

ЯНЬ ЦЗЯНАНЬ

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКИ КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА СЮЙ ЧАНЦЗЮНЯ

В данной статье рассматриваются отражение традиций национальной музыки в произведениях современного китайского композитора Сюй Чанцзюня. Избранный круг сочинений включает в себя «Танец меча» для люциня соло, Концерт для янцзиня с оркестром «Феникс», «Fusion» для оркестра народных инструментов, Концерт-каприччио для хуцинь с оркестром китайских народных инструментов «Гимн первочеловеку Паньгу», «Тишина» для камерного оркестра. Произведения анализируются с точки зрения влияния технико-акустических особенностей китайских музыкальных инструментов на ладоинтонационную, гармоническую и фактурную стороны произведений композитора. С этой целью в статье дается описание устройства каждого национального инструмента, а также делается краткий исторический экскурс в процесс его создания и модификаций. Кроме того, выявляется диапазон каждого инструмента, различные методы его настройки и самые распространенные типы строев. Не последнее место в аналитическом

очерке занимают и характерные исполнительские приемы, которые во многом и диктуют выбор композитором того или иного лада для произведения. Отдельное внимание уделяется анализу традиционных ладов в соответствии с древней китайской ладовой системой *юнь-гун-дяо*, а также ритмических фигур, заимствованных автором из традиционного музыкального театра Пекинской оперы. Заимствование такого рода материала является связующим звеном между произведениями современной музыки и сокровищницей китайской традиционной классики, хорошо знакомой китайскими слушателям. Все это, с одной стороны, становится данью композитора традиции, а с другой – полностью соответствует направлению современной китайской музыки под названием «Новая волна».

Ключевые слова: современная китайская музыка; Сюй Чанцзюнь; традиция; китайские народные инструменты; диапазон; лад; ритмическая фигура; Пекинская опера.

Для цитирования: Янь Цзянань. Национальные особенности музыки китайского композитора Сюй Чанцзюня // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 2. С. 55–63.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12007>

YAN JIANAN

Tchaikovsky Moscow State Conservatory

NATIONAL FEATURES OF MUSIC OF CHINESE COMPOSER XU CHANGJUN

This article examines the reflection of national music traditions in the works of contemporary Chinese composer Xu Changjun. The selected circle of compositions includes *Sword Dance* for liuqin solo, *Phoenix Concerto* for yanqing and the orchestra, *Fusion* for the Folk Instruments Orchestra, *Concerto-Capriccio Ode to Pangu* for huqin with the Chinese Folk Instruments Orchestra, *Silence* for a Chamber Orchestra. The compositions are analyzed from the point of view of the influence of technical and acoustic features of Chinese musical instruments on the mode, intonation,

harmony and texture of the composer's works. To this end, the article gives a brief description of the structure of each national instrument, as well as a brief historical excursion into the process of its creation and modifications. In addition, the range of each instrument, various methods for its tuning and the most common types of instruments are revealed. Not the last place in the analytical essay is occupied by characteristic performing techniques, which in many aspects dictate the composer's choice of the mode for the work. Special attention is paid to the analysis of traditional modes in ac-

cordance with the ancient Chinese mode system *yun-gong-diao*, as well as rhythmic figures borrowed from the traditional music theater of the Beijing Opera. Borrowing this kind of material is the link between the works of modern music and the treasury of Chinese traditional classics, well-known to Chinese listeners. All this, on the one

hand, becomes the composer's tribute to the tradition, and on the other hand, it fully corresponds to the *New Wave* trend of modern Chinese music.

Key words: modern Chinese music; Xu Changjun; tradition; Chinese national instruments; range; mode; rhythmic figure; Beijing Opera.

For citation: Yan Jianan. National features of music of Chinese composer Xu Changjun // South-Russian musical anthology. 2020. No 2. Pp. 55–63. DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12007>

Творчество китайского композитора Сюй Чанцзюня (р. 1957) – одного из ярких представителей течения «Новой волны»¹ – концентрирует важнейшие особенности современной китайской музыки. Композитор много внимания уделяет синтезу национальных традиций китайской музыки с современными композиторскими техниками. В этой связи в его музыке можно выделить четыре основных направления:

использование технико-акустических особенностей, тембров, звуковой палитры и семантики национальных инструментов;

ритмических фигур традиционного китайского театра *цзиньцзюй* (Пекинской оперы);

ладовых особенностей китайской традиционной музыки;

национальное преломление современных композиторских техник.

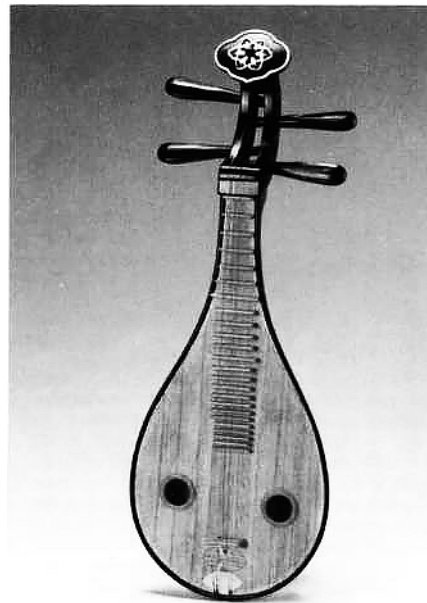
В данной статье будут рассмотрены первые три параметра.

В эстетике «Новой волны» особое значение приобретало использование ряда традиций китайской культуры. Среди них отметим использование национальных музыкальных инструментов, ярко отражающих звуковой колорит китайской музыки, что в значительной степени определяет ее национальное своеобразие. Сюй Чанцзюнь активно использует китайские традиционные музыкальные инструменты как соло, так и в ансамблях, в сочетании с камерным, симфоническим, оркестром китайских народных инструментов и с хором. В его сочинениях можно наблюдать значительное влияние технико-акустической специфики музыкального инструмента на фактуру, гармонию, ладо-мелодические особенности. Рассмотрим некоторые из них на примере произведения для древнего инструмента *люциня*

соло «Танец Меча» (Sword Dance 剑器, 1986), в рамках которого реализуется тенденция возрождения древних, традиций.

*Люцинь*² (柳琴 liǔqín) – струнный щипковый инструмент, его название происходит от материала изготовления – древесины ивы, а форма напоминает лист ивы. По строению он похож на *пипу* (четырёхструнная китайская лютня). Старый *люцинь*, известный с XV века, обладал двумя струнами, семью ладами, сделанными из стеблей сорго, и весьма скромным диапазоном. В Китае его часто называют *ту пипа* (土琵琶) – «провинциальная пипа» [2, с. 85].

Рис. 1.
Люцинь



² В отечественной инструментоведческой литературе практически отсутствует подробное описание *люциня*.

¹ Подробно о «Новой волне» см.: [1].

В XX веке *люцин* проходит ряд трансформаций. В 1958 году был разработан новый тип инструмента, который обладал большим диапазоном и мог легко менять настройку. Тембр стал более ясным. В 1970-х годах количество струн было увеличено до четырех. При изготовлении двуслойного корпуса инструмента стали применяться красное дерево (задняя панель) и китайское зонтичное дерево, гибкость и быстрота распространения звуковых колебаний которого достигала 3320 м/с, что повышало качество резонирования инструмента [3, с. 21], и позволяло нивелировать разницу в извлечении звуков высокого, среднего и низкого регистров. Шелковые струны заменили стальными.

На современном *люцине* имеется 24 или 29 закрепленных ладков (вторая разновидность предназначена для исполнения музыки с хроматическим звукорядом). Диапазон инструмента составляет более трех октав: от «*соль*» малой до «*ля*» третьей октавы. Исторически его строй соответствовал ангемитонному пентатонному звукоряду [там же]. Реформа инструмента 1958 года привела его в соответствие с 12-тоновой равномерной темперацией [4, с. 26]. Эти изменения оказали значительное влияние на звук и функцию инструмента: *люцин* начал использоваться в качестве солирующего, а не аккомпанирующего инструмента, как это было ранее [5, с. 3]. Ему особенно удаются яркие мелодии с живым ритмическим началом, а также прекрасные лирические мелодические линии. В настоящее время *люцин* используется в ансамблях народной музыки. Он может также создавать эффект исполнения на мандолине, и поэтому обретает особую тембровую краску в совместной игре с симфоническим оркестром, существуют ансамбли *люциней*. Высокая позиция струн над шейкой, характерная для ряда китайских инструментов делает его звук ярче за счет необходимости более сильного удара (нажатия) по струне при извлечении звука.

В пьесе для *люциня* соло «Танец Меча» (Sword Dance 劍器, 1986) Сюй Чанцзюнь подчеркнул характерные особенности инструмента, продемонстрировал стремление к новизне в рамках традиций³. Он выбрал *люцин*, так как

³ «Танец меча» удостоен престижной награды фестиваля «Шанхайская весна», а также второй премии VI Всекитайского конкурса по композиции

его ритмические возможности и яркий тембр превосходно передают колорит древней музыки, а также характер танца с демонстрацией элементов боевых искусств.

В основе произведения лежит стихотворение знаменитого поэта эпохи Тан (607–918) Ду Фу «Созерцание танца с мечом ученицы Гуань Гунсунь» (观公孙大娘弟子舞剑器行). Обращение композитора к образам классической поэзии отражает традицию «Новой волны», поскольку представляет широкие возможности развития музыкальной культуры вкупе с сохранением достижений прошлого. Поэт Ду Фу был вдохновлен созерцанием танца с мечами Ли Шиэр (762–779), ученицы Гуань Гунсунь (公孙氏 Gōngsūn), жившей в период правления императора Сюань-цзуна (712–756). Поэт вспомнил собственное детство, когда он наблюдал этот танец в исполнении самой Гуань Гунсунь. Он выразил свои впечатления в стихотворении, повествующем об адептах танцевально-фехтовальной практики⁴.

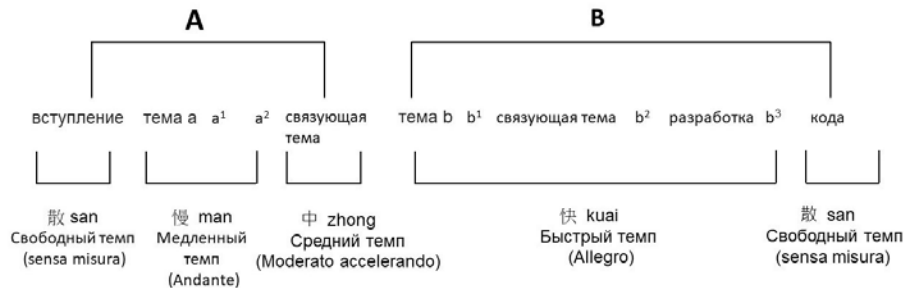
Структура «Танца меча» сочетает принципы сложной двухчастной Adagio – Allegro и традиционной китайской формы *дацуй* (大曲)⁵, древнейшая структура которой состояла первоначально из трех, позднее – из пяти частей [6, с. 111–116]: вступления, медленной части из трех разделов с ускоряющимся темпом, и танцевальной части (композитор помечает этот раздел как *senza misura*):

(первое место не присуждено) в 1988 году.

⁴ Краткое содержание стихотворения: поэт восхищается прыжками танцовщицы и движениями ее ног, взлетающих высоко в воздух, в то время как меч разрезает небо. Небо и земля переливаются разными цветами, и сам меч сияет серебром, а его тень мягко движется вслед за ним. Все ее движения сопровождаются громовым раскатом. После окончания танца весь мир погрузился в молчание, и лезвие меча стало тихим, подобно реке или озеру. Текст стихотворения в оригинале: [7, с. 74].

⁵ *Дацуй* – ария с танцем в традиционной китайской музыкальной драме. В ней также проявились и западноевропейские принципы контрастного сопоставления и развития. Такая комбинация рождает, с одной стороны, уникальный мелодизм традиционной музыки (мотивы танца с оружием времен династии Тан), а с другой – дает пространство для интенсивного драматического развития музыкального материала [8, с. 26].

Рис. № 2.
Схема строения дацуй



Китайская традиционная форма в данном произведении передает оттенки настроения и темповые изменения в музыке, в то время как европейская вносит большую конкретизацию с точки зрения использованного тематизма.

Технико-акустические особенности инструмента оказали существенное влияние на ме-

лодику, гармонию и фактуру произведения. Композитор ориентируется на звучание открытых струн люциня, часто прибегает к усилению звучности посредством использования звуков открытых струн, которые всегда звучат громче.

Пример № 1.
«Танец меча» (фрагмент)



В гармонии этого фрагмента используются звуки открытых струн: g–G–D², которые сочетаются с мелодией на двух мелодических струнах. Нижний голос-бурдон G исполняется на открытой струне левой рукой, верхние голоса – приемом тремоло, характерным для этого инструмента. Повторение чистой квинты (G–D²) в гармониях, которые образуются при движении среднего голоса в аккордах (G–A–

B–A–G), придает звучанию древний колорит. Определенную характерность добавляет ему и ритм танца.

В зоне кульминации для усиления звучности композитор использует аккорды с участием открытых струн (три нижних звука исполняются левой рукой пиццикато и верхний тремоло плектром правой):

Пример № 2.
«Танец меча» кульминация



Верхний голос ведет мелодию, а нижние звуки это – аккомпанемент, для более ясной демонстрации композитор разделяет эти штрихи. Этот фрагмент демонстрирует технические возможности инструмента, его яркий и прекрасный тембр, что соответствует уникальному поэтическому стилю стихотворения.

Фактура часто состоит из двух самостоятельных пластов: мелодического голоса и бурдона – повторения звука *g*, ритмическая пульсация которого подражает ударным инструментам (исполняется левой рукой). Подобный прием не встречается в более ранних произведениях для *люциня*. Его использование в «Танце меча» объясняется значительным развитием исполнительской техники игры на инструменте – в особенности, техники левой руки [9, с. 2]. Эта пьеса одновременно демонстрирует характер звучания традиционного инструмента и за счет сложных технических приемов расширяет границы его восприятия слушателями.

Ритмические особенности музыки композитора часто связаны с традиционным музыкальным театром *цзиньцзюй* (Пекинская опера), в оркестре которого Сюй Чанцзюнь работал в молодости (играл на ударных инструментах). Хорошо зная данный пласт китайской культуры, он применяет ритмические фигуры и типовые мелодии в своих сочинениях.

Тембровая группа *учан*⁶ оркестра Пекинской оперы включает в себя барабан *баньгу* (板鼓), играющий важную роль в сопровождении действия, трещотку *пайбань* (拍板), а также их сочетание, именуемое *губань* (鼓板) и выполняющее функцию своеобразного «дирижера». Кроме этих инструментов в оркестр входят барабаны *тангу* (堂鼓), большой барабан (大鼓), малый барабан (小鼓), два вида тарелок: *нао* (钹) и малые тарелки *сяочабо* (小镲钹), обычно объединяемые термином *нао-ба* (饶钹), тарелки *циба* (齐钹), стойка с десятью гонгами разного размера *юньло* (云锣), большой гонг (大锣), малый гонг (小锣).

Ритм в Пекинской опере подобен пульсу жизни, пронизывающему все произведение и придавая ему особую красоту. Он контролирует все спады и подъемы драмы и живописует разнообразие характеры персонажей – подчас в юмористическом ключе, умело подводя слушателей к кульминации действия. Ритмические рисунки обладают большой гибкостью, что в значительной мере определяет вырази-

тельность оперных арий⁷. Ритмические фигуры Пекинской оперы передаются с помощью иероглифической и цифровой нотации (это письменная традиция) [10, с. 107–116]. Для слушателей они несут важную информацию, более глубоко раскрывают композиторский замысел, помещая сочинение Сюй Чанцзюня в контекст театральной культуры Китая. Ритмические фигуры и принципы Пекинской оперы используются во многих сочинениях композитора. Так в пьесе «Танец меча» можно ощутить, в частности, драматический эффект отбивания долей такта (как это происходит в партии гонгов и барабанов в традиционном китайском театре).

В Концерте для *янциня* (китайские цимбалы) с оркестром «Феникс» (китайское название «Кивок Феникса» 凤点头, 2002, в английской версии – «Феникс») задействованы ритмические фигуры гонгов и барабанов. Они демонстрируют тесную связь между *янцинем* и ударными инструментами Пекинской оперы. «Кивок феникса» – это тип движения в Пекинской опере. Во время исполнения роли в амплуа *гуймэньдань* (молодой девушки) походка актрисы, ее телодвижения напоминают кивки феникса. Поэтому ритмическая фигура, сопровождающих ее гонгов и барабанов, получила такое название:

Пример № 3.

Ритмическая фигура «кивок феникса»

搭搭 | 衣衣 | 台台 | 台另台 | 乙另台 |

Ее структура складывается из ударов большого и малого гонгов. Эта фигура становится основным средством выразительности в музыке спокойного характера. Однако композитор динамизировал ритмический рисунок за счет замены длительного звука на комбинацию коротких.

В Концерте также выделяется фигура под названием «стук копыт» (马腿儿, mǎtuǐer), которая обычно используется в сценах с боевыми искусствами, поединками на мечах, составляющих важную часть спектакля:

⁶ *Учан* (букв. – военная сцена, тембровая группа оркестра Пекинской оперы, состоящая из ударных инструментов. Функционирует, наряду с *вэньчан* (букв. – гражданская сцена), включающей струнные и духовые инструменты.

⁷ Исполнение трюков происходит под аккомпанемент ударных. Сюжетные линии и персонажи показываются разными наборами ударных инструментов. Всего в Пекинской опере насчитывается не менее 100 различных по тембровой окраске комбинаций ударных [11, с. 1].

Пример № 4.
«Стук копыт» в традиционной и европейской нотации⁸

The image shows two musical notations for the piece 'The Sound of Hooves'. The top part is traditional Chinese notation, consisting of a sequence of characters: 嗒 大 八 冬 巴 哪. Below this, a box contains the characters 台 台 乙 台 台 台 乙 台 台 台 台. The bottom part is Western staff notation, featuring four staves: Барабаничк (Drum), Маленький Гонг (Small Gong), Тарелка (Cymbal), and Большой Гонг (Large Gong). The music is in 3/4 time and consists of rhythmic patterns.

Она характеризуется трехдольным метром с акцентом на сильную долю. Композитор не точно следует этой ритмической фигуре – акцентная доля перенесена в конец такта. Но, благодаря повтору этого ритма, происходит трансформация его восприятия: акцентная доля логически воспринимается как сильная, и тактовая черта словно бы сдвигается по фазе.

Moderato ♩ = 108

The image shows a musical score for three instruments: Люцинь (Lücin), Янцинь (Yanzin), and Пипа (Pipa). The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The instruments are marked with a forte (f) dynamic.

Привнесение ритмов и типовых мелодий Пекинской оперы, помогает композитору установить связи со стилем традиционной музыкальной драмы, обеспечить точность исполнения музыкантами, а также понимание контекста и содержательной стороны музыкального произведения.

Особенности ладовой организации в значительной степени определяют своеобразие и национальный колорит произведений китайских композиторов. Сюй Чанцзюнь, как и другие представители «Новой волны», использует в своем творчестве, как архаические варианты древней ангемитонной пентатоники, так и сформировавшиеся на ее основе диатонический звукоряд (получаемый добавлением дополнительных ступеней к пентатонике), а также явления новой модальности.

⁸ Перевод в пятилинейную нотацию выполнен автором данной статьи.

Сюй Чанцзюнь также использует в своих сочинениях два типа мелодики, которые сопровождают речитативные реплики и рассказы героев: *сипи* (西皮 xīpí) и *эрхуан* (二黃 èrhúang). Мелодическая линия *сипи* характеризуется обилием скачков и часто служит для выражения веселого настроения героя или оживленной сцены. Темп может быть свободным (*senza misura*). *Эрхуан* характеризуется поступенным, спокойным движением и несколько мрачным колоритом, поэтому часто используется для выражения подавленного и горестного настроения. *Сипи* и *эрхуан* обладают собственным интонационным строем.

Сюй Чанцзюнь использовал мелодику *сипи* в двух своих произведениях: «Fusion» (《融》, 2009) для оркестра народных инструментов и Концерте-каприччио для хуцинь (китайских струнных) с оркестром китайских народных инструментов «Гимн первочеловеку Паньгу» (胡琴协奏随想曲《盘古赋》, 2012). В обоих сочинениях звучит мелодия из Пекинской оперы Чэна Ицю «Суо Линь Нан» (《锁麟囊》«Кошелек в приданное», 1937):

Пример № 5.
Мелодия *сипи* из «Fusion», тт. 110–113

По классификации Ю. Н. Холопова китайская ангемитонная пентатоника относится к типу интервальных систем «терцовой смежности» и трактуется как часть «модальности, т.е. такого отдела в системе музыкального мышления, признаком которого является базирование на определенном звукоряде» [12, с. 5]. Ладь современной китайской музыки опираются на древнюю систему *юнь-гун-дяо*, которая была усовершенствована в XX веке. Согласно исследованиям китайского музыковеда Пэн Чэна, «юнь-гун-дяо» представляет собой четырехуровневую систему: на семи звуках одной квинтовой цепи образуются пятнадцать *дяо* (ладов), которые относятся к трем *гун*-группам, объединяющимся в один *юнь*». Каждая группа состоит из пяти пентатонных, гексатонных или гептатонных звукорядов, имеющих общий тоновый состав [13, с. 5, 12–13]. *Гун* – централь-

ный тон (центральный элемент системы по Ю. Н. Холопову), всегда один для всей группы»⁹.

В произведениях Сюй Чанцзюня используются различные типы звукорядов. В их основе лежит ангемитонная пентатоника, поэтому принципы работы композитора со звукорядами идентичны. Можно выделить несколько видов работы композитора со звукорядами: 1) тематический материал (как правило, фраза) остается в пределах одного звукоряда одной *гун*-группы; 2) содержит переход из одного лада в другой в пределах одной *гун*-группы; 3) содержит ладовую модуляцию из одной *гун*-группы в другую; 4) происходит наложение двух звукорядов (из одной или разных ладовых групп).

Вертикальная проекция звукорядов, в результате которой образуются «пентатонические кластеры» (термин Пэн Чэна [14, с. 186]), используется в Концерте «Феникс»: в партии оркестра образуются кластеры из двух четырехступенных ангемитонных звукорядов. А. Соколов указывает возможность образования различных типов кластеров в современной музыке: «Встречаются целотоновые, полутоновые, $\frac{3}{4}$ тоновые и $\frac{1}{4}$ тоновые кластеры. Кластер может быть составлен из нескольких частных полос различной плотности заполнения. Возможны так же разрывы внутри частного ряда» [15, с. 190]. В данном фрагменте возникает наложение двух таких звукорядов (C–D–F²–G² и E²–Fis²–A²–H²):

Пример № 6.

Наложение звукорядов в концерте «Феникс»



Образование вертикали происходит за счет проекции горизонтали (звукорядов), что наблюдается и в современной западной музыке.

Второй раздел «Танца меча» написан в ладу As, который отстоит на большую терцию от центрального элемента (*гуна*) C, что совпадает с настройкой колоколов Цзэн Хоу И Бяньчжун (曾侯乙编钟) – древнего китайского колокольного оркестра [16, с. 96]. В этом угадывается своеобразный реверанс композитора в сторону древней культуры ушедших времен.

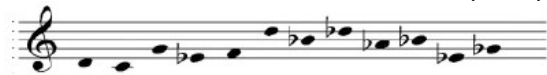
Исследователь Пэн Чэн справедливо выделяет как главную тенденцию современной китайской музыки ««смешение» элементов китайской и европейской ладовых систем», подчеркивая, что в конце прошлого века это

⁹ Каждый из пяти тонов пентатоники, называемых в китайской теории музыки как *гун*, *шан*, *цзюе*, *чжи*, *юй*, может стать опорным для образуемого на его основе звукоряда, но они подчиняются тону *гун* и базовому звукоряду на его основе и образуют одну *гун*-группу.

происходило в рамках синтеза традиционной китайской музыки с «додекафонией, сериализмом, новомодальностью» [14, с. 179–180].

В пьесе «Тишина» (寂, 1985) для камерного оркестра, написанной, по словам композитора, в технике свободной серийности, первые пять звуков образуют основной мотив произведения, последние пять звуков образуют пентатонику Ges – гун (Ges–As–B–Des–Es)¹⁰:

Пример № 7.



Окончание серии на звуке Ges также не случайно. В VI веке до н. э. стандартная высота основного колокола (*у-и*) оркестра *бяньчжун*, была именно такой [17, с. 44–45]. В этом контексте звуки C, D, F, G, образующие – четырехступенный ангемитонный звукоряд (Чу-звукоряд), могут трактоваться и как дополнительные тоны (*бяньшэн*) к Ges гун пентатонике. Внутри серии можно увидеть горизонтальную проекцию так называемого «пипа-аккорда» (As–B–Es), состоящего из квинты и секунды у верхнего тона, он используется на одноименной китайской на лютне и входит в арсенал малообъемных китайских звукорядов [14, с. 56]. Это выявляет определенные закономерности в подборе звуков серии. Подобное свободное толкование серии отражает одну из закономерностей развития серийного метода, при которой наблюдается «более свободное распоряжение 12-тоновым серийным рядом, с отступлением от обязательного доведения ряда до конца, с чередованием серийной и несерийной структуры» [18, с. 332].

Таким образом, национальные особенности музыки Сюй Чанцзюня связаны с ориентацией течения «Новой волны» на отражение глубинных слоев китайской традиционной музыки и культуры средствами современной музыки. Композитор использует тембры и семантику китайских музыкальных инструментов, технико-акустические особенности которых отражаются в ладоинтонационной, гармонической, фактурной сторонах произведения. Форма и ритмические параметры его сочинений часто связаны с традиционным музыкальным театром *цзиньцзюй* (Пекинская опера), что несет значительную дополнительную информацию для слушателя. Сюй Чанцзюнь синтезирует китайские формы с европейскими, использует гармонические и композиционные средства современной музыки. Благодаря этим качествам его музыка приобретает яркий национальный колорит, востребована как внутри страны, так и за рубежом.

¹⁰ Китайские композиторы допускают октавное повторение тонов в серии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Янь Цзянань, Юнусова В. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня // Журнал общества теории музыки. № 4 (24). 2018. С. 60–71.
2. 肖迪. 《中国红·传统乐器》, 辽宁, 辽宁教育出版社. 2012年第一次印刷. 共172页. / 肖迪. 中国红·传统乐器. — 辽宁, 辽宁教育出版社. 2012. 172 с.
3. 祝杭红: 柳琴乐器的构造和有关声学原理. 杂志大众文艺. 2011年09月, 第21页. / 祝杭红: Структура инструмента люцинь и связанные с ним акустические принципы. Журнал «Популярная литература». Сентябрь 2011. С. 21.
4. 胡梦佼: 探讨柳琴演奏技巧的发展空间——以柳琴独奏作品《塔吉克舞曲》为例, 北方音乐 2019年19期, 共2页. 第26–27页. / 胡梦佼: Изучение пространства развития игровых навыков люциня на примере сольного «Таджикского танца» для люциня // Северная музыка. 2019. Вып. 19. С. 26–27.
5. 王安潮. 柳琴, 见证民乐发展的美好时代. 中国文化报, 2018年05月14日. / 王安潮. Люцинь стал свидетелем прекрасной эпохи развития народной музыки. Газета культуры Китая. 14.05.2018.
6. 吴强. 《来如雷霆去似江绛唇珠袖传芬芳——柳琴曲《剑器》音乐与演奏解析》. —中央音乐学院学报, 2010年. 111–116页, 共6页. / 吴强. «Аромат губ и длинных рукавов поражают, словно удары грома» // Журнал Центральной консерватории, 2010. С. 111–116.
7. 赵昌平《唐诗三百首全解》复旦大学出版社出版, 2006年7月. 共383页. / 赵昌平. Анализ трехсот танских поэм. Издательство университета Фудань. Июль 2006. 383 с.
8. 唐代大曲结构辨赵复泉中国音乐学 1991年, 第4期. 共9页. 第26–34页. / 赵复泉. Рассуждения о структуре дацуй в эпоху династии Тан. Китайское музыковедение. 1991. Вып. 4. С. 26–34.
9. 潘晶晶, 当代专业柳琴教学的调查与分析, 硕士论文, 上海音乐学院, 2015年06月, 共36页. / 潘晶晶. Исследование и анализ техники люциня в современном профессиональном образовании: магистерская диссертация. Шанхайская консерватория. Июнь 2015. 36 с.
10. будаева Т. Ладоинтонационные особенности и вопросы нотации в Пекинской музыкальной драме цзиньцзюй // Музыка народов мира: проблемы изучения. Материалы международных научных конференций. Вып. 1. / ред.-сост. В. Н. Юнусова, А. В. Харуто. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. С. 107–116.
11. 张宇慈、吴春礼、何为、屠楚材// 京剧打击乐汇编/人民音乐出版社, 1958年出版. 共362页. / 张宇慈, 吴春礼, 何为, 屠楚材. Сборник ударных инструментов Пекинской оперы. Издательский дом народной музыки, 1958. 362 с.
12. Холопов Ю. Пентатоника как род интервальных систем // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: Материалы межреспубликанской научной конференции. Казань, 1–2 ноября 1993 г. / отв. ред. Л. В. Бражник. Казань: КГК, 1995. С. 5–6.
13. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века: автореф. дис. ... канд. иск. Н. Новгород, 2011. 22 с.
14. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века: дис. ... канд. иск. Н. Новгород, 2011. 301 с.
15. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества: исследование. М.: Музыка, 1992. 230 с.
16. 黄大同, 曾侯乙编钟“基”“角”“曾”三音组音高排列样式研究/中国音乐学杂志, 2016年第1期, (共7页, 96页–102页). / 黄大同, 曾侯乙. Звуковысотная система бяньчжун «цзи», «цзяо», «цэн». Журнал китайского музыковедения. 2016. Вып. 1. С. 96–102.
17. Цуй Сянь. Введение в китайскую традиционную музыку / пер. Пэн Чэна // Музыка. Искусство, наука, практика. № 2(10). 2015. С. 39–45.
18. Теория современной композиции: [учебник] / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.

REFERENCES

1. Ian' Tszianan', Iunusova V. Kitaiskaia «Novaia volna» i tvorchestvo Siui Chantsziunia [Chinese «New Wave» and Xu Changjun's work] // Zhurnal obshchestva teorii muzyki [Journal of the Society of Theory of Music]. No 4 (24). 2018. Pp. 60–71.
2. 肖迪. 《中国红·传统乐器》, 辽宁, 辽宁教育出版社. 2012年第一次印刷. 共172页.

3. 祝杭红:柳琴乐器的构造和有关声学原理. 杂志大众文艺. 2011年09月, 第21页。

4. 胡梦佼:探讨柳琴演奏技巧的发展空间——以柳琴独奏作品《塔吉克舞曲》为例, 北方音乐 2019年19期, 共2页。第26–27页。

5. 王安潮. 柳琴, 见证民乐发展的美好时代. 中国文化报, 2018年05月14日。

6. 吴强. 《来如雷霆去似江绛唇珠袖传芬芳——柳琴曲《剑器》音乐与演奏解析》。—中央音乐学院学报, 2010年。111–116页, 共6页。

7. 赵昌平《唐诗三百首全解》复旦大学出版社出版, 2006年7月。共383页。

8. 唐代大曲结构辨复泉中国音乐学 1991年, 第4期。共9页。第26–34页。

9. 潘晶晶, 当代专业柳琴教学的调查与分析, 硕士学位论文, 上海音乐学院, 2015年06月, 共36页。

10. Budaeva T. Ladointonatsionnye osobennosti i voprosy notatsii v Pekinskoj muzykal'noi drame tszin'tszuii [Mode and intonation Features and Notation Issues in the Beijing Jinju Musical Drama] // Muzyka narodov mira: problemy izucheniia [World music: problems of study]. Materialy mezhdunarodnykh nauchnykh konferentsii. Vyp. 1. / red.-sost. V. N. Iunusova, A. V. Kharuto. Moscow: NITs «Moskovskaia konservatoriia», 2008. Pp. 107–116.

11. 张宇慈、吴春礼、何为、屠楚材// 京剧打击乐汇编/人民音乐出版社, 1958年出版。共362页。

12. Kholopov Iu. Pentatonika kak rod interval'nykh sistem [Pentatonic as a kind of interval systems] // Pentatonika v kontekste mirovoi muzykal'noi kul'tury [Pentatonic in

the context of world music culture]: Materialy mezhdunarodnykh nauchnykh konferentsii. Kazan', 1–2 noiabria 1993 g. / Otv. red. L. V. Brazhnik. Kazan': KGK, 1995. Pp. 5–6.

13. Pen Chen. Ladovaia sistema kitaiskoj muzyki i ee pretvorenii v tvorchestve kompozitorov 20 veka [The mode system of Chinese music and its implementation in the works of 20th century composers]: Ph.D. Thesis Abstract.: 17.00.02. N. Novgorod, 2011. 22 p.

14. Pen Chen. Ladovaia sistema kitaiskoj muzyki i ee pretvorenii v tvorchestve kompozitorov 20 veka [The fret system of Chinese music and its implementation in the works of 20th century composers]: Ph.D. Thesis.: 17.00.02. N. Novgorod, 2011. 301 p.

15. Sokolov A. Muzykal'naia kompozitsiia XX veka: dialektika tvorchestva [Musical Composition of the 20th Century: Dialectics of Creativity]: issledovanie. Moscow: Muzyka, 1992. 230 p.

16. 黄大同, 曾侯乙编钟“基”“角”“曾”三音组音高排列样式研究/中国音乐学杂志, 2016年第1期, (共7页, 96页–102页)。

17. Tsui Sian'. Vvedenie v kitaiskuiu traditsionnuiu muzyku [Introduction to Chinese Traditional Music] / per. Pen Chena // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika [Music. Art, science, practice]. No 2 (10). 2015. Pp. 39–45.

18. Teoriia sovremennoi kompozitsii [Theory of Modern Composition]: [uchebnik] / otv. red. V. S. Tsenova. Moscow: Muzyka, 2005. 624 p.

Янь Цзянань

аспирант кафедры истории зарубежной музыки
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
Россия, 125009, Москва
yjn.cn@163.com
ORCID: 0000-0001-8484-7839

Yan Jianan

Postgraduate student of the department of history of foreign music
Tchaikovsky Moscow State Conservatory
Russia, 125009, Moscow
yjn.cn@163.com
ORCID: 0000-0001-8484-7839