфэнь аналогичен уровню владения скрипкой выдающимся скрипачом XX века Я. Хейфецом.

Ее выступления обладали большой силой воздействия на аудиторию благодаря огромному исполнительскому темпераменту артистки. При этом искусство Мин Хуэйфэнь отличает очень внимательное прочтение композиторского текста, бережное деликатное отношение к тембровой стороне звучания, а каждая новаторская концепция произведения детально ею продумана.

Участие в спектаклях китайской оперы, Чаочжоу, оперы Юэ вызвало к необходимости достичь в исполнительстве на эрху такой силы и мастерства, которые способны передать не только специфику личных переживаний, но и масштаб драматического действия. В этой области Мин Хуэйфэнь достигла высокой степени совершенства, она могла естественно и логично осуществлять динамические переходы в очень большом диапазоне, а также владела богатейшими нюансами звуковой выразительности.

Отличительной особенностью игры Мин Хуэйфэнь является глубочайший психологизм, она владеет тонкими оттенками переживаний героев своих музыкальных композиций. Общий стиль игры данной исполнительницы может быть определен как эстетизм, поразительная эмоциональная насыщенность, красота и совершенство музыкальной формы.

Репертуар Мин Хуэйфэнь чрезвычайно разнообразен, и включает произведения традиционного репертуара, музыкально-драматические композиции, собственные сочинения. Многие произведения считаются сокровищами китайской традиционной музыки, например, такие как «Птичий голос в горах»¹³⁰. Сохранившиеся записи ее исполнений могут служить своеобразным самоучителем для исполнителей будущих поколений. Ее приемы игры на эрху практически не отражены в нотном тексте и могут быть постигнуты через долгие годы учений и интуитивного постижения основ национальной музыкальной культуры.

¹³⁰ Мин Хуэйфэнь. Птичий голос в горах. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=S3JRMtBdr8E>

Упоминание Мин Хуэйфэнь в настоящем диссертационном исследовании играет большую роль, так как она является важным представителем целой эпохи в исполнительстве на эрху. Для детей, которые изучают эрху сегодня, она до сих пор остается легендой.

Еще одним исполнителем, который внес существенный вклад в развитие искусства игры на эрху, является Лю Чанфу (Liu Changfu) (рисунок 4).



Рис. 4. Лю Чанфу

Лю Чанфу родился в Тяньцзине в 1944 году и в детстве проявлял интерес и к музыке, и к живописи. В 1963 году он закончил Центральную консерваторию в Пекине и начал преподавать эрху в Академии художеств. Через несколько лет она вернулся в Пекин и с 1979 года начал вести глубокое научное исследование эрху под руководством музыковеда и педагога Лан Юсонг (Lan Yusong). В 1981 году Лю Чанфу получил степень магистра, и стал первым исполнителем на эрху, имеющим степень за изучение традиционных

китайских струнных инструментов. В 1980-х годах Лю Чанфу продолжил работу в преподавательском составе Центральной консерватории.

Известный гастролирующий исполнитель Лю Чанфу в настоящее время также является профессором Центральной музыкальной консерватории, вице-президентом Китайской музыкальной ассоциации «Erhu Society», директором Китайского национального оркестрового общества и техническим консультантом Пекинской национальной фабрики музыкальных инструментов.

Профессор Лю записал множество дисков, в том числе «The Happy Grassland»¹³¹ и другие. Более 30-ти лет Лю Чанфу развивает не только исполнительство, но и методику преподавания игры на эрху. Он является автором теории «базовых навыков», «прикладных навыков» (в том числе «навыков стиля») и «музыкального исполнения» как основных практических исполнительских навыков. Эта методика играет важную роль в развитии преподавания национальной инструментальной музыки на высшем уровне. Кроме того, Лю Чанфу читает лекции по исполнительству на эрху в различных регионах Китая, а также за рубежом. Эта деятельность способствует популяризации эрху на мировой исполнительской арене.

Опыт преподавания исполнительства на эрху позволяет Лю Чанфу передавать его в форме медиаресурсов: обучающих видео компакт – дисков для различных педагогически изданий. Кроме того, профессор Лю постоянно занимается теоретическими исследованиями, он написал и опубликовал десятки статей и монографий с высокой научной и методической ценностью. Труды Лю Чанфу чрезвычайно ценятся в Китае и за его пределами как образец классической методики обучения игре на эрху, основанных на глубоком знании национальных традиций.

¹³¹ Лю Чанфу. «The Happy Grassland». URL: https://www.amazon.com/s?k=Liu+Changfu&i=digital-music&search-type=ss&ref=ntt_srch_drd_B000QKD07E

Лю Чанфу – это человек, имя которого знакомо каждому исполнителю на эрху. Он является создателем этюдов, через изучение которых проходит каждый начинающий ученик. Большинство преподавателей, обучающих исполнительству на эрху, считают обязательными для изучения этюды Лю Чанфу.

К последующему поколению исполнителей на эрху относится Гао Шаоцин (Gao Shaoqing) (рисунок 5).



Рис. 5. Гао Шаоцин

Гао Шаоцин родился в 1967 году в городе Увэй провинции Ганьсу. О биографии музыканта известно немного. В своей исполнительской практике он смело экспериментирует, соединяя традиционное исполнительство на эрху с джазовой и рок-музыкой, а также используя музыку различных народов. Искусство Гао Шаоцина показывает, что на эрху можно исполнять индийскую музыку и музыку кантри, ближневосточную и южноамериканскую музыку.

Манера исполнения Гао Шаоцина яркая, концертная, артистичная, он использует множество эффектных колористических приемов. Так в композиции «Скачущая лошадь» «можно услышать удары по деке, glissando (подражающее

ржанию животного) и другие интересные приемы»¹³². Огромная исполнительская энергетика и яркий индивидуальный стиль исполнителя привлекают множество слушателей, и способствует распространению известности китайского национального струнного инструмента эрху.

Широкая стилевая направленность характерна для деятельности Гао Шаоцина в различных направлениях. Наряду с исполнением в современном стиле она также пишет музыку и саундтреки к канадским фильмам («Посадка», «Желтая свадьба»), создает музыку для телевидения и рекламы (Air Canada), участвует в создании бродвейских мюзиклов. Гао Шаоцин долгое время сотрудничал с американским композитором Брайаном Кином, который выиграл более 20 премий Грэмми и титулов в Соединенных Штатах.

В этом творческом союзе было создано три ярких эпизода документального фильма «Стать американцем – опыт Китая»¹³³. Фильм рассказывает о семьях эмигрантов из Китая, которые приехали в Америку и смогли успешно устроить свою жизнь. Фильм сопровождается музыка, имеющая традиционный китайский колорит и одновременно обладающая современным звучанием.

Став успешным исполнителем и композитором, Гао Шаоцин старается дать дорогу молодым талантам. Он является продюсером музыкантов и артистов из Китая. В целом деятельность Гао Шаоцина свидетельствует о том, что современный музыкант-исполнитель, посвятивший себя игре на эрху, должен соответствовать новым тенденциям исполнительской культуры нашего века.

¹³² Гао Шаоцин. «Скачущая лошадь» URL: <https://v.qq.com/x/page/f0360x4o6qj.html>

¹³³ Becoming American : the Chinese Experience : documentary film / directed by B. Keen. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=LgLzWQ7MnhQ>

3.3. Новые тенденции исполнительской культуры XXI века

Современная исполнительская культура в Китае и за его пределами учитывает реальность и запросы современного общества. Сохраняя традиции, бережно их поддерживая, исполнители в XXI веке развивают и совершенствуют приемы игры на инструменте. Техника игры на эрху в настоящее время становится настолько разнообразной и совершенной, что традиционный инструмент способен исполнять достаточно сложные произведения из классического репертуара европейской музыки.

Стиль игры на эрху сегодня претерпевает существенные изменения. Среди музыкантов появляются имена ярких исполнителей, которые не только вносят вклад в развитие мастерства игры, но и создают собственный стиль, который становится эталонным.

Среди имен таких музыкантов, прежде всего, нужно назвать Цзяна Фэнчжи. Его изысканный стиль исполнения отличался особой манерой держать инструмент под углом в 45° по отношению к корпусу музыканта. Выбирая именно такое положение инструмента, исполнитель преследовал определенную цель: заставить дополнительно вибрировать корпус в контакте с животом. Кроме того, наклонная позиция инструмента дает возможность осуществить несколько иную вибрацию струн. Смычок под таким углом, проходя под волосом, дает возможность воплотить оригинальные тембры, продлить долгий звук при помощи вибрато. Этот экспериментальный прием постепенно входит в практику.

В наши дни складывается новая школа игры на инструменте. В этом направлении нужно выделить особый стиль исполнения на эрху, который характерен для северных регионов. В этой местности музыканты уделяют больше внимания игре смычком, что является их отличительной особенностью.

С 1960-х годов в северных районах Китая возникла новая исполнительская традиция, которая смело взаимодействует с европейскими образцами. В результате складывается определенный набор технических приемов, которые исполнители на эрху заимствуют у струнных инструментов симфонического оркестра Европы. Так складывается достаточно богатый арсенал технических приемов, штрихов, которым начинают обучать музыкантов повсеместно. Среди произведений, которые репрезентируют этот стиль исполнения, назовем «Воображение Санменксии» и «Великую стену».

В южных районах страны также сложился определенный стиль исполнения на эрху. В нем акцент делается на тонком мелодизме, выразительных приемах кантилены. Данный стиль осваивают обучающиеся на эрху в Цзяннане и Сунане. Он представлен, к примеру, такими произведениями как «Jiangnan Spring Color» и «Gu Su Chunxiao».

Своими собственными исполнительскими установками отличаются районы Шаньдун и Хэнань. Здесь широко распространены баньху, литавры, которые используются вместе с сольными струнными инструментами, включая эрху. Специфика тембрового состава подобного ансамбля накладывает отпечаток на приемы игры на инструменте, а также на репертуар. Произведения, которые представляют стиль этого региона: «Хэнань Сяоцю» и «Цветок».

В регионах Монголии, где также используется эрху, сложился собственный исполнительский стиль. Для него характерен особый вибрирующий звук, создающийся при помощи зажима пальцами смычка. Это связано отчасти с особенностями инструментария: матоцин и другие.

В современном Китае сохраняется значение различных региональных исполнительских стилей, однако все больше заметна тенденция к их интеграции. Это сказывается не только в синтезе различных исполнительских приемов и обогащении вследствие этого технического и выразительного

арсенала эрху, но также и с принципами обучения, что немаловажно. Сегодня исполнитель на эрху высокого уровня обязательно должен пройти обучение, в которое включено освоение различных региональных приемов игры на эрху.

К современному репертуару можно отнести множество произведений. Перечислим некоторые из них:

1. 1920–1930-е гг. Лю Тяньхуа: «Спящий» (1928), «Candle Shadow Red» (1932).

2. 1940–1950-е гг. Лю Вэньцзинь: концерт для эрху (1959).

3. 1960-е гг. Лю Вэньцзинь: концерт эрху «Воображение Санменьксии» (1960, обработка Чэнь Гана), «Солнечный свет в Ташкургане», «Концерт Лян Чжу». Хуан Хайхуай: «Вода Цзяньхэ».

4. 1970-е гг. Лу Риронг: «Фань Ху Тьюн», «Тема каприччио Цинь Тао», «Счастливый Циньчуань», «Сбор цветов», «Колыбельная», «Цюй Цзян». Чжоу Вэй: «Виноград готовят».

5. 1980-е гг. Лю Вэньцзинь: «Мысли о Великой стене», У Хоюань: концерт эрху «Каприччио из красной сливы», Чжу Чаньяо: «Цвет весны Цзяннань», «Шеннан Сяоцю», «Праздничные барабаны». Чэнь Яосин: «Конь Пентиум», «Shaanbei Yuhuai». Чжан Сяофэн, Чжу Сяогу: рассказ для эрху «Новый брак» (1980). Чэнь Ган, Хэ Чжаньхао: «Лян Шаньбо и Чжу Интай». Тан Дун: дуэт эрху и цимбалы «Дубль» (1984). Чен Ненджи: концерт эрху «Когда луна доступна» (1988). Хе Чжанхао: концерт эрху «Хаотический мир», концерт эрху «Не люби», Ян Чуньлинь: двойной концерт эрху «Песнь вечной печали». Хэ Чжаньхао: концерт эрху «Фантазия Мо Ян» (1987). Ян Хуэйчан: концерт для эрху с большим симфоническим оркестром «Магия» (1987).

6. 1990-е гг. Ван Цзяньминь: «Первая рапсодия для эрху», «Стиль Тяньшань» (1992), пьеса для эрху с оркестром «Гу Сусин» (1995), концерт для эрху «История Ян Гуйфея» (1998). Гао Юйцин: «Каприччио». Тан Дун: «Фестиваль огня» (1995). Ян Цзимин: «Каприччио на тему Кармен». Хуан

Анлунь: эрху в сопровождении симфонического оркестра «Древняя родословная четырех дуньхуанов» (1997). Хуньчунь: «Обещание» (Чжэцзянская народная музыка). У Хуа: Концерт «Фантазия на тему небесных бессмертных (Тянь Сянь)» (1995). Хуан Сяофэй: концерт эрху «Весна реки любви» (1997), концерт для эрху «Чанг Сон», концерт для эрху «Мать», пьеса для эрху и фортепиано «Ностальгия», концерт для эрху «Июньский снег». Гуань Мин: «Голубой цветок». Джин Ся Зай: «Весенняя река». Ян Лянхуэй: «Танец Цзянфэн». Гу Гуанрен: концерт для эрху «Ночной месяц». Ван Янвэй: концерт для эрху с оркестром «Сто птиц и Феникс» (1990). Чэнь Йи: сюита для эрху и струнного оркестра «Ху Цинь» (1998). Вайшан Ксионгсан (Waishan Xionsan): пьеса для эрху с оркестром «Мост» (1998). Мацуо Юйсяо: концерт для эрху «Цзянхэ Юньмэн».

7. 2000-е годы. Лю Вэньцин: «Мечты эрху» (2002). Цзя Пэнфан: «Водяная лилия» (2002). Гуань Найчжун: второй концерт для эрху «Погоня за Цзинхуа». Лу Вэй: «Западный Цинь Ван» (2003). Ван Цзяньминь: вторая и третья рапсодии для эрху. Ян Цин: «Рифма осени», Ван Чжихуэй, Цзин Цзяньшу: «Желтая рифма воды». Ян Юн: дуэт для эрху и виолончели «Хэку» («Неqui») (2001). Кай Донгу (Cai Dongyu): концерт для эрху «Fauce» (2007), пьеса для эрху и группы музыкальных инструментов (цимбалы, перкуссия) «Yu Manting» (2007), «Sanshengshi» (2007). Чжу Йи: пьеса для эрху с оркестром «Западный стиль» (2004). Ван Янвэй: трио для эрху, виолончели и фортепиано «Утро Ашша (2001).

ВЫВОДЫ ПО ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ

В целом, говоря о современном исполнительстве на эрху, можно отметить следующие основные тенденции:

1. Синтез с популярной музыкой (различные обработки, как соло, так и в ансамбле, в том числе с использованием электронных инструментов – привести примеры).
2. Новые приемы игры (стоя и другое).
3. Включение эрху в состав инструментальных ансамблей, сопровождающих представления современной направленности.

Новым и перспективным направлением, способствующим широкой популяризации китайского народного музыкального инструмента эрху стало использование на практике различных аранжировок. Это могут быть традиционные мелодии в современной обработке¹³⁴, с участием сопровождающих акустических инструментов, либо в сопровождении ансамбля¹³⁵, оркестра¹³⁶.

¹³⁴ Мин Хуэйфэнь. Пустая гора. Пение птиц. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=S3JRMtBdr8E>

¹³⁵ Сон Фэй (Song Fei). Указ. соч.

¹³⁶ Лю Чанфу. The Happy Grassland...

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В китайской художественной культуре старинные струнные музыкальные инструменты всегда занимали важное место. Начиная, с эпохи Хань, они становятся все более популярными как неотъемлемая часть конфуцианских церемоний. Музыкальные струнные инструменты Китая – это памятники эпохи и яркие выразители национальных традиций. Поэтому именно изучение исторических и этнографических разновидностей китайских струнных музыкальных инструментов, позволяют воссоздать более полную картину эпохи, ее эстетические и художественные ценности.

Китайские музыкальные инструменты как многофункциональное явление существуют нескольких тысяч лет и играют важную роль в традиционной культуре страны. «Единство человека и природы» является одним из наиболее важных понятий в Китае; Среди многих традиционных музыкальных инструментов Китая наиболее популярными в настоящее время являются струнные инструменты, называемые эрху, пипа, гучжэн и флейты дизи.

Изучение музыкальных инструментов – это путь к пониманию социальных процессов. Обучение игре на традиционных музыкальных инструментах прошло долгий путь и активизировалось в XX столетии в связи с открытием профессиональных учебных заведений. Для этномузыкологов инструменты являются частью инфраструктуры, которая позволяет проследить процесс эволюции музыки как общественного и культурного явления. В свете названных принципов, в диссертации анализируется история бытования и эволюция китайского традиционного струнного инструмента эрху. Всестороннее рассмотрение названной проблемы позволяет сделать следующие выводы:

1. Учитывая обилие материалов, которые, так или иначе, касаются вопросов игры на китайских старинных струнных инструментах, имеющиеся

труды не ставят своей задачей дать системный и целостный взгляд на процесс становления и развития исполнительства на эрху. При всей актуальности заявленной темы, в современной науке существует очевидный пробел в изучении старинных струнных инструментов Китая, включая эрху.

2. В свете глобальных преобразований музыкального искусства, а также внедрения новых образовательных методик, постепенно трансформируется «культурный образ» традиционного музыкального инструмента эрху, изменяются формы его функционирования, средства исполнительской выразительности, репертуар и принципы взаимодействия с аудиторией. Активное участие в этом процессе проявляет молодое поколение композиторов современного Китая, которое создает новаторский и весьма разноплановый концертный репертуар.

3. Современные научные исследования в сфере китайского музыкального искусства открывают большие возможности для всестороннего анализа творческих процессов эволюции традиционного музыкального инструмента эрху, которые складывались на протяжении всей мировой истории культуры и чрезвычайно активизировались в последние сто лет.

4. Исследования традиционного искусства Китая в современной науке стали актуальными и перспективными. Исторически определена направленность культурной практики, в частности, индивидуальной творческой деятельности китайских композиторов, создающих музыку для эрху и других китайских традиционных струнных инструментов, что способствует развитию культурно-художественной среды.

5. Образными выразителями художественной среды являются выдающиеся культурные объекты – шедевры искусства, среди которых, в частности, старинный китайский струнный музыкальный инструмент эрху, а также уникальный по своей специфике скрипичный репертуар.

6. Струнно-смычковая народная традиция Китая является чрезвычайно

интересной и богатой, вероятно, поэтому скрипка так естественно и органично стала одним из самых популярных среди китайцев европейских инструментов. Воздействие западноевропейского скрипичного искусства оказало судьбоносное влияние на эволюцию принципов игры на эрху и на преобразование репертуара для традиционного инструмента.

7. Хотя история эрху насчитывает почти тысячелетие, его сольный репертуар в концертном исполнении сформировался только за последние 100 лет, опираясь на традиционный китайский материал. Огромное влияние западной культуры, пришедшее с политикой открытых дверей Китая в конце 1970-х, породило новые тенденции вестернизации в китайской инструментальной музыке. В исполнительстве на эрху влияние это отразилось исключительно ярко и впечатляюще.

8. Эрху, из-за своего сходства со скрипкой, претерпела большие изменения, в технике игры и в репертуаре. Начиная 1980-х, музыканты на эрху начали исполнять аранжированный скрипичный репертуар. Такие пьесы, как «Zigeunerweisen» и «Carmen Fantasy», стали символом виртуозной игры на эрху. Владение скрипичным репертуаром стало обязательным программным требованием для студентов ведущих национальных консерваторий и музыкальных институтов. Сочинение современными композиторами новых произведений для эрху и западного симфонического оркестра или эрху и фортепиано становится обычной практикой.

9. Доказано, что для репертуара эрху последних столетий характерны следующие особенности:

а) Национальная ориентация сюжета. Использование поэтических образов природы Китая, названий местности, воспоминаний о значимых для страны событиях прошлого. Также музыка эрху передает глубоко личные психологические переживания человека, в том числе лирические, драматические и трагические.

б) Главный акцент при игре на эрху приходится на мелодию, которая отличается повышенной экспрессивностью. Характерно также использование богатейшей шкалы динамики, располагающей множеством градаций. Достижение исполнителями на эрху особой манеры игры со скрытым внутренним драматизмом связано с особенностями звуковедения на традиционном инструменте, а также с национальными традициями в сфере исполнительской интерпретации, которые уходят корнями в многовековое прошлое.

в) Наряду с западноевропейской в фиксации музыки для эрху применяется также традиционная запись, в которой не используется пятилинейная нотация. Запись эта предполагает обозначения на китайском языке при помощи иероглифов, а также цифр. Особенности ее расшифровки связаны со знаниями, которыми обладают носители культуры. Интерес к истокам национальной культуры приводит современных музыкантов к необходимости изучать старинные способы фиксации нотного текста. В современном Китае, наряду с использованием пятилинейной нотации, постепенно возвращается практика игры по иероглифическим нотациям. Это расширит творческий диапазон художественной деятельности композиторов, а также исполнителей и педагогов.

10. С открытием границ Китая и выходом эрху в мировое пространство традиционная часть репертуара для инструмента не изменилась. Обучение на инструменте начинается с традиционных национальных основ, и вплоть до настоящего времени этот принцип выдерживается. В связи с включением новых репертуарных пластов появляются новые формы записи музыки для эрху, открывающие широкие перспективы для исполнителей и композиторов.

11. Многие произведения традиционной музыки исполняются как малыми ансамблями, так и большими оркестрами. В настоящее время китайские музыканты в традиционном ансамбле сочетают в себе западные и современные

музыкальные стили. Даже инструменты могут быть переработаны для игры в соответствии с западными музыкальными стилями и сделаны из современных материалов, что позволяет добиться интереснейших художественных результатов.

12. Среди традиционных китайских струнных инструментов большую роль в ансамблевой и оркестровой музыке имеет эрху. Это самый популярный из традиционных струнных инструментов семейства хуцинь, используемых различными этническими группами Китая.

13. В наши дни появилось большое количество модифицированных, порой достаточно сложных усовершенствований инструмента. Новаторские техники игры на эрху позволяют расширять репертуар за счет включения музыки современных композиторов, Народный инструмент эрху все богаче раскрывает себя в разных композиторских и исполнительских стилях, не утрачивая при этом своей национальной специфики.

14. Современные эксперты, исполнители, педагоги Китая проводят углубленную работу по исследованию репертуара и принципов игры на эрху. Как универсальный инструмент эрху используется и в традиционных, и в современных музыкальных аранжировках, таких как поп, рок и джаз. Стиль исполнения на эрху сегодня претерпевает существенные изменения. Среди музыкантов появляются имена ярких исполнителей, которые создают собственный стиль игры на инструменте, что, в свою очередь, активизирует искания современных композиторов.

15. Перспективой настоящего исследования является активизация научных и практических поисков в сфере расширения бытования эрху и других традиционных китайских инструментов в мировом художественном процессе. Углубление представлений о возможностях эрху несет в себе перспективу расширения сферы творческих поисков современных композиторов и исполнителей, а также обогащения сферы музыкального восприятия

многочисленной армии слушателей как в Китае, так и в других странах мира. Взаимопроникновение художественных достижений в сфере Восток – Запад – залог прогресса в области взаимодействия культур с учетом сохранения традиционной национально-культурной самобытности каждой из них.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агеева, Н. Ю. Китайская народная инструментальная музыка и музыкальные инструменты при династиях Сун (960–1279) и Юань (1279–1368) / Н. Ю. Агеева // Общество и государство в Китае / Институт востоковедения РАН. – М., 2009. – Т. 39, № 1. – С. 390–396. – URL: https://www.synologia.ru/a/Китайская_народная_инструментальная_музыка (дата обращения: 07.05.2020).
2. Алкон, Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное: автореф. дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Елена Мееровна Алкон ; Дальневост. гос. акад. искусств ; [Место защиты: Рос. ин-т истории искусств]. – Владивосток, 2002. – 43 с. – Текст : непосредственный.
3. Арзаманов, Ф. Г. Заметки о современном развитии музыки Китая / Ф. Г. Арзаманов. – Текст : непосредственный // Сообщения Института истории искусств / Акад. наук СССР ; [редкол.: И. Э. Грабарь и др.]. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1959. – Вып. 15. – С. 159–168.
4. Бай Е. Китайская фортепианная музыка в контексте интеграционных процессов мирового музыкального искусства : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 – Музыкальное искусство / Бай Е. ; Харьков. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. – Харьков, 2014. – 198 с. – Текст : непосредственный.
5. Бай Е. Китайская фортепианная музыка в контексте интеграционных процессов мирового музыкального искусства / Бай Е. – Харьков, 2016. – 270 с. – Текст : непосредственный.
6. Бай Цзы Цзян. Своеобразие композиторского творчества Лю Тяньхуа / Бай Цзы Цзян. – Текст : непосредственный // Аўтэнтычны фальклор :

праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зборнік навуковых прац (удзельнікаў X Міжнарод. навуковай канферэнцыі, Мінск, 29 красавіка – 1 мая 2016 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. – Мінск, 2016. – С. 166–167.

7. Благая, А. Китайская скрипка эрху / А Благая. – URL: https://blagaya.ru/skripka/violin_azbuka/kitajskaya-skripka-erhu/ (дата обращения: 10.12.2021). – Текст : электронный.

8. Будаева, Т. Б. Оркестр и оркестровая музыка Пекинской оперы / Т. Б. Будаева // Старинная музыка. – 2008. – № 4 (42). – С. 26–31. – ISSN 1999-6810. – Текст : непосредственный.

9. Бычков, М. Н. Китайская классическая поэзия / М. Н. Бычков. – Текст : электронный // Newlibrary.ru = Новая электронная библиотека. – URL: http://read.newlibrary.ru/read/avtor_neizvesten/kitaiskaja_klassicheskaja_poyezija.html (дата обращения: 08.12.2020).

10. Вагнер, Т. «Современная музыка поклонения и повседневные музыкальные жизни» Марка Портера (обзор) / Т. Вагнер. – Текст : непосредственный // Музыка и письма. – 2017. – Т. 98 – С. 507–509.

11. Ван Дон Мэй. Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ван Дон Мэй ; Рос. гос. ун-т им. А. И. Герцена ; [Место защиты: Рос. ин-т истории искусств]. – СПб., 2004. – 27 с. – Текст : непосредственный.

12. Ван Ин. Интеграция национальных традиций и европейского музыкального опыта в творчестве композитора Ван Лисана / Ван Ин. – Текст : непосредственный // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 70-1. – С. 111–116. – ISSN 1992-6464.

13. Ван Хуэйсянь. Вопросы методики, репертуара и исполнительства на эрху : по материалам интервью с известным китайским исполнителем и педагогом Фэн Юйго / Ван Хуэйсянь. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов / ред.-сост. Н. И. Верба, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – Санкт-Петербург : Астерион, 2020. – Вып. 15. – С. 104 – 106. – ISBN 978-5-00045-912-6.

14. Ван Хуэйсянь. Исполнительство на эрху как феномен музыкальной культуры Китая / Ван Хуэйсянь. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов / ред.-сост. Н. И. Верба, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – СПб. : Астерион, 2021. – С. 175 – 180. – ISBN 978-5-00188-091-2.

15. Ван Хуэйсянь. Китайский народный инструмент эрху и современная исполнительская культура / Ван Хуэйсянь. – Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2019. – № 49. – С. 62–69. – ISSN 2222-5064.

16. Ван Хуэйсянь. Образы, штрихи и способы нотной фиксации репертуара современного исполнителя на эрху / Ван Хуэйсянь. – Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2020. – № 59. – С. 64–71. – ISSN 2222-5064.

17. Ван Хуэйсянь. Роль скрипичного репертуара в профессиональном становлении современного исполнителя на эрху / Ван Хуэйсянь. – Текст : непосредственный // Музыка и время. – 2022. – № 9. – С. 22–24. – ISSN 2072-9960.

18. Ван Хуэйсянь. Специфика репертуара современного исполнителя на эрху / Ван Хуэйсянь, М. В. Смирнова // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2020. – № 54. – С. 59–64. – ISSN 2222-5064.

19. Васильев Л. С. Древний Китай : в 3 т. / Л. С. Васильев. – М. : Восточная литература, 2006. – Т. 3 : Период Чжаньго (V–III вв. до н.э.). – 679 с. – ISBN 5-02-018466-7. – Текст : непосредственный.

20. Васильченко, Е. В. Культура звука в традиционных восточных цивилизациях Ближнего Востока, Южной Азии, Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии: автореф. дис. ... доктора культурологии: спец. 24.00.01 / Е. В. Васильченко ; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1997. – 54 с. – Текст : непосредственный.

21. Васильченко, Е. В. Отражение модели мира в звукомызыкальной традиции Дальнего Востока / Е. В. Васильченко. – Текст : непосредственный // Культура и цивилизация. – 2016. – Т. 6, № 5А. – С. 247–261. – ISSN 2223-5426.

22. Виноградова, Е. В. Китайская музыка / Е. В. Виноградова, А. Н. Желоховцев. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 807–815.

23. Ву Ю-Фанг. Стилистические тенденции «шинуазри» в русском искусстве второй половины XVIII века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 – Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура / Санкт-Петербург. гос. академический ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – СПб., 2000. – 15 с. – Текст : непосредственный.

24. Гао Шаоцин. «Скачущая лошадь» / Гао Шаоцин. – URL: <https://v.qq.com/x/page/f0360x4obqj.html> (дата обращения: 09.12.2020). – Текст : электронный.

25. Говердовская, Л. Ф. Культурная жизнь российской эмиграции в Китае в 20-40-е годы XX века / Л. Ф. Говердовская. – URL : https://abc.vvsu.ru/books/up_kult_zhiznj_ros_emigr_v_kitaje/page0003.asp (дата обращения: 24.06.2020). – Текст : электронный.

26. Голосова, Е. В. Шинуазри и англо-китайские парки в Европе / Е. В. Голосова. – Текст : непосредственный // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2010. – № 11 (91). – С. 238–242. – ISSN 1810-0201.
27. Грей, Д. Г. История Древнего Китая / Грэй Джон Генри; пер. с англ. А. Б. Вальдман. – М. : Центрполиграф, 2006. – 606 с. – ISBN 5-9524-2363-9. – Текст : непосредственный.
28. Данилова, А. В. «О чужих странах и людях» – образы Китая в западноевропейском и русском музыкальном искусстве / А. В. Данилова. – Текст : непосредственный // Философия музыки – философия человека : Россия – Китай : материалы междунар. науч.-практ. конф., (Владимир, 6 декабря 2016 г.) / Владимир. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых, Ин-т искусств и художеств. образования. – Владимир, 2017. – С. 67–74. – ISBN 978-5-9984-0756-7.
29. Данилова, А. В. Образы Китая в зеркале западноевропейского и русского музыкального искусства / А. В. Данилов. – Текст : непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 3 (28). – С. 89–93. – ISSN 2076-4766.
30. Джекобсон, Д. Китайский стиль / Д. Джекобсон ; пер. В. И. Самошкин. – М. : Искусство – XXI век, 2004. – 239 с. – ISBN 5-98051-009-5 – Текст : непосредственный.
31. Династия Тан, отраженная в музыке. Две симфонические композиции, воспевающие золотой век Китая. – URL : <https://ru.shenyunperformingarts.org/news/view/article/e/WqTK-DmvFu0/> (дата обращения 16.05.2020). – Текст : электронный.
32. Духовная культура Китая : энцикл. : в 5 т. + доп. т. / гл. ред. М. Л. Титаренко и др. – М. : Восточная литература РАН, 2010. – Т. 6 (доп.) : Искусство. – 1031 с. – ISBN 978-5-02-036382-3. – Текст : непосредственный.

33. Жизнь и нравы старого Китая. «Срединная империя» XIX века глазами очевидцев / [предисл., сост., обраб. текста М. И. Рабиновича]. – Смоленск : Русич, 2003 (Минск : Респ. унитар. предприятие Изд-во Белорус. Дом печати). – 486, [1] с. : ил. – (Популяр. ист. библиотека). – ISBN 5-8138-0445-5. – Текст : непосредственный.

34. Китайская музыка. – Текст : непосредственный // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ. ; ред. и доп. Л. О. Акопяна. – М. : Практика, 2001. – С. 405–406. – ISBN 0-333-43236-3 (англ.).

35. Китайская Народная Республика. – URL: <https://infokitai.com/kitajskaya-narodnaya-respublika.html> (дата обращения: 07.05.2020). – Текст : непосредственный.

36. Ключко, С. И. Специфика традиционной музыкальной письменности Восточной Азии : на примере Китая и Корея: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 / Ключко Светлана Иосифовна; [Место защиты: Дальневост. гос. техн. ун-т]. – Владивосток, 2009. – 27 с. – Текст : непосредственный.

37. Коломиец, Г. Г. Некоторые вопросы философской мысли о музыке древнего Китая : статус и назначение в антропо-социальном аспекте / Г. Г. Коломиец. – Текст : непосредственный // Вестник Оренбург. гос. ун-та. – 2009. – № 7 (101), июль. – С. 181–187. – ISSN 1814-6465.

38. Конен, В. Д. Значение внеевропейских культур для музыки XX века / Валентина Джозефовна Конен. – Текст : непосредственный // Конен В. Д. Этюды о зарубежной музыке. – М. : Музыка, 1975. – С. 368–426.

39. Конрад, Н. И. Запад и Восток : статьи / Н. И. Конрад ; АН СССР. – М. : [Наука], 1966. – 519 с. – Текст : непосредственный.

40. Конрад, Н. И. Избранные труды : Синология / Н. И. Конрад ; [сост. Н. И. Фельдман-Конрад ; отв. ред. И. М. Ошанин и О. Л. Фишман ; АН СССР, Отд-ние лит. и яз.]. – М. : Наука, 1977. – 621 с. – Текст : непосредственный.

41. Конфуций. Луньей : изречения / Конфуций ; [пер. с кит., текст ст. И. И. Семененко]. – М. : Эксмо, 2015. – 412, [2] с. – (Pocketbook). – ISBN 978-5-699-79256-6. – Текст : непосредственный.

42. Коренева-Кулинич, О. С. Искусство : культурно-артистическая жизнь в Харбине / Ольга Стефановна Коренева-Кулинич. – Текст : непосредственный // Политехник. – Сидней, 1979. – № 10. – С. 154–172.

43. Кравцова, М. Е. История культуры Китая : учеб. пособие для студентов вузов по спец. «Культурология» / М. Е. Кравцова. – СПб. : Лань, 1999. – 415 с. : ил. – Библиогр.: с. 389–396. – ISBN 5-8114-0063-2. – Текст : непосредственный.

44. Кравцова, М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая : учебное пособие / М. Е. Кравцова. – СПб. [и др.] : Лань : ТРИАДА, 2004. – 960 с., [16] л. цв. ил. : ил. – (Мир культуры, истории и философии). – Библиогр.: с. 954–960. – ISBN 5-8114-0564-2. – Текст : непосредственный.

45. Крушинский, А. А. Стиль мышления древнего Китая : логико-методологический аспект / А. А. Крушинский. – Текст : непосредственный // Вопросы философии. – 2009. – № 1. – С. 104–108. – ISSN 0042-8744.

46. Ли Фан. Исторические сведения о происхождении и музыкальных особенностях китайских народных инструментов. Значение их в развитии и расцвете древнекитайской музыкальной культуры / Ли Фан. – Текст : непосредственный // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – 2004. – № 9. – С. 59–66.

47. Ли Эрюн. Певческий голос как предмет эстетической мысли Китая / Ли Эрюн. – Текст : непосредственный // Этносоциум и межнациональная культура. – 2013. – № 11 (65). – С. 180–187. – ISSN 2072-3091.

48. Ло Чжихуэй. Зарождение и развитие концертной жизни европейского образца в Китае / Ло Чжихуэй. – Текст : непосредственный // Научное мнение. – СПб., 2015. – № 4. – С. 152–154. – ISSN 2222-4378.

49. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Ло Чжихуэй ; Гос. образоват. бюджет. учреждение высш. образования «Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена». – СПб., 2016. – 213 с. – Текст : непосредственный.

50. Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Ло Ши ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2003. – 268 с. – Текст : непосредственный.

51. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы : монография по истории музыкальной культуры / Лю Бинцян ; Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского. – Одесса : Астропринт, 2014. – 440 с. – ISBN 978-966-190-882-5. – Текст : непосредственный.

52. Лю Гэ. Традиционные инструменты в общем музыкальном воспитании современного Китая: дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 / Лю Гэ ; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена]. – СПб., 2012. – 199 с. : ил. – URL: <http://www.dslib.net/teoria-vospitania/tradicionnye-instrumenty-v-obwem-muzykalnom-vospitanii-sovremennogo-kitaja.html> (дата обращения: 04.08.2021). – Текст : непосредственный.

53. Лю Лянь. Развитие китайского музыкального искусства в европейской традиции (конец XIX – начало XXI вв.) / Лю Лянь. – Текст : непосредственный // Культура народов Причерноморья. – Симферополь, 2012. – № 236. – С. 148–152. – ISSN 1562-0808.

54. Лю Цзюньли. Формирование национального репертуара для скрипки (Китайская Народная Республика) / Лю Цзюньли. – Текст :

непосредственный // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2009. – № 1(11). – С. 93– 100. – ISSN 1992-1489.

55. Лю Цин. Периодизация высшего музыкально-педагогического образования в Китае / Лю Цин. – Текст : непосредственный // Письма в Эмиссия. Оффлан = The Emissia. Offline Letters / РГПУ им. А. И. Герцена. URL: <http://www.emissia.org/offline/2008/1285.htm> (дата обращения: 12.01.2018).

56. Лю Чанфу. «The Happy Grassland» / Лю Чанфу. – URL: https://www.amazon.com/s?k=Liu+Changfu&i=digital-music&search-type=ss&ref=ntt_srch_drd_B000QKD07E (дата обращения: 14.01.2018). – Музыка (исполнительская) : аудио.

57. Максимова, М. В. Искусство шинуазри в контексте европейской художественной практики XVIII столетия: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.04 – Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура / М. В. Максимова ; Санкт-Петербург. гос. худож.-промышл. акад. им. А. Л. Штиглица. – СПб., 2009. – 22 с. – Текст : непосредственный.

58. Малявин, В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. – М. : Апрель : АСТ, 2000. – 632 с. – ISBN 5-17-07541-3. – ISBN 5-287-00001-4. – ISBN 5-271-00250-0. – Текст : непосредственный.

59. Малявин, В. В. Китайское искусство : принципы, школы, мастера / В. В. Малявин. – М. : АСТ : Астрель : Люкс, 2004. – 430 с. : ил. – (Китайская классика : новые переводы, новый взгляд). – ISBN 5-17-026250-7. – Текст : непосредственный.

60. Мелихов, Г В. Белый Харбин. Середина 20-х / Г. В. Мелихов. – М. : Рус. путь, 2003. – 438, [1] с., [15] л. ил., портр. : ил. – ISBN 5-85887-165-8. – Текст : непосредственный.

61. Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае : образование, исполнительство, национальный репертуар : дис. ... канд.

искусствоведения / Му Цюаньчжи ; [Место защиты: Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки]. – Нижний Новгород, 2018. – 205 с. – Текст : непосредственный.

62. Му Цюаньчжи. Становление скрипичного образования в Китае в первой половине XX века / Му Цюаньчжи. – Текст : непосредственный // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2017. – № 8. – С. 125–127. – ISSN 1997-292X.

63. Му Цюаньчжи. Формирование национального скрипичного репертуара в китайской музыке 1920-60-х годов / Му Цюаньчжи. – Текст : непосредственный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2017. – № 3 (45). – С. 59–63. – ISSN 2220-1769.

64. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков : [сб. переводов] / сост. текстов и общ. вступ. статья [с. 5-64] В. П. Шестакова. – М. : Музыка, 1971. – 688 с. : 22 л. ил. – (Памятники музыкально-эстетической мысли). – Текст : непосредственный.

65. Музыкальная эстетика стран Востока / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии / общ. ред. и вступ. ст. под ред. В. П. Шестакова. – М. : Музыка, 1967. – 415 с. : 16 л. ил. – (Памятники музейно-эстетической мысли/ Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии). – Текст : непосредственный.

66. Музыкальные инструменты Китая : иллюстр. очерк : авториз. пер. с китайского / под ред. и с доп. И. З. Аландера. – М. : Музгиз, 1958. – 51 с., 64 отд. л. ил. в папке : черт., нот. ил. – Текст : непосредственный.

67. Неглинская, М. А. Европейские миссионеры в Пекине XVII–XVIII веков – творцы стиля Шинуазри в китайском придворном искусстве / М. А. Неглинская. – Текст : непосредственный // Вестник Моск. гос. ун-та культуры и искусств. – 2005. – № 2. – С. 64–71. – ISSN 1997-0803.

68. Новосёлова, А. В. Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / А. В. Новосёлова ; [Место защиты: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского]. – М., 2015. – 32 с. – Текст : непосредственный.

69. О китайской музыке : статьи китайских композиторов и музыковедов : [сокращ. перевод] / [сост., ред. и предисл. Г. Шнеерсона]. – М. : Гос. муз. изд-во, 1958. – Вып. 1. – 143 с. – (Музыкальная культура зарубежных стран).

70. Переломов, Л. С. Конфуций «Лунь юй» : исслед., пер. с кит., коммент. / Л. С. Переломов ; факс. текст «Лунь юя» с коммент. Чжу Си ; РАН, Ин-т Дальнего Востока. – М. : Вост. лит. РАН, 1998. – 588, [2] с. : ил., табл. – ISBN 5-02-018024-6. – Текст : непосредственный.

71. Пипа. – Текст: электронный // Музыкальные инструменты : энцикл. / [Ангелина Сергеевна Алпатова и др. ; науч.-энцикл. ред. : М. В. Есипова, О. В. Фраёнова, Ю. И. Неклюдов] ; Гос. централ. музей муз. культуры им. М. И. Глинки. – М. : Дека-ВС, 2008. – С. 443–444. – ISBN 978-5-901951-40-8.

72. Пипа. Струнные щипковые. – URL: <https://eomi.ru/plucked/pipa/> (дата обращения: 05.05.2020). – Текст : электронный.

73. Польская, И. И. К вопросу об этико-космологической концепции музыки / И. И. Польская. – Текст : непосредственный // Дух и космос : наука и культура на пути к нетрадиционному мировосприятию / кол. авторов под рук. проф. И. С. Цехмистро ; Харьков. гос. ун-т. – Харьков, 1995. – С. 166–174.

74. Рудова, М. Китайское искусство / М. Рудова. – Текст : непосредственный // Страна Хань : очерки о культуре древнего Китая / Б. Вахтин, Р. Карлина, Ю. Кроль [и др.] ; под общ. ред. Б. И. Панкратова. – Л. : Детгиз. [Ленингр. отд-ние], 1959. – С. 204–234.

75. Середина и постоянство. Священная книга последователей Конфуция / пер. с кит. с примеч. Д. П. Конисси. – Текст : непосредственный // Вопросы философии и психологии. – 1895. – Кн. 4 (29). – С. 381–403.

76. Сон Фэй (Song Fei). Осенние мысли о дожде и ветре. – URL: <http://www.kankanews.com/a/2014-05-12/0014744375.shtml> (дата обращения: 16.04.2020). – Текст : электронный.

77. Су Шуян. Загадочный Китай : путешествие по Стране огненного дракона / Су Шуян ; [пер. с англ. : В. Скоробогатов]. – Харьков ; Белгород : Книжный клуб семейного досуга, 2007. – 247 с. : цв., факс. – ISBN 978-5-9910-0110-6. – Текст : непосредственный.

78. Сун Яньин. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая: дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 – Музыкальное искусство / Сун Яньин ; Львовская нац. акад. им. Н. В. Лысенка. – Львов, 2016. – 183 с. – Текст : непосредственный.

79. Тан Хайчуань. Основные музыкальные инструменты, применяемые в китайской народной музыке / Тан Хайчуань. – Текст : непосредственный // Музыковедение. – 2019. – № 8. – С. 46–49. – ISSN 2072-9979. – URL: <https://istina.msu.ru/publications/article/237723269/> (дата обращения: 06.05 2020).

80. Тихонова, Т. В. Диалог Восток-Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века : (музыкально-театральные модели): автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Т. В. Тихонова ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2003. – 27 с.

81. Традиционные китайские музыкальные инструменты. Струнные инструменты из Китая. – URL: <https://vectorified.com/blog/chinese-instruments/> (дата обращения: 05.05.2020). – Текст : электронный.

82. Трощинская, А. В. Взаимодействие и синтез художественных моделей Востока и Запада в искусстве фарфора в России конца XVII – начала XIX веков : спец. 17.00.04 – Изобразительное и декоративно-прикладное

искусство и архитектура : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / А. В. Трощинская ; [Место защиты: Московский гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова]. – М., 2009. – 56 с.

83. Тышко, С. О том, как композиторы-романтики открывали Восток : один кавказский эпизод из биографии М. И. Глинки / С. О. Тышко. – Текст : непосредственный // Аспекты исторического музыковедения. – Харьков, 2017. – № 9. – С. 129–159. – ISSN 2519-4143.

84. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии : Китай, Корея, Япония : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по направлению 050600 – Художественное образование / У Ген-Ир. – СПб. [и др.] : Лань : Планета музыки, 2010. – 541 с. : ил., нот., табл. – ISBN 978-5-8114-1066-8. – Текст : непосредственный.

85. У Ген-Ир. Конфуцианство о роли музыки в обществе / У Ген-Ир. – Текст : непосредственный // Вестник Моск. гос. ун-та культуры и искусств. – 2008. – № 6. – С. 261–263. – ISSN 1997-0803.

86. У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония) : историко-теоретический анализ: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена]. – СПб., 2012. – 41 с. – Текст : непосредственный.

87. У Хунюань. Китайская художественная песня : история и теория жанра : спец. 17.00.03 – Музыкальное искусство: дис. ... канд. искусствоведения / У Хунюань ; Харьковский нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. – Харьков, 2016. – 231 с. – Текст : непосредственный.

88. У-Цзин. Семь военных канонов Древнего Китая / У-Цзин ; исслед. и примеч. Ральфа Д. Сойера. – 2 изд., испр. – СПб. : Евразия, 2001. – 446 с. : табл.; – ISBN 5-8071-0075-1. – Текст : непосредственный.

89. Фишман, О. Л. Китай в Европе : миф и реальность (XIII–XVIII вв.) = China in Europe: myth and reality (XIII XVIII cc.) / О. Л. Фишман ; Рос. акад. наук, Ин-т востоковедения, Санкт-Петербург. фил. – СПб. : Петербург. востоковедение, 2003. – 544 с. – (Orientalia). – Текст : непосредственный.

90. Ху Ицзюань. Музыкальное образование в период культурной революции (1966–1976) / Ху Ицзюань. – Текст : непосредственный // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. / Белорус. гос. акад. искусств [и др.]. – Минск, 2011. – [Вып. 4]. – С. 225–228.

91. Ху Ицзюань. Развитие специального музыкального образования в современном Китае / Ху Ицзюань. – Текст : непосредственный // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2009. – № 1 (11). – С. 128–134. – ISSN 1992-1489.

92. Ху Ицзюань. Становление и развитие музыкального образования в Китае: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 / Ху Ицзюань. – Минск, 2010. – 23 с. – Текст : непосредственный.

93. Хуан Сяньюй. Система музыкального образования в Китае / Хуан Сяньюй. – Текст : непосредственный // Вестник Санкт-Петербург. гос. ун-та культуры и искусств. – 2012. – № 2 (11) июнь. – С. 155–159. – ISSN 2220-3044.

94. Цай, Илья. Тезарурус Н : [о мастерах игры на музыкальных инструментах Китая и произведениях написанных для них] / Илья Цай. – URL: <https://chinaperevod.com/interesting/tezaurus-h> (дата обращения: 04.05 2020). – Текст : электронный.

95. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае = Russian musicians in China / Цзо Чжэньгуань. – СПб. : Композитор, 2015. – 334, [1] с. : ил., портр. – ISBN 978-5-7379-0789-1. – Текст : непосредственный.

96. Цзя Хуэйминь. Традиционная китайская культура в период реформ и открытости (1980–2010 гг.) : спец. 24.00.01 – Теория и история культуры : дис.

... канд. культурологии / Цзя Хуэйминь ; [Место защиты: Дальневост. федер. ун-т]. г. – Владивосток, 2017. – 303 с. – Текст : непосредственный.

97. Чжан Юань. Образы Китая в творчестве русских и белорусских композиторов XIX – начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Чжан Юань ; Учреждение образования «Белорусская гос. акад. музыки». – Минск, 2016. – 24 с. – Текст : непосредственный.

98. Шахназарова, Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада : типы музыкального профессионализма / Н. Г. Шахназарова ; ВНИИ искусствознания. – М. : Сов. композитор, 1983. – 153 с. – Текст : непосредственный.

99. Юнусова, В. Н. Изучение китайской музыки в России : к проблеме становления отечественной музыкальной синологии / В. Н. Юнусова // Ученые записки Отдела Китая / Рос. акад. наук, Ин-т востоковедения. – М., 2014. – Вып. 15 : Общество и государство в Китае, т. 44, ч. 2 : 44-я научная конференция / [редкол.: д. филос. н., проф. А. И. Кобзев (гл. ред.) и др]. – С. 780–788. – ISSN 2227-3816.

100. Юнусова, В. Н. О типологии и сущностных чертах традиционных нотаций Азии / В. Н. Юнусова. – Текст : непосредственный // Музыка народов мира : проблемы изучения : материалы междунар. науч. конф. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Каф. истории зарубеж. музыки, Науч.-учеб. центр муз.-компьютер. технологий. – М. : НИЦ «Московская консерватория», 2008. – Вып. 1 / [редкол.: М. А. Сапонов, А. В. Харуто (сост.), В. Н. Юнусова (сост.)]. – С. 57–79 : ил. – ISBN 978-5-89598-193-1.

101. Ян Чжи. «Китайская тема» в творчестве Санкт-Петербургских архитекторов и декораторов XVIII – XIX веков : спец. 17.00.09 – Теория и история искусства : дис. ... канд. искусствоведения / Ян Чжи ; [Место защиты: Рос. гос. ун-т им. А. И. Герцена]. – СПб., 2008. – 145 с. – Текст : непосредственный.

Литературы на иностранных языках:

на китайском языке:

102. 白佐良 马西尼. 意大利与中国 / 翻译 萧晓玲. – 北京 : 商务印书馆, 2002 年. – 329 页. Бай Цзуолян. Массини. Италия и Китай / Бай Цзуолян ; пер. Сяо Сяолин. – Пекин : Коммерческая пресса, 2002. – 329 с. – Текст : непосредственный.
103. 王次炤. 中央音乐学院的办学理念及其教学成果 / 王次炤 // 人民音乐. – 2008. – № 11. – 第58–61 页. Ван Цычжао. Результат и основные идеи обучения в Пекинской консерватории / Ван Цычжао. – Текст : непосредственный // Народная музыка. – 2008. – № 11. – С. 58–61.
104. 王震亚. 苏联专家在中央音乐学院 / 王震亚. – 中央音乐学院学报-2010年. – 第四册. – 第3–6页. – ISSN 1001-9871. Ван Чжэнья. Русские специалисты в Пекинской консерватории / Ван Чжэнья. – Текст : непосредственный // Журнал Пекинской консерватории. – 2010. – № 4. – С. 3–6.
105. Ванхуа Ч. Сборник статей о музыке / Ванхуа Ч. – Хэфэй : Культура и искусство, 2013. – 270 с. – Текст : непосредственный.
106. 戴微. 中国音乐文化简史 / 戴微. – 香港 : Hong Kong Zhonghe Publishing Co., Ltd., 2011. – 213 页. – ISBN 978-988-15118-2-9. Дай Вэй. Краткая история музыкальной культуры Китая / Дай Вэй. – Гонконг : Книги Чжунхуа, 2010. – 213 с. – ISBN 978-988-15118-2-9. – Текст : непосредственный.
107. 邓建栋. 传统现代与个性 // 民族器乐的传统与当代演释 / 邓建栋 ; 上海音乐学院. – 上海, 2018. – 讲座. Дэн Цзяндун. Традиции,

современность и личность // Традиции и современная интерпретация национальной инструментальной музыки / Дэн Цзяндун ; Шанхайская консерватория. – Шанхай, 2018. – Рукопись.

108. 老子道德经 / 老子 王弼 ; 注 ; 楼宇烈 校释. –北京: 中华书局, 2011. – 年1月. – 216 页. Лао-цзы. Дао дэ-цзин / Лао-цзы ; пер. Лоу Юй Лея, Сяо Ши. – Пекин : Китайское изд-во, 2011. – 216 с. – Текст : непосредственный.

109. 李民雄. 民族器乐概论 / 李民雄. –上海 : 上海文化出版社, 1999 年. – 393页. – ISBN 9787805534190. Ли Минсюн. Введение в народную инструментальную музыку / Ли Минсюн. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 1999. – 393 с. – Текст : непосредственный.

110. 李焕之. 中国当代音乐 / 李焕之. –北京: 当代中国, 1997 年. – 852 页 – ISBN 9787800925832. Ли Хуаньчжи. Музыка современного Китая / Ли Хуаньчжи. – Пекин : Современный Китай, 1997. – 852 с. – Текст : непосредственный.

111. 李二伟. 试析二胡在戏曲伴奏中的情感魅力 / 李二伟 // 湖北 : 戏剧之家. –2017年. – 第2期. – 第80页. Ли Эрвэй. Исследование эмоциональной привлекательности музыкального инструмента эрху в аккомпанементе к театральному представлению / Ли Эрвэй. – Текст : непосредственный // Хубэй : Дом театра. – 2017. – № 2. – С. 80.

112. 刘安. 淮南子 / 刘安. –北京: 唐山, 1995年. – 326页. Лю Ань. Хуай Нань Цзы / Лю Ань ; под ред. Ли Гуна. – Пекин : Тянь Шань, 1995. – 326 с. – Текст : непосредственный.

113. 刘蓝著. 中国音乐美学 / 刘蓝著. – 台北 : 文津出版社有限公司, 2006. – 360 页. – ISBN 978-957-668-793-8. – ISBN 957-668-793-4. Лю Лань. Эстетика китайской музыки / Лю Лань. – Тайбэй : Изд-во Вэньцзинь, 2006. – 360 с. – ISBN 978-957-668-793-8. – ISBN 957-668-793-4. – Текст : непосредственный.

114. 刘靖之. 欧洲音乐学院与上海音乐学院 / 刘靖之 // 音乐艺术 : 上海音乐学院学报. – 上海, 2007. – 第 65–75页. – ISSN 1000-4270. Лю Цзинчжи. Европейские консерватории и Шанхайская консерватория / Лю Цзинчжи. – Текст : непосредственный // Музыкальное искусство : науч. вестн. Шанхайской консерватории. – Шанхай, 2007. – С. 65–75.

115. 刘伯温. 刘伯温春秋页 / 刘伯温. – 长春, 2001 年. – 314 页. – Люй Бу Вэй. Весны и осени господина Люя / Люй Бу Вэй ; пер. Вань Тина. – Чанчунь, 2001. – 314 с. – Текст : непосредственный.

116. 梁茂春. 中国当代音乐 / 梁茂春. – 上海 : 上海音乐学院出版社, 2004. – 198页. – ISBN 9787806920749. Лян Маочунь. Современная китайская музыка. 1949–1999 годы / Лян Маочунь. – Шанхай : Изд-во Шанхайской консерватории, 2004. – 198 с. – Текст : непосредственный.

117. 闵惠芬. 空山鸟语 / 闵惠芬. – 链接
<https://www.youtube.com/watch?v=S3JRMtBdr8E> (申请日期: 2020年1月15日) .
 Мин Хуэйфэнь. Птичий голос в горах / Мин Хуэйфэнь. – URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=S3JRMtBdr8E> (дата обращения: 15.01.2020). –
 Изображение (исполнительское ; движущееся ; двухмерное). – Музыка
 (исполнительская ; визуальная).

118. 闵惠芬. 空山鸟语 / 闵惠芬. –

链接 : <https://www.youtube.com/watch?v=S3JRMtBdr8E> (申请日期: 2020年1月16日). Мин Хуэйфэнь. Пустая гора. Пение птиц / Мин Хуэйфэнь. – <https://www.youtube.com/watch?v=S3JRMtBdr8E> (дата обращения: 16.01.2020). – Изображение (исполнительское ; движущееся ; двухмерное). – Музыка (исполнительская ; визуальная).

119. 中国新音乐 / 明言编著. –北京 : 人民音乐出版社, 2012 – 908页. – ISBN 978-7-103-03982-3. Новая музыка Китая / под редакцией Мин Янь. – Пекин : Китайское народ. муз. изд-во, 2012. – 908 с. – ISBN 978-7-103-03982-3. – Текст : непосредственный.

120. 京剧流行唱段集萃 (续集). –蔡宛柳 : 山东文化艺术出版社, 1996 年. – 254页. – ISBN 9787532916610. Собрание популярных пекинских опер / сост., ред. Цай Вань Лю, Цзи Цзюнь Нэн. – Цзинань : Шаньдунское изд-во культуры и искусства, 1996. – 254 с. – Текст : непосредственный.

121. 关汉卿文集 / 王雪琴. –石家庄 : 河北科学出版社, 1988 年. – 860 页. Собрание сочинений Гуан Хань-цина / под ред. Ван Сюэ Ци, У Чжэнь Цина. – Шицзячжуан : Хэбэйское науч. изд-во, 1988. – 860 с.

122. 孙宝瑄. 忘山庐日记. –上海 : 上海古籍出版社, 1982年. – 第一册. Сунь Бао Сюань. Дневник, созданный на горе Лу / Сунь Бао Сюань. – Текст : непосредственный // Собрание дневников эпохи Цин / сост., ред. Ван Жу Жунь, Чэнь Цзо Гао. – Шанхай : Шанхайское народ. изд-во, 1982. – Т. 1.

123. 孙继南.中国音乐通史简编 / 孙继南, 周朱泉. – 山东 : 教育出版社, 2002 年. – 615 页. – ISBN 9787532863044. Сунь Цзинань. Краткий

курс общей истории музыки Китая / Сунь Цзинань, Чжоу Чжуцзоань. – Шаньдун : Цзинаньское образоват. изд-во, 2002. – 615 с. – Текст : непосредственный.

124. 唐文青. 论中国民间音乐史问题 / 唐文青. – 北京 : 人民音乐出版社, 2003 年. – 224 页. – ISBN 9787103027110 Тан Вэньчинь. К вопросу об истории китайской народной музыки / Тан Вэньчинь. – Пекин : Изд-во народ. музыки, 2003. – 224 с. – Текст : непосредственный.

125. 唐琼. 中国音乐学院的学习与发展目标、教育体系和项目 / 唐琼 // 中国音乐学院学报. – 2010年. – 4号. – 第 20–27 页. – ISSN 1002-9923. Тан Цюн. Цели обучения и развития, система образования и программы в Пекинской консерватории / Тан Цюн. – Текст : непосредственный // Журнал Пекинской консерватории. – 2010. – № 4. – С. 20–27.

126. 陶亚兵. 中西音乐交流史稿 / 陶亚兵. – 出版社 : 中国大百科全书, 1994 年. – 334 页, – ISBN 9787100064475. Тао Ябин. История музыкальных контактов Китая с Западом / Тао Ябин. – Пекин : Большая китайская энцикл., 1994. – 334 с. – Текст : непосредственный.

127. 吴小平. 中国音乐学院硕士导师 / 吴小平 // 中国音乐学院学报. – 2010 年. – № 4. – 第 28–32 页. У Сяопин. Профессор пекинской консерватории об образовании в магистратуре / У Сяопин. – Текст : непосредственный // Журнал Пекинской консерватории. – 2010. – № 4. – С. 28–32.

128. 胡军. 太平经 中的音乐哲学思想 – 人与宇宙之间 / 胡军 // 武汉音乐学院学报. – 1996 年. – 第4期. – 第 30–39 页. – ISSN 1003-7721. Ху Цзюнь. Музыкально-философская мысль в трактате «Тайпинцзин» – мост

между Человеком и Космосом / Ху Цзюнь. – Текст : непосредственный // Журнал Уханьский консерватории. – 1996. – № 4. – С. 30–39.

129. 曹丽. 中学音乐教学 /曹丽. –上海: 教育出版社, 2000 年. – 425页.

Цао Ли. Музыкальная педагогика в общеобразовательной школе / Цао Ли. – Шанхай : Шанхайское пед. изд-во, 2000. – 425 с. – Текст : непосредственный.

130. Цзефэн Ч. Учебное пособие по китайской народной музыке / Цзефэн Ч.. – Пекин : Высшее образование, 2012. – 176 с. – Текст : непосредственный.

131. Цоган Е. Китайская музыка и музыкальные инструменты / Цоган Е. – Тайвань : Мельница, 2005. – 141 с. – Текст : непосредственный.

132. 钱仁平. 中国小提琴音乐 / 钱仁平. – 长沙 : 湖南文艺出版社, 2001 年. – 234 页. – ISBN 9787540424558. Цянь Жэньпин. Китайская скрипичная музыка / Цянь Жэньпин. – Чанша : Хунаньское худож. изд-во. 2001. – 234 с. – Текст : непосредственный.

133. 张蓓荔. 弦乐艺术史 / 张蓓荔 ; 翻译 : 杨宝智. –北京 : 高等教育出版社, 2003 年. – 427 页. – ISBN 9787040137200. Чжан Бэйли. История искусства игры на струнных / Чжан Бэйли, Ян Баочжи. – Пекин : Изд-во высш. образования, 2003. – 427 с. – Текст : непосредственный.

134. 郑祖襄. 中国古代音乐史/郑祖襄. – 北京 : 高等教育出版社, 2008. – 195 页. Чжэн Цзусян. История древней музыки Китая / Чжэн Цзусян. – Пекин, 2008. – 195 с. – ISBN978-7-04-023649-1. – Текст : непосредственный.

135. 陈伟. 二胡艺术史 / 陈伟. –合肥 : 安徽人民出版社, 2007. – 283 页. – Перевод на русский язык: Чэнь Вэй. История искусства эрху / Чэнь Вэй. – Хэфэй : Народное изд-во Аньхой, 2007. – 283 с. – ISBN 978-7-212-03062. – 9Текст : непосредственный.

136. 于丽娜. 高等音 // 乐学习的问题. – 1993年. – 第八册. – 第 18–19页.

Юй Лина. Высокий тон [передовая музыка] / Юй Лина. – Текст : непосредственный // Проблемы обучения музыки. – 1993. – № 8. – С. 18–19.

На английском языке:

137. Becoming American : the Chinese Experience : documentary film / directed by B. Keen. – URL : <https://www.youtube.com/watch?v=LgLzWQ7MnhQ> (date of application: 12.08.2019). – Image (performing ; moving ; two-dimensional).

138. Butterfly Lover's to bid for Intangible World Heritage // Xinhuanet. – 2004. – 15 June. – URL: https://web.archive.org/web/20041028003350/http://news.xinhuanet.com/english/2004-06/15/content_1526831.htm (date of application: 14.03.2020). – Text : electronic.

139. Catenaccio, C. Sudden Song : the Musical Structure of Sophocles' Trachiniae / C. Catenaccio. – Text : direct // Arethusa. – 2017. – Vol. 50. – P. 1–33. – ISSN 00040975.

140. Chien-Jung Hsu. The Construction of National Identity in Taiwan's Media, 1896-2012 / Chien-Jung Hsu. – Leiden : Brill, 2014. – 298 p. – ISBN 9004227695.

141. Chou, Oliver. Erhu master Min Huifen leaves musical legacy spanning half a century / Oliver Chou. – Text : direct // South China Morning Post. – 2014. – 13 May.

142. Differences in sound perception are reflected by individual auditory fingerprints in musicians / J. Benner, J. Reinhardt, E. Hofmann [et al]. – Text : direct // Acoustical Society of America Journal. – 2017. – Vol. 141 (5). – P. 3818. – ISSN 1520-8524.

143. Erhu. – URL: <https://max-k-studio.com/erhu/> (date of application: 08.12.2021). – Text : electronic.

144. Erhus sing as snakes gently weep // AFP. – Beijing, 2005. – 13 september. – URL: Taipeitimes.com (date of application: 14.09.2010).
145. George Gao Filmography. – URL: <http://movies.nytimes.com/person/1333532/George-Gao> (date of application: 20.01.2019). – Text : electronic.
146. Gulik, R. H. Qin : lute or Zither / R. H. Gulik. – URL: <http://www.silkqin.com/11misc/lute.htm> (date of application: 23.01.2019). – Text : electronic.
147. Guo Ping. Guqin Cong tan 【古琴叢談】 / Guo Ping. – Jinan : Shandong Book Press, 2006. – [4], 211 p. – ISBN 7-80713-209-4. – Text : direct.
148. Guqin and its music. – Text : electronic // United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. – URL: <https://ich.unesco.org/en/RL/guqin-and-its-music-00061> (date of application: 24.01.2019).
149. Hallqvist, H. Soul and Musical Theater : A Comparison of Two Vocal Styles / Hanna Hallqvist, Filipa M B Lã, Johan Sundberg. – Text : direct // Journal of Voice. – 2017. – T. 31. – C. 229–235. – ISSN 0892-1997.
150. Huehns, C. The Shaanxi Qinpai Erhu Tradition. Re-invention and Re-invigoration of a Folk Tradition / C. Huehns. – Text : direct // World of Music. – 2000. – Vol. 42. – P. 93–119. – ISSN 0043-8774.
151. John Thompson on the Guqin Silk String Zither (2005). – URL: <http://www.silkqin.com/> (date of application: 22.01.2019). – Text : electronic.
152. Johnson, D. Musical Motif Discovery from Non-Musical Inspiration Sources / Daniel Johnson, Dan Ventura. – URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Musical-Motif-Discovery-from-Non-Musical-Sources-Johnson-Ventura/4fcbfe7998a3006853b1f800872c83e85308c8da> (date of application: 18.01.2019). – Text : electronic.

153. Lau, F. Music in China : experiencing Music, Expressing Culture / Frederick Lau. – [Oxford] : Oxford University Press, 2007. – 208 p. – ISBN 0195301242. – ISBN 978-0195301243. – Text : direct.

154. Liu C. A Critical history of New Music in China / Liu C. A. – Hong Kong : Chinese University Press, 2010. – 1000 p. – Text : direct.

155. Mills, S. The musical faces of South Korea's East Coast shaman tradition: an exploration into personal style formation and expression / S. Mills, S. Park. – Text : direct // Ethnomusicology Forum. – 2017. – Vol. 26 (3), march. – P. 1-24. – ISSN 1741-1912.

156. Min Huifen : the Queen of Erhu Performance – URL: <https://web.archive.org/web/20150520170937/http://arts.cultural-china.com/en/94Arts7354.html> (date of application: 24.01.2019). – Text : electronic.

157. Moore, J. L. The utilization of non-classical approaches to teaching musical theatre repertoire to the undergraduate soprano voice major / J. L. Moore. – Text : direct // Voice and Speech Review. – 2017. – Vol. 11. – P. 216–225. – ISSN 2326-8263. – ISSN 2326-8271.

158. Tsao Penyeh. Tradition and Change in the Performance of Chinese Music / Tsao Penyeh. – [S. l.] : Psychology Press, 1998. – Part II : a Special Issue of the Journal Musical Performance. – 99 p. – ISBN 9057550415. – ISBN 9789057550416. – Text : direct.

159. Pfeifle, F. Organologic and acoustic similarities of the European violin and the Chinese erhu / F. Pfeifle. – Text : direct // Acoustical Society of America Journal. – 2016. – Vol. 140. – P. 3143. – ISSN 1520-8524.

160. Stock, J. A. Historical Account of the Chinese Two-Stringed Fiddle Erhu / Jonathan Stock. – Text : direct // Galpin Society Journal. – 1993. – Vol. 46 (March). – P. 83–113. – ISSN 00720127.

161. Stock, J. Musical Narrative, Ideology, and the Life of Abing / Jonathan Stock. – Text : direct // Ethnomusicology. – 1996. – Vol. 40, № 1 (Winter). – P. 49–73. – ISSN 0014-1836.

162. The Art of Guqin Music. – Text : electronic // United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. – 2004. – URL: <http://www.unesco.org/culture/intangible-heritage/masterpiece.php?id=65&lg=en>. (date of application: 29.07.2006).

163. Yin Wei. Zhongguo qin shi yan yi / Yin Wei. – Kunming Shi : Yunnan ren min chu ban she, 2001. – 332 p . : ill . – ISBN 7222032061. – Text : direct.

164. Zhang, S. Chinese and Western influences upon piano music in China / S. Zhang. – USA : The University of Arizona, 1993. – 74 p. – Text : direct.

На других языках:

165. Ву Гуолінг. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX – XX століть : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво : автореф. дис. ... канд. 213 мистецтвознавства / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2006. – 15 с. – Текст: безпосередній.