

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена»

На правах рукописи

Сюй Сунцзэ
ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ
В АСПЕКТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения, профессор
Г. П. Овсянкина

Санкт-Петербург

2023

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Традиционная китайская музыка как эстетический и психологический феномен.....	13
1.1. Сведения о музыке и ее взаимосвязи с психическим и физическим состоянием человека в древних китайских источниках.....	13
1.2. О музыкальном восприятии и воздействии музыки на человека в мировых письменных источниках	25
1.3. Пентатоника как стилистическая основа китайских традиционных пьес. Жанровые приоритеты для развития музыкального восприятия ...	36
Глава II. Потенциал китайской традиционной музыки в развитии музыкального восприятия	59
2.1. Стилистические особенности произведений, основанных на традиционных китайских мелодиях.....	60
2.2 Результаты нравственно-психического воздействия китайской традиционной музыки	95
2.3. Инструментальная импровизация на гучжэне в аспекте музыкального восприятия	102
Заключение.....	115
Список литературы.....	120
Приложения: 1. Нотные примеры	147
2. Фотоматериалы.....	178

Введение

Актуальность темы исследования. Исследование древних теоретических источников по воздействию музыки на человека в разных регионах мира имеет огромное значение, так как они несомненно повлияли на понимание того, как развивалась музыка в аспекте эволюции музыкального восприятия и музыкального слуха – важнейших психических феноменов, соединяющих мир музыки и человека. В том числе изучение воздействия музыки помогает выяснить, как в древности при помощи искусства оказывали психопомощь, позволяет разобраться, какое технологическое применение могут иметь древние знания сегодня.

Еще в стародавние времена было установлено, что в зависимости от жанра и стилистики музыка по-разному влияет на восприятие человека, его духовный мир, прежде всего на эмоциональный. В том числе она может оказывать и психотерапевтическое воздействие, о чем было хорошо известно в Китае. В древнекитайском «Трактате Желтого императора о внутреннем» уже подробно описывается «лечение пятью звуками». В наши дни в Китае на основе синтеза зарубежных научных знаний с традиционной китайской музыкой найден свой психологический подход. Выяснилось, что многие традиционные китайские пьесы могут с успехом применяться в музыкотерапии. Это качество китайской музыки, прежде всего традиционной и написанной в ее стилистике авторской, оказалось особенно востребованным для укрепления психологической адаптации детей, так как за последнее десятилетие выявление детских психологических расстройств в КНР сильно возросло, вызывая обеспокоенность в обществе.

Еще в 1950-х годах зарубежные ученые обнаружили, что музыка необходима детям не только для воспитания их эстетического вкуса, приобщения к художественной культуре, общегуманитарного роста, психологического развития, но и как сильный оздоровительный компонент.

Вследствие этого китайские исследователи начали экспериментировать в работе с больными детьми, используя именно традиционный репертуар, и получили существенные положительные результаты при развитии музыкального слуха, музыкального восприятия детей, а через них – улучшения психологического здоровья.

Встает вопрос, какими выразительными средствами обладает эта древняя музыка? Однако исследование ее стилистических качеств именно в контексте благотворного воздействия на музыкальный слух, музыкальное восприятие и через них на человеческую психику, особенно на детскую, еще не предпринималось. Желанием выполнить эту аналитическую задачу обусловлен выбор темы данной работы. Она направлена на изучение жанрово-стилистической парадигмы китайской музыки в контексте психологии музыкального восприятия и психологического воздействия.

Давно установлено, что для развития музыкального слуха и музыкального восприятия чрезвычайно важен выбор традиционного инструментария и метод его использования (особенно с детьми). Причем подтверждается: традиционные инструменты задействуются и как средство эстетического общения, и в качестве терапевтического воздействия. Причины интенсивного психологического влияния китайской традиционной музыки и традиционного инструментария в аспекте художественной составляющей еще мало исследованы. В данной работе предпринята попытка закрыть это своего рода белое пятно в музыкознании, что позволит полнее реализовать художественно-психологический и оздоровительный потенциал китайской музыки (прежде всего традиционной), ее инструментария и определяет *актуальность избранной темы исследования.*

Степень разработанности темы. Труды, в которых говорится о целебном психическом и физиологическом воздействии музыки, появлялись еще в глубокой древности. Самый древним из известных таких письменных источников в Китае является «Трактат Желтого императора о внутреннем»

(*Хуанди Нэйцзин*), который исследовался такими авторами, как Гуань Сяогуан, Му Цзюнься, Ли Синьби, Мэн Цзинчунь, Ван Синьхуа и др.¹. В нем описывается влияние традиционной китайской музыки на психологическое состояние и здоровье человека, а также подробно рассказывается о ее взаимосвязи с пятью основными внутренними органами. Этой теме также посвящены многие работы таких современных авторов, как Хао Ваньшань, Су Синь, Ли Цуньшань, Цзян Кунъян, Чжан Юн, Гуань Сяогуан.

О взаимодействии музыки с традиционной китайской медициной информацию можно найти в работах Ма Цяньфэн, Лян Хуэй, Ли Цуньшань, Цян Чжунхуа. Они раскрывают связь музыкотерапии с учениями о пяти стихиях и об энергиях инь-ян. В книге «Базовая теория новой музыки» Лю Юнфу детально описывается структура, а также ладовые и другие особенности китайской пентатонической музыки. К этой теме обращены работы Чэнь Веньси, Лян Хуэй и Хао Ваньшань.

Описания исследований воздействия китайского пентатонического репертуара на здоровье человека приводится в экспериментальных трудах таких ученых, как Фэн Шуцзюань, Чен Сяцзюнь, Чжан Ин, Пань Яньцзюнь, Ли Цзинин, Вэнь Нуань и Сун Синьжуй. Они изучали влияние музыки, исполняемой на традиционных китайских инструментах гучжэн, гуцинь и др.

Тем не менее, несмотря на столь крепкий теоретический фундамент, трудов, посвященных изучению музыкально-выразительного комплекса и в целом художественных особенностей традиционного китайского репертуара в плане воздействия на музыкальное восприятие, а через него и на психологическое состояние человека пока нет. Нет и аналитических очерков о наиболее знаковых произведениях в этой области. Между тем, психическое состояние здоровья современного населения, особенно детского, требует

¹Гуань Сяогуан, Ван Дань, Лю Яньбин. Трактат Желтого императора о внутренних органах. Идея лечения и укрепления здоровья с помощью музыки, начальное исследование // Китайская народная медицина. 2017. Вып. 25 (13) и др. Все упоминаемые в дальнейшем источники см. в списке литературы.

изучения выразительных возможностей китайских сочинений. Они отобраны длительной практикой и создавались с учетом соответствующих музыкально-выразительных канонов – благотворного воздействия на человека. В этой связи нельзя не обратиться к мысли крупнейшего российского музыковеда Ю. Н. Холопова о *ценностных* свойствах музыки и, следовательно, о необходимости ее *ценностного анализа*, высказанную им почти 40 лет назад². Все отмеченное подтверждает *актуальность избранной темы*.

Объект исследования — масштабный репертуарный комплекс китайской музыки, результативно используемый в развитии музыкального восприятия и психологической компенсации человека.

Предмет исследования – жанрово-стилистические особенности традиционной китайской музыки в аспекте психологической помощи детям.

Цель исследования – выявить корреляцию между жанрово-стилистическими чертами китайской традиционной музыки и их воздействием на музыкальное восприятие детей и их психику.

Задачи исследования:

1. изучить основные положения древнекитайских теоретических источников по вопросам взаимосвязи музыки с психическим состоянием человека;
2. проанализировать систему средств музыкальной выразительности и комплекс музыкального содержания традиционных китайских произведений малых форм как их стилистическую основу;
3. дать общий обзор китайскому традиционному репертуару и обосновать его воздействие на музыкальное восприятие и психологию человека;
4. охарактеризовать жанровые приоритеты китайских пьес и традиционного инструментария в контексте психолого-оздоровительного влияния;

² Холопов Ю. Н. К проблеме музыкального анализа // Проблемы музыкальной науки. М., 1985. Вып. 6.

5. выявить основные проблемы, связанные с психологической адаптацией китайских детей и обосновать положительную роль музыкального материала для решения этих проблем;
6. охарактеризовать роль импровизации на гучжэне в совершенствовании музыкального восприятия.

Теоретико-методологические основы диссертации определяются ее междисциплинарной направленностью, в которую вовлечены, помимо музыковедения, положения по общей психологии и детской педагогике и музыкальной терапии. Поэтому помимо уже упомянутых трудов, мы обращались к разностороннему комплексу знаний, изложенному в работах российских, китайских и западноевропейских ученых.

Важнейшими источниками являются музыковедческие труды Сун Сюэи и Ли Хуэйхуэй – «Аналитическое исследование китайских пятиступенных ладов», Чэнь Веньси – «Пентатоника – глобальный феномен? Размышления о пентатоническом звукоряде», Ду Ясюн и Чэнь Цзинэ – «Китайская народная музыка», Лю Чжэнвэй – «Рассуждения о свойствах китайской пентатоники», Люй Тинтин – «Искусство гучжэна в китайской музыкальной культуре» и др.

Нельзя было не обратиться к трудам российских музыковедов по различным аспектам музыковедческого анализа, в том числе средств музыкальной выразительности, жанра и стиля, музыкального содержания: Ю. Н. Холопова, В. В. Задерацкого, В. А. Цуккермана, Е. А. Ручьевской, В. Н. Холоповой, Е. В. Назайкинского, Л. П. Казанцевой и других.

Значимость имели работы по вопросам музыкальной психологии, педагогики и общим принципам музыкальной терапии: В. А. Сухомлинского, Л. С. Брусилковского, В. С. Шушарджана, В. М. Элькина, В. И. Петрушина, Ж. М. Глозман, А. Е. Павловой, М. Е. Пермяковой, Г. Р. Консона, Г. П. Овсянкиной, А. В. Тороповой, Д. К. Кирнарской и других. Особенно отметим базовые труды по музыкальному восприятию и музыкальному слуху Б. М. Теплова, В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского и т. д.

Среди книг по развитию современной китайской музыкотерапии выделим «Введение в музыкальную терапию» Гао Тянь и «Музыкальную терапию» Чжан Чжэньчжу.

Из западноевропейских трудов назовем исследование английского ученого П. Хордена «Музыка как медицина» (*Music as Medicine*), П. Гука «Лечение музыкой в различных культурных контекстах» (*Musical healing in cultural contexts*), где автор пишет о музыке, создававшейся и применявшейся под влиянием различных культурных фонов.

Так как тематика исследования обращена к психологии детей, мы не могли обойти стороной работы таких авторов как Дж. Алвин и Э. Уорик, П. Нордофф и К. Роббинс, Ли Цзюнь, Лю Ютин, Сю Чжэнин и Чжэн Мяочэнь, Фань Фэнхуа, Цзань Цунцун.

Значимы были работы по общеразвивающему воздействию музыки российских авторов: «Н. А. Метлова, Э. П. Костиной. Также отметим исследования и методические разработки Г. Ю. Маляренко и Т. Н. Маляренко, Л. А. Рапацкой, Е. Н. Котышевой, Ню Чжихуэй, Ху Юэпин, Чжоу Вэйминь, Тань Сюэлянь, Ли Цзюнь, С. Л. Эдгертона и А. Вудварда.

Исследование не было бы полным, если бы мы хотя бы вкратце не рассмотрели вопрос через призму традиционной китайской медицины и философии, космогонические принципы которой пронизывают китайскую музыкальную систему. Помимо уже отмеченного «Трактата Желтого императора о внутреннем», психофизическое воздействие музыки с точки зрения древнекитайской философии описано в таких трудах, как «Духовная дисциплина через радость музыки. К вопросу о философии эстетического воспитания в древнем трактате “Юэ Цзи”» Ли Липин, Цзян Янь, «Учение о влиянии пяти стихий на человеческий дух в доциньском Китае» Ли Цуньшань, «О том, как Оуян Сю исцелился, слушая музыку» Ма Гуанчжи, «Музыкотерапия в древнем шаманизме» Сунь Лицзюань, Ян Яжу, «Об

эмоциях в трактате “Записи о музыке”» Сюань Сяоян, «Инь-ян и пять стихий в музыкально-эстетической мысли периода Чуньцю» Цзян Куньян.

Методы исследования. В работе активно использовался теоретический метод; наряду с ним определяющую роль сыграли методы музыковедческого анализа – целостного, стилистического, структурного, содержательного, семантического. Стремясь выйти в область практического применения аналитических результатов, мы обратились к методам наблюдения.

Материал исследования. Материалом исследования является комплекс нотных текстов и звукозаписей традиционных китайских музыкальных произведений разных жанров, прежде всего песен, инструментальных миниатюр и импровизаций³. В том числе мы обратились к сочинениям китайских авторов, созданным с использованием традиционных стилистических канонов. Включались обработки для других инструментов и несколько сочинений для традиционного инструментального ансамбля. Большим источниковым подспорьем стали древние трактаты, а также современные исследования, обобщающие исторический и теоретический материал по китайской традиционной музыке и специфике ее анализа. Немаловажную роль сыграло осмысление личных наблюдений соискателя.

Положения, выносимые на защиту:

1. Китайские лады обладают разнообразным воздействием на музыкальное восприятие, через него на психику и физиологию человека, поэтому китайский репертуар классифицируется, прежде всего, в зависимости от ладовой структуры.

2. Одной из наиболее эффективных форм развития музыкального восприятия и музыкально-психологических практик является обучение игре

³ Соискатель ограничивается в основной только камерно-вокальной музыкой и для отдельных солирующих инструментов, абстрагируясь от древнекитайского оркестрового жанра. Последний, по-нашему мнению, не столь детализировано воздействует на развитие музыкального восприятия.

на гучжэне, жанрово-стилистические критерии подобного воздействия могут быть обусловлены гучжэнным репертуаром и тембром гучжэна.

3. Психологический эффект китайской музыки достигается в том числе за счет специфических мелодических оборотов и лирических архетипических образов, живущих в сознании китайцев.

4. В аспекте музыкальной психологической помощи приоритет отдается малым вокальным жанрам и темброво схожими с вокалом инструментальным пьесам.

5. Наиболее эффективной формой использования музыки для оказания психологической помощи детям является интерактивная музыкально-игровая импровизация, основанная на простейших китайских мелодико-ритмических оборотах.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые:

1. проанализированы и обобщены стилистические особенности китайских произведений, активно развивающих музыкальное восприятие и музыкальный слух;
2. дана жанровая классификация китайских пьес, успешно применяемых в развитии музыкального восприятия и на этой основе в музыкотерапии;
3. обоснованы причины положительного психологического воздействия характерных стилевых констант китайской музыки;
4. разработана система психологически адаптационных приемов на основе китайских традиционных пьес для применения их в развитии музыкального восприятия детей дошкольного и младшего школьного возраста.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что:

- 1) В нем резюмируются и обобщаются различные методы ладового анализа пентатонических мелодий. Материалы могут быть полезны для дальнейших разработок по китайской/восточной ладовой системе.
- 2) Исследование демонстрирует целостную картину развития музыкального восприятия, становления национальной школы музыкотерапии

с представлением модели синтеза мирового и национального опыта. Поэтому оно может служить материалом для исследователей, развивающих национальные музыкально-терапевтические методы.

3) В России данная работа может быть важна для музыковедов-синологов при изучении китайской традиционной музыкальной культуры, ее влияния на музыкальное восприятие и музыкальный слух.

Практическая значимость исследования. Материалы исследования могут быть успешно использованы в вузовских курсах по «Истории музыки стран Азии и Африки», «Структуре музыкального языка», «Музыкальной психологии», «Анализе и интерпретации произведений искусства», «Теории музыкального содержания», «Музыкотерапии в учебном процессе» в институтах (факультетах) музыки педагогических университетов.

Диссертация имеет справочное значение при использовании традиционной китайской музыки в развитии музыкального восприятия у детей и их психологической реабилитации.

Материалы исследования могут быть задействованы при подготовке лекций на курсах повышения квалификации преподавателей средних специальных и высших музыкальных учебных заведений и специалистов-синологов в области культуры.

Достоверность исследования подтверждается:

- Широким спектром теоретических источников, от древнекитайских трактатов до работ современных исследователей и практикующих специалистов в области музыковедения и других гуманитарных дисциплин.
- Научно-обоснованным выбором исследовательских методов.
- Целостным, стилистическим и содержательным анализом большого пласта китайских произведений.

Апробация диссертации. В процессе подготовки диссертации ее материал неоднократно апробировался в выступлениях на международных научно-практических конференциях: «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (Санкт-Петербург, ИМТиХ – 2018, 2019, 2020 гг.), «Музыкальное образование в современном мире: Диалог времен» (Санкт-Петербург, ИМТиХ – 2020 г.), в восьми научных публикациях, четыре из которых изданы в журналах, рекомендованных ВАК РФ («Бюллетень международного центра “Искусство и образование”», «Искусство и образование», «Университетский научный журнал»). Материалы диссертации апробировались в процессе педагогической практики: при проведении лекционных и практических занятий у магистрантов 2 курса в ИМТиХ РГПУ им. А. И. Герцена и на занятиях с учениками 1 класса общеобразовательной школы в КНР.

Структура исследования. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы (204 наименований: 121 на русском, 71 – на китайском и 12 на европейских языках) и двух Приложений.

Глава 1. Традиционная китайская музыка как эстетический и психологический феномен

1.1. Сведения о музыке и ее взаимосвязи с психическим и физическим состоянием человека в древних китайских источниках⁴

В Китае с глубокой древности существовала идея о космическом происхождении и божественном значении музыки, ее сакральном влиянии на душу и тело человека. Музыка и танцам зачастую приписывались магические свойства. Магические песнопения и танцы были средством связи между людьми и богами. Эти ритуалы проходили под руководством шамана. С помощью молитв богам, обрядов жертвоприношений для изгнания злых духов и отгона болезней шаман мог оказать влияние на все сферы жизни древних людей.

В этом методе психологического вмешательства посредством магических песен и плясок уже присутствовала первоначальная основа принципов и приемов прикладной/функциональной музыки, то есть музыки, которая направлена в том числе или прежде всего на обеспечение каких-либо жизненно необходимых (имеется в виду не эстетических), в том числе и лечебных потребностей⁵. Не лишним будет напомнить, что в музыковедении давно доказано: «В древних (в том числе фольклорных) культурах музыка носила преимущественно прикладной характер, участвуя в обряде, ритуале, в коллективных трудовых акциях (например, трудовые песни)»⁶. Синкретизм

⁴ В данном параграфе использован материал статьи соискателя: Сюй Сунцэ. Формирование музыкальной терапии как научной отрасли в КНР // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. СПб., 2019. Вып. 14. С. 175–181.

⁵ Сунь Лицзюань, Ян Яжу. Музыкалотерапия в древнем шаманизме // Исследования народного искусства. 2011. Вып. 24(05). С. 27.

⁶ Прикладная музыка // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1991. С. 440. См. также об этом: Eggebrecht H. H. Musikalisches Denken. Wilhelmshaven, 1977.

древнего художественного творчества не предполагал иного отношения к искусству, особенно к музыке.

Приведем ряд примеров из жизни древнекитайского протогосударства. В рамках первобытной шаманской практики шаман с помощью таких первобытных синкретических жанров, в которые активно вовлекались музыка, обряды, песни, пляски, барабанная дробь и др. помогал восстановить физическое здоровье, вернуть психическое спокойствие, развить свои умственные и защитные механизмы.

В ранних тотемных обрядах шаман, имея статус божественного посланника, пользовался признанием и имел большое влияние на умы людей. Взаимодействуя с больным, шаман применял музыку, соответствующую психическому состоянию последнего, и таким образом вызывал у него доверие. Это – не что иное, как один из основных принципов психотерапевтической практики. Установив к себе доверие, шаман, используя свой божественный авторитет в глазах больного, а также музыку, настроенную на его состояние, канализировал его страдания. Под руководством шамана больной присоединялся к песенно-танцевальным ритуалам, и при их помощи высвобождал свою негативную энергию, возвращаясь от удрученного, пассивного состояния к норме⁷.

Каждый раз, когда люди сталкивались с такими несчастьями, как обострения эпидемий и засухи, шаман обращался к духам с просьбой смилостивиться и уже это само по себе заставляло людей успокоиться. Сегодня эти древние колдовские практики сложно не воспринимать как банальные суеверия, однако в них проявляется отношение к музыке как к источнику сильного психологического влияния. Шаман, используя песнопения и пляски, успокаивал больных, работал с их психологическим состоянием, пробуждал в них врожденные механизмы самооздоровления, и касательно больных,

⁷ Сяо Вэньюй, Дун Лина. Анализ возникновения шаманов и целительниц в китайской культуре // Современная речь. Литературные исследования. 2008. Вып.10. С. 16.

страдающих депрессией и подверженных панике, которых преследовали кошмары, можно точно сказать, что действия шамана имели реальный оздоравливающий эффект. В Китае до наших дней дошли такие древние обряды, как шаманские пляски и священные гимны, например, *нову* – традиционный танец из города Шаоу (провинции Фудзянь) по изгнанию духов, *нолэ* – музыка для изгнания демонов из города Яншо (в округе Гуйлинь Гуанси-Чжуанского АР). Всё это песенно-танцевальные жанры, с помощью которых древние шаманы воздействовали на психическое состояние людей⁸.

Сведения о психическом и физическом состоянии человека в древних китайских источниках. С развитием древнекитайской цивилизации знания о музыке, ее происхождении и тотальном влиянии на человека и всю природу стали фиксироваться в письменных источниках. В частности, «Трактат Желтого императора о внутреннем» (сокращенно – *Трактат о внутреннем*) – самый древний фолиант с упоминанием о лечении музыкой в Китае. В нем подробно описывается лечебное воздействие пяти звуков китайского пятиступенного звукоряда: Гун, Шан, Цзюэ, Чжи и Юй⁹. В одной из глав, посвященных классификации природных явлений с точки зрения начал инь и ян говорится: «Печень связана с глазами, ступень Цзюэ; сердце связано с языком, ступень Чжи; селезенка связана со ртом, ступень Гун; легкие – с носом, ступень Шан, почки – с ухом, ступень Юй»¹⁰. То есть, Цзюэ – печень, Чжи – сердце, Гун – селезенка, Шан – легкие, Юй – почки. Налицо функциональное понимание оснований музыки. Причина такого подхода, вероятно, основана на длительных наблюдениях.

Следующий шаг в осмыслении пентатонического звукоряда содержит знание того, как эти пять звуков связаны с пятью чувствами: гнев, счастье,

⁸ Чжан Юн. Исследование о лечении музыкой в древнекитайской мысли // Народная музыка. 2018. Вып.5. С. 11.

⁹ Лян Хуэй, Ли Яньцин, Ли Мин. Вводная статья по пентатонике в китайской музыке // Китайская народная медицина в пров. Цзянсу. 2010. Вып.42(01). С. 5

¹⁰ Му Цзюнься, Ли Синьби. О пентатонике и ее взаимосвязи с пятью внутренними органами в «Трактате Желтого императора о внутреннем» // Журнал шаньдунского института традиционной медицины. 2000. Вып. 2. С. 92

печаль, горе и страх. А именно: Цзюэ соответствует гневу, Чжи – счастью, Гун – печали, Шан – горю, звук Юй соответствует страху. Также в «Трактате о внутреннем» говорится: «Ветер приходит с востока, ступень Цзюэ, жара – с юга, ступень Чжи, влага – из центра, ступень Гун, засуха – с запада, ступень Шан, мороз – с севера, ступень Юй»¹¹. Далее рассказывается об аналогичных связях пяти звуков с пятью цветами, вкусами и т. п. Таким образом выстраивается целая система согласования человека и его окружения с музыкой.

Мыслители школы материализма времен Чуньцю (период «Весен и осеней» в китайской истории: 722 по 481 год до н. э.) полагали, что все сущее родилось и сформировалось именно благодаря энергиям инь и ян, а если таким образом возникло абсолютно все, то и природа музыки не может быть исключением. Они считали, что разные виды музыки и ее применения, эстетические нормы, средства музыкальной выразительности и их феномены, такие как пяти и шестиступенные звукоряды, все это следует трактовать именно с точки зрения первоначал инь и ян и пяти природных первоэлементов. Основная причина возникновения музыки, согласно им, это влияние шести небесных природных элементов на пять земных.

В комментариях к хронике «Весен и осеней» (одного из древнейших исторических документов в Китае) Цзо Цюмин (около IV в. до н. э.) пишет: «Простой человек всегда пытается подражать высшему среди неба и земли идеалу. Подобно небу и земле он создает шесть небесных энергий и пять земных стихий. Есть пять вкусов, пять цветов, пять звуков. Все они между собой взаимосвязаны. Если нарушить между ними равновесие, в голове у человека тотчас начнется смятение, человек потеряет свою натуру»¹².

¹¹ Ма Цяньфэн, Вэн Цзецин, Ли Цюн. Анализ традиционного китайского лечения музыкой // Психология. 2006. Вып. 6. С. 1471.

¹² Ли Цуньшаншъ. Учение о влиянии пяти стихий на человеческий дух в доциньском Китае // Исследования общественных наук. Чэнду. 1985. Вып. 6. С. 50.

Любые эмоции, которые человек испытывает от прослушивания музыки также объясняются энергиями инь-ян и шестью природными энергиями. Более того, считалось, что в случаях, когда энергия Инь-Ян застаивается и не может свободно циркулировать, нужно обратиться к музыке, чтобы она расчистила путь и дала энергии выход. Это объяснялось, в том числе, и тем, что ступени хроматического звукоряда также образованы энергиями инь и ян: нечетные – мужской энергией ян, четные – женской энергией инь. Так как ступени звукоряда связаны с энергиями неба и земли Инь и Ян, мы можем с помощью музыки приводить в порядок энергии неба и земли¹³.

В «Трактате о музыке» из «Исторических записок Сыма Цяня» также говорится о том, что музыка настраивает гармонию инь-ян в функционировании организма и психологического состояния в целом, способствует циркуляции энергии Ци, нормализует кровообращение и успокаивает дух. Эти утверждения в полной мере согласуются с физическим воздействием музыки, подтвержденным современными исследованиями.

Описывается в «Трактате о внутреннем» и связь пяти органов с пятью звуками. Эти звуки принадлежат к пяти стихиям, созвучны пяти настроениям. Пять органов могут влиять на пять звуков, и наоборот, можно с помощью пяти звуков настраивать работу пяти органов, а также с помощью музыки, созвучной этим органам, помочь человеку добиться эмоционального высвобождения и гармонизации душевного состояния¹⁴.

«Записи о музыке» – самый древний из китайских классических трудов о музыке. Немалая его часть посвящена истокам древней музыки, а также ее взаимосвязи с личностью и эмоциональным миром¹⁵. В этом источнике говорится: «Звук, мелодия и музыка – это три разных уровня. Рождение

¹³ Цзян Кунъян. Инь-Ян и пять стихий в музыкальной эстетической мысли периода Чуньцю (первая часть) // Фронт общественных наук. 1979. Вып. 3. С. 63.

¹⁴ Су Инь. Музыка по рецепту врача // Массовое здоровье. Тайюань. 2006. Вып. 2. С. 51.

¹⁵ Сюань Сяоян. Об эмоциях в «Записях о музыке» // Вестник Шэньянской консерватории. 2008. Вып.3. С. 141.

музыки целиком связано с внутренним миром человека. Этот внутренний мир часто подвергается влиянию извне. Когда душу затрагивает что-то извне и она приходит в возбуждение, она выражает себя в звуке. Различные звуки перекликаются меж собой, порождают изменения, изменения приводят к порядку, называемому *мелодией*. Объединив звуки в мелодию, их можно исполнять на инструменте или петь. А если дополнить исполнение пляской с щитом и мечем или с перьями в руках, то все это может не только даровать эстетическое наслаждение, но и окажет очищающее и облагораживающее воздействие на душевные и интеллектуальные качества человека, тогда это и будет настоящая музыка, настоящая радость»¹⁶. (В китайском языке одним и тем же иероглифом 乐 обозначаются оба слова «музыка» и «радость».)

В вышеприведенном предложении по всей видимости акцент как раз ставится на единстве этих двух понятий. Более того, в цитируемом фрагменте прочитывается стремление раскрыть психологию творческого процесса при сочинении музыки, его алгоритмы. И далее – характеристику полученного практического результата. И итоговый вывод – музыка несет радость. а она в свою очередь приводит к психологическому равновесию.

В «Записях о музыке» проводится мысль о том, что музыка имеет нравственное влияние на развитие характера человека, и более того, на воспитание его личности. Хорошая музыка ведет человека к добру, плохая – склоняет его ко злу. Правители того времени тоже разделяли эту философию. Сюнь-цзы, мыслитель эпохи Чуныцю, в трактате о музыке «Юэ лунь» учил: «Древние правители верили, если человек не радостен, в нем может зародиться ненависть, ненависть порождает войны и смуты, музыка же дает людям радость, поэтому и были созданы классические церемониальные оды и гимны, чтобы направлять людей, чтобы она в полной мере выражала их радость, а переливчатые и мягкие мелодии трогали их добрые сердца, чтобы злые,

¹⁶ Ли Липин; Цзян Янь. Духовная дисциплина через радость музыки. К вопросу о философии эстетического воспитания в древнем трактате «Юэ Цзи» // Люди искусства. 2007. Вып. 6. С. 166.

грязные нравы не добрались до народа и не коснулись его. Вот для чего древние правители придумали музыку»¹⁷.

Во времена династий Тан (618–907) и Сун (960–1279) на основании накопленных сведений стало распространяться лечение музыкой через ее нравственно-психологическое влияние. Оуян Сю, политический деятель и литератор династии Северная Сун, как-то сказал: «Однажды я перетрудился и заболел, расслабленная и комфортная обстановка ничуть не помогла мне, зато после недолгих музыкальных упражнений, болезнь неожиданно взяла, да и прошла»¹⁸.

Один из четырех великих медиков времен царств Цзинь (1115—1234) и Юань (1271—1368) Чжан Цзыхе применял музыку в своей деятельности. К примеру, в трактате «Уход за родителями по-конфуциански» он писал: «Для лечения душевных расстройств, вызванных тревогой, следует использовать иглоукалывание в сочетании с танцем, звуками флейты и барабанов»¹⁹.

В период Мин (1368–1644) система психологического воздействия музыки продолжала изучаться. Чжан Цзиньюэ – крупнейший мыслитель того времени, в трактате «Лэйцзин», затрагивая тему воздействия музыки пишет: «Музыка способна связать небо и землю воедино и все это наполнить божественным началом ...»²⁰.

В «Золотом зеркале медицины», трактате эпохи Цин, также не малая часть посвящена объяснению механизма воздействия пентатоники и ее особенностей при лечении болезней. При этом вопрос раскрывается еще глубже и подробнее, чем в предшествующих трудах²¹. Все приведенные

¹⁷ Цян Чжунхуа. Сюнь-цзы и музыкальная мысль времен династии Хань. // Вестник Тяньцзиньской консерватории. 2012. Вып.1. С. 82.

¹⁸ Ма Гуанчжи. О том, как Оуян Сю исцелился, слушая музыку // Будьте здоровы. 2010. Вып. 2. С. 13.

¹⁹ Ван Сытэ, Чжан Цзунмин. Ценность и культурное значение традиционной китайской медицины с точки зрения медицины современной // Традиционная китайская медицина. 2018. Вып. 59(01). С. 12

²⁰ Ма Цяньфэн, Вэн Цзецин, Ли Цюнь. Указ. Изд. С. 1471.

²¹ Цзян Ли. Благоприятное влияние музыки на здоровье с точки зрения китайской медицины // Достижения китайской медицины и фармацевтики. 2007. Вып. 4. С. 962.

исторические сведения получили развитие и в постимперскую эпоху XX века, когда в 1912 году пала последняя китайская императорская династия Цин.

Накопленные уникальные многовековые теоретические сведения об эстетическом, нравственном и психологическом влиянии музыки стали обобщаться и изучаться в рамках распространившейся после Первой Мировой войны в Европе и США *музыкальной терапии*.

Как полноценная научная дисциплина, она стала развиваться в КНР после 1980 годов. Отправной точкой этого процесса принято считать лекцию о музыкотерапии в Центральной консерватории КНР Лю Банжуня, профессора Аризонского университета, китайца по происхождению. Благодаря этой лекции у многих специалистов, как у музыкантов, так и у медиков возник большой интерес к этой науке. В 1984 году Чжан Боюань и его помощники из Пекинского университета обнародовали отчет об исследовании «Воздействие музыкотерапии на физическое и душевное состояние человека». Это была первая научная публикация в области музыкотерапии в КНР²². В 1986 году Гао Тянь опубликовал статью «Применение музыки для облегчения болезней». После стали издаваться доклады о клинических исследованиях в этой области. Первыми китайскими монографиями на данную тему стали «Музыкотерапия» Пу Кайюаня (1994), «Лечение музыкой» Хэ Хуацзюня и Лу Тинчжу (1995)²³.

Начало использованию музыкотерапии в клинической практике было положено в 1984 году в санатории Мавандуй г. Хунань, провинция Чанша. В 1985 году при сотрудничестве Хуэйлунгуаньской больницы в Пекине и Чжана Хуни из Китайской консерватории были предприняты попытки лечения хронической шизофрении. После этого еще 200 больниц стали организовывать кабинеты музыкотерапии²⁴.

²² Чжан Чжэньчжу. Музыкальная терапия. Пекин, 2015.

²³ Гао Тянь. Указ. изд. С. 14

²⁴ Там же.

В 1989 году учреждается научное общество музыкальной терапии, раз в два-три года проводятся научные симпозиумы. Однако практическое использование музыкотерапии было часто элементарно – для больных просто воспроизводили аудиозаписи. Но таким методом нельзя добиться какого-либо результата. Поэтому развитие музыкотерапии в следующее десятилетие было не так успешно²⁵.

В 1990 году Чжан Чусуй, ныне ведущий тайваньский музыкотерапевт, вернулся из США в Тайбэй, где стал практиковать в центре детского развития «Синь Ай». Затем на Тайвань приехали девятнадцать магистров по специальности *музыкальная терапия*. Все они получили дипломы в США и других странах. По темпам развития Тайвань опередил материковый Китай²⁶.

Как образовательная дисциплина и специальность *музыкотерапия* появилась в Китайской консерватории в 1989 году. Однако из-за нехватки профессиональных знаний и подготовленных преподавателей после набора двух групп студентов специальность закрылась. В 1996 году Центральная консерватория организовала центр по изучению музыкальной терапии, а в 1999 году стала набирать студентов-магистров, с 2003 года к ним добавились бакалавры. В Центральной консерватории дисциплина Музыкотерапия преподавалась по высшим международным стандартам, учебная программа была согласована с требованиями американской музыкотерапевтической ассоциации. С тех пор китайская музыкотерапия постепенно начала признаваться на международном уровне²⁷.

В настоящее время в Китае существует 17 вузов, ведущих подготовку специалистов в данной области. Среди первых, открывших у себя эту специальность, являются Центральная консерватория, Китайская консерватория, Сычуаньская консерватория, Цзянсийский университет

²⁵ Там же. С. 15

²⁶ Там же.

²⁷ Гао Тянь. Указ. изд. С 16

китайской медицины, Шэньянская консерватория, Шанхайская консерватория, Чунцинская консерватория²⁸ и др. В семи из них по данной специальности работает магистратура, в двух — докторантура. По данным на июль 2017 год в Китае имеют профессиональное музыкотерапевтическое образование 1700 человек, около 30 магистров прошли обучение за рубежом и вернулись на Родину, есть доктор наук. Этого уже немало для того, чтобы распределив эти кадры по всем необходимым должностям, достичь продуктивных результатов²⁹.

При клиническом применении музыкотерапии некоторые терапевты могут использовать образовательный метод (например, через обучение музыке) для достижения врачебной цели. Как следствие, с технологической точки зрения, понятия музыкальной терапии и обучения музыке могут взаимодействовать друг с другом, в то время как это разные отрасли духовной деятельности – медицина и музыкальная педагогика. В уроках музыки целью является передача знаний и развитие музыкальных навыков, а в музыкотерапии они являются лишь вспомогательным средством, целью же становится выздоровление больного. А в основе лежит мощное психологическое воздействие музыки.

Также с технологической стороны могут быть слабые звенья или перекосы в сторону какой-либо одной науки. В конечном счете музыкотерапия включает технологию, подразумевающую клиническое применение, она не только требует от терапевта надлежащих знаний по медицине и психологии, но также и определенных знаний музыки и навыков ее применения (в том числе умения импровизировать), так как осуществление большинства техник музыкотерапии на практике зависит от навыков музыкотерапевта. Поэтому

²⁸ Последовательность учебных заведений приводится в хронологическом порядке по мере открытия в них специальности *Музыкальная терапия*

²⁹ Чжан Хайтао. Музыкальная терапия и ее незаменимая роль при лечении аутизма // Сяофэй жибао. 2018. Вып. от. 01.08. С. 1.

нередко встречаются случаи, когда вся терапия сводится к прослушиванию музыки. Это привело к тому, что эффективность музыкальной терапии стала вызывать все меньше доверия у специалистов³⁰.

Несмотря на то, что в древнекитайских источниках излагается множество теорий использования музыки в лечебных целях, тем не менее, они не складываются в единую систему научных знаний. Также не хватает исторических примеров о подобном использовании музыки в древности, на которые можно было бы опереться. Поэтому в исторических записях все еще остается много пробелов, которые предстоит проанализировать и правильно интерпретировать.

По мере того, как медицина и здравоохранение в КНР постепенно отходят от простейшей медико-биологической концепции в пользу гуманистической, а во многих сферах медицины все большая роль отводится человеческой психике, можно говорить, что в будущем музыкотерапию как науку и профессию музыкального терапевта в Китае ожидают масштабные перспективы. Это будет логический итог тысячелетий в развитии древнекитайской музыки, отношения к ней со стороны общества, требований, которые к ней предъявлялись.

В заключении параграфа 1.1 важно сделать вывод, что с древнейших времен в Китае музыке придавалось сакральное значение. Она ценилась и как эстетический, и как нравственно-облагораживающий феномен, и как средство гармонизации человека с окружающим миром, и единения его с горными высями космоса. Как само собой разумеющееся качество за ней признавалась возможность психологического воздействия, и как следствие – влияния на здоровье человека.

³⁰ Чжан Чжэньчжу. Указ. изд. С. 27.

Такие воззрения на музыку подтверждаются древнейшими теоретическими источниками, активно изучаемыми китайскими исследователями: «Трактат Желтого императора о внутреннем», хроника «Весен и осеней», «Трактат о музыке» из Исторических записок Сына Цяня», «Записи о музыке» и др.

Стремление использовать оздоровительные свойства музыки подтверждается отношением к ней как к функциональному – прикладному жанру, доминирующему в эпоху древних цивилизаций. Прикладной жанровый подход обусловлен, на наш взгляд, синкретичностью, принципы которой лежали в основе магии, ритуала и обряда (в чем мы солидарны с мыслью Н. П. Коляденко³¹). Она главенствовала десятки тысяч лет в художественной культуре первобытного общества, и как его наследие – в древнекитайском протогосударстве.

Одно из важнейших звеньев в этой цепочке связано, на наш взгляд, с музыкальным слухом, как инструментом развития и функционирования музыкального восприятия. Разные аспекты музыкального слуха, его корреляция с музыкальным восприятием и характеристика музыкального восприятия в целом теоретически обоснованы в трудах крупнейших ученых, которые послужили теоретическим основанием для данного исследования.

Поэтому вопросам музыкального восприятия, воспитания музыкального слуха посвящен следующий параграф (1.2).

³¹ Коляденко Н. П. Музыкальность в системе искусств: синергетический аспект. Новосибирск, 2022.

1.2. О музыкальном восприятии и воздействии музыки на человека в мировых письменных источниках³²

Во всех видах музыкального творчества задействована важнейшая сенсорная музыкальная способность – музыкальный слух³³ и непосредственно связанное с ним музыкальное восприятие. Они имеют большое значение для развития психики человека в целом, тем более для его проникновения в суть музыкального искусства, овладения достижениями музыкальной культуры и расширения кругозора. Развитие музыкального слуха связано со все более тонкой реакцией человеческой психики на качественные характеристики звука, прежде всего музыкального, и помимо врожденных задатков требует неустанного и целенаправленного труда, апелляции к широкой культурной практике. Не случайно Е. В. Назайкинский отмечал: «Музыкальный слух – лишь малая надстройка на фундаменте, уходящем в глубины тысячелетий. Он возводится усилиями самого человека и его воспитателей, примеряется к музыкальной жизни, к инструментам и произведениям»³⁴.

Однако музыкальный слух, как говорилось ранее, – это только инструмент для воспитания *музыкального восприятия*, которое, как и всякое другое, обязательно связано с подключением интеллекта во всей его совокупности,

³² В параграфах 1.2, 1.3 используются комплексы статей соискателя: Сюй Сунцзэ. Аналитические принципы пентатонических произведений, используемых в китайской музыкотерапии // Бюллетень Международного центра «Искусство и образование». Электронный научно-методический журнал теории, методики и практики художественного образования и эстетического воспитания. 2021. № 2. С. 322–335; Сюй Сунцзэ. Художественные особенности китайских музыкальных произведений, используемых для оказания психологической помощи // Искусство и образование. Журнал теории, методики и практики художественного образования и эстетического воспитания. 2021. № 5 (133). С. 139–147; Сюй Сунцзэ. Роль китайской традиционной пентатоники в музыкотерапии // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. СПб., 2018. Вып. 13. С. 176–182; Сюй Сунцзэ. Произведения национальной китайской музыки, используемые в музыкальной терапии (об особенностях китайского лада) // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен. Сборник научных трудов. СПб., 2020. Вып. 10. С. 57–64; Сюй Сунцзэ. Потенциал древнекитайской музыки для развития музыкального восприятия // Университетский научный журнал. 2023. № 75. С. 158–162.

³³ В целом трактовка положений музыкальной психологии опирается на учебник по «Музыкальной психологии» Г. П. Овсянкиной (см. список литературы). Отнесение музыкального слуха к сенсорной музыкальной способности принадлежит К. В. Тарасовой (*Тарасова К. В.* Онтогенез музыкальных способностей. М., 1988).

³⁴ Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М., 1988. С. 177.

так как предполагает активную работу образного, логического, эмоционального и других видов мышления³⁵. Е. В. Назайкинский справедливо подчеркивал ступенчатость этого процесса и выделял его иерархичность, неизменно приводящую к активному включению мышления: это «сложная деятельность, направленная на адекватное отражение музыки и объединяющая собственно восприятие (перцепцию) музыкального материала с данными музыкального и общего жизненного опыта (апперцепцию), познание, эмоциональное переживание и оценку произведения»³⁶.

Именно музыкальное восприятие ответственно за постижение смысла музыки, ее синестетической сущности и в конечном счете – музыкального содержания. В механизме действия музыкального восприятия важнейшей составляющей является моторно-эмоциональная реакция на музыкальную информацию, физиологическим знаком которой, по мнению Г. А. Орлова,³⁷ являются мышечные сокращения, в частности, голосовых связок («мышцы голосовых связок являются как бы детектором эмоций»³⁸).

Нельзя не согласиться с мнением Дж. Марселла, что развитие музыкального восприятия – это «фундамент будущей музыкальной культуры» ребенка³⁹. Однако встает вопрос: только ли проникновением в эстетические основания музыки обусловлено совершенствование музыкального восприятия? Личные наблюдения соискателя, беседы с коллегами-музыкантами подтверждают: наряду с этим – несомненно важнейшим качеством музыкального восприятия, его всё более высокое и рафинированное развитие ведет и к раскрытию психотерапевтических эффектов музыки. Иными словами, чем тоньше и многограннее реакция на музыку благодаря совершенствованию музыкального восприя-

³⁵ Вопросы природы и структуры интеллекта и мышления достаточно полно освещены в соответствующей научной литературе, и мы опускаем их описание.

³⁶ Назайкинский Е. В. Психология музыкальная // Музыкальная энциклопедия. М., 1978. Т. 4. С. 481.

³⁷ См.: Орлов Г. А. Древо музыки. СПб., 2003.

³⁸ Овсянкина Г. П. Музыкальная психология... Указ. изд. С. 90.

³⁹ Там же. С. 192.

тия, тем активнее человек реагирует не только на эстетические, но и оздоравливающие свойства музыки. Подобно тому, как в древнекитайской живописи, искусстве каллиграфии доминируют тонкие линии, мельчайшие смысловые нюансы (даже *полунюансы*), едва заметные детали, как бы образующие сонм микрообразов, схожая картина (только из звуков) вырисовывается в музыке, направляя музыкальное восприятие к реакции на все тончайшие обороты в мелодическом рельефе, фактурном рисунке, ритмике с множеством агогических оттенков и т. д.

К этому следует добавить и бесчисленную градацию исполнительских нюансов, которые являются неотъемлемой частью китайской музыки. Они оттачивают музыкальный слух, формируя такие его стороны как динамический слух, артикуляционный слух, агогический. Интонационная *игра*, приоритет монодического изложения в китайской традиционной музыке, стимулируют развитие интонационного слуха, когда помогающие его развитию голосовые связки как бы ощупывают каждый интонационный поворот⁴⁰. А приоритет негромкой динамики, фактурная прозрачность (как в каллиграфии!) заставляют прислушиваться к каждому звуку.

Столь сложная и детальная работа музыкального слуха ведет к усилению интеллектуальной стороны музыкального восприятия. Оно буквально акцентирует континуальное мышление. «Появляются, по словам Е. В. Назайкинского, “смутные, комплексные ощущения, часто эмоционального характера”, которые слушатель зачастую не способен литературно описать. Однако это не значит, что он не воспринял музыкальное содержание. Существует, так называемое, *континуальное мышление*, то есть *мышление доречевого уровня*, его предтеча. Это важная составляющая в развитии интеллекта, в которой наиболее интенсивно мыслительный процесс синтезируется с ощущениями и эмоционально-чувственными функциями. Именно к континуальному мышлению

⁴⁰ Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Указ. изд.; Овсянкина Г. П. Музыкальная психология... Указ. изд.

в большинстве случаев, как никакое другое искусство, апеллирует музыка»⁴¹. И наиболее интенсивно этот процесс стимулируется стилистикой китайской традиционной музыкой. Поэтому она дает такой активный импульс к развитию музыкального восприятия. Не случайно с древности в Китае теоретические рефлексии о музыкальном искусстве тесно переплетались с музыкально-терапевтическими идеями.

Отсюда, возможен вывод: *психотерапевтические свойства музыки не могут быть раскрыты для индивидуума без сформированного у него музыкального восприятия*. В данном процессе важен музыкальный материал. Это явление было известно в Китае с древности. Поэтому древнекитайская музыка (в первую очередь, как мы подчеркивали во Введении, камерных жанров – вокальных и для инструментов соло) обладает свойством активного воспитания музыкального слуха, ведущего к развитию музыкального восприятия и к реакции на функции музыкального врачевания. Таким образом, благодаря музыкальному восприятию происходит взаимодействие искусства музыки с музыкальной терапией, прошедшей длительный процесс становления и множество стадий развития и породила разнообразие течений и методик.

Этому способствовал и тот факт, что с древности она параллельно развивалась во множестве стран, в результате чего у каждого народа сформировалось собственное специфическое понимание вопроса. В истории развития музыкотерапии в Западных цивилизациях можно условно выделить три стадии: Первая – от древности до падения Римской империи. Вторая – от падения Римской империи до 50-х годов XX века. Третья – с окончания Второй мировой войны и до наших дней. От каждого периода осталось множество свидетельств о применения музыки в лечебных целях и роли в этом процессе музыкального восприятия.

⁴¹ Овсянкина Г. П. Музыкальная психология... Указ. изд. С. 91.

Стадия первая. Существуют упоминания о лечении музыкой во многих древних культурах. Причем зачастую помимо психологического эффекта утверждалось и вполне непосредственное физиологическое воздействие. Так в Древнем Риме лекарь Гален считал, что музыка может помочь при змеиных укусах, а в Древней Греции Демокрит называл звуки флейты благотворными при смертельных инфекциях. Нельзя не отметить, что подобные реакции возможны только на основе чуткого тембрового слуха, стимулирующего соответствующие стороны музыкального восприятия.

Также известно о Гиппократе, который применял музыку в медицинских целях и приравнивал ее по исцеляющим свойствам к серьезным лекарствам. Говоря о представлении, о силе музыки в античной культуре нельзя не вспомнить и об Орфее, персонаже древнегреческой мифологии, преображающем все вокруг себя своими чудотворными мелодиями⁴².

У древних греков музыка вообще была неотъемлемой частью философии и повседневной жизни. Ее активно использовали для стимулирования работы и во время спортивных тренировок. Также греки, стремившиеся к идеалу калокагатии – развитию в человеке в равной степени физических и духовных качеств – уделяли музыке немалое внимание, как средству формирования и социализации личности⁴³.

Древнегреческий мыслитель-философ Платон утверждал: «Музыка – это самое мощное средство, потому что ритм и гармония живут в душе человека. Музыка обогащает ее, даруя ей блаженство и озарение». Также: «...Гармонию, пути которой сродни круговращению души, музы даровали каждому рассудительному своему почитателю не для бессмысленного удовольствия — хотя в нем только и видят нынче толк, — но как средство против разлада в круговращении души, долженствующее привести ее к строю и согласованности с самой собой. Равным образом, дабы побороть

⁴² Му Цзюнься, Ли Синь. Указ. изд. С 92.

⁴³ Петрушин В. И. Музыкальная психология: учебник и практикум для СПО. М., 2017. С. 32.

неумеренность и недостаток изящества, которые выступают в поведении большинства из нас, мы из тех же рук и с той же целью получили ритм⁴⁴»

Пифагор в исследовании оздоровительных возможностей музыки шел еще дальше и даже рекомендовал прописывать больным специально составленные мелодии для лечения различных болезней, подобно тому, как знахарь подбирает травяные отвары для разных случаев недомогания.

Аристотель продолжил идеи Платона и Пифагора. Он обращал внимание на различия в восприятии ладов и их воздействии на психику: «...музыкальные лады существенно отличаются друг от друга, так что при слушании их (восприятии. – С. С.) у вас появляется различное настроение, и мы далеко не одинаково относимся к каждому из них; так, например, слушая одни лады, мы испытываем более жалостное и подавленное настроение, слушая другие, менее строгие лады, мы в нашем настроении размягчаемся; иные лады вызывают в нас по преимуществу среднее, уравновешенное настроение»⁴⁵. У многих других античных авторов, таких, как Пиндар, Страбон, Лукиан, Архилох, Аристофан, Эсхил, Гесиод, Вергилий, Плутарх также можно найти упоминания о прикладном, и в том числе, лечебном использовании музыки. Но не будем ограничиваться Древней Грецией и Римом. В Древнем Египте музыка также имела священное значение, египтяне чтили то, насколько она способна влиять на дух человека. Также известно, что египтяне использовали музыку для облегчения родов. Исцеление болезней, наряду с музицированием, тоже считалось священным процессом, оно часто проходило в храмах, и музыка здесь также сопутствовала врачеванию⁴⁶.

Персидский врач Авиценна, перечисляя различные способы лечения наряду с лекарствами, вдыханием специальных запахов, диетой и смехом также называл музыку.

⁴⁴ Цит. по: Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. М., 2011. С. 35.

⁴⁵ Цит. по: Шестаков В. П. От этоса к аффекту. Москва. 1975. С. 195

⁴⁶ Лосев А. Ф. Указ. изд. С. 28

В Парфянском царстве в III в. до н. э. было даже специальное учреждение, место, которое можно было бы назвать настоящим центром музыкотерапии того времени. В нем с помощью музыки людям помогали справляться с меланхолией и другими душевными недомоганиями.

Также можно сказать, что о музыкотерапии упоминается и в Ветхом завете, в котором рассказывается, как звуки арфы исцелили царя Давида⁴⁷.

Вторая стадия. После падения Римской империи античные представления были забыты и в Европе. Музыка все больше оформлялась в отдельное искусство и уходила из прикладных сфер. Здесь можно привести слова немецкого композитора, теоретика и педагога И. Маттезона (1681–1764): «Назначение музыки первоначально в том состояло, чтобы содержать нашу душу в сладком покое, или, если она утратила последний, вновь успокоить и удовлетворить ее. <...> Наши современные виртуозы стараются лишь увеселять и поражать своим высоким совершенством, прежние же умели делать своих слушателей печальными, живыми, гневными, влюбленными и даже бешеными, каковы музыкальные секреты в наши времена утрачены»⁴⁸.

Однако, с приходом ренессанса интерес к развитию музыкального восприятия и вместе с ним к музыкотерапии постепенно возрождается. Это проявляется в рамках теории аффектов, изучавшей воздействие различных видов музыки на пациентов с разными типами характера. Большой вклад в эти исследования внес немецкий ученый-энциклопедист А. Кирхер. Вот, к примеру, что он писал: «Меланхолики любят серьезную, не прерывающуюся грустную гармонию. Сангвиники, благодаря легкой возбудимости кровяных паров, всегда привлекаются танцевальным стилем. К таким же гармоническим движениям стремятся и холерики, у которых танцы приводят к сильному

⁴⁷ Петрушин В. И. Указ. изд. С. 67.

⁴⁸ Цит. по: Иванов-Борецкий М. В. Материалы и документы по истории музыки. М., 1934. С. 29.

воспалению желчи. <...> Флегматиков, — отмечал немецкий ученый-музыкант Атаназий Кирхер, — трогают тонкие женские голоса»⁴⁹.

У Кирхера была своя теория, согласно которой в природе существовало два вида музыки: так называемая музыка сфер и человеческая музыка. Здоровье отдельного человека было обусловлено наличием гармонии между его собственной внутренней музыкой и музыкой сфер. Музыкаотерапия же была призвана эту гармонию восстанавливать в тех случаях, если человек ее утратил, и, как следствие, заболел.

Гораздо динамичнее музыкаотерапия начинает развиваться в XIX веке. Во Франции Ж.-Э. Д. Эскироль внедряет ее в психиатрическую практику, в России же это поле исследует знаменитый физиолог И. Р. Тарханов. Среди прочих выведенных закономерностей, Тарханов к примеру, установил, что от прослушивания радостных мелодий у человека замедляется пульс. Уже в начале XX века к числу русских исследователей добавятся Л. А. Саккетти и В. М. Бехтерев.

Новый виток развития музыкаотерапия получает во время Первой мировой войны, когда ее стали использовать военные врачи. После ее окончания полученный на войне опыт медицины из разных стран использовали по-разному: в Германии – при лечении язвы желудка, в Швейцарии – легких форм туберкулеза, австрийцы же, подобно древним египтянам, использовали музыку в качестве обезболивающего средства при родах. В Европе в целом обезболивание музыкой стали также активно применять в стоматологии и хирургии.

Третья стадия. После второй Мировой войны в США и европейских странах музыкаотерапия усиленно развивается как научное направление. Создаются многочисленные научные общества, проводятся конференции.

⁴⁹ Там же.

В современной России своего рода точкой отсчета можно считать 1993 год. Именно в это время М. Чунч создает первый в РФ Международный центр музыкотерапии. Прошло десять лет и в апреле 2003 года, музыкальная терапия получила официальное признание в качестве одного из методов здравоохранения в Российской Федерации, а в высших учебных заведениях начинают готовить специалистов по этому направлению. Сегодня в Западных цивилизациях контролируемое воздействие музыки на человеческую психику входит в поле исследований таких наук, как *медицина, социология, психология, психиатрия* и другие⁵⁰.

По мнению Г. П. Овсянкиной, изучение функционирования музыки в рамках музыкотерапии является одним из аспектов музыкальной психологии – «собственно психологический и медицинский (оздоравливающее влияние музыки на человека и животных)»⁵¹. Причем сегодня музыкальная психология входит в состав музыкознания. Об этом, в частности, свидетельствует схема музыкознания (с комментариями), помещенная в учебное пособие для вузов, – «Введение в музыкознание» М. Ш. Бонфельда. Она входит в блок дисциплин под названием «философия музыки», включающий *музыкальную эстетику, психологию музыки и музыкальную семиотику*⁵².

Современное определение термина «Музыкотерапия». У этого термина есть разные трактовки. Например: согласно Мировой Федерации Музыкальной Терапии, «Музыкотерапия – это совместная работа квалифицированного музыкального терапевта и пациента (-ов) с использованием музыки или отдельных ее элементов (тембр, мелодия, аккорд, ритм) по распланированной процедурной программе, имеющая своей целью развитие у пациента (-ов) таких характеристик, как коммуникабельность, обучаемость, активность, способность самовыражения, налаживание

⁵⁰ Петрушин В. И. Музыкальная психотерапия. Теория и практика. М., 1999. С. 6.

⁵¹ Овсянкина Г. П. Музыкальная психология... Указ. изд. С. 7.

⁵² Бонфельд М. Ш. Введение в музыкознание. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М., 2001. С. 8.

отношений внутри коллектива и пр. таким образом, помогающая ему (им) реализовать свои потребности, связанные с физическим и душевным здоровьем, а также духовные, общественные и когнитивные потребности. Цель музыкотерапии – выявлять психический потенциал пациента, восстанавливать его функции, тем самым помогая ему достичь единства физического и душевного здоровья, помогать ему на стадиях профилактики, реабилитации или лечения, дабы, в конечном счете, достичь положительных результатов»⁵³. Другое определение принадлежит американскому ученому, в прошлом председателю Американской ассоциации музыкотерапии, профессору Темпльского университета Кеннету Е. Брусчия. В книге «Музыкальная терапия. Определение» он пишет: «Музыкальная терапия — это систематизированный процесс, в ходе которого доктор использует различные формы проявления музыки. Развивающиеся по ходу лечения терапевтические отношения между терапевтом и пациентом, становясь важной движущей силой этого процесса, помогают доктору достичь своих медицинских целей»⁵⁴. В этом определении стоит сделать акцент на трех моментах:

1) Музыкотерапия – это научно обоснованный, систематизированный, лечебный процесс, а отнюдь не просто произвольный и не спланированный акт воздействия музыки в результате ее исполнения. Подобные одиночные акты не могут иметь никакой терапевтической пользы.

2) Основное отличие музыкальной терапии от других видов терапии заключается в том, что главным катализатором, имеющим лечебное значение в изменении состояния больного, является именно *восприятие* им музыки.

3) «В процессе терапевтического сеанса должна быть задействована музыка, должен быть пациент, а также прошедший специальную подготовку

⁵³ Смит Р. Д., Патей Х. М. Лечение музыкой. Чунцин, 2016. С. 6–7.

⁵⁴ Цит. по: Гао Тянь. Введение в музыкальную терапию. Пекин, 2008. С. 9.

музыкальный терапевт. Если отсутствует хотя бы один из этих трех элементов, лечебный процесс не может состояться»⁵⁵.

Среди множества определений можно отметить общую мысль: *музыкотерапия — это наука о лечении, коррекции здоровья с помощью музыки, а также благодаря восприятию музыки, профилактике недугов, психологической гармонизации человека с целью достижения его максимального психологического комфорта и реализации творческих возможностей.*

В результате проведенного исторического экскурса возможен вывод, что с течением длительного времени, практически с первобытных времен, когда музыка входила в состав синкретического праискусства, и тем более первых древнейших цивилизаций, в ней было отмечено и лечащее действие. Через много столетий спустя оно получило название *музыкальная терапия*.

На сегодняшний день музыкотерапия стала самостоятельной комплексной научной отраслью, включающей такие направления, как *музыковедческое, нейрофизиологическое, психологическое, теории рефлексов* и др.

Несомненно, лечащее действие музыки обосновывалось через психологическое влияние музыки и связано с тем комплексом музыкально-содержательных образов и формирующих их средств выразительности, которые как бы закодированы в музыкальном произведении и транслируются на психику человека. Отсюда появились и возможности музыки по-разному воздействовать на человека.

Зависит этот процесс от музыкального восприятия человека и стимулирующего его музыкального слуха. Причем значимость приобретают

⁵⁵ Там же. С. 19–20.

все его стороны: интонационная, мелодическая, гармоническая, тембральная, динамическая, архитектурная и др.

Развитость музыкального восприятия взаимодействует с мыслительными и эмоциональными процессами. Они в свою очередь интегрируются в эмоциональный интеллект. В этой связи необходимо еще раз обратиться к суждениям И. Маттезона: «Назначение музыки первоначально в том состояло, чтобы содержать нашу душу в сладком покое...». Таким образом, приоритетная роль музыкального восприятия заключается в том, чтобы воздействовать на нравственные стороны личности, наряду с другими, в том числе усиления ее прикладных функций.

1.3. Пентатоника как стилистическая основа китайских традиционных пьес.

Жанровые приоритеты для развития музыкального восприятия

Китайская народная музыка за тысячелетия своего развития прошла через многочисленные преобразования, формировались ее различные стили и музыкальные формы. В ходе этого долгого процесса сложилась специфическая стилистика традиционной музыки, наполненная уникальным восточным изяществом. Она отличается особой способностью стимулировать музыкальное восприятие и психологическим воздействием на духовный мир человека. Одна из важнейших стилистических черт этой музыки – ее ладовая основа, прежде всего *пентатоническая*.

При прослушивании китайской музыки обнаружилось следующие особенности:

- 1) китайские лады более непосредственно влияют на музыкальное восприятие и психологическое состояние человека;
- 2) китайская музыка дает лучшие результаты по способствованию выздоровлению в случаях с отдельными болезнями;

3) ладовые особенности китайской музыки помогают гармонизовать жизненные процессы в различных внутренних органах человека; отдельные музыкальные произведения способствуют увеличению активности⁵⁶.

Обратимся к *структуре пентатонических ладов*. Понятие «китайская музыка» очень широко. В него входят все произведения, созданные в Китае за всю долгую историю страны, причем разными ее народами, а не только ханьцами. В широком смысле, под определение *китайской национальной музыки*, подпадает любая музыка, когда-либо созданная китайскими музыкантами. В ней много жанров и жанровых подвидов. Например, в нее входит народная музыка, музыка ученой элиты «Вэнь жэнь», религиозная, придворная музыка и т. д. Однако во всех случаях основа и отличительная особенность китайской музыки – это пентатонические лады, на которых она неизменно строится⁵⁷. Справедливости ради оговоримся, что пентатоника распространена не только в Китае, но также широко используется, а порой даже составляет основу музыки у таких народов, как шотландцы, татары, чуваша, буряты, монголы, японцы, вьетнамцы и др. В индонезийской, австралийской, индийской, турецкой и арабской музыке также встречается пентатоника⁵⁸. Несмотря на то, что у славянских народов пентатоника встречается реже (к примеру, среди русских, белорусских и украинских песен лишь немногие построены целиком на пентатонике), даже в их музыке относительно часто встречаются трехзвучные элементы пентатоники «трихорды», состоящие из малой терции и прилегающей к ней сверху или снизу большой секунды (например, напев «Эй, ухнем»). Пентатонические лады также весьма распространены в народной музыке Среднего Поволжья⁵⁹.

⁵⁶ Лу Жуйци. Конкретное применение китайской традиционной музыки в современной музыкотерапии // Детальный взгляд на музыку. Пекин. 2014. Вып. 12. С. 12.

⁵⁷ Ду Ясюн, Чэнь Цзинэ. Китайская народная музыка. Ханьчжоу: 2009. № 5. С. 1–2.

⁵⁸ Чэнь Вэньси, Чжан Дунсяо. Пентатоника – глобальный феномен. Размышления о пентатоническом звукоряде // Музыка Китая. 1995. №2. С. 52

⁵⁹ Агеева Н. Ю. К вопросу об истории зарождения и развития традиционной китайской музыки. М., 2007. С. 193.

Эстетическая и гармонизирующая функция китайской традиционной музыки заключена в том числе в ее *горизонтальных – мелодических процессах*. Не случайно для нее характерен монодический тип организации музыкального материала. Многоголосный склад китайской музыки связан только с гомофонией, которая также предполагает приоритетность мелодического голоса. Инструментальный аккомпанемент (если он присутствовал) основывался чаще всего на дублировке вокальной мелодической линии в приму или октаву (в зависимости от тесситуры певческого голоса и инструмента). То есть, смысловой центр концентрировался именно в линейно-мелодическом процессе. Стоит вспомнить в этой связи, что Ю. Н. Холопов вслед за И. П. Шишовым констатирует: мелодия – это «одноголосно выраженная музыкальная мысль». И далее: «Мелодия – смысловое, образное единство, собственно музыкальная мысль. Развертывающееся (одноголосное) во времени содержательно неделимое целое»⁶⁰. И в мелодических процессах первостепенную роль играет именно ладовая организация. Ею обусловлено мелодическое структурирование.

Как правило, китайские лады состоят из пяти ступеней. В отдельных случаях количество ступеней увеличивается до семи за счет использования добавочных ступеней. Их появление в китайской музыке значительно расширило ее выразительность. Тем не менее эти ступени играют лишь вспомогательную роль и не меняют общий пентатонический характер⁶¹.

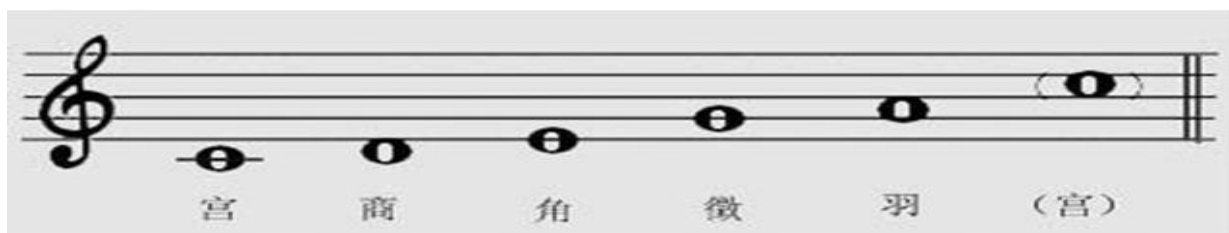
Китайская пентатоническая система устроена следующим образом: если, к примеру, построить пентатонику от звука *до*, нужно построить от него квинту вверх, затем от полученного звука тоже квинту вверх, и так еще два раза, пока не возникнет четвертый звук (*соль, ре, ля и ми*). Так образуется пентатоника: *до, ре, ми, соль, ля*. У каждой ступени пентатоники есть свое китайское название: Гун (*до*), Шан (*ре*), Цзюэ (*ми*), Чжи (*соль*) и Юй (*ля*). В

⁶⁰ Холопов Ю. Н. Мелодия // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1991. С. 335.

⁶¹ Лю Цзя. Культурная ценность китайской народной музыки // Кузница идей. 2019. Вып. 26. С. 286

зависимости от того, в каком порядке расположить эти звуки, с какого из них начать и каким закончить, формируются различные пентатонические лады: Гун, Шан, Цзюэ, Чжи и Юй по названию тоники каждого⁶² (пример 1).

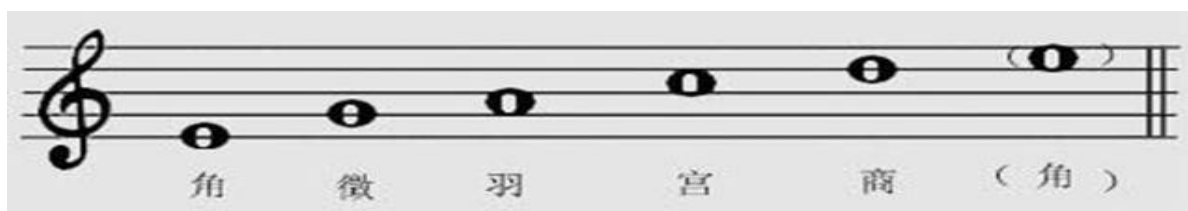
1. Лад Гун



Лад Шан



Лад Цзюэ



Лад Чжи



Лад Юй

⁶² Лю Юнфу. Базовая теория новой музыки. Шанхай. 2004. С. 244–246, 246–248, 249–251. Согласно китайской теоретической традиции – особого пиетета перед пентатоническим звукорядом, мы обозначаем в русском языке все тоны ряда с прописной буквы.



Особенности пентатонического лада таковы:

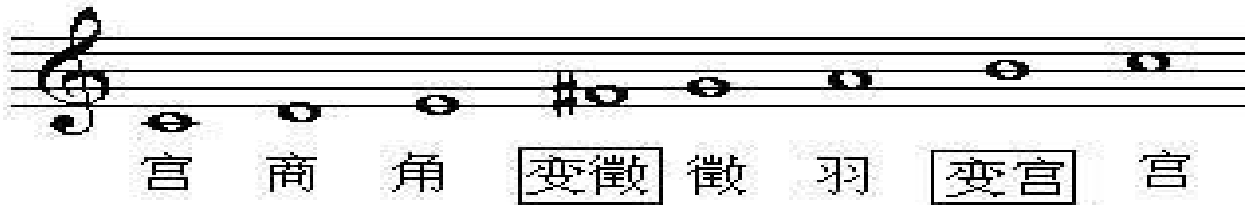
- 1) Большая терция возникает только между звуками Гун и Цзюэ.
- 2) Нет хроматизмов и тритонов.
- 3) Как правило, мелодии пентатонических ладов заканчиваются на тонике.
- 4) В каждом пятиступенном ладе обязательно должна присутствовать ступень Гун (в Древнем Китае было выражение: «Звук Гун – основа музыки»).
- 5) Как правило, китайские композиторы для большей плавности в пентатонической музыке в качестве основы интервальных соотношений используют большую секунду и малую терцию⁶³.

Существует несколько звуков, относимых к дополнительным ступеням, как правило, тониками они не бывают. Есть четыре такие ступени: Цин Цзюэ, Бянь Чжи, Бянь Гун и Жунь. Цин означает повышение на полтона, приставка Бянь, наоборот, является аналогом европейского бемоля. Жунь – повышение на полтона Юй. Семиступенные лады образуются путем добавления различных дополнительных ступеней к пентатонике. Таким образом среди них есть следующие лады: лад Я Юэ, образованный путем прибавления к обычной пентатонике ступеней Бянь Чжи и Бянь Гун; лад Цин Юэ, построенный с помощью добавления к пентатонике ступеней Цин Цзюэ и Бянь Гун; Лад Янь Юэ, образованный путем добавления к пентатонике ступеней Цин Цзюэ и Жунь⁶⁴ (пример 2).

2. Лад Я Юэ

⁶³ Сун Сюэи, Ли Хуэйхуэй. Аналитическое исследование китайских пятиступенных ладов // Массовое искусство и литература. 2011. Вып. 5. С. 8.

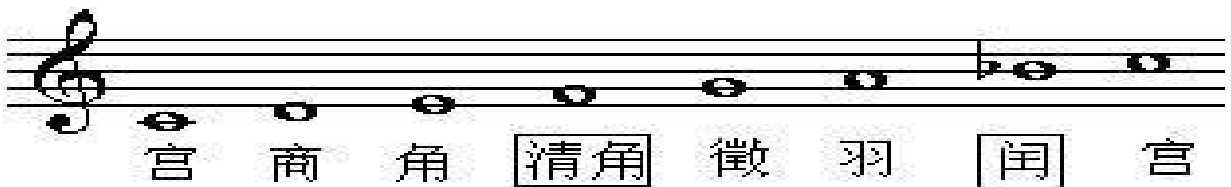
⁶⁴ Лю Юнфу. Указ. изд. С. 232.



Лад Цин Юэ



Лад Янь Юэ



Метод определения китайских ладов. Итак, мы теоретически обосновали структурирование пентатоники. Теперь рассмотрим несколько конкретных примеров и определим в них тип лада (пример 3).

3



Достаточно спеть эту мелодию, чтобы по звучанию понять, что она пентатоническая. Но разберемся, к какому именно ладу она принадлежит. Возьмем последнюю ноту и построим от нее звукоряд от тоники до тоники: до, ре, фа, соль, си-бемоль (пример 4).

4



Рассматривая звукоряд, можно увидеть, что он построен по таким же интервалам, как лад Шан (ср. примеры 1 и 5).

5



Однако здесь тоника до. Поэтому можем определить лад этой мелодии, как пентатонический лад Шан, построенный от *do*.

Есть и другой аналитический метод. Опять строим звукоряд от последнего звука мелодии: до, ре, фа, соль, си-бемоль. Затем найдем единственную, встречающуюся в нем большую терцию. Она – между си-бемоль и ре. Значит си-бемоль – ступень Гун. Исходя из уже известного порядка ступеней пентатоники получаем следующий звукоряд: Гун (си-бемоль), Шан (до), Цзюэ (ре), Чжи (фа), Юй (соль). Тоникой здесь является звук Шан (до), так как на нем заканчивается мелодия, следовательно, лад этой мелодии – Шан, построенный от До. В пентатонической музыке часто встречается и модуляция в другой лад (пример 6).

6



Проанализируем этот пример таким же способом, как и предыдущий: споем мелодию с листа и убедимся, что здесь ярко выраженная пентатоническая мелодика. И так же выстроим звукоряд из встречающихся в мелодии звуков. Однако эта мелодия отличается от предыдущей тем, что в ней встречается целых шесть ступеней. Так все-таки это шестиступенный или пятиступенный лад? В этой мелодии в начале встречаются звуки до-бемоль,

ре-бемоль, ми-бемоль, соль-бемоль, ля-бемоль, а затем, во второй части – до-бемоль, ре-бемоль, фа-бемоль, соль-бемоль, ля-бемоль. То есть ми-бемоль заменяется на фа-бемоль, и после этого ми-бемоль уже более не встречается. Это типичный пример модуляции в пентатонике. Причем модуляция приходится на 8 такт. В первой части есть до-бемоль, ре-бемоль, ми-бемоль, соль-бемоль, ля-бемоль. Найдя единственную большую терцию в этом звукоряде (до-бемоль – ми-бемоль), получаем в качестве звука Гун *до*. Однако заканчивается первая часть на *ре*, значит она завершается в ладу Шан, построенном от *ре*. Во второй же части есть звуки до-бемоль, ре-бемоль, фа-бемоль, соль-бемоль, ля-бемоль. Так как теперь большая терция находится между фа-бемоль и ля-бемоль, следовательно, здесь в качестве Гун уже звук Фа. При этом заканчивается мелодия на звуке *ре*. Следовательно, здесь лад Юй, построенный от *ре*.

Ранее были упомянуты шестиступенные лады. Однако их вряд ли можно назвать самостоятельными, так как они построены на основе пентатоники с использованием дополнительной ступени. Ладовый колорит мелодики все равно остается пентатонический, поэтому данный случай уместно охарактеризовать, как пятиступенный лад с *добавочной ступенью*. В качестве дополнительных ступеней, как правило, используются либо повышенная Цзюэ (Цин Цзюэ), либо пониженная Гун (Бянь Гун). Другие добавочные ступени используются редко. Варианты пентатонических ладов с дополнительными ступенями на примере тона *до* в качестве Гун представлены в примерах 7–16.

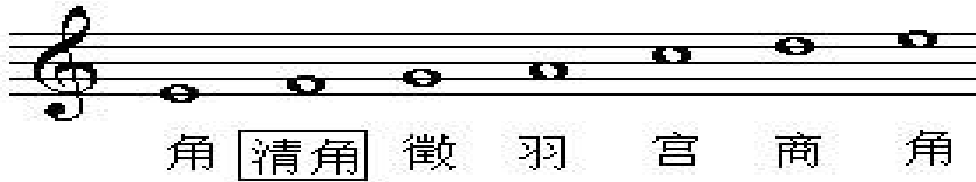
7. лад Гун с повышенной ступенью Цзюэ



8. лад Шан с повышенной ступенью Цзюэ



9. лад Цзюэ с повышенной ступенью Цзюэ



10. лад Чжи с повышенной ступенью Цзюэ



11. лад Юй с повышенной ступенью Цзюэ



12. лад Гун с пониженной ступенью Гун



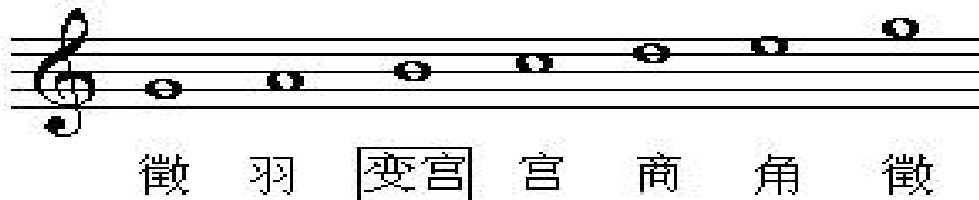
13. лад Шан с пониженной ступенью Гун



14. лад Цзюэ с пониженной ступенью Гун



15. лад Чжи с пониженной ступенью Гун



16. лад Юй с пониженной ступенью Гун



При анализе музыки такого рода надо действовать так же, как и в случае с обычной пентатоникой: искать большую терцию. Однако из-за наличия дополнительных ступеней в звукорядах может возникать и вторая большая терция, например, как между *до* и *ми*, *фа* и *ля*.

Как отличить дополнительные ступени в китайских ладах?

Во-первых, они редко повторяются;

во-вторых, они возникают лишь в качестве украшения (в структуре мелизма);

в-третьих, как правило, они встречаются в виде коротких длительностей и на слабых долях.

Рассмотрим обе большие терции, которые встретились в звукорядах приведенной выше мелодии из примера 3. В случае если основная большая терция находится между *до* и *ми*, дополнительная ступень – *фа* (Цин Цзюэ); при основной большой терции *фа* – *ля*, дополнительная ступень – *ми* (Бянь Гун). Теперь сравним звуки *фа* и *ми*: какой из них встречается в мелодии реже, тянется меньше или приходится на восьмые слабые доли (пример 17).

17



Это шестиступенный лад. Его нельзя путать с модуляцией в пятиступенном ладу. Модуляция в пентатонике изначально и после ее завершения предполагает только по пять ступеней звукоряда. Данные звукоряды отличаются друг от друга лишь одним звуком. В шестиступенном ладу с начала и до конца есть по шесть ступеней или в одной – начальной части мелодической структуры пять ступеней, а в другой шесть. В приведенном примере (пример 17) есть следующие ноты: *до, ре, фа, соль, ля, си-бемоль*. Образуются две большие терции: *фа* и *ля, си-бемоль* и *ре*. Соответственно, если Гун – *фа*, то дополнительная ступень – *си-бемоль* (Цин цзюэ). Если Гун – *си-бемоль*, то дополнительная ступень – *ля* (Бянь Гун). Теперь сравним *си-бемоль* и *ля* по их роли в мелодическом процессе. *Си-бемоль* звучит четыре раза, а *ля* – всего один раз. Следовательно, *ля* – всего лишь вспомогательная ступень Бянь Гун, а *си-бемоль* – Гун. При этом заканчивается мелодия на *фа*, значит *фа* – тоника. Если *си-бемоль* – Гун, то тоника *фа* – Чжи. Значит, здесь пентатонический лад Чжи с тоникой *фа* и пониженной ступенью Гун (Бянь Гун).

Что касается семиступенных ладов, то хотя в процессе мелодического развертывания они функционируют не так, как в европейской мажор-минорной системе, между звукорядами есть много общего. У соискателя даже возникали трудности при импровизации, чтобы случайно не сбиться с семиступенного китайского лада на европейский мажор или минор. Поэтому импровизируя, мы склонны обращаться именно к пятиступенным ладам: их проще использовать, и они более характерны для китайской музыки.

Безусловно, вышеизложенный инструмент анализа очень упрощен. Он помогает понять принцип структурирования пентатонических ладов лишь в самых общих чертах. У всех китайских ладов есть множество как точек соприкосновения, так и обособливающих характеристик. В каждом отдельном случае требуется индивидуальный аналитический подход. Он наиболее доступен и для аналитика-импровизатора, и для понимания участникам музыкотерапевтических сеансов при использовании традиционной китайской музыки.

Подчеркнем еще раз: самобытная основа китайской традиционной музыки заключена прежде всего в ее ладовой организации. При всем том, что в китайской музыке есть пяти-, шести- и семиступенные лады, определяющую роль играет пентатоника.

Роль жанра в развитии музыкального слуха и музыкального восприятия. Теперь остановимся на такой важной категории музыки, как жанр. Относительно жанра в российском музыкознании фигурируют такие понятия как *функции жанра, память жанра, портрет жанра, жанровая семантика, жанр как матрица, жанровое взаимодействие, жанровый гибрид, коммуникативная функция жанра* и т. д. Они обоснованы и обобщены крупнейшими учеными: Е. В. Назайкинским, М. Г. Арановским, М. Ш. Бонфельдом, Е. А. Ручьевской, Н. Ю. Афоной, В. Н. Холоповой, В. А. Цуккерманом, Л. П. Казанцевой и другими. Итак, обратимся к следующему определению жанра, принадлежащему Е. В. Назайкинскому: «*Жанр – это многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать генная) структура, своеобразная матрица, по которой создается то или иное художественное целое*»⁶⁵. В этом определении подчеркиваются канонические черты того или иного жанра, по которым создается произведение и по которым узнается жанр.

⁶⁵ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М., 2003. С. 94–95.

Отмечается огромная эстетическая, выразительная роль жанра. В теории музыкального содержания (Л. П. Казанцевой, В. Н. Холоповой, А. Н. Сохора) особенно акцентируется внимание на жанре как выразителе содержания. На наш взгляд, нельзя не отметить развивающую роль жанра. Не случайно Д. Б. Кабалевский уже в начальных классах средней школы вводит такое понятие как «три кита», в котором «закодированы» жанровые основы европейской музыки. И конечно, через жанр транслируется развитие мыслительных функций и вместе с ними – музыкального восприятия. Причем проводником в этом процессе, как уже отмечалось, является музыкальный слух.

В жанре очень выразительно проявляются пространственные характеристики, которые имеют в музыке иллюзорный характер. При этом «Пространственность музыкального восприятия не отделена от реальных пространственных ощущений и представлений, а связана с ними, многообразными путями и областями переходов»⁶⁶. И здесь необходимо подчеркнуть, что способствуя интенсивному развитию музыкального восприятия, китайская музыка стимулирует его пространственные компоненты: ширину, длину, глубину, протяженность. И в этом процессе несомненна роль синестетических (интермодальных) свойств музыки. Не исключено, что здесь проявляется особенность китайского художественного мышления, которая раскрывается и в других видах и жанрах искусства. Достаточно привести в пример воплощение пространственности, *воздушности* и перспективы в древнекитайской живописи, графике или архитектуре.

На развитие пространственных характеристик музыкального восприятия, по нашему мнению, повышенное влияние оказывает особенность музыкального материала, его наполненность специфическими стилистическими константами: фактурной прозрачностью и даже

⁶⁶ Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972. С. 115.

разреженностью, выразительными расстояниями между крайними точками в диапазоне музыкального комплекса, плавными изгибами мелодических линий, преобладанием тихой звучности вкупе со спокойным движением.

При этом, если проанализировать названия сочинений, приведенных далее и тем более, если сопоставить их с тем музыкальным материалом, который будет подробно анализироваться в следующем параграфе (2.1), то нельзя не обратить внимание на тот факт, что наиболее психологически развивающие жанры – это миниатюры. Из них приоритет явно принадлежит разнообразию песенных жанров, связанных с ним жанровых подвидов, в том числе бытующих в европейском музыкознании. Но они с успехом могут использоваться (многие используются) и в китайской науке, особенно в фольклористике. В частности, обозначим такие жанровые подвиды как *мелодия, напев, попевка, закличка* и т. д. Часто встречаются и двигательные жанры, то, что называют довольно обобщенным термином – *танец (танцевальные жанры)*. Если учесть, что китайская традиционная культура исключительно богата регионально-этническими танцевальными жанровыми подвидами, то открывается большой жанровый спектр и для развития слуха, музыкального восприятия и для музыкально-терапевтического воздействия. Нельзя не заметить, что возникают переклички с уже упоминаемой нами педагогической формулой Д. Б. Кабалевского: *песня – танец – марш*.

Следующая жанровая категория основана на жанровом взаимодействии песенного и танцевального элементов. В целом ряде фольклорных культур бытует такой жанр, как *песня-пляска*: в испанском фламенко, итальянской тарантелле, французской хороводной и русской хороводной и т. д. Не является исключением и китайская традиционная культура. В частности, песни-пляски *нову, нолэ* из провинций Фудзян и Гунлинь.

Тем не менее, несмотря на обилие жанровых разновидностей, у всех произведений, способствующих активному развитию музыкального слуха и музыкального восприятия есть одна общность – небольшие масштабы,

фактурно-динамическая прозрачность, негромкая звучность. Наконец, как правило, это программная музыка. Хотя здесь встречаются и исключения. Главное – что это камерный жанр – и вокальный и инструментальный.

Имеет смысл обратиться и к жанровым классификациям. Наиболее полно на примере европейской музыки они сконцентрированы в учебном пособии для вузов «Стиль и жанр в музыке» Е. В. Назайкинского⁶⁷. (Подобного масштабно обобщающего труда по жанровой классификации еще нет в китайском музыкознании.) В нем концентрируются все ведущие проблемы по вопросам жанра и стиля, а также излагается концепция, дифференцирующая категории *стиль* и *стилистика*, которые нередко в аналитической практике трактуются как идентичные.

На страницах труда Е. В. Назайкинского дается пять основных жанровых классификаций с комментариями, какой классификационный принцип являлся первичным – исполнительского состава, оппозиции исполнитель-слушатель, формы жанрового бытия, функционального предназначения музыки и т. д. Итак, это классификации Г. Бесселера, Т. В. Поповой, В. А. Цуккермана, А. Н. Сохора и О. В. Соколова.

Г. Бесселер, отталкиваясь от функционального предназначения музыки, делит жанры на *преподносимые* и *обиходные*⁶⁸.

Во многом развивает идеи Г. Бесселера классификация Т. В. Поповой: автор исходит из условий бытования музыки и ее исполнения⁶⁹. Такой подход позволил вывести шесть жанровых подвидов.

Противоположный принцип дифференциации используется В. А. Цуккерманом. Здесь прежде всего критерием становится характер музыкального содержания и отражение элементов творческого процесса⁷⁰.

⁶⁷ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М., 2003.

⁶⁸ Bessler H. Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig, 1978.

⁶⁹ Попова Т. В. Музыкальные жанры и формы. 2 изд. М., 1954.

⁷⁰ Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.

А. Н. Сохор, подобно Г. Бесселеру (хотя и независимо от него) исходит вновь от бытования музыки и ее исполнения⁷¹.

Для данного исследования наиболее результативна классификация О. В. Соколова. Ее «основным критерием является наличие или отсутствие связи музыки с другими искусствами или немusыкальными компонентами, а также ее функция»⁷². Таким образом происходит дифференциация жанров на обладающие прежде всего художественными функциями или прикладными функциями. К тому же жанры подразделяются на чистую музыку и взаимодействующую⁷³.

Таким образом автор выстраивает таблицу, в которой весь корпус музыкальных произведений дифференцирован на четыре категории, образованные двумя парами:

1. чистая музыка (как подвид – программная музыка);
2. взаимодействующая музыка (подвиды – музыка и слово, драматическая музыка, хореографическая музыка, экранная музыка);
3. прикладная музыка (культовая музыка);
4. прикладная взаимодействующая музыка (песенная, танцевальная).

Здесь образуется бинарная пара, которую О. В. Соколов наделяет прикладными функциями. Однако ее, в свою очередь, можно дифференцировать на чистую прикладную (то есть написанную специально для выполнения практической функции) и эстетическую прикладную (созданную для эстетического наслаждения, но одновременно выполняющую и практическую функции). То есть подтверждается, что прикладная музыка – это «жанры и отдельные опусы, ориентированные на выполнение определенных, не собственно художественных функций»⁷⁴.

⁷¹ Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968.

⁷² Назайкинский Е. В. Стили и жанр в музыке. Указ. изд. С. 89.

⁷³ Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н/Новгород, 1994.

⁷⁴ Прикладная музыка // Музыкальный энциклопедический словарь. Указ. изд. С. 440.

Из классификации О. В. Соколова вторая составляющая прикладного жанра предполагает выбор из музыки, ориентированной на эстетическое наслаждение, но используемой в практических – прикладных целях. В процессе длительного бытования ее назначение обрело двойную функцию. Особенно это касается наиболее древних образцов фольклора, стилистические константы которых повлияли и на композиторское творчество в Китае.

Произведения китайской музыки, используемые для развития музыкального восприятия и психолого-терапевтического воздействия.

В китайской музыкальной практике есть множество примеров использования музыки, основанной на национальных ладах, в развивающих и психологически корректирующих целях. Это и инструментальные пьесы, исполняемые на таких инструментах, как гучжэн, янцинь, эрху, пипа и др., и вокальные. Например, исполняются такие пьесы лада Гун, как «Беззаботные слива, орхидея, бамбук и хризантема» («Йоу жань сы цзюньцзы») для ансамбля национальных инструментов, «Лунная ночь на осеннем озере» («Цю ху юе йе») для китайской бамбуковой флейты, «Птицы возвращаются в лес» («Няо тоу линь») для ансамбля национальных инструментов, «Напев отшельника» («Сянь Цзю Инь»), «Луна высоко» («Юэ эр гао») для гучжэна соло, детская традиционная песня «Цветение ириса» («Ма лань кай хуа»), «Чудная ночь» («Лян сяо») для эрху соло⁷⁵.

В приведенном перечне в основном сосредоточены инструментальные пьесы и для традиционных камерных ансамблей. И это не случайно. Китайские струнные щипковые – эрху, гучжэн и др. особо интенсифицируют работу тембрового слуха, за счет усиленного проникновения в его пуантилистическую составляющую⁷⁶. Происходит наработка навыка одномоментной аналитической сосредоточенности в звуковой точке.

⁷⁵ Фэн Шуцзюань, Ай Ятин. Использование музыки лада Гун при бессоннице в китайской медицине. С. 31.

⁷⁶ Подробно о пуантилистическом слухе см.: Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Указ. изд.

Названные инструменты относятся к числу древнейших и формировались в ту эпоху, когда пуантилистический слух был, вероятно, развит у большинства людей (ныне он является своего рода атавизмом). К тому же после художественного общения (особенно исполнительского) с этим инструментарием в сознании остается *мягкий*, но *глубокий* след, результатом которого становится стимуляция внутреннего слуха. Напомним, по мнению М. С. Старчеус: «Внутренним слухом называют способность представлять музыку в сознании, реально не слыша и не исполняя ее. Можно сказать, что внутренний слух – собирательное название способности человека воспроизводить образы музыки вне реального звучания»⁷⁷.

Следует также отметить, что все пьесы программны и, судя по названиям, связаны с родной природой, которой дается толкование, как живым существам. Эта особенность стимулирует воображение и активизирует эмоциональную сферу, что вкупе с отмеченными слуховыми реакциями, развивает музыкальный слух, а за ним и музыкальное восприятие.

Примерами действия различных пентатонических ладов – лада Шан являются традиционная песня «Гада Мейрен» (*«Гада Мэйлин»*), соло для пипы «Белый снег солнечной весной» (*«Ян чунь бай сюэ»*), ансамбль гуджэней «Лунная ночь среди цветов на весенней реке» (*«Чунь цзян хуа юэ йе»*)⁷⁸; лада Цзюэ – для ансамбля национальных инструментов «Милый Цзяннань» (*«Цзян Нань хао»*), соло для гуцэня «Сон Чжуан цзы» (*«Чжуан чжоу мэн дье»*), соло для хуциня «Весенний ветер приносит удачу» (*«Чунь Фэн дэ И»*), ансамбль национальных инструментов «Лютни и флейты Цзяннаня» (*«Цзяннань сычжу юэ»*)⁷⁹; лада Чжи – соло для суона «Сто птиц восхваляют феникса» (*«Бай няо ху*

⁷⁷ Старчеус М. С. Слух музыканта. М., 2004. С. 21.

⁷⁸ Чен Сяцзюнь, Цзинь Ин, Гао Чжифэн. Эффективность применения музыки Шан в сочетании с ароматерапией для улучшения психологического состояния больных раком легких // Традиционная китайская медицина. 2016. С. 564.

⁷⁹ Чжан Ин, Шэнь Ецзин, Ху Вэй, Ту Ипин, Хань Десюн. Использование музыки Цзюэ в сочетании с традиционными китайскими лекарственными средствами при лечении бессонницы // Традиционная китайская медицина. 2017. –8(18). С. 1579.

фэн), соло для гучжэна «Влюбленные бабочки» (*Лян чжу*), пьеса для китайского национального оркестра «Танец золотой змеи» («*Цзинь шэ куан у*»), народная песня «Су У пасет овец» («*Су У му ян*»), соло для бамбуковой флейты «Радостная встреча» («*Си сяньфэн*»⁸⁰); лада Юй – «Влюбленные бабочки» («*Лян чжу*»); лада Чжи – соло для эрху «Луна отражается в родниковой воде» («*Эр цюань инь юэ*»), соло для гучжэна «Осенняя луна над ханьским дворцом» («*Хань гун цю юэ*»), соло для гуциня «Дикие гуси садятся на песчаный берег» («*Пин ша ло янь*»)⁸¹.

Большинство этих пьес взято из сборника «Традиционная китайская музыка пяти стихий» под редакцией профессора Хао Ваньшаня⁸². Они по сей день очень популярны и в качестве концертного репертуара, и для развития музыкального восприятия в педагогике. Но в рамках данной работы важно указать их сильный развивающий статус. Прежде всего отметим воспитание музыкального слуха. И это вполне объяснимо: перечень свидетельствует о разнообразии пентатонических звукорядов. Если в предыдущем списке материал был сосредоточен только на ладе Гун, то здесь демонстрируется широкий спектр пентатоник. Причем также сохраняется во многих случаях традиционный древний инструментарий – гучжэн, ансамбль гучжэней, гуцинь, эрху, бамбуковая флейта и т. д. Более того, тембр каждого инструмента более выигрышно и убедительно звучит в определенном ладу, И обусловлено это не только художественными возможностями соединения тембра и лада, но и усиленным воздействием на музыкальный слух.

Однако существует множество произведений, не вошедших в указанный сборник, но подтверждающих сделанные выводы. Назовем такие пьесы, как

⁸⁰ Пань Яньцзюнь. Исследование воздействия ладов гун и чжи на качество сна больных с проблемами сердца и легких. 2016. С. 7.

⁸¹ Ли Цзинин, Е Лицюнь; Чэнь Инин. Использование музыки юй в сочетании с иглоукалыванием для лечения почечной недостаточности с угрозой выкидыша // Традиционная медицина. 2017. № 52 (04). С. 263

⁸² Ван Хупин, Вэнь Личжэнь, Чэнь Жикай. Воздействие музыки лада Цзюэ на чувства уныния и волнения у пожилых людей с диабетом // Теория и практика в медицине. 2017, 30 (23). С. 3, 47; 5, 47; 8, 189.

инструментальные соло для гучжэна «Высокие горы» («Гао шань»), «Теплая весна» («Ян чунь»), для гуциня «Текущие воды» («Лю шуй»), «Похвала Вэнь Вану» («Вэнь Ван цао»), «Песня рыбаков» («Юй гэ»), для баву «Песня дровосеков» («Цяо гэ») и др. Они, на наш взгляд, также обладают развивающим воздействием.

Следует обратить внимание на тот факт, что программа этих пьес (тоже инструментальных) выходит за границу отмеченного образного спектра и включает обращение к психологическому миру человека, его быту и интересам, например, «Похвала Вэнь Вану», «Песня рыбаков», «Песня дровосеков». Последние две, явно относящиеся к жанру трудовых песен, изначально содержали прикладные функции. Не исключено, что в силу пентатонической организации и, следовательно, заложенного в ней психоэнергетического потенциала, песни второго списка не только будут способствовать воспитанию музыкального слуха и музыкального восприятия, но в будущем найдут лечебное применение.

Психологическое и физиологическое воздействие произведений в разных ладах. В области эмоционального восприятия любой музыки каждый ее элемент так или иначе ответственен за воздействие на психику, и китайские лады – не исключение. В рамках исследуемой темы эмоциональное воздействие коррелирует с усилением развития музыкального слуха и восприятия. И одновременно – глубокого воздействия на психику. В частности, музыка лада Гун, благодаря своей «переливчатости» и благозвучности, хороша для выражения радости и оптимистичного настроения, как в случае с пьесой «Чудная ночь» («Лянсяо»). В сочетании с медленным темпом она может выражать состояния горя, печали и гнева⁸³. Также она способствует стабилизации сна при бессоннице⁸⁴. Лад Шан характерен для нежной,

⁸³ Цзян Ченьди. Краткий анализ развития использования пентатонической музыки в музыкотерапии // Популярная музыка. 2017. № 1. С. 59.

⁸⁴ Фэн Шуцзюань, Ай Ятин. Использование музыки лада гун при бессоннице в китайской медицине // Традиционная китайская медицина. 2013. Вып. 35 (07). С. 31.

лиричной, а также светлой и радостной музыки, например, «Лунная ночь среди цветов на весенней реке»⁸⁵. Он способствует выравниванию и успокоению дыхания, смягчает вспыльчивость, питает энергию инь, помогает при нервных беспокойствах⁸⁶. Преимущество лада Цзюэ – в мягкости оттенков, которая часто вызывает у слушателя ощущение недосказанности, например пьеса «Струны и флейты Цзяннани»⁸⁷. Этот лад питает энергию ян, помогает устранению нарушений сна и черной меланхолии⁸⁸. Лад Чжи звучит богато, чисто и звонко, особенно подходит для громких, торжественных маршей и веселой, жизнеутверждающей музыки в целом. Пример: «Сто птиц восхваляют феникса»⁸⁹. Он способствует улучшению сна при депрессии. Музыка лада Юй особенно подходит для передачи настроения спокойствия и свежести. Пример: «Дикие гуси садятся на песчаный берег»⁹⁰.

Согласно китайской традиционной медицине, эти лады могут воздействовать и на физиологию. В частности, приведем такие примеры, взятые из литературы. Лад Гун связан с селезенкой, стабилизирует энергию и кровообращение во всем теле, укрепляет легкие и почки, положительно сказывается на общем состоянии⁹¹. Лад Шан полезен для легких, почек и печени⁹². Лад Цзюэ связан с печенью⁹³. Лад Чжи связан с сердцем, легкими и селезенкой⁹⁴. Эти положения были обоснованы еще в древнекитайских философских трактатах, в частности в концепции У Син.

⁸⁵ Цзян Ченьди. Указ. изд. С. 59.

⁸⁶ Чен Сяцзюнь, Цзинь Ин, Гао Чжифэн. Эффективность применения музыки шан в сочетании с ароматерапией для улучшения психологического состояния больных раком легких // Традиционная китайская медицина. 2016. Вып. 8. С. 564.

⁸⁷ Там же. С. 59.

⁸⁸ Чжан Ин, Шэнь Ецзин, Ху Вэй <Ту Ипин, Хань Десюн>. Использование музыки цзюэ в сочетании с традиционными китайскими лекарственными средствами при лечении бессонницы // Традиционная китайская медицина. 2017. 58(18). С. 1579; Линь Сюйсин. Влияние музыки цзюэ на пожилых диабетиков второго типа, страдающих застоем энергии ци в печени, а также бессонницей. Фучжоу. 2016. С. 10.

⁸⁹ Чен Сяцзюнь, Цзинь Ин, Гао Чжифэн. Указ. изд. С. 59.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Фэн Шуцзюань, Ай Ятин. Указ. изд. С. 31.

⁹² Чен Сяцзюнь, Цзинь Ин, Гао Чжифэн. Указ. изд. С. 564.

⁹³ Чжан Ин, Шэнь Ецзин, Ху Вэй... Указ. изд. С. 1579. Линь Сюйсин. Указ. изд. С. 10.

⁹⁴ Пань Яньцзюнь. Указ. изд. 20.16. С. 7.

Такова ладовая и жанровая природа той музыки, которая избрана нами для анализа. Она создавалась и в рамках фольклорного творчества, и авторского. Но в силу своих стилистических констант, продиктованных многовековой китайской художественной традицией, особенностями китайского мышления и мировосприятия, основанными на буддизме и конфуцианстве, несет сильную воспитательно-развивающую функцию для музыкального слуха и музыкального восприятия, корректирующую психологическую функцию, переплетаясь с функцией эстетического воздействия.

Таким образом, материал Главы I позволяет перейти к анализу и эстетических, и психологических констант китайской камерной музыки.

С древнейших времен как на Западе, так и на Востоке музыка несла не только эстетическую функцию, но и психологическую, а следовательно, обладала мощным психотерапевтическим воздействием. Со временем это свойство музыкального искусства по-разному систематизировалось и обрастало различными концепциями. В итоге это привело к формированию в целом ряде стран междисциплинарной научной отрасли «Музыкальная терапия».

Китайский подход к музыке в данном аспекте заслуживает особого изучения, так как в Китае научная мысль, в том числе в области теории музыки, всегда вписывалась во всеобщую картину мироздания. В ее основе были пять основных составляющих. Поэтому есть взаимосвязь между пятью элементами природы, пятью важнейшими внутренними органами в теле человека и пятью музыкальными звуками, организованными в пентатонический звукоряд. Следовательно, различные ладовые варианты пентатоники, в зависимости от того, с какой ступени они строятся, оказывают воздействие на разные области в здоровье человека.

Этот фактор должен учитываться при обращении к китайской камерной музыке, в первую очередь традиционной, и при развитии музыкального слуха и музыкального восприятия, и при оказании психологической помощи. Таким образом детально систематизируется взаимосвязь между конкретными, развивающими и психологическими целями (а если требуется, то и лечебными).

В психологической помощи в Китае используется много разной музыки, особенно если это касается детей. В том числе в этом процессе задействовано большое количество традиционных пентатонических пьес. Согласно отмеченным нами исследованиям, эта музыка может иметь различное воздействие: в качестве развивающего, психологического и лечебного средства⁹⁵. В данном репертуаре присутствуют как инструментальные⁹⁶, так и вокальные произведения⁹⁷. В этом позволит убедиться аналитический материал следующей главы.

⁹⁵ Чэн Яо. Использование музыкальной терапии для детей с аутизмом // Северная музыка. 2019. Вып. 39(03).

⁹⁶ Лянь Юнь, Ху Шихун. Теоретическое и экспериментальное исследование музыкотерапии в лечении детского аутизма // Ишу байцзя. 2009. Вып. 25(1).

⁹⁷ Сю Цзин. Народная вокальная музыка в музыкотерапии // Современная музыка. 2021. Вып. 2.

Глава II. Потенциал китайской традиционной музыки в развитии музыкального восприятия⁹⁸

В данном параграфе стоит главная задача: на основе анализа музыкальной стилистики во взаимодействии с поэтическим текстом (если он задействован, в том числе заглавий в инструментальных пьесах), охарактеризовать художественный образ, его эмоциональный настрой, суть музыкального содержания, их воздействие как на музыкальное восприятие, так и на человеческую психику.

Не менее важная задача заключается в выявлении знаковых выразительных черт. Прежде всего ладовых особенностей, мелодического структурирования и рельефа, ритмического рисунка, фактурной организации. Все они имеют значение для развития музыкального восприятия. Что касается анализа музыкального содержания, то оно является, своего рода, проекцией психологических характеристик

Анализ проведен на примере сочинений, довольно часто используемых для оказания психологической помощи⁹⁹. Они неocenимы для совершенствования музыкального восприятия.

В качестве аналитического материала избраны 9 произведений: 1) пьеса «Чудная ночь» Лю Тяньхуа для эрху, 2) песня «Су У пасет овец» Тянь Сихоу для голоса а саррелла, 3) «Танец золотой змеи» Не Эра на основе известной народной мелодии для ансамбля народных инструментов (флейта, зурна, эрху, пипа, ударные и др.), 4) пьеса «Дикие гуси садятся на песчаный берег» для гучиня в обработке Чжан Цзыцяня (мелодия эпохи Мин), 5) «Песня рыбаков на закате» Вэй Цзыюйя для гучжэна, 6) народная песня «Бегущий ручей» (в

⁹⁸Во второй главе используется материал следующих статей соискателя: Сюй Сунцзэ. Современная музыкальная среда и психологическое состояние детей // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. СПб., 2020. Вып. 15. С. 273–278; Сюй Сунцзэ. Анализ адаптационных возможностей музыкальных технологий для оказания помощи детям младшего школьного возраста // Искусство и образование. Журнал теории, методики и практики художественного образования и эстетического воспитания. 2021. № 3 (131). С. 164–178.

⁹⁹Пань Яньцзюнь. Указ. изд. С. 7.

диссертации анализируется только вокальная партия из переложения для голоса с фортепиано Ши Лэмэна), 7) народная песня «Речные воды» в обработке для голоса и фортепиано У Вэйюнь (анализируется только вокальная партия), 8) «Пастушья дудочка» Хэ Люйтина для фортепиано, 9) «Цветные облака гонятся за луной» в обработке для фортепиано Не Эра (народная мелодия провинции Гуандун для ансамбля традиционных инструментов, появилась в эпоху династии Цин; в диссертации сначала анализируется только мелодия, а потом аранжировка Не Эра).

2.1. Стилистические особенности произведений, основанных на традиционных китайских мелодиях

В качестве первого аналитического примера обратимся к инструментальной пьесе «**Чудная ночь**» Лю Тяньхуа (1895–1932; «*Лян сяо*»¹⁰⁰, пример 18, см. Приложение 1).

Изначально пьеса предназначалась Лю Тяньхуа для исполнения на китайской скрипке эрху. Это типичный для китайского музыкального мышления монодический тип изложения, когда мысль сосредоточена только на горизонтали. С помощью изящной и непринужденной, длительно разворачивающейся мелодической линии автор воплощает радость, испытываемую им от празднования кануна нового года в кругу друзей (см. его воспоминание на «Бэйту»). В музыке выражается стремление автора к светлому будущему и достижению своих идеалов¹⁰¹.

¹⁰⁰ URL: www.yueqixuexi.com/erhu/20171012183119.html Здесь и далее указываются источники нотных примеров. Наиболее протяженные нотные примеры демонстрируются в Приложении № 1 (примеры 18, 23, 24, 25, 26, 30, 31).

¹⁰¹ Бэйту (百度): Онлайн энциклопедия [китайской музыки]. URL: <https://baike.baidu.com/reference/10555/81a8jXBalADKh4gM2azCdjqPEX-ZxmEu5ArzSawiDPTgOi-YL1pLk3E3SDQ5RYK9n-6jTLru1jdZSFpKlCf1Au8wbJ37u-epAQ>

Диапазон эрху сосредоточен в среднем и верхнем регистрах, тембр схож со звучанием человеческого голоса, обладает высокой эмоциональной выразительностью и особым лиризмом. Благодаря своей чрезвычайной певучести и ассоциативности с человеческим голосом, тон эрху очень проникновенен, он буквально заставляет прислушиваться к себе и способен с первых звуков проникнуть в психику человек, буквально приковывает в себе его музыкальное восприятие. Конечно же, существуют множество других инструментов, обладающих схожим воздействием, например, европейская скрипка и др. Но в данном случае тембр эрху сочетается с китайским шестиступенного ладом, модулирующим в пентатонику. Последняя непосредственно связана с организмом человека, с его психикой, о чем нам уже приходилось писать.

На основе ранее представленного нами анализа пентатонических мелодий, можно увидеть, что «Чудная ночь» относится к шестиступенному ладу Гун с тоникой *re*, модулирующему в пентатонику. Как мы уже писали, шестиступенные лады «вряд ли можно назвать *самостоятельными*, так как они построены на основе пентатоники с использованием дополнительной ступени». При этом звучание пентатоники очень выразительно. Именно сочетание шестиступенного/пентатонического лада с проникновенным тембром эрху создает определенное эмоциональное состояние и рождает настроение, благотворно влияющее и на музыкальное восприятие, и на психику в целом.

Темпоритмическая сторона мелодии подчеркивает ее спокойствие, не навязчиво трогательный характер, схожий с тихим, размеренным повествованием, наполняющим сердце чувством надежды и счастья. Китайцы, как правило, обладают сдержанным темпераментом, что несколько отличает их от европейцев, привыкших к более открытому самовыражению. Поэтому сдержанная и скромная по настроению музыка наиболее подходит для того, чтобы установить эмоциональный контакт с китайским слушателем. Именно

такому характеру и соответствующему ему эмоциональному тону сопутствуют метроритмическая картина и интонационное строение. Четный регулярный размер $2/4$ длится на протяжении всех 69 тактов, в которых ясно вырисовывается двухчастная, почти симметричная структура: первая часть – 32 такта, вторая – 37 тактов, из них 5 тактов – кода. Постепенно в мелодическом рисунке заметную роль приобретает мелизматика – форшлаги, трели, привносящие в мелос черты эмоционального оживления. Оно подчеркивается более активными ритмическими формулами с использованием шестнадцатых. Вторая часть основана на варьированном развертывании и преобразовании интонаций первой части.

Начинается мелодия с характерного для народной китайской музыки распевного хода – «запева» на восходящие тоническую терцию и секунду с ниспадающей большой секстой к тонике (в т. 2), за которым следует «бесконечное» развертывание мелодической структуры. Затем вступает более четкий ритмический рисунок, обволакиваемый пентатонической гаммой, наполненной певучестью, создавая образ тихой и счастливой грезы. Такое настроение способно постепенно успокоить взволнованного человека. Оно продолжается вплоть до четвертого такта, где возникают повторы двух V ступеней, нарушая прежнее спокойствие. Далее происходит изменение в орнаментике, что вновь приводит к эмоциональному спаду и разрешению напряжения, но при этом предвещая новое волнение. Такая эмоциональная динамика при развертывании музыкальной ткани помогает слушателю слиться с музыкальным образом, формируя нарративное музыкальное содержание, как *«воплощенная в звучании духовная сторона музыки»* (курсив жирный автора. – С. С.)¹⁰².

Вторая половина первой части (с т. 9) звучит более интонационно свободно. Это выражается в ширине интервальных скачков: здесь уже

¹⁰² Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: Учебное пособие. Астрахань. 2009. С. 10.

встречаются не только септима, октава и нона, но и децима. Расширение диапазона придает мелодии почти декламационную выразительность. В этот момент, как правило, меняется вектор музыкального восприятия. Он начинает вслед за музыкой постепенно переходить от спокойствия к взволнованности.

Во второй части темпоритм с самого начала остается оживленным, как весенний горный ручеек, что подчеркнуто и громкой динамикой (*f*). Но с такта 42 ритмический рисунок становится «прыгучим», что вызывает у слушателя эмоциональный подъем. Активизация шестнадцатых в ритмическом рельефе усиливает этот подъем, который держится вплоть до 65-го такта, где вновь возвращается спокойствие, окончательно утверждающееся умиротворенной семантикой «прощания» в коде.

Обращает на себя внимание синтаксическое структурирование, отличное от европейской мелодики – нет предложений, пауз для дыхания. Это разворачивающаяся мелодическая линия украшена мелизмами, но без вычурного орнамента. Создается ощущение «бесконечного» потока. Однако, если внимательно присмотреться, то здесь все четко выстроено. В основе лежат два мотивных образа: распевы четвертей по восходящим вопросительным и нисходящим интервалам (т. 1–3), а далее – нисходящие фигуры восьмыми с окончанием на октавном ходе $mi^1 - mi^2$ (т. 6). И вторая мотивная группа – суммирующий элемент, который при каждом проведении преобразуется, становится все более длительным. Это подобно приему мелодического прорастания, которое увлекает воспринимающее сознание, настраивая его на рефлексивный тон.

Мелодия «Чудная ночь» характерна для лада Гун. Эта мелодия и активизирует музыкальное восприятие, и способствует обретению эмоционального равновесия.

Обратимся к вокальной мелодии – песне «Су У пасет овец» (Су У му ян¹⁰³) Тянь Сихоу. Это характерный пример и патриотической песни и народного вокального мелоса. Мелодия и текст взаимодополняют друг друга. Автор стихов — Цзян Цичан (1846—1923) – знаменитый педагог и каллиграф¹⁰⁴, автор музыки – Тянь Сихоу (годы рождения и смерти неизвестны), учитель музыки, композитор. В 1914 году на основе фрагмента из пьесы для театра теней Тянь Сихоу написал песню «Су У пасет овец» на стихи Цзян Цичана.

Вокальная музыка прежде всего апеллирует к выражению чувств с помощью человеческого голоса, который часто не поддерживается аккомпанементом. Национальное вокальное искусство очень ценится в Китае, так как опирается на более древнюю интонационную традицию, нежели инструментальная музыка, уходящую в глубины тысячелетий. Оно включает народные песни, арии из традиционных музыкальных драм и целиком строится на пентатонике¹⁰⁵.

Песня «Су У пасет овец» является классическим образцом пентатонической мелодии с весьма распространенным для фольклора мелодическим ходом – модуляцией в середине (пример 19).

19

枫儿音乐: www.tom163.net 制谱
苏武牧羊

翁曾方 词
佚名 曲

1=C 5 1 2 5 4 2 1 — | 1̇ 2̇ 1̇ 6 5 —
苏 武 留 胡 节 不 辱。 雪 地 又 冰 天，
转 眼 北 风 吹，

¹⁰³ URL: <https://ishare.iask.sina.com.cn/f/2ZVzsTLQqya.html>

¹⁰⁴ Чэнь Сяньжун. История песни «Су У Му Ян» // Литература и история. 06 (2010).

¹⁰⁵ Роль народной вокальной музыки в сохранении традиционной культуры // Народное чтение. 2017. Вып.3.

4 2 4 6 5 — i 6 5 4 6 5 2 5 4 2
 苦 忍 十 九 年， 渴 饮 雪， 饥 吞 毡， 牧 羊 北 海 空
 雁 群 汉 关 飞， 白 发 娘， 望 儿 归， 红 妆 守 空

1 — 2 2 2 6 5. 3 2 1 6 5 6 1 —
 边。 心 存 汉 社 稷， 旄 落 犹 未 还。
 帟。 三 更 同 入 梦， 两 地 谁 梦 谁？

5 5 6 i 3 — 5 3 2 3 5 1 — 1. 2 4 4
 历 尽 难 中 难， 心 如 铁 石 坚， 夜 在 塞 上 奴
 任 海 枯 石 烂， 大 节 定 不 亏， 能 使 匈 奴

2 4 2 1 6 1 2 4 1 — 1 —
 时 听 笳 声 碎 入 恭 耳 痛 心 往 酸。
 心 惊 胆 碎 恭 耳 痛 心 往 酸。 威。

Песня «Су У пасет овец» появилась на заре Китайской Республики, в 1912 году и была популярна в 1920–1930-е годы. В ней рассказывается о событиях времен династии Хань (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.) в поэтическом жанре цы¹⁰⁶.

Текст песни логично выстроен и лаконичен, в нем используется яркий и общедоступный язык, который вовлекает слушателя в сопереживание. Такие

¹⁰⁶Жанр китайской поэзии цы (пиньинь *cí*) зародился в танскую эпоху и достиг расцвета в X—XIII вв. в эпоху Сун. «В отличие от старых классических стихов ши, достигших вершины своего развития в творчестве великих поэтов танского времени, стихам цы было свойственно значительно большее ритмическое многообразие». Желоховцев А. Н., Лисевич И. С., Рифтин Б. Л. Сунская поэзия X—XIII вв. // История всемирной литературы. М., 1984.

текстовые достоинства исключительно важны при выборе вокального репертуара для развития музыкального восприятия.

В песне рассказывается о государственном деятеле Су У, который отправился с дипломатической миссией к кочевникам гуннам, но был схвачен ими в плен и сослан в Бэйхай. Несмотря на все горести, его высокие моральные принципы остались непоколебимыми, а верность императору и народу не была сломлена. В тексте много описаний суровой природы Бэйхая и тоска Су У по родине и семье, что делает песню чрезвычайно трогательной. Подобная лирика заставляет слушателя вспоминать о перенесенных трудностях или о потере близкого человека, таким образом еще сильнее погружая его в образную атмосферу песни.

Мелодия начинается в ладу Чжи, затем модулирует в Гун, после чего вновь возвращается в Чжи. Такая ладовая замкнутость способствует тому, что мелодия звучит целостно. Однако в ней есть ладовые переходы, обогащающие интонационную выразительность и привносящие эмоциональное разнообразие.

Всего в песне 43 такта с повтором. Первые 3 несут вступительную функцию характер и выражают основную суть всей песни, являясь как бы зачином. Его слова – «Оскорблен, но не сломлен»¹⁰⁷ – сразу же трогают слушателя, заставляя сопереживать лирическому герою. Остальную мелодию можно подразделить на 5 фраз. Первое – с 4 по 7 такты, второе – с 8 по 11-й. Оба они звучат в ладу Чжи с тоникой *фа*. В музыке рисуется суровая природа Бэйхая. Песня начинается с плавного, медленного темпоритмического рисунка и переходит в широкий, суровый распев. Третья фраза – с 12 по 15 такты. Здесь с 12-го такта начинается модуляция в лад Гун. За ним следует четвертая фраза – с 16 по 19 такт. Эти два фрагмента звучат в ладу Гун с тоникой *до*. Смысл слов здесь все тот же: «Пусть я и измучен, но на колени не

¹⁰⁷ Пань Яньцзюнь. Указ. изд. С. 7.

встану»¹⁰⁸. Последняя, пятая фраза – с 20 по 23 такты. В 20-м такте мелодия вновь модулирует в лад Чжи, символизируя уверенность в светлое будущее.

В мелодическом рельефе встречаются скачки на кварту и октаву. Также прослеживается утвердительное значение нисходящих мотивов (т. 4, 9, 13, 16, 19). Все это наполняет музыку чувством возвышенной одухотворенности. Мелодическая линия в контексте со словами создают образ воли и веры, призванный помочь отчаявшимся, обрести надежду.

Основу песни составляют четыре фразы, каждая по 4 такта, с подчеркнутым последним тоном. Но при восприятии мелодии нет ощущения четкой расчлененности: за счет постоянного варьирования мелодического рельефа создается впечатление целостного построения.

«Танец золотой змеи» («*Цзинь шэ куан ву*»¹⁰⁹) – известная китайская мелодия, исполняется обычно оркестром, воплощающее настроение пылкой радости. Написана в 1934 году композитором Не Эрм (1912–1935)¹¹⁰ — основоположником китайской революционной музыки, автором государственного гимна КНР. Его произведения наполнены яркими национальными чертами и характерным для того времени колоритом. Не Эта называют «проводником революционной музыки».

Пьесу «Танец золотой змеи» Не Эр написал на основе народной мелодии «*Лао лю бань*»¹¹¹. Традиционно она исполнялась китайским ансамблем для таких инструментов как флейта, зурна, эрху, пипа, ударные и др.; позже была обработана для фортепиано. Это бодрая и воодушевляющая мелодия с ярко выраженным праздничным настроением¹¹².

¹⁰⁸ Там же

¹⁰⁹ URL:

<https://wenku.baidu.com/view/74cdf26c52e2524de518964bcf84b9d529ea2cd8.html?fr=aladdin664466&ind=3&wks=1672749218614&bdQuery=%E9%87%91%E8%9B%87%E7%8B%82%E8%88%9E%E4%BA%94%E7%BA%BF%E8%B0%B1>

¹¹⁰ Бэйту (百度): Онлайн энциклопедия. Указ. ист.

¹¹¹ Пань Янцзюнь. Указ изд. С. 7.

¹¹² Цзян Шанхуэй. Особенности ансамблевого исполнительства в китайской музыке - на примере

Обратимся к наиболее лаконичной версии пьесы, где все инструменты играют в унисон, концентрируя внимание слушателя на мелодии.

Пьеса состоит из трех частей не повторного строения: А, В и С. Мелодия строится в шестиступенном ладу Гун с добавлением ступени Цин Цзюэ (повышенной Цзюэ – *соль*) с тоникой *ре*. Между частями А и В происходит модуляция. Общая структура произведения - сжатая и лаконичная. Чтобы передать оживленное, праздничное настроение этой мелодии, используется ансамбль народных инструментов с соответствующей прямолинейной, жизнеутверждающей оркестровкой (пример 20).

20

中速 优美地



113

Пьеса начинается в двухдольном размере (2/4), мелодический рельеф охватывает диапазон в пределах ноты, ритмическое движение основано на восьмых и шестнадцатых. Музыка наполнена ликованием, что подчеркивает унисон инструментов в сочетании с праздничными возгласами гонгов и барабанов. Образ рисует красочную ярмарочную сцену, исполненную народного колорита и юмора. Этот фрагмент воплощает основное настроение. «Вопросно-ответная» композиционная структура подводит к дальнейшей модуляции (пример 21).

21

明亮、欢快地



Вторая часть играет преимущественно струнно-щипковыми. Благодаря их четкому, упругому тембру музыка продолжает звучать живо, несмотря на относительный спад динамики. Это – новый этап мелодического развития и именно в нем происходит модуляция. В прежнем ладу Гун с тоникой *ре* звук *соль* был лишь добавочной ступенью Цин Цзюэ. Однако в данном фрагменте *соль* встречается гораздо чаще, в том числе на сильных долях и акцентированных нотах, поэтому здесь *соль* становится одной из основных нот звукоряда.

Лад теперь – Шан с тоникой *ля*. Фа-диез становится добавочной ступенью Бянь Гун. Между инструментами происходит как бы диалог, переключки. Динамика постепенно нарастает. Заключительная фраза повторяет окончание предыдущей части А. Подобное завершение разных частей одной и той же концовкой весьма характерно для китайской народной музыки (пример 22).

昂扬、奔放地

Третья часть отличается наиболее активным развитием музыкального сюжета. Музыка развивается с помощью приема, так называемого, «восхождения по спирали». Имеется в виду особый прием в китайской музыке, в котором каждая следующая фраза является ответом на предыдущую, при этом с каждым разом фразы становятся все короче, что усиливает эмоциональный накал музыки. По мере сжатия фраз усиливаются инструментальные и динамические противопоставления: духовые и струнные, солист и ансамбль, гонги и барабаны, форте и пиано. В итоге это приводит к кульминации, в которой ярмарочная сцена с праздничным битьем в барабаны и ощущением всеобщего восторга достигает вершины характерности.

Вторая и третьи основаны на главной теме мелодию, поэтому они повторяются снова. Но тема проходит варьировано: добавляются новые украшения, противопоставляются тембры и динамические нюансы.

Вопросно-ответная структура в третьей части теперь приходится на группы щипковых и смычковых инструментов, что добавляет музыке новизны и мощи, подготавливая слушателя к торжественному финалу.

Несмотря на то, что «Танец золотой змеи» основан на короткой элементарной мелодии, в ней немало художественных достоинств: живой интонационный язык, яркая образность, точно переданный народный деревенский колорит. Поэтому она легко находит отклик у слушателя, улучшая его настроение и делая его более доброжелательным собеседником.

Пьеса для гуциня «Дикие гуси садятся на песчаный берег» (*Пин Ша Ло Янь*, пример 23 см. в Приложении I)¹¹⁴. Впервые эта пьеса была напечатана в сборнике «Подлинная музыка для гуциня» эпохи династии Мин (1368 по 1644 гг.). Из-за недостатка достоверных сведений, неизвестно – авторская это песня или народная. В нотном примере 23 приведена версия гуциниста Чжан Цзыцяня (1899–1991), внесшего большой вклад в собирание, исследование, обработку и преподавание гуциневой музыки¹¹⁵. Гуси здесь символизируют высокие устремления.

Это одна из самых популярных пьес для гуциня¹¹⁶. Она исполняется во многих версиях. В этой версии песня начинается в пятиступенном ладу Юй с тоникой *ре*, в середине происходит модуляция в пятиступенный лад Гун с тоникой *фа*, затем возвращается исходный лад. Это очень развернутое монодическое повествование (201 т.). В пьесе 7 разделов. Обращает на себя внимание свободный темпоритм, придающий пьесе повествовательный характер.

Начинается пьеса *ad libitum* (эта манера часто встречается в китайской музыке), затем – плавное *accelerando*, и снова возвращение в свободный

¹¹⁴ Здесь и далее наиболее крупные нотные примеры даны в отдельном приложении I.

¹¹⁵ Бэйту (百度): Онлайн энциклопедия. Указ. ист.

¹¹⁶ Ли Цзинин; Е Лицзюнь; Чэнь Инин. Указ. изд. С. 263

темпоритм. В коде используется нисходяще мелодическое движение, как отголосок основной темы.

Первая часть начинается с флажолетов. Мелодическая линия развивается плавно. В ней акцентируется ступень Юй, частое использование октавных ходов, в том числе их дублировка, создавая ощущение пустоты. Особенно это ощущается в десятом такте, где звук *re* повторяется на октаву ниже, а затем – еще на октаву ниже. После флажолетной части включаются приемы левой руки инь и жоу (отвечающие за вибрато, legato и glissando). Здесь изображается пасторальная сцена: гуси плавно садятся на поверхность реки, в которой отражаются белые облака и голубое небо.

Из равномерного, движения *rubato* первой части мелодия плавно переходит ко второй части, где происходит постепенное ускорение, но без очевидного учащения пульса. Как и в первой части, здесь активно используются приемы legato и glissando в левой руке.

В третьей части настроение остается прежним, но оно становится более явственным, так как темп до 72 ударов в минуту. Эта часть – самая большая во всей композиции. В ней музыкальный материал становится более разноплановым, раскрывается весь его мотивный и эмоциональный потенциал.

Четвертая часть – своего рода повторение третьей, но не точное, а с характерным для китайской музыки варьированием. В середине несколько фраз имеют небольшие отличия, в первую очередь ладовые: лад изменяется на Гун с тоникой *fa*. Сжатие мелодических фраз не только привносит оттенок новизны, но и позволяет реже возвращаться к ступени Юй (или *re*), подчеркивая, что она уже не является тоникой. Темп увеличивается до 88 ударов в минуту.

В пятой части та же тональность и темп, что и в четвертой, однако мелодический рисунок становится плотнее. Из-за этого уплотнения из музыки исчезает прежнее ощущение простора. Однако в шестой части возникает

нисходящий октавный ход. В седьмой части происходит возврат в лад Юй с тоникой *re*. Темп успокаивается. Рельеф мелодии начинается с двух подвижных триолей, которым контрастируют протяжные четверти. Затем идут группы шестнадцатых с как бы «подпрыгивающим» пунктирным ритмом, после чего – опять возврат к широким длительностям и глissандо. Эта часть звучит *ad libitum*, что наиболее подходит для столь переменчивого ритма. Таким образом, конец, перекликается с началом, которое тоже, как мы помним, играется в свободном темпоритме. Возникает композиционная арка. Благодаря ей пьеса обретает внутреннее единство, несмотря на свободное, как бы импровизационное развитие в середине.

Кода длится всего шесть тактов. Последовательность флажолетов создает чувство спокойствия, в котором в то же время остается движение. Пьеса заканчивается на тоне Юй, с одной стороны как бы оставляя чистое, состояние духа, с другой – предоставляя бесконечный простор для рефлексии. В таком завершении есть изящество и непринужденность.

Складывается следующая драматургия: «“Дикие гуси садятся на песчаный берег” начинается в неторопливом темпе, изящными флажолетами рисуя безбрежную вечернюю мглу над тихой осенней рекой. Затем, мелодия становится подвижнее. Наполненная жизнью и ликованием она имитирует перекличку стаи диких гусей. Под конец – вновь возвращается к умиротворенности. Как правило, по прослушивании этой пьесы человек обретает душевный покой и думает о гармоничной жизни»¹¹⁷.

«Песня рыбаков на закате» (*Юй чжоу чан вань*, пример 24 в Приложении I) Вэй Цзыюйя (1875–1936) – композитора, исполнителя на китайских инструментах и педагога. Вэй Цзыюй в совершенстве владел

¹¹⁷ Люй Пэн. Анализ гудиневой пьесы «Пин Ша Ло Янь» // Музыкальное время и пространство. 2015(11):1. С. 60–61.

гуцином, гучжэном, пипой и т. д. Он сыграл ключевую роль в развитии и сохранении гучжэновой исполнительской традиции¹¹⁸.

Произведение написано в классическом стиле для сольного исполнения на гучжэне. Оно представляет собой живописную сцену: заходящее солнце освещает озеро, озаряющееся золотым светом, рыбаки в лодках неторопливо смотрят на воду, их лодки медленно уплывают по волнам. Эта пьеса была написана в 1925 году и с тех пор стала одним из самых распространенных сольных произведений для гучжэна и оказавших большое влияние на развитие репертуара для этого инструмента.

В пьесе 69 тактов. В соответствии с переменной лада и настроения она делится на три части. Первый раздел – 1–14 такт, второй – 15–39 такт, третий раздел – 40–69 такт. С 40–61 такты дается повторение материала. Здесь ярко выражен шестиступенный лад с добавлением ступени Цин Цзюэ, тоника – *ре*, *цин цзюэ* – *фа*. Первая и вторая части заканчиваются на звуке *ля* (ступень Чжи), а третья часть – на тонике *ре*. Здесь происходит модуляция из шестиступенного лада Чжи от *ля* в шестиступенный лад Гун от *ре*, при этом оба лада находятся в одной ладовой системе, так как в них ступенью Гун является одна и та же нота – *ре*.

Первые пять тактов концентрируют весьма певучую фразу, являющуюся основной темой. В изящной, подвижной мелодии привлекает внимание изменчивый ритмический рисунок. В первых двух тактах плавный ритм в сочетании с гучжэнными глissандо-вibrатными приемами *жоу*, *ань* и *чаньинь* создают картину заката над тихой озерной водой. В третьем – четвертом тактах неоднократно возникают шестнадцатые ноты, принося оживленность. В то же время чередование со звуками низкого регистра как бы сглаживает эту оживленность. Благодаря этому возникает своеобразная завуалированность и недосказанность. 6–10 такты во многом напоминают

¹¹⁸ Бэйту (百度): Онлайн энциклопедия. Указ. ист.

только что описанный фрагмент, однако здесь музыкальная линия выглядит плотнее, а в десятом такте в мелодии появляется интонационное обновление. 11–14-й такты развивают то, что было сказано в предыдущих фразах, мелодия смещается выше по диапазону, а ритм становится более живым и задорным. В плане образности, исходя из семантики, этот фрагмент скорее похож на описание людей, нежели природы: рыбаки безмятежно и радостно поют свои песни на закате у озера, глядя на далекие горы и заходящее солнце.

На протяжении всей второй части присутствует легкое, шутливое настроение. Оно достигается за счет отчетливого чередования контрастных выразительных средств: смены размеров $2/4$ и $3/4$, семантики то умиротворенно плавной, то игриво «скачущей», динамики *forte* – *piano*, вопросно-ответной мотивной структуре. Это как будто веселый диалог двух людей или звук весел, поочередно зачерпывающих воду. Данный композиционный метод, заключающийся в сопоставлении большого и малого, далекого и близкого, абстрактного и конкретного и т. п. воплощает одну из характерных особенностей китайской музыки – картинность. В музыке изображаются и настроени, и конкретные предметы. Далее следует новый музыкальный материал, происходит изменение лада, возникает ступень Цин Цзюэ. Кратковременное отклонение в другой лад контрастирует со всем, что было до него и звучит, как нечто обновляющее.

В третьей част сосредоточена кульминация всей пьесы. Фрагмент с 41 по 61 такты повторяется три раза. На протяжении всех повторений темп, изначально плавный и медленный, постепенно ускоряется. По мере возрастания темпа, усиливается и эмоциональный накал, что в итоге приводит к кульминационной вершине всего произведения. Поэтому вся эта часть исполнена мощи и напора. В этом фрагменте изображается сцена, в которой допоздна засидевшиеся рыбаки в своих лодках громко распевают песни и смеются над шутками. По мере возрастания темпа и динамики возникает ощущение, что рыбацкие лодки приближаются. Звуки песен, бурление воды,

шум веселья и крики – все объединяется, становясь все сильнее и отчетливей. В 64–68 тактах обрывается бурная кульминация резким спадом темпа и динамики. Основная тема звучит в подчеркнуто ином темпе и с использованием иных технических приемов, создавая резкий контраст с предыдущей частью и образно возвращая нас к безмятежности, с которой пьеса начиналась. Вновь возникает закругляющая композиционная арка, включающая семантику прощания.

Народная песня «Бегущий ручей» (*Сяо хэ тан шуй*, пример 25 в Приложении I). *Сяо хэ лю шуй* – одна из популярных песен о любви в Юннане, является характерным примером китайской народной песни. В диссертации приведено переложение для голоса с фортепиано Ши Лэмэн. В 1947 г. автор стихов Ин Игун (1924~2005) записал и обработал народную песню¹¹⁹. Эту мелодию также называют «Восточной серенадой». Нами анализируется только вокальная партия – непосредственно фольклорная мелодия.

Ее композиционная структура наглядно показывает особенности китайской музыки и пентатонического лада в целом. Здесь легко находятся ступени Гун, Шан, Цзюэ, Чжи и Юй. Обратив внимание на ладовые особенности, а также последнюю ноту в мелодии, можно увидеть, что доминирует лад Юй с тоникой *до*. Лад Юй весьма схож с минорным эолийским ладом. Однако, в отличие от него, в нем нет таких диссонирующих интервалов, как малая секунда, большая септима и тритон, и как следствие, отсутствуют большие эмоциональные перепады от сильного горя до ликующей радости, что придает ему уникальную восточную изысканность.

Текст песни отличается трогательным любовным содержанием. Исходя из поэтического и музыкального текстов, песню можно структурировать следующим образом: *М*овступление (1–3 такты), первая фраза (4–6 такты),

¹¹⁹URL: http://www.kmjbs.com/m/memor_index.php?id=7&act=index

вторая фраза (7–9 такты), третья фраза (10–11 такты), четвертая фраза (12–13 такты), пятая фраза (14–16 такты), заключение (17–18 такты). Все фразы в конце возвращаются к одному и тому же тону (*до*), что усиливает ощущение уравновешенности и заставляет слушателя вернуться к состоянию душевного покоя.

Обращает на себя внимание тот факт, что перечисленные пять структур вряд ли можно отнести к предложениям с точки зрения классического европейского синтаксиса. Они не соответствуют ему ни по протяженности, ни по кадансовому завершению. Предложения и периоды не характерны для традиционной китайской музыки (в том числе и периодические структуры).

Основной музыкальный комплекс первой фразы: легкая развивающаяся мелодия, выражающая не угасающую любовь девушки к своему возлюбленному. Стиль этой мелодии характеризуется активным свободным ритмическим развертыванием, что является характерным для китайской народной музыки приемом, используемом для усиления эмоциональной выразительности.

В версии с аккомпанементом (изложенным в духе европейской вокальной лирики) вокал вступает в четвертом такте с протяжного звука *до*, причем с характерным для стилистики данного региона плавно нарастающим крещендо. И хотя подобная вольная протяжность сохраняется на протяжении почти всей песни, она отнюдь не делает мелодию громоздкой. Наоборот – создается естественное плавное темпоритмическое движение. Искусное синкопирование в сочетании с протяженными длительностями делает мелодию разнообразной и переливчатой, раскрывая живую эмоциональную динамику, заложенную в волнообразном мелодическом рельефе, что составляет важную художественную особенность данной песни. В самом ее начале голос вступает с протяжного звука, по смыслу являющемся чем-то вроде крика или зова. В дальнейшем подобные звуки многократно повторяются, увеличивая напряжение по мере развертывания мелодии. В 12–

13 тактах такой «зов» повторяется три раза подряд, живо иллюстрируя любовное отчаяние и искусно подводя песню к кульминации. Так формируется выразительная семантика, характерная для данной песни.

Обратимся к поэтическому содержанию. Простонародный вербальный язык песни свидетельствует о ее повсеместном и широком употреблении. Судя по всему, изначально в этой песне жители китайских деревень находили способ излить душевное томление, облекая свою естественную речь в особо трогательный напев, соединяя обиходный язык с характерной для народной музыки чувственной вокализацией. Мелодия всегда может найти отклик у влюбленных, находящихся в разлуке. Лишь луна на вечернем небе, и музыка могут выразить их тоску.

Первая фраза звучит как обычная повседневная констатация: «Луна вышла, яркая-яркая». Изъяснение подобными незатейливыми словами указывает на неподдельную искренность девушки, от лица которой поется песня. Мелодия находится в ладу Юй, и в ней не встречается никаких дополнительных тонов. Используются лишь пять основных пентатонических ступеней, что изящно рифмуется с количеством основных музыкальных фраз, которых тоже пять. Тесситура характеризуется переключкой верхнего и среднего регистров. Мелодия как бы продиктована характером мыслей чистой, робкой девушки, поэтому за исключением редких мест, в которых есть скачки на кварту, основное мелодическое движение осуществляется за счет плавных ходов секундами.

Свежесть и красота, исходящие от естественной непосредственности этой юннаньской мелодии, раскрываются в полной мере благодаря образному изобилию и полетности ритма в темпе *rubato*. Повторяющаяся вопросно-ответная структура имитирует воображаемый диалог девушки со своим возлюбленным. По мере сквозного нарастания динамики, нагнетается и драматизм, подводя песню к кульминации.

Песня «Речные воды» (*Цзянь хэ шуй*, см. пример 26 в Приложение I) – одно из выдающихся произведений национальной вокальной музыки. В диссертации приведена обработка с фортепианным аккомпанементом, но анализируется только вокальная партия. Согласно информации, указанной в нотах, автор фортепианной партии — У Вэйюнь, создатели стихов — Ли Чжисинь и Чуань Юнтянь.

В повествовательной песне с жалобным мотивом и оригинальным ритмом описывается тяжелая жизнь простого народа при феодальном обществе. В музыке происходит образное сравнение человеческого горя с бесконечной бурной рекой. Эта весьма сложная пьеса отличается многократными изящными модуляциями.

Пьеса из 90 тактов состоит из четырех частей: первая часть – 1–30 такты, вторая – 31–40 такты, третья – 41–70 такты, четвертая – 71–90 такты. В первой части помимо основных ступеней пентатоники присутствуют дополнительные: Цин Цзюэ (*до*) и Бянь Гун (*фа-диез*). Заканчивается часть ступени Юй (*ми*), соответственно первая часть создана в семиступенном ладу юй (*ми*). Первая строчка: «Речные воды, медленно-медленно текут на восток, ох! Воды эти не глубже моих жалоб и печалей...». В музыке то и дело встречаются мотивы с тесно сгруппированными мелкими длительностями, изображающими прерывистое причитание плачущей женщины, что создает живой образ безнадежной скорби.

В конце первой части текст песни описывает жизненные события, героиня предается воспоминаниям о прошлом и здесь происходит модуляция: с 31-го такта начинается вторая часть и от лада остаются только основные ступени пентатоники: Гун, Шан, Цзюэ, Чжи и Юй, а тоника изменяется с *соль* на *ля*, соответственно, теперь Гун — это *ля*. Заканчивается часть на ступени Чжи (*ми*). Следовательно, вторая часть создана в ладу Чжи с тоникой *ми*. Произошла модуляция в одноименный лад: был лад Юй от *ми*, теперь лад Чжи от *ми*. Лад Юй – эмоционально сдержанный, по настроению сродни нежной

грусти. В тот момент, когда героиня по среди своего горя мысленно возвращается в лучшие времена, происходит переход в более светлый и жизнеутверждающий лад Чжи. Она чувством вспоминает, как была счастлива со своим возлюбленным. Но в 39–40 тактах текст разворачивается в другую образную плоскость: «Кто же знал, что после венчания мы расстанемся у реки, расстанемся на три года?» (пример 27).

27

江 河 水

想 起 当 年 江 上 戏 水 两 小 无 猜 疑, 我

Далее звучит третья часть, а с ней появляется перемена в настроении, новая модуляция. Она происходит в самом начале части, а именно, в 41 такте из лада, в котором Гун была *ля*, в лад, где Гун – *ре*. Так как из звукоряда выпала ступень Цзюэ (*фа-диез*), то во всей части встречаются лишь четыре ступени. Однако это не влияет на ход ладового анализа, и по-прежнему определяется тоника по последней ноте, здесь это *ля*. Если Гун это *ре*, значит тоника *ля* это Чжи. То есть, здесь лад Чжи с тоникой *ля*. В результате подобных лавирований в музыкальной фактуре любые перемены настроения передаются невероятно тонко, что усиливает драматизм. Дальше в тексте следует самая трагическая фраза: «Кто же знал, что пока я пережидала эти три года, от весны до лета, от лета до осени ... моего милого уж не стало в живых» (пример 28).

28

39 谁料婚后江边诀别, 等你整三载。 春天

42 江河解冻望你归呀, 夏天雨夜想你泪满腮, 秋天

Четвертая часть — это своеобразная реприза. В ней происходит еще одна модуляция: из Чжи с тоникой *ля* возврат в изначальный Юй с тоникой *ми*. В итоге чувство горя и общий драматический накал достигают своего пика, что подчеркивается основной темой. Реприза измененная. Благодаря литературному приему амплификации содержание излагается более размеренно, демонстрируя характерную гибкость музыки. Реприза создает переключку начала и конца, создавая симметричное обрамление всего произведения и уравнивая его структуру (пример 29).

29

71 呀! 天 哪, 人 间 苦 难 叫

Из текста не трудно понять, что это трагическая исповедь. Между открывающей строкой «Речные воды, медленно-медленно текут на восток» и завершающей «Воды речные текут вместе с моими слезами» раскрывается следующий сюжет: сразу после свадьбы молодого мужа забирают на строительство императорского дворца, где он трагически погибает от жестокого обращения, и от него не остается даже тела. Дурная весть доходит до ушей героини. Рыдая, она бежит к берегу и, обращаясь к небу, земле и реке, изливает свое горе и проклинает жестокий мир. Фрагмент текста песни:

«Речные воды тихо-тихо текут на восток, ох! Воды эти не глубже моих жалоб и печалей, муженек! Тебя забрали на службу, строить дворец. Ты свалился со скалы, работая на каменоломне... труп никто так и не забрал. Совсем недолго мы были новобрачными. От боли мое нутро разрывается и слезам нет конца, мои рыдания возносятся к облакам. С каждым днем, проведенном в мыслях о тебе, я все больше истощаюсь ... Вспоминаю, как раньше мы счастливо резвились на берегу... Все жду, что лед на реке растает и ты вернешься...».

Повествовательный характер песни, как бы излагающий историю женщины, сродни внутреннему диалогу. В словах ощущается подражание литературному сочинению от первого лица.

«Пастушья дудочка» (*Му тун чуй дуань ди*, см. пример 30 в Приложении I) – пьеса для фортепиано Хэ Люйтина (1903~1999), знаменитого композитора, пианиста, ректора Шанхайской консерватории и преподавателя, написана в 1934 году. Считается первым китайским произведением для фортепиано с вполне оформившимся *китайским стилем*¹²⁰. В ней выражена особая китайская пасторальность. Мелодия изобилует характерными особенностями китайской музыки. Пьеса открыла новые возможности для фортепианного творчества в Китае и стала своего рода образцом.

Основной лад этой пьесы – Чжи от *соль*. Гун – *до*. Размер – четыре четверти, масштаб – 76 тактов. Пьеса является примером классической сложной трехчастной формы с контрастной серединой. Структура проста: часть А (1–24 такты), контрастная середина – В (25–52 такты), реприза – А (53–76 такты). В пьесе используются характерные для китайской музыки

¹²⁰ Бэйту (百度): Онлайн энциклопедия. Указ. ист.

звукоряды: мелодия строится на ступенях Гун, Шан, Цзюэ, Чжи, Юй, из-за чего отличается ярко выраженным народным колоритом.

Часть А написана в пятиступенном ладу Чжи. Несмотря на китайский стиль, крайние части пьесы полифонизированы, образуя двухголосную контрастную полифонию с элементами имитации. Основная мелодия строится строго на пентатоническом звукоряде. Лишь в 12-м и 14-м тактах возникает проходящая *си*, не влияющая на общую ладовую структуру. Особо примечательно, что на протяжении всей части второй голос выписан по правилам западного контрапункта, при этом строясь на китайской пентатонике. Это дает изящное сочетание китайского и западного принципов музыкального мышления. Кроме того, именно это произведение положило начало написанию китайской музыки по западным канонам.

В средней части (В) много модуляций. Всего в ней 28 тактов. Размер сменился с 4/4 на 2/4, темп ускорился, появился народный танцевальный характер. В свою очередь эту часть можно подразделить на три раздела: I (25–36 такты), II (37–48 такты), III (49–52 такты). В I разделе 3 фразы по 4 такта. Первая фраза (25–28 такты) – в ладовой системе Гун (мы говорим «в ладовой системе», а не «в ладу, потому что это проходящее ладовое отклонение, здесь нет утверждения тоники, однако, исходя из проходящих звуков, видно, что Гун – это *соль*). Вторая фраза (29–32 такты) является близким повторением первой, но на квинту выше. Квинта вверх от *соль* — это *ре*, поэтому фраза в ладовой системе Гун – *ре* (как описано выше). Третья фраза (33–36 такты) – повторение второй фразы на квинту выше, она строится в ладовой системе Гун – *ля*. II раздел (37–48 такты) полностью повторяет первый. III раздел (49–52 такты) основан в ладу с тоникой *соль*, так как есть ярко выраженный приход в тонику. Здесь не происходит значительного гармонически-функционального развития, так как на протяжении все части в левой руке преобладает остинатный бас, чередующийся с нисходящими параллельными терциями. Темповые, динамические и ладовые изменения выстроены так, чтобы подготовить

возвращение в часть А. Лад мелодии по-прежнему строится на пентатонике, сохраняется китайский колорит.

Реприза (А1): 53–76 такты, лад Чжи с тоникой *соль*, 4/4. Реприза является практически точным повторением первой части. В ней нет особых изменений по композиции, голосоведению и структуре. В плане лада, размера и темпа все также аналогично первой части. Основное отличие заключается в том, что здесь добавлена орнаментика. Поэтому теперь движение происходит уже не восьмыми, а шестнадцатыми, что делает мелодию мягче и плавнее.

Музыкальный характер и тембровая выразительность

В первой части обозначение *Commodo* предполагает, что настроение музыки – непринужденное и естественное. Правой руке, проводящей изящную линию основной мелодии спокойно и протяжно отвечает партия левой руки. Основной мотив плавно перемежается с ответами. Начала и концы фраз попеременно перекликаются друг с другом, при этом мелодическая линия разворачивается не прерываясь. Мелодия будто бы рисует картину: «На зеленых просторах среди водоемов Цзяннаня маленький пастушок играет на своей дудочке сидя верхом на быке. Напоенная запахом полей певучая, протяжная мелодия рисует перед нами сцену, будто сошедшую с традиционного рисунка тушью»¹²¹.

В средней части – В – появляется обозначение *Vivace*: темп сменяется на *Allegro*. Середина исполняется весело и подвижно. В правой руке к основной мелодии добавляются многочисленные морденты и скачки, имитирующие трель на бамбуковой флейте. В левой – стаккатированная фактура из трезвучий. Пентатоническая мелодия в правой руке органично сочетается с аккомпанементом, так как происходит его гармоническое упрощение. В левой руке проходит нисходящее движение параллельными терциями, наложенными на монотонный остинатный бас. Столь отчетливый ритм в сочетании с

¹²¹ Бэйту (百度): Онлайн энциклопедия. Указ. ист.

поэтичной мелодией навевают ассоциации с народными танцами. Теперь это уже не просто образ пастушка, искусно играющего на дудочке, а целая группа пастушков, радостно пляшущих в полях. Реприза обозначена *Tempo primo*. Она является немного измененным повторением первой части. Реприза играет важную роль в углублении основного музыкального образа. Характер музыки успокаивается, происходит возвращение к безмятежности и покою. Орнаментика, возникшая в правой руке, не просто добавляет изящества к изначальной мелодии, она дает ей иное движение, новый образный импульс. Будто слышно, как звучание флейты отдаляется, слышны отголоски песен и смеха пастушков, уходящих домой по тропинке через поле на закате. В последних двух тактах затихающая, замедляющаяся мелодия окончательно останавливается в светлом верхнем регистре, оставляя приятные отзвуки.

Начальную часть и репризу отличает проведение мелодии *legato*. Верхний голос в правой руке звучит мягко и переливчато, аккомпанемент в левой – естественно и просто. В обеих частях преобладает мягкий тембр, внутри которого, однако, постоянно происходят изменения, создавая естественное тембровое развитие, не нарушающее общего единства. В средней части В основная мелодия переносится на октаву вверх. *Staccato* и морденты сочетаются с аккуратным взятием педали, от чего музыка приобретает более радостный оттенок. *Staccato* в сочетании с высоким регистром придает фортепианному образу кристально чистое и упругое звучание. Здесь особенно полно раскрывается озорной характер пастушка и не сравнимое ни с чем счастье.

Пьеса **«Цветные облака гонятся за луной»** (*«Цай юнь чжуй юэ»*, см. пример 31 в Приложении 1) для фортепиано Не Эра отличается особой стилистикой, характерной для провинции Гуандун. В легкой и при этом своеобразной мелодии как бы воплощена простая и размеренная жизнь народа. Эта мелодия появилась в эпоху династии Цин. Нэ Эр ее переработал в

фортепианное произведение. В содержании песни говорится о небожителях, которые летят к луне, ступая по облакам.

В пьесе 71 такт, тоника – *ля*, размер 4/4; вступление и кода отчетливо перекликаются друг с другом. Здесь много частей: вступление (1–9 такты), часть А (10–19 такты), связка 1 (20–21 такты), часть В (22–37 такты), связка 2 (38–47 такты), реприза (48–57 такты), связка 3 (58–61 такты), кода (62–71 такты).

Вступление. По первому звуку и заключительному аккорду можно сделать вывод, что здесь присутствует семиступенный лад Гун с тоникой *ля*. В начале идет плавно восходящая секвенция, затем повторяющийся пентатонический ход. Темпоритм то ускоряется, то замедляется. В первом такте звучит подражание китайским струнным щипковым. В темпоритме происходит плавное чередование замедлений и ускорений. Начиная со второго такта в музыке проступает яркий народный колорит, выраженный в длинном арпеджио и трелях.

Третий и четвертый такты представляют собой транспонированные вверх вариации первого и второго тактов соответственно. В пятом такте повторяющийся тон в левой руке в сочетании с октавами в правой создают весьма сильный выразительный эффект: можно ассоциативно представить лунный свет, струящийся в ночном небе. Часть А по мере вступления основной темы становится все более эмоциональной и динамика постепенно набирают силу. В этой части нет ладовых изменений. Ее можно разделить на три фразы: фраза основной темы (10–11 такты) – восходящий пентатонический ход от ступени *Чжи*, имитирующий струнно-щипковую группу. В одиннадцатом такте, пока в верхнем голосе тянется целая *фа*, левая рука заполняет образовавшуюся пустоту ходом из предыдущего такта, повторенным за правой рукой; фраза 1 (12–15 такты) – имитация флейтовых мелизмов в верхнем регистре усиливает народную специфику пьесы.

Фраза 2 (16–19 такты) – вариация предыдущей фразы на кварту ниже. Связующие переходы представляют собой своеобразную имитацию струнно-щипковой группы, которая в перерывах между основными частями мелодии играет только аккомпанемент, таким образом разделяя их логически и давая слушателю немного передохнуть.

Связующий переход (20–21 такты) служит в качестве соединительного звена между частями А и В. Динамические нюансы частей контрастируют друг другу.

Часть В (22–37 такты) – укрупненный вариант части А. В ней 4 фразы по 4 такта. В первых двух тактах продолжается подражание флейте, все также в верхнем регистре. В аккомпанементе арпеджированная фактура, долгие длительности имитируют струнно-смычковую группу. Музыка словно пытается изобразить тусклый, как бы проходящий сквозь ткань лунный свет. Третья фраза – видоизмененное повторение первой. Музыкальный материал опускается на две октавы, мелодия звучит в низком регистре, подражая струнно-щипковой группе. Аккомпанемент строится на пентатоническом звукоряде и тоже ассоциируется со смычковой группой. По отношению к первым двум фразам происходит противопоставление в плане колорита, тембра, регистра и динамики. Во всей второй части мелодия отличается задумчивым лиризмом и свободой развития, непринужденным и легким настроением, в ней не чувствуется никакого конфликта. По мере того, как усиливается эмоциональный накал, фактура мелодии уплотняется, и она начинает звучать плавнее. Соединительный переход 2 отличается от первого более широким диапазоном и изменчивым настроением.

Реприза А (48–57 такты) повторяет исходную часть в измененном виде. Ее аккордовая фактура уплотняется, динамика разрастается, включаются октавы. В аккомпанементе фактура строится на пентатоническом звукоряде, также возникают квинтолы, чему органично противопоставляются длинные ноты. В левой руке возникают октавы. В правой руке пентатоника вводится для

того, чтобы подчеркнуть мелодию левой руки. Все это делает музыку энергичнее, что можно сравнить с переключкой инструментов или с игрой облаков и лунного света. Все это создает сильный успокаивающий эффект.

Третий связующий переход (58–61 такты) переключается с двумя предыдущими. Музыка опять становится взволнованнее, реприза приближается к кульминации – к возвращению основной темы.

Кода (62–71 такты) схожа со вступлением. Немногие отличия есть в заключительных двух тактах, где появляются *ritardando* и *diminuendo*, после чего музыка словно растворяется в длинном арпеджио, оставляя в воображении слушателя туманный, однако глубокий мысле-образ, в котором она будто бы продолжается. Последний звук – *ля*, ступень Гун.

Фортепианная версия пьесы «Цветные облака гонятся за луной» является видоизмененной версией традиционной китайской пьесы для народного ансамбля. Изначально в ней использовалось множество разновидностей инструментов: например, флейта ди, пипа, гучжэн, флейта сяо и другие. Взаимодействуя друг с другом эти инструменты создают классическое звучание китайского народного ансамбля, воплощая самобытную красоту китайской оркестровой музыки. Фортепиано отличается исключительным выразительным богатством, оно способно имитировать звучание разнообразных инструментов. Поэтому можно сказать, что благодаря имитации народных инструментов при аранжировке пьесы для фортепиано в плане тембровой выразительности был достигнут органичный сплав китайской и западной музыки. Вдобавок, в пьесе обширно используется орнаментация, обогащающая эмоциональную палитру.

Если исходить из анализа работы с оригиналом, то «Цветные облака гонятся за луной» являются транскрипцией, основанной на освоении замечательных европейских транскрипций: Листа, Шумана, Рахманинова, Глазунова и других мастеров эпохи романтизма. О принадлежности к жанру транскрипции свидетельствует смелое использование технического арсенала

романтического фортепиано, яркое включение октавно-аккордовой техники, свободный переброс мелодических элементов из регистра в регистр, артистичное структурирование вступления, богатое и обновляющее фактурное оформление каждого тематического проведения. Благодаря этому пьеса приобретает черты фактурно-динамических вариаций, как формы второго плана.

Произведение на основе уникальных выразительных средств дарит слушателю завораживающую картину ночного неба, воплощенную ясной и чистой мелодией.

Вступление создает для слушателя эффект постепенного погружения в музыку и личного присутствия. Оно плавно и постепенно подводит его к основной идее пьесы. Таким образом достигается цель – выражение чувств через пейзаж. Также, нельзя не обратить внимание на то, что в этой транскрипции в большом количестве используются малые терции, что в высшей степени созвучно китайской народной музыке.

Для того, чтобы исполнять китайскую музыку на таком инструменте западного происхождения как фортепиано, исполнитель должен обладать особой техникой на основе всех фактурных формул и искусством выразительной фразировки. Он также должен глубоко знать китайскую музыку и понимать ее смысл. Как же следует исполнять подобную музыку в плане выразительности? Воплотить заложенный в ней потенциал? Как найти отклик у слушателя?

Позволим себе порассуждать о выразительных возможностях китайской музыки на примере данной фортепианной пьесы, сконцентрировав внимание на исполнительской стороне..

Итак, вступление начинается на piano. Нижний регистр должен звучать глубоко, аккорды следует брать мягко и определенно, чтобы добиться ровного, чистого звука. В первом такте, где стоит четверть с точкой и восьмая, рекомендуется использовать «запаздывающую» педаль для усиления legato. Во

втором и четвертом тактах, там, где появляются шестнадцатые, звучит подражание гучжэну. Поэтому не нужно играть слишком механически и ритмически правильно. Наоборот, можно плавно чередовать агогические нюансы. При этом нужно, чтобы трели в правой руке с шестнадцатыми в левой звучали связано. В начале трелей не нужно слишком гнать темп. Весь начальный фрагмент построен на нисходящем движении. Оно останавливается на половинной ноте в 7 такте, здесь нужно взять дыхание. Затем следует арпеджио, которое нужно провести от быстрого темпа к медленному, от *forte* к *piano*. В конце вступления есть долгая нота. Здесь нужно дождаться, пока звук естественным образом затихнет, и только после этого продолжать играть. Хорошо исполнить вступление – уже половина успеха.

Часть А – основная во всем произведении, в ней представлена тема. Сохраняется гомофония, все внимание уделяется ведущей мелодии. При разучивании обязательно нужно пропевать мелодию параллельно с игрой. Нужно уловить непрерывное мелодическое движение. Играть строго в соответствии с ремарками в нотах. Педаль использовать только для усиления *legato*. В этой части темпоритм должен быть ровным – без ускорений и замедлений. В этой части изображается, как луна играет с облаками. Вся орнаментика исполняется легко и быстро. 20–21 такты – связующий переход. Здесь нужно обращать внимание на верхний голос, играемый 5-м пальцем правой руки.

Часть В: в 22–29 тактах мелодия впервые представлена в верхнем регистре. Здесь должно быть передано чувство, подобное плывущим облакам и текущей воде, то есть что-то подвижное, живое и свободное. В левой руке – арпеджирование восьмыми. По сравнению с частью А, эта часть более активная. Мелодия в правой руке подобна вздымающейся волне. Звук должен быть мягким и округлым, как бы «литься». В аккомпанементе левая рука должна не просто «летать» по арпеджио, но интонировать подъемы и спады. В 30–37 тактах арпеджио сначала звучат в правой руке, затем переносятся в

левую. Фактура аккомпанемента с восьмых нот меняется на шестнадцатые. Музыка становится еще более «текучей». Во время исполнения обязательно нужно контролировать темп мелодии, подчеркивать ее певучесть в левой руке. Аккомпанемент в правой руке следует играть ровно и спокойно. Переход шестнадцатых из правой руки в левую важно сделать плавным. Пассажи в правой руке, несмотря на быстрый темп, нужно озвучивать глубоко. Кончики пальцев должны быть очень чувствительными. Запястье и рука должны работать как одно целое. Однако амплитуда движений при этом остается небольшой. При движении вверх и вниз запястье следует за рукой.

С 38 по 47 такты проходит большая связующая часть. Она звучит мягко и отрешенно. Как будто облака и луна делают передышку в своей игре. Поэтому динамика здесь должна быть умеренной.

Реприза (48–57 такты) повторяет часть А, но в укрупненном виде. Теперь мелодия проводится октавами, фактура уплотняется, динамика усиливается, в аккомпанементе идет пентатоника квинтолями. Это главная кульминация пьесы. Октавы нужно играть четко и связно, ясно интонировать верхние звуки, так как это основной мелодический голос. В аккомпанементе нужно играть, не отрывая пальцев от клавиш. Квинтольный фрагмент исполняется часть играет четко, ровно, с постепенным крещендо. Второе проведение основной темы играет энергично и эффектно.

Кода в целом повторяет вступление, но в ней нужно передать ощущение постепенного удаления и семантику прощания. В последних трех тактах появляется плавное замедление и диминуэндо. В конце – длинное арпеджио.

Автор этой фортепианной транскрипции переложения с помощью мастерских композиционных и гармонических приемов раскрыл завораживающую картину ночного неба. Такой подход к обработке народной мелодии стал большим вкладом в китайскую музыку. В нем отражена китайская эстетика, оттенки, мысли, к которым она стремится, ее внимание к деталям и украшениям. При этом, как мы отмечали, смелое обращение к

западным композиторским приемам подняло песню на новый художественный уровень и обогатило китайскую фортепианную музыку в целом. Таким образом, можно смело сказать, что это шедевр академической музыки, основанный на фольклорном шедевре. Это и передача древней культуры следующим поколениям и ее обогащение, нахождение в ней новых смыслов. Подобная фортепианная пьеса может помочь музыкантам непосредственно прочувствовать выразительность пентатонической музыки и дать новое вдохновение для работы с фольклором.

Как видим почти все сочинения, кроме Не Эра и Хэ Люйтина, основаны на народном мелодическом материале, нередко появившимся много веков назад. Естественно, фольклор не может существовать в письменном виде без обработки профессионального музыканта. В данном случае наблюдаются разные принципы работы с фольклором в разнообразных жанрах: пример просто записи вокальных переложений, аранжировки и даже транскрипции. Есть две авторские пьесы, но созданные по канонам традиционной музыки.

Ведущим, развивающим музыкальное восприятие средством выразительности является мелодический материал. Поэтому в ряде случаев аналитическое внимание приковано только к нему. Значительное место отведено сольным и ансамблевым пьесам для традиционным инструментам: гучжэнь, пипа, ди, цинь, сюй и др. И это не случайно: китайский инструментарий очень активно влияет на разные стороны музыкального слуха, прежде всего тембрового и артикуляционного.

В основном это миниатюры. В качестве последнего аналитического примера избрана развернутая пьеса У Низра – транскрипция в вариационной форме на тему народной мелодии «Цветные облака гонятся за луной». На ее примере показано, что китайский традиционный мелодизм, несмотря на тысячелетия бытования в монодической форме, прекрасно поддается европейскому фактурному оформлению.

В заключении аналитических очерков сделан вывод о наиболее значимых жанрово-стилистических особенностях китайской музыки – традиционной и созданной по ее канонам, которые стимулируют музыкальное восприятие, способствуют воспитанию музыкального слуха и на их основе оказывают положительное психологическое влияние на психику человека. К ним относятся: роль пентатоники, приоритет мелодики, специфических мелодических оборотов, монологического склада, исполнительских средств музыкальной выразительности, музыкального содержания определенной направленности.

Итак, мы проанализировали эти традиционные мелодии в самых общих чертах. Безусловно, репертуар для психологической помощи насчитывает большое число песен и инструментальных пьес. Однако охарактеризованные произведения достаточно полно иллюстрируют особенности традиционного китайского музыкального материала, который проверен в плане психологического воздействия. Они могут быть образцом для импровизаций и создания композиций. Главное, чтобы музыка могла выполнять свое назначение: оказывать психологическую помощь.

Особенности этой музыки заключаются прежде всего в ее ладовых характеристиках, которые в большинстве своем связаны с китайской пентатоникой.

Не менее важен и выбор тембра, прежде всего апеллирующего к человеческому голосу. Если это инструментальные пьесы, то они, как правило, связаны с национальным инструментарием, тембр которых близок звучанию человеческого голоса.

Исключительно значимы темп и метроритм. Он, как правило спокоен, предполагает легкие агогические нюансы. Метроритм регулярен, но ритмический рисунок прихотлив, созвучен мелодическому рельефу, чутко следующему за поэтическим словом. Причем подобный принцип мелодического развертывания характерен и для инструментального мелоса. В

нем как будто заложено интонирование поэтического слова.

Облагораживающее воздействие на психику оказывает и глубокое по смыслу музыкальное содержание. В нем доминируют лирические сюжеты, воспеваются высокие нравственные качества, прямо или опосредованно присутствует природа. И если в вокальном жанре роль поэтического слова и нравственной идеи выявляется открыто, то в инструментальных пьесах она как бы закодирована, приоткрываясь в программном заголовке и разного рода семантике. При этом эмоциональный тон высказывания во всех жанрах резонирует с национальным темпераментом¹²².

¹²²См. примечание о жанре поэзии Ци.

2.2. Результаты нравственно-психического воздействия китайской традиционной музыки

Наблюдения подтверждают, что средства музыкальной выразительности, особенно китайской музыки обладают определенной нацеленностью на музыкальное восприятие и через него на психику человека. В предыдущем параграфе были аналитически подтверждены те стилевые константы китайской традиционной музыки, которые благотворно влияют на нее. Попробуем на своих наблюдениях подтвердить этот постулат, чему посвящены заключительные параграфы.

Практически все базовые труды по психологии музыкального восприятия свидетельствуют о том, что оно меняется в течение всей жизни человека. Поэтому обратиться к некоей абстрактной группе, тем более с большим возрастным разбросом, для подтверждения поставленной задачи, будет безрезультатно. Необходимо произвести проверку в работе с однородной возрастной группы. В рамках нашего исследования наиболее результативным будет обращение к группе детей. Причем старшего дошкольного и младшего школьного возраста – своего рода переходного в жизни ребенка, с еще слабо развитым музыкальным восприятием, однако сильной мотивацией к знакомству со всем новым. Мы работали с детьми 1 класса начальной школы (в КНР она именуется *младшая школа*).

В Китае особое внимание уделяется исследованию психологического состояния детей при переходе из детского сада в начальную школу (в КНР она именуется *младшая школа*). Наиболее авторитетный исследовательский проект государственного комитета просвещения КНР и фонда ЮНИСЭФ называется «Переход из детского сада в начальную школу. Исследование (1990–1994)». В нем говорится: «Вопросы учебной и социальной адаптации – одни из самых важных и сложных для младшеклассников. Поэтому они могут

стать серьезной помехой для внимательности ребенка, его способности к соблюдению правил и общению с людьми¹²³».

Привыкнуть к школьной жизни сразу, когда ребенок впервые оказался в школе бывает очень трудно. Школа — это абсолютно новая учебная среда, в которой познавательные способности детей подвергаются ограничению, поэтому у них может возникать множество трудностей в адаптации к классной работе¹²⁴. Как пишет М. В. Максимова: «Адаптация к школе на раннем периоде — это ничто иное, как вхождение ребенка в новую для него жизненную ситуацию, в процессе которой изменяется психический образ среды (и самого субъекта в этой среде), формируются новые мотивы и потребности, новые цели, формируются личностные смыслы, адекватные содержанию учебной деятельности»¹²⁵. Э. М. Александровская так же утверждает, что адаптируемость первоклассника — это «развитие эффективности школьных мероприятий, то, как ребенок следует школьным нормам поведения, гармоничное сосуществование учеников с учителями, то, насколько сам ребенок чувствует себя счастливым¹²⁶». Исследования, проведенные сотрудниками института возрастной физиологии Российской академии образования, показали: «Первоклассники в начале учебного семестра испытывают множество психологических проблем: у них проявляется раздражительность и вспыльчивость, им бывает сложно интегрироваться в школьную обстановку, бывает трудно уживаться с другими. Также могут быть и такие физиологические проявления, как головные боли, сонливость, потеря

¹²³ Фань Фэнхуа. Новый взгляд на переходный период ребенка благодаря коллективной работе на примере практики «Одна песня в неделю» // Внешкольное образование в Китае. 2010. №3. С. 12.

¹²⁴ Гэ Жунламу. Корреляционное исследование школьной адаптации и отношений между педагогами и учениками в бедных этнических районах. Куньмин. 2006. С. 32.

¹²⁵ Максимова М. В. Психологические условия школьной адаптации, 1–3 классы. М., 1994. С. 62.

¹²⁶ Социально-психологические критерии адаптации к школе // Школа и психическое здоровье учащихся. 1988. С. 35.

аппетита. В первое полугодие эти проявления особенно заметны»¹²⁷. Разные аспекты этой проблемы раскрываются Е. Е. Кравцовой¹²⁸, А. Л. Венгер¹²⁹.

Чжан Цзинсун в работе «Стадия дошкольной подготовки» на основе обследования 360 школьников из 5 школ города Далянь заключает, что у первоклассников проявляются признаки недостатка адаптации в таких сферах, как *межличностное общение, существование в коллективе, следование школьному распорядку и учебному плану*¹³⁰. Сюй Чжэнин и Чжэн Мяочэнь в исследовании «Учебная приспособляемость в Китае» говорят о том, что в первые два месяца первоклассники не могут приспособиться в плане учебы, среды, психологии и межличностного общения¹³¹. Схожие мысли о состоянии вопроса в Китае высказывают Ван Юйсин¹³², Ян Али, Фан Сяои, Ту Цуйпин в коллективном труде «Роль учителя и главы семьи в дошкольной подготовке ребенка»¹³³.

В детском саду сравнительно малая учебная нагрузка, к тому же детям там не объясняют тех или иных принципиально важных вещей, связанных с их дальнейшей учебной работой в школе. Таким образом ребенок не имеет представления о начальной школе и к тому моменту, когда он впервые перешагнет ее порог, у него может возникнуть страх. Начальная адаптация касается не только успеваемости, но также включает в себя множество других уровней: способность к сосредоточению на уроке, коммуникации с одноклассниками и учителями, его отношение к новой школе и др.

¹²⁷ Безруких М. М.; Сонькин В. Д.; Фарбер Д. А. Возрастная физиология (физиология развития ребенка). М., 2009. С. 46.

¹²⁸ Кравцова Е. Е. Психологические проблемы готовности детей к обучению в школе. М., 1991. С. 52.

¹²⁹ Венгер А. Л.; Цукерман Г. А. Психологическое обследование младших школьников. Москва. 2001. С. 53.

¹³⁰ Сюй Чжэнин; Чжэн Мяочэнь. Учебная адаптация в Китае. Обзорное исследование // Исследования в области образования. 2000. Вып. 5. С. 51.

¹³¹ Сюй Чжэнин, Чжэн Мяочэнь. Указ. изд. С. 52

¹³² Ван Юйсин. Причины плохой приспособляемости младшеклассников // Современное среднее и начальное образование. 2007. Вып. 8. С. 38.

¹³³ Ян Али, Фан Сяои, Ту Цуйпин. Роль учителя и главы семьи в дошкольной подготовке ребенка // Психологические и поведенческие исследования. 2006. Вып. 2. С. 136.

В решении многих из возникших задач может помочь применение музыки для развития музыкального слуха и музыкального восприятия, чтобы развить музыкальную культуру детей и сделать их более чуткими для реакции на ее глубокие смыслы, ее целенаправленное профилактическое и коррекционное воздействие. Исходя из теоретических знаний, мы на практике применяли метод развития музыкального восприятия и музыкотерапии в среде первоклассников, в надежде тем самым улучшить их адаптируемость. Основными задачами были активизация музыкального восприятия, усиление концентрации внимания и воспитание коммуникабельности при помощи музыки.

Теоретическое обоснование воздействия музыки на детей

О том, что музыка оказывает огромное влияние на психику человека, особенно детскую, было замечено достаточно давно, причем разными мыслителями, независимо от их принадлежности к педагогике. Еще в первой половине XIX выдающийся литературный критик В. Г. Белинский (1811–1848) писал: «Влияние музыки на детей благодатно, и чем ранее начнут они испытывать его на себе, тем лучше для них. Они не переведут на свой детский язык ее невыговариваемых глаголов, но запечатлеют их в сердце, – не перетолкуют их по-своему, не будут о ней резонерствовать; но она наполнит гармонией их юные души»¹³⁴. Аналогичные мысли высказывал через 100 лет великий педагог, писатель и публицист В. А. Сухомлинский (1918–1970). Причем он не просто говорил о благотворной роли музыки, но и отмечал невозможность без нее полноценного умственного и душевного формирования: «Музыка – могучий источник мысли. Без музыкального воспитания невозможно полноценное умственное развитие ребенка. Первоисточником музыки является не только окружающий мир, но и сам человек, его духовный мир, мышление и речь. Музыкальный образ по-новому

¹³⁴ Цит. по Метлов Н. А. Музыка детям. М., 1985. С. 12.

раскрывает перед людьми особенность предметов и явлений действительности»¹³⁵.

Приведем некоторые данные влияния на детей музыкотерапии.

1) *Укрепление внимания.* Исследование Ж. М. Глозман и А. Е. Павлова подтвердило: «Музыка способствует улучшению пространственного воображения и спортивных способностей ребенка. Наблюдается улучшение реакции и внимания»¹³⁶. М. Е. Пермякова также считает, что музыка способна весьма быстро улучшить и познавательные способности ребенка, и сконцентрировать его внимание¹³⁷. Ню Чжихуэй практически подтверждает: благодаря музыкотерапии у ребенка существенно улучшается активная реакция на музыку и самоконтроль, укрепляется устойчивость и расширяется объем внимания¹³⁸.

2) *Межличностное общение.* Л. А. Рапацкая, полагает, что музыка играет активную роль в детской терапевтической реабилитации. Ее практические исследования выявили, что с помощью музыки можно улучшить адаптируемость и толерантность к окружающей среде¹³⁹. Е. Н. Котышева утверждает, что с помощью музыки можно улучшить физическую форму ребенка, развить его навыки взаимодействия с внешним миром, а кроме того, научить его лучше контролировать свои эмоции¹⁴⁰.

Помимо психологического воздействия не менее важны ее лечебные свойства. Поэтому детская музыкотерапия также имеет широкую область применения. Еще в 1950-х годах английские исследователи сделали музыку

¹³⁵ Цит. по: Сухомлинский В. А. Сердце отдаю детям. Киев.1974. С. 32.

¹³⁶ Цит. по: Glozman Z. M.; Pavlov A. E. Influence of music lessons on the development of spatial and kinetic functions in children of primary school age // Psychological Science and Education. 2007. № 3. С. 39.

¹³⁷ Пермякова М. Е. Влияние занятий музыкой на психическое развитие ребенка // Психологический вестник Уральского федерального университета. Сборник статей. 2013. Вып. 10. С. 233.

¹³⁸ Ню Чжихуэй. Применение концепции музыкотерапии в классном обучении детей с аутизмом на примере музыкальной игры «Я умею переходить дорогу» // Современное коррекционное образование. 2015. Вып.11. С. 66.

¹³⁹ Рапацкая Л. А. Технологии музыкотерапии как средство общего оздоровления детей с задержками психического развития // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2010. Вып. 4. С. 239.

¹⁴⁰ Котышева Е. Н. Музыкальная психологическая коррекция в процессе реабилитации детей с ограниченными возможностями здоровья // Омский научный вестник. 2009. Вып. 2 (76). С. 181.

одним из методов для лечения различных заболеваний¹⁴¹. Российские ученые – Л. С. Брусилковский, В. С. Шушарджан, В. И. Петрушин и другие, изучая воздействие музыки на человека, открыли довольно большое количество направлений в ее применении. «Было установлено, что она при надлежащем применении способна влиять на регулирование психовегетативных процессов, физиологических функций организма, психоэмоционального состояния, приобретение новых средств эмоциональной экспрессии, повышение социальной активности, облегчение усвоения новых положительных установок и форм поведения, коррекция коммуникативной функции и активизация творческих проявлений»¹⁴².

В сфере детской медицины было экспериментально доказано воздействие музыки на поведение и психику детей, а в случаях с проблемными детьми воздействие оказалось еще более очевидным. Дж. Алвин, виолончелистка и одна из крупных специалистов в области музыкальной терапии, отмечает: «Музыка есть пространство человеческого опыта, который влияет на мышление, тело и эмоции. Она способна изменить поведение слушателя и исполнителя. Музыка проникает в подсознание и может вызвать к жизни многое из того, что там сокрыто. Она также может способствовать осознанию окружающего независимо от того, “нормален” ли человек или же у него есть какие-либо нарушения¹⁴³». О психотерапевтическом воздействии музыки свидетельствуют многие исследования, например работы таких авторов, как: А. Вудвард, который указывает, что музыку можно внедрять при лечении детского аутизма, так как она может стимулировать ранний обмен чувствами между матерью и ребенком, тем самым еще больше стимулируя нормальное развитие социальных навыков ребенка¹⁴⁴; С. Л. Эджертон и Д.

¹⁴¹ Nordoff P.; Robbins C. *Therapy in music for handicapped children*. London. 1985.

¹⁴² Медведева Е. А.; Левченко И. Ю.; Комиссарова Л. Н. *Артпедагогика и арттерапия в специальном образовании: Учебник для вузов*. Москва. 2001. С. 16.

¹⁴³ Цит. по: Алвин Дж.; Уорик Э. *Музыкальная терапия для детей с аутизмом*. М., 2004. С. 12.

¹⁴⁴ Woodward A. *Music therapy for autistic children and their families: a creative spectrum* // *British Journal of Music Therapy*. 2004. № 18(1).

Олридж, которые смогли практически доказать то, что импровизационная музыка способна значительно помогать решению проблем с коммуникативными барьерами ребенка¹⁴⁵; Л. А. Рапацкая, которая считает, что музыка имеет положительный эффект при терапевтической реабилитации умственно отсталых детей, хорошо сказывается на их социальной приспособляемости¹⁴⁶; Е. Н. Котышева, которая тоже считает, что музыка может благотворно влиять на физическое состояние тела ребенка, улучшить его навыки общения с внешним миром, научить его лучше контролировать свои эмоции¹⁴⁷; Нью Чжихуэй, которая обнаружила, что после применения музыкальных методов у детей существенно улучшаются показатели по таким параметрам, как активная реакция, реакция на музыку, самоконтроль, достигается очевидный прогресс в улучшении устойчивости и широты внимания¹⁴⁸.

Эти идеи перекликаются и с трудами А. Маслоу, который сущность музыкотерапии видел в том, чтобы использовать радость от музыки, как катализатор пробуждения спрятанного в проблемном ребенке оздоравливающего спонтанного начала. Реакция на музыку согласно Маслоу должна помогать достигаться до его скрытых возможностей и подтолкнуть его к творчеству¹⁴⁹.

Из вышесказанного можно заключить, что музыка может не только иметь благотворное влияние на внутренний мир здоровых детей, но и зачастую используется для исправления всевозможных детских психических отклонений. Она стала одним из методов медицинского вмешательства в такие

¹⁴⁵ Edgerton C. L. The effect of music therapy on the communicative behaviors of autistic children // *Journal of Music Therapy*. 1994. № 31(1).

¹⁴⁶ Рапацкая Л. А. Технологии музыкотерапии как средство общего оздоровления детей с задержками психического развития // *Вестник КГУ им. Некрасова*. 2010. Вып. 4.

¹⁴⁷ Котышева Е. Н. Музыкальная психологическая коррекция в процессе реабилитации детей с ограниченными возможностями здоровья // *Омский научный вестник*. 2009. Вып. 2 (76).

¹⁴⁸ Нью Чжихуэй. Использование музыкотерапии для тренировки внимания у детей с тяжелой степенью аутизма // *Современное коррекционное образование*. 2016. Вып. 3.

¹⁴⁹ Маслоу А. *Новые рубежи человеческой природы*. М., 1999.

непростые психологические проблемы, как нарушение коммуникации, чувства изолированности, страха и др.; улучшает состояние ребенка, эмоциональный самоконтроль, смягчает его напряженность, восстанавливает эмоциональное равновесие, а также исправляет отклонения в развитии.

Таким образом, музыкотерапевтические встречи способствуют укреплению и развитию целого психологического комплекса ребенка, необходимого для его нормального функционирования в обществе. И правильный выбор репертуара имеет наиважнейшее значение в этом вопросе.

Мы проводили занятия с первоклассниками в течение трех месяцев осенью 2022 года. Наша задача заключалась в том, чтобы, используя китайскую традиционную музыку, развить музыкальное восприятие и музыкальный слух детей, а через них оказывать психолого-коррекционное воздействие.

Занятия проходили по 30 минут 3 раза в неделю (см. фотоматериалы Приложения 2). Результаты наших наблюдений фиксировались в специальном учебном журнале, а потом сравнивались и интерпретировались.

2.3. Инструментальная импровизация на гучжэне в аспекте музыкального восприятия

На занятиях с детьми в развитии музыкального восприятия и психологической помощи нами активно применялся метод импровизации на традиционных инструментах, который мы назвали *музыкальный экспромт*. С точки зрения интерактивности музыкотерапию можно подразделить на две формы: активную и пассивную¹⁵⁰. Пассивная форма музыкотерапии основывается на том, что пациент внимательно слушает музыку и рассказывает специалисту о своих ощущениях. Такой метод хорошо подходит

¹⁵⁰ Декер-Фойгт Г. Г. Введение в музыкотерапию. СПб., 2003. С. 158.

для взрослых и пожилых людей, но при этом малоэффективен при работе с детьми. Активная же форма музыкотерапии, к которой относится, в том числе, и музыкальная импровизация, наоборот - чаще всего применяется именно с детьми. Такая форма куда больше соответствует таким психоповеденческим особенностям детей, как повышенная любознательность, подвижность и низкая концентрация внимания. Смысл активной формы заключается в том, чтобы втянуть ребенка и специалиста в творческий процесс, в котором они оба участвуют в равной степени. В нашем случае – они играют музыку (см. Приложение 2, фото 4, 5).

Организация совместного музыкального экспромта. Каждый ребенок от рождения имеет импровизационные способности, например, он может взять какой-то предмет и произвольно ударять по нему рукой или другим предметом. Получаемый таким образом звук или ритмический рисунок и есть то, из чего складывается его импровизация, названная нами *«Исходным звуковым материалом»*. А профессиональный исполнитель, в свою очередь, должен начать придумывать под это соответствующую музыку, чтобы из «Исходного звукового материала» получилось что-то более законченное. Таким образом между ними устанавливается своеобразная модель общения. Такой материал назвал *«Измененным материалом»*. Подобная практика отличается от обычных музыкальных уроков, так как ее цель – развитие музыкального восприятия, а не обучение музыкальным знаниям и навыкам. Поэтому здесь не обязательно, чтобы игра ребенка соответствовала нормам в области техники и исполнительства. Важно поощрять ребенка в его спонтанных пробах и поисках новых способов игры. Это усиливает и развитие музыкального восприятия, и творческого мышления, и тренирует моторику, помогает ребенку почувствовать себя уверенным.

При музыкальном экспромте необходимо соблюдать максимальную простоту и повторяемость, проводя его нельзя гнаться за исполнительским идеалом. Главное – чтобы ребенок смог ее прочувствовать, и это уже будет

важным прорывом. Цель же — это установить хороший канал для коммуникации с ним.

Упрощенная форма — самая подходящая. В большинстве случаев подразумевается работа с детьми, требующими в том числе и медицинской помощи, поэтому на таких занятиях помимо музыканта зачастую у нас присутствовал и медперсонал.

Иными словами, это своеобразный вариант игры, в которой важен процесс, а не результат. Игра эта в высшей степени целенаправленна. Ее суть заключается,

во-первых, в развитии — музыкального слуха → музыкального восприятия,

во-вторых, во всестороннем совершенствовании интеллекта,

в-третьих — в психологической помощи. К этому следует добавить психотерапевтический эффект.

Музыкальный инструмент — средство установления психологического контакта. В интерактивной форме музыкотерапии одним из самых действенных орудий и вспомогательных средств является музыкальный инструмент. Он предстает в качестве своего рода волшебной палочки в руках руководителя, с помощью которой он зажигает в ребенке интерес и внимание. Инструмент может превратиться в чудесные звуки, которые сложившись друг с другом поведут ребенка в волшебный музыкальный мир, в котором он сможет преобразиться как ментально, так и физически.

Как правило при первой встрече с музыкальным руководителем ребенок волнуется. Ведь он не знает, что должно произойти и что этот человек будет с ним делать. Поэтому ребенок начинает сильно беспокоиться, вплоть до того, что начинает убегать и кричать. Столкнувшись с такой ситуацией, естественно, нельзя ничего требовать от ребенка в строгой форме. Но если в этот момент показывать ему яркий и необычно звучащий музыкальный инструмент

невиданной формы, да еще и тут же начинать играть на нем, тогда инструмент и исполняемая на нем музыка станут для ребенка своеобразным сигналом приглашения. При виде инструмента и при звуках музыки ребенок будет легко и мгновенно втягиваться в творческий процесс. Таким образом можно снизить чувство дискомфорта и небезопасности в связи с незнакомой средой и присутствием незнакомого человека, переключив внимание ребенка на инструмент и музыку.

Основная цель – сделать так, чтобы мало-помалу ребенку становилось недостаточно простого созерцания и слушания инструмента. И когда этот момент настанет, руководитель должен всем своим видом подбодрить ребенка и позвать его, чтобы он без лишних стеснений перенял из его рук инструмент и попробовал издать на нем какие-то звуки. И в тот момент, когда ребенок услышит сыгранные им самим звуки, он может испытать восторг и удивление от того, что он слышит звук, извлекаемый его руками. В этот момент руководитель должен его подбодрить жестами или словами, например, сказать: «Он звучит! Какой ты молодец! Этот звук сыграл ты сам! Давай послушаем, есть ли там еще другие звуки» и т. д. Таким образом постепенно налаживается связь с ребенком. С помощью музыкального инструмента руководитель общается с ребенком, постепенно снимая его зажатость, помогая ему расслабиться и чувствовать себя спокойно в проводимых интерактивных музыкальных играх. В ходе этого процесса у ребенка рождается доверие, и это доверие положительно сказывается на ходе будущего занятия и его результатах.

Музыка, как средство невербальной коммуникации. С помощью музыкальных инструментов дети, которые не могут общаться словесно, могут самовыражаться и взаимодействовать с другими людьми. Для таких детей средством невербальной коммуникации может стать музыкальный инструмент. Инструмент можно сравнить с зеркалом: настроение, поведение ребенка, его желания, симптомы и потребности – он может полностью

отразить все. Исходя из «отраженной» в этом «зеркале» информации руководитель делает выводы о состоянии ребенка и назначает соответствующие план и его музыкальное преобразование. Например, интровертный ребенок будет склонен играть на инструменте не слишком энергично, как бы нащупывая, демонстрируя мягкую и осторожную игру. Экстравертный ребенок, напротив, будет играть вполне энергично. Дети со сравнительно легковозбудимым характером склонны играть в очень быстром темпе. Если же стеснительному, боязливому ребенку впервые предложить поиграть самому, он сперва оглянется на маму, и лишь получив ее одобрение притронется к инструменту и попробует что-то сыграть. При совместной игре с руководителем ребенок, склонный наблюдать за поведением других людей будет пытаться подражать движениям взрослого. Ребенок, более сосредоточенный на себе, наоборот, будет играть исключительно так, как хочет он сам: в своем темпе, погруженный в свой собственный мир.

С помощью инструмента ребенок получает возможность самовыразиться и высвободить свои эмоции. А руководитель, наблюдая за внешними проявлениями настроения ребенка и его поведением, дает всестороннее определение его способностям и его состоянию в целом. На основе этого определяется цель и программа занятий импровизацией.

Игра на музыкальном инструменте, как средство развития музыкального слуха → музыкального восприятия. Каждый инструмент обладает уникальными характеристиками: формой, звучанием, настроением и возможностями. Все эти особенности оказывают сильнейшее воздействие на органы чувств ребенка и способны вызвать в нем разнообразные реакции. Когда ребенок созерцает, слушает и осязает инструмент, он развивает свою сенсорику. Визуальное воздействие: форма и цвет инструмента, а также движения руководителя во время игры на нем притягивают и стимулируют зрение ребенка. Когда ребенок наблюдает за исполнителем и инструментом, у него может появиться желание попробовать потрогать его и поиграть на нем.

Тактильное воздействие: разнообразные текстуры инструмента – очень хороший раздражитель для осязательных ощущений. Деревянные инструменты приятные и теплые на ощупь, металлические – прохладные и тяжелые, а пластиковые – гладкие и легкие. Звуковое воздействие: каждый инструмент обладает своим особым звучанием, которое обусловлено особенностями материала и конструкции. У одних звук низкий и мрачный, у других – высокий и торжественный; у одних звук может тянуться очень долго, у других – похож на одиночные удары; одни звучат, как звуки животных, другие, как звуки природы. Слушая разнообразные тембры, ребенок развивает свой интерес к звукам, учится воспринимать звучания различных инструментов и различать их между собой¹⁵¹.

Занятия на музыкальном инструменте помогают развивать моторику и координацию движений. Игра на инструменте, извлечение из него звуков - это уже само по себе упражнение для тела. Бить в барабан, играть щипком, трести колокольчиком, нажимать на педаль и т. п. Увлеченный процессом игры, ребенок сам того не замечая тренирует свою крупную и мелкую моторику. После многократных занятий на инструменте у детей улучшаются мышечный контроль и чувство равновесия, а главное, значительно чутче становятся музыкальный слух и музыкальное восприятие.

Игра на музыкальном инструменте – средство гармонизации психики. Детям с психосоматическими расстройствами различного вида и степени бывает очень трудно выражать свои мысли и потребности, поэтому они часто сталкиваются с непониманием со стороны людей, вследствие чего у них возникают чувства тревоги и подавленности. При этом, каждый день ребенок вынужден участвовать в повторяющихся из раза в раз однообразных реабилитационных процедурах, таких, как тренировка восприятия на слух, занятия по языку, мануальная терапия и т. д. В таких условиях ему трудно

¹⁵¹ Ван Фанфэй. Результаты использования музыкальных инструментов в детской музыкотерапии // Сборник статей 13-го научного съезда Китайской Ассоциации Музыкальной Терапии. Шанхай. 2017. С. 47.

избежать стресса и фрустрации. В этой ситуации для того, чтобы эффективно разрешить проблему с высвобождением негативных эмоций и избавлением от стресса и тревоги, можно применять метод игры на музыкальном инструменте¹⁵². С помощью инструмента мы можем помочь ребенку высвободить стресс, попросив его с силой ударять в барабан. Или же внедрить его непосредственно в процесс процедур и тренировок, тем самым увеличив их эффективность и интересность. Также, можно включать музыку, чтобы помочь ребенку расслабиться во время занятий. Таким образом использование музыкального инструмента приводит к улучшения эмоционального контроля и психосоматического равновесия у детей.

Многие дети зачастую демонстрируют скованность и заторможенность в поведении, либо неспособность участвовать в вербальном общении. Цель музыкальной импровизации заключается в том, чтобы развить в ребенке умение выражать свои чувства. Ее можно преподнести, как историю, сказку, стихотворение и т. п., словом, дать его воображению раскрыться. То есть, музыкальная импровизация с одной стороны поможет ребенку включить воображение, с другой – разрядить стресс. В то же время, сопоставляя эмоциональные оттенки, встречающиеся в музыке с реальными чувствами, ребенок постепенно учится выражать себя и понимать других, преодолевая коммуникационные барьеры. В долгосрочной перспективе это может улучшить его характер и моторику, а также укрепить уверенность в себе¹⁵³. *Гучжэн, как инструмент, наиболее подходящий для музыкально-развивающей практики.* Как мы можем видеть, выбор музыкального инструмента требует учета многих факторов.

Во-первых, инструмент должен иметь приятный тембр и вид. В музыкотерапии звуковые качества инструмента – это первооснова, а внешний

¹⁵² Reinhold S. Anthroposophical Music Therapy // Verlag Freie Ausbildung. 1996. С. 32.

¹⁵³ Кириличева Т. Л. Импровизационно-игровая музыкотерапия в коррекции эмоциональных и поведенческих отклонений детей дошкольного возраста // Международная конференция «Музыкотерапия сегодня: наука, практика, образование». М., 2019. С. 77.

вид важен, так как инструмент должен заинтересовать ребенка еще до первого звука. Богато звучащий и при этом красивый инструмент не просто приятен для слуха и зрения, он может зажечь в ребенке настоящий энтузиазм. И наоборот, если инструмент выглядит скучно и при этом обладает неприятным, резким звучанием, это не только не разовьет в ребенке музыкального восприятия, но может и навредить его слуху. Возможно, до такого инструмента ребенок не захочет и дотрагиваться.

Во-вторых, инструмент должен быть износоустойчивым. Самоконтроль у детей гораздо хуже, чем у взрослых. Они могут, не рассчитав силу, ударить по инструменту, или использовать его ненадлежащим образом. Если инструмент недостаточно прочный, то дети очень легко могут его повредить. Кроме того, некоторые инструменты сами по себе устроены довольно сложно, поэтому нужно надлежащим образом помогать детям и научить их бережному обращению с ними.

В-третьих, при выборе инструмента нужно исходить из способностей ребенка. Одни дети пугаются громких звуков. Для них нужно выбирать инструменты с более мягким и тихим звучанием. Другим неприятен металл на ощупь. В их случае стоит заменить инструмент на деревянный, чтоб им было привычнее.

Кроме того, при выборе инструментов уместным представляется придерживаться принципа «от простого к сложному»: Для начала стоит выбрать относительно простой инструмент, который поможет ребенку поверить в свои силы и будет давать чувство удовлетворения от занятий, затем постепенно подбирать инструменты более замысловатые, тем самым увеличивая сложность.

Всем этим критериям соответствует *гучжэн*.

Во-первых, он приятен и на слух, и для глаз. У него очень богатый тембр и набор выразительных средств, благодаря чему, его струны могут передать и мелодичность классической музыки, и грандиозность быстрых пассажей и

звуки природы. Визуально он интересен за счет того, что корпус инструмента, как правило, бывает расписан орнаментами и древними иероглифами, а движения рук при игре на гучжэне выглядят очень изящно и похожи на танец.

Во-вторых, конструкция гуджэна проста и прочна. Если не вдаваться в детали, инструмент состоит из одной горизонтально положенной доски.

В-третьих, несмотря на то, что гучжэн предполагает бесконечный простор для исполнительского совершенствования, научиться играть на нем весьма просто. Его струны уже настроены по звукам пентатоники, поэтому даже абсолютный новичок при полном отсутствии техники сможет сыграть простую мелодию и без труда освоить основы исполнительства.

У гучжэна более чем 2300 летняя история. Это – традиционный струнно-щипковый инструмент, который во все времена был любим в Китае как при императорском дворе, так и среди простых людей. Он способен очень правильно передавать китайскую традиционную пентатоническую музыку. По неполным данным, в КНР количество людей, обучающихся игре на нем превышает 5000.000 человек, поэтому сегодня это народный инструмент номер один в Китае¹⁵⁴. Таким образом, гучжэн является оптимальным вариантом при работе с китайской аудиторией. Гуджэн подтверждает широкие развивающие возможности китайского традиционного инструментария. В рамках данной работы нас интересует прежде всего развитие музыкального слуха и музыкальное восприятие. Из сторон музыкального слуха в первую очередь развиваются тембровый слух, звуковысотный, динамический, артикуляционный.

Психолого-терапевтические достоинства гучжэнного тембра и репертуара. Гучжэн весьма успешно используется в области коррекционного образования. Среди произведений, используемых нами на музыкальных занятиях с детьми, весомую часть составляли пьесы, исполняемые именно на

¹⁵⁴ Чжан Янь. Практическое применение гучжэна в области коррекционного образования //Широкий взгляд на искусство. 2020. Вып. 10. С. 95.

гучжэне. Среди них: «Лунная ночь над осенним озером» (*Цю ху юе йе*, в оригинале исполняется на бамбуковой флейте), «Луна высоко» («Юэ эр гао»)¹⁵⁵, «Белый снег солнечной весной» («Ян чунь бай сюэ»), «Лунная ночь среди цветов на весенней реке» («Чунь цзян хуа юэ йе»)¹⁵⁶, «Влюбленные бабочки» («Лян чжу»), «Осенняя луна над ханьским дворцом» («Хань гун цю юэ»)¹⁵⁷.

Все эти пьесы воплощают поэзию традиционного китайского пейзажа и красоту лирических чувств. Приведем их образные характеристики:

«*Луна высоко*». Незатейливая мелодия отличается трогательностью и изяществом. При этом у нее отчетливый танцевальный ритм. В ней выражается стремление народа к благополучной жизни.

«*Белый снег солнечной весной*». Иллюстрирует процесс ухода зимы и приближения весны. Плавная мелодия и живой, бойкий ритм.

«*Лунная ночь среди цветов на весенней реке*». Канонический пример народной лирической музыки. Отличается классической мелодикой и плавным ритмом. Обладает сильным художественным эффектом за счет глубокого смыслового наполнения, выраженного через недосказанность.

«*Влюбленные бабочки*». Мелодия красива и трогательна. В ней иллюстрируется любовная история из фольклора, в которой рассказывается о том, как молодая влюбленная пара восстает против моральных устоев феодального общества. В песне воспевается целомудренная любовь и надежда людей на лучшую жизнь.

«*Осенняя луна над ханьским дворцом*». Мелодия плавна и изменчива. В ней нашли отголосок чувства затаенной обиды и отчаяния притесняемых в древнем Китае придворных служанок, которые надеялись на сочувствие людей.

¹⁵⁵ Фэн Шуцзюань; Ай Ятин. Указ. изд. С. 31.

¹⁵⁶ Чен Сяцзюнь, Цзинь Ин, Гао Чжифэн. Указ. изд. С. 564.

¹⁵⁷ Ли Цзинин; Е Лицзюнь; Чэнь Инин. Указ. изд. С. 263.

Согласно исследованиям, у гучжэнной музыки есть шесть основных полезных качеств. Она способна весьма успешно:

- 1) помогать при переутомлении,
- 2) возвращать сон,
- 3) уменьшать раздражительность,
- 4) помогать при повышенном давлении,
- 5) избавлять от депрессии,
- 6) поднимать дух в целом,
- 7) развивать музыкальное восприятие

С одной стороны, в гучжэнном репертуаре есть тихие и изящные пьесы, которые хороши при переутомлении и повышенном давлении; С другой – есть пьесы более оживленные, помогающие при депрессии. Тихие, тоскливые и щемящие напевы эффективно помогают при раздражительности и бессоннице. Жизнеутверждающие – поднимают дух¹⁵⁸. Поэтому гучжэн как нельзя лучше подходит, для исполнения произведений и экспромтов, имеющих развивающее и оздоравливающее воздействие.

Основные технические приемы и исполнительские возможности гучжэна. Благодаря взаимопроникновению мировых музыкальных направлений, гучжэнное исполнительство постоянно обогащается. При этом на нем исполняют не только классические китайские произведения, но и современную музыку. Благодаря расширению стилистической палитры, увеличился и арсенал технических приемов. Перечислим лишь основные из них: штрих вверх и вниз, причем как с упором в соседнюю струну, делающим звук глубже (*апояндо*), так и без него (*тирандо*). При этом струны могут защищываться любым из пальцев, но, как правило, не включая мизинец; одновременный штрих большим и средним (или указательным) пальцем (применяется для игры интервалов или октав); тремоло чередованием четырех

¹⁵⁸ Вэнь Нуань; Сун Синьжуй; Чэнь Ичао. Влияние гуциневой и гучжэновой музыки на чувство тревожности у студентов // Промышленность и наука. 2019. Вып.5. С. 126.

пальцев (как на классической гитаре); медиаторное тремоло (как правило плектром на большом пальце); прием "Сао сянь", досл. "Мести по струнам" - резкий и ритмичный удар-скребок по нескольким струнам сразу; удар ладонью по струнам (чем-то похоже на прием "тамбурин" в классической гитаре) или по корпусу инструмента (в этом случае удар может осуществляться костяшками пальцев); гусельное глиссандо.

Отличительной особенностью гучжэна является возможность, изменять натяжение струны путем нажатия левой рукой на ее не звучащую часть, находящуюся слева от "кобылок". Большинство таких приемов отличаются друг от друга резкостью и силой нажатия на струну, в соответствии с которыми меняется звуковысотность и скорость ее изменения. Перечислим их по нарастающей от самого плавного к самому резкому: "дянь"< "инь"< "жоу"< "чань". Их можно использовать либо в качестве одиночных верхних мордентов, либо группировать нажатия на струну в вибрато разной скорости и глубины. Также, с помощью плавного и глубокого нажатия можно сделать уже настоящее (а не гусельное) глиссандо с плавным подъемом примерно до кварты. Благодаря такому многообразию красок, исполнитель может подстроиться под любой музыкальный стиль и любую обстановку¹⁵⁹.

Завершая Главу II, необходимо подчеркнуть, что древнекитайская традиционная камерная музыка является действенным материалом для развития музыкального восприятия и через него – для врачующих функций музыки. Прежде всего ее планомерная, образно обоснованная ладовая организация, в первую очередь пентатоническая.

Во-вторых, важен приоритет солирующего – мелодического начала, что концентрирует внимание на развертывании мыследеятельности. Причем эта

¹⁵⁹ Люй Тинтин. Искусство гучжэна в китайской музыкальной культуре // Музыкальные инструменты. 2012. Вып. 9. С. 56.

линия выстраивается на основе мелодических элементов, основанных на логических законах пентатонического лада. В результате на подсознательном уровне музыкальное восприятие, будучи, как уже отмечалось, интеллектуальным по природе психическим процессом, продолжает подпитываться логикой пентатоники, ее космогонической связью с мирозданием и человеком – его психофизиологической жизнью. Если учесть, что в основе пентатонического структурирования лежит философская концепция даосизма, то и музыкальное восприятие, взаимодействующее с этим музыкальным материалом, проникается логикой древнекитайской философии.

В-третьих, развитие музыкального восприятия стимулируется всем комплексом композиторских и исполнительских средства выразительности, в том числе богатейшими инструментальными тембровыми красками. Все в совокупности настраивает музыкальный слух и связанное с ним музыкальное восприятие на тонкую реакцию в разворачивании музыкальной ткани.

Наконец, музыкальное восприятие совершенствуется, взаимодействуя с поэтичным и психологически глубоким музыкальным содержанием, доминирующим в древнекитайской музыке.

Среди обилия инструментов излюбленными в народной среде были гучжэн, эрху, пипа, позднее матоуцин. И это не случайно. Они прославились и интонационно богатыми благородными тембрами, и благостным влиянием на психику человека.

Именно для этих инструментов создано наибольшее число сольных традиционных пьес. В них особую роль играет импровизационное разворачивание музыкальной ткани. Их музыкальные образы, сконцентрированные только на музыкальном интонировании, обостряли музыкальное восприятие.

Заключение

Подводя итоги проведенного исследования, надо еще раз отметить, что одно из важнейших выразительных свойств музыки – ее *ладовая организация*. Для китайской музыки это прежде всего пентатоника. Не случайным было в древнекитайских трактатах, в частности в философской системе У Син, обоснование каждого пентатонического звука с космическими феноменами, природными стихиями и т. д., в том числе, с определенным органом человека. При помощи музыкального восприятия проникаясь в природу каждого звука пентатонической гаммы, воспринимающее сознание стимулирует своего рода настройку соответствующего органа на гармонию и согласие с мирозданием.

При этом ладовая организация неотъемлема от *мелодического рельефа*. Наши аналитические наблюдения показали, что для него характерно опевание звуков пентатоники, синтаксически смысловое доминирование опорных тонов, среди которых господствующую роль играет тоника. При этом обязательно присутствие тона Гун, как мы отмечали (2.1), частое задействование большой секунды и малой терции для большей мелодической плавности и др.

Важнейшая составляющая связана с музыкальным содержанием – той духовной сущностью, которая заложена в музыке и определяет ее смысл. Оно воплощается через интонацию (В. Н. Холопова), средства музыкальной выразительности (Л. П. Казанцева) и особенно интенсивно (на наш взгляд) – через музыкальную семантику (А. Ю. Кудряшов). Все это присутствует в китайской традиционной музыке. Если сочинение вокальное, то содержательный компонент усиливается также поэтическим словом.

Напомним, что ведущими в древнекитайской музыке были камерные вокальные жанры. Они, в сущности, возникли из распевного чтения стихов, которыми столь богата древнекитайская литература, особенно в танскую эпоху. Основной комплекс образов связан прежде всего с картинами природы, ее пантеистическим восприятием, жизнью растений, особенно цветов. Пейзажные

образы неотделимы от ассоциаций с духовным миром человека, его эмоциональным строем и т. д. И далее следовал богатый строй переживаний, чувств, философских размышлений и поэтических рефлексий.

Сильную смысловую нагрузку несли и исполнительские средства выразительности. Различная артикуляция одного и того же звука, особенно в сочетании с игрой его динамических градаций запечатлевала богатство смысловых оттенков, заставляя особенно напряженно вслушиваться в звучащий образ и оттачивая тем самым музыкальное восприятие.

Наконец, нельзя не отметить и роль тембра, как вокального, так и инструментального. Этому отвечал богатейший древнекитайский инструментальный комплекс, начиная от многообразия ударных инструментов, струнно-щипковых и далее – струнно-смычковым. Особенно в тембре ценились мягкость, спокойствие, диапазон, коррелирующий с диапазоном человеческого голоса. В совокупности все это усиливало направленность к континуальному мышлению – мышлению *доречевого уровня*. Такая психологическая акцентуация, несомненно, стимулировала интенсивность музыкального восприятия. Не говоря о том, что многообразие инструментов способствовало воспитанию ткмбровой стороны музыкального слуха, делая ее более чуткой и отзывчивой.

Современная китайская музыкотерапия во многом опирается на соответствующие древнекитайские теории. Сочетая их с зарубежным опытом, она смогла создать метод, адаптированный к китайским условиям. Достижения китайской культуры в сфере традиционного музыкального искусства имеют не только эстетическое, воспитательное, но и музыкотерапевтическое значение. Весь комплекс средств выразительности, жанровый спектр, его музыкально-содержательная сторона в равной степени направлены и на формирование образно-выразительной составляющей, и на оздоровление человека. При этом приоритетная роль в данном процессе принадлежит ладовой структуре.

Эстетическая и гармонизирующая функция китайской традиционной музыки заключена прежде всего в ее горизонтальных – мелодических процессах.

Не случайно для нее характерен монодический тип организации музыкального материала. Многоголосный склад китайской музыки связан только с гомофонией, которая также предполагает приоритетность мелодического голоса. И в мелодических процессах первостепенную роль играет именно ладовая организация. Ею обусловлено мелодическое структурирование.

При анализе мелодий, тональность и вид лада определяется по определенной, с математической точностью выверенной системе. Всё это свидетельствует о высоком уровне музыкального мышления, которое буквально закодировано в древней китайской музыке.

Понимание этих деталей очень важно для анализа китайских произведений, они приносят в мелос не только эстетические, но и лечебно-оздоровительные нюансы. Различные лады имеют разное воздействие на человека, начиная от нормализации сна, до укрепления легких и почек.

В музыкальной терапии используется как вокальная, так и инструментальная музыка. Однако очевидно преобладание вокального начала, так как человеческая психика лучше всего реагирует именно на голос. Поэтому даже в инструментальных пьесах большое внимание уделяется, во-первых, певучести мелодии, во-вторых, схожести тембра инструмента со звучанием человеческого голоса. Одним из наиболее подходящих под этот критерий инструментов является скрипка эрху. Также используются гучжэн, янцин и пипа.

Активно используются пьесы с переменчивой динамикой, так как они лучше захватывают внимание слушателя. Для усиления эмоционального напряжения используются широкие интервальные скачки и учащение ритма, для успокоения – плавное голосоведение и широкие длительности, в особенности – характерное для китайской музыки размеренное ведение мелодии половинными нотами. Как правило, произведения начинаются и заканчиваются умиротворенно, в середине же достигается эмоциональный накал, что позволяет говорить о трехчастной структуре. Об этом же говорит и

часто встречаемая в середине мелодии модуляция с последующим возвращением в первоначальный лад. Однако, несмотря на широкий динамически-эмоциональный диапазон, общее настроение произведений остается умеренно-сдержанным, что соответствует особенностям китайского музыкального менталитета. Для создания ощущения возвышенного спокойствия может использоваться общее нисходящее мелодическое движение.

Для используемых в психологической помощи пьес в плане ритма характерен общий танцевальный характер, а в плане эмоциональной выразительности - театральность. И то и другое обусловлено тем, что многие из этих пьес вышли именно из китайского традиционного театра. В особенности это касается вокальных произведений.

Большое внимание уделяется лирическому содержанию песен. В текстах ценится доходчивость и лаконичность. При этом текст должен задевать человека за живое и порой даже подсознательно возвращать его к нерешенным психологическим проблемам, в отношении которых он по мере плавной смены настроения текста и музыки должен почувствовать постепенное облегчение. Именно поэтому в репертуаре встречаются тексты, написанные в жанре поэзии цы. Доминируют лирические сюжеты с высокими нравственными качествами, прямо или опосредованно присутствует природа. И если в вокальном жанре роль поэтического слова и нравственной идеи выявляется открыто, то в инструментальных пьесах она как бы закодирована, приоткрываясь в программном заголовке и разного рода семантике.

Анализ стилевых констант музыкотерапевтического репертуара позволяет создавать на их основе инструментальные импровизации, однако основой здесь является не столько музыка, сколько взаимодействие с самим инструментом и его тембром.

Наиболее эффективно развивающим музыкальное восприятие и музыкальный слух, по нашим наблюдениям, является гучжэн. Он оказывается

максимально эффективным, так как помимо диапазона в четыре октавы, он также обладает большим арсеналом технических приемов, среди которых: пальцевое и медиаторное тремоло, штрихи вверх-вниз на апояндо и тирандо, перкуссионные приемы, гусельное глissандо и пр. Отличительной особенностью гучжэна является возможность изменять натяжение струны путем нажатия левой рукой на ее не звучащую часть. Это позволяет делать как плавное глissандо от ноты к ноте, так и вибрато любой ширины и скорости. Сочетание этих приемов позволяет уподобить инструмент голосу, и вести мелодию максимально плавно, что так необходимо для совершенствования музыкального восприятия и правильного психологического воздействия.

Перспектива разработки темы диссертации заключается в изучении процессов импровизации и исполнительства на традиционных китайских инструментах в аспекте их воздействия на музыкальное восприятие, и от него – на психологическую реабилитацию.

Список литературы

1. Агеева, Н. Ю. К вопросу об истории зарождения и развития традиционной китайской музыки / Н. Ю. Агеева // Общество и государство в Китае: XXXLII научная конференция: К 100-летию со дня рождения Л. И. Думана / Ин-т востоковедения; сост. и отв. ред. С. И. Блюмхен. – М.: Вост. Лит., 2007. – С. 193–199.
2. Алвин, Дж.; Уорик Э. Музыкальная терапия для детей с аутизмом / Пер. с англ. Князькина Ю. В. – М.: Теревинф, 2004. – 208 с.
3. Александровская, Э. М. Социально-психологические критерии адаптации к школе // Школа и психическое здоровье учащихся / Под ред. С. М. Громбаха. – М.: Медицина, 1988. – С. 32–43.
4. Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие [Для муз. вузов] / О. П. Коловский, Е. А. Ручьевская и др. – Л.: Музыка, 1988. – 352 с.
5. Арановский, М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сб. статей / Сост. и ред. М. Г. Арановский. – М.: Музыка, 1974. С. 90–128.
6. Афолина, Н. Ю. Пособие по анализу музыкальных произведений: Краткое изложение основных тем курса анализа для иностранных студентов вокального факультета / Н. Ю. Афолина. – СПб.: Канон, 1997. – 48 с.
7. Безруких, М. М.; Сонькин, В. Д.; Фарбер, Д. А. Возрастная физиология (физиология развития ребенка) / М. М. Безруких; В. Д. Сонькин; Д. А. Фарбер. – 4-е изд. – М.: Академия, 2009. – 416 с.
8. Богданова, Л. П. Музыкотерапия в реабилитации больных / Л. П. Богданова // Вестник ЮУр.ГУ. – 2006. – № 3. – С. 192–194.
9. Бонфельд, М. Ш. Введение в музыкознание: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / М. Ш. Бонфельд. – М.: Владос, 2001. – 224 с.

10. Бонфельд, М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Ш. Бонфельд. – СПб.: Композитор, 2006. – 662 с.

11. Венгер, А. Л.; Цукерман, Г. А. Психологическое обследование младших школьников / А. Л. Венгер, Г. А. Цукерман. – М.: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2001. – 159 с.

12. Ворожцова, О. А. Музыка и игра в детской психотерапии / О. А. Ворожцова. – М., 2014. – 96 с.

13. Восприятие музыки. Сб. статей / Ред.-сост. В. Н. Максимов. – М.: Музыка, 1980. – 256 с.

14. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Искусство, 2013. – 572 с.

15. Герасимович, Г. И. Применение музыкотерапии в медицине / Г. И. Герасимович, Е. А. Эйныш // Мед. новости. – 1999. – Вып.7. – С. 17–20.

16. Голубева, Н. В. Элементарное музицирование как здоровьесберегающий феномен в системе общего образования / Н. В. Голубева // Образование и наука. – 2013. – Т. 8. – С. 104–119.

17. Дединская, Е. П. Музыкальная терапия в клинической практике / Е. П. Дединская, К. А. Щербинин // Музыкальная психология и психотерапия. – 2008. – Вып. 2. – С. 112–117.

18. Декер-Фойгт, Г. Г. Введение в музыкотерапию / Под ред. Г. Г. Декер-Фойгт. – СПб.: Питер, 2013. – 634 с.

19. Евдокимова, И. А. Музыкальная психотерапия в комплексном лечении больных кардиологического профиля / И. А. Евдокимова // Физиотерапевт. – 2008. – № 2. – С. 44–51.

20. Еремина, Н. И. Игровая вокалотерапия в восстановительной психокоррекции и оздоровительной практике у детей / Еремина Н. И. – М.: НАМТ, 2008. – 105 с.

21. Жак-Далькроз, Э. Ритм. / Э. Жак-Далькроз. – М.: Классика-XXI,

2001. – 248 с.

22. Желоховцев, А. Н.; Лисевич, И. С.; Рифтин, Б. Л. Сунская поэзия X—XIII вв. / А. Н. Желоховцев, И. С. Лисевич, Б. Л. Рифтин, И. И. Соколова, В. Т. Сухоруков, Л. Е. Черкасский, Л. З. Эйдлин // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1983–1994. — Т. 2. — 1984. — С. 136–143. — URL.: Энциклопедия Китая. <https://www.abirus.ru/content/564/623/625/645/654/11526/11527/> (дата обращения: 17.08.2021).

23. Завьялов, В. Ю. Регулятивный музыкальный тренинг и музыкальная терапия для детей и подростков / В. Ю. Завьялов. — К., 2009. — 287с.

24. Задерацкий, В. В. Музыкальная форма: Учебник для специализированных факультетов высш. муз. учебных заведений / В. В. Задерацкий. — Московская гос. консерватория им П. И. Чайковского. Кафедра композиции: В 2-х вып. — М.: Музыка, 1995. — Вып. 1. — 544 с.

25. Иванов-Борецкий, М. В. Материалы и документы по истории музыки. — Т. 2, XVIII век. / М. В. Иванов-Борецкий. — М., 1934. — 359 с.

26. Иванов, А. В. и др. Музыкалотерапия в системе оздоровления больных с соматической патологией на курорте: Метод. Рекомендации / А. В. Иванов — Казань: Медицина, 2000. — 357с.

27. Казиник, М. Тайны гениев / М. Казиник. — Кострома, СПб.: Ди Ар. — 2005. — 304 с.

28. Казанцева, Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры: Учебное пособие / Л. П. Казанцева. — Астрахань: Волга, 2009. — 360 с.

29. Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания: Учебное пособие / Л. П. Казанцева — Изд. 2-е, испр. — Астрахань, 2009. — 368 с.

30. Кирнарская, Д. К. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика / Д. К. Кирнарская. — М., 2003. — 368 с.

31. Кириличева, Т. Л. Импровизационно-игровая музыкотерапия в коррекции эмоциональных и поведенческих отклонений детей дошкольного

возраста / Т. Л. Кириличева // Международная конференция «Музыкотерапия сегодня: наука, практика, образование». – 2019. – 99 с.

32. Коляденко, Н. П. Музыкальность в системе искусств: синергетический аспект / Н. П. Коляденко. – Новосибирск: Новосиб. Гос. Консерватория, 2022. – 153 с.

33. Копытин, А. И. Практикум по арт-терапии / А. И. Копытин. – СПб.: Питер, 2001. – 448 с.

34. Костина, Э. П. Камертон: программа музыкального образования детей раннего и дошкольного возраста / Э. П. Костина (электронная версия). – М.: Линка-Пресс, 2008. – 320 с.

35. Котышева, Е. Н. Музыкальная психологическая коррекция в процессе реабилитации детей с ограниченными возможностями здоровья / Е. Н. Котышева // Омский научный вестник. – 2009. – Вып. 2 (76). – С. 179–182.

36. Кравцова, Е. Е. Психологические проблемы готовности детей к обучению в школе / Е. Е. Кравцова – М.: Педагогика, 1991. – 150 с.

37. Кэмпбелл, Д. Дж. Эффект Моцарта / Пер. с англ. Л. М. Щукин; Худ. обл. М. В. Драко. (Серия «Здоровье в любом возрасте»). – Мн.: ООО «Попурри», 1999. – 320 с.

38. Леви, М. В. Функциональная музыка как явление современной культуры / М. В. Леви // Обсерватория культуры (НИЦ Информкультура РГБ). – 2004. – Вып. 1. – С. 67–72.

39. Лисовой, В. И. Лечебные песни в ритуалах индейских знахарей: у истоков взаимодействия музыки, религии и медицины / В. И. Лисовой // Музыка народов мира: проблемы изучения. Материалы международных научных конференций. Московская консерватория. – 2008. – Вып. 1. – С. 318–327.

40. Лосев, А. Ф. Античная музыкальная эстетика / А. Ф. Лосев. – М., 2011. – 275 с.

41. Любан-Плоцца, Б. Музыка и психика: слушать душой / Б. Любан-Плоцца, Г. Побережная, О. Белов. – К.: Издательский дом «АДЕФ-Украина», 2012. – 200 с.
42. Максимова, М. В. Психологические условия школьной адаптации, 1–3 классы: дис. ... канд. психол. наук / Максимова, М. В. – М., 1994. – 262 с.
43. Маслоу, А. Новые рубежи человеческой природы / Пер. с англ., А. Маслоу. – М.: Смысл, 1999. – 425 с.
44. Медведева, Е. А., Левченко, И. Ю., Комиссарова, Л. Н. Артпедагогика и арттерапия в специальном образовании: Учебник для вузов / Е. А. Медведева, И. Ю. Левченко, Л. Н. Комиссарова, Т. А. Добровольская. – М.: Академия, 2001. – 248 с.
45. Медушевский В. В. Как устроены художественные средства музыки / В. В. Медушевский // Эстетические очерки. – М.: Музыка, 1977. – Вып. 4. – С. 77–113.
46. Медушевский В. В. О художественной ценности мелодического начала в современной музыке / В. В. Медушевский // Критика и музыкознание. – Л.: Музыка, 1980. – Вып. 2. – С. 5–16.
47. Менегетти, А. Музыка души. Введение в музыкотерапию. Составлено по лекциям / А. Менегетти. – СПб., 2012. – 175 с.
48. Метлов, Н. А. Музыка детям / Н. А. Метлов – М.: Просвещение, 1985. – 144 с.
49. Морено, Дж. Индивидуальная музыкальная импровизация / Дж. Морено // Музыкальная психология и психотерапия. – 2011. – Вып. 3. – С. 48–57.
50. Назайкинский, Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.
51. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
52. Назайкинский, Е. В. Психология музыкальная / Е. В. Назайкинский

// Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – Т. 4. – С. 481.

53. Назайкинский Е. В. Речевой опыт и музыкальное восприятие / Е. В. Назайкинский // Эстетические очерки. – М.: Сов. композитор, 1967. – Вып. 2. – С. 245–283.

54. Назайкинский, Е. В. Музыказнание как искусство интерпретации. (Интервью А. Амраховой) / Е. В. Назайкинский // «Musiqi dunyasi». – 2003. – № 1. – С. 27–136.

55. Назайкинский, Е. В. Настройка и настроение в музыке / Е. В. Назайкинский // Воспитание музыкального слуха. – М.: Музыка, 1985. – Вып. 2. – С. 6–40.

56. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие / Е. В. Назайкинский. – М.: Владос, 2003. – 248 с.

57. Никитин, В. Н. Явное в неявном: феноменология голосового резонирования / Под ред. С. Л. Богомаза // Сборник научных статей «Социогенетический и персоногенетический потенциал личности как приоритет образовательной деятельности». – Витебск, 2008. – С. 221–225.

58. Овсянкина, Г. П. Музыкальная психология: Учебник для факультетов музыки педагогических университетов, консерваторий и гуманитарных вузов. – Изд. 2, испр. / Г. П. Овсянкина – СПб.: Союз художников, 2016. – 240 с.

59. Овсянкина, Г. П. Структура музыкотерапии // Музыкотерапия в музыкальном образовании: материалы Первой Всероссийской научно-практической конференции 5 мая 2008 г. Санкт-Петербург / Ред. проф. А. С. Клюев. – СПб.: Астерион, 2008. – С. 33–39.

60. Орлов, Г. А. Древо музыки. – 2-е изд. / Г. А. Орлов. – СПб.: Композитор, 2005. – 440 с.

61. Пермякова, М. Е. Влияние занятий музыкой на психическое развитие ребенка / М. Е. Пермякова // Психологический вестник Уральского федерального университета. Сборник статей. – УрГУ, 2013. – Вып. 10. – С. 226–

234.

62. Петрушин, В. И. Музыкальная психология: учебник и практикум для СПО. – 4-е изд., перераб. и доп. / В. И. Петрушин. – М.: Издательство Юрайт, 2017. – 380 с.

63. Петрушин, В. И. Музыкальная психотерапия / В. И. Петрушин. – М.: Композитор, 1997. – 162с.

64. Петрушин, В. И. О принципе моделирования эмоций в музыке / В. И. Петрушин // Музыкальная психология и психотерапия. – 2008. – Вып. 1 – С. 40–54.

65. Петрушин, В. И. Музыкальная психотерапия. Теория и практика. Учебное пособие для студ. высших учебных заведений / В. И. Петрушин. – М.: Владос, 1999. – 320 с.

66. Петрушин, В. И. Задачи музыкальной психологии и психотерапии в современной России / В. И. Петрушин // Музыкальная психология и психотерапия. – 2011. – Вып. 3. – С. 4–14.

67. Попова, Т. В. Музыкальные жанры и формы: 2 изд., испр., доп. / Т. В. Попова. – М.: Музгиз, 1954. – 384 с.

68. Прикладная музыка // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – С. 440.

69. Рапацкая, Л. А. Технологии музыкотерапии как средство общего оздоровления детей с задержками психического развития / Л. А. Рапацкая, М. Н. Бученкова // Вестник КГУ им. Некрасова. – 2010. – Вып. 4. – С. 235–240.

70. Ручьевская, Е. А. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу / Е. А. Ручьевская. – СПб.: Композитор, 2004. – 300 с.

71. Рюгер, К. Домашняя музыкальная аптечка / К. Рюгер. – Ростов н/Д.: Феникс, 1998. – 384 с.

72. Самерханова, Л. И. Клиническая музыкотерапия при остром нарушении мозгового кровообращения / Л. И. Самерханова [и др.] // Казанский медицинский журнал. – 2006. – Т. 87. – Вып. 6. – С. 452–454.

73. Самсонова, Г. О. Звукотерапия. Музыкальные оздоровительные технологии / Г. О. Самсонова. – Тула; Москва: Дизайн-Коллегия, 2009. – 248 с.

74. Серебрякова, Е. А. История развития музыкальной и вокальной терапии в древних цивилизациях / Е. А. Серебрякова // Вестник Башкирского университета. – 2014. – Т. 19. – Вып. 1. – С. 285–288.

75. Синкевич, В. А.; Гапонов, В. А.; Калашникова, Е. О. Музыкально-акустическая терапия – новые возможности / В. А. Синкевич, В. А. Гапонов, Е. О. Калашникова. – СПб.: НИКОЛЬ, 2001. – 130 с.

76. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Монография / О. В. Соколов. – Н/Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. – 218 с.

77. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. – М.: Музыка, 1968. – 103 с.

78. Старчеус, М. С. Слух музыканта / М. С. Старчеус. – М.: Изд-во Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 2003. – 621 с.

79. Сухомлинский, В. А. Сердце отдаю детям / В. А. Сухомлинский. — Киев: Радянська школа. – 1974. – 288 с.

80. Сьюй Сунцзэ. Анализ адаптационных возможностей музыкальных технологий для оказания помощи детям младшего школьного возраста / Сунцзэ Сьюй // Искусство и образование. – 2021. – № 3. – С. 164–178.

81. Сьюй Сунцзэ. Аналитические принципы пентатонических произведений, используемых в китайской музыкотерапии / Сунцзэ Сьюй // Бюллетень Международного центра «Искусство и образование» Электронный научно-методический журнал теории, методики и практики художественного образования и эстетического воспитания. – М.: ART-IN-SCHOOL.RU. – 2021. – Вып. 2. – С. 322–335.

82. Сьюй Сунцзэ. Произведения национальной китайской музыки, используемые в музыкальной терапии (об особенностях китайского лада) / Сунцзэ Сьюй // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен.

Сборник научных трудов. – СПб.: СКИФИЯ-ПРИНТ, 2020. – Вып. 10. – С. 57–64.

83. Сюй, Сунцзэ. Роль китайской традиционной пентатоники в музыкотерапии / Сунцзэ Сюй // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. – СПб.: Астерион, 2018. – Вып. 13. – С. 176–182.

84. Сюй, Сунцзэ. Современная музыкальная среда и психологическое состояние детей / Сунцзэ Сюй // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. – СПб.: Астерион, 2020. – Вып. 15. – С. 273–278.

85. Сюй Сунцзэ. Потенциал древнекитайской музыки для развития музыкального восприятия / Сунцзэ Сюй // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведения. – 2023. – № 75. – С. 158 – 162.

86. Сюй Сунцзэ. Формирование музыкальной терапии как научной отрасли в КНР / Сунцзэ Сюй // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. – 2019. – Вып. 14. – С. 175–181.

87. Сюй Сунцзэ. Художественные особенности китайских музыкальных произведений, используемых для оказания психологической помощи / Сунцзэ Сюй // Искусство и образование. Журнал теории, методики и практики художественного образования и эстетического воспитания. – 2021. – № 5 (133). – С. 139–147

88. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М.; Л.: Акад. пед. наук РСФСР, 1947. – 335 с.

89. Торопова, А. В.; Князева, Т. С. Восприятие музыки представителями различных культур / А. В. Торопова, Т. С. Князева // Вопросы психологии. – 2017. – № 1. – С. 116–129.

90. Торопова, А. В. Индивидуальный стиль интонирования как психодиагностический инструмент в музыкальном образовании и

музыкотерапии / А. В. Торопова // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». – 2018. – Вып. 3 (23). – С. 49–67.

91. Торопова, А. В. Интонирующая природа психики. Музыкально-психологическая антропология: Монография / А. В. Торопова. – М.: МПГУ. – 2018. – 350 с.

92. Торопова, А. В. Музыкальная психология и психология музыкального образования: Учебное пособие / А. В. Торопова. – М.: Граф-пресс, 2008. – 255 с.

93. Торопова, А. В. Подходы к исследованию психофизиологических характеристик восприятия музыки различных культурных традиций / А. В. Торопова, И. Н. Симакова, М. К. Кабардов, О. М. Базанова // Вопросы психологии. – 2014. – № 1. – С. 124–134.

94. Торопова, А. В.; Симакова, И. Н. Психофизиологические корреляты восприятия музыки разных культурных традиций российскими и китайскими студентами / А. В. Торопова, И. Н. Симакова // Теоретическая и экспериментальная психология. – 2015. – № 3. – Т. 8. – С. 6–15.

95. Успенский, В. М. Нерешенные проблемы музыкотерапии / В. М. Успенский // Музыкальная психология и психотерапия. – 2011. – № 3. – С. 69–79.

96. Федорова, А. М.; Миронова, Е. А. Проблема диагностики и коррекции иррациональных установок в психологическом сопровождении музыкантов-исполнителей / А. М. Федорова, Е. А. Миронова // Сборник статей по материалам международной научной конференции «Исполнительство и научное знание. Параллели и взаимодействия». – М.: Человек, 2012. – С. 287–293.

97. Халявина, Т. Г. Психокоррекционное воздействие музыки на детей с задержкой развития / Т. Г. Халявина // Музыкальная психология и психотерапия. – 2008. – № 2. – С. 105–111.

98. Холопов, Ю. Н. К проблеме музыкального анализа / Ю. Н. Холопов // Проблемы музыкальной науки. – М.: Сов. композитор, 1985. – Вып. 6. – С. 130–151.
99. Холопов, Ю. Н. Мелодия / Ю. Н. Холопов // Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – С. 335–336.
100. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие / В. Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.
101. Холопова, В. Н. Область бессознательного в восприятии музыкального содержания / В. Н. Холопова. – М.: Прест, 2002. – 24 с.
102. Холопова, В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: Учебное пособие / В. Н. Холопова. – 2-е изд. – СПб.: Планета музыки; Лань, 2010. – 368 с.
103. Холопова, В. Н. Форма музыкальных произведений: Учебное пособие / В. Н. Холопова. – 3-е изд. – СПб.: Лань, 2006. – 496 с.
104. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы / В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1980. – 296 с.
105. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М.: Музыка, 1964. – 159 с.
106. Чокет, С. Душа, ее уроки и цель / С. Чокет. – М.: София, 2010. – 320 с.
107. Чуньцю // Новейший большой энциклопедический словарь. – М.: РИПОЛ Классик. – 2010. – С. 2027.
108. Шестаков, В. П. От этоса к аффекту / В. П. Шестаков. – М., 1975. – 269 с.
109. Шошина, Ж. О музыкальной терапии / Ж. Шошина // Психология процессов художественного творчества. – СПб.: Наука, 2012. – 219 с.
110. Шушарджан, С. В. Иновационная технология музыкально-акустического оздоровления и омоложения кожи / С. В. Шушарджан //

Материалы международного профессионального форума «Daily Beauty». – М., 2009. – С. 74–77.

111. Шушарджан, С. В.; Еремина Н. И. Метод элементарной музыкотерапии в оздоровительной практике и творческом развитии детей / С. В. Шушарджан, Н. И. Еремина. – М.: НАМТ, 2015. – 33 с.

112. Шушарджан, С. В. Музыкотерапия и резервы человеческого организма / С. В. Шушарджан. – М., 2010. – 253 с.

113. Шушарджан, С. В. Руководство по музыкальной терапии / С. В. Шушарджан. – М.: Медицина, 2005. – 450 с.

114. Шушарджан, С. В. Опыт применения вокалотерапии в клинике внутренних болезней. / С. В. Шушарджан. – СПб.: Мед. Технологии, 1995. – 62 с.

115. Шушарджан, С. В. Психофизиологические и биофизические основы адаптогенно-восстановительных эффектов музыкально-вокалотерапии. Дисс. на соискание уч. ст. доктора мед. наук. / С. В. Шушарджан. – М.: Мед. акад. им. Сеченова, 1999. – 289 с.

116. Шушарджан, С. В. Музыкотерапия и резервы человеческого организма / С. В. Шушарджан. – М., 1998. – 363 с.

117. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М.: Академический Проект, 2001. – 240 с.

118. Элькин, В. М. Целительная магия музыки. Гармония цвета и звука в терапии болезней / В. М. Элькин. – СПб., 2010. – 356 с.

119. Элькин, В. М. Чудо музыки / В. М. Элькин // Музыкальная психология и психотерапия. – 2008. – № 2. – С. 120.

120. Юсфин, А. Г. Музыка – сила жизни / А. Г. Юсфин. – СПб.: ООО «Аюрведа Плюс», 2011. – 212 с.

121. Яркаев, А. А.; Самерханова, Л. Ч.; Филатова, Н. В. Клиническая музыкотерапия при остром нарушении мозгового кровообращения / А. А. Яркаев, Л. Ч. Самерханова, Н. В. Филатова, С. В. Герасимова,

Д. А. Билялова // Медицинский журнал. – 2006. – Т. 87. – № 6. – С. 452–453.

Литература на китайском языке¹⁶⁰

122. Бэйту (百度): Онлайн энциклопедия [китайской музыки]. – URL: <https://baike.baidu.com/reference/10555/81a8jXBalADKh4gM2azCdjQPEX-ZxmEu5ArzSawiDPTgOi-YL1pLk3E3SDQ5RYK9n-6jTLru1jdZSFpKlCf1Au8wbJ37u-epAQ>

123. Ван, Хупин; Вэнь, Личжен; Чэнь, Жикай. Влияние музыки цзюэ на диабетиков старшего возраста с депрессией и тревожностью / Х. Ван, Л. Вэнь; Ж. Чэнь // Теория и практика в медицине. – 2017. – Вып. – № 30 (23). – С. 3583–3584.

王湖萍, 温丽贞, 陈日开. 角调音乐对老年糖尿病患者抑郁和焦虑状态的影响 // 医学理论与实践. 河北省预防医学, 石家庄, 2017. 第 30 (23) 期. 3583 – 3584 页。

124. Ван, Сытэ; Чжан, Цзунмин. Ценность и культурное значение традиционной китайской медицины с точки зрения медицины современной /

С. Ван, Ц. Чжан. // Традиционная китайская медицина. – 2018. – Вып. 59 (01) – С. 10–14.

王思特, 张宗明. 中医音乐治疗的现代医学价值与文化内涵 // 中医杂志, 北京市, 北京中医科学院, 2018, 59 (01): 10–14 页。

125. Ван, Фанфэй. Результаты использования музыкальных инструментов в детской музыкотерапии / Ф. Фан // Сборник статей 13-го научного съезда Китайской Ассоциации Музыкальной Терапии. Шанхайское общество музыкальной терапии. – Шанхай, 2017. – С. 45–52.

王芳菲. 儿童音乐治疗中乐器的使用方法及其效果. 中国音乐治疗学会. 中国

¹⁶⁰ Все переводы сделаны соискателем (Сюй Сунцзэ).

音乐治疗学会第十三届学术交流大会论文集. 上海音乐治疗协会, 上海. 45-52 页.

126. Ван Хупин, Вэнь Личжэнь, Чэнь Жикай. Воздействие музыки лада Цзюэ на чувства уныния и волнения у пожилых людей с диабетом // Теория и практика в медицине. – 2017. – № 30 (23). – 3584 с.

127. Ван, Юйсин. Причины плохой приспособляемости младшекласников / Ю. Ван // Современное среднее и начальное образование. – 2007. – Вып. 8. – С. 38–42.

王余幸. 小学新生适应不良成因探讨 // 现代中小学教育, 长春, 东北师范大学 2007 (08. 38-42 页).

128. Вэнь, Нуань; Сун, Синьжуй; Чэнь, Ичао. Влияние гучиневой и гучжэновой музыки на чувство тревожности у студентов / Н. Вэнь, С. Сун, И. Чэнь // Промышленность и наука. – 2019. – Вып. 5. – С. 124–126.

温暖, 宋芯蕊, 陈益超. 琴筝音乐对大学生焦虑情绪的影响 // 产业与科技论坛, 2019, 18(05):123-126 页.

129. Гао, Тянь. Введение в музыкальную терапию (Отредактированное издание) / Т. Гао. – Пекин: Мировая литература, 2008. – 2-е изд. (2018). – 261 с.

高天, 音乐治疗导论 (修订版) / 编著; -北京: 世界图书出版公司北京公司, 2008. 261 页.

130. Гуань, Сяогуан; Ван, Дань; Лю, Яньин. Трактат Желтого императора о внутренних органах. Идея лечения и укрепления здоровья с помощью музыки, начальное исследование / С. Гуань, Д. Ван, Я. Лю // Китайская народная медицина. – 2017. – Вып. 25 (13). – С. 47–48.

关晓光, 王丹, 刘艳英, 韩璐, 侣雪平, 洪丹丹, 王秋颖. 《黄帝内经》音乐治疗和音乐养生思想初探 // 中医药管理杂志, 北京, 中华中医药协会 2017. – 25(13). – 47 - 48 页.

131. Гэ, Жунламу. Корреляционное исследование школьной адаптации и отношений между педагогами и учениками в бедных этнических районах: Дис. / Жун. Гэ. // Китайская база знаний «CNKI» [Электронный ресурс]. Юннаньский педагогический университет. – Куньмин, 2006. – 63 с. – URL: <https://kns.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?FileName=2006161334.nh&DbName=CMFD2006> (Дата обращения: 03.02.2021).

格茸拉姆. 贫困民族地区学生学校适应与师生关系的相关研究[D]. 云南师范大学, 2006. – 63 页

132. Ду, Ясюн; Чэнь, Цзинэ. Китайская народная музыка. / Я. Ду, Ц. Чэнь. – Ханчжоу: Изд-во Си Лин, 2009. – 363 с.

杜亚雄, 陈景娥. – 《中国民族音乐》, 西泠印社出版社. 2009.— 363 页.

133. 48. Ли, Липин; Цзян, Янь. Духовная дисциплина через радость музыки. К вопросу о философии эстетического воспитания в древнем трактате «Юэ Цзи» / Л. Ли, Я. Цзян // Люди искусства. – 2007. – Вып. 6 – С. 166–167. 李立平. “致乐以治心” ——论古典《乐记》的美育思想 // 艺术百家, 南京市, 江苏省文化艺术研究院, 2007(6) :166-167 页.

134. Ли, Ся; Дэн, Фэн; У, Сяюй; Чэнь, Цзиньсю. Влияние музыки чжи на больных с проблемами кровообращения и двигательной функции / С. Ли, Ф. Дэн, С. У, Ц. Чэнь // Реабилитология. Фуцзяньский институт традиционной медицины. – Фучжоу, 2017. – Вып. 27 (02). – С. 45–48

李霞, 邓凤, 吴小玉, 陈锦秀. 徵调音乐对气虚血瘀型缺血性脑卒中偏瘫患者运动功能的影响 // 康复学报, 福州市, 福建中医药大学, 2017. – 27(02). 45 - 48 页.

135. Ли, Цзинин; Е, Лицюнь; Чэнь, Инин. Использование музыки юй в сочетании с иглоукалыванием для лечения почечной недостаточности с угрозой выкидыша / Ц. Ли, Л. Е, И. Чэнь // Традиционная медицина. – 2017. – Вып. 52 (04). – С. 263.

李静颖, 叶利群, 陈颖颖. 中药穴位贴敷联合羽调音乐治疗肾虚型早期先兆流产 40 例 // 浙江中医杂志, 杭州市, 浙江中医药研究院 2017. – № 52 (04). – 263 页.

136. Ли, Цзюнь. Применения музыкально-игровой терапии на детях с аутизмом / Ц. Ли // Записки второй ежегодной научной конференции хубэйского общества изучения всестороннего развития ребенка. Хубэйское научно-техническое общество. – Ухань, 2006. – Вып. 3. – С. 122–124.

李俊. 音乐游戏治疗在孤独症儿童中的应用[A]. 湖北省儿童全面发展研究会. 湖北省儿童全面发展研究会第三届第二次学术年会论文汇编[C]. 湖北省儿童全面发展研究会:湖北省科学技术协会, 2006. 122 - 124 页.

137. Ли, Цуньшань. Учение о влиянии пяти стихий на человеческий дух в доциньском Китае / Цунь. Ли // Исследования общественных наук. – Чэнду. – 1985. – Вып. 6. – С. 49–53.

李存山. 先秦时期的五行说与气论 // 社会科学研究, 成都市, 四川省社会科学院 1985(06):49–53 页.

138. Линь, Сюйсин. Влияние музыки цзюэ на пожилых диабетиков второго типа, страдающих бессонницей и застоем энергии ци в печени: дис. магистра / С. Линь / Фуцзяньский институт традиционной медицины. – Фучжоу, 2016. – 83 с.

林旭星. 聆听角调对肝郁化火型老年 2 型糖尿病伴失眠患者睡眠质量的影响[D]. 福建中医药大学, 2016. 83 页.

139. Линь, Сюйсин; Цзи, Цзинмин; Чжоу, Гоин. Влияние лада цзюэ на качества сна и уровень сахара в крови у пожилых пациентов с сахарным диабетом второго типа / С. Линь, Ц. Цзи, Г. Чжоу // Реабилитология. – 2017. – Вып. 27 (01). – С. 44–48.

林旭星, 季婧敏, 周国英. 角调音乐对老年 2 型糖尿病失眠患者睡眠质量及血糖的影响 // 康复学报 - 2017. - 27 (01). - 44 - 48 页.

140. Ло, Сяопин. Анализ взаимосвязи пяти ступеней китайской гаммы со внутренними органами человека / С. Ло // Научный вестник консерватории им. Си Синьхая. – 2009. – Вып. 3. – С. 27–30.

罗小平. 析五音与五脏关系的研究 // 星海音乐学院学报, 广州市, 星海音乐学院 2009(3): 27 - 30 页.

141. Лу, Жуйци. Конкретное применение китайской традиционной музыки в современной музыкотерапии / Ж. Лу // Детальный взгляд на музыку. – Пекин. – 2014. – Вып. 12. – С. 58–59.

卢睿琦. 中国传统音乐在现代音乐治疗过程中的具体应用 // 音乐大观, 北京市, 山东省音乐家协会. 2014(12) С. 58 - 59 页.

142. Лю, Юнфу. Базовая теория новой музыки / Ю. Лю. – Шанхай, Издательство Шанхайской консерватории, 2004. – 273 с.

刘永福-《新音乐基础理论教程》-上海, 上海音乐学院出版社, - 2004. - 273 页.

143. Лю, Ютин. Влияние рекреационной музыкотерапии на произношение и словарный запас у детей с аутизмом / Ютин Лю / Северо-восточный педагогический университет. – Чанчунь, 2019. – 72 с.

刘玉婷. 再创造式音乐治疗对自闭症儿童语音、词汇量发展的影响[D]. 东北师范大学, 长春, 2019, 72 页.

144. Лю, Цзя. Культурная ценность китайской народной музыки. Исследование / Ц. Лю // Кузница идей. – 2019. – Вып. 26. – С. 286 – 289.

刘佳. 中国民族音乐文化价值探讨 // 智库时代. 太原市, 山西社会科学报刊社- 2019. - №26. - 286 - 289 页.

145. Лю, Чжэнвэй. Рассуждения о свойствах китайской пентатоники / Ч. Лю // Вестник Уханьской консерватории. – 2009. – Вып. 3. – С. 84 – 96.

刘正维. 论我国五声音阶的表现性. 武汉音乐学院学报. 2009. 3. - 84 - 96 页.

146. Люй, Пэн. Анализ гуциневой пьесы «Пин Ша Ло Янь» // Музыкальное время и пространство. – 2015. – № (11):1. – С. 60–61.

阎鹏. 古琴曲《平沙落雁》分析 // 音乐时空, 2015(11):1. 60–61 页

147. Люй, Тинтин. Искусство гучжэна в китайской музыкальной культуре / Т. Люй // Музыкальные инструменты. – 2012. – Вып. 9 – С. 55–57.

吕婷婷. 古筝艺术与中国音乐文化之关系 // 乐器, 北京中国乐器 协会出版. 2012 – №9. - 55-57 页.

148. Лян, Циминь. Лечение депрессивного расстройства с помощью музыки цзюэ. Клиническое исследование / Ц. Лян // Применение лекарственных препаратов в Китае. – 2017. – Вып. 11(07). – С. 188–190.

梁绮敏. 角调治疗混合性焦虑抑郁障碍的临床研究 // 中国现代药物应用. 北京市, 中国康复医学会, 2017. – 11(07), 188 – 190 页.

149. Лян, Хуэй; Ли, Яньцин; Ли, Мин. Вводная статья по пентатонике в китайской музыке / Х. Лян, Янь. Ли, Мин Ли // Китайская народная медицина в пров. Цзянсу. – 2010. – Вып. 42 (01). – С. 5–8.

梁辉, 李艳青, 李明. 中医五音认识浅议 // 江苏中医药, 2010, 42 (01) :5–8 页.

150. Ма, Цяньфэн; Вэн, Цзецзин; Ли, Цюн. Анализ традиционного китайского лечения музыкой / Ц. Ма, Ц. Вэн, Цюн Ли // Психология. – 2006. – Вып. 6. – С. 1470–1473.

马前锋, 翁洁静, 李琼. 中国传统的音乐治疗研究 // 心理科学, 上海, 中国心理学会, 2006, 29(6) : 1470–1473 页.

151. Ма, Юэ; Лю, Минмин; Гао, Сыхуа; Цян, Вэнь. Лечение музыкой в китайской медицине на основе теории о пентатонике, изложенной в «Трактате Желтого императора о внутренних органах» / Ю. Ма, Минмин Лю, Сых. Гао, Вэнь Цян // Китайская народная медицина. – 2014. – Вып. 29 (05). – С. 1294–1297.

152. 马越, 刘明明, 高思华, 蒋雯. 基于《黄帝内经》五音理论的中医音

乐 疗法探讨 // 中华中医药杂志, 北京, 中华中医药协会 - 2014. - 29(05). - С. 1294 - 1297 页.

153. Ма, Гуанчжи. О том, как Оуян Сю исцелился, слушая музыку / Г. Ма // Будьте здоровы. - 2010. - Вып. 2. - С. 13-15.

马广志. 欧阳修听曲消疾 // 祝您健康, 济南市; 出版社: 山东中医药大学 2010(2):13-15 页.

154. Му, Цзюнься; Ли, Синь. О пентатонике и ее взаимосвязи с пятью внутренними органами в «Трактате Желтого императора о внутреннем» / Цзюнь. Му, Синь. Ли // Журнал шаньдунского института традиционной медицины. - 2000. - Вып. 2. - С. 92 - 92.

穆俊霞, 李新毅. 《内经》中五音的含义及与五脏的关系 // 山东中医药大学学报, 2000, 24(2): 92-92 页.

155. Мэн, Цзинчунь; Ван, Синьхуа. Трактат Желтого императора о внутренних органах. Вопросы о простейшем. / Цзин. Мэн, Синь. Ван. - Шанхай: Шанхайское научно-техническое изд-во. - 2009. - С. 41 - 42.

孟景春, 王新华. 黄帝内经素问译释. 上海: 上海科学技术出版社, - 2009. - 41 - 42 页.

156. Ню, Чжихуэй. Использование музыкотерапии для тренировки внимания у детей с тяжелой степенью аутизма / Чжих. Ню // Современное коррекционное образование. - 2016. - Вып. 3. - С. 65-66.

牛智慧. 运用音乐治疗, 训练重度自闭症儿童的注意力 // 现代特殊教育, 南京市, 江苏教育出版社总社, 2016(03):65-66 页.

157. Ню, Чжихуэй. Применение концепции музыкотерапии в классном обучении детей с аутизмом на примере музыкальной игры «Я умею переходить дорогу» / Чжих. Ню // Современное коррекционное образование. - 2015. - Вып.(11). - С. 40-42.

牛智慧. 音乐治疗理念在自闭症儿童课堂教学中的应用——以音乐游戏

《我会过马路》为例[J]. 现代特殊教育, 南京市, 江苏教育出版社总
2015(11):40-42页.

158. Пань, Яньцзюнь. Исследование воздействия ладов Гун и Чжи на качество сна больных с проблемами сердца и легких: Дис. / Янь. Пань. – Чанша.: Хунаньский институт китайской медицины, 2016. – 43 с.

潘燕军. 基于心肺耦合分析研究五行宫徵调音乐对心脾两虚型抑郁症患者睡眠质量的影响[D]. 湖南中医药大学. 长沙市, 2016. – 43页.

159. Роль народной вокальной музыки в сохранении традиционной культуры // Народное чтение. – 2017. – Вып. 3. – С. 127–129.

民族声乐在传统文化传播中的地位与作用 // 中国民族博览, 北京, 中国民族文化艺术基金会. 2017(03):127—129页.

160. Смит, Р. Д.; Патей, Х. М. Лечение музыкой / Перевод с англ. Чэнь, Сяоли. – Чунцин: Изд-во Чунцинского университета, 2016.

音乐疗法/ (英) 史密斯 (Smith, R. D.), (英) 佩蒂 (Patey, H. M.) 著; 陈晓丽译—重庆: 重庆大学出版社, 2016. 6

161. Су, Инь. Музыка по рецепту врача / Инь. Су. // Массовое здоровье. Совет компартии провинции Шаньси. – Тайюань, 2006. – Вып. 2. – С. 51 –53.

苏银. 开张音乐处方//大众健康, 太原, 中国共产党山西省委会 2006(2):51-53页.

162. Сунь, Лицзюань; Ян, Яжу. Музыкотерапия в древнем шаманизме / Лиц. Сунь, Яжу. Ян // Исследования народного искусства. – 2011. – Вып. 24 (05). – С. 26 –30.

孙丽娟, 杨雅茹. 中国古代巫术歌舞中的音乐治疗思想 // 民族艺术研究, 昆明, 云南民族艺术研究院 2011, 24(05):26-30页.

163. Сун, Сюэи; Ли Хуэйхуэй. Аналитическое исследование китайских пятиступенных ладов / Сю. Сун, Хуэй. Ли // Массовое искусство и литература. Народное искусство. – Баодин. – 2011. – Вып. 5. – С. 8 –10.

宋学毅, 黎辉辉. 中国民族调式五声调式分析研究 // 大众文艺, 2011(05):8 - 10 页.

164. Сюань, Сяоян. О эмоциях в «Записях о музыке» / Сяо. Сюань // Вестник Шэньянской консерватории. – 2008. – Вып. 3. – С. 140–142.

轩小杨. 《乐记》的情感乐教

165. Сю, Чжэнин; Чжэн, Мяочэнь. Учебная адаптация в Китае. Обзорное исследование / Чжэн. Сю, Мяо. Чжэн // Исследования в области образования. – Шанхай, 2000. – Вып. 5. – С. 51–53.

徐浙宁, 郑妙晨 国内学习适应性研究综述 // 上海教育科研, 2000 (05) 51–53 页.

166. Сяо, Вэньюй; Дун Лина. Анализ возникновения шаманов и целительниц в китайской культуре / Вэнь. Сяо, Лин. Дун. // Современная речь. Литературные исследования. – 2008. – Вып. 10. – С. 16–17.

肖文郁, 董丽娜. 中国传统文化中“巫覡”之源头探析 // 现代语文 (文学研究), 曲阜, 曲阜师范大学 2008, (10) С. 16–17 页.

167. Тань, Сюэлянь. Влияние рекреационной музыкальной терапии на способность к социальному взаимодействию у детей с аутизмом / Сюэ. Тань // Культура и просвещение. – 2018. – Вып. 22. – С. 81–83.
谭雪莲. 再创造式音乐治疗对自闭症儿童社会交往能力的影响 // 文教资料, 南京. 南京师范大学 2018(22):81–83 页.

168. Фань, Фэнхуа. Новый взгляд на переходный период ребенка благодаря коллективной работе на примере практики «Одна песня в неделю» / Фэн. Фань // Внешкольное образование в Китае. – 2010. – № 3. – С.11–14.

范风华. 家园合作开展幼小衔接的新思路——从我班的“每周一曲”说起 // 中国校外教育, 北京, 中国儿童中心. 2010(03): 11–14 页.

169. Фэн, Шуцзюань; Ай, Ятин. Использование музыки лада гун при бессоннице в китайской медицине / Шуц. Фэн, Ят. Ай // Традиционная

китайская медицина. – 2013. – Вып. 35 (07). – С. 30–31.

冯淑娟, 艾亚婷. 中医五行音乐之宫调对失眠患者的影响 // 湖北中医杂志. 武汉, 湖北中医药大学 – 2013. – 35(07). – С. 30 – 31 页.

170. Хао, Ваньшань; Су, Синь. Новая жизнь чудесных звуков – основы лечения пентатоникой / Вань. Хао, Синь Су // Наука цигуна. – 2000. – № 12. – С. 42–43.

郝万山, 素心. 妙音通经焕新生——五音治疗原理. 中国气功科学 – 2000. – (12). 42 – 43 页.

171. Ху, Юэпин. Влияние музыкальной и игровой терапии на внимание у детей с аутистическими наклонностями: Дис. ...магистра / Ю. Ху // Нанкинский педагогический университет. – Нанкин, 2007.

胡月萍. 音乐与游戏治疗对自闭症倾向儿童注意力的影响[D]. 南京师范大学, 2007

172. Цзань, Цунцун. Использование музыкально-игрового метода в работе с социально зажатými детьми: Дис. Магистра / Цун. Цзань / Шаньдунский педагогический университет. – Цзыбо. – 2019. – 77 с.

咎丛丛. 运用音乐游戏干预社交退缩幼儿的个案研究[D]. 山东师范大学, 淄博, 2019.

173. Цзо, Цюмин; Цзо Чжуань. Комментарии к летописи Чуныцю / под ред. Яна Бодзюня. – Пекин: Китайское книжное изд-во. – 1990. – С. 1221–1222, 1424.

春秋 • 左丘明. 春秋左传注. 第四册. 杨伯峻注. 北京: 中华书局, – 1990. 1221 – 1222, 1424 页.

174. Цзян, Кунъян. Инь-Ян и пять стихий в музыкальной эстетической мысли периода Чуныцю (первая часть) / Кун. Цзян // Фронт общественных наук. – 1979. – Вып. 3 – С. 61–67.

蒋孔阳. 阴阳五行与春秋时期的音乐美学思想 (上) // 社会科学战

线, 长春, 吉林省社会科学. 1979 (3): 61-67 页.

175. Цзян, Ли. Благотворное влияние музыки на здоровье с точки зрения китайской медицины / Ли Цзян // Достижения китайской медицины и фармацевтики. – 2007. – Вып. 4. – С. 961–963.

姜莉. 音乐养生中医观 // 时珍国医国药, 黄石, 时珍国医国药杂志社 2007(04):961-963 页.

176. Цзян, Чэньди. Краткий анализ развития использования пентатонической музыки в музыкотерапии / Чэньди Цзян // Популярные песни. – 2017. – № 1. – С. 59–60.

姜晨迪. 浅析民族五声调式在音乐疗法中的体现与发展 // 通俗歌曲, 石家庄, 河北省艺术研究院. – 2017. – № 1. – 59 - 60 页

177. Цзян Шанхуэй. Особенности ансамблевого исполнительства в китайской музыке – на примере пьесы «Цзинь шэ куанг ву» // Массовое искусство и литература. – 2015 (04). – С.150–151 蒋尚慧. 中国民族合奏乐的艺术特征——以《金蛇狂舞》为//. 大众文艺 2015(04). 150-151 页

178. Цян, Чжунхуа. Сюнь-цзы и музыкальная мысль времен династии Хань / Чжун. Цян // Вестник Тяньцзиньской консерватории. – 2012. – Вып. 1. – С. 79–86, 102.

强中华. 荀子与汉代音乐思想 // 天津音乐学院学报, 2012(01):79-86+102 页.

179. Чжан, Ин; Шэнь, Ецзин; Ху, Вэй; Ту, Ипин; Хань, Десюн. Использование музыки цзюэ в сочетании с традиционными китайскими лекарственными средствами при лечении бессонницы. Клиническое наблюдение / Ин. Чжан, Ец. Шэнь, Вэй Ху, Ип. Ту, Д. Хань // Традиционная китайская медицина. – 2017. – 58 (18). – С. 1577–1580.

张莺, 沈叶静, 胡炜, 涂毅萍, 韩德雄. 角调音乐疗法结合柴胡加龙骨牡蛎汤加减治疗气郁质失眠. 例临床观察 // 中医杂志, – 2017. – 58(18). –

1577 – 1580 页.

180. Чжан, Хайтао. Музыкальная терапия и ее незаменимая роль при лечении аутизма / Хайтао Чжан // Сяофэй жибао. – Вып. от. 01.08.2018 – С. 1.

张海涛. 音乐治疗在自闭症治疗上发挥着不可替代的作用[N]. 消费日报, 南昌, 豫章师范学院, 2018-01-08. 1 页.

181. Чжан, Чжэньчжу. Музыкальная терапия / Чжэнь Чжан. – Пекин: Машиностроительная промышленность, 2015. – Изд. 2-е. – 2017.

音乐治疗/张刃著. —北京：机械工业出版社，2015.10（2017.10 重印）

182. Чжан, Юн. Исследование о лечении музыкой в древнекитайской мысли / Юн Чжан // Народная музыка. – 2018. – Вып. 5. – С. 11–13.

张勇. 中国古代音乐治疗思想探微 // 民族音乐, 昆明, 云南省文化馆 2018(05):11-13 页.

183. Чжан, Янь. Практическое применение гучжэна в области коррекционного образования / Янь Чжан // Широкий взгляд на искусство. – 2020. – Вып. 10. – С. 95–96.

张妍. 谈古筝在特殊教育领域中的实践应用研究 // 艺术大观, 天津人民出版社. 2020 – №10. 95-96 页.

184. Чжоу, Вэйминь. Влияние музыкальной терапии на восстановление внимания у детей с нарушениями умственного развития. Отчет о результатах исследования / Вэй. Чжоу // Журнал Тяньцзиньской консерватории. – 2003. – Вып. 3 – С. 67–72.

周为民. 音乐治疗对智障儿童注意力康复作用的检测报告[J]. 天津音乐学院学报, 2003(03):67-72 页.

185. Чэнь, Вэньси; Чжан, Дунсяо. Пентатоника – глобальный феномен. Размышления о пентатоническом звукоряде / Вэнь. Чэнь, Дун. Чжан // Музыка Китая. – 1995. – № 2. – С. 52–54.

陈文溪（越南），张东晓（翻译）. 五声音阶是全球性的吗？—对五声音阶论的若干思考 // 中国音乐. 北京市, 中国音乐学院 - 1995. - №2. 52 - 54 页.

186. Чэнь, Гопэн; Цзинь, Юй; Хуан, Чжицян [и др.] Тест на внимание для учеников младших и средних классов. Отчет о разработке общегосударственного стандарта / Гоп. Чэнь, Юй Цзинь, Чжиц. Хуан // Психология. – 1998. – Вып. 5. – С. 401–403, 478–479.

陈国鹏, 金瑜, 黄志强, 曾秀芹, 王国红, 刘申. 《中小学生注意力测验》全国常模制定报告 // 心理科学, 上海, 中国心理学会, 1998(05):401–403+478–479 54 页.

187. Чэнь, Пин; Ма, Сяолян. Лечение музыкой в древнекитайской мысли. Краткий анализ / Пин Чэнь, Сяолян Ма // Китайская медицина. – 2011. – Вып. 24. – С. 75–76.

陈萍, 马晓亮. 浅谈中国古代音乐治疗思想 // 甘肃中医, 兰州, 甘肃省中医院研究院 2011, 24(06):75–76 页.

188. Чэнь, Сянжун. История песни «Су У Му Ян» // Литература и история. – 06 (2010). – С. 48–50.

189. Чэн, Сяцзюнь; Цзинь, Ин; Гао, Чжифэн. Эффективность применения музыки шан в сочетании с ароматерапией для улучшения психологического состояния больных раком легких / Сяц. Чэн, Ин Цзинь, Чжиф. Гао // Традиционная китайская медицина. – 2016. – Вып. 8. – С. 563–564.

陈霞君, 金瑛, 高智峰. 商调音乐配合芳香疗法对肺癌患者不良情志干预的疗效观察 // 浙江中医杂志, 杭州, 浙江省中医药研究院, - 2016. - 51(08). - 563 - 564 页.

190. Шанхайский книжный магазин. Двадцать пять историй, история, книга о музыке. – Шанхай: Шанхайское изд-во древних книг, 1986. – С. 161.

上海书店, 二十五个故事, 上海 1986. - 161 页.

191. Ян, Али; Фан, Сяои; Ту, Цуйпин. Роль учителя и главы семьи в дошкольной подготовке ребенка. Анализ результатов обследований / А. Ян, Сяои Фан, Цуй. Ту // Психологические и поведенческие исследования. – 2006. – Вып. 2. – С. 133–138.

192. 杨阿丽, 方晓义, 涂翠平. 教师和家长关于儿童入学准备观念的调查研究 //心理与行为研究, 天津, 天津师范大学 2006(02):133-138, 136 页.

Литература на европейских языках

193. Bessler H. Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig: Reclam, 1978. – 469 s.

194. Edgerton, C. L. The effect of music therapy on the communicative behaviors of autistic children / C. L. Edgerton // Journal of Music Therapy. – 1994. – № 31(1). – P. 31–62.

195. Eggebrecht H. H. Musikalisches Denken: Aufsätze zur Theorie u. Ästhetik d. Musik. – Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1977. – 281 s.

196. Nordoff, P.; Robbins C. Therapy in music for handicapped children / P. Nordoff, C. Robbins. – London : Gollancz, 1985. – 144 p.

197. Malyarenko, G. Yu. Muzyica i mozg rebenka [Music and the child's brain] / G. Malyarenko. – Tambov: Tambovskij gosudarstvennyj universitet im. G. R. Derzhavina. [Derzhavin Tambov state university]. – 1988. – 94 p.

198. Malyarenko, T. N.; Kuraev G. A.; Malyarenko Y. E. The development of electrical activity of the brain in children 4 years of age with prolonged strengthening of sensory inflow through music / T. Malyarenko, G. Kuraev, Y. Malyarenko // Fiziologiya cheloveka. [Human physiology]. – 1996. – Vol. 22. № 1. – P. 82–87.

199. Glozman, Z. M.; Pavlov A. E. Influence of music lessons on the development of spatial and kinetic functions in children of primary school age / Z. Glozman, A. Pavlov // *Psychologicheskay nauka i obrazovanie*. [Psychological Science and Education]. – 2007. – № 3. – P. 35–46.

200. Gouk, P. Musical healing in cultural contexts / P. Gouk – Ashhate: Publishing Limited. Gower House. Croft Road. Aldershot. Hants GU11 3HR. England – 2000. – 240 p.

201. Horden, P. Music as Medicine. The History of music Therapy since Antiquity / P. Horden – Ashhate: Publishing Limited. Gower House. Croft Road. Aldershot. Hants GU11 3HR. England – 2000. – 416 p.

202. Pantev, C.; Paraskevopoulos E.; Kraneburg F. et al. Musical expertise is related to neuroplastic changes of multisensory nature within the auditory cortex / C. Pantev, E. Paraskevopoulos, F. Kraneburg // *European Journal of Neuroscience*. – 2015. – Vol. 41. – P. 709–717.

203. Reinhold, S. Anthroposophical Music Therapy / S. Reinhold // *Verlag Freie Ausbildung*. – 1996. – P. 31– 32.

204. Woodward, A. Music therapy for autistic children and their families: acreative spectrum / A. Woodward // *British Journal of Music Therapy*. – 2004. – № 18 (1). – P. 8–14.

ПРИЛОЖЕНИЕ I. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

18. Чудная ночь

良 宵

(二胡曲)

(1 5 弦)

刘天华 曲

The musical score for '良宵' (Night of the Moon) is presented in a single system with eight staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills (tr) are used throughout the piece. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. A dynamic marking of 'f' (forte) appears in the seventh staff. The score concludes with a final note and a fermata. A small illustration of a moon and a figure is located in the top right corner of the page.

The musical score consists of six staves of music in G major. The first staff begins with a trill (tr) and a fermata. The second staff includes dynamics *mp* and *f*, with a trill (tr) and a fermata (V). The third staff features a trill (tr) and a fermata (V), with fingerings '外二' and '内二' indicated. The fourth staff contains a series of sixteenth-note runs. The fifth staff has trills (tr) and a fermata (V). The sixth staff starts with a *rit.* marking and ends with a fermata (V) and a double bar line.

23. Дикie гуcи cадятcя нa пecчaный бeрeг (Пин шa лo янь¹⁶¹)

228

平沙落雁

箫演奏
阮子健记谱
蕉庵许

(1) $\text{♩} = 98$ 自由节拍

白 茫 茫 雁 雁 已 匀 匀 匀 匀 雁 茫 茫

雁 雁 匀 匀 雁 已 已 匀 止 茫 茫 集 良 台 雁 立 色 鸟

茫 茫 茫 茫 良 台 茫 上 空 茫 良 台 雁 立 雁 雁 茫 茫

(2) $\text{♩} = 48 \rightarrow$

茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫

茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫

茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫

茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫

茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫 茫

¹⁶¹ <https://www.yueqixuexi.com/guqin/20171120187446.html>_ Дата обращения: 2022.09.02

达 立 翠 白 菊 笙 灯 上 六 上 七 笙 芍 笙

[3] $\text{♩} = 72$
 笙 灯 菊 笙 灯 上 六 笙 白 笙 芍 笙 毛

菊 笙 灯 上 六 上 六 具 白 笙 芍 上 六

笙 笙 笙 具 白 笙 上 六 笙 白

笙 灯 笙 上 六 具 白 下 六 上 六 笙 芍 菊 笙 上 六 笙 白 笙 立

菊 芍 菊 灯 笙 芍 句 始 上 七 上 七 菊 省 菊 省 笙 灯 笙 白

笙 上 六 笙 上 六 笙 白 笙 笙 白 上 六 菊 芍 笙 灯 菊 芍

笙 上 六 笙 芍 菊 句 句 句 上 六 笙 白 菊 笙 上 六

24. Песня рыбаков на закате (Юй чжоу чан вань¹⁶²)

渔舟唱晚

(箏独奏曲)

曹正订谱

愉快、活泼

Yueqixuexi.COM

¹⁶² <https://www.yueqixuexi.com/guzheng/20181031207627.html> Дата обращения: 2022.07.08

渐快

5

3

3

5

5

5

1.2.3. 14 12

3

25. Народная песня «Бегущий ручей» (сяо хэ тан шуй) 163

ktv曲谱壹吧网

www.ktv8.com

小河淌水

云南民歌
时乐蒙编曲
黎英海伴奏

Moderato andante

dolce

rit.

1. 哎
2. 哎

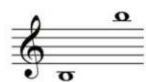
月亮出来亮汪汪，亮汪汪，想起我的阿
月亮出来照半坡，照半坡，望见月亮想

p

哥起在我的山; 哥像月亮天上走,
一阵清风吹上坡, 天上走, 坡, 哥哥啊! 哥哥啊!

山下小河淌水清悠悠,
你可听见阿妹叫阿悠悠?
哎阿哥!

(2)

26. Речные воды (Цзян хэ шуй¹⁶⁴)

江河水

东北民间乐曲
李直心、傅永填词编曲
吴慰云配伴奏

ad lib.

mp *cresc.*

f

江 河 水

mf Moderato *f*

悠 悠 江 水 向 东 流 哎，

¹⁶⁴https://wenku.baidu.com/view/5d8b16b9f11dc281e53a580216fc700aba68526b.html?_wks_ =1672285102486&bdQuery=%E6%B1%9F%E6%B2%B3%E6%B0%B4%E4%BA%94%E7%BA%BF%E8%B0%B1%E6%9B%B2%E8%B0%B1. Дата обращения: 2022.10.04

2
13

夫 哇 水 深 难 比 我 满 怀 怨 和

16

愁, 满怀的怨和愁, 夫君你被征走去

19

修建宫楼, 凿石坠山沟, 尸骨无人收。 新婚夫妻

22 *rit.* 3

不长久, 痛断肝肠珠泪流, 苦声直上白云头, 想你红颜

25 *a tempo*

瘦。秋月寒光照孤

p a tempo

28

舟, 往事常回首。

4
31 深情地

我

33 想起当年 江上戏水 两小无猜疑, 我

35 想起当年 春花江南开 你托媒人登门来, 我

37

想起当年彩轿迎亲 共朝天地拜也,

39

思念地

谁料婚后江边诀别, 等你整三载。 春天

42

江河解冻望你归呀, 夏天雨夜想你泪满腮, 秋天

6
44

月儿当空盼团圆哪, 冬天飞雪逢年该回来呀,

46 *più mosso*

你却死乡外, 让我空等待。 这

51

山在水在偏你不在,

59

今世永分开。

mp *cresc.*

66

71

悲愤地 *f*

呀! 天哪, 人间苦难叫

8va

8
74

百 姓 怎 忍 受， 百 姓 可 怎 忍 受。 帝 王 食 不

74

77

够， 他 寻 欢 作 乐

77


79

宫 殿 连 年 修， 强 把 民 夫 抽。 家 家 抛 下

79

Detailed description: This page contains three systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#). The first system (measures 74-76) includes lyrics: '百姓怎忍受，百姓可怎忍受。帝王食不'. The piano accompaniment features triplets in both hands. The second system (measures 77-78) includes lyrics: '够，他寻欢作乐'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The third system (measures 79-80) includes lyrics: '宫殿连年修，强把民夫抽。家家抛下'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

81



老和幼，田 园荒芜 粮 不收， 饥寒交迫无处 投， 逃荒沿江

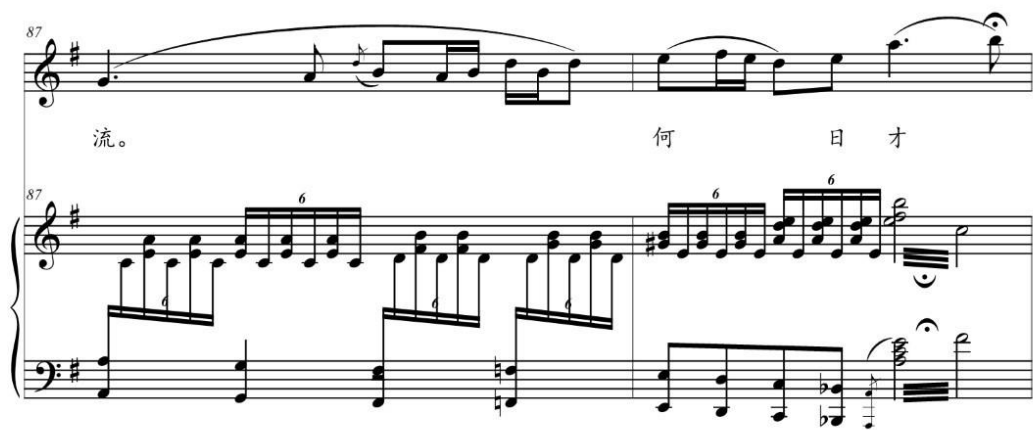
84

ff *meno mosso*



走哇， 滔 滔 江 河 水 伴 泪

87



流。 何 日 才

10
89

是 尽 头。

89

8^{va} - -

9

8^{vb} - -

30. Пастушья дудочка (Му тун чуй дуань ди)

牧童短笛

六级B组(4)
【625】

贺绿汀

The first system of the piano score for '牧童短笛' is in 4/4 time. The right hand begins with a melody marked *mp* (mezzo-piano), featuring eighth-note patterns. The left hand provides a bass line with eighth notes. The system concludes with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.

The second system continues the piece, starting at measure 3. It features a triplet of eighth notes in the right hand, marked *f* (forte). The piece then transitions to a *p* (piano) dynamic. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

The third system begins at measure 6. The right hand has a more active melody with sixteenth-note runs, marked *f* (forte). The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

The fourth system starts at measure 9. It features a *p* (piano) dynamic in the right hand, followed by a *f* (forte) dynamic. The piece ends with a final flourish in the right hand.

Musical score for piano, measures 12-21. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 12 starts with a *pp* dynamic and a *mp* dynamic. Measure 15 has a *mp* dynamic. Measure 18 has a *mp* dynamic. Measure 21 has a *pp* dynamic and a *rit.* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamics.

12 *pp* *mp*

15

18 *mp*

21 *pp* *rit.*

8^{va}

(8va)

Vivace

mp

tr

(8va)

28

cresc.

tr

tr

31

tr

p

(8va)

34

tr

f

tr

Red.

(8^{va})

37 *mp* *tr*

(8^{va})

40 *cresc.* *tr*

(8^{va})

43 *p* *tr*

(8^{va})

46 *f* *tr*

49 (8^{va})

tr *tr* *tr*

diminuendo

52

mp

54

mf *f*

57

f

Musical score for piano, measures 60-72. The score is written in treble and bass clefs. Measure 60 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with a slur over measures 60-62, followed by a series of sixteenth-note runs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measure 63 continues the melodic development in the right hand with a slur over measures 63-65. Measure 66 shows a change in the right hand's texture with a new melodic phrase. Measure 69 features a complex texture with rapid sixteenth-note runs in both hands, culminating in a final measure with a fermata.

72

mp

pp

8^{va}

75

(8^{va})

ritardando

31. Цветные облака гонятся за луной (Цай юнь чжуй юэ¹⁶⁵)

Everyone Piano

www.EveryonePiano.com

彩云追月
Silver Clouds Chasing the Moon

Moderato Chiaramente

王建中

The image displays a piano score for the piece 'Silver Clouds Chasing the Moon' (彩云追月) by Wang Jianzhong. The score is written for piano and is in 4/4 time, key of D major. It consists of four systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and features a trill in the right hand. The second system includes a trill and an 8-measure repeat sign. The third system begins with an 8-measure repeat sign and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system starts at measure 13 and continues with various melodic and harmonic patterns.

¹⁶⁵<https://www.qupuxiazai.com/qile/gangqinqupu/48149.html>. Дата обращения: 2022.07.07

Everyone Piano

www.EveryonePiano.com

Musical score for piano, measures 18-35. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece features various dynamics and articulations:

- Measure 18: *p* (piano)
- Measure 23: *tr* (trill)
- Measure 28: *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte)
- Measure 32: *poco f* (poco forte) and *mf* (mezzo-forte)

The score includes slurs, ties, and dynamic markings throughout the passage.

Everyone Piano

www.EveryonePiano.com

38 *tr* *tr* *mp* *p*

43 *6* *5*

46 *tr* *rit.* *cresc. poco a poco* *f* *5*

50 *5* *5* *5*

53 *5* *5*

Everyone Piano

www.EveryonePiano.com

56 *f* *tr.* *5* *5*

59 *tr.* *5* *5* *mp* *tr.* *5* *tr.* *5*

62 *piu p* *tr.* *5* *5*

65 *tr.* *5* *5* *8*

67 *8* *rit.* *pp* *m.s.*

Приложение 2. Фотоматериалы

Фото 1



Фото 2



Ф о т о 3



Ф о т о 4



