

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

На правах рукописи

ФАНЬ ЖУН

**ТРАДИЦИОННЫЕ СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ КИТАЯ В
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XX–XXI СТОЛЕТИЙ**

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

Диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
кандидат искусствоведения,
доцент
О. Б. Никитенко

Санкт-Петербург
2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
----------	---

ГЛАВА 1. Общие принципы подхода к описанию китайских струнных инструментов. Основные группы, этнические разновидности, репрезентативные образцы _____ 12

1.1. Основные группы и этнические разновидности	15
1) Щипковые инструменты	15
2) Струнные смычковые инструменты	20
3) Ударные струнные инструменты	23
1.2. Классические инструменты щипковой группы и техника игры на них	25
1.3. Китайская скрипка эрху как эталон смычковых струнных	38
1.4. Струнный ударный инструмент янцинь	43

ГЛАВА 2. Модернизация китайских струнных инструментов в XX столетии _____ 49

2.1. Вклад Лю Тяньхуа в развитие искусства эрху	50
2.2. Модернизация эрху во второй половине XX века	56
2.3. Создание новых инструментов семейства хуцинь: гаоху, чжунху, гэху	60
2.4. Электронные варианты традиционных инструментов: пипа и янцинь	63
2.5. Инновационное развитие акустики и техники гучжэна в XX столетии	67

ГЛАВА 3. Струнные инструменты в композиторской и исполнительской практике _____ 73

3.1. Создание учебного и концертного репертуара в процессе академизации национальных струнных	74
3.2. «Цыганские напевы» П. Сарасате в репертуаре эрху как вариант синтеза национального – западного скрипичного искусства	79
3.3. Авторы – апологеты традиционного искусства струнных и их творческая деятельность в XX-XXI столетиях	85

3.4. Концерт для скрипки с оркестром «Любовь бабочек» Чэнь Гана и Хэ Чжаньхао _____	96
3.5. Китайский стиль в струнных ансамблях западного образца _____	102
3.6. Ансамблевый синтез китайских струнных с инструментами Запада в творчестве современных композиторов _____	113
ЗАКЛЮЧЕНИЕ _____	122
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ _____	126

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

Исследования истории китайской струнной музыки представляют собой неотъемлемую составную часть научных изысканий в области общей истории китайской культуры. Они проводятся на основе изучения истории и классификации музыки, исследования процесса изготовления музыкальных инструментов, ознакомления с выдающимися представителями различных музыкальных направлений, техниками, которые ими использовались, а также композиторского творчества. Именно китайские струнные, щипковые, смычковые или ударные, как никакие другие представляют китайскую инструментальную культуру во всей полноте.

Рассмотрев весь пройденный путь развития китайской струнной музыки, можно обобщить ее исторические особенности на разных этапах развития, подчеркнуть достижения китайской струнной музыки, а также выделить ряд существующих недостатков. Все это несомненно имеет большое значение для современной китайской струнной музыки и ее будущего развития. Струнная музыка, а также все аспекты, связанные с ней, также весьма скромно рассматривались в научной литературе. Поэтому исследование национальных струнных инструментов, обобщение многочисленных проблем, связанных с ними, представляется актуальным и перспективным.

Степень разработанности темы. Исследования по истории китайской национальной струнной музыки формировались постепенно, в 1990-е годы они все еще находились на начальной стадии развития, и их результаты в интересующем нас ракурсе на тот момент были достаточно общими. В 2000-е годы научный интерес к китайским струнным инструментам активизируется, появляется ряд диссертационных исследований и публикаций, опубликованных в России. Корпус исследований можно представить в трех основных направлениях.

1. Исследования по общей истории струнных инструментов. Вопросы истории и эволюции китайских традиционных струнных инструментов до 1980-х годов не являлись предметом специального научного исследования. В 1990-е годы появляются исторические очерки, посвященные китайским струнным, кроме того, о струнных инструментах упоминают авторы исследований древней китайской музыки Ляо Фушу [107], Синь Ли [113], Ли Ли [94], Бао Дэшу [68]. Описания этой группы встречаются в коллективных трудах, посвященных общему обзору музыкальных инструментов [87; 81; 90]. Особенности китайских традиционных струнных инструментов затрагивались и в более поздних общеисторических и теоретических музыкальных исследованиях (Ван Пин [77]; Ло Ли [99]; Лю Чэнхуа [105]; Цзянь Янь [143]; Чжао Цянь [152]).

В 1980-х годах началось систематическое изучение истории музыки для струнных инструментов. К числу первых публикаций, посвященных данной теме, принадлежит «Происхождение и эволюция струнных инструментов в Китае» Сяо Синхуа [127]. За ней последовали работы: Чжу Дайхуна [156], Цзи Чжэ [140], Чжэн Дэюаня [158] и другие краткие научные статьи и очерки, опубликованные в периодических изданиях [79; 82; 85; 120; 150; 164].

В 1990-х годах в научных кругах активизируется обсуждение вопросов происхождения и эволюции национальных смычковых инструментов (Кэ Циньфу [91]; Ма Юньфэй [108]; Сян Ян [126]; У Хунфэй [129] и др.). Особое внимание истории струнных музыкальных инструментов уделяется в научной деятельности Сян Яна. По данной проблематике в 1990-е годы на страницах музыкальной периодики публикуется ряд его статей [121-126]. Особо отметим вышедшую в конце 1990-х годов его «Историю китайских струнных смычковых инструментов» [122], которая становится первой монографией по данной теме. В этой книге Сян Яна обобщены основные историко-теоретические положения его научных публикаций. Исследование можно назвать междисциплинарным, так как автор рассматривает историю китайских смычковых инструментов с точки зрения различных наук, таких как

филология, археология, этнология, культурная антропология, культурная география, социальная коммуникация, метеорология и другие. В 2000 году монографию дополнила статья Сян Яна «История китайских струнных смычковых инструментов» [121].

Среди статей, появившихся в начале XXI века, отметим работы, имеющие высокую академическую ценность: «Смычковые струнные инструменты на фресках в пещере Юйлинь и пещере Будды» Чжуан Чжуана [157] и «История происхождения эрху и других струнных инструментов» Чэнь Куньпэна [160].

2. *Направление, связанное с изучением отдельных струнных инструментов и групп.* Основную часть публикаций в этой части составляют опять же статьи о наиболее распространенных инструментах, таких как эрху, хуцинь, янцинь, гучжэн, гуцинь, пипа. По количеству публикаций выделяется научная апология эрху [71; 74; 75; 82; 97; 93; 86; 84], на русском языке защитили диссертации Ван Хуэйсянь [11] и Лю Цзюньли [29]. В потоке новейших работ этого направления следует отметить основательное исследование Чэнь Вэя «История искусства эрху» [159]. Значительная группа работ посвящена изучению истории инструмента хуцинь, среди них выделим работы Чжао Шицянь [153]; Ли Сяофэна [96]; Ма Юньфэя [108]; Чэнь Яньчжу [161]; особым вниманием исследователей отмечен струнный ударный инструмент янцинь [79; 85; 95; 100; 109; 110; 130].

3. *Изучение музыкального творчества и исполнительства на традиционных струнных инструментах Китая.* И здесь лидирующее положение занимают аналитические работы, посвященные произведениям, написанным для эрху [73; 75; 78; 128; 131; 132; 135 и др.], тогда как труды, связанные с музыкой для других струнных инструментов, крайне малочисленны. Однако, в эту группу следует включить аналитические эссе и очерки, посвященные струнной ансамблевой музыке, в которой сочетаются инструменты или стили разнокультурного происхождения. Особый интерес представляет капитальный труд Хуан Сяочжи [138]. Отдельного упоминания

заслуживают исследования, посвященные наследию выдающегося музыканта Лю Тяньхуа (1895 – 1932), мастерски владевшего игрой на инструментах эрху и пипа [73; 136; 137; 148 и др.]. Отнесем к этой группе работы, в которых дается общая характеристика художественно-эстетической ценности струнной музыки [72; 94; 112; 146 и др.]. Отметим аналитические статьи Н. В. Петровой [41; 42] и Дун Шухань [20], имеющие концептуальную ценность для диссертации.

Как показывает проведенный обзор музыковедческих работ, обобщающего исследования китайских струнных инструментов нет.

Объектом настоящего исследования являются китайские традиционные струнные инструменты.

Предмет исследования: современное бытование китайских струнных инструментов и связанные с ним вопросы классификации, истории, этнографии и географии, эстетики и теории исполнительства.

Цель исследования – представить целостную аналитическую картину китайских струнных инструментов в единстве их исторических, технических, музыкально-эстетических характеристик.

Задачи диссертации:

- обобщить принципы подхода к описанию китайских струнных инструментов; детализировать и уточнить принятую классификацию;
- рассмотреть основные группы струнных;
- выделить этнические разновидности в каждой из групп;
- представить и проанализировать репрезентативные образцы;
- показать классические группы инструментов в единстве их устройства, исполнительской техники, эстетического потенциала;
- изучить преобразование технических и исполнительских ресурсов китайской скрипки, осуществленное Лю Тяньхуа;
- продемонстрировать модернизацию традиционных инструментов и новые образцы, созданные для расширения групп в XX столетии;

- проанализировать электронные модели традиционных инструментов;
- выявить специфику процесса интеграции традиционных инструментов в современную культуру;
- показать направления композиторского и исполнительского творчества, связанные с традиционными струнными инструментами;
- охарактеризовать творчество китайских композиторов, пишущих для традиционных струнных и их западно-восточных сочетаний.

Теоретико-методологические основы исследования составляют труды российских, зарубежных и китайских ученых в области истории музыки Р. Грубера, Ю. Келдыша, У Ген-Ира, Сяо Юмэя, Бао Дэшу, У Чжао, Лю Дуншэна; в области этноорганологии – работы Э. Хорнбостеля – К. Закса; И. Мациевского, на китайском языке – труды Сян Яна и основоположника обновления техники и эстетики китайских струнных Лю Тяньхуа. Отметим особое значение классических музыкально-теоретических учений, важных для понимания интонационных, гармонических, тембровых аспектов музыкального искусства (Б. Асафьев, Л. Мазель, Ю. Холопов, Е. Назайкинский, В. Медушевский и др.)

Методы исследования. В диссертации задействовано сочетание музыкально-исторического, культурологического, музыкально-аналитического методов. Вовлечение в дискурс региональных и этнических разновидностей инструментов потребовало учета элементов этнографического анализа; исследование и обобщение путей и способов модернизации традиционных инструментов привело к использованию принципов инструментоведческого анализа.

Материал исследования: национальные каталоги струнных инструментов, современные и архивные записи игры мастеров, сольная и ансамблевая музыка китайских композиторов для традиционных струнных инструментов и их новейших сочетаний.

Положения, выносимые на защиту:

– создание нового подхода к национальному струнному наследию утверждает огромную ценность китайской музыки, способствует ее развитию и популяризации;

– развитие исполнительской техники, ее кардинальное переустройство стало подлинно революционным достижением, продемонстрировавшим открытость китайских инструментов строю и технике западной культуры;

– практика объединения разнокультурных струнных расширила смысловое и звуковое поле эстетических возможностей новейших – микстовых – ансамблей, в которых западное и восточное оказываются слитыми в едином культурном, семантическом и языковом пространстве;

– искусство китайских струнных необходимо изучать в единстве с музыкой для западных струнных, поскольку эстетически и технически сегодня это единый художественный пласт;

– современный концертный репертуар китайских струнных инструментов представляет собой богатое собрание самых разнообразных жанров – от обработок национального наследия до симфоний и концертов.

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

– китайские струнные инструменты представлены в единстве теоретических, исторических, эстетических, классификационных, исполнительских характеристик;

– национальное искусство струнной музыки рассмотрено сквозь призму модернизации инструментов, ансамблевого исполнительства, жанровых и технологических характеристик;

– раскрыто своеобразие современной струнной культуры Китая, совмещающей масштабные тембровоакустические ресурсы смычковых, щипковых, ударных инструментов;

– показаны пути совмещения национальной струнной культуры и западного струнного искусства;

– детально проанализированы наиболее значительные авторские сочинения.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что в работе произведено обобщение рассредоточенных в разных областях научного знания разрозненных сведений о инструментах. Исторические, этнографические, культурногеографические факты соединены с проблемами исполнительства и модернизации инструментов. Последние рассмотрены не только как музейные реликвии, экзотические элементы восточной культуры или «искусство для внутреннего пользования», но как актуальная часть современной культуры, ее насущный пласт и запрос.

Практическая значимость работы состоит в том, что её материалы могут быть использованы:

- в практической деятельности музыкантов-исполнителей на традиционных инструментах и участников микстовых ансамблей, состоящих из разнокультурных инструментов;
- в разработке курса «Струнные инструменты мира»;
- в учебных курсах, предполагающих изучение традиционных культур, а также по истории китайской музыки.

Достоверность исследования подтверждается тщательным анализом эстетических и тембровозвуковых качеств китайских струнных инструментов, изучением их ансамблевой совместимости с западно-европейскими инструментами, исследованием развития технического потенциала репрезентативных инструментов. Положения диссертации подтверждаются скрупулезным анализом музыки, представленной в виде нотных фрагментов. Кроме того, автор проанализировал примеры модернизации в основных группах струнных инструментов, представив модернизацию как актуальное явление в области китайского струнного органариума.

Апробация исследования регулярно осуществлялась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Материалы работы были представлены

на научно-практических конференциях в РГПУ им. А.И. Герцена. Положения диссертации отражены в четырех научных публикациях в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК, а также в сборниках статей.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трёх глав, Заключения, списка литературы на русском (66) китайском (100) и английском (2) языках.

ГЛАВА 1.

Общие принципы подхода к описанию китайских струнных инструментов. Основные группы и этнические разновидности, репрезентативные образцы

Научная традиция изучения китайских струнных инструментов, хотя и имеет давнюю историю, все же выглядит достаточно молодой наукой.

Согласно принятой в Китае научной концепции, понятие «китайские струнные инструменты» имеет достаточно простое определение. В «Словаре современного китайского языка» это понятие охватывает распространенные типы музыкальных инструментов, источником звука которых являются колебания струн. К данной категории относятся: китайская скрипка, пипа, янцинъ и т. д.

По способам звукоизвлечения струнные инструменты разделяют на три категории: смычковые, щипковые и ударное пиццикато.

«Большая энциклопедия Китая» [69] определяет «струнный музыкальный инструмент» как одно из классификационных названий музыкальных инструментов, которые производят связные мелодичные звуки при вибрации струн. Они включают в себя щипковые струнные инструменты, на которых играют пальцами или при помощи медиатора, (например, такие как пипа, арфа, гитара, жуань), смычковые струнные инструменты (такие как эрху, баньху, гэху и т. д.), а также ударные струнные инструменты (звук производится посредством ударов по струнам, например, янцинъ). В соответствии с данным определением струнные инструменты подразделяются на смычковые, щипковые и ударные.

Видно, что термин «струнный инструмент» в основном стандартен и определен довольно ясно, везде подразделяется на три категории. Хотя названия категорий в каждом источнике немного отличаются, существенной разницы нет.

Слово «Китай» перед «струнными инструментами» означает исключение западных струнных инструментов, таких как скрипка, и в основном относится к китайским щипковым, смычковым и ударным инструментам. Данная формулировка включает в себя щипковые инструменты, такие как гуцинь, гучжэн, пипа, смычковые инструменты, представленные эрху, гэху, баньху, моринхуром, и ударные инструменты, например, янцинь.

Акустические характеристики китайских струнных позволяют соотнести их с группой хордофонов по классификации К. Закса — Э. Хорнбостеля, предложенной еще в 1914 году [59]. Однако, универсализм системы европейских ученых предназначен для обобщенного охвата этноорганологии всего мира, в которой инструмент — лишь акустико-технический источник звука без учета его контакта с человеком. Чем универсальнее метод, тем больше в нем незаполняемых пространств, в данном случае — специфики игры исполнителя и тембровых качеств каждой группы инструментов. Без учета данных факторов инструмент теряет всю свою ценность и значимость, ведь он неотделим от исполнителя и без него эстетико-культурная суть инструмента выглядит весьма и весьма скупо. Поэтому несмотря на то, что этот метод уже давно внедрен в Китае, он так и не получил широкого распространения. Мы полагаем, что описание китайских струнных инструментов может учитывать формально-логический принцип Закса/Хорнбостеля, но в первую очередь должно опираться на сложившиеся национальные характеристики инструментов, поскольку инструментальная культура Китая имеет ярко выраженную специфичность в каждом из регионов.

В отечественной науке методы классификации сложились в соответствии с ракурсом исследования инструмента и его назначения.

В Древнем Китае существовала классификация музыкальных инструментов по их материалам, называемая «классификация 8 тембров». Отдаленный отголосок такого подхода можно увидеть в западноевропейском разделении духовых на «медные» и «деревянные». Китайский метод

учитывает восемь материалов, из которых изготавливались инструменты или их важнейшие детали, и которые придают им особое звучание: это шелк 丝, бамбук 竹, дерево 木, камень 石, металл 金, глина 土, тыква 匏, кожа 革[12].

Данный подход является самым ранним методом классификации музыкальных инструментов в Китае. С конца династии Чжоу до начала династии Цин на протяжении более трех тысяч лет в Китае использовалась именно эта классификация. Характерная особенность этого метода состоит в том, что он учитывает естественные свойства материалов музыкальных инструментов, а также раскрывает некоторую информацию о их тембровых и тональных качествах. Однако, с постоянным расширением вариаций различных материалов для изготовления музыкальных инструментов, происходит расширение и даже разрушение первоначального диапазона восьми типов материалов, и некоторые музыкальные инструменты стало трудно классифицировать. В то же время всегда существовали определенные инструменты в разных изготовлениях, например, нефритовая и бамбуковая флейты, деревянный и бронзовый барабаны и т. д., это тоже вносит определенные трудности в классификацию.

В национальных академических изданиях, посвященных классификации китайских национальных струнных инструментов, отдельные группы инструментов выделяются на основе различных способов исполнения. В коллективном труде Исследовательского института литературы и искусства при Министерстве культуры КНР [81] дается подробное определение струнных инструментов, также называемых хордофонами. В структуру данных инструментов входят струны, резонаторы, опорные конструкции для струн и устройства регулировки натяжения, а также аксессуары, такие как накладки на гриф, смычки и медиаторы. Выделены три категории: (1) щипковые струнные инструменты, на которых играют пальцами или медиатором, такие как гуцинь, пипа, гучжэн и т. д. (2) смычковые струнные инструменты (3) ударные струнные инструменты, такие как янцинь. Эти

категории имеют специально направленные уточнения, учитывающие способ игры и этнические варианты.

1.1. Основные группы и этнические разновидности

Рассмотрим этнографические разновидности основных групп. Классические инструменты, находящиеся на вершине китайской органоологической ойкумены, такие как гучжен, гучинь, пипа, эрху и янцинь, будут упомянуты в этом перечне, но представлены в отдельном описании, поскольку требуют специального внимания.

1) Щипковые инструменты

Это общий термин для музыкального инструмента, струны которого который защищаются пальцем, с помощью медиатора или пиццикато, также звук может извлекаться при помощи специальных бамбуковых колотушек («цинь чжу»). Щипковые музыкальные инструменты имеют долгую историю, большое разнообразие и богатство выразительности: в письменных источниках сохранилось более сорока видов инструментов.

Уточнение внутри данной группы касается расположения струн, которое делит группу на поперечные и продольные струнные. Эти два типа инструментов предполагают различные способы игры. *Поперечные инструменты* разработаны для исполнения в горизонтальном положении – в данном случае, придав вибрацию струнам, исполнитель переносит пальцы по поверхности струн влево и вправо, используя при этом различные техники исполнения. Музыкант в сложной последовательности переходит с одной струны на другую, при этом перемещая пальцы по всей протяженности струн. Продольные инструменты используются для игры в вертикальном положении. В данном случае музыкант кладет инструмент основанием себе на ноги, зажимая струны рукой, исполнитель перемещает левую руку вверх и вниз, при этом используя различные щипковые техники игры правой рукой. В каждой

группе есть свои классические инструменты, вобравшие лучшие характеристики данного вида и обобщившие этническую специфику.

Поперечные, горизонтально располагающиеся инструменты, – гучжэн (7-струнный щипковый инструмент), гуцинь, монохорд и их этнические варианты. Продольные, располагающиеся вертикально или слегка под углом, – пипа (китайская лютня), вслед за ней называют юецинь (мандолина с круглой декой), саньсянь (китайская балалайка), люцинь, домбра и др. Звук извлекается при помощи накладных ногтей или плектра. Исполнительское искусство игры на этих инструментах наполнено разнообразными жанрами и стилями, а обозначение техники игры у каждого инструмента имеет свою терминологию.

Инструменты шипковой группы звучат ярко и свежо. Есть два способа игры правой рукой: с помощью накладного ногтя или медиатора. Техники левой и правой руки существенно отличаются. Большинство инструментов благодаря четкости и концентрированности звука обладают хорошим ритмическим потенциалом; чтобы выдать длинный звук, необходимо использовать непрерывные и быстрые движения по струнам (подобное исполнение называется 滚奏 «гуныцзоу» – быстрое перемещение большим и указательным пальцем по струнам при помощи вращения кисти) или репетиционное тремоло одного звука. Интенсивность исполнения на щипковых инструментах обычно значительно не меняется. В оркестре национальных инструментов, за исключением гуциня, звук которого слабоват, звучание большинства инструментов динамичное и мощное. Гармоничные звуки всех видов этих инструментов эффектно сочетаются. Они одинаково подходят для исполнения дифония, аккордов, арпеджио и интервальных скачков.

«Щипковые инструменты обычно обладают проникновенным звуком, чистым и звонким тембром. Исполняемые на них мелодии имеют выразительную ритмику и мало меняющуюся динамику. Все виды щипковых

инструментов имеют богатые обертоны и, за исключением однострунных, почти все способны издавать два звука, аккорды и звуки диапазоном в несколько интервалов» [87].

Звонкие тембры щипковых инструментов обладают обертоновой насыщенностью; устройство струн позволяет извлекать многозвучия.

Если учитывать этнические характеристики инструментов, проступает следующая картина.

1. Металлический коусянь (народность *мяо, киргизы*). Обычно они делаются из меди и железа, имеют форму, продолговатыми очертаниями напоминающую древесный лист. Помимо четкого и яркого тембра, металлический коусянь в размерах несколько меньше, чем бамбуковый. Данный инструмент играет важную роль в развитии культуры и истории народности мяо.

2. Коусянь из бамбука (народность *и* – национальное меньшинство на юго-западе КНР). Как правило, изготавливается из прочных стеблей бамбука. Во время игры используется плектр, воздействующий на упругость бамбука.

3. Юэгон (народность *гаошань*). Древний вид инструмент, который имеет долгую историю, происходит от охотничьего лука. Его также можно назвать «лук-цин», это один из прародителей китайских струнных инструментов. В юэгоне обычно используются струны из металлической стальной проволоки, которые отличаются прочностью, долговечностью и прекрасным звуком. Зерно кукурузы или небольшой угольный блок часто помещают между смычком и струнами на одном конце смычка, что хорошо влияет на качество звука при игре.

4. Пипа (*хань; инструмент рассмотрен отдельно*)

5. Юань (*хань*) был распространен еще при императоре Ву династии Тан (140 г. до н.э. – 87 г. до н.э.), перешел в династию Юань и стал любимым щипковым струнным инструментом с широким диапазоном и богатой выразительной силой.

6. Юэцинъ (*хань*) Традиционный китайский щипковый струнный инструмент, был разработан в результате модернизации инструмента юань. Пик популярности инструмента наступил в эпоху династии Мин, а первые модели юэцинъ были созданы еще во времена династии Тан. Инструмент отличается круглой формой, а его звук похож на цинь.

7. Циньцинъ (*хань*) Звуковой ящик состоит из шести или восьми досок из твердых пород дерева, склеенных вместе, формируя раму сливообразной, круглой, шестиугольной или восьмиугольной формы, а верхняя часть циньцинъ обычно украшена цветами сливы. Общая длина – 89 см, а диаметр звукового корпуса – 28 см. Звук можно описать как яркий и одновременно нежный, он прекрасно сочетается с другими инструментами. Это средний по силе звучания музыкальный инструмент, сочетающий высокие и низкие регистры. В кантонской музыке циньцинъ – незаменимый инструмент аккомпанемента для гаоху или янцинъ, ведь он задает мягкую и красивую мелодию. Его широко используют в сопровождении местной драмы и ансамблей народной музыки.

8. Люцинъ (*хань*) Этот инструмент также играет значительную роль в китайской музыке. В этнических группах люцинъ – это высокий по звучанию щипковый музыкальный инструмент с уникальными звуковыми характеристиками, на нем часто исполняют главную тему произведения в высоком диапазоне. Поскольку его тембр нелегко сочетать с другими инструментами, он иногда используется для исполнения наполненных различными техниками игры высоких каденций. Кроме того, люцинъ обладает звуковым эффектом, напоминающим звучание западной мандолины, что добавляет особый колорит в экспериментах сотрудничества с западными музыкальными коллективами.

9. Сансянь (*хань*). У данного инструмента всего три струны, он обладает довольно сухим тоном и высокой громкостью. С 1950-х по 1960-е годы, после преобразований Сяо Цзяньшэна, тембр стал более глубоким и ярким, его стали активнее использовать в местной музыке, а также в симфонических

национальных оркестрах. Появилось также большое количество сольных и ансамблевых исполнений с использованием сансянь.

10. Ребаб (*уйгуры*). Струнный щипковый инструмент, распространенный в Синьцзяне и странах Средней Азии. Упоминания о нем появляются в 14 веке. Ребаб зародился в Кашгаре, на юге Китая. Корпус его изготовлен из дерева, динамик имеет полусферическую форму и покрыт кожей овчины, осла, лошади или питона. Шея тонкая, а верх изогнутый. В Кашгаре, на юге Синьцзяна, корпус и верхняя часть ребаба часто инкрустированы костями животных с красивыми и богатыми этническими узорами. Это не только сольный музыкальный инструмент, но и очень искусный памятник ручной работы, который очень популярен и привлекает огромное внимание туристов.

11. Домбра (*казахи*). По сравнению с инструментами ханьцев это довольно тихий инструмент, обладающий прекрасным звуком, требующим внимательного вслушивания. Домбра – излюбленный инструмент художественной культуры казахского народа. Музыкант-домбрист может исполнять соло, сочетать игру с пением, а также играть в рамках инструментального ансамбля, добавляя ему выразительности. Кроме того, инструмент очень легкий, удобный для переноски, подходит для кочевой жизни в степях и очень любим народом.

12. Джамуне (*тибетцы*). Инструмент также называют люсяньцин. Он обладает шестью струнами, очень популярен в Тибете, Сычуани, Юньнани, Цинхае, Ганьсу и других местностях. В древнем тибетском документе «Тибет Ван Тунцзи» указано, что во время банкета придворный музыкант Сонгцан Гампо играл на этом инструменте [69], а также подчеркивалось, что он был завезен в Тибет с материка во времена династии Тан и имеет более чем 1000-летнюю историю.

14. Гуцин (*хань*), полное описание будет дано отдельно.

15. Каягым (*корейцы*). Щипковый струнный инструмент с ярко выраженными этническими характеристиками, напоминающий цитру.

История каягым насчитывает более 2000 лет. Во время игры один конец корпуса кладут на колени, другой конец лежит на земле, левая рука нажимает на струны, а правая берет звук. Его можно использовать для сольного исполнения или сопровождения пения.

16. Кунхоу (*хань*). Вертикальная арфа, древняя цитра с 5 – 25 струнами. История инструмента насчитывает более двух тысяч лет. В древности кунхоу достаточно широко использовался в различных народных представлениях и завоевал себе популярность в эпоху правления династии Тан. Эта китайская арфа чаще всего использовалась для аккомпанеента придворным певцам и танцорам.

2) Струнные смычковые инструменты

Хотя история смычковых короче, чем у других национальных инструментов, они получили широкое распространение из-за прекрасного звучания, богатства техники и художественного потенциала. Смычковые используются сольно и в качестве сопровождения, а также в различных ансамблях и оркестрах. Большинство смычковых инструментов имеют всего две струны, в основном это эрху, китайская скрипка цзинху и банху.

В некоторых видах, однако, используются четыре струны, такие как сыху, айцзекэ. Корпус смычковых изготавливался из кожи змеи или удава, бараньей шкуры и т.д., но встречаются варианты из дерева. Тембры смычковых весьма разнообразны, диапазон тембровых характеристик простирается от изящных, мягких, чистых и нежных качеств звучания до сильных, блестящих, ликующих и победных оттенков.

Этническая панорама здесь также разнообразна.

1. Эрху (*хань*) – согласно принятой характеристике, «классический старинный китайский струнный смычковый инструмент, оригинальная двуструнная скрипка с металлическими струнами. Тетиву смычка во время игры музыкант натягивает пальцами правой руки, а сам смычок закреплен между двумя струнами, составляя с эрху единое целое. При игре пальцами

левой руки используется поперечное вибрато, когда струна как будто бы продавливается вниз, чему способствует сама конструкция круглого грифа, над которым укреплены струны» [80, с. 26].

«Сегодня эрху используется преимущественно при исполнении народной и традиционной китайской музыки — как в качестве сольного инструмента, так и в ансамбле и оркестре, в том числе в музыкальном сопровождении китайской оперы. Однако с 1920-х гг. (когда для эрху много писал композитор Лю Тяньхуа) инструмент начал употребляться и в музыке, в той или иной степени ориентированной на западную академическую традицию» [76]¹.

2. Цзинху (*хань*). Это изящный высокий «двойник» эрху, созданный в эпоху появления и развития пекинской оперы, впоследствии получивший название «пекинской скрипки»: благодаря нежному высокому звучанию цзинху становится ведущим аккомпанирующим инструментом в пекинской опере. Инструмент подобен эрху, но значительно меньше. В семействе хуцинь голос маленького цзинху — самый высоко звучащий. Диаметр обтянутой спереди змеиной кожей и открытой сзади деки составляет около 5 сантиметров при общей длине инструмента около 50 сантиметров.

Большинство цзинху имеют диапазон в две октавы. Бывают двух типов: эрхуан (тональность D или E) и сипи (тональность E или G).

3. Хуцинь (*хань*) – инструмент монгольского происхождения. В монгольском языке обычно известен как *синарганхалл*. Имеет уникальную форму, мягкий и насыщенный тон, богатый пасторальный колорит. Может использоваться для соло, ансамбля или аккомпанемента. Инструмент был широко распространен во всех частях автономной области Внутренняя Монголия, особенно в Восточной Лиге Хоркин и Чжаоуда. Это продукт преобразования струнных инструментов династии Сун. В эпоху Чингисхана (1162-1227) хуцинь был особенно популярен в народах. В династии Юань

¹ Детально инструмент рассмотрен отдельно

хуцинь известен как сольный и ансамблевый инструмент на праздниках, кроме того, широко используется в военных спектаклях. инструмент».

4. Саньху (*хань*), сокращение от «Саньсянь Хуцинь». Это новый музыкальный инструмент, реструктурированный на основе эрху в 1970-х годах. Звучание яркое и чистое, с сильной выразительностью, может использоваться для соло, ансамбля, инструментального ансамбля или в качестве певческого и танцевального сопровождения.

5. Баньху (*хань*), разновидность струнного инструмента, существует в Китае около 300 лет. Китайский двухструнный смычковый инструмент. Его корпус изготовлен из половины кокосового ореха. Имеет длинную шейку без ладов с хроматическим диапазоном. Используется для игры в оркестре. Тембр высокий и твердый, с сильной проникающей способностью. Это основной инструмент аккомпанемента для северной оперы и речитативов народного театра. Его также можно использовать для ансамбля и соло.

6. Чжуйху (или чжуйцинь; *хань*). Во времена династии Цин был распространен в основном в провинциях Хэнань и Шаньдун. Чжуйху укоренился как аккомпанирующий инструмент в народном сказительном искусстве, а также в речитативах Хэнаньской и Шаньдунской опер. Предшественником чжуйху был сяосаньсянь.

7. Еху (*ли; хань*). Смычковый струнный инструмент, популярный в провинциях Хайнань, Гуандун, Фуцзянь. Используется в музыкальных ансамблях Гуандун, Чаочжоу, местной опере и народном творчестве в Фуцзянь и Хайнань.

8. Датун (*хань*), основной аккомпанирующий инструмент оперы Хунань Хуагу, поэтому его еще называют Хуагу Датун. Его реформированный большой корпус теперь используется для сольного исполнения.

9. Моринхур – монгольский струнно-смычковый инструмент (*монголы*)

10. Магуху (*чжуаны* – одно из национальных меньшинств КНР)

11. Айцзекэ (*уйгуры*)

12. Сатор (*уйгуры*)

13. Нютуйцинъ (народность *дун*, национальное меньшинство на Юге КНР)

14. Монохорд (народность *кава*, одно из национальных меньшинств, провинция Юньнань)

15. Ячжэн (*корейцы*),

Классические инструменты: эрху, гаоху, цзинху, баньху, коусянь, моринхур.

3) Ударные струнные инструменты

Струнные ударные инструменты представляют собой довольно обособленную часть инструментального наследия, принадлежа одновременно и к группе китайских ударных, и к группе струнных. В этнической музыке, отличающейся пестротой и разнообразием локальных традиций, струнные ударные варьируются в соответствии с принадлежностью к той или иной традиции. Существует множество разновидностей внутри этого собрания, и они все отличаются разнообразной техникой. Различные типы ударных инструментальных ансамблей обладают своей уникальной выразительностью и отчетливым этническим стилем. Помимо возможности усилить музыкальный ритм в оркестровой музыке и создать богатое и разнообразное подчеркивание тембров, они допускают хорошие сочетания в ходе исполнения.

Китайские ударные струнные являются не только источниками и опорой ритмических линий, но и могут использоваться в качестве солирующих инструментов, играя важную роль в музыкальной драматургии театральных представлений.

Партия ударных инструментов очень сложна, на европейский вкус звучит несколько хаотично, но на самом деле она идеально подходит для воплощения крайней изменчивости и зыбкости – значимой образной сфере театральной музыки. Эта группа не так многочисленна, как предыдущие; в ней представлены инструменты, бытовавшие в каждый в своей этнической среде.

1. Янцинъ (*хань; инструмент рассмотрен отдельно*)
2. Бамбуковый орган (*яо*)
3. Звукоизобразительный цян (*уйгуры*) – инструмент с сильным резонансом, струны которого при разном ударе имитируют звон яшмы, металла, бреление камней
4. Бархат (*чжуаны*)
5. Сабай (*уйгуры*)
6. Чжунинъ (*дайцы, народность в южном Китае*)
7. Сатарй (*персидский*).

Однако, в процессе исторического развития все функции струнных ударных оказались сведенными в один универсальный струнный ударный инструмент янцинъ.

Этнические дополнения классификации струнных инструментов актуальны для Китая, поскольку в условиях традиционной культуры народные инструменты представляют собой отнюдь не клубную или музейную реликвию, предназначенную для демонстрации фольклорных традиций страны, а действующие варианты живой инструментальной традиции как единого целого, представленной в разных регионах в местных разновидностях. Однако, процесс унификации, начавшийся в XX и набирающий силу в XXI столетии, привел к выдвиганию репрезентативных инструментов, которые обобщают достоинства этнических разновидностей и представляют национальную культуру во всей полноте. В каждой группе несколько таких инструментов; в самой малочисленной – струнно-ударной группе это единственный инструмент – янцинъ. Рассмотрим детально инструменты, которые в XX столетии вышли на первый план в инструментальной культуре благодаря естественному процессу эстетического отбора и умножили лучшие звуковые и технические характеристики в результате тщательной работы мастеров.

1.2. Классические инструменты щипковой группы и техника игры на них

В разнообразии щипковых инструментов выделились и приобрели статус классических представителей горизонтальные *гуцинь* и *гучжэн* и вертикальная *пина*.

Гуцинь

Семиструнный щипковый горизонтальный инструмент, или семиструнная цитра без мостов, принадлежит к древнейшим и одновременно живым продуктам ханьской инструментальной культуры: существуют классы обучения игре на гуцине, концертная практика, исполняемый репертуар. Это жемчужина творчества ханьцев и представительская работа человеческого устного и нематериального наследия. Его старинное название – цинь, но сегодня, когда это наименование стало обобщающим для всех горизонтальных щипковых инструментов, его называют «гуцинь», где «гу» буквально означает *древний*.

«Согласно преданию, гуцинь был создан предками китайцев в доисторические времена, а 3000 лет тому назад, в эпоху династии Чжоу (1121-255 гг. до н.э.) он уже получил широкое распространение. Во время династий Суй и Тан инструмент был также введен в страны Восточной Азии» [81]. Далее он был передан традиционной культуре этих стран. В наше время гуцинь стал символом Востока в сознании западных людей.

История инструмента хорошо документирована; благодаря способу сохранения и трансляции, присущим традиционной культуре, его репертуар представлен наиболее полно в сравнении с другими китайскими инструментами. В памятниках культуры гуцинь часто упоминается как любимый инструмент мудрецов и литераторов. Например, Конфуций (551-479 до н.э.) был великим мастером этого инструмента. Другой известный великий мастер инструмента – Цзи Конг (223-262 гг.), один из «Семи мудрецов Бамбуковой рощи».

Научиться играть в цинь считалось очень важным элементом образования с целью обогащения сердца и повышения человеческого духа или интеллектуального общения. Древний цинь олицетворял духовные и эстетические ценности культуры. В истории Имперского Китая выдвигались большие требования к монахам, ученым и представителям элитарного общества. Все они должны были овладеть четырьмя традиционными видами интеллектуальной деятельности, а именно: *цинь*, *ци*, *шу* и *хуа*, где *ци* (*вэйци*) – древняя настольная игра с глубоким логическим содержанием, *шу* – искусство каллиграфии и стихосложения, *хуа* – живопись.

Находясь на вершине традиционных искусств, игра на гуцине исторически приобрела значение символа высокой культуры Китая. Только небольшое количество людей в Китае могли играть на этом инструменте. Причина здесь крылась в том, что такого рода классическое музыкальное образование никогда не распространялось среди широкой публики. Обучение игре получали отдельные лица из привилегированного слоя общества.

Элитарность искусства гуциня имела как позитивные, так и негативные последствия. Многие произведения из древнего репертуара уходили вместе с кончиной мастеров, уникальные письменные партитуры также исчезали во время войн или социальных беспорядков. Однако, опять же благодаря высокой ценности искусства гуциня, его наследие сохранилось намного лучше, чем репертуар всех остальных инструментов. Уникальная жизнеспособность древнего инструмента, эстетическая актуальность его музыки, художественно резонирующей мировым культурам, привело к известному решению, принятому ЮНЕСКО, зарегистрировать искусство гуциня как один из шедевров устного и нематериального наследия человечества.

Гуцинь также может называться цисянь-цинь (七弦琴; дословно «семиструнная цитра»). В некоторых популярных изданиях этот струнный инструмент называют китайской лютней, однако, причисление этого уникального инструмента к лютневым, как и к семейству арф («настольная арфа»), весьма поверхностно. «В 1977 году аудиотрек с записью шедевра

традиционной музыки «Вода течет» в исполнении мастера игры на гуцине Гуана Пингху был выбран для золотой пластинки «Вояджера». Следует заметить, что это самый длинный фрагмент на диске»².

Игра на гуцине основана на разнообразии техник, позволяющих достичь полной экспрессии и раскрытия потенциала инструмента.

Несмотря на принадлежность к высокой элитарной части традиции, сегодня гуцинь, по сравнению с более поздними классическими инструментами, используется весьма ограниченно. В китайском оркестре его тихий звук будет поглощен, поэтому он может вовлекаться в практику коллективного музицирования только как солирующий инструмент для безошибочного создания атмосферы «древнего» стиля или «высокой эстетики»: отражение образа утонченной национальной поэтики этот инструмент воплощает наилучшим способом. В коллективных формах его функцию выполняет другой инструмент из семейства цитр цинь – гучжэн.

Гучжэн

Первые упоминания о гучжэне появились до основания династии Цинь в период властвования династии Западная Чжоу (с 1046 до 771 г. до н. э.) в основном в провинциях Шэньси и Ганьсу, но основную популярность этот инструмент набрал в эпоху династий Суй (581-618 г.) и Тан (618-907 г.). В эпоху Тан 12-струнный гучжэн в основном использовался для исполнения торжественно-церемониальной музыки (одно из названий гучжэна эпохи Тан – *цинъюэчжэн*). В период династии Мин (1368-1644гг.) вместо 12-струнного стали изготавливать 14-струнный гучжэн; инструмент стремительно распространяется и приобретает популярность.

Со времен династий Цинь и Хань гучжэн известен во всех регионах страны, он стал важной частью народной музыки, его привлекают к участию в театральных представлениях, в результате сформировалось множество стилей исполнения и музыкальных направлений.

² <https://en.wikipedia.org/wiki/Guqin>

От гучиня отличается конструкцией и количеством струн: 21-26 против 7 струн гучиня. Конструкция гучжэна представляет собой прямоугольный деревянный корпус, который выполняет также роль резонатора. Сверху надстраивается ладовая подставка, именуемая «Чжэн Чжу» – «*веревка гусей*» (鵝的繩子). Подставка свободно перемещается, обеспечивая техническую возможность осуществления разнообразных ладовых модуляций. Строки расположены в пентатоническом порядке. Длина корпуса составляет около 163 сантиметров. Шелковые струны в процессе развития постепенно оказались вытесненными металлическими, варьируемое – от 12-ти – количество струн окончательно закрепляется в числе 25 (26). Усовершенствованный инструмент располагается на подставке, тогда как раньше музыкант играл на нём стоя на коленях и перебирая пальцами струны». Высокая степень резонанса, сила и звучность, модуляционная широта гучжэна определили его востребованность в процессе развития театральной и инструментальной культуры. Значительная выразительная мощь гучжэна, его масштабный жанровый потенциал закрепили за ним статус яркого национального инструмента, способного разносторонне представить традиционную и современную музыкальную культуру Китая.

Техники игры

Основы исполнительской техники игры на гучине и гучжэне едины: правая рука играет, а левая регулирует ладовый аспект музыки, но технический уровень исполнительства на инструментах различен. Технику правой руки можно сравнить с игрой пианиста, где пальцевая техника предполагает ювелирную работу каждого пальца, когда пальцы могут функционально объединяться в определенных приемах (арпеджио или виртуозные пассажи), но могут выполнять весьма отличающиеся задачи. Процесс технической комбинаторики основан на мастерстве исполнителя, в сознании которого техника давно сложилась в единое целое. Игра на гучжэне предполагает более высокий уровень пальцевой комбинаторики. Тембровое

богатство гучжэна предполагает также хорошую работу с резонансом, что опять же зависит от способа прикосновения правой руки к струнам. Техника левой руки регулирует все уровни музыкальной формы: зажим струн работает со звуковысотностью, комплексные фигуры зажима струн влияют на подбор ладов. Основная функция левой руки заключается в обеспечении многообразия фактуры, кроме того, левая рука обеспечивает особенно тонкую интонационную нюансировку, тогда как сложные мелодико-ритмические рисунки, тембровые краски и силу звучания обеспечивает исключительно правая рука.

Гуцинь и гучжэн в китайском струнном ряду весьма условно, но все же наглядно можно сравнить с уровнем возможностей клавесина и фортепиано в западной культуре: каждый инструмент имеет свою эстетическую палитру, свою историческую и художественную ценность, они, несомненно, обнаруживают глубокое родство, но возможности фортепиано радикально изменили жанровую панораму и масштаб клавирной музыки, которая достаточно скоро выделилась и оформилась в *фортепианную культуру*. Самая существенная разница этих пар, как будто противостоящая этому сравнению, состоит в том, что фортепиано намного моложе клавесина, тогда как гучжэн существовал параллельно гуциню на протяжении многих эпох. Однако, его выдвижение в первые ряды среди струнных, динамика жанрового развития и исполнительский масштаб происходит в поздние эпохи, и с этим бэкграундом искусство гучжэна интенсивно развивается в XX столетии, тогда как гуцинь остается изысканным свидетельством древней культуры.

Гучжэн – фортепиано: к вопросу о параллелизме статуса инструментов в национальной органологии

Намеченное сравнение можно продолжить. Именно гучжэн считается сегодня наиболее ярким представителем китайской музыки, поскольку, как и фортепиано, гучжэн обладает универсализмом внутри своей культуры, обобщая ее тембровые, структурные, драматургические характеристики. Жанровая палитра гучжэна широка, его ансамблевые возможности

безграничны; подобно тому, как фортепиано может представить «клавир» оперы или симфонии, так и гучжэн может отобразить всю партитуру театральных образов (с учетом особенностей музыкального сопровождения в жанрах китайской оперы).

Фортепиано воплощает и обобщает все структурные аспекты западного музыкального искусства: этот инструмент может воспроизводить полифонию, гармонию, многоэтажную мелодикогармоническую фактуру. Благодаря универсализму возможностей этот инструмент имеет огромный жанровый диапазон и безграничный технический арсенал, а его тембровый потенциал в руках выдающихся исполнителей превращался в настоящий оркестр. В китайской музыке гучжэн также аккумулировал в себе наиболее яркую ее особенность: интонационную утонченность в сочетании в тембровым богатством. Драматургический и образный диапазон инструмента простирался от живописной звукописи природы до воплощения контрастной динамики театрального действия, а его фактурный потенциал – от аккомпанирующих подыгрываний до изысканных сочетаний мелодии и сложного сопровождения.

Показателем актуальности и универсальности этого глубоко аутентичного инструмента стала его открытость к процессам влияния западной музыки, закономерным для развития национальных культур в эпоху глобализации.

Примечательно, что именно фортепиано подвергается на Западе разнообразным экспериментам поиска новых звучностей за пределами классического устройства инструмента, что отражено в феномене «приготовленного фортепиано». Гучжэн также в XX столетии подвергается активной модернизации, но если эксперименты над фортепиано носили по отношению к инструменту, скорее, деструктивный характер, модернизация гучжэна конструктивна, она направлена на усовершенствование его технических возможностей в целях максимального соответствия процессу вестернизации, затрагивающему все аспекты национальной культуры. Гучжэн

активно вовлекается в экспериментальные ансамблевые сочетания с использованием китайских – западных инструментов.

Пипа

Пипа, или китайская лютня, как часто её называют в западном обиходе, возглавляет список вертикальных щипковых инструментов. Вершины развития пипа достигает во время династии Тан (7-9-й век н.э.). До династий Суй и Тан «пипа» было общим названием для всех струнных щипковых музыкальных инструментов. В 5-м и 6-м веках нашей эры, с ростом культурных и торговых обменов между Китаем и западными Азиатскими территориями, некоторые необычные виды пипы были завезены из Центральной Азии, например, изогнутая пипа, которая называлась «Ху Пипа». Ее форма представляет собой изогнутую шейку, грушевидное резонаторное отверстие, с четырьмя звуковыми колоннами (ладками) и четырьмя струнами. Название инструмента «состоит из двух китайских иероглифов, символизирующих два приема звукоизвлечения (обозначаемые сегодня как “Тар” и “Тяо”), в то время как их произношения р'і и р'а являются имитациями звуков, производимых соответствующим образом»: движением защищивающего струну пальца вверх – «пи», («играть в прямом движении»), вниз – «па» («играть в обратном движении») [81].

«Эпоху Тан называют золотым веком китайской музыки. На фоне расцвета литературы и искусства, наступившего с приходом к власти могущественного императора танской династии Тай-цзуна, олицетворявшего конфуцианский идеал правителя, музыка выделяется богатством и разнообразием жанров, мастерство музыкантов достигает небывалого совершенства. Главным музыкальным инструментом эпохи Тан становится пипа» [88].

Для изготовления корпуса обычно использовалось сандаловое, красное или эбеновое (черное) дерево. Но самым распространенным материалом было именно сандаловое дерево. Кроме того, при изготовлении пипы использовали камни нефрита. Так, в исторических записках династии Тан отмечен тот факт,

что выдающийся мастер пипы Хэ Хуайчжи сделал подставку пипы из нефрита. Для изготовления деки пипы обычно используется порода дерева *катальпа бунге*. В то время материал для изготовления деки был несколько жестче, чем сейчас. Это делалось для того, чтобы создать большее натяжение струн для пипы с изогнутой шейкой, чтобы применять к большому натяжению. Также в нижней части деки зачастую использовались декоративные кожаные вставки, которые защищали и украшали инструмент.

Задняя дека танской пипы сильно отличается от современной пипы. Она имеет более ровную поверхность и изготавливается из цельного бруска сандалового дерева, который обрабатывают для придания ему вогнутой формы. В это время пипу уже начали покрывать лаком, инкрустировать перламутром и использовать другие техники для украшения инструмента. Для изготовления корпуса пипы использовалось красное или эбеновое (черное) дерево. Необходимо отметить, что помимо танской пипы с вогнутой формой существовало множество других видов пипы. Можно выделить 4 основных вида танской пипы: в форме китайской традиционной «Хулу» (грушевидной формы), удлиненной грушевидной формы, круглой формы, а также в форме круглого цветка. По размеру пипы тоже делятся на большие и малые в соответствии с требованиями к музыкальному ритму композиций.

Благодаря простоте техники игры пипа доступна для освоения; инструмент быстро распространился во всех видах практики музицирования: от придворных национальных оркестров до несложного сопровождения народного пения. Среди простого люда пипа была незаменимой, поэтому она стала невероятно популярна в народной культуре, одновременно занимая лидирующие позиции в оркестрах национальной музыки. Большое количество упоминаний блестящих и торжественных музыкальных выступлений с использованием пипы сохранилось в древнекитайской поэзии.

Материал струн классических Китайских национальных инструментов – шелк. Но с начала эпохи династии Тан в Китае стали распространяться изогнутые пипы с западных регионов, в которых для изготовления струн

использовались местные материалы, в основном это был мех домашнего скота. На данных инструментах играли деревянными медиаторами, выступления с участием музыкантов, играющих на изогнутой пипе, обычно создавали величественную и воодушевляющую атмосферу. Со временем изогнутая пипа стала постепенно вливаться в Китайскую музыкальную культуру.

Одним из величайших достижений в развитии инструмента стала его вертикальная постановка: пипа опирается на бедро инструменталиста, левая рука стала полностью свободной, и это стимулирует ее формообразующую технику. Правая заиграла всеми пятью пальцами, тогда как струны горизонтально лежащей пипы приводились в движение плектром, что сковывало фактурный потенциал пипы.

Пальцевая техника полностью вытесняет игру плектром, раскрепощает технические возможности инструмента и его тембровую палитру. Однако, стоит учесть, что игра пальцами требует особой обработки ногтей для игре на инструменте, чтобы пальцы были подобны плектру. Методы с искусственным плектром полностью перестали быть востребованными. Струны инструмента были сделаны из шелка. Музыканты использовали свои настоящие ногти правой руки, чтобы перебирать струны. Конечно, существовали региональные разновидности, практиковавшие старые формы игры, например, *наньгуань пипа*, популярная в провинции Фуцзянь (Юго-Восточный Китай) и на Тайване, где инструмент использовался в особой разновидности традиционной музыки под названием Наньгуань, которую можно проследить по крайней мере до династии Сун.

Пипа претерпевала ряд изменений на протяжении веков. Были добавлены дополнительные лады; у раннего инструмента было 4 лада (相 Сян) на грифе, но во время ранней династии Мин на деки были прикреплены дополнительные бамбуковые лады (品, Пинь), в результате чего число ладов увеличилось примерно до 10 и, следовательно, звуковысотный диапазон инструмента. Короткая шея Тан пипы также стала более вытянутой.

Пипа является инструментом, который относится к классической и народной традиции. В китайской классической традиции, музыка которой отличается своей изящностью, возвышенностью, нежностью и красотой, пипа преимущественно сольный инструмент, репертуар которого основан на лирическом стиле *Вэньцюй* и военном *Вучу*. Каждый стиль требует своих особенностей в технике игры.

Традиционная музыка пипы обычно различается по стилю или по технике игры. Весь репертуар представлен тремя главными жанровыми группами произведений для пипы: лирика, военная музыка и, дословно, «Большая музыка». Жанровые определения хорошо представлены в классической поэзии, с любовью описывающей искусство пипы; из поэзии мы можем узнать о том, что в то время музыканты уже имели утонченное представление о стилях и жанрах музыки.

Самое первое название «лирическая музыка» (по-китайски *Вэньцюй*) появилось в «Обильная роса летописи Чуньцю (идеологический трактат философа Дун Чжуншу)» [сведения почерпнуты: 88]. В трактате дана следующая характеристика этого жанра: «Музыка изменила общество. Музыка “Вэньцюй” – это красивые, лирические и патетические излияния, они полностью выражают настроение героя, трогают сердце слушателя. Их стиль – в большинстве классический и простой. Когда играют такую музыку, живой, звучный и красивый тембр увлекает людей» [там же]. Пальцы без медиатора создают мягкость звучания. Лирический стиль «Вэньцюй» сосредоточен на выражении эмоций человека.

В отличие от лирической музыки, характер военной музыки ясный и четкий. Образный строй военной музыки размашистый и мужественный с взрывной силой и напряжением. В образном строе преобладает контрастность, подъемы и спады, в технике исполнения самое главное – скорость и динамика. Характер военной музыки – реальность и повествовательность. Самые известные военные наигрыши эпохи Тан – «Беркут и лебедь» и «Маньцянцзюньлин». В технике «военных» произведений этой эпохи заметны

приёмы игры созвучиями путем толчка двух струн, приемы, напоминающие западные тремоло («заставить струну дрожать») и глиссандо («подметать струны») и т.д. Развитие техники повышало драматический эффект и звукоизобразительность (имитация ржания лошади, столкновения мечей и т.д.), и это обогащало реалистичность и насыщенность музыки.

Последнее определение в китайском языке устойчиво существует в множественном числе: «Большие музыки». Так обозначают смешанный стиль, в основе которого – смешение лирической и военной музыки. Смешанный стиль более свободный, новый, оживленный. Известные наигрыши – «Шуйлунин», «Наочань», «Пуанджо», «Янчунгуцой», и т.д. Образный строй «Больших музык» сложный – реалистичный, динамический и одновременно лирический и глубокий. Поэтому суть этого стиля – разнообразие.

Традиционные техники исполнения на пипе зависят от формы корпуса инструмента и положения тела самого исполнителя. В процессе развития техник игры на пипе инструмент прошел множество этапов, от горизонтального удержания и исполнения пиццикато до наклонного удержания с исполнением пиццикато, но к настоящему времени окончательно утвердилась позиция с вертикальным положением инструмента, а классическим методом игры стала считаться техника, при которой во время исполнения со струнами соприкасаются лишь ногти пальцев. Все эти преобразования демонстрируют процесс взаимного влияния и взаимодействия пипы с другими китайскими щипковыми инструментами.

Решающую роль в формировании звучания этого инструмента сыграла техника правой руки. Для исполнения практически всех музыкальных произведений необходимо применение техники пиццикато правой руки. Это также основная техника, с которой начинается изучение навыков игры на пипе, но она невероятно важна, и даже по мере непрерывного улучшения навыков зачастую появляется необходимость отдельной практики техник игры правой руки для того, чтобы достичь гармоничного сочетания с техникой левой руки. В арсенал техники правой руки входят не только круговые

движения с перебором пальцами по струнам, но и маховые удары по струнам, другие оригинальные приемы, которые позволяют воспроизвести точечный звук. Можно сказать, что именно разнообразие точечных звуков пипы позволяет обогатить выразительность музыки, придавая ей различные тембровоакустические качества.

Техника левой руки отличается еще большей способностью к выражению внутренних эмоций. Добиться основных требований к технике правой руки можно просто потратив определенное количество времени на практику и тренировку; техника левой руки требует непрерывного совершенствования и практики на протяжении всей жизни. С годами по мере становления исполнителя, на фоне накопления личного опыта, жизненных переживаний, музыка, которую он передает слушателю, также наполняется большей глубиной чувств и эмоций.

Специфика китайского интонирования заключается в непрерывном скольжении звуков. Это скольжение создает впечатление недискретного континуума, как будто между звуками нет дискретных границ. Пение сливается в линию, выделяя лишь отдельные ноты, но между ними переходы не делятся на точные ноты. Эффект бесконечного континуума особенно трудно воспроизвести на щипковом инструменте, где сам принцип звукоизвлечения предполагает точные звуки. Преграды между ними или погружены в тембровую ауру резонанса, как на гучжэне, или же преодолеваются искусной техникой игры, как на пипе. И средоточие такой искусной техники заключено в мастерстве левой руки музыканта, играющего на пипе. Назовем основополагающие:

- 1) Техника толкающего движения. Данная техника предполагает, что музыкант должен пальцем левой руки зажать определенный лад на струне, затем быстрым движением руки вправо пройти от первой ноты до последней самой высокой ноты, а потом вернуться к исходной ноте. Это абсолютно вокальный прием – украшение звука быстрым касанием всего диапазона от

данного звука по всей струне вверх. Звук идет с ярким «подзвоном» верхнего участка.

2) Тянущее движение. Специфика данной техники игры заключается в том, что направление основного движения противоположно толкающему движению, то есть левой рукой зажимается определенный лад на струне, а потом идет резкое тянущее движение влево. Можно перейти от первой ноты к позиции следующей ноты, а затем вернуться в исходное положение.

3) Движение вдоль струны. Традиционно данная техника также называется зажатием струны. Особенность ее в том, что исполнитель должен пальцем левой руки зажать определенный лад на струне, а затем резким движением, с дополнительным усилием придавив струну, провести пальцем сверху вниз. Подобное непрерывное и быстрое движение предполагает поочередное усиление и ослабление давления на струну, что позволяет воспроизвести усиливающееся вибрато, подобное наплыву звука как бы издалека.

4) Цепляющее движение. Эта техника также именуется «скручивающее движение», для ее исполнения используется два пальца левой руки, один производит тянущее движение, а другой толкающее, оба действия производится одновременно. Обычно указательный палец сверху осуществляет тянущее движение, в то время как средний или безымянный палец снизу выполняет толкающее движение. Эти приемы создают нечто наподобие глиссандо, основанное на избыточном натяжении струны. От аналогичного приема в технике европейских струнных отличается изменчивостью звука в каждое мгновение, если это и глиссандо, то наполненное тембровой переменчивостью.

5) Техника удара. Данный прием, благодаря удару вдоль струны, позволяет исполнить подобие легкого глиссандо.

6) Объемное глиссандо. Исполняется во время выполнения толкающих, тянущих или цепляющих движений левой руки, путем одновременной игры правой руки. При этом правая рука должна играть на более высоких нотах, чем

основные ноты, исполняемые левой рукой, таким образом достигается глиссандо, наполненное .

Все эти приемы создают звуковую палитру, наполненную китайской спецификой. Технически пипа приспособлена, как и родственные ей инструменты в иных культурах (лютня, балалайка, мандолина, гитара и тп), к осозвучиванию дискретного строя, однако, техника игры на ней преобразует ее возможности и превращает ее в источник континуальных звуковых связей, красочной наполненности каждого звука, тембрового максимума ее диапазона.

Современные исследователи констатируют объективный факт: «Сегодня пипа используется преимущественно при исполнении народной и традиционной китайской музыки — как в качестве сольного инструмента, так и в ансамблевой и оркестровой музыке, в том числе в музыкальном сопровождении китайской оперы» [90, с. 66].

1.3. Китайская скрипка эрху как эталон смычковых струнных

Струнный смычковый инструмент эрху появился в эпоху династии Тан и также принадлежит к инструментам с более чем тысячелетней историей. Уточним, что это остроконечная скрипка, которую также можно назвать южной скрипкой. Она известна в Западном мире еще как китайская скрипка. А также ее характеризуют как китайскую двухструнную скрипку.

«Историю появления эрху ретроспективно можно проследить вплоть до прото-монгольских инструментов, которые впервые появились в Китае во времена династии Тан» [86, с. 3]. Предтечей инструмента считается сицинь (奚琴); исток сицинья уходит в недра народов *си*, населявших северо-восточный Китай.

Два символа названия инструмента (эр – ху) указывают на двухструнное устройство скрипки (эр) и ее происхождение: 胡, ху преимущественно

означает слово «варвары». «Названию хуцинь буквально принадлежит характеристика “инструмент народов Ху”. Бытует предположение, что этот инструмент по происхождению принадлежит регионам севера или запада от Китая» [86]. Обычно они населены кочевниками предыдущих периодов.

В исторических памятниках периода династии Тан часто встречающиеся упоминания об эрху свидетельствуют, что инструмент «действительно стал распространен в Китае именно в эпоху Тан, более того, в тот период эрху являлся общим названием как для щипковых так и струнных смычковых инструментов в западных районах Китая» [87, с. 126].

С наступлением династии Юань появились записи, которые демонстрируют историческое развитие эрху, в них содержались описания определенных техник исполнения, а также основы создания самого инструмента. «Ко времени династий Мин и Цин скрипка распространилась по всей территории Китая и стала основным аккомпанирующим инструментом в ансамбле китайского национального театра» [146, с. 89]. Но вне театральной культуры эрху не имела развития. Инструмент считался примитивным, использовался, в основном, в уличной среде, где даже не было необходимости улучшить его достаточно плоский металлический тембр. Уличные музыканты играли на нём бамбуковой палочкой, которая не могла обеспечить гибкость звуковой линии, которая появляется с использованием смычка.

На протяжении большей части истории эрху был в основном народным инструментом. Однако в 1920 годах Лю Тяньхуа представил эрху в Пекине, и с тех пор он стал самым популярным из хуцинь.

В ряде источников представлено следующее описание инструмента:

«Эрху имеет длинную вертикальную шею, в верхней части которой находятся два больших настраивающих колышка. Внизу инструмента - небольшой корпус резонатора (звуковая коробка). Он покрыт кожей питона на переднем (игровом) конце, а две веревки прикреплены от колышков к основанию. Помещенные вокруг шеи небольшая петля и струны действуют

как гайка. Они подтягивают струны к коже и таким образом удерживают небольшой деревянный мост на месте» [141, с. 18].

Специфическая окраска звучания китайской скрипки напрямую связана с рядом особенностей, описываемых следующим образом: «характерный звук создает исключительно вибрация кожи питона при наклоне. Отсутствует грифовая доска, поэтому исполнитель останавливает струны методом прижима их кончиками пальцев таким образом, чтобы струны не прикасались к шее эрху» [144, с. 6]. Эта свобода струны обеспечивает долгое угасание звука, возможность плавного перетекания звуков, создвния единой недискретной линии. Особо отмечают технические свойства инструмента: «...смычок из конского волоса никогда не отделяется от струн (раньше они изготавливались из витого шелка, но сегодня их преимущественно делают из металла). Его протягивают между струнами, а не над ними, как принято играть на струнных инструментах в западном стиле. Поскольку у эрху предусмотрены только две струны, то они расположены очень близко друг к другу. В связи с этим фактом левая рука исполнителя фактически играет как на одной струне. В этом случае внутреннюю струну (ближайшую к игроку) как правило настраивают на D4, а внешнюю струну на A4 – на квинту выше. Три с половиной октавы, от D4 до A7 – это максимальный диапазон инструмента, прежде чем стопорный палец достигнет части струны, которая соприкасается с волосами смычка. Две с половиной октавы – обычный игровой диапазон звучания эрху» [133, с. 7].

Для изготовления эрху используются плотные и тяжелые лиственные породы деревьев. Согласно китайским источникам, идеальны такие породы как цзтань (紫檀 красное сандаловое дерево), хон му (红木 выдержанное красное дерево), ву му (乌木 черное дерево) и хон му (красное дерево). Особенно хорошо эрху часто делают из предметов старой мебели. Стандартные размеры длины самого инструмента и смычка – 81 см.

Описание устройства инструмента содержит китайские чаще всего не переводимые термины; приведем эти детали с пояснениями:

«Цинь Тун(琴筒) – звуковая коробка или корпус резонатора; он может быть шестиугольной «(Лю Цзяо, южный), восьмиугольной (Ба Цзяо, северный) или, очень редко, круглой формы.

Цинь Пи / Шэ Пи(琴皮/蛇皮) – кожа, изготовленная из питона, придает эрху особенный характер звучания.

Цинь Ган (琴杆) – шея инструмента.

Цинь Тоу (琴头) – верх или кончик шеи. Обычно выглядит в виде простого изгиба с куском кости или пластика на вершине. Иногда верх шеи искусно вырезан в форме головы дракона.

Цинь Чжоу (琴轴) – традиционные колышки, изготовленные из дерева или металла.

Цянь Цзинь (千斤) – крючок, изготовлен из веревки или, иногда, из металла.

Нэй Сянь(内弦) – самая близкая к игроку внутренняя струна, преимущественно настроена на D4.

Вай Сянь(外弦) – преимущественно настроенная на A4 внешняя струна.

Цин ма (琴码) – изготовленный из дерева мост.

Гонг (弓) – винтовое устройство, используется при изменении натяжения струн смычка.

Гонг ган (弓杆) – смычок-палка, материалом изделия является бамбук.

Гонг мао (弓毛) – струны в виде банта, преимущественно из белого конского волоса.

Цинь Дянь(琴垫) – подушка, часть губки, войлока или ткани. Они помещаются между струнами и кожей под мостом. Служат для улучшения звука.

Цинь То(琴托) – основание, кусок дерева. Крепится к нижней части щипца qín. Обеспечивает гладкую поверхность для опоры на ногу» [135, с. 18].

В XX столетии статус эрху стремительно возрастает благодаря деятельности известного мастера и пропагандиста искусства эрху Лю Тяньхуа. Он один из основателей школы обновленного исполнительства, который перенял исполнительские средства и технику, практикуемую на западных музыкальных инструментах, и методологически обосновал пять различных позиций рук для игре на эрху, кроме того, он впервые использовал вибрато на эрху, тем самым значительно расширив диапазон частот и обогатив выразительность инструмента. Эрху от аккомпанирующей унисонной вторы в традиционной музыке преобразуется в концертный сольный инструмент с выдающимися качествами. Обновленные возможности эрху способствовали развитию нового исполнительского искусства, а сам инструмент занял особое место в учебном ресурсе консерваторий, иных музыкальных учебных заведений, а также в концертной практике. Наконец, китайская скрипка наравне с щипковыми инструментами демонстрирует миру специфическую эстетику китайской музыки. Ее пленительное пение, бархатный глубокий тембр сочетаются со столь же неповторимыми звукоизобразительными возможностями, позволяющими отображать полноту мира природы, эстетическими качествами, весьма важными для традиционной музыки Китая.

Сегодня эрху – концертный инструмент, представляющий богатство и полноту народного и традиционного музыкального искусства Китая. В репертуаре китайской скрипки сольные и ансамблевые произведения. В партии мелодических инструментов оркестра группе эрху принадлежит основная роль; наконец, эрху, как и во все времена, один из основных участников музыкального сопровождения китайской оперы. Благодаря

деятельности Лю Тяньхуа инструмент вовлекается в музыку, ориентированную на западную академическую традицию и приобретает новые технические и исполнительские качества.

1.4. Струнный ударный инструмент янцинъ

Китайский струнный инструмент янцинъ имеет ярко выраженный национальный характер, но в наступившем столетии искусство янциня преодолевает границы своей страны и стремительно распространяется в глобальном пространстве мировой культуры. После четырех веков реструктуризации, эволюции и развития этот инструмент сохраняет свою уникальную форму, богатство тембровых характеристик, особую технику игры. Исполнительство на янцине обладает собственными традициями, его музыка очаровывает своим неповторимым стилем; янцинъ остается одним из важных традиционных китайских национальных инструментов. По главным показателям, таким как исторический аспект инструментальной культуры и техническое устройство самого инструмента, янцинъ продемонстрировал редкую совместимость с современными ансамблевыми и оркестровыми образованиями с точки зрения тембра, модуляционного и ритмического потенциала, гибкости исполнительских характеристик. Современная практика янциня демонстрирует его богатый потенциал как для китайской, так и западной музыки.

Происхождение янциня идет от сантура, инструмента из рода цимбал, распространенного в древних странах Ближнего Востока. «Сантур был завезен в Китай через Персию морским путем. Изначально он был известен только в провинции Гуандун и ее окрестностях, но впоследствии постепенно распространился по всему Китаю. В процессе распространения имя инструмента было заменено китайским названием янцинъ» [151, с. 18].

По мере развития торговых потоков и миграции народов Китая янцинъ стал встречаться в Монголии, на островах Рюкю, в Корее, в странах Юго-

Восточной Азии и других территориях. Таким образом, инструмент стал результатом культурного обмена Китая и иностранных государств в сфере музыки. Янцинъ стал распространенным аккомпанирующим инструментом в местной опере различных провинций Китая. В процессе развития сольного исполнительства искусство игры на янцине обогатилось разнообразными сложными техниками, которые вобрали в себя все очарование китайской традиционной музыки и при этом переняли искусные и невероятно сложные навыки игры, свойственные западной академической исполнительской традиции. В связи с этой особенностью китайский янцинъ занимает очень важное место среди различных типов цимбал, которые встречаются по всей Азии.

Среди китайских народных инструментов конструкция янцинъ отличается крупным габаритом и достаточно тяжелым весом. Резонансная дека янцинъ разделена на несколько пространств подставками. При игре на янцине звук извлекается ударами циньчжу – специальных молоточков. Благодаря своему тембру и широкому диапазону янцинъ также известен как «маленькое пианино» среди китайских национальных музыкальных инструментов.

Для изготовления струн янцинъ используется сталь. В качестве примера можно рассмотреть самую распространенную модель инструмента – 402: «В средних и высоких регистрах размещены голые стальные струны, звук этих регистров, подобно фортепиано, звонкий и одновременно мягкий. В низких регистрах используются стальные струны со специальным покрытием из намотанной поверх струны тонкой проволочной нити, которая утолщает диаметр и массу струн. Извлекаемый звук при этом становится мощным, но его тембр хорошо сбалансирован приглушенностью» [130, с. 53].

Диапазон янцинъ относительно широк для национальных музыкальных инструментов и достигает 4 октав. Это сообщает хороший потенциал фактурным и гармоническим возможностям инструмента. Янцинъ способен воспроизвести любой тип фактуры, поэтому он является основным

инструментом в народном симфоническом оркестре. Инструмент особенно хорошо может имитировать разнообразные виды фортепианной фактуры, что особенно важно для участия в ансамблях и аккомпанементах западного или китайского западноориентированного репертуара. Таким образом, палитра янцина совместима с разнообразными произведениями, в этом заключена универсальность и многогранность данного инструмента.

Техника игры на янцине требует от музыканта особой виртуозности. Она основана на быстрых попеременных репетиционных ударах по струнам двух бамбуковых молоточков, удерживаемых в руках. Движение запястья в основном используется в сочетании с движениями пальцев. По сравнению с аналогичными национальными музыкальными инструментами янцин позволяет максимально освободить руки музыканта, так как во время исполнения не требуется зажимать струны или подбирать лады, как при игре на гучжене или гучине. Поэтому во время игры можно свободно сочетать движения обеих рук. Приемы игры также отличаются своим многообразием, например, существуют различные формы ударов по струнам: одиночный удар молоточком, одновременный удар двумя молоточками, поочередные удары по струнам сверху вниз или снизу вверх, быстрые поочередные удары (дробь), щипки пальцами (пиццикато) и др. Знаменитый мастер искусства янцина Сян Цзухуа, обобщая основные техники игры на этом инструменте, особо подчеркивал равноценность ударной техники каждой руки, универсальность биения молоточков вдоль и поперек струн, ассиметричную игру (например, левая рука бьет вдоль одной струны, а удары правой быстро переходят с одной струны на другую). Он отмечал особую гибкость и разносторонность инструмента [118]. Разнообразие способов акцентирования, легкость переходов к восходящей или нисходящей гамме, интенсивные круговые ударные движения, равномерное распределение аккордов по всему диапазону – такими качествами отличается далеко не каждый национальный инструмент.

Чрезвычайно важно отметить разнообразное применение полутонов, что весьма ограничено на других китайских цимбалах или лютнях в силу их

многовековой приспособленности к пентатонной ладовой системе. Все это вкпе позволяет янциню обладать мощным ресурсом выразительных средств, которые отчетливо проявляются как в исполнении всех изысков китайского пентатонического мелоса, так и в его легком, осуществляемом без дополнительных усилий, вхождении в исполнительскую культуру западноевропейской музыки. Звуковысотные системы, надстраиваемые над темперированным строем, от мажора и минора до атональности и различных видов серийной техники, оказываются доступными янциню, который становится во главе передовых тенденций слияния и взаимопроникновения западной и китайской музыки.

В семействе китайских струнных инструментов янцинъ также занимает особую позицию. Его статус определяется совмещением разнообразных функций и спецификой звуковысотного устройства.

Среди множества китайских цимбал, для которых характерна разнообразная техника, янцинъ заметно выделяется не только техническими, но и звуковысотными аспектами. Обладая хроматической клавиатурой, янцинъ аккумулирует богатство модуляционных возможностей и обобщает обширную палитру звуковых качеств. Тембровые краски, рассредоточенные в разных группах струнных инструментов, включаются в масштабную звуковую партитуру янцинъ. «Он способен имитировать мелодическую нежность смычкового звучания и богатую арпеджированную фактуру китайских арф, его приемы простираются от пиццикато и тремоло до вокальной кантиленности. Неповторимость янцинъ обеспечена также способом свободной симметричной артикуляции двух рук (на всех иных инструментах игра рук асимметрична) и хроматической наполненностью звуковой шкалы» [120, с. 2].

Разнообразные техники левой и правой руки позволяют исполнять сложные партитуры, сочетающие полифонию, контрастные фактурные пласты, утонченные мелодии с богатым аккомпанементом.

В традиционной музыке провинции Цзяннань янцинь постоянно присутствовал в народных ансамблях и народном оркестре струнных и духовых инструментов, получив местное наименование «Ань Янцинь», что приблизительно можно перевести как «вездесущий» или «всеприсутствующий» и одновременно «нужный, необходимый». В названии отражена особенность янциня прекрасно сочетаться со звучанием различных струнных и духовых музыкальных инструментов, поэтому зачастую ведущей ролью янциня в ансамблях является гармоничное слияние тембров в одно целое. Инструмент легко с этим справляется благодаря обилию различных техник игры. Кроме того, он способен полностью передать всю партитуру ансамблевого звучания, подобно тому, как фортепиано можно воспроизвести клавирное переложение оркестровой партитуры.

Выводы

В современном Китае традиционные инструменты заметно обособились: одни инструменты заняли значимые позиции благодаря их вовлечению в орбиту актуальных процессов мировой культуры. Выход таких инструментов, как эрху, пипа, гучжэн или янцинь на «передовые рубежи» национального искусства и за его границей стал ответом на новые веяния времени, в котором стремление к пониманию Востока переместилось в область искусства, прежде всего, музыки. Репрезентативные струнные инструменты оказались в центре внимания музыкантов всего мира, осуществляющих паломничество на Восток.

Другие инструменты, более скромные по своим возможностям, но иногда даже более специфические по отражению локального колорита, который является маркером китайской культуры, становятся предметом особой заботы государства и музыкальных деятелей. Специальные профессиональные комиссии рассматривают многие струнные инструменты этнических меньшинств, например, такие как коусянь, и вносят их в список национального нематериального культурного наследия. Различные этнические группы и региональные органы власти активно способствуют

исследованию местных инструментов и принимают меры для сохранения национального наследия. Развитие ресурсов культурного туризма в районах проживания меньшинств, популяризация музыки, обучение и подготовка этнических музыкальных исполнителей, а также преподавание курсов по этнической музыке в рамках школьного обучения – все это способы сохранения и актуализации богатой инструментальной культуры, которую нельзя свести только к классическим инструментам. Надо помнить, что только весь каталог является важной частью национального искусства, обогащая культуру народа.

Но в настоящее время часто процесс наследования навыков работы с национальными музыкальными инструментами становится слишком традиционным, в основном он опирается на семейное наследование, а иногда признанные мастера передают навыки своим ученикам. По этой причине с изменением образа жизни, непрерывным развитием науки и технологий и развитием мультикультурализма национальная инструментальная музыка в определенной степени пострадала. Некоторые этнические музыкальные инструменты с многолетней историей постепенно исчезли из поля зрения публики. Наследование национальной инструментальной музыки – это сложный процесс, являющийся основой сохранения музыкальной культуры. И важнейшим фактором ее сохранения является исполнительство.

Особенно важно это в отношении струнных щипковых инструментов, составляющих колоритнейшую группу китайской инструментальной культуры. Распространение исполнительства, педагогики обучения на щипковых инструментах – задача современных китайских деятелей музыкальной культуры. Сейчас в ряде регионов Китая появляются народные школы обучения игре на гучжэне, янцине, китайских лютнях. Такие проекты способствуют возрождению массового характера народного исполнительства. Создание нового подхода к национальному струнному наследию утверждает огромную ценность китайской музыки, эффективно способствует её развитию и раскрытию полноты национальной музыкальной культуры в мире.

ГЛАВА 2.

Модернизация китайских струнных инструментов в XX столетии

Поскольку все струнные инструменты Китая имеют весьма длительную историю и в большинстве своем относятся к древним видам, внимание ученых было направлено в первую очередь на изучение происхождения, развития и исторических путей их миграции. Однако, параллельно продолжающимся историко-культурным исследованиям в XX столетии в стране начинаются беспрецедентные мероприятия по сохранению культурного наследия. Струнные инструменты оказываются в центре внимания исследователей и музыкантов, стремящихся актуализировать драгоценное наследие национальной музыки и сделать его живым достоянием мировой культуры. Начало этому процессу было положено выдающимся деятелем китайской музыкальной культуры – Лю Тяньхуа. Он заложил основы и направления подхода модернизации классического наследия. Направления деятельности специалистов можно представить следующим образом:

- 1) модернизация технического аппарата, акустическое усовершенствование устройства инструментов;
- 2) преобразование техники, ее максимальная адаптация к техническому уровню родственных западных инструментов;
- 3) творческое созидание новых ансамблевых групп, от камерных сочетаний до оркестра; сюда же отнесем ансамбли и оркестры, включающие разнокультурные составы;
- 4) создание новых национальных инструментов.

Разумеется, область преобразования традиционных инструментов теснейшим образом связана с композиторским и педагогическим творчеством, которое будет рассмотрено в Главе 3.

2.1. Вклад Лю Тяньхуа в развитие искусства эрху

Обладающие утонченностью тембровых красок, богатством интонационной звукописи, китайские струнные в большинстве своем отличались тихим звучанием, предназначенным для камерного слушания. Даже аккомпанирующая роль эрху в театральной драме не предполагала сценической громкости: скрипка дублировала пение актера и тем самым украшала интонации голоса. Интенсивные контакты с западной инструментальной музыкой с ее яркой концертной практикой вызывают мгновенный отклик китайских музыкантов: начинается кропотливая работа по усовершенствованию самых популярных инструментов. В семействе струнных таковыми являлись эрху, пипа, гучжэн³, янцинь.

Неоценимый вклад в развитие инструментального наследия внес композитор, исполнитель и педагог, основоположник преобразования классических струнных инструментов Лю Тяньхуа (1895–1932). Личности и наследию музыканта посвящены труды китайских исследователей [111; 136; 137; 148 и др.].

Лю Тяньхуа выбрал эрху в качестве основы для реформирования национальной музыки. Базовые принципы игры на эрху тесно связаны с ее устройством и музыкальным строем. Эрху почти всегда настроена с интервалом квинты. Внутреннюю струну (ближайшую к исполнителю) настраивают на D4 (в европейском представлении соответствует первой октаве). Внешняя струна эрху настраивается на A4, что звуковысотно соответствует двум средним струнам западной скрипки. На эрху играют сидя; звуковой корпус расположен на верхней части левого бедра. Шею инструмента держат вертикально, хотя исполнители более ранних периодов играли стоя. При этом они использовали специально разработанный зажим для ремня.

³ Интересно, что гуцинь практически не подвергается модернизации, но максимально сохраняется в целостном единстве всех его качеств.

Смычок пропущен между струнами и держится с помощью ручки; струны в смычке отрегулированы таким образом, чтобы они были не слишком натянуты. Волосы смычка расположены *между* двумя струнами: смычок прочно закреплен в устройстве инструмента и является его встроенной частью. Обе стороны волос смычка используются для создания звука. До XX века большинство инструментов хуцинь, включая эрху, использовались в основном для сопровождения разных форм китайской оперы и повествования. Смычковые занимали скромное место среди инструментов. Дар предвидения и интуиция музыканта позволили Лю Тяньхуа заново открыть эрху и осуществить настоящий прорыв в исполнительской культуре этого инструмента.

Будучи мастером игры на эрху, Лю Тяньхуа внедрил в базовый технический арсенал китайской скрипки методы игры на пипе, среди них – техника трели, техника «гармоничного звучания», которая предполагает обогащение обертонами каждого отдельного звука, свойственная не только пипе, но и горизонтальным арфам. Помимо новых приемов игры музыкант расширил количество постановок рук с традиционных трех до пяти, а также совместил технику тремоло западной скрипки с техникой вибрато левой руки в исполнении эрху. Наконец, Лю Тяньхуа дал развитие такому выразительному приему как глиссандо. Это особо отмечают исследователи его творчества: «Древний народный инструмент, использовавшийся как мелодический унисон голоса певца в китайской музыкальной драме, стал не только современным профессиональным сольным инструментом, но вышел в ряд репрезентативных национальных инструментов, представляющих полноту и глубину китайской музыкальной культуры. Именно поэтому Лю Тяньхуа можно считать основателем современной исполнительской школы эрху» [136, с. 4].

Процесс интеграции китайской музыки с западным искусством затрагивает и струнное исполнительство. Осознавая особую важность межкультурных взаимодействий, Лю Тяньхуа провел множество плодотворных исследований,

направленных на сохранение китайского национального характера в инструментальной музыке. В своей научной деятельности музыкант широко опирался на культурные основы традиционной китайской музыки, заимствуя при этом передовые западные техники исполнения. Он стал автором 10 музыкальных произведений эрху, в его композиторском наследии – сочинения для пипы, произведения для струнных и духовых музыкальных инструментов, а также 47 этюдов для эрху и 15 для пипы. Благодаря новизне репертуара, раскрывшего богатейший потенциал китайской скрипки, эрху из народного аккомпанирующего инструмента превратился в выдающийся солирующий инструмент, приобрел фундаментальное значение в группе китайских струнных мелодических инструментов и занял особое место в рамках консерваторий, музыкальных учебных заведений и концертных выступлений.

Лю Тяньхуа еще в начале своей музыкальной карьеры обнаружил, что в музыкальном образовании Китая освоение западной музыки затмевало вопросы народной музыки. Молодой музыкант понимает, что для активизации развития народной музыки необходимо подробно изучать ее и популяризировать. Он начал постепенно собирать и систематизировать народный материал, записывать и упорядочивать ноты песен и наигрышей народных мастеров. Исследователь Чжан Синь отмечает: «Знание западной музыки позволило ему заметить, что некоторые элементы записи западной музыки были, по его оценке, более точны и систематизированы, чем запись китайской музыки, которую он считал устаревшей. По мнению Лю Тяньхуа, западная нотация также могла отображать различные исполнительские приемы, а главное – динамику звука, точнее отражала фразировку» [148, с. 13].

Лю Тяньхуа помогал актеру Пекинской оперы Мэй Ланьфану⁴ осуществить нотные транскрипции оперных мелодий. Акция ученого

⁴ Мэй Ланьфан (1894-1961) — китайский актер, оперный артист в современном китайском театре XX в. Мэй был известен как «Королева пекинской оперы», прославился исполнением ведущих женских ролей (амплуа Дан) и особенно его «девами в зелёных одеждах».

способствовала дальнейшему распространению искусства Пекинской оперы в рамках зарубежных выступлений Мэй Ланьфана. Это, в свою очередь, усилило влияние китайской культуры на международной арене.

В 1923 г. Лю Тяньхуа изучал методы игры на скрипке с белорусским скрипачом Н. А. Тоновым. В процессе обучения он обнаружил, что на эрху также можно использовать некоторые приемы игры на скрипке, что позволит сделать исполнение более насыщенным и ярким. Поэтому он заимствовал западные технические элементы игры на скрипке и применил их в своих произведениях для эрху, таких, как, например, «Монолог неудачника» и «Прекрасный вечер».

«Монолог неудачника» – первое произведение для эрху соло в истории этого инструмента. «Монолог» создан 20-летним Лю Тяньхуа в 1915 г. До этого эрху обычно использовался только в местной опере и был аккомпанирующим инструментом в песнях и танцах, а также в оркестре струнных и духовых музыкальных инструментов. Но после появления специального сольного произведения эрху стремительно обретает статус полноценного сольного инструмента. В течение дальнейших 17 лет жизни Лю Тяньхуа продолжает создание сольных сочинений для эрху, совершенствуя технику игры и расширяя художественный потенциал инструмента.

Изменение техники эрху имело революционное значение для дальнейшей судьбы изысканного, но достаточно ограниченного в своих возможностях инструмента. Китайский музыкант внедрил в потенциал эрху приемы игры на западной скрипке и тем самым существенно расширил базовую технику игры на эрху. Эти изменения он зафиксировал в созданных им этюдах для эрху – новом для инструмента жанре, который свидетельствует о его профессионализации. Приведем в пример ряд таких преобразований.

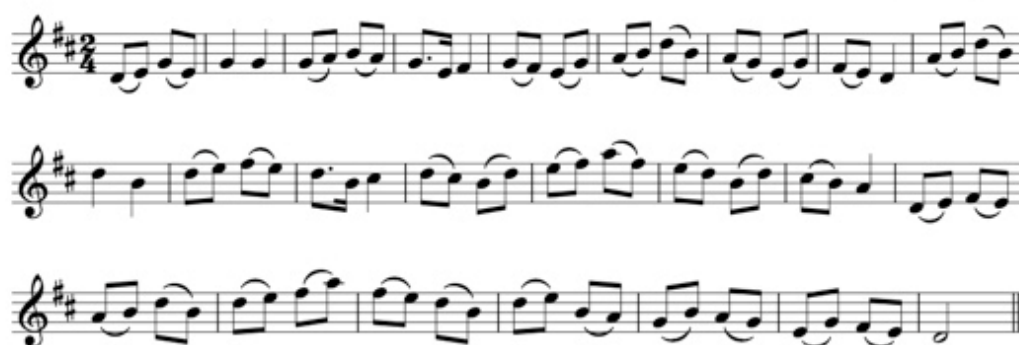
1. Смена позиций рук в процессе исполнения одним и тем же пальцем. Лю Тяньхуа изначально использовал глиссандо для того, чтобы добиться точной передачи скольжения звука при смене позиции руки. После того как музыкант освоил основные варианты постановки рук, он должен научиться

ловко и быстро выполнять смену позиций не только при исполнении глиссандо, но и в процессе игры одним и тем же пальцем. В Этюде № 42 Лю Тяньхуа предлагает исполнителю освоить практику игры первого пальца для смены позиции. Эта техника стала основополагающей для эрху: простая в исполнении, она позволяет игроку быстро сдвинуть палец оригинального воспроизводимого звука на струне к другому звуку. В первой части композиции адажио используется именно эта техника (пример 1).

Пример 1. Лю Тяньхуа. Этюд № 42

练习曲四十二

作者：刘天华



2. Лю Тяньхуа заимствовал быстрые движения смычка из техники игры на скрипке. В конце произведения он использовал прием вибрато как один из вариантов орнаментики. Для его исполнения необходимо, чтобы во время игры сустав пальца очень ловко и быстро двигался вверх-вниз. Для скрипичной игры это один из базовых приемов, однако для исполнительского мастерства эрху применение вибрато стало подлинным новаторством: в примере 2 вибрато обозначено термином *tr*. Именно данная техника позволила в полной мере проявить выразительность традиционной китайской народной музыки.

Пример 2. Лю Тяньхуа. «Монолог неудачника»



3. У эрху существует три традиционно используемые постановки рук. Лю Тяньхуа расширил это количество до пяти постановок. Техника «Этюда на одной струне» Лю Тяньхуа предполагает полную аппликатуру движений рук, заимствованную из технического арсенала западной скрипки. Например, в третьей музыкальной строфе этого произведения с первого по пятый такт используется третья позиция рук, а начиная с шестого такта регистровый диапазон инструмента достигает самых высоких значений за счет использования исполнителем пятой позиции.

Пример 3. Лю Тяньхуа. Этюд на одной струне.



У композитора Лю Тяньхуа есть одна неоконченная статья под названием «Китайская и западная музыка», в ней автор критикует представителей двух радикальных позиций – тех, кто целиком отрицает западную музыку в китайской культуре, и тех, кто полностью пренебрегает китайской музыкой, превознося западное музыкальное искусство. Лю Тяньхуа

считал, что, развивая китайскую музыку, осознавая суть китайской культуры, необходимо также принимать и зарубежную культуру, найти «точки соприкосновения» китайской и западной музыкальных культур. Инь Фалу полагает, что это является важной предпосылкой для осуществления реформ в национальном музыкальном искусстве, о которых настойчиво писал Лю Тяньхуа [21, с. 29].

Дальнейшее развитие эрху в XX столетии связано с поиском стандартизированного устройства инструмента. Актуальным стало производство более громкого и лучшего звучания инструмента, поэтому одной из главных инноваций в инструменте стало применение вместо шелка стальных струн. Переход к стальным струнам был постепенным, и уже к 1950 году более тонкую А-струну стали изготавливать из стали. Одновременно более толстая D-струна осталась шелковой, но после 1958 года профессиональным исполнителям стало удобнее использовать стандарт качества струны D и A из стали.

2.2. Модернизация эрху во второй половине XX века

После образования Нового Китая исполнители эрху старшего поколения, такие как Цзян Фэнчжи⁵ и Лу Сютан⁶, унаследовав основы художественного стиля эрху у Лю Тяньхуа, сформировали два уникальных музыкальных течения на севере и на юге, которые носят ярко выраженный региональный характер. На севере стиль музыки эрху отличается яркими контрастами, резким звучанием, бурным темпераментом, но при этом он исполнен торжественности и величия. Южный стиль эрху предполагает более мягкое и изящное исполнение. Известный специалист по этнической музыке

⁵ Цзян Фэнчжи (1908-1986 гг.), проживал в Цзянсу, Китай. Ученик Лю Тяньхуа, исполнитель эрху и педагог.

⁶ Лу Сютан – музыкант-народник, автор популярного произведения «Тоска по Родине» (1932 г.)

Чжанцзы Жуй⁷ являлся представителем южного стиля, исследовавшим развитие эрху в контексте возможностей локальной характеристичности музыки данного региона. Заостряя внимание на громкости эрху, он обнаружил, что динамические возможности инструмента при верхней и нижней постановке рук непропорциональны. Чжанцзы Жуй обнаружил, что звучание высокого регистра у инструмента довольно глухое и слабое. Он обобщил и некоторые другие недостатки, которые ему удалось устранить введением ряда усовершенствований, в том числе изменений формы корпуса. Например, он разработал такие типы корпуса как овальный корпус эрху, плоский гексагональный корпус, цилиндрический эрху, а также другие типы, которые привели искусство эрху к новой золотой поро бурного развития. В этот период наиболее влиятельными инструментами можно назвать следующие типы:

(а) Эрху с овальным корпусом (рис. 4): в 1968 году он был успешно разработан мастером по изготовлению эрху Люй Вэйканом⁸.

Рис. 1. Эрху с овальным корпусом



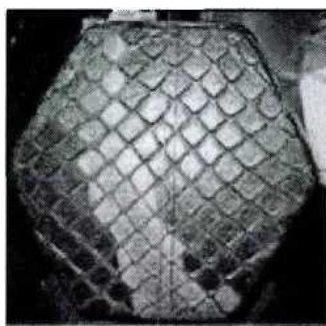
В ходе разработки он действовал в соответствии с принципами акустической конструкции овального резонаторного отверстия, так акустический звук традиционного корпуса гексагонального эрху значительно расширился за счет приобретения овальной формы, которая увеличила диапазон резонансных частот, а также громкость самого инструмента. Для того, чтобы остальные элементы скрипки соответствовали нововведенным изменениям резонаторного отверстия, он произвел соответствующее утолщение струн эрху, шейки инструмента и конского волоса на смычке.

⁷ Чжанцзы Жуй – композитор, дирижер, специалист в области китайского национального инструментоведения.

⁸ Люй Вэйкан (род. в 1936 г.) знаменитый исполнитель и мастер по изготовлению эрху. Автор произведения «Душа реки Циньхуай».

(б) Плоский гексагональный корпус эрху (рис. 5): спроектирован в 1974 году преподавателем Центральной музыкальной консерваторией Чжан Шао⁹ в сотрудничестве с преподавателями Центрального национального оркестра. Ими были разработаны равносторонний гексагональный корпус, симметричный восьмиугольный корпус, а также несимметричный плоский восьмиугольный корпус. Но именно благодаря разработке плоского гексагонального корпуса эрху они смогли преодолеть проблему недостаточно хорошего качества звука, недостаточной громкости инструмента, кроме того, улучшили звонкость высокого звука и при этом инструмент не утратил индивидуальных особенностей своего звучания.

Рис. 2. Эрху с плоским гексагональным корпусом

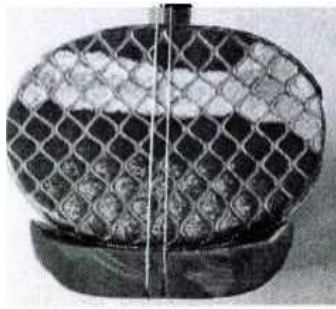


(с) Цилиндрический эрху (рис. 6): в 1984 году Ван Жуйцюань¹⁰ разработал корпус эрху цилиндрической формы, который имел диаметр 8,8 см, в отличие от классического 8,2 см. Важной основой для улучшения инструмента являлось соответствие принципам акустической конструкции овального резонаторного отверстия. Улучшения позволили расширить возможную громкость инструмента и сделали звучание эрху более мощным.

⁹ Чжан Шао (1927-2015 гг.) известный исполнитель эрху, педагог, профессор Центральной музыкальной консерватории, председатель Китайской научной ассоциации музыкантов эрху, консультант Специального комитета китайской национальной инструментальной музыки эрху.

¹⁰ Ван Жуйцюань – современный инструментовед, мастер по изготовлению эрху.

Рис. 3. Эрху с цилиндрическим корпусом



Обновленный инструмент ожидает репертуарных изменений, но быстрое развитие технологий значительно опережает пополнение репертуара. Усилитель звука для эрху дал толчок к разработке нового поколения китайских струнных инструментов в 1990-х годах. Форма инструмента теперь отличается от традиционного эрху. Даже такие компоненты, как головка грифа, шейка инструмента и колки претерпели изменения. При изготовлении эрху стали использоваться другие материалы, чтобы избежать зависимости прежней фактуры корпуса от изменений температуры во время исполнения, что всегда существенно влияло на силу натяжения струн и акустические качества. Новые материалы способствовали уменьшению количества посторонних шумов, улучшили баланс громкости и характеристик звука в отдельных регистрах. Внешняя форма при этом сохранила национальный характер, но стала сильнее отражать дух современной эпохи. Полнота и насыщенность тембра сохраняют уникальное очарование традиционного звучания эрху. Техническая работа китайских мастеров позволила сохранить эстетическую ценность древней китайской скрипки и ее актуальность для современной культуры.

2.3. Создание новых инструментов семейства хуцинь: гаоху, чжунху, гэху

Инструменты, вынесенные в подзаголовок, созданы в XX столетии и являются подвидами хуцинь. Поскольку представители этой группы использовались в основном в региональных операх, новые тенденции культуры потребовали изменений в семействе. Высокоразвитая в интонационном и тембровом отношении культура хуцинь оставалась весьма ограниченной в ансамблевом плане. Диапазоны большинства инструментов были выше, чем шкала наиболее яркой скрипки эрху. Стремительное развитие эрху, активный поиск ансамблевых сочетаний китайских струнных вкупе с расширением ансамблевой панорамы, пришедшим на волне вестернизации, – все эти факторы стимулируют поиск новых возможностей семейства. Начинаются эксперименты, которые направлены не только на укрепление динамических и тембровоакустических качеств инструментов, но и на расширение диапазона группы хуцинь. Наиболее продуктивные результаты экспериментирования – появление новых инструментов *гаоху*, *чжунху* и *гэху*.

Гаоху – творение композитора и исполнителя Люй Вэньчэна (1898-1981). Инструмент был создан в начале XX столетия для обогащения кантонской музыки и кантонского оперного аккомпанемента. Стиль кантонской музыки отличался особым колоритом, который легко ложился на ритмы и интонации зарождающейся эстрады. Люй Вэньчэн, чье творчество способствовало становлению кантонской поп-культуры, создает инструмент, который имеет такую же конструкцию, как и эрху, но его звуковой корпус меньше по размеру, гриф короче, а струны более высокого строя. Тембр гаоху более яркий по сравнению с эрху, тем самым отчасти преодолевается слабый динамический потенциал, свойственный всему семейству. Из ансамблей кантонской музыки гаоху перемещается в новый китайский оркестр и используется там наряду с эрху, баньху, виолончелью и контрабасом. Тембр гаоху не отличается в каждой звуковой зоне, и динамика тембра подобна другим смычковым. Хотя его тембровая окраска не так богата, как у эрху, это

весьма атмосферный инструмент, источник лирических мелодий и выражения теплоты и счастья. Он может воспроизводить непрерывные льющиеся звуки, различные ритмические паттерны и аккомпанемент.

Разработка альтового и басового инструментов связана с развитием китайского оркестра, в котором необходимо было расширить диапазон смычковой группы. Аналогом европейского альта стал инструмент *чжунху*, созданный коллективом мастеров в 1940-х годах.

Чжунху аналогичен эрху, но его корпус немного больше, а строй ниже. Его дека покрыта змеиной кожей. Инструмент имеет две струны, настроенные на расстоянии квинты в вариантах настройки А – Е и/или G – D (последняя настройка эквивалентна двум нижним струнам скрипки). Диапазон составляет около двух октав, тембровый диапазон подобен эрху, однако, с существенно выделенными «бархатными» качествами нижних звуков. В национальном оркестре чжонху, как правило, участвует в средней и басовой части струнной группы; его глубокий, богатый звук тяготеет к лирическим жанрам. В ансамбле национального оркестра он в основном используется для заполнения среднего диапазона. Его главные функции – исполнение длящегося «контртона» аккомпанемента и обогащение гармонической фактуры разнообразными ритмическими узорами. Техника игры примерно такая же, как и у эрху.

Инструмент *гэху* рожден потребностью в басовом смычковом участнике оркестра или ансамбля. Исследования в этом направлении много лет проводил Ян Юйсон, исполнитель и мастер хуцинь. 1950-е годы завершили его экспериментальную практику, в процессе которой Ян Юйсон стремился сохранить основные качества звучания и принцип строения форм хуцинь; кроме того, Ян Юйсон учитывал возможность сочетания с артикуляцией и качеством звучания западных струнных инструментов. Корпус гэху состоит из круглого горизонтального деревянного барабана с мембраной из кожи питона на одном конце (одиночная вибрация кожи или вибрация с двойной кожей) и струнного грифа с четырьмя струнами. Тон гэху жесткий и громкий, звуковой

диапазон около трех октав. Его тембр изменяется примерно так же, как и у эрху. В ансамбле гэху влияет на увеличение «толщины» звука и обертоновое обогащение.

Особенность гэху заключена в том, что у него четыре струны с грифами, цилиндр расположен горизонтально; он изготовлен из дерева, покрыт замшей, лошадиной шкурой или овчиной. Смычок такой же, как у виолончели, играет за пределами струн, в отличие от прочих хуцинь, смычок которых встроен в струны. Благодаря грифу очень удобно нажимать на струну не только для игры, но и для игры на струне. Вывод смычка за пределы струны способствует расширению технических возможностей инструмента. Гэху впитал в себя навыки игры на эрху и других инструментов (чжунху, матоукин и др.) и развил их. В группе китайских смычковых он восполняет средний и низкий регистр, может быть использован для соло, ансамбля или аккомпанемента. В национальных оркестрах Китая и стран Юго-Восточной Азии он стал незаменимым струнным инструментом.

Сегодня инструменты семейства хуцинь в больших количествах выпускают серийно на известных фабриках, в частности, в Пекине, Шанхае и Сучжоу. Фабрики возникли на основе объединения бывших частных мастерских в период, последовавший вслед за формированием Китайской Народной Республики. Массовый выпуск эрху осуществляется на производственных линиях, однако струнные инструменты самого высокого качества по-прежнему мастера изготавливают вручную.

«В 1988 году китайские власти приняли Закон о защите исчезающих видов традиционной культуры и искусства. Это произошло после ратификации Конвенции ООН о международной торговле видами товаров, которые находятся под угрозой исчезновения (СИТЕС), что делает незаконным использование и торговлю нелегальных товаров» [146, с. 158].

Физическому лицу разрешено вывозить из страны во время путешествий до двух эрху. Коммерческие покупатели должны подтверждать вывоз

инструмента дополнительными экспортными сертификатами. За пределами Китая производители эрху с одобрения правительств своих стран могут выдавать собственные лицензии CITES. Такой экспорт является законным, поскольку он был сделан из легальных источников кожи. Некоторые эрху сделаны из переработанных продуктов.

2.4. Электронные варианты традиционных инструментов:

пипа и янцин

Два столь несхожих инструмента, принадлежащих к разным группам струнных, рассматриваются в одном параграфе, поскольку эти инструменты подвергаются специфическим изменениям их технической структуры.

В недрах традиционной культуры пипа является инструментом, который непрерывно менялся. Основные изменения касались увеличения количества ладовых делений. Оно возросло примерно с 10 до 14–16 во времена династии Цин, затем увеличилось до 19, 24, 29 и 30 в XX веке. У 14- или 16-ладовой пипы были деления, соответствующие западной хроматической шкале.

В период династии Цин горизонтальная игровая позиция уступает место вертикальной. Но в некоторых региональных жанрах, в частности Наньгуань, пипа все еще популярна как гитарная разновидность с горизонтальной позицией. Во второй половине XX века начинается интенсивный поиск нового звучания пипы, более сильного и насыщенного. Как и на других струнных инструментах, вместо традиционных витых шелковых струн используются нейлоновые стальные, которые трансформируют звук пипы в более яркий и сильный. Новые струны вызвали необходимость изменить способ звукоизвлечения: для щипка ногтями стальная струна тяжела, поэтому исполнители начали использовать накладные гвозди из пластика. Это также влияет на характер звучания, которое становится более насыщенным и плотным.

Управление нюансировкой тембровых качеств звука сосредоточено в технике левой руки. Приемы, которые производят вибрато, портаменто, глиссандо, пиццикато, гармоника или флажолеты, являются общими для скрипки и/или гитары. Особенность устройства пипы – высокие лады, как и на всех китайских лютях. В связи с этим обстоятельством пальцы и струны никогда не касаются грифа между ладами. Это отличает пипу от многих западных ладовых инструментов, позволяя создавать впечатляющие вибрато и другие эффекты изменения высоты звука.

Расширение культурных горизонтов китайской музыки, затрагивающее классические инструменты, закономерно вызывает изменения в семействе репрезентативных струнных. В конце XX века усилиями инженеров-акустиков разработана и внедрена в производство электрическая пипа. Ее создали путем добавления магнитных датчиков в стиле электрогитары к обычной акустической пипе. Таким образом усилили звучание с помощью инструментального усилителя акустической системы.

Инструментом нового поколения стала электрическая лютя Е-Ра, созданная в Соединенных Штатах совместными усилиями дизайнера Чжэн Си(郑玺) и лютиста-виртуоза Шэнь Цзяцзюй (沈嘉琚). Уникальность модернизированной пипы заключается в сочетании качеств мировых электронных образцов и полного спектра традиционных свойств пипы: утонченной тембровой нюансировки, богатства звукоизобразительности, технических средств. Чжэн Си изменил дизайн инструмента и в конечном итоге своей ювелирной ручной работы придал элегантную форму пипе, которая сочетает в себе эргономику и концепцию дизайна с учётом комфорта игрока во время игры. Его общий дизайн формы, а также тон и производительность электронного произношения нарушают устоявшееся впечатление о традиционной лютне как о старинном и архаическом инструменте.

В 2015 году исполнитель на пипе Шэнь Цзяцзюй (沈嘉璐) выпустил мини-альбом, созданный и продюсированный Цзун Ли (宗立), с музыкой E-ра, которая оказала глубокое влияние на различные стили современной западной музыки, способствовав рождению неожиданной ноты в мировой музыкальной культуре – своеобразного Шинуазри XXI века. Появление электрической пипы открыло новую эпоху в восприятии китайской музыки, приобщив к ней миллионы слушателей во всем мире. Эта настойчивость и новаторство мастеров – исполнителей и инструменталистов-органологов не только подарили пипе новую жизнь, но и исполнили культурный запрос китайских музыкантов – открыть другим культурам художественную ценность национальной музыки.

В XX столетии параллельно разработке электрической пипы происходит экспериментальная работа по созданию новой модели янциня.

Среди китайских народных инструментов янцинъ является достаточно крупногабаритным и тяжелым инструментом. Ячейка резонанса разделена на несколько пространств из-за структуры кода пианино. При игре на струнах молоток пианино используется для создания звуков, благодаря чему его принципы звучания и резонанса очень похожи на фортепиано. Молоток пианино сделан из дерева с войлочной поверхностью, молоток цимбалы изготовлен из бамбука, а резина обернута вокруг молотка. Такие конструкции предназначены для ослабления шума и создания округлого, неострого тона при смягчении индивидуальности звука, что позволяет цимбалу гармонировать с различными частями оркестра или сопровождать вокальные произведения.

Поиск новых качеств инструмента был направлен к достижению баланса компактности тела инструмента и богатства его акустических возможностей, достигаемых ювелирной техникой игры на нем. Янцинъ – это хроматический инструмент с диапазоном чуть более четырех октав. Инструменты обычно имеют в общей сложности 144 струны, причем до 5 струн на тон для усиления

громкости и плотности тембра. Все описания инструмента обязательно включают следующие уточнения: «Струны бывают разной толщины и привязаны на одном конце винтами, а на другом – колками для настройки. Колышки и винты закрываются во время игры откидной панелью / доской. Эта панель открывается во время настройки для доступа к настроечным колышкам. На янцине обычно от четырех до пяти мостов. Справа налево это: басовый мост, «правый мост», теноровый мост, «левый мост» и хроматический мост. Во время игры предполагается ударять по струнам с левой стороны мостов. Однако струны на хроматическом мосту ударяются справа, а струны на левом мосту могут ударяться с обеих сторон моста» [130, с.53].

Сольный репертуар янциня требует большего разнообразия техник, чем обычно требуется в ансамблевом и оркестровом репертуаре инструмента. Новаторство технических приемов, появившихся с развитием концертной практики инструмента, связано с расширением его выразительных возможностей. Исполнители стали прибегать к эффекту вибрато, разработали прием извлечения своеобразных флажолетов, извлекая гармоники 顫竹 (chàn zhǔ) при помощи легкого щелканья палочками по струнам. Среди инновационных способов эстетического преобразования звуков выделяется также континуальный переход от ноты к ноте, что является достижением для конструкции янциня, где звуковая шкала устроена как дискретный ряд наподобие фортепиано. Континуум высот «достигается с помощью 2 методов, оба из которых включают удлинение или укорачивание струн: первый – это перемещение устройств тонкой настройки по бокам инструмента вручную, а второй добавление специального металлического "кольца" 滑音指套 [huá yīn zhǐ tào], скользящего по длине указанной строки)» [110, с. 24].

Современная модель янциня была сконструирована Ян Цзинмином, данный образец стал именоваться «янцин 401А». Новый янцин полностью наследует и представляет свою культуру в эпоху ее расцвета, когда она была

распространена благодаря Великому шелковому пути. В дальнейшем появилась новейшая модель «янцинъ 402», она была разработана Хуан Жунфу, и распространилась как компактная и эргономичная версия для использования в процессе обучения игры на инструменте и для исполнительства.

2.5. Инновационное развитие акустики и техники гучжэна в XX столетии

Гучжэн на первый взгляд трудно представить в модернизированном виде, ведь этот инструмент, имеющий более чем 2500-летнюю историю, казалось бы, достиг своего совершенства. За тысячелетия гучжэн претерпел множество изменений: самый старый из обнаруженных экземпляров содержал 13 струн и датировался около 500 г. до н.э.; современный гучжэн имеет 25 – 26 струн, большую резонансную декау длиной 64 дюйма (1,6 м). Общие изменения, которые коснулись гучжэна, едины для всех струнных: это замена материала изготовления струн в целях усиления громкости звука. Струны древнего гучжэна были сделаны из шелка; во время династии Цин поиск усиленного звучания привел к изготовлению латунных струн. Справочники по изготовлению инструментов указывают: «Современные струны почти всегда имеют стальное основание с покрытием из нейлона. Впервые представленные в 1970 годах, эти многоканальные струны увеличили громкость инструмента при сохранении оригинального тембра» [90].

Богатство палитры и техники гучжэна отражалось в особом отношении к его внешнему облику. Художники создавали уникальный культурный и художественный контент на инструменте, украшая гучжэн элементами резьбы, лаковой техники, привлекая поделки из соломы, перламутровые инкрустации, живопись, поэзию, каллиграфию, нефритовые ракушки. Для изготовления плектров, прикрепляемых к четырем пальцам на каждой руке,

использовались бамбук, кости и зубы животных; наиболее тонкими материалами считаются слоновая кость, панцирь черепахи и нефрит.

Однако, в результате соприкосновения с искусством Запада, даже такой глубоко укорененный в традиционной культуре инструмент, как гучжэн, оказывается открытым к новым веяниям.

Как и в случае со многими древними инструментами, эта китайская цитра была преобразована. Древний гучжэн имел разные размеры и обычно состоял из 16 или более шелковых струн, размещенных на подвижных мостах. В 1950 и 1960 годах гучжэн и ряд других традиционных китайских инструментов подверглись капитальному ремонту, чтобы расширить диапазон звучания и выразительность.

Переделка гучжэн была проведена профессором Ван Сюньчжи из Шанхайской консерватории. Активный участник шанхайской музыкальной сцены в 1920-х годах, Ван присоединился к Шанхайской консерватории в 1956 году, когда была основана школа, и с помощью своих учеников задокументировал большое количество традиционных произведений для гучжэна.

Ван завершил редизайн гучжэна в 1958 году. Новая версия, которая наиболее часто используется сегодня, имеет длину 160 сантиметров и 21 строку. Наиболее важным изменением является новый набор струн, которые сделаны из стали с покрытием из нейлона. Это позволяет инструменту издавать более сильный звук, похожий на звук пианино.

В 1965 году его дочь Ван Чанюань сочинила музыкальное произведение, используя новый гучжэн под названием «Борьба с тайфуном» (Чжан Тайфэн). Это считалось новаторским произведением, потому что оно ознаменовало появление серии новых игровых приемов. Произведение ярко представляет звуки и разрушительную силу тайфуна и полностью использует новые возможности переработанного инструмента.

Существует много приемов, используемых в игре гучжэн. Исполнитель использует правую руку, чтобы перебирать струны, левой рукой нажимать на

струну на левой стороне моста, чтобы произвести вибрато, изменения высоты тона или скольжения. В современной технике игры левая рука часто присоединяется к правой руке, чтобы сыграть контр-мелодию.

Экспериментальные приемы могут включать в себя изгибание, ударение и «взрыв» струн. Эти техники игры на гучжэн могут создавать звуки, которые могут вызвать ощущение каскадного водопада, грома, копыт лошадей и даже живописной сельской местности.

Современный гучжэн обычно имеет от 21 до 25 струн из металла, обмотанного нейлоном. Было много попыток модернизировать гучжэн, добавив больше струн, настраивающих устройств и педалей, подобных тем, что были на концертной арфе, но лишь немногие из этих «улучшений» были приняты. Гучжэн традиционно настроен на пентатоническую шкалу, но многие современные шкалы варьируются от комбинаций различных пентатонических шкал до диатонических и полухроматических шкал.

Гучжэн играет важную роль в истории Китая и народной музыке. Это также родительский инструмент азиатской семьи длинных цитр. Современный гучжэн, японский кото, корейский гаягеум и монгольская ятга созданы на основе традиционного китайского гучжэн, что делает инструмент чрезвычайно важной частью азиатской музыкальной культуры.

К модернизации инструмента следует отнести существенные изменения в технике исполнительства. Гучжэн, в отличие от других инструментов, располагал полнотой возможностей для исполнения текстов новой музыкальной культуры: хроматической шкалой, широким звуковысотным и динамическим диапазоном, поэтому не было необходимости приспособлять его диапазон или силу звучности к участию в новых музыкальных экспериментах. Необходимо было только привести в соответствие исполнительские методы. Традиционное исполнительство на гучжэне основано на асимметричной игре рук: правая – щипковая, левая отвечает за украшения и форму. Пока исполнитель зажимает струны левой рукой, он

использует свою правую руку для активной работы с полной фактурой произведения.

Несмотря на то, что традиционная техника игры на гучжэне непрерывно развивалась в течение тысячелетий, асимметрия техники рук являлась базовым условием и оставалась неизменной. Техника левой руки, опирающаяся в основном на координацию движений среднего, безымянного и указательного пальцев, не только должна контролировать звуковысотный аспект, но и влиять на окраску звука. Для наглядности особенности эффекта проведем параллель с техникой педали на фортепиано – подобное общее тембровое воздействие на звучание у гучжэна находится в компетенции левой руки. Техника правой руки, сосредоточенная в четырех пальцах (кроме большого) отличается особой виртуозностью, в ней сосредоточена не только вся мелодико-ритмическая партитура произведения, но и сила звука, и артикуляция; верно найденные краски, как мазки на полотне картины, формируют единое художественное целое.

Вхождение гучжэна в ансамбли с виртуозными западными инструментами потребовали пересмотра техники игры на нем. Постоянное взаимодействие китайских и западных инструментов побуждают мастеров игры на гучжэне к техническим экспериментам. Музыканты начинают играть всеми пальцами в процессе исполнения, что позволяет инструменту воспроизводить быстрые виртуозные рисунки. Помимо формирования виртуозного аспекта игры, следует отметить и введение *одновременной* игры четырьмя пальцами, что было совершенно не свойственно традиционной технике гучжэна. Эти технические нововведения произвели, можно сказать, революцию в исполнительском ресурсе инструмента. Активизация технических возможностей левой руки, усиление техники правой руки открывают новые возможности для гучжэна, который приобщается к полифонии, к сложным техническим и структурным аспектам музыкального искусства Запада. Рост виртуозного начала, расширение жанрового и технического арсенала становятся неотъемлемыми качествами инструмента в

XX столетии. Итогом межкультурного взаимодействия в искусстве и практике исполнительства на гучжэне становится новая техника игры на нем: руки музыкантов-исполнителей на гучжэне становятся технически равноценными, традиционная асимметрия уступает место богатой технической амплитуде обеих рук. Левая отныне участвует в формировании сложной полифонической или гармонической фактуры, приемов тремоло, вибрато, репетиций. Новые виды техники представляют собой оппозицию традиционному исполнительству, которое сосредоточено на тонкой нюансировке звуков, обеспечиваемой левой рукой. Поэтому репертуар обучающихся в консерватории представлен двумя фундаментальными пластами музыки: традиционным и современным.

К новым инструментам щипковой группы следует отнести китайскую арфу кунхоу. Несмотря на общее наименование, эта версия, появившаяся в 20 веке, по форме подобна западной концертной арфе и имеет мало общего с древним кунхоу. Однако, звуковой строй китайского инструмента радикально отличается от западного аналога. Его струны расположены в два ряда, что дает возможность исполнителю управлять тембровым вибрато и внутризонавым колебанием звука. Такой строй позволяет инструменту участвовать в исполнении эффектов нетемперированной музыки.

Выводы

Развитие национальных струнных инструментов в XX столетии – закономерное явление, спровоцированное вовлечением Китая в мировые социокультурные процессы. Однако, в этом почти природном движении присутствовал и когнитивный фактор: музыканты Китая активно участвовали в создании нового облика национальных инструментов. Ими руководила не только идея усовершенствования китайского органариума, но и стремление донести миру сокровища и художественные ценности родной культуры, скрытые в действительно уникальном каталоге ювелирно отточенных в веках голосов китайской струнной музыки. Наиболее яркие инструменты удостоились особенно тщательной «шлифовки», которая позволила им встать

в один ряд с западным семейством струнных, блистающим своим техническим и акустическим совершенством. Замена струн без потери тембровой специфики, модернизация корпусов, расширение строя, создание новых инструментов – все это способствовало достижению новых тембровых и динамических качеств звучания. Но подлинно революционным достижением стало развитие исполнительской техники, ее кардинальное переустройство, которое продемонстрировало открытость китайских инструментов строю и технике западной культуры. Деятели китайской музыкальной культуры, понимающие ее ценность, приложили максимум усилий к тому, чтобы национальная инструментальная палитра оказалась в новом времени не только экзотикой, но максимально соответствовала бы зову этого времени, отражала бы всю полноту и остроту современности. Поэтому усилия музыкантов, исполнителей, композиторов, просветителей фактически произвели революцию в инструментальном каталоге, преобразовав традиционные инструменты, подготовив их к исполнению сложнейшей для их возможностей западной музыки, тем самым открыв глубину их возможностей.

А это знаменует новый этап не только для китайской, но и для мировой музыкальной культуры, которая приобретает целый каталог инструментов, способных полноценно «говорить» на музыкальных языках разных культур.

ГЛАВА 3.

Струнные инструменты в композиторской и исполнительской практике

Начиная с эпохи Хань, периода, когда музыка становится официальной частью конфуцианских церемоний, исследователи наблюдают интенсивное развитие ансамблевой культуры. Три основные группы инструментов – струнные, духовые, ударные, сложившиеся к ханьскому периоду, участвуют в исполнении «изысканной» музыки. «Единство человека и природы», постулат конфуцианства, отражается в способности китайских инструментов весьма деликатно имитировать звуки людей или природы. Эта способность происходит от особого акустического устройства инструментов, позволяющего управлять тонкими тембровыми и артикуляционными качествами звуков. Выход музыки из этнических сфер на первый план художественной культуры обеспечивает всестороннее развитие ее форм и жанров. Начинается формирование ансамблевой культуры. К XX столетию ансамблевые формы представляют собой вполне законченные способы музицирования. Это не европейский каталог четких ансамблевых групп, скорее, несколько принципов соединения инструментов, среди которых на одном полюсе – сольная игра, на другом – большие оркестры императорских дворов. В чайных церемониях или на общественных собраниях практиковались небольшие ансамбли; сопровождение театральной драмы использовало разные формы, от оркестра до групп (например, усиленные ударные в некоторых видах опер).

Как правило, в традиционной китайской музыке нет дирижера, нет музыкальных партитур или табулатур для исполнения. Способ воспроизведения коренится в устном способе наследования и трансляции традиционной культуры. Записи хотя и существуют, но это преимущественно мнемонические записи, достаточные для воспроизведения мелодии, которая обычно находится в активной памяти носителей культуры. Именно в таком

виде сохранились свидетельства об авторском творчестве, сведения о котором появляются в начале VI века. Но в народной среде мелодию обычно изучали на слух, музыканты запоминали ее заранее, а затем играли без посторонней помощи.

Встреча с западной культурой производит глубокие изменения в национальной инструментальной музыке. Китайские музыканты осознают не только важность западной культуры, но и особую ценность национальной традиции, которая сокрыта в недрах непонятого для европейцев языка китайской музыки. Творческая деятельность представителей музыкальной культуры направляется по разным руслам:

1) создание концертного репертуара для национальных струнных, в котором используются новые технологии игры – здесь совмещены усилия исполнителей и композиторов;

2) исполнительское освоение западноевропейского репертуара на китайских инструментах – здесь очевидно намерение музыкантов обогатить технические возможности «своих» инструментов, подготовив их к совместному музицированию с инструментами западной культуры ;

3) сочинение музыки в китайском стиле для западных инструментов в формах и концертных жанрах европейского типа;

4) сочинение музыки для ансамблевых групп, сочетающих традиционные и западные инструменты.

3.1. Создание учебного и концертного репертуара в процессе академизации национальных струнных

В этой области лидирующим инструментом в первой половине XX века была китайская скрипка. Выше было рассмотрено преобразование ее техники, предпринятое Лю Тяньхуа. Стимулом к работе с этим инструментом явилось западное скрипичное искусство. Помимо преобразования техники, композитор и исполнитель написал 47 упражнений и 10 сольных пьес, которые

стали основополагающими для развития эрху как сольного инструмента. Его работы для эрху включают «Лунная ночь»(Юэ Е 月夜) и «Тень свечи дрожит красным» (Чжу Ин Яо Хонг 烛影摇红). Изучив ряд отличительных особенностей качества звука внутренней струны эрху, Лю Тяньхуа создал специальное музыкальное произведение «Этюд на одной струне» (1932 г.), также известное как «Песня о печали». Произведение было написано под влиянием Шэнь Ко (1032-1096 гг. н.э.), автора, который в своей книге «Записи бесед в Мэнси»¹¹ излагал идею исполнения разнообразных мелодических идей при помощи одной струны. Лю Тяньхуа в работе над «Этюдом на одной струне» был вдохновлен произведением И.С. Баха «Ария на струне соль», в котором задействуется только одна струна. «Песня о печали» и на сегодняшний день остается уникальным «однострунным» произведением в репертуаре эрху.

Новаторские идеи мастера всегда находили воплощение в его сочинениях. Среди подобных опусов следует выделить пьесу–экспромт для эрху «Прекрасный вечер». В ряду десяти авторских пьес для эрху «Прекрасный вечер» долгое время существовала в виде авторской импровизации, но впоследствии композитор все же осуществил запись этой выразительной миниатюрной фантазии, сохранив в ней черты импровизационности.

«Изначально произведение называлось «Песенка в канун Нового года» и была написана в 1928 г. В песне ярко описаны радостные чувства автора во время встречи со своими друзьями в новогоднюю ночь, которую они проведут вместе, наслаждаясь веселым и радостным настроением. С 45-го по 48-й такты автором использован прием игры, схожий с мартеле, что позволяет имитировать скрипичный эффект пиццикато. Также благодаря поочередному использованию внешней и внутренней струны и контрасту их звуковых

¹¹ Китайская энциклопедия династии Сун [сведения почерпнуты: 68, с. 56]

качеств в пьесе достигнуто «эмоциональное состояние торжества и бурного веселья» [67, с. 53].

Особое значение имеет также и пьеса «Мерцающие тени свечей». Название композиции берет начало от одного из произведений сунской «цы»¹², написанного поэтом Чжоу Баньянь¹³, которое называлось «Мерцающие тени свечей и прекрасный румянец лица». «Пьеса Лю Тяньхуа, написанная в 1932 г., стала его последним произведением, созданным перед самой кончиной музыканта. Мэн Сянюань сообщает, что во время написания данной композиции автор был преисполнен горечи и негодования» [111, с. 233]. Образный строй сочинения воплощает чувства Лю Тяньхуа, навеянные переживаниями, вызванные национальным кризисом на фоне японского вторжения. Эмоциональная палитра этого «революционного этюда» наполнена драматической патетикой. Современники слышали в пьесу призыв к борьбе с японскими захватчиками.

Произведение имеет структуру вариационной формы, в ритме композиции заимствовались западные трехдольные размеры, а также сложные такты. В сочинении запечатлена прелесть изящного ритма неведомого Китаю танца – вальса, но с новым ритмическим движением соединена вся глубина и самобытность китайской классической музыки (пример 4).

¹² Жанр ритмической прозы сунской эпохи.

¹³ Чжоу Баньянь (1057-1121.) – известный поэт Северной династии Сун.

Пример 4. Лю Тяньхуа. «Мерцающие тени свечей»

烛影摇红

The image shows a musical score for the piece 'Candle Shadows' (烛影摇红) by Liu Tianhua. The score is written for two instruments: Erhu (二胡) and Piano (钢琴). The Erhu part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The score includes various musical notations such as triplets, trills (tr), and dynamic markings like 'f' (forte). The tempo is marked '稍自由地' (Allegretto) and the composer is identified as '刘天华曲' (Liu Tianhua). The score is presented in a standard Western musical notation format with a treble clef for the Erhu and a grand staff for the Piano.

Оставаясь в рамках национального колорита, Лю Тяньхуа смело заимствует и внедряет западные элементы, будь то техника исполнения или композиционные нормы. Его заслуженно причислили к новаторам XX в., которые возвели китайское инструментальное исполнительство на новый, ранее недостижимый уровень.

Преобразование эрху и нотного письма для него позволило совместить потенциал инструмента с западным струнным исполнительством, обогатившим выразительный ресурс инструмента. Благодаря подвижности Лю Тяньхуа искусство игры на эрху стало предметом в высших учебных заведениях и пополнило концертный репертуар филармоний и зарубежных гастрольных презентаций китайской музыки.

Композитор внедрил в техническую партитуру эрху немислимые прежде приемы форшлагов, трелей и вибрато левой руки. Данный метод Лю Тяньхуа активно использовал также в своем произведении «Пение птиц в пустынной горе» (пример 5).

Пример 5. Лю Тяньхуа. Пение птиц в пустынной горе



Приемы, обычные для европейской скрипичной мелодии, на эрху приобрели новые оттенки: в тембре китайской скрипки, наполненном резонирующими призвуками, трель с вибрато рождает эффект эха в пустотах горных пространств. Музыкант дал развитие такому выразительному приему как глиссандо. Кроме того, он еще и заимствовал некоторые приемы игры на фортепиано, такие как тремоло и арпеджио (пример 6):

Пример 6. Лю Тяньхуа. Пение птиц в пустынной горе



Новшества Лю Тяньхуа стали прорывом не только в исполнительской технике, но и в искусстве эрху в целом. Он заложил основы трех направлений развития искусства эрху: сольное исполнительство, участие инструмента в оркестре и ансамблях, виртуозные технологии игры на эрху. Музыканская чуткость позволила ему обнаружить органичность использования обертоновых эффектов на эрху, богатый спектр и резонансные способности которой открывают неограниченное поле выразительнейших возможностей в результате сочетания флажолета с глиссандо.

Начинания Лю Тяньхуа были продолжены авторами, которые обогащали репертуар эрху сольными пьесами и дуэтами для эрху и янцина. Среди них сольные пьесы включают в себя «Эр Цюань Ин Юэ» (1950, «Две весны, отражающие луну») А Бина, «Са Ма» («Скачки») Хуан Хайхуая, «Хэнань Сяо» («Народная мелодия Хэнань») Лю Минюаня и «Санменся Чансянцю» (1961, «Ущелье Саньмен Каприччио») Лю Вэньцзиня. Большинство сольных пьес Лю Тяньхуа сегодня обычно исполняются под аккомпанемент янцина, хотя изначально его «Десять соло для эрху» «Две весны, отражающие луну» не имели аккомпанемента.

Композиторское наследие Лю Тяньхуа стало эталоном дальнейшего совершенствования техники игры на эрху. Он заложил основы трех направлений развития искусства эрху: сольное исполнительство, участие инструмента в оркестре и ансамблях, виртуозные технологии игры на эрху.

3.2. «Цыганские напевы» П. Сарасате в репертуаре эрху как вариант синтеза национального – западного скрипичного искусства

С восьмидесятих годов XX-го века в русле тенденции сохранения культурного наследия исполнительство на эрху переживает подъем. Композиторы создают аранжировки национальной музыки, в которых сочетают эрху с другими национальными инструментами, такими как сона, гучжэн, пипа. Но большинство музыкантов стремились к исполнению более сложных композиций, а звучание исключительно китайских национальных инструментов представлялось им слишком однообразным, отстающим от жизни, наполненной новыми эмоциями и смыслами. Именно поэтому в период развития популярности эрху исполнители решаются на отважный шаг, вводя в репертуар инструмента произведения из наследия западной скрипичной музыки. На эрху зазвучали «Цыганские напевы» П. Сарасате, «Полет шмеля» Н.А. Римского-Корсакова, и «Бесконечное движение» Н. Паганини. Невероятно сложные в техническом отношении, эти сочинения позволили

открыть доселе невиданные возможности особой артикуляционной выразительности эрху.

Одним из самых исполняемых произведений в репертуаре музыкантов стали «*Цыганские напевы*» – скрипичный шедевр, написанный испанским композитором XIX века Пабло де Сарасате. Произведение стало образцом гармоничного слияния искусства эрху с техникой и темпераментом западной виртуозности скрипки.

«Цыганские напевы» весьма сложны для эрху, для его исполнения необходим высочайший уровень мастерства. Задача музыканта, играющего на эрху, – передать глубину образных контрастов, богатство чувств, которыми наполнена эта музыка, ее виртуозный блеск. Кроме технических аспектов исполнитель должен погрузиться в смысловой строй этой яркой пьесы, что для неевропейского музыканта представляет дополнительную сложность. Цыганский колорит – особая струя в музыкальной культуре Запада; цыганская музыка весьма специфична в ладовом, гармоническом, жанровом, ритмическом отношениях.

Исследователи творчества испанского музыканта сообщают: «Сарасате посетил Венгрию в 1877 году, где произошла его встреча с выдающимся венгерским композитором Ференцем Листом. В Будапеште в то время повсюду звучала музыка так называемых цыганских ансамблей, которые на самом деле исполняли местную музыку, преимущественно венгерскую, мало отличавшуюся от цыганской, да и сами музыканты по большей части были венграми. Поэтому репертуар «цыганских» ансамблей составляли народные наигрыши и напевы, как правило, венгерского происхождения. Стилистика эта узнаваема и в «Венгерских танцах» Брамса, и в «Венгерских рапсодиях» Листа. Даже знаменитая гамма с двумя увеличенными секундами в обиходе музыкантов именуется чаще как венгерская, а не цыганская. Однако путешественник Сарасате принимает этот колорит «из рук» ансамблей, именуемых по тогдашней традиции «цыганскими» (возможно, для

экзотичности?), и сохраняет это название у пьесы, наполненной настоящими венгерскими мотивами» [168, с. 128].

В пьесе четыре раздела; первый раздел, *Moderato*, представляет собой величественную по характеру и виртуозную по технике интродукцию. В скрипичной партии вслед за интонациями страстного монолога взлетают виртуозные пассажи (пример 7), которые оттеняют яркие выразительные мотивы. Динамические контрасты нюансов в партии фортепиано углубляют мелодические рельефы партии скрипки, звучащие с необыкновенной патетикой.

Пример 7. П. Сарасате. Цыганские напевы. Moderato

The image shows a musical score for the piece "Gypsy Melodies" (Cigánies Napévy) by P. Sarasate, Op. 20, No. 1. The tempo is marked "Moderato". The score is written for Violin (скрипка) and Piano (фортепиано). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system shows the violin part with a melodic line and the piano accompaniment with chords and a bass line. The second system continues the melodic development in the violin and the piano accompaniment. Dynamics include *ff*, *mf*, and *pp*. Performance instructions include "sempre colla parte" and "(con ped.)".

Второй раздел, *Lento*, несмотря на общий медленный темп и сосредоточенный характер музыки, отличается чрезвычайной технической сложностью скрипичной игры. Партия скрипки выдержана в импровизационном ключе, с огромным диапазоном образности – от замираний, чувственной нежности до драматической исповеди или страстного признания (пример 8).

Пример 8. П. Сарасате. Цыганские напевы. Lento

The musical score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 12-15) features a vocal line with 'arco' and 'f con molto passione' markings, and piano accompaniment with 'ten.' markings. The second system (measures 16-19) includes 'pp (accelerato)', 'rit.', and 'f ritenuto espressivo' markings. The third system (measures 19-22) includes 'gliss.', 'din.', 'rit.', 'string.', 'rit.', 'p', 'f a tempo', and 'ten.' markings. The piano part of the third system is marked 'senza ped.'

Третий раздел, *Un poco piu lento*, представляет собой меланхолическую мелодию, в которой слышно народно-песенное начало. Этот фрагмент подобен бесхитрому задумчивому напеву; он осуществляет переход к финальной части – зажигательному венгерскому чардашу, *Allegro molto vivace* (пример 9).

Пример 9. П. Сарасате. Цыганские напевы. Allegro Molto Vivace

The image shows a musical score for 'Gypsy Melodies' by P. Sarasate. It is in 2/4 time and consists of two systems of piano and violin parts. The first system starts at measure 71 and the second at measure 78. The tempo is marked 'Allegro molto vivace' and 'senza sord.'. Dynamics include sf, mf, p, and p (leggiero). The violin part is marked '(leggiero)'. The piano part includes a '(Ped. *)' marking.

Если мы обратимся к аналитическим работам китайских музыковедов, то увидим интересную интерпретацию сочинения. Прежде всего, авторы стремятся осознать специфику мало известной в Китае культуры цыганского этноса и слышат в страстной и темпераментной музыке «Цыганских напевов» иллюстрации кочевой жизни цыган. Об экспрессивном речитативе раздела *Lento* китайские музыковеды пишут: «... цыгане в бесконечных и глубоких переживаниях о своей несчастной участи изливают свою душу» [92, с. 143]. В чардаше, квинтэссенции блеска и виртуозности, по мнению авторов, «...показан очень динамичный музыкальный образ цыган, которые, обладая потрясающим талантом к пению и танцам, полны жизненных сил в своем стремлении к светлому будущему. Это не только демонстрирует, что дух цыган не смиренен, но и довольно ярко описывает их полную оптимизма горячую любовь к жизни, к пению и танцам и ничем неограниченное стремление к будущему» [154, с. 180].

Однако, и такие, возможно, наивные описания «Цыганских напевов» не мешают исполнителям осваивать глубину и разнообразие музыкальных

образов произведения. Помимо образного строя, перед исполнителем эрху встают серьезные проблемы в плане техники и музыкального языка.

Прежде всего, китайская скрипка с ее деликатным звучанием прекрасно приспособлена к нежным национальным мелодиям пентатонного склада. Богатейшая ладовая палитра произведения – от дважды увеличенных ладов до наполненных хроматическими интервалами последовательностей – требует особых усилий от исполнителя, который должен освоить и преподнести все это богатство в диапазоне двухструнного инструмента. Кроме того, отдельной трудностью для исполнителя на эрху является техника быстрого смычка, обязательная составляющая в арсенале западной скрипки, необходимая для виртуозной игры. Выдающиеся пропагандисты искусства эрху XX столетия Лю Тяньхуа и А Бин владели этим мастерством в совершенстве, однако технические аспекты «Цыганских напевов», как и многих виртуозных произведений скрипичного репертуара, превышают возможности быстрых темпов эрху. Поэтому этот опус Сарасате стал своеобразным показателем уровня исполнительства на эрху: от музыканта требуется не только освоение всех пассажей, но и максимально адекватное владение техникой быстрого смычка. Движения рук исполнителя должны быть гармоничны, четки и свободны, в то же время техника смычка сопряжена с невероятной стремительностью смены позиций рук.

Введение подобных произведений в репертуар эрху оказало существенное влияние на развитие искусства китайской скрипки. Расширение техники игры, внедряемой не в виде отдельных специальных упражнений, но в русле художественных задач произведения, способствовало росту исполнительского мастерства китайских музыкантов. Экспрессия, широкий диапазон контрастов, быстрая смена характерных образов – все это благоприятствовало обогащению выразительных ресурсов инструмента. Введение в репертуар эрху виртуозных скрипичных произведений западного музыкального искусства привело к подъему исполнительского мастерства музыкантов. Репертуарный ресурс эрху масштабно расширился: китайская

скрипка олицетворяет собой не только национальную классику; отныне она способна представить богатство и красоту западной музыки.

Неизбежный вопрос, который может возникнуть у европейского музыканта, заключается в целесообразности и эстетической ценности подобных культурных транскрипций. Остаются ли они акциями «для внутреннего пользования» или же способны обогатить наследие скрипичного исполнительства? Ответ на данный вопрос дает концертная практика музыкантов, в зарубежных гастролях которых европейский репертуар востребован и пользуется постоянным успехом. Китайская скрипка способна открыть в известных музыкальных образах популярных сочинений новые существенные штрихи, дополнить выразительность музыки тонкими нюансами, заставив слушателя по-новому пережить впечатления от знакомой музыки.

3.3. Авторы – апологеты традиционного искусства струнных и их творческая деятельность в XX столетии

К концу первой трети XX века в творчестве китайских композиторов отчетливо оформились два направления: опора на национальные традиции, стремление к максимальному их отражению и обращение к европейским достижениям в области музыкального искусства.

Представители первого направления стремились к сохранению и умножению богатого наследия родной культуры. Творчество музыканта на протяжении многих веков было анонимным. В начале VI века появляются первые проявления авторства. В исторических памятниках упоминают имя придворного музыканта Шен Юэ. Его песни под аккомпанемент эрху или пипы звучали на аристократических мероприятиях императора Цина [146, с. 112]. «Создавая свои вокальные композиции, Шен Юэ впервые обратил внимание на тесную интонационную и ритмическую связь инструментальной музыки и китайского языка. Его произведения стали ранними примерами

понимания неразрывной связи поэтического слова и инструментального сопровождения. Это вдохновляло к воплощению поэтических образов в музыке и, как результат, вызвало интенсивное развитие инструментальных жанров. Ярким примером древней инструментальной музыки могут служить и композиции придворного композитора Вэй Лян Фу, который работал в конце XV века при дворе императора Мина» [146, там же].

В дальнейшем развитии авторской культуры постепенно накапливается фонд популярных авторских сочинений, и в большинстве своем это сочинения для струнных, прежде всего, это смычковые эрху и хуцинь, щипковые саньсянь и пипа.

Среди композиций неизвестных авторов, созданных на рубеже XIX-XX веков, представляют собой известные народные мелодии в искусной обработке. В «золотом фонде» авторских обработок – «Лунный свет и цветы на весенней реке», «Цветы на реке Чунцзян лунной ночью», «Разноцветные облака гонятся за Луной», «Сотни птиц кланяются фениксу», «О зимней сливе», «Лунная ночь над весенней рекой», «Отображение луны в двух источниках», «Весенняя звезда освещает небо», «Дождь хлещет по листьям бацзяо», «Утренние заморозки», «О могилах Гуан», «Засада со всех сторон».

Сильнейший звукоподражательный аспект китайской инструментальной музыки тесно связан с явлением, которое в недрах европейской культуры развилось и оформилось в феномен программности. Для китайской музыки подражание многообразным звукам природы является естественным свойством, вытекающим из особого акустического устройства инструментов: изображение картин природы, голосов птиц и зверей, домашних животных стало частью инструментальной культуры. И эта озвученная «зримость» образов природы закрепляется в программных названиях мелодий и наигрышей. Не только шум дождя или многообразные птицы рельефно оживают в музыкальной фактуре, но и лунная ночь, цветущая слива или морозное утро находят воплощение в определенных звуковых

фигурах, закрепленных в восприятии и ассоциированных с определенными живописными образами.

Еще одно значимое направление инструментальной музыки – воспевание подвигов народных героев, своеобразные гимны и оды историческим персонажам народного эпоса. В этих жанрах инструментальная фактура опирается на простые песенные мелодии, умножая их силу и красоту.

Китайские исследователи отмечают: «Благодаря многочисленным транскрипциям и переложениям для струнных инструментов эти произведения сегодня стали очень известными не только в Китае, но и далеко за его пределами. В различных версиях исполнители постоянно вводят их в репертуар концертных программ, а также в программы международных исполнительских конкурсов. Так, пьеса «Отображение луны в двух источниках» стала одним из самых любимых инструментальных произведений Китая, подвергшихся в композиторской практике наибольшему количеству аранжировок и переводов» [139, с. 122].

Подражания звучаниям таких инструментов, как гуцинь, пипа и эрху, имитация в фортепианной фактуре приемов игры на них показали возможность обогащения выразительных возможностей как фортепиано, так и всей оркестровой палитры.

Многочисленные переложения показательны для инструментальной музыки Китая, в которой средствами тембровых характеристик тонко детализируется образное содержание произведения, отображается состояние умиротворения, покоя, бесконечного неторопливого созерцания картин природы и философских размышлений на ее фоне о бытии и строении мироздания. Примеры транскрипций известных мелодий для европейских инструментов подтверждают глубинное стремление китайских композиторов воспроизводить национальные звуковые образы средствами европейского инструментария и, таким образом, ввести его в континуум родной культуры.

Наряду с переложениями китайского классического наследия для западных инструментальных составов композиторы создают оригинальные

произведения для китайских инструментов, поддерживая таким образом развитие национального исполнительства. И вновь в авангарде этого направления оказывается эрху.

В китайских источниках отмечают: «Использование эрху в качестве сольного инструмента началось в начале XX века вместе с развитием гуоюе (буквально «национальная музыка». – Ф. Ж.), модернизированной формы китайской традиционной музыки, написанной или адаптированной для профессиональной концертной сцены. Активным композитором, писавшим для эрху в начале XX века был, помимо Лю Тяньхуа, Чжоу Шаомей (周少梅; 1885-1938 гг.)» [139, с. 121].

В первой половине XX столетия народное искусство эрху было сосредоточено в фигуре слепого уличного музыканта Хуа Яньцзюня (А Бин; 阿炳, ок. 1893-1950 гг.). Его творчество – последний «островок» традиционной культуры. Мастер являл собой фигуру странствующего музыканта, хранящего в своем творческом багаже огромный запас жанровых импровизаций, мелодий и композиций, которые он варьировал в соответствии с законами традиции. Известно, что в 1950 году удалось осуществить записи некоторых пьес для эрху и пипы в его исполнении, в том числе «Отображение луны в двух источниках»¹⁴.

К середине XX столетия заметно проявляют себя ученики Лю Тяньхуа. Среди них Лю Бэймао, Цзян Фэнчжи и Чэнь Чжэньдуо.

С основанием Китайской Народной Республики и расширением консерватории традиция исполнительства эрху продолжила развитие. Известными исполнителями в это время являются Лу Сютан (陆修堂; 1911-1966 гг.), Чжан Жуй (张锐; род. 1920), Сунь Вэньмин (孙文明; 1928-1962 гг.),

¹⁴ Другой вариант названия пьесы - «Земля, отраженная на луне».

Хуан Хайхуай (黄海怀), Лю Минюань (刘明源; 1931-1996 гг.), Тан Лянде (汤良德; 1938-2010 гг.), Чжан Шао (张韶) и Сун Гошен (宋国生).

Джордж Гао (高韶青; пиньинь: Гао Шаоцинг, 1967 года рождения) – исполнитель и композитор эрху китайского происхождения. Гао родился в 1967 году в Шанхае, Китай. В возрасте 15 лет музыкант получил Первую премию в Шанхайском конкурсе солистов–инструменталистов, затем удостоился серебряной награды в Китайском национальном конкурсе. Его исполнительское мастерство освободило его от выпускных экзаменов в средней школе, и он поступил в Шанхайскую консерваторию.

Деятельность музыканта на все его творческом пути отличается стремлением к освоению разных стилей и направлений музыкальной культуры. В начале творческой карьеры в его активе – основание поп-группы «Red Maple Leaf», фестиваля «Snowman» в Пекине; затем он разрабатывает методику обучения игре на эрху, преподает в школе и параллельно организует концертную презентацию искусства эрху в Канаде.

В настоящее время музыкант много концертирует, выступая с в качестве солиста с оркестрами, среди которых Симфонический оркестр Торонто, Оркестр Национального центра искусств, Симфонический оркестр Эдмонта, Симфонию Джорджиан-Бей и Камерный оркестр I Musici de Montréal. Его характерной чертой как концертирующего артиста является виртуозное исполнение западных пьес на эрху. Двухструнность эрху, серьезное техническое препятствие для исполнения произведений, предназначенных для западной скрипки, музыкант преодолевает с блеском.

Лю Вэньцин (刘文金; традиционный китайский: 劉文金, 1937–2013) был мастером китайской классической музыки. Среди прославивших его произведений для эрху – «Санменся Чансянцю» («Рапсодия ущелья Саньмен», 1981 г.), «Баллада о Юбее» (1999 г.).

Плодовитый композитор, Лю написал пьесы, охватывающие инструментальную, вокальную, хоровую и танцевальную музыку. Он также

написал композиции для более чем десятка телесериалов. Его инструментальные произведения включают «Впечатления от горы Тайсин», «Засада со всех сторон» и «Жасмин» для китайского оркестра.

Лю Вэньцинъ – автор знаменитых в Китае композиций для эрху и фортепиано «Баллада о провинции Северный Хэнань» и «Ущелье Саньмен Каприччио», которые получили статус произведений классического искусства Китая XX столетия.

Вслед за эрху в центре внимания композиторов, пишущих для национальных струнных, устойчивое место занимает китайская лютня – пипа. В XX веке двумя из наиболее выдающихся композиторов и исполнителей на пипе были Сунь Юде (孙裕德; 1904-1981) и Ли Тингсонг (李廷松; 1906-1976). Оба были учениками Ван Ютинга (王又廷, 1872-1951) и оба активно разрабатывали эстетические технологии Guoyue («национальной музыки»). Завершив серию концертных выступлений в США, ряде стран Азии и Европы, Сунь Юде в 1956 году получает должность заместителя директора Шанхайского народного оркестра. Ли Тингсонг прославился исполнением на пипе среди музыкантов своего поколения. Помимо исполнительства и педагогики, он занимался изучением художественного диапазона и звуковых возможностей пипы.

Имя Вэй Чжунлэ (卫仲乐; 1903-1997) следует особо отметить: музыкант мастерски владел многими инструментами, в том числе искусством игры на гуцине и пипе. Им была основана кафедра традиционных инструментов в Шанхайской консерватории.

О вкладе Лю Тяньхуа в искусство эрху уже было упомянуто; следует, однако, упомянуть и его работу над исполнительством на инструменте пипа. Лю Тяньхуа ввел равномерную темперацию в строй пипы, тем самым расширил масштаб исполнительских техник.

Характерной приметой времени во второй половине XX века становится расширение географии исполнительства на традиционных струнных

инструментах. Китайские музыканты приглашаются в другие страны, где занимаются продвижением искусства китайских струнных. «У Ман, лауреат первого в Китае Национального академического конкурса игры на китайских народных инструментах, проживает в Сан-Диего, штат Калифорния, и активно работает с китайскими, кросс-культурными, новыми музыкальными и джазовыми группами. Лю Гуйлянь окончил Центральную музыкальную консерваторию и стал директором Шанхайского общества игры на пипе, а также членом Китайской ассоциации музыкантов и Китайского национального оркестрового общества, а затем эмигрировал в Канаду. Сейчас он выступает с Red Chamber и Ванкуверским китайским музыкальным ансамблем. Гао Хонг окончил Центральную музыкальную консерваторию и был первым, кто совершил совместное турне с Лин Шичен по Северной Америке. Они записали признанный критиками CD-альбом “Eagle Seizing Swan” вместе» [144, с. 17].

Среди известных современных исполнителей на пипе, которые работают на международном уровне, выступают Мин Сяо-Фен, Чжоу Йи, Цю Ся Хе, Лю Фан, Ченг Ю, Цзе Ма, Ян Цзин, Ян Вэй (杨惟), Гуань Ядун (管亚东), Цзян Тин (婷婷), Тан Лянсин (汤良兴) и Луи Пуй-Юэнь (吕培原). Среди других известных исполнителей на пипе в Китае: Ю Цзя (俞嘉), Ву Юй Ся (吴玉霞), Фан Цзиньлун (方锦龙) и Чжао Цун (赵聪).

В отличие от традиционно устоявшихся музыкальных направлений, в частности фольклорного и классического, которые уже приобрели частичное освещение в трудах отечественных и зарубежных искусствоведов, сравнительно «молодой» сферой, где применяется инструмент пипа, является эстрадно-вокальное искусство, становление которого происходило в 10-20-е гг. XX в. Однако, несмотря на относительно «короткий» срок развития, это направление постепенно признали на территории КНР и за ее пределами.

Сейчас исполнительство на пипе в Китае считается одним из самых популярных видов искусства, поскольку является доступным в силу демократичной стоимости инструментов для обучения и ориентировано на широкую слушательскую аудиторию. Несмотря на большую популярность эстрадного искусства, указанное направление развития китайской музыкальной культуры до сих пор не получило системного теоретического постижения в российской культурологии и искусствоведении. Одной из актуальных проблем в этой сфере является специфика развития китайского искусства игры на пипе в 70-90 гг. XX века.

Янцинь

В то время как ранний янцинь изначально ассоциировался с любительскими ансамблевыми традициями южного Китая и в конечном итоге распространился на центральный и северный Китай, современный инструмент янцинь является в значительной степени продуктом идеологических течений после коммунистической революции 1949 года, которая поощрила модернизацию традиционных художественных ресурсов.

С 1950 годов высококвалифицированные выпускники музыкальных консерваторий при поддержке правительства Янцзыни стали профессиональными исполнителями в широком спектре спонсируемых правительством оркестров, танцевальных и театральных коллективов. Был создан нотный сольный репертуар, состоящий из аранжировок традиционных пьес и недавно сочиненных произведений для янцинь, и аналогично структурированный репертуар для современных камерных ансамблей и китайских оркестров часто включает в свои оркестровки янцинь.

Более ранние формы инструмента все еще используются некоторыми любительскими музыкальными ансамблями в Китае, и их также можно найти интегрированными в музыкальные практики во всей китайской диаспоре, особенно в Азии, а также в Северной Америке.

Известная солистка янцинь, Чжао Янцинь, пророчески названная в честь инструмента, игрой на котором она прославилась, зарекомендовала себя как

одна из самых выдающихся исполнительниц в мире, будучи избранной в престижную Ассоциацию китайских музыкантов и Китайское Национальное общество оркестра. Хорошо зарекомендовав себя в раннем возрасте, она изучала игру на янцинъ у профессора Цянь Фан-Пина из Нанкинского художественного колледжа.

В 1982 году Чжао Янцинъ с отличием окончила музыкальный факультет Нанкинского педагогического университета и длительное время была руководителем факультета инструментальной музыки этого университета. 1982 год стал годом выдающихся достижений в развитии карьеры Янцинъ.

Это был год, когда Китайская Народная Республика, Министерство по делам культуры, провели первый общенациональный конкурс народных музыкальных инструменталистов, открытый для любого из более чем миллиарда жителей Китая. Конкурс был открыт для кандидатов, играющих на любом народном инструменте по своему выбору. Чжао Янцинъ, играющая на своем одноименном инструменте, кованом цимбале, получила высшую награду страны.

Позже ее исполнение «Песни лодочников Хуанхэ», преобразованной из известной фортепианной композиции, было записано на коммерческой основе в Шанхае. С 1984 по 1986 год Янцинъ посещала Шанхайскую консерваторию для дальнейшего изучения янцинъ под руководством профессоров Шэнмао Хуна и Минцин Го. В это время она осваивала новые музыкальные направления в поисках инновационных техник, чтобы расширить возможности исполнения, сохранив при этом чистые природные характеристики традиционного инструмента янцинъ.

В 1987 и 1991 годах она выступала на фестивале искусств провинции Цзянсу и выиграла первый приз в обоих случаях. В прессе отмечали темперамент исполнительницы, высокое качество ее игры, которую можно было уподобить фортепианной виртуозности [119].

В 1987 году Чжао Янцинъ приняла участие в Четвертом национальном конгрессе китайских музыкантов как самый молодой музыкант. Ее профиль

содержится в «Кто есть кто среди молодых китайцев», опубликованном в 1990 году, и в «Ежегоднике китайских музыкантов» того же года. В 1992 году ее имя было внесено в список «Кто есть кто среди музыкантов провинции Цзянсу», а также «Кто есть кто среди педагогов Цзянсу».

Госпожа Чжао была приглашена выступить во многих странах, включая Австралию, Нидерланды, Бельгию, Сингапур, Гонконг, Мексику и Германию, где она читала лекции в университетах, консерваториях и музыкальных школах. В бюллетене SNIME Фрэнк Коувенховен, генеральный секретарь Европейского фонда китайских музыкальных исследований отмечает, что был впечатлен не только ее высоким техническим стандартом игры, но и сильным музыкальным чувством, которое она проявляла во время выступления, а также ее дружелюбным и скромным характером.

В 1996 году она была приглашенным участником в числе семерки цимбальных специалистов на Фестивале народных инструментов в Германии осенью того же года выступила как солистка с оркестром народных инструментов в Шанхае.

Через два года, в июне 2000 года ее пригласили выступить на «Концерте на дикой сцене» Берлинского филармонического оркестра в Берлине, Германия. Совсем недавно она выступала с Melody of China на Национальном фольклорном фестивале, Чикагском джазовом фестивале, World Lotus Festival, Нью-Йоркском Линкольн-центре и в компании Lautten в Берлине.

В настоящее время г-жа Чжао является исполнительным/художественным руководителем Melody of China, китайского камерного ансамбля в Сан-Франциско, который она соучредила в 1993 году. Она часто выступает с ансамблем, сотрудничая с другими артистами и организациями Bay Area. Сотрудничество в последние годы включает Фрэнсиса Вонга, Джона Янга, Маркуса Шелби, Деззона Клэйборна, Earplay, Lily Cai Dance, квартет Дель Соль, Оклендский балет, Сан-Франциско и другие.

Гучжэн

Среди известных исполнителей и педагогов XX века выделяются имена Ван Сюньчжи (王巽之, 1899-1972), основатель школы Улинь, и Лян Цай-Пин (1911-2000 гг.), создатель первого руководства игры на инструменте.

Каждый регион страны, обладающий собственным колоритом музыкальной культуры, как правило, имеет своего мастера гучжэна. Цао Дунфу (1898-1970) из Хэнани; Гао Цзычэн (род. 1918 г.) и Чжао Юйхай (род. 1924 г.) из Шаньдуна; Го Ин (род. 1914 г.) и Лин Маоген (род. 1929 г.) из Чаочжоу; Ло Цзюсян (1902-1978) и Цао Чжэн (曹正, 1920-1998), наследники школы Хэнань. Известная в Китае династия Цао славилась искусством игры на гучжэне.

Одним из самых известных музыкальных произведений для гучжэна является народная мелодия «Высокие горы, kloкочущая вода» (高山流水), которая по сей день устойчиво сохраняется в репертуаре исполнителей. Это одна из десяти самых древних мелодий, предназначенных для гучжэна соло.

Эта мелодия относится к Шаньдунской школе, к так называемому северному стилю исполнения. Музыкальный инструмент гучжэн появился еще в период «Воюющих царств», а наибольшую популярность достиг во времена правления династии Цинь. Однако надо отметить особую популярность данного инструмента в наше время.

Современные музыканты используют этот классический китайский инструмент в авангардных композициях. Разнообразие тембровозвуковых возможностей гучжэна предоставляет музыканту обширное пространство для импровизаций, возможность отражения разных стилей и эстетических задач. Лидер китайской рок-музыки Цуй Цзянь для записи песни «На заснеженной поле хочу почувствовать себя немного сумасшедшим» пригласил китайского музыканта Ван Юн исполнить партию на гучжэне. Гучжэн озвучивает саундтреки в киномузыке, участвует в джазовых композициях. Но разнообразное использование инструмента в современной музыкальной

культуре не заслоняет его главного назначения – оставаться актуальным ресурсом китайской классической музыки, востребуемым во всем мире.

3.4. Концерт для скрипки с оркестром «Любовь бабочек»¹⁵ Чэнь Гана и Хэ Чжаньхао

Искусство струнно-смычковых инструментов Китая составляет масштабную часть его традиционной культуры; закономерно, что европейская скрипка как родственник инструмент гармонично включилась в область китайского струнного исполнительства. Поэтому встречным движением к межкультурному взаимодействию в рамках струнного искусства становится сочинение музыки для западных струнных в китайском стиле. Национальный колорит воспроизводится здесь не только при помощи отдельных элементов музыкального языка, таких как пентатоника, ритмика, особенности мелодии и т.п., но посредством воспроизведения на европейской скрипке звучания эрху.

Таким произведением, в котором успешно воплотился творческий эксперимент молодых китайских музыкантов Чэнь Гана и Хэ Чжаньхао, тогда еще студентов Шанхайской консерватории, стал Концерт для скрипки с оркестром «Любовь бабочек». Созданное в 1959 году, произведение и сегодня пользуется особой популярностью: его музыка звучит в исполнении многих скрипачей в концертных залах мира. Концерт был многократно переложен и существует сегодня в различных инструментальных версиях. Наиболее распространенный в Китае вариант – исполнение оркестром народных китайских инструментов с солирующей европейской классической скрипкой. Часто встречаются характерные для современной китайской музыки оркестры

¹⁵ Название концерта в Китае имеет несколько распространенных вариантов: к первоначальному «梁祝 “化蝶”», восходившему к названию известной легенды «Лян Шаньбо и Чжу Интай», присоединилось сокращенное «Лян Чжу» (梁祝). Для зарубежных гастролей концерт озаглавили «Butterfly Lovers», что вернулось в Китай и распространилось как «Любовь бабочек» (蝴蝶的爱), а в России название концерта было переведено как «Влюбленные бабочки».

смешанных составов, где сочетаются народные китайские инструменты смешаны с классическими инструментами Запада.

Поэтика легенды о Чжу Интай и Лянь Шаньбо поражает большой глубиной, разнообразием течения психологических нюансов и чувств.

Эта легенда занесена в список Произведений искусства устного наследия Китая Фондом ЮНЕСКО. Лирико-трагическая история стала одной из самых популярных в Китае и нашла свое воплощение во многих произведениях художественной культуры (песнях, танцах, картинах, стихах и т.д.).

Так, можно провести определенные аналогии с характерным для европейской культуры жанром баллады, предусматривающим остродраматический, как правило, волнующий любовный сюжет с фантастическими превращениями и часто с трагическим финалом. Для широкого круга европейских народов характерны различные национальные варианты музыкальных прочтений одного и того же сюжета (или его инварианта) в традиционной музыке и более разнообразные жанрово-видовые – в сфере академической культуры.

Одним из самых поэтических прочтений этого китайского сюжета стала его интерпретация знаменитой шаолиньской драмой – одного из высших достижений китайской культуры в целом. Самодостаточность шаолиньской оперы как специфического вида искусства в национальном и мировом измерении способствует воплощению основных черт национального видения, объединяя их за счет синтетической природы музыкально-театрального искусства. Элементы этой драмы таким образом становятся частью общенационального достояния, транслируя образы любви в культуру.

Поэтому появление именно такого «сюжетного» скрипичного концерта в китайской культуре является феноменом символическим, поскольку своими истоками он уходит не только к легендарно-мифологической основе древних китайских памятников, но и к его воплощению в национальном музыкальном

театре, звуковой мир которого был всегда своеобразным ретранслятором народно-национальных музыкальных традиций Китая.

Мелодии, использованные в шаолиньской опере, часто становились народными, приобретая особую популярность, превращаясь в так называемые «образно-звуковые модели» для множества вокальных или инструментальных интерпретаций, причем, как в народной аутентичной, так и в профессиональной среде. Именно к последнему типу можно отнести Скрипичный концерт «Любовь бабочек».

Мировая известность этого концерта может конкурировать с другими китайскими шедеврами музыкального искусства. Под названием «Butterfly Lovers» этот концерт для скрипки с оркестром стал одним из самых известных в мире современных произведений китайской музыки. Именно гармоничное сочетание традиций китайской музыки с достижениями мировой культуры, прежде всего, в сфере инструментального концерта стали той плодотворной базой, синтезом, который и позволил получить такой высокий рейтинг данного скрипичного произведения.

Безусловно, немалую роль сыграла и литературная программа, ведь по сути, это концертно-оркестровая адаптация перевода древней легенды о трагической судьбе двух влюбленных, которые смогли воссоединиться только после смерти, а их души превратились в бабочек. Именно проблеме программности данного концерта была посвящена статья современного китайского исследователя Су Юйчэн, который определяет ее программность «как типологическую черту китайской музыки, что убедительно доказывает ее влияние на возникновение жанра «сюжетного» концерта» .

Композицию Концерта можно определить как сонатную форму со Вступлением и Кодой, однако, сюжетная программная линия развития диктует (при сохранении устойчивых признаков сонатности – коды, триадной структуры сонатного *allegro* и т.п.) не только появление принципов сквозного развертывания, но и определенные драматургически-композиционные блоки, соответствующие литературно-сюжетной канве легенды.

Так, Введение символизирует метафорически-символический образ бабочек, который решен тонкими импрессионистически-колористическими средствами, а также здесь демонстрируются лирические темы; в энергичной экспозиции воспроизводится игра-соревнование во время обучения влюбленных в школе боевых искусств. Многофазовая разработка постепенно раскрывает этапы развертывания драмы: разлука, встреча, расцвет любви, вторжение трагических обстоятельств; реприза включает окончательное расставание, передает картину смерти двух влюбленных, души которых превращаются в бабочек, перебрасывая символическую арку к началу произведения. Подобный принцип распределения и отражения сюжета в музыкальных образах Концерта позволяет усмотреть в его драматургии принципы европейской программности.

Среди европейских аналогий можно назвать также и адаптацию черт поэмности листовского типа – сквозное развитие при частичном сохранении монотематических принципов (сочетание развития и модификации); можно усмотреть и проявление фаталистических образов с интенсивным лирико-психологическим тонусом, свойственных симфоническим опусам П. Чайковского, и тонкую импрессионистическую звукопись картинного типа (Введение и Заключение).

Произведение написано для классического европейского симфонического оркестра, однако, музыка концерта ярко демонстрирует прежде всего национальную природу китайской музыки. Так, солирующая скрипка проявляет не только ладово-интонационное и ритмическое сходство с закономерностями китайской музыки, но здесь также ощутимы и некоторые технические исполнительские приемы и методы, характерные для струнно-смычковых народных инструментов.

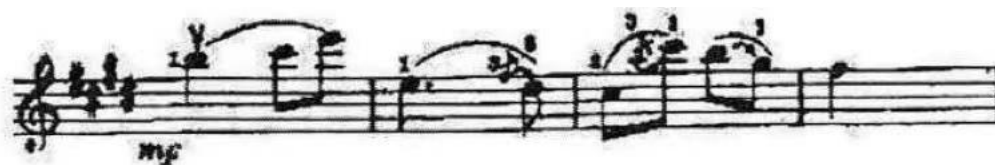
Безусловно, показательной чертой национального стиля стало широкое использование авторами Концерта традиционной пентатоники, а также множества китайских мелодий, попевок, интонаций, что влияет на строение и структуру аккордики, ритмики, моделирует специфический выразительный

комплекс. Это придает произведению ощутимый «китайский» характер звучания, хотя в целом авторы в полной мере используют западные принципы формообразования и тонально-гармонического развития.

Важно, что для романтических зарисовок «Взаимная любовь», «Отказ от брака», «Превращение в бабочек» была выбрана западная сонатная форма. «Превращение в бабочек», представленное в виде «репризы», развивается в соответствии с сюжетной и сценической логикой китайского традиционного романа и музыкальной драмы.

В целом, в произведении реализовано идеальное сочетание сонатного стиля и китайского национального содержания. «Национализация» исполнительской техники, представленная в скрипичном концерте «Лян Чжу», выражается в применении специфического исполнения и акустических эффектов, характерных для традиционной китайской инструментальной музыки. Так, в мелодии «Проводы в восемнадцать ли» имитирован специфический прием игры на эрху – «хуачжи» (портаменто). Нечасто встречающееся в западной музыке портаменто придает мелодии тембральные характеристики традиционной шаосинской оперы, точно передавая сложно уловимые оттенки чувств персонажей. В главной теме «Плач на могиле» искусное сочетание технических приемов «жоусянь» (вibrато-скольжение) и «моинь» (поперечное vibrато) имитирует роскошный тембр мелизмов арий традиционной китайской музыкальной драмы, но при этом используются западные струнные инструменты. Таким образом, композитор заставляет слушателей почувствовать страдание разбитого сердца задыхающейся от слез Чжу Интай (пример 10).

Пример 10. Чэнь Ган – Хэ Чжаньхао. Концерт для скрипки с оркестром «Любовь бабочек»



1-1



1-2

Премьера Концерта для скрипки с оркестром «Любовь бабочек» состоялась в 1959 году в Шанхае в рамках празднования 10-летия со дня основания Китайской Народной Республики. Солировала 18-летняя скрипачка Ю Лина с Симфоническим оркестром Шанхайской консерватории под управлением Фань Чэнву, а затем в исполнении Шэнь Жун Концерт прозвучал в 1961 году с тем же оркестром и дирижером.

Появление «сюжетного» скрипичного концерта является мало типичным явлением и в мировой скрипичной литературе, однако для китайской культуры это символично, так как произведение наполнено ассоциациями с национальным театром, звуковой мир которого был своеобразным ретранслятором музыкальных традиций Китая.

Гармоничное сочетание традиций китайской музыки с достижениями мировой культуры стало той плодотворной базой, синтезом, который повлиял на получение такого высокого рейтинга скрипичного концерта. Произведение написано для классического европейского симфонического оркестра, однако ярко демонстрирует национальную природу китайской музыки. Партия солирующей скрипки наполнена также некоторыми технико-исполнительскими приемами, характерными для струнно-смычковых народных инструментов.

Концерт приобретает «китайский» колорит, хотя авторы в полной мере используют технику тональной гармонии, формообразующие принципы

(произведение одночастное и написано в развернутой сонатной форме), средства оркестрового и сольного инструментального письма. Все сказанное выше свидетельствует о незаурядной художественной ценности произведения, демонстрируя при том плодотворный результат гармоничного синтеза общемировых европейских и национальных традиций.

3.5. Китайский стиль в струнных ансамблях западного образца

Ансамблевый состав струнных, к освоению которого устремились китайские музыканты, был конечно же, струнный квартет. Квинтэссенция насыщенного звучания струнных, какую предоставлял квартет и близкие к нему жанры (квинтет, дуэт или трио), представлялись композиторам и исполнителям богатым полем выражения достоинств национальной культуры.

Первым произведением в жанре струнного квартета в Китае можно назвать «Струнный квартет ре мажор» (1919), созданный Сяо Юэмэем¹⁶ во время обучения в Лейпцигской консерватории в Германии. Это произведение также является одним из первых инструментальных сочинений в истории новой китайской музыки, созданных с использованием западных композиционных приемов. Четырехчастная структура квартета соответствует классической форме западного квартета; в музыке ощутим стиль позднего барокко и ранней венской классической школы.

Предвосхищение новой модели ансамблевой музыки можно усмотреть в «Струнном квартете № 1 фа мажор» Ма Сыцуна¹⁷ (1938 г.) В произведении композитор впервые объединил китайский музыкальный материал с западной композицией, создав новую для китайского искусства модель ансамблевой

¹⁶ Сяо Юэмэй (1884-1940, род. Чжуншань, провинция Гуандун), выдающийся китайский просветитель, композитор, педагог и музыковед, один из основателей Шанхайской консерватории. В Китае он известен как «отец современной китайской музыки».

¹⁷ Ма Сыцун (1912–1987 гг.), скрипач, композитор и педагог, занимает важное место в истории современной китайской музыки. После 1950 года – первый декан Центральной консерватории; обязанности совмещал с постом заместителя председателя Китайской ассоциации музыкантов и главного редактора журнала "Музыкальное творчество".

музыки. В первой части произведения воспроизведен уникальный мелодико-интонационный стиль песен-сказов Северного Китая (пример 11).

Пример 11. Ма Сыцун. Струнный квартет № 1 *F dur*, 1 часть

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system, starting at measure 13, shows a melody in the first violin with trills (tr) and a crescendo (cresc.) marking. The second system, starting at measure 17, shows a melody in the first violin with triplets (3) and a forte (f) dynamic marking. The accompaniment in the other three parts (viola, cello, and double bass) is also shown, with similar markings.

Вопреки распространенному убеждению о тотальности пентатонической основы китайских ладов в сказах Северного Китая, мелодический рисунок наполнен полутоновыми хроматическими ходами.

Неоднократное использование триолей и синкоп подчеркивает стилистические особенности пекинского пения под аккомпанемент барабанчика.

Вторая часть написана в стиле т. н. «плача» из традиционной китайской местной оперы циньцян. Четвертая часть — аллегро, в котором страстная и веселая мелодия первой скрипки в стиле традиционного народного танца - янгэ передает мечту автора о светлом будущем. Неоднократное использование синкоп подчеркивает стилистические особенности пекинского пения под аккомпанемент барабанчика.

Ма Сыцун опирается на широкий спектр наследия европейской и мировой культуры, используя и современные композиторские техники. Однако, сонористические эффекты и все авангардные приемы он связывает, прежде всего, с поисками новых качеств звучания скрипки, соотносимыми с тембрально-исполнительскими принципами игры на китайской скрипке эрху.

В «Колыбельной» Ма Сыцуна, которая признана первым композиторским опусом для западной скрипки, европейский музыкант услышит параллели с творчеством Дебюсси и Равеля. На самом деле эта пьеса необыкновенной красоты и изысканности написана на тему народной колыбельной. Она оправлена в мягкие красочные тона и выражает благородную композиторскую манеру художника, которая оказывается созвучной стилю французских импрессионистов. Игра светотенями наблюдается в деликатных аккордовых комплексах, которые завершаются кластерными полиаккордами: [b-f-c-f-as-es] или [f-c-b-es-as] (пример 12).

Пример 12. Ма Сыцун. Колыбельная

The image shows a musical score for the piece 'Lullaby' (Колыбельная) by Ma Sycun. The score is written for violin and piano. The tempo is marked 'Andante' and the performance instruction is 'con sordino'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score consists of two systems. The first system shows the violin part with a melodic line and the piano accompaniment with chords and arpeggiated figures. The second system continues the melodic and harmonic development. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'dolce' (softly). A small copyright notice 'TF 1953年' is visible in the upper right corner of the first system. A watermark 'Активация Windows' is present in the lower right corner of the second system.

«Колыбельная» Ма Сыцуна объединяет характерные европейские черты пасторальности со специфическим колоритом, который достигается ладоинтонационными и мелодико-ритмическими особенностями китайского народно-песенного контента. В целом ясный характер этой микро-сюиты,

сотканной из небольших выразительных миниатюр, позволяет сопоставлять ее с образцами музыкального импрессионизма.

Сочетание композиционных принципов западных струнных квартетов с музыкальным материалом китайской народной музыки в данных произведениях Ма Сыцуна стало образцовой моделью для создания китайских струнных квартетов в будущем. Его композиционная техника имитирует приемы и музыкальную форму традиционной западной музыки, сохраняет стиль ранней европейской классической музыки, однако, включение в эту структуру традиционной китайской музыки знаменует собой тенденцию к «национализации» струнного квартета в Китае.

Основы подхода Ма Сыцуна к жанру квартета продолжают свое развитие в произведениях «Струнный квартет Соль мажор» Цой Вэя (1955) и «Большой квартет до мажор» У Цзюцзяна (1956). Оба сочинения созданы в период обучения их авторов в СССР. Достижением для китайской квартетной музыки стало использование У Цзюцзяном в третьей части квартета формы фуги, впервые в китайской музыке.

В процессе китаизации европейской лексики (гармонии, полифонии, оркестровки) студенты оркестрового отделения Шанхайской консерватории в августе 1958 года учредили «Экспериментальную группу китайской национальной школы», в которую вошли Хэ Чжаньхао, Чэнь Ган, Дин Чжино, Юй Лина и др. Рассмотренному выше скрипичному концерту «Лян Шанбо и Чжу Интай» предшествовал созданный в 1958 году одноименный струнный квартет, впитавший в себя мелодии традиционной китайской музыки, а также музыкальный материал из национальной музыкальной драмы. Данный квартет, написанный для европейских струнных, стал предшественником скрипичного концерта «Лян Чжу» («Лян Шанбо и Чжу Интай») и первой попыткой воспроизведения традиционной китайской оперы через форму западной струнной музыки.

В годы «Культурной революции», когда идеологический прессинг сковывал развитие искусства, композиторы в рамках обстоятельств находили

направления для творческой работы. Внедряемые правительством восемь моделей «Превосходных образцов революционной литературы и искусства», на которые должны были ориентироваться авторы, не воспрепятствовали активному поиску путей обработки аутентичного материала при включении его в ткань произведений. В этот период коллектив авторов создает квинтет на основе фортепианного аккомпанемента к опере «Красный фонарь». Тан Мизи, Линь Пэйен, Ю Лина и Дин Чжинуо преобразуют фортепианный аккомпанемент в фактуру квинтета, в котором богатая гармония фортепианной партии и струнного квартета поочередно меняются, открывая новые перспективы жанра. Фортепиано и квартет открывают путь к диалогу разных фактур, многообразно воплощающих национальные оттенки китайской музыки.

Чжу Цзяньэр и Ши Юнкан создают струнный квартет «Седая девушка» на основе музыки одноименной «образцовой оперы»; Хуан Сяочжи пишет квартет «Борьба с тигром на горе» на основе отрывков из оперы «Перехитрить Тигровую гору». В квартетах представлена интенсивная обработка песенного материала и ее адаптация к квартетной фактуре.

Особо следует отметить квартет «Седая девушка». В этом произведении используются многие китайские народные мелодии, такие как народная песня провинции Шаньси «Поднимите Майген», народная песня провинции Хэбэй «Маленькая капуста» и другие. В ткани струнного квартета эти мелодии обретают звучание, приближенное к народным «подлинникам», тогда как в опере зачастую мелодии воспроизводятся достаточно механически.

В 1968 году преподаватель Шанхайской консерватории Тань Мицзы, вдохновленный фортепианной кантатой «Легенда о красном фонаре», создал ряд произведений для квинтета (струнного квартета с фортепиано) по мотивам арий из образцовой оперы «Гавань», которые после адаптации вошли в репертуар Шанхайского оркестра Пекинской оперы. Произведение состоит из шести арий. Партия фортепиано и сменяющее ее гармоничное звучание струнного квартета имитируют звучание китайской скрипки – цзинху.

Струнному квартету в данном произведении отводится роль аккомпанемента, который в интерлюдиях, связующих воедино все вокальные партии, своим богатым звучанием идеально передает тончайшие нюансы настроения. Партия струнного квартета в этом произведении стала классическим шедевром в процессе «национализации» китайского струнного квартета.

Вехой в развитии китайских струнных ансамблевых жанров становится произведение У Цзуцзяна «Земля, отраженная на луне», написанное для струнного квинтета (две скрипки, альт, виолончель, контрабас). В основе музыки квинтета – адаптация известной пьесы Хуа Яньцзюня и Лю Тяньхуа для эрху соло с одноименным названием. Квинтет создан в 1973 году; его представление в рамках китайско-американского музыкального обмена имело ошеломительный успех и вызвало последующий всплеск исполнения китайских произведений на международной музыкальной сцене.

Фактура произведения отличается тонкостью письма, полифонической насыщенностью (пример 13) Но главное достоинство этой музыки – в ней представлена новая художественная концепция стиля народной музыки, заключенная не в цитировании и обработке мелодического и ладового материала с приспособлением к новой инструментальной среде, а в воплощении глубины китайского инструментального интонирования, ансамблевых и композиционных навыков, типичных для эрху и запечатленных в облике традиционного исполнительства на струнных смычковых инструментах.

Пример 13. У Цзуцзян. Квинтет «Земля, отраженная на луне»

二泉映月

MOON REFLECTING IN THE ERQUAN POND

阿炳（华彦钧）传谱
吴祖强改编

Lento (♩ = 48 - 58)

第一小提琴 Violini I
第二小提琴 Violini II
中提琴 Viols
大提琴 violoncelli
低音提琴 Contrabassi

注: ♭ 为小幅度的回转滑音。

Яркое воплощение китайского колорита заметно в пьесе «Воспевание нового Тибета» из сборника «Китайский стиль: шесть мелодий для струнного квартета» композитора Хуана Сяочжи. Пьеса представляет собой живую мелодию, сохраняющую стилевые особенности тибетского народного танца. Главная тема, звучащая в партии двух скрипок, сопровождается подыгрыванием второй скрипки и альта. Партия виолончели концентрирует ритм произведения. Исполнители должны быть хорошо знакомы с тибетской народной музыкой, так как здесь используется трехдольный ритм, характерный для тибетской танцевальной традиции. (пример 14)

Пример 14. Хуан Сяочжи. Воспевание нового Тибета

歌唱新西藏*

1 Allegretto $\text{♩} = 208$ 黄晓芝改编

Композиторы нового поколения активно осуществляют творческие эксперименты и поиски, демонстрируя гибкость и практичность мышления.

Так, Бао Юанькай на материале народных песен разных районов Китая создал струнный квартет «Восемь китайских народных песен», который обогатил данный жанр множеством классических мелодий разных музыкальных жанров, таких как скорбная песнь-бэйгэ, шутивая песня-сецюй (скерцо), любовная песня-цингэ, пиццикато-боцзоуцьюй, песни горцев-шаньгэ и вариации-бяньцзоуцьюй (пример 15).

Пример 15. Бао Юанькай. Квартет «Восемь китайских народных песен», партия виолончели

В данное произведение автор включил следующие народные песни: «Плач в пятую стражу» (детская песенка пров. Хубэй), «Область Аньнин» (пров. Юньнань), «Ухожу через западные врата» (северная часть провинции

Шэньси), «Янлюцин» (пров. Цзянсу), «Жасмин» (пров. Хэбэй), «Солнце вошло – безмерное счастье» (песня горцев пров. Сычуань), «Подъем на гору» (уезд Хэцзюй пров. Шаньси), «Нюйва несет воду» (пров. Шаньси). Третья часть («Ухожу через западные ворота») обладает яркими характерными особенностями «национализации». В основе этой песни лежит история тяжелой разлуки двух влюбленных на фоне массовой миграции китайского народа через западный проход в Великой китайской стене в поисках лучшей жизни. Партия первой скрипки представляет собой имитацию женского сольного пения.

В современной истории жанра китайского квартета заметен вклад Тан Дуна. Первый струнный квартет «Ода Фэн», созданный им в 1982 году, представляет собой слияние остро современных эмоций с классическими традиционными мелодиями «Три переулка цветущих слив», «Орхидея» и другой старинной придворной музыкой. Тан Дун, на которого глубоко повлияла китайская классическая культура, изучал навыки игры на гуцине, пипе и других национальных инструментах. Композитор ввел в ткань струнных имитацию звучания гуциня при помощи внедрения приемов игры на гуцине и технику «скользящего пальца», обычно используемую в исполнении пипы. Обогащение квартетной исполнительской техники приемами традиционной игры придали звучанию квартета неповторимое очарование национальной струнной музыки. В произведении используется много современных технических элементов письма и игры. Например, в нотной записи композитор фиксирует четвертитоны, а также тончайшие изменения и колебания звука. Кроме того, китайский стиль в его квартете оказался органичным современной технике додекафонии, пантональности и другим новейшим композиционным приемам, которые оказались максимально гармоничными китайской музыке, демонстрируя миру ее музыкальные особенности.

Показателен пример Шанхайского квартета. Ансамбль был создан в в 1983 году, но с 1985 года базой его концертной деятельности становятся США.

В 2002 году музыканты прославились на весь мир благодаря выходу в свет альбома *Chinasong*, «который объединяет двадцать четыре аранжировки китайских народных, концертных и политических произведений для струнного квартета» [167, с. 138]. Пьесы были написаны вторым скрипачом группы Цзян Ивэнем. Цзян начал проект *Chinasong* в 1999 году. Многие треки *Chinasong* основаны на произведениях, написанных до 1966 года, и Цзян подчеркивает связь между восточным смысловым содержанием музыки и западным стилем исполнения. Чтобы научиться использовать приобретенное им программное обеспечение для нотной записи, он начал создавать аранжировки для струнного квартета китайской скрипичной и фортепианной музыки, которую выучил в юности. В течение двух лет ансамбль записал двадцать четыре аранжировки, включив их в свой концертный репертуар. Аранжировки Цзяна призваны, по его словам, «облечь китайские мелодии в западные рамки, чтобы дать американским слушателям ощущение безопасности и близости... Я не хотел просто имитировать традиционные китайские инструменты, когда мы играем эти пьесы. Я попытался приблизить гармонию и структуру к традиционным западным стилям» [цит. по: 167]. Стиль его аранжировок не предполагает выявления потенциально «экзотических» качествах музыки, напротив, музыкант стремится максимально погрузить китайские мелодии в западную фактуру.

Показательным примером его метода работы Цзяна с оригинальным материалом является вступительный трек альбома *Chinasong*: аранжировка песни Чэнь Гана «Утро в горах Мяо». Благодаря своей популярности композиция Чэня выдержала множество самых разнообразных переложений для сольных инструментов с аккомпанементом фортепиано или янцзинь; она звучала в исполнении камерных составов, китайских оркестров и западных оркестров. В оригинале вступительный и заключительный разделы пьесы имеют импровизационный характер; в музыке слышны имитации далеких птичьих переключек. Не изменяя форму оригинала, композитор работает с деталями: он варьирует регистры мелодических линий, погружая их в вязь

контрапункта, меняя типы фактуры аккомпанеента, струнные сочетания и тембры. Все изменения оригинала – это стремление автора приблизить китайское произведение к западному музыкальному «этикету».

Один из примеров такого изменения можно найти и в интерпретации Цзяном концерта «Лян Чжу» («Влюбленные бабочки»). В оригинале Чэня скрипка звучит соло в верхнем регистре, и только в каденциях фраз появляются арпеджированные аккорды. Экзотически звучащий материал Цзян приближает к западной классической музыке, сопровождая его тремоло мажорных аккордов, распределенных в партии второй скрипки, альты и виолончели.

Аранжировки получили высокие отзывы прессы: «звучали очаровательные мелодии и отголоски китайских инструментов, но гениальные аранжировки Цзяна с их богатыми гармониями, напоминающими камерную музыку Центральной Европы девятнадцатого века, сделали их звучание полностью подходящим для идиомы квартета» [167, с. 210].

Новаторская трактовка жанра квартета представлена также в сочинении Го Вэньцзина «Баллада о реке Янцзы», удостоенном Третьей премии IV Национального конкурса камерной музыки в 1985 году. По свидетельству Дун Шухань, «выверенный рациональный тембровый баланс струнных, будучи вовлеченным в эстетику иной музыкальной культуры, оказался «переинтонированным». Элементы, которые многие западные композиторы стремились воспроизвести как аллюзии Востока, во всей полноте и цельности зазвучали «напрямую», без «акцента». Квартетный состав в интерпретации Го Вэньцзина обнаружил способность к точному и одновременно весьма деликатному воспроизведению китайской музыкальной артикуляции <...> Классические струнные инструменты Запада заиграли “по-китайски”» [20, с. 63].

Ладовые и интонационные особенности мелоса китайской музыки, тембральные оттенки (применение глиссандо) и изменение ритма – все это отличается от традиционной западной манеры и правил исполнения.

Причинами этих отличий являются особенности китайских народных инструментов. Развитие струнных ансамблей западного типа в китайской музыке демонстрирует переосмысление родственных инокультурных инструментов: от их технического и интонационного освоения к включению в родную культуру с последующим обогащением национальными традициями и вхождением – на новом уровне – в музыкальное пространство мира. Но в это пространство китайская струнная музыка выходит с новыми инструментальными составами, в которых на равных участвуют национальные и западные инструменты.

3.6. Ансамблевый синтез китайских струнных с инструментами Запада в творчестве современных композиторов

Китайские струнные инструменты для композиторов, работающих в системе западноевропейских жанров, представляют особый интерес, поскольку обладают особым свойством: их звучание можно достаточно легко имитировать с помощью классических западных музыкальных инструментов. Для придания произведению специфических национальных красок можно прибегнуть к имитации того или иного китайского инструмента. Например, звучание пипы становится эстетическим центром фортепианной прелюдии Чу Ванхуа «Багровая река» (2002). Примеры многочисленных имитаций китайских струнных в фортепианной музыке приводит Цюй Ва [61]. В результате таких имитаций китайский стиль становится воспроизводимым в звучании инструментальных сочинений для фортепиано или классического симфонического оркестра. «Фортепианные транскрипции и близкие к ним инструментальные сочинения заняли ведущее положение в концертном репертуаре известных китайских пианистов. Они не только знакомят мировую публику с богатым наследием традиционной музыкальной культуры, но и способствуют созданию и реализации новых выразительных средств. Кроме

того, благодаря различным приемам художественной и языковой имитации звучания таких разных инструментов, как гуцинь, пипа, сона, эрху и др., значительно расширяются современные возможности фортепиано, что, безусловно, обогащает не только китайские, но и мировые пианистические традиции» [61].

Приведем и высказывание Н. Петровой: «Композиторы, создавая новые инструментальные ансамбли, делают смелые шаги по изменению и расширению «звукового идеала» китайского слушателя, воспитанного на звучании традиционных инструментов, таких как эрху, гучжэн, сона, пипа, жуань, дицзы и др.» [42, с. 28]. Анализируя рапсодии для эрху и фортепиано Ван Цзяньмина, автор замечает: «Фортепиано нередко подражает и таким инструментам китайского народного оркестра, как цитра, пипа, флейта сяо, малый гонг сяоло, о чём свидетельствуют особенности фортепианной фактуры. Например, можно наблюдать в правой руке у пианиста фактуру, свойственную струнно-щипковым инструментам (пипа, жуань, или возможно исполнение на струнно-смычковых инструментах приёмом *pizzicato*). Иногда фортепианная фактура вызывает ассоциации с тремоло литавр (в китайском национальном оркестре — малый гонг сяоло). Также можно видеть характерную фактуру и диапазон духового китайского инструмента» [42, с. 30-31].

Приведенное наблюдение имеет важное значение: действительно, звучание европейских инструментов при сочетании с китайскими струнными в ансамбле наделяется характерными звуковыми красками, включаясь в поле иной культуры. «Композиторы, создавая новые инструментальные ансамбли, делают смелые шаги по изменению и расширению “звукового идеала” китайского слушателя, воспитанного на звучании традиционных инструментов, таких как эрху, гучжэн, сона, пипа, жуань, дицзы и др.» [42, с. 27]. Одновременно исследователи отмечают следующее обстоятельство: «партия китайской скрипки, насыщенная разнообразной техникой, является новаторской для нее и совсем не похожа на классические композиции,

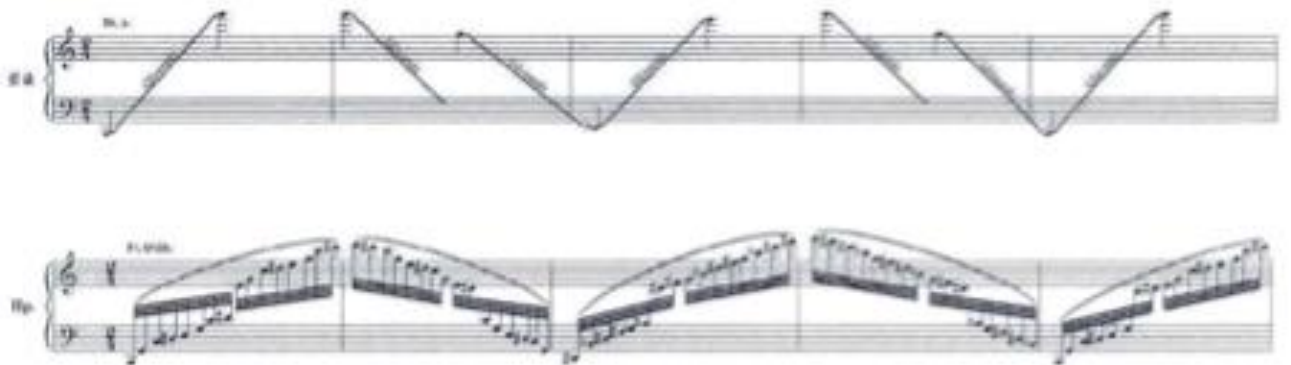
составлявшие репертуар традиционных исполнителей. Мелодическое нежное пение эрху и определенный ресурс звукоподражаний голосам природы полностью растворен в виртуозной технике, в смене темпераментных эмоций и страстной речи, воплощаемой этим тихим и почти интимным инструментом» [84, с. 94]. Это описание прекрасно иллюстрирует каденция эрху из Рапсодии № 1 Ван Цзяньмина (пример 16).

Пример 16. Ван Цзяньминь. Рапсодия № 1 для эрху и фортепиано. Часть 1. Фрагмент каденции эрху

The musical score is presented in seven staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It features a melodic line with a series of sixteenth notes, followed by a dotted line indicating a continuation of the pattern. The second staff continues the melodic line with a series of sixteenth notes, marked with a forte 'f' dynamic. The third staff shows a melodic line with a series of sixteenth notes, followed by a series of eighth notes. The fourth staff features a melodic line with a series of sixteenth notes, followed by a series of eighth notes. The fifth staff shows a melodic line with a series of sixteenth notes, followed by a series of eighth notes. The sixth staff features a melodic line with a series of sixteenth notes, followed by a series of eighth notes. The seventh staff shows a melodic line with a series of sixteenth notes, followed by a series of eighth notes.

Известно, что «в дальнейшем Ван Цзяньминь сделал две разные транскрипции Рапсодий, переложив фортепианную партию в оркестровые версии: для китайского Национального струнного оркестра и Западного симфонического оркестра. Судя по оркестровым составам, западная версия уступает в богатстве тембровых возможностей: в ней целиком отсутствует компенсация щипковой группы, которую достаточно сложно имитировать средствами западного оркестра» [78, с.80]. Следует обратить внимание на осязаемое отличие партий инструментов, которые можно рассматривать как аналоги, ими являются китайская кунхоу и западная арфа. Отличия версий связано с принципиальной разницей их структурных устройств. Приведем в пример яркий фрагмент из раздела *Largo*, в котором рельефно запечатлены разные концепции заполнения «воздушного пространства» китайским и западным инструментами (пример 17):

Пример 17. Ван Цзяньминь. Рапсодия № 1 для эрху и фортепиано. Фрагмент в переложениях для китайской кунхоу (верхняя строка) и западной арфы (нижняя строка).



Волнообразные арпеджио тридцать вторых нот партии арфы (нижняя строка) выписаны, поскольку арфа – инструмент с точным звуковысотным воспроизведением. В партии кунхоу (верхняя строка) такие волны выглядят как свободные линии, заполняющие весь диапазон инструмента. Подобные эффектные пассажи, создающие сильный атмосферный образ, свойственны китайским цитрам – гучжэну и родственным ему инструментам. Китайская

кунхоу умножает эту возможность щипковых, выводя звуковые волны не только за пределы дискретности, но и за границы точной звуковысотности.

«В Рапсодиях для эрху Ван Цзямина воплотился новый облик древнего инструмента, вошедшего в XXI столетие фундаментально измененным, устремленным навстречу мировой культуре и запросам времени. Китайская скрипка представила миру чрезвычайно богатую музыкальную культуру, в которой образ Востока проступает в сложной гамме остро современных художественных катаклизмов» [78, с. 82].

В исполнительском арсенале западных инструментов также происходит полное обновление эстетического и технологического ресурса традиционных струнных, раскрывшийся художественный мир остро современных образов.

Инструментальные миксты начинают особенно интенсивно практиковаться композиторами на рубеже XX-XXI столетий. Возникают неожиданные сочетания, такие как квинтеты с пипой «Фея розовых чернил» Ло Юнхуэя (1996) и «Душа» Чжоу Лонга (2012), Вариации для эрху и струнного квартета «Маленькая капуста» (1997), затем для пипы и квартета «Баллард» (1998) Вэн Дэцина. Чэнь И создает «Хуцинь-сюиту» для хуцинь и струнного квартета (1997). Особенно активно экспериментирует с составом квартета Го Вэньцин: «Второй струнный квартет Ише» (1999) написан для квартета и китайского ударного инструмента; «Третий струнный квартет» – для струнного квартета и бамбуковой флейты в том же году. Перу Ма Шуйлуна принадлежит квинтет «Пипа и струны» (2000), «Санфань» (2001) Бао Юанкая написан для сансьяна и струнного квинтета, у Вэнь Дэцина появляется струнный квартет с флейтой «Сичжу» (2001).

Чжу Цзяньэр к нетрадиционным комбинациям инструментов («Жад» для пипы и струнного квартета) присоединяет двенадцатитоновую композиционную технику (2002), сочетание шэна со струнным квинтетом оживает в произведении Чжао Линя «Жертвенная чаша». Такой же состав у квинтета Ян Цина «Умный» (2006), и совсем неожиданный ансамбль в его же произведении «Четыре сцены холодных лет» (2015), написанном для гучжэна

Тяньфу и струнного квартета. Список можно продолжить, но уже можно сделать некоторое обобщение.

Появление квинтетов «квартет + китайский инструмент (преимущественно струнный)» можно считать прорывом в культурном пространстве. В таких ансамблях достигнут баланс слияния разнокультурных инструментов с выходом в новую эстетику, где «восточное» представлено не как некий дополнительный колорит, но как неотделимое качество музыки, не разлагаемое на отдельные элементы: лад, ритм, интонирование и тд. Европейец будет слышать «восточное» благодаря присутствию яркой тембровоинтонационной краски, которую вносит сам инструмент, но его звучание никогда не диссонирует академическому строю европейских струнных, он то сливается с ним, то обозначает свой неповторимый тембр. Лексика музыки, озвучиваемая ансамблем разнокультурных струнных, универсальна и остро современна. Для китайских слушателей музыка подобных микстовых составов – высокое академическое искусство, имеющее родные корни.

Межкультурные по составу оркестровки становятся основой китайской инструментальной музыки в конце XX-го и окончательно утверждаются в XXI столетии. Ведущая роль в слиянии разных групп принадлежит струнным, именно в этой группе найден максимальный баланс звучания оркестра нового поколения, который китайские музыканты представляют сегодня на мировой площадке. По составу это академический оркестр с подвижным включением в него китайских инструментов, где струнная группа может быть усилена за счет добавления китайских скрипок по всему диапазону струнных. Приведем в пример отрывок из концерта для эрху «Аромат сердца» Чжао Цзипина (2004 г.), где струнная группа оттеняет соло эрху медитативными «погружениями» в звук (пример 18):

Пример 18. Чжао Цзипин, Концерт для эрху «Аромат сердца»

Здесь типичное для современного состава китайского оркестра сочетание традиционных струнных с добавлением виолончели и контрабаса. Кластер больших секунд разложен в разных струнных, поскольку у каждой скрипки свой оттенок тембра, хотя диапазоновое отличие весьма незначительное.

В оркестре соло эрху и прочих древних инструментов семейства хуцинь количественно преобладает над солированием других семейств китайских инструментов (струнных щипковых, духовых, ударных), что связано, вероятно, со способностью эрху как сливаться с европейскими струнными, так и отделяться от них, тогда как другие инструменты, духовые, щипковые или ударные – это всегда «колорит», акцент национального аспекта. В знаменитом соло эрху из III части сюиты Чжао Цзипина «Большой двор Цао» каждый звук этой незатейливой, на первый взгляд, мелодии, буквально «выпеваётся» скрипкой эрху со всей глубиной ее бархатного тембра. Соединение звуков эрху отличается от самых изысканных кантилен европейской скрипки тем, что

эта связь осуществляется в глубинах звука, в его тембровых нюансах, которые у эрху вполне определены и представляют собой различимые эстетические качества. Пение этой скрипки уподобляется выразительной речи, темперамент которой прорывается сквозь внешне аскетичную мелодическую форму (пример 19). Каждый широкий интервал (квинта, секста, октава) становится средоточием искусства тембровых переходов, создающих иллюзию глissандо, хотя на самом деле его нет, – настолько гибки тембровые связи звуков, которые легко может воплотить эрху.

Пример 19. Чжао Цзипин. Сюита «Большой двор Цао» для оркестра.
Часть III. Соло эрху

Выводы

В данной главе были показаны направления, рельефы которых заметны в общем развитии искусства китайских струнных инструментов. Основополагающим является включение традиционных инструментов в композиторский тезаурус – музыка для китайских струнных активно развивается, ее репертуар обогащается новейшими сочинениями в самых разных стилевых и жанровых решениях. Начало этому направлению положил композитор и исполнитель Лю Тяньхуа, написавший немало концертных пьес для эрху и пипы.

С этим направлением тесно связана линия развития исполнительской практики – и здесь важно отметить стремление китайских музыкантов опробовать технические и выразительные возможности национальных инструментов в западноевропейском репертуаре. Возможно, эта часть задач осталась в рамках «внутреннего пользования», однако, ее значение как катализатора технического прогресса и модернизации инструментов трудно переоценить. Кроме того, техника «своих» инструментов, прошедшая испытание западным репертуаром, подготовила почву для совместного музицирования разнокультурных струнных, расширив смысловое и звуковое поле эстетических возможностей новейших – микстовых – ансамблей, в которых западное и восточное оказываются слитыми в едином культурном, семантическом и языковом пространстве.

Микстовые ансамблевые группы, совмещение разных групп в оркестрах расширяют творческое пространство композиторских поисков и решений. Симфоническая музыка с солирующими китайскими скрипками, концерты для струнных соло в сочетании с оркестрами самых разных составов, сочинение музыки в китайском стиле для западных инструментов в формах и концертных жанрах европейского типа представляется нам единым направлением, в котором творчество композиторов для западных струнных и различные сочинения для китайских струнных и самых разных их сочетаний в музыкальном отношении не являются ограниченными друг от друга. В конечном итоге симфоническая музыка, где может солировать эрху под аккомпанемент западной арфы, объединяет все линии творческого поиска в единое культурное поле – современную китайскую концертную музыку. Исполнители, распространяющие современное искусство древних китайских струнных по всему миру, приглашают услышать голос инструментов, способных внести яркую краску в полнзвучие мировой музыкальной культуры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Эпоха открытости, породившая интенсивное обновление во всех сферах культурной жизни Китая, отражается и на состоянии музыки для струнных. В XX столетии, прошедшем под знаменем открытия и освоения музыки Запада, национальные инструменты определяют свое место в диалоге культур, и в последние десятилетия прошедшего века композиторы Китая создают произведения, составившие «золотой фонд» современной музыки. Традиционные струнные заняли важное место в оркестре нового поколения. Это синтезированный оркестр с подвижным составом, в котором объединенное звучание европейских и китайских инструментов создает уникальную палитру красок. Используя музыку как универсальный язык, оркестр строит мост между разными культурами мира, создавая международное музыкальное пространство культурного обмена и образования посредством своих выступлений. Китайский оркестр национальных инструментов не только исполняет аутентичную традиционную музыку в различных формах, но постоянно содержит в своем репертуаре современную китайскую музыку, произведения западного классического искусства.

Исследование тембровоакустического баланса такого оркестра и роли каждой группы в общем составе представляется автору отдельным научным контентом, весьма опосредованно соприкасающимся с диссертацией, посвященной развитию струнных инструментов. Однако, следует отметить распространенные неточности, касающиеся состава струнной группы. Так, Янь Цзяньань перечисляет состав инструментов китайского оркестра следующим образом:

«Группа духовых инструментов (бамбуковая флейта дици (джуди), гобой гуанзи и сона, губной орган шэн).

Группа ударных инструментов (в основе — большие и малые тарелки дало и сяоло, барабаны гу и другие инструменты: от большого гонга до маленькой трещотки.

Группа струнно-щипковых инструментов (лютя пипа, цитры жуань, люцинь).

Группа струнных смычковых инструментов (гаоху, эрху, чжунху, даху, виолончель, геху или контрабас).

В группу струнных инструментов также входят цимбалы — яньцинь»¹⁸. Автор не уточняет, в какую именно группу струнных входит яньцинь, и это не случайно, так как яньцинь остается обособленным инструментом, художественные и акустические особенности которого не позволяют присоединить его ни к одной из групп, подобно тому, как фортепиано и арфа в случае их ансамблевого участия в оркестре остаются обособленными инструментами с собственной достаточно автономной функцией.

Подобные факты свидетельствуют об актуальности процессов осмысления культурно-исторической и художественно-эстетической роли струнных инструментов. «Струнный спектр» китайской музыки концентрированно воспроизводит ее историю, наглядно представляет ее специфику и колорит. Исследование функций репрезентативных струнных инструментов позволит раскрыть важные качества китайской музыкальной культуры. Некоторые из них были представлены в диссертации, но продолжение исследований в этом направлении безгранично. Приведем примеры некоторых возможных линий научных разработок:

- Иерархия китайских струнных инструментов в ансамблях. В различных региональных культурах сочетания струнных обнаруживают разные функциональные расстановки: эрху может быть солирующим или аккомпанирующим инструментом, также и щипковая пипа; подвижна и мелодическая – звукоизобразительная функции инструментов.

- Аккомпанирующие традиции струнных в пекинской опере и в иных видах китайской драмы. Здесь огромное пространство для исследований.

¹⁸ Янь Цзянань. Оркестр китайских народных инструментов и творчество Сюй Чанцзюня: проблемы дирижёрской интерпретации // Музыка. Искусство, наука, практика. — № 4 (28). — 2019. — С. 43.]

Инструменты семейства цинь, в первую очередь, конечно, эрху, издавна составляли унисонную втору в вокальных выступлениях артистов. Обычно этот факт только констатируют, но уникальность такой роли инструмента обладает огромным потенциалом для изучения. Унисон струнной партии и голоса – это отнюдь не примитивное повторение вокальной линии; необходимо вслушиваться в созвучие тембров, чтобы осознать их особое взаимодействие.

- Звукоизобразительные функции струнных инструментов. Этот аспект естественно организуется как состоящий из отдельных разделов исследования, соответствующий каждому инструменту, поскольку звукопись и изобразительные возможности смычковых, щипковых, струнно-ударных радикально различны.

- Жанровая система в области струнной музыки. Эта сфера на сегодняшний день затронута в минимальной степени. Как праило, рассматриваются жанры на уровне отдельных инструментов, но в каждом регионе, как и в искусстве струнных в целом просматривается взаимосвязь жанровых тенденций. Выявить взаимодействие жанров, построить жанровую систему – актуальная исследовательская задача.

- Современная музыка для китайских струнных – здесь также видится большой простор для научной работы.

Как видим, даже самый общий взгляд позволяет выделить весьма рельефные и многообещающие области и направления исследований.

Струнный музыкальный инструмент – это не просто средство создания и передачи в художественной форме эмоций и мыслей, не только орудие в руках человека для воспроизведения звука, но и художественное произведение декоративно-прикладного искусства.

Струнные инструменты Китая сохраняют статус актуальных хранителей национальных традиций. Однако, струнное наследие, представленное историческими и этнографическими разновидностями, не только сохраняет

глубину и художественную самобытность китайской музыки, но и транслирует в мир ее уникальную эстетическую палитру.

Сегодня в современном Китае струнные инструменты представляют собой две объемные обособленные группы: одни инструменты заняли значимые позиции благодаря их вовлечению в орбиту актуальных процессов мировой культуры, другие инструменты, специфические по отражению локального колорита, который является маркером китайской культуры, стали предметом особой заботы государства и музыкальных деятелей.

Дальнейшее исследование возможностей роста и совершенствования китайских струнных в синхронии и диахронии культуры будут способствовать воссозданию картины художественной динамики эпохи, умножению ее гуманитарных ценностей, которые заложены в музыкальном творчестве китайского народа, в том числе, в инструментальном исполнительстве.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агеева, Н. Ю. Китайская народная инструментальная музыка и музыкальные инструменты при династиях Сун (960–1279) и Юань (1279–1368) / Н. Ю. Агеева // Общество и государство в Китае / Институт востоковедения РАН. – Москва, 2009. – Т. 39, № 1. – С. 390–396. – URL: https://china.ivran.ru/f/Ageeva_N.YU._Kitajskaya_narodnaya_instrumentalnaya_muzyka.pdf (дата обращения: 25.01.2024). – Режим доступа: открытый.
2. Агеева, Н. Ю. Об иноземном происхождении некоторых струнных музыкальных инструментов Китая / Н. Ю. Агеева ; ИВ РАН. – URL: https://china.ivran.ru/f/Ageeva_N.YU._Ob_inozemnom_proishozhdenii_nekotoryh_strunnyh_muzykalnyh_instrumentov_Kitaya.pdf (дата обращения: 17.01.2024). – Режим доступа: открытый.
3. Айзенштадт, С. А. Вклад российских музыкантов в становление китайской музыкальной культуры и современная информационная политика КНР / С. А. Айзенштадт // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 4. – С. 99–116. – URL: <https://vestnik.nsglinka.ru/uploads/pdf/2019-26/26-99-108.pdf> (дата обращения: 17.01.2024). – Режим доступа: открытый.
4. Алкон, Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Елена Мееровна Алкон ; Дальневост. гос. акад. искусств ; Рос. ин-т истории искусств. – Владивосток, 2002. – 43 с.
5. Бай, Цзы Цзян. Своеобразие композиторского творчества Лю Тяньхуа / Цзы Цзян Бай // Аўтэнтычны фальклор : праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антраполага Зінаіды Мажэйкі) : зборнік навуковых прац удзельнікаў X Міжнароднай навуковай канферэнцыі, Мінск, 29 красавіка – 1 мая 2016 г. / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў [і інш.]. – Мінск, 2016. – С. 166–167.
6. Батанов, В. Ю. Жанрово-стилевые ориентиры камерно-инструментальной музыки китайских композиторов XX века / В. Ю. Батанов

// European Journal of Arts. – 2020. – №3. – С. 23–30 – URL: https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-3_2020_TL.pdf (дата обращения: 02.02.2024). – Режим доступа: открытый.

7. Будаева, Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Будаева Туяна Баторовна; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – Москва, 2011. – 28 с.

8. Будаева, Т. Б. Оркестр и оркестровая музыка Пекинской оперы / Т. Б. Будаева // Старинная музыка. – 2008. – № 4 (42). – С. 26–31.

9. Ван, Ин. Претворение особенностей игры на национальных струнных инструментах в китайском фортепианном искусстве / Ин Ван. // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена: Научный журнал. – Санкт-Петербург, 2008. – № 38 (82). – С. 85–92.

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

11. Ван, Хуэйсянь. Исполнительство на эрху как феномен музыкальной культуры Китая / Ван Хуэйсянь // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов / ред.-сост. Н. И. Верба, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – Санкт-Петербург : Астерион, 2021. – С. 175–180.

12. Ван, Хуэйсянь. Народный инструмент эрху в контексте исполнительской культуры современного Китая : дисс. ... канд. искусствоведения : 5.10.3 / Ван Хуэйсянь ; ФГБОУ ВО РГПУ им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2023. – 172 с.

13. Ван, Чэньюй. Национальные особенности игры китайских музыкантов-исполнителей на струнных инструментах / Чэньюй Ван // Colloquium-Journal. – 2020. – № 9/4(61). – С. 10-13. – URL: <https://colloquium->

journal.org/wp-content/uploads/2022/05/Colloquium-journal-2020-61-4.pdf (дата обращения: 06.02.2024). – Режим доступа: открытый.

14. Васильченко, Е. В. Культура звука в традиционных восточных цивилизациях Ближнего Востока, Южной Азии, Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии : автореф. дис. ... д-ра культурологии : 24.00.01 / Е. В. Васильченко ; МГУ им. М. В. Ломоносова. – Москва, 1997. – 54 с.

15. Виноградова, Е. В. Китайская музыка / Е. В. Виноградова, А. Н. Желоховцев // Музыкальная энциклопедия. – Москва : Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 807–815.

16. Грей, Д. Г. История Древнего Китая / Грэй Джон Генри ; пер. с англ. А. Б. Вальдман. – Москва : Центрполиграф, 2006. – 606 с.

17. Гудимова, С. А. Символика китайской музыки / С. А. Гудимова // Культура. – 2003. – № 3(26). – С. 171-186. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-kitayskoj-muzyki> (дата обращения: 20.04.2023). – Режим доступа: открытый.

18. Демин, Андрей Григорьевич. Монгольские смычковые инструменты, их роль и место в культуре народов Центральной и Восточной Азии : автореф. дис. ... канд. исторических наук : 07.00.07 / Восточно-Сибирская гос. акад. культуры и искусства. – Улан Удэ, 2000. – 19 с.

19. Ду, Байсиань. Обзор исследования происхождения пипы по Шелковому пути /Байсиань Ду // Культура и цивилизация. – 2023. – Том 13, вып. 7А. – С. 20–25. – URL: <http://www.publishing-vak.ru/file/archive-culture-2023-7/a3-du-baixian.pdf> (дата обращения: 17.01.2024). – Режим доступа: открытый.

20. Дун, Шухань. Особенности стиля камерно-инструментальных сочинений Го Вэньцзина «Музыка “Ба” для виолончели и фортепиано» и струнного квартета “Баллада о реке Янцзы” / Дун Шухань // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – № 4 (54). – С. 59–64.

21. Инь, Фалу. Наши замечательные музыкальные традиции / Инь Фалу // О китайской музыке: Статьи китайских композиторов и музыковедов / Сокр.

пер. с кит. ; сост., ред., и предисл. Г. Шнеерсона. – Москва: Музгиз, 1958. – Т. 1. – С. 18 – 31.

22. Китайская музыка // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ. ; ред. и доп. Л. О. Акопяна. – Москва : Практика, 2001. – С. 405–406.

23. Конрад, Н. И. Запад и Восток : статьи / Н. И. Конрад ; АН СССР. – Москва : Наука, 1966. – 519 с.

24. Ли, Исюань. Обоснование хронологии китайской симфонической музыки / Исюань Ли // Манускрипт. – 2019. – Т. 12, № 11. – С. 269–273.

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

26. Ли, Хуэй. Анализ жанрово-стилистических особенностей китайской национальной скрипичной школы / Хуэй Ли // Культура и цивилизация. – 2023. – Том 13, № 8А. – С. 5-13.

27. Ло, Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ло Чжихуэй; С.-Петербург. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2016. – 213 с.

28. Ло, Ши. Симфонические жанры в контексте китайской фортепианной культуры : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ло Ши ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – Москва, 2003. – 268 с.

29. Лю, Сяоси. Особенности исполнения произведений для гучжена и фортепиано в современной китайской музыке (на примере «Yun Shang Su» Чжоу Юйго) Сяоси Лю // European Journal of Arts. – 2021. – № 2. – С. 28–33. – URL: https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-2_2021_TL.pdf (дата обращения: 06.02.2024). – Режим доступа: открытый.

30. Лю Цзюньли. Сравнительное исследование особенностей китайского народного инструмента эрху и классической европейской скрипки // Репозиторий БГУКИ. – URL:

<http://repository.buk.by/jspui/bitstream/123456789/496/1/Sravnitel%27noe%20issledovanie.pdf> (дата обращения: 06.02.2024). – Режим доступа: открытый.

31. Лю, Цзюньли. Формирование национального репертуара для скрипки (Китайская Народная Республика) / Цзюньли Лю // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. – 2009. – № 1 (11). – С. 93-100. – URL: <https://studylib.ru/doc/2130078/formirovanie-nacional-nogo-repertuara> (дата обращения: 17.01.2024). – Режим доступа: открытый.

32. Мацевский, И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. В. Мацевский. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 517 с.

33. Му, Цюаньчжи. Соединение европейского и национального в Концерте для скрипки с оркестром Го Вэньцзина «Гуюнь» / Му Цюаньчжи // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2017. – № 4. – С. 48–54.

34. Му, Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае : образование, исполнительство, национальный репертуар : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Му Цюаньчжи ; Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки] – Нижний Новгород, 2018. – 22 с.

35. Музыкальная эстетика стран Востока / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии / общ. ред. и вступ. ст. под ред. В. П. Шестакова. – Москва : Музыка, 1967. – 415 с.– (Памятники музейно-эстетической мысли / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии).

36. Музыкальная эстетика стран Востока : сборник / общ. ред. и вступ. статья В. П. Шестакова. – Москва : Музыка, 1967. – 414 с.

37. Музыкальные инструменты Китая : иллюстр. очерк : авториз. пер. с китайского / под ред. и с доп. И. З. Алендера. – Москва : Музгиз, 1958. – 51 с.

38. Музыкальные инструменты мира. Иллюстрированная энциклопедия / Пер. с англ. Т. В. Лихач. – Минск: Попурри, 2001. – 320 с.

39. Новоселова, А. В. Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая : дис. ... канд. искусствоведения / Новоселова Анастасия

Владимировна ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2015. – 245 с.

40. Петрова, А. М. Жанровая панорама скрипичного творчества китайских композиторов после культурной революции / А. М. Петрова // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10. № 1. – С. 157–167.

41. Петрова Н. В. Гучжэн и фортепиано: ансамбль национального и европейского инструментов в сочинениях китайских композиторов / Н. В. Петрова, Д. Р. Загидуллина // Музыка. Искусство, наука, практика / № 1(41) 2023. – С. 35–45. – URL: <https://www.kazancons.ru/images/Петрова-Загидуллина.pdf> (дата обращения: 02.02.2024). – Режим доступа: открытый.

42. Петрова, Н. В. Ван Цзяньминь и его рапсодии для эрху и фортепиано / Н. В. Петрова // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2022. – № 1(37). – С. 27–39.

43. Сергеева, Т. С. Российское музыкальное востоковедение: на пути становления / Т. С. Сергеева // Musiqi dunyasi. – 2013. – № 2/55. URL: <http://www.musiqi-dunya.az/pdf/55/1.pdf> (дата обращения: 23.02.2023).

44. Синь, Син. Основные тенденции в развитии жанра скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов 1940-1980-х годов / Син Синь // Манускрипт: Грамота. 2021. Том 14. Вып. 12. С. 2797-2802.

45. Синь, Син. Становление и развитие скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Синь Син ; Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2022. – 22 с.

46. Сюй, Цинлин. Имитация звучания щипковых народных инструментов в сочинениях современных китайских композиторов / Цинлин Сюй // CHRONOS. – 2020. – № 9 (48). – С. 40–43.

47. Тан, Хайчуань. Основные музыкальные инструменты, применяемые в китайской народной музыке / Хайчуань Тан // Музыковедение. – 2019. – № 8. – С. 46–49. – URL:

<https://istina.msu.ru/publications/article/237723269/> (дата обращения: 25.01.2024). – Режим доступа: открытый.

48. У, Ген-Ир. История музыки Восточной Азии : Китай, Корея, Япония : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по направлению 050600 – Художественное образование / Ген-Ир У. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2010. – 541 с.

49. У, Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония) : историко-теоретический анализ : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / У Ген-Ир; Российский гос. педагогический университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2012. – 41 с.

50. У, Ген-Ир. Формирование музыкальной культуры в Древнем Китае / У Ген-Ир // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-muzykalnoy-kultury-v-drevnem-kitae/viewer> (дата обращения: 04.02.2024). – Режим доступа: открытый.

51. Фань, Жун. «Цыганские напевы» Сарасате в рамках вестернизации искусства китайской скрипки эрху / Жун Фань // Музыкальная культура глазами молодых ученых. – СПб: Астерион, 2021. – Вып. 16. – С. 268-274.

52. Фань, Жун. Ансамбли национальных – западноевропейских струнных в современной китайской музыке / Жун Фань // Музыковедение. – 2022. – № 12. – С. 22-27.

53. Фань, Жун. Лю Тяньхуа и его вклад в развитие искусства эрху / Жун Фань // Университетский научный журнал, 2020. – №56. – С. 103–109.

54. Фань, Жун. Модернизация китайской скрипки эрху в XX веке / Жун Фань // Университетский научный журнал. – 2019. – №51. – С. 155-162.

55. Фань, Жун. Модернизация янцзиня и ее влияние на развитие современного цимбального искусства / Жун Фань // Бюллетень международного центра «Искусство и образование», 2023. – № 5. – С. 308-315.

56. Фань, Жун. Музыка для пипы в период династии Тан (618–907)/ Жун Фань // Музыкальная культура глазами молодых ученых. – СПб: Астерион, 2020. – Вып. 15. – С. 120-124.

57. Фань, Жун. Традиционные струнные инструменты Китая в свете музыки XX столетия / Жун Фань // Музыкальная культура глазами молодых ученых. – СПб: Астерион, 2019. – Вып. 14. – С. 76-80.

58. Фань, Жун. Эстетический образ янцина в контексте сближения китайской и западной музыки / Жун Фань // Университетский научный журнал, 2021. – № 60. – С. 71-82.

59. Хорнбостель Э. М. фон, Закс К. Систематика музыкальных инструментов / Пер. И. З. Алендера // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 229-261.

60. Цзян, Ицюнь. Формирование культуры ансамблевого музицирования на традиционных инструментах в вузах Китая : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 5.8.2. / Цзян Ицюнь; ФГБОУ ВО РГПУ им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2023. – 23 с.

61. Цюй Ва. Традиционные музыкальные инструменты в фортепианной интерпретации современных китайских композиторов / Ва Цюй // Искусство, наука, практика. – 2016. – № 2 (14). – С. 25-38. – URL: https://kazancons.ru/images/magazine/Qu_Wa_14.pdf (дата обращения: 06.02.2024). – Режим доступа: открытый.

62. Шахназарова, Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада : типы музыкального профессионализма / Н. Г. Шахназарова ; ВНИИ искусствознания. – Москва : Сов. композитор, 1983. – 153 с.

63. Шнеерсон, Г. М. Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон Предисл. Д. Кабалевского. – Москва : Музгиз, 1952. – 251 с.

64. Юнусова, В. Н. Изучение китайской музыки в России : к проблеме становления отечественной музыкальной синологии / В. Н. Юнусова // Ученые записки Отдела Китая / Рос. акад. наук, Ин-т востоковедения. – Москва, 2014. – Вып. 15 : Общество и государство в Китае, т. 44, ч. 2 : 44-я научная конференция / редколл.: д. филос. н., проф. А. И. Кобзев (гл. ред.) и др. – С. 780–788.

65. Янь, Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня: дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Янь Цзянань; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2020. – 203 с.

66. Янь, Ян. Формирование китайского оркестра традиционных инструментов нового типа в 1920–1930 гг. / Ян Янь // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків. – 2018. – Вип. 50. – С. 165–180.

На китайском языке

67. Ань, Сяомэй. Вклад Лю Тяньхуа в реформу китайской народной музыки / Сяомэй Ань // Журнал Хучжоу педагогического колледжа, 2002. – С. 53-55. 安小梅, 刘天华对中国民族音乐改革的贡献[J]. 湖州师范学院学报, 2002.53-55 页

68. Бао, Дэшу. Введение в эстетику китайской музыки / Дэшу Бао. – Пекин: Издательство Китайской литературы и истории, 2006. – 267 с. 包德树, 中国音乐审美导论, 中国文史出版社, 2006.267 页.

69. Большая энциклопедия Китая / Редакционная коллегия Большой энциклопедии Китая. – Издательство Хуася, 1990. – 605 с. 中华大百科全书》编委, 《中华大百科全书》, 华夏出版社, 1990 年, 605 页。

70. Большой словарь современного китайского языка / Редакционная коллегия Большого словаря современного китайского языка. – Издательство большого словаря китайского языка, 2000. – Т. 2. – 1814 с. 《现代汉语大辞典

》编委会,《现代汉语大辞典》。第二卷。《汉语大辞典》出版社,2000年,1814页。

71. Бу, Чжэньюн. Начало столетней истории эрху / Чжэньюн Бу // Море искусств. – 2007. – № 000 (003). – С. 23-27. 步振勇. 二胡百年历程初衡[J]. 艺海, 2007, 000(003):23-27.

72. Ван, Бин. Размышления о развитии эрху в истории и культуре китайской музыки / Бин Ван // Музыкальные инструменты. – 2008. – № 000 (004). – С. 54-55. 王冰. 二胡在中国音乐历史文化中衍变的思考[J]. 乐器, 2008, 000(004):54-55

73. Ван, Говэй. Создание композиций для эрху со времен Лю Тяньхуа / Говэй Ван // Музыкальное искусство. – 1991. – № 03. – С. 16-21. 王国伟. 刘天华以来的二胡曲创作[J]. 音乐艺术, 1991(03):16-21.

74. Ван, Голи. Краткая история эрху / Ван, Голи. – Пекин: Китайская музыка, 1986. – 85 с. 王国利, 《二胡简史》。北京: 中国音乐, 1986年。85页。

75. Ван, Жуй. История создания китайской музыки для эрху в XX веке / Жуй Ван, Тин Ван // Художественное образование. – 2004. – № 000 (006). – С. 58-59. 王瑞, 王霆. 20世纪中国二胡音乐创作的历史回顾与反思[J]. 艺术教育, 2004, 000(006):58-59.

76. Ван, И. Инновации и развитие китайского искусства эрху в XX веке / И Ван, Чжипин Ху // Ухань: Журнал Уханьской консерватории. – 2008. – С. 16-22. 王艺、胡志平《20世纪中国二胡艺术的创新与发展》[J]. 黄钟-武汉音乐学院学报, 2008. 16-22页

77. Ван, Пин. Совершенствование музыкальных инструментов с использованием инновационных концепций / Пин. Ван // Ухань: Журнал Уханьской консерватории 2003. – С. 140-142. 王平。使用创新概念的乐器的改进。武汉：武汉音乐学院学报，2003年。第140-142页。

78. Ван, Хайюань. Исторические этапы и художественные особенности создания музыки эрху за последнее столетие / Ван Хайюань. – Фуцзяньский педагогический университет, 2006. – 85 с. 王海元，上个世纪二胡音乐创作的历史阶段和艺术特征。[D]。福建师范大学，2006年。85页

79. Ван, Цзыщян. Янцин и архитектура. Музыкальные инструменты. – 1981. – № 01. – С. 15-19. 王自强，杨青与建筑。乐器，1981.01。第15-19页

80. Ван, Чуньшань. Первый этап изучения эрху / Чуньшань Ван // Наука и технологии Шаньси. – 2007. – Вып. 3. – С. 25-31. 王春山《二胡初探》，《山西科技》，2007年第3期，第25-31页。

81. Введение в китайские музыкальные инструменты / Отдел изучения музыки и танцев Исследовательского института литературы и искусства при Министерстве культуры КНР. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1978. – 270 с. 中华人民共和国文化部文学艺术研究所音乐舞蹈研究部，《中国乐器概论》，北京：人民音乐出版社，1978年，270页。

82. Гао, Яохуа. Происхождение эрху / Яохуа Гао // Китайская музыка. – 1985. – № 01. – С. 20-21. 耀华。二胡的源流[J]。中国音乐，1985(01):20-21。

83. Го, Цин. Развитие альтового искусства в Китае / Цин Го. – Циндао: Университет Циндао, 2016. – 65 с. 郭青。中提琴艺术在中国发展[D]。青岛：青岛大学，2016年，65页。

84. Гуань, Мин. Привнесение западной техники в искусство эрху и его значение для прогресса инструмента / Мин Гуань. – Пекин. – 2011. – С. 94-95.

关明, 《二胡移植工作的发展及其重要性》, 北京, 2011年, 第94-95页.

85. Жу, Чжун. Истоки янцзиня / Чжун Жу // Музыкальные инструменты. – 1980. – № 4. – С. 25-27. 如钟, 《扬琴溯源》[J]. 乐器, 1980年, 4, 第25-27页

86. Жэнь, Цзяньи. Эрху и его историческая эволюция / Цзяньи Жэнь // Музыкальные инструменты. – 2006. – № 1. С. 3-7. 任建一, 二胡及历史沿革[J]. 乐器, 2006(1):3-7.

87. Знакомство с китайскими музыкальными инструментами / Научно-исследовательская лаборатория музыки и танца; Институт литературы и искусства Министерства культуры КНР. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1978. – 350 с. 中国乐器简介/音乐舞蹈研究实验室; 中华人民共和国文化部文学艺术研究所. 北京: 民间音乐出版社, 1978年. 350页。

88. История китайской музыки / под ред. У Чжао и Лю Дуншэна; 2-е издание. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1993. – 428 с. 吴钊、刘东升编著的《中国音乐史略》, 人民音乐出版社, 1993年12月第2版, 428页

89. История происхождения китайской янцзинь. – Шаньси: Голос Желтой реки, 2009. – 25 с. 《中国扬琴历史渊源》山西: 黄河之声, 2009年, 25页

90. Китайские музыкальные инструменты. – Пекин: Издательство легкой индустрии, 1986. – 69 с. 乐声, 中国乐器[M]北京: 中国轻工业出版社, 1986. 69页.

91. Кэ, Циньфу. Анализ происхождения хуциня / Циньфу Кэ // Философия и социальные науки: Журнал Университета Внутренней Монголии. – 1999. – № 6. – С. 7-11. 柯沁夫. 胡琴源流辨析[J]. 内蒙古大学学报:哲学社会科学版, 1999,6,第 7-11 页

92. Ли, Синь. Трансплантация западной музыки в эпоху перформанса / Синь Ли. – Пекин: Издательство «Три ущелья», 1992. – С. 142-144. 李欣。将西方音乐移植到表演时代. 北京, 1992年。第 142-144 页.

93. Ли, Айпин. Краткое описание древней и современной эрху / Айпин Ли // Новое звучание музыки: Журнал Шэньянской консерватории музыки. – 1994. – Вып. 03. – С. 41-44. 李乃平. 二胡古今略谈[J]. 乐府新声-沈阳音乐学院学报, 1994(03):41-44.

94. Ли, Ли. Оценка национальной инструментальной музыки / Ли Ли. – Пекин: Издательство «Три ущелья», 2008. – 12/IV. J 632. – С. 48-55. 李立, 民族器乐欣赏, 2008年 12/IV.J632.-48-55 页.

95. Ли, Сяньин. Комментарий к происхождению янцинь / Ли Сяньин // Китайская музыка. – 2000. – № 000 (004). – С. 75-76. 李向颖. 扬琴起源诸说述评[J]. 中国音乐, 2000, 000(004):75-76.

96. Ли, Сяофэн. Краткое обсуждение истории хуциня / Сяофэн Ли // Фольклорные исследования. – 2002. 李晓峰. 胡琴沿革略谈[J]. 民俗研究, 2002. 第 14-18 页.

97. Линь, Цзюнь. Исследование происхождения эрху / Цзюньцин Линь // Искусство Фуцзяни. – 1998. – Вып. 2. – С. 2-6. 林俊卿. 二胡源流探究[J]. 福建艺术, 1998(2):2-6.

98. Линь, Янди. Изучение происхождения и развития эрху / Янди Линь // Исследование музыки, 1997. – С. 31-35. 林阳地. 二胡源流探微[J]. 音乐探索, 1997年。第 31-35 页.

99. Ло, Ли. Искусство сочетания китайской и западной культур / Ли Ло. – Янцинь, Пекин: Ассоциация китайских музыкантов «Создание музыки», 2008. – Вып. 5. – С. 122-123. 罗力. 中西文化结合的艺术. -北京扬琴：中国音乐家协会"制作音乐"。2008. 问题 5。第 122-123 页。

100. Лу, Ин. Мое мнение о происхождении янция / Ин Лу // Ежемесячный журнал театра и кино. – 2005. – №. 6. – С. 14-16. 楼英. 扬琴起源之我见[J]. 剧影月报, 2005(6), 第 14-16 页。

101. Луо, Ланша. Анализ струнного квартета / Ланша Лоу // Иностранные студенты. – 2016. – № 09. – 59 с. 罗兰莎. 浅析弦乐四重奏[J]. 留学生, 2016, (09):59.

102. Лю, Дэбо. Истоки происхождения эрху / Дэбо Лю // Любитель музыки. – 1991. – Вып. 1. – С. 2. 刘德波. 二胡的由来[J]. 音乐爱好者, 1991(1):2.

103. Лю, Тун. Исследование техники композиции струнного квартета Бао Юанькай «Восемь китайских народных песен» / Тун Лю // Научные исследования музыки. – 1992. – № 01. – С. 132-136. 刘彤. 鲍元恺的弦乐四重奏《中国民歌八首》作曲技法研究[J]. 音乐学习与研究, 1992(01) 132-136. 页

104. Лю, Ханьчэнь. Траектория развития сольной композиции для эрху / Ханьчэнь Лю // Журнал Цилиньской академии искусств. 2002. – № 4. – С. 2.

刘汉臣. 二胡独奏曲创作发展的轨迹[J]. 吉林艺术学院学报, 2002(4):2.

105. Лю, Чэнхуа. Очарование и историческая атмосфера музыкальных инструментов – исследование траектории и механизма эволюции китайских музыкальных инструментов / Чэнхуа Лю // Новый голос Юэфу: Журнал Шэньянской консерватории музыки. – 1996. – № 2. – 6 с. 刘承华. 乐器神韵与历史氛围—对中国乐器的演进轨迹及其机制的考察[J]. 乐府新声：沈阳音乐学院学报, 1996(2):6.

106. Лян, Маочунь. Современная китайская музыка (1949-1989 гг.) / Маочунь Лян. – Шанхай: Музыкальная пресса Шанхайской консерватории. – 2004. – 86 с. 梁茂春. 中国现代音乐 (1949-1989)。 -上海：上海音乐学院音乐出版社。 2004. -86 页

107. Ляо, Фушу. Краткая история древней китайской музыки / Фушу Ляо. – Пекин: Издательство музыки, 1964. – 120 с. 廖辅叔. 中国古代音乐简史 [M]. 北京：音乐出版社, 1964。 120 页。

108. Ма, Юньфэй. История развития хуцинь с древних времен / Юньфэй Ма // Музыка и исполнительство: Журнал Нанкинского университета искусств. – 2004. – Вып. 1. – С. 3. 马韵斐. 古代胡琴的历史演进脉络[J]. 南京艺术学院学报：音乐与表演版, 2004(1):3.

109. Мао, Цинфан. В поисках исторического происхождения и эволюции янцинь / Цинфан Ма // Симфония: Журнал Сианьской консерватории музыки. – 1998. – № 3. – С. 3-10. 毛清芳. 扬琴历史渊源与流变轨迹觅踪[J]. 交响：西安音乐学院学报, 1998(3):3-10.

110. Мао, Цинфан. Происхождение и эволюция янцинъ / Цинфан Мао // Голос Желтой реки. – 2009. – № 000 (002). – С. 23-29. 毛清芳. 扬琴的起源与演变[J]. 黄河之声, 2009, 000(002):23-29.

111. Мэн, Сянюань. О книге Лю Тяньхуа «Свеча с красным светом и тени» / Сянюань Мэн // Модернизация образования. – 2019. – № 6 (32). – С. 233-234. 孟宪元. 关于刘天华的著作《红光与影的蜡烛》。教育现代化, 2019, №6 (32)。第 233-234 页

112. Си, Мин. Окинава и китайское исполнительское искусство / Мин Си, Чжао Шэн. – Окинава. Япония, январь 1984. – 44 с. 喜名盛昭 《冲绳与中国艺术》，日本冲绳，1984年1月，44页.

113. Синь, Ли. История китайских струнных инструментов / Ли Синь // Музыкальное исследование. – 1999. – Вып. 4. – 103 с. 李欣, 《中国弓弦乐器史》，音乐研究, 1999, 4 : 103 页.

114. Сун, Синь. Исследование о происхождении эрху / Синь Сун // Журнал Синхайской консерватории музыки. – 2005. – Вып. 3. – С. 107-109. 宋新 《二胡源流考》星海音乐学院学报, 2005 年第三期, 107-109 页

115. Сунь, Хай. 200-летняя история струнного квартета / Хай Сунь // Журнал Синхайской консерватории музыки. – 1996 (03). – С. 166-167. 孙海, 弦乐四重奏 200 年史[J]. 星海音乐学院学报, 1996(03) 166-167 页.

116. Сунь, Чэнбин. Обзор развития и эволюции эрху / Чэнбин Сунь // Интеллект. – 2008. – № 21. – С. 54-55. 孙铖彬. 纵观二胡的发展演变历程[J]. 才智, 2008(21):54-55.

117. Сюн, Ян. Краткое обсуждение создания и исполнения произведений в стиле современной музыки янциня / Ян Сюн. – Пекин: Китайская консерватория музыки, 2012. – 33 с. 熊雁, 浅谈扬琴现代音乐风格作品创作及演奏, 中国音乐学院, 2012. 33 页.

118. Сян, Цзухуа. Жанр янцинъ из цзяннаньского шелка и бамбука и его стиль / Цзухуа Сян // Китайская музыка. – 1990. – №. 3. – С. 19-21. 项祖华, 江南丝竹扬琴流派及其风格, 中国音乐, 1990 年第 3 期, 19-21 页.

119. Сян, Цзухуа. Оглядываясь назад и предвкушая столетие искусства Янцинъ / Цзухуа Сян // Китайская музыка. – Пекин: Китайское музыкальное издательство, 2001. – № 4. – С. 9-12. 项祖华. 扬琴艺术的世纪回眸与展望. 北京: 中国音乐出版社, 《中国音乐》, 2001 年第 4 期, 9-12 页.

120. Сян, Цзухуа. Происхождение и развитие янцинъ / Цзухуа Сян» // Китайская музыка. – 1981. – № 3. – 3 с. 项祖华 《扬琴的源流及其发展》 [J]. 中国音乐, 1981(3):3.

121. Сян, Ян. История китайских струнных смычковых инструментов / Ян Сян // Музыкальные инструменты. – 2000. – № 02. – С. 103-107. 项阳. 《中国弓弦乐器史》 [J]. 乐器, 2000(02):103-110 页.

122. Сян, Ян. История китайских струнных смычковых инструментов / Ян Сян; Международная издательская компания в области культуры. – Пекин, 1999. – 48 с. 项阳, 中国弓弦乐器史, 国际文化出版公司, 1999 年. – 48 页.

123. Сян, Ян. Место струнных смычковых инструментов в истории китайских музыкальных инструментов / Ян Сян // Музыкальное искусство: Журнал Синхайской консерватории музыки. – 1992. – № 04 (1). – С. 46-55. 项

阳.弓弦乐器在中国乐器史上的地位[J]. 音乐艺术：星海音乐学院学报, 1992, 04(1). 46-55 页.

124. Сян, Ян. Обсуждение некоторых вопросов, связанных с китайскими струнными смычковыми инструментами / Ян Сян // Китайское музыковедение. – 1992. – № 01. – С. 113-123. 项阳. 与中国弓弦乐器相关的一个问题的探讨[J]. 中国音乐学, 1992(01):113-123.

125. Сян, Ян. Повторное исследование истории струнных смычковых инструментов хуцинь / Ян Сян // Музыкальные инструменты. – 1991. – Вып. 3. – С. 1-4. 项阳, 胡琴类弓弦乐器的再辨析[J]乐器.1991(3期):1-4.

126. Сян, Ян. Теория смычковых струнных инструментов хуцинь / Ян Сян // Музыкальное искусство: Журнал Шанхайской консерватории музыки. – 1992. – № 1. – С. 8-12. 项阳. 胡琴类弓弦乐器说[J]. 音乐艺术：上海音乐学院学报, 1992(1):8-12.

127. Сяо, Синхуа. Происхождение и эволюция струнных инструментов в Китае / Синхуа Сяо // Музыкальные инструменты. – 1981. – № 06. – С. 3-6. 肖兴华. 我国拉弦乐器的产生和演变[J]. 乐器, 1981(06):3-6.

128. У, Сяюун. Композиция произведений для эрху в 1950–70-е годы / Сяюун У // Китайское музыковедение. – 2007. – № 2. – С. 77-80. 吴晓勇. 20 世纪 50-70 年代的二胡曲创作[J]. 中国音乐学, 2007(02):77-80.

129. У, Хунфэй. Эволюция китайских струнных смычковых инструментов / Хунфэй У // Симфония: Журнал Сианьской консерватории музыки. – 1999. – С. 26-29. 吴红非. 中国弓弦乐器的沿革[J]. 交响.西安音乐学院学报, 1999, 26-29.

130. Фань, Жуву. Мое мнение о происхождении инструмента янцинь / Жуву Фань // Технология музыкальных инструментов. – 1979. – № 04. – С. 53-55. 樊汝武. 关于扬琴来源的我见[J]. 乐器科技, 1979(04):53-55.

131. Фэн, Гуаньюй. Китайское искусство эрху в XX веке / Гуаньюй Фэн // Хуан Чжун: Журнал Уханьской консерватории музыки. – 1998. – № 1. – С. 4-9. 冯光钰. 20 世纪的中国二胡艺术[J]. 黄钟:武汉音乐学院学报, 1998(01):4-9.

132. Фэн, Лимэй. Обзор современной китайской музыки для эрху / Лимэй Фэн // Симфония: Журнал Сианьской консерватории музыки. – 1994. – № 000(004). – С. 49-55. 冯丽梅. 中国现代二胡曲创作概观[J]. 交响-西安音乐学院学报, 1994, 000(004):49-55.

133. Фэн, Минъян. Теория культуры эрху: выступление на симпозиуме китайской музыкальной науки в XX века в Университете Гонконга / Минъян Фэн // Симфония: Журнал Сианьской консерватории музыки. – 1999. – № 3. – С. 6-12. 冯明洋. 二胡文化论—在香港大学"20 世纪国乐思想研讨会"上的发言 [J]. 交响. 西安音乐学院学报, 1999(03):6-12.

134. Хань, Баоцянь. Усовершенствование китайских традиционных музыкальных инструментов на примере струнных щипковых инструментов / Баоцянь Хань // Оборудование и технологии исполнительских искусств. – 2006. – № 5. – С. 5-17. 韩宝强. 中国改良民族乐器——弹拨乐器[J]. 演艺设备与科技, 2006(5):5-17.

135. Ху, Сянь. Изучение развития искусства игры на эрху за последние 100 лет по произведениям того времени / Сянь. Ху // Голос Желтой реки. – 2001. – № 4. – С. 37-41. 胡弦《从时代作品探寻二胡艺术百年发展之轨迹》, 黄河之声, 2001 年 4.第 37-41 页

136. Ху, Яньмэйвэнь. Школа эрху Лю Тяньхуа и развитие традиций искусства эрху в современном Китае / Яньмэйвэнь Ху // Симфония: Журнал Сианьской консерватории музыки. – 1994. – № 2. – С. 62-65. 呼延梅文. 刘天华二胡学派与中国近现代二胡艺术的传承和发展[J]. 交响(西安音乐学院学报), 1994(2):62-65.

137. Хуан, Вэй. Искусство для людей – музыкальная идея Лю Тяньхуа / Вэй Хуан // Журнал Яньшаньского университета. – Хэбэй, 2004 (5). – № 3. – С. 75–83. 黄伟 《为平民的艺术-刘天华的音乐思想》, 燕山大学学报, 河北, 2004 (5), 第3期。第75-83页

138. Хуан, Сяочжи. Шесть этнических струнных квартетов в китайском стиле / Сяочжи Хуан. – Пекин: Издательство Центральной консерватории музыки, 2006. – 354 с. 黄晓芝. 中国风格民族弦乐四重奏六首[M]. 北京: 中央音乐学院出版, 2006. 354 页

139. Цай, Мэн. Обзор китайского музыкального творчества в XX веке. Создание инструментальной музыки / Мэн Цай // Китайское музыкальное образование. – 2002. – № 03. – С. 121-128. 蔡梦, 20世纪中国音乐创作概览—器乐创作[J]. 中国音乐教育, 2002 (03) С. 121-128.

140. Цзи, Чжэ. Исследование происхождения баньху в контексте развития струнных инструментов в Китае / Чжэ Цзи // Симфония: Журнал Сианьской консерватории музыки. – 1986. – №, 001. – С. 46-49. 吉喆. 从我国弓弦乐器的发展初探板胡的渊源[J]. 交响(西安音乐学院学报), 1986, 001:46-49.

141. Цзя, Лухонг. Эволюция и развитие корпуса эрху / Лухонг Цзя // Исследование музыки, 2009. С. 17-19. 贾路红, 二胡琴筒的演变及发展, 音乐探索, 2009, 17-19 页.

142. Цзян, Сюньфэн. Обзор развития и перспективы эрху за последний 100 лет: Выступление на «Академическом форуме по наследованию и развитию искусства эрху в новом столетии» // Музыка и перформанс: Журнал Нанкинского университета искусств. – 2008. – № 2. – С. 42-45. 蒋巽风. 百年二胡回顾与展望—在"新世纪二胡艺术的传承与发展学术论坛"上的发言[J]. 南京艺术学院学报:音乐与表演版, 2008(2). 42-45 页.

143. Цзянь, Янь. Исследования по совершенствованию китайских национальных музыкальных инструментов в XX веке / Янь Цзян. – Пекин, 2008. – 22 с. 江燕, 20 世纪中国民族乐器改进研究, 增刊, 2008.-22 页.

144. Цяо, Цзяньчжун. Век развития эрху / Цзяньчжун Цяо // Музыкальное исследование. – 2003. – Вып. 1. – С. 5-19 乔建中《一件乐器和一个世纪》, 《音乐研究》2003 年第 1 期. 5-19 页.

145. Чен, Си. Развитие и особенности создания ранних струнных ансамблей в Китае / Си Чен // Журнал Университета Миньцзян. – 2009. – № 30(04). – С. 113-118. 陈习, 我国早期弦乐重奏创作的发展及特点[J]. 闽江学院学报, 2009, 30(04) С.113-118.

146. Чен, Чао. Сокровище национальной музыкальной культуры / Чао Чен, Чжи Сюй. – Пекин, 2016. – 12. – 190 с. 陈超, 徐治, 民族音乐文化瑰宝, 2016 年, 12 月-190 页.

147. Чжа, Фуяо. Происхождение и развитие хуциня / Фуяо Чжа // Музыка и исполнительство: Журнал Нанкинского университета искусств. – 1995. – Вып. 3. – С. 4-16. 查甫尧. 胡琴源流问题[J]. 南京艺术学院学报: 音乐与表演版, 1995(3):4-16.

148. Чжан, Синь. Вклад Лю Тяньхуа в развитие китайской национальной музыки / Синь Чжан. – Хэбэйский педагогический университет, 2011. – 17 с.

张欣. 刘天华对我国民族音乐发展的贡献[D], 河北师范大学, 2011, 17 页.

149. Чжан, Ханьцю. Обзор и перспективы реформы эрху / Ханьцю Чжан // Китайская музыка – 2002. – № 4. – С. 55-57. 张寒秋, 二胡千斤改革的回顾与展望, 中国音乐, 2002, 4, 55-57.

150. Чжао, Хоуци. Исследование хуциня / Хоуци Чжао // Музыка и исполнительство: Журнал Нанкинского университета искусств. – 1983. – Вып. 4. – С. 19-27. 赵后起, 胡琴考略, 南京艺术学院学报(音乐与表演版)1983 年 04 期. 19-27 页.

151. Чжао, Цзи. Китайские музыкальные инструменты / Цзи Чжао. – Пекин: Современное издательство, 1991. – 198 с. 赵讽, 中国乐器, 北京: 现代出版社, 1991. 198 页.

152. Чжао, Цянь. Китайские музыкальные инструменты / Цянь Чжао. – Пекин: Издательство «Модерн», 1991. – 25 с. 赵谦, 《中国乐器》, 北京: 现代出版社, 1991. 25 页。

153. Чжао, Шицян. Происхождение Хуцинь / Чжао Шицян // Национальное искусство. – 1992. – Вып. 3. – 25 с. 赵世骞 《胡琴溯源》【J】民族艺术, 1992.3. 25 页

154. Чжао Ханьян. Техника эрху и знаменитые музыкальные произведения. – Пекин: Издательство Хуале, 1999. – 248 с. 赵汉阳. 二胡技巧和著名的音乐作品. -北京: 华乐出版社, 1999. – 248 页

155. Чжоу, Цзинбао, Происхождение янциня на Великом шелковом пути / Цзинбао, Чжоу // Китайская музыка (ежеквартально). – Пекин: Китайское музыкальное издательство, 2010. – № 2. – С. 13-18. 周菁葆. 丝绸之路上的扬琴源流考. 北京: 中国音乐出版社, 《中国音乐(季刊)》, 2010年第2期. 13-18页.

156. Чжу, Дайхун. Истоки развития струнных инструментов в Китае / Дайхун Чжу // Китайская музыка. – 1984. – № 02. – С. 66-68. 朱岱弘《我国弓弦乐器源流》, 中国音乐, 1984(02):66-68.

157. Чжуан, Чжуан. Смычковые струнные инструменты на фресках в пещере Юйлинь и пещере Будды / Чжуан Чжуан // Симфония: Журнал Сианьской консерватории музыки. – 2004. – № 04. – С. 11-20. 庄壮《榆林窟、东千佛洞壁画上的拉弦乐器》[J]. 交响. 西安音乐学院学报, 2004(04):11-20.

158. Чжэн, Дэюань. О преобразовании и развитии струнных инструментов / Дэюаня Чжэн // Народная музыка. – 1987. – 8 с. 郑德渊《谈擦弦乐器的改革与发展》[J]. 民族音乐, 1987, 8页.

159. Чэнь, Вэй. История искусства эрху / Вэй Чэнь. – Народное издательство Аньхой, 2007. – 262 с. 陈伟《二胡艺术史》, [M]. 安徽人民出版社, 2007. 262页.

160. Чэнь, Куньпэн. История происхождения эрху и других струнных инструментов / Куньпэн Чэнь // Национальное искусство. – 2007. – Вып. 3. – С. 7-23. 陈坤鹏. 二胡的历史源流及同类乐器[J]. 民族艺术, 2007(3):7-23.

161. Чэнь, Яньжу. Происхождение и развитие хуцинь / Яньжу Чэнь // Сто искусств. – 2004. – вып. 02. – С. 99-100. 陈艳如. 胡琴源流考[J]. 艺术百家, 2004(02):99-100.

162. Ю, Шэн. Китайский словарь музыкальных инструментов / Шэн Ю. – Пекин: Национальный издательский дом, 2002. – 334 с. 乐声, 中华乐器大典, 北京, 民族出版社, 2002, 334 页.

163. Ю, Шэн. Музей китайских музыкальных инструментов / Шэн Ю. – Пекин: Пресса «Текущие события», 2005. – 2 с. 乐声, 中国乐器博物馆, 北京: 时事出版社, 2005. 2 页.

164. Юань, Цзинфан. Национальные музыкальные инструменты / Цзинфан Юань // Народное музыкальное издательство. – 1987. – С. 170-171. 袁静芳, 民族乐器, 北京, 人民音乐出版社, 1987, 170-171 页.

165. Ян, Сяоин. Развитие традиций музыки эрху / Сяони Ян // Фуцзянь Арт. – 2004. – 61 с. 杨晓莺. 二胡的传承与发展[J]. 福建艺术, 2004, 61 页.

166. Ян, Цзюхуа. Обзор художественного развития западных струнных квартетов / Цзюхуа Ян // Народная музыка. – 2002. – № 06. – С. 136-138. 杨九华, 西方弦乐四重奏艺术发展综述[J]. 人民音乐, 2002(06) 136-138. 页

На английском языке:

167. James McQuillen. Expressive Shanghai Quartet Mixes Eastern and Western Musical Voices. – Oregonian, 19 January 2006. – 218 p.

168. Perez Ollo. Fernando Sarasate. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra. – Pamplona, 1980. – 197 p.