

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 3 (70). С. 40–47.

Actual problems of high musical education. 2023. No 3 (70). P. 40–47.

Научная статья

УДК 78.09

DOI: 10.26086/NK.2023.70.3.005

Исполнительство на эрху и виолончели в системе китайского музыкального образования

Петрова Анастасия Михайловна¹, Александрова Людмила Викторовна², Чжоу Вэй³

^{1,2} Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Новосибирск, Россия

³ Городской профессионально-технический колледж Уси, Уси, Китай

¹ E-mail: maxalt@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3122-8484>

² E-mail: alura4556@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-3607-7593>

³ E-mail: 675358974@qq.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-3837-6660>

Аннотация. Статья посвящена выявлению общих компонентов исполнительской техники при игре на китайском традиционном инструменте эрху и западноевропейской виолончели. Доказывается, что общность рассматриваемых приемов является определяющей для освоения двух типологически различных инструментов. Подобная взаимосвязь обусловлена самой исполнительской практикой, сложившейся и многократно апробированной в Китае на протяжении XX–XXI веков. Ее сущность заключается в концепции последовательного освоения струнных смычковых инструментов: на первом этапе обучения — это эрху, и только после — виолончель. Благодаря конструктивному подобию и сходству исполнительских приемов, переход с эрху на виолончель происходит спокойно и без потерь в технике. На примере пьесы «Эрцюань Ин Юе» («Отражение луны в источнике Эрцюань») Хуа Яньцзюнь (Абин), авторы исследуют и сравнивают исполнительские приемы игры на эрху и виолончели. Актуальность темы концентрируется на пересечении уникальности самой практики взаимодействия европейского и традиционного инструментария в контексте общности и непрерывности музыкального обучения, что является нетипичным опытом для российского музыкального образования, но характерным для китайского. В заключение изложены выводы о поэтапном формировании техники исполнителя при переходе с исполнения на эрху на обучение игре на виолончели.

Ключевые слова: эрху, виолончель, Абин, табулатура, исполнительские приемы, техника правой руки

Для цитирования: Петрова А. М., Александрова Л. В., Чжоу Вэй. Исполнительство на эрху и виолончели в системе китайского музыкального образования // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 3 (70). С. 40–47. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.005>.

PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF PERFORMING ARTS

Original article

Performing the erhu and cello in the Chinese music education system

Petrova Anastasiya M.¹, Alexandrova Lyudmila V.², Zhou Wei³

^{1,2} Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, Russia

³ Wuxi City Vocational and Technical College, Wuxi, China

¹ E-mail: maxalt@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3122-8484>

² E-mail: alura4556@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-3607-7593>

³ E-mail: 675358974@qq.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-3837-6660>

Abstract. The article is devoted to identifying common components of performing technique when playing the Chinese traditional instrument erhu and the Western European cello. It is proved that the commonality of the techniques under consideration is decisive for the development of two typologically different tools. Such a relationship is due to the performing practice itself, which has developed and been tested many times in China throughout the 20th and 21st centuries. Its essence lies in the concept of sequential mastery of stringed bowed instruments: at the first stage of training, it is the

erhu, and only after that, the cello. Thanks to the constructive similarity and similarity of performing techniques, the transition from erhu to cello occurs calmly and without loss in technique. Using the example of the play “Erquan Ying Yue” (“Reflection of the Moon in the Erquan Spring”) by Hua Yanjun (Abin), the authors explore and compare performance techniques of playing the erhu and cello. The relevance of the topic focuses on the intersection of the uniqueness of the very practice of interaction between European and traditional instruments in the context of community and continuity of musical education, which is an atypical experience for Russian music education, but characteristic of Chinese. In conclusion, the conclusions about the gradual formation of the performer's technique during the transition from performing to erhu to learning to play the cello are presented.

Keywords: erhu, cello, Abin, tablature, performance techniques, right hand technique

For citation: Petrova Anastasiya M., Alexandrova Lyudmila V., Zhou Wei. Performing the erhu and cello in the Chinese music education system. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;3(70); 40–47 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.005>.

Исполнительство на западноевропейских струнных смычковых инструментах в Китае в настоящее время является одним из приоритетных направлений музыкального искусства страны. Об этом свидетельствуют многочисленные концерты, конкурсы и фестивали, которые проводятся в стране на базе музыкальных школ и вузов ежегодно¹. Несмотря на то, что безусловными лидерами уже несколько десятилетий подряд остаются фортепиано и академический вокал, скрипка, альт и виолончель все более укрепляют свои позиции в современной китайской музыкальной жизни. Существенную роль в этом процессе сыграло также творчество национальных композиторов, в рамках которого только за последние 30 лет было создано огромное количество сочинений для струнных инструментов в различных жанрах — миниатюры, сюиты, концерты, трио, квартеты, квинтеты² и т. д. Помимо этого, важное место в музыкальной жизни Китая занимают известные сольные исполнители на струнных инструментах, получившие признание во всем мире — Лю Сыцин, Нин Фэн (скрипка), Ма Юю (виолончель) и др. Именно благодаря деятельности этих «исполнителей-лидеров» (термин С. А. Айзенштадта) популярность западноевропейских струнных смычковых инструментов в Китае растет, что, в свою очередь, способствует увеличению спроса на музыкальное обучение в китайском обществе³.

Китайский исследователь Юй Ялун отмечает, что «интерес к искусству игры на виолончели в Китае постоянно расширяется» [2, с. 115], что привлекает к исполнительству на инструменте различные слои китайского общества (не только детей, но и пожилое поколение). Между тем освоение виолончели, как известно, является довольно сложной задачей и, помимо тонкого слуха и известных исполнительских трудностей, требует приложения больших физических сил и хоро-

шей растяжки пальцев. Все это порой становится практически непреодолимой проблемой для большинства китайских любителей музыки и особенно детей. Именно поэтому освоению виолончели в Китае довольно часто предшествуют несколько лет игры на традиционном китайском эрху, как наиболее близком по своим исполнительским и конструктивным характеристикам инструменте.

В настоящее время пара эрху-виолончель является наиболее устоявшейся в практике музыкального образования Китая. Юй Ялун в своей статье ставит вопрос о причинах привлекательности западного инструмента среди китайской общественности. В их числе «близость звучанию традиционных китайских смычковых инструментов, возможность исполнения произведений национальной музыки, выступление в национальных оркестрах и оперных труппах» [2, с. 115]. Представляется, что в сознании китайских любителей музыки виолончель имеет весьма широкую область применения и от того не привязана исключительно к сфере академического искусства (в отличие от скрипки, прочно ассоциирующейся с элитарным западноевропейским музыкальным искусством).

В связи с этим встает ряд важных в теоретическом, практическом и методико-педагогическом плане проблем, касающихся особенностей перехода с традиционного национального инструмента на академический западноевропейский. Помимо этого, закономерно возникают и сопутствующие вопросы, связанные с техниками правой и левой руки, штриховыми приемами игры, репертуаром и т. д. В рамках настоящей статьи невозможно охватить все аспекты, поэтому авторы ставят своей целью выявление типологически схожих и различных компонентов исполнительской работы виолончелиста и исполнителя на эрху. Собственная концертная практика одного

из авторов статьи⁴ показала, что способы ведения смычка и позиции левой руки на обозначенных инструментах во многом схожи, что позволяет быстро и успешно осуществлять переход с эрху на виолончель.

Эрху (кит. 二胡, в пер. на рус. «эр» — два, «ху» — смычок) — старинный китайский струнный смычковый инструмент, один из символов традиционной китайской музыкальной культуры. Несмотря на его широкое распространение в современном Китае, изначально эрху не являлся ханьским⁵ инструментом — как принято считать, он произошел от другого струнного смычкового музыкального инструмента *сицинь* (溪琴)⁶. Точная дата появления сициня в Китае неизвестна, но ученые предполагают, что произошло это более тысячи лет назад⁷. В период правления династии Сун (960–1279 гг.) в результате эволюции сицинь появился целый ряд новых струнных смычковых инструментов (таких как баньху, сыху, цзинху и др.), среди которых был и эрху. Удивительно то, что за свою более чем тысячелетнюю историю бытования эрху претерпел мало изменений. Лишь в период правления династий Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912), по свидетельству китайского исследователя Лю Гэ, «начинается бурное развитие смычкового инструментария, чему способствовал активный интерес к драме и концертному жанру» [4, с. 35]. Китайский исследователь Лю Цзюньли объясняет характер подобного исторического пути принадлежностью эрху традиционному китайскому образу жизни — «со времени своего рождения инструмент занимал скромное положение и испытал на себе череду проб и ошибок» [5, с. 100].

В конце XIX – начале XX века в Китай активно проникает западноевропейская академическая и популярная музыка, что приводит к постепенному расшатыванию консервативных взглядов китайского общества. Именно в этот период интерес к исполнительству на эрху значительно возрастает, в чем немаловажную роль сыграла близость его исполнительских возможностей с техникой игры на западноевропейских струнных смычковых инструментах, в частности, виолончели. В это же время появилось много талантливых исполнителей-самоучек, среди которых наибольшей известностью до сих пор пользуется слепой музыкант Абин (1893–1950).

В тот же переходный период (рубеж XIX–XX веков) другой известный исполнитель на эрху и пипе Чжоу Шаомэй (1885–1938) впервые в исто-

рии инструмента изменил способ игры на нем. В частности, он экспериментировал с силой натяжения волоса на смычке, играл в разных позициях и т. д. Это позволило значительно расширить исполнительские возможности эрху и поставить его в один ряд с виртуозными западноевропейскими инструментами. Ученик Чжоу Шаомэя Лю Тяньхуа (1895–1932) продолжил поиски своего учителя в деле усовершенствования эрху. Он стал использовать металлические струны⁸, изменив при этом их настройку. Также благодаря Лю Тяньхуа расширился репертуар для эрху: он сам создавал произведения, в которых старался раскрыть все его виртуозные возможности⁹. Вскоре эрху занял одну из лидирующих позиций в китайском традиционном инструментарии и исполнительстве, а Лю Тяньхуа был общепризнан как основатель современной школы исполнительства на эрху.

С распространением и закреплением в Китае европейской академической музыки, а также с началом формирования китайской композиторской школы в первой трети XX века, эрху все чаще стал входить в состав оркестров (как традиционных, так и европейских), становиться частью ансамблей (наиболее часто в дуэте с фортепиано), или же присутствовал на концертной эстраде в качестве солирующего инструмента. В настоящее время в Китае эрху является широко распространенным и востребованным инструментом. Подтверждением тому служит его богатый репертуар¹⁰, но также и множество адаптированных специально для эрху сочинений. Ярким тому примером является переложение Концерт «Лян Шаньбо и Чжу Интай» («Влюбленные бабочки») классиков китайской композиторской школы Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана для эрху с симфоническим оркестром¹¹.

Сравнение двух инструментов — эрху и виолончели — выявляет, несмотря на безусловно различную культурно-историческую онтологию, много общего в строении (эрху¹², как и виолончель, относится к группе составных хордофонов согласно системе Хорбостеля – Закса), способах звукоизвлечения и средствах передачи художественной выразительности. В основе игры на эрху, как и на виолончели, лежит принцип разделения на технику левой руки (положение пальцев на шейке) и правой (отвечает за качество ведения смычка), что позволяет при переходе с одного инструмента на другой не «переучивать» руки. Помимо этого, оба инструмента имеют нетемперированный строй, поэтому проблема точного вос-

произведения интонации также является общей.

Между тем, присутствует и ряд важных специфических различий:

1. *Положение инструмента.* Исполнители ставят эрху на левое колено и держат напротив живота.

2. *Ширина мензуры.* У виолончели более широкая, поэтому исполнителю требуется некоторое время, чтобы приспособить пальцы.

3. *Фиксация музыкального материала.* Для эрху нотация представлена в виде табулатуры, в которой высота звука и метрические условия выражены через набор цифровых обозначений¹³. Однако на деле проблема чтения с листа решается посредством одновременного изучения двух систем звукофиксации — китайской традиционной и европейской классической.

В качестве примера сопоставления исполнительских приемов (техники правой руки) на эрху и виолончели авторы избрали пьесу «Эрцюань Ин Юе» (кит. 二泉映月, рус. «Отражение луны в источнике Эрцюань», 1950 г.), принадлежащую знаменитому китайскому исполнителю и автору сочинений для эрху Хуа Яньцзюню по прозвищу Абин (1893–1950). Данное сочинение является одним из самых известных и наиболее часто исполняемых произведений для эрху, входит в репертуар многих исполнителей и считается хрестоматийным¹⁴. Пьеса состоит из шести частей, имеет вступление и заключение. Анализ музыкального материала пьесы показал, что ее форма очень близка европейским вариациям, где тема звучит во вступлении, все последующие шесть разделов являются ее вариациями.

Ведение смычка. Так как пьеса изначально написана для эрху, то и ведение смычка отличается от виолончельного, и заключается оно в самом положении смычка на струнах. У виолончели смычок свободно перемещается по грифу и может быть снят с него, у эрху — смычок зафиксирован между струнами. Очевидным преимуществом эрху является большой диапазон движения смычка¹⁵. Однако, и здесь имеются некоторые схожие моменты, в частности, при подходе к кульминации, как на эрху, так и на виолончели, смычок может быть плотнее прижат к шейке. Это создаст дополнительное трение о струны и окрасит звучание в более насыщенные и драматические тона, усилит выразительность высказывания.

Смена смычка. Этот прием является одним из важнейших в практике виолончельного исполнения и игры на эрху. Анализ музыкального

материала пьесы показал, что начало и окончание мелодических фраз пьесы совпадают с динамическими волнами¹⁶, что, с одной стороны, облегчает задачу при исполнении, при котором смена смычка происходит плавно и естественно, с другой, может разрушить целостность формы, дробя построение на отдельные фразы. Виолончелисту при исполнении данной пьесы значительно легче сохранить цельность структуры, в чем существенно помогает ведение динамики: как правило, в конце каждой фразы исполнитель не снижает звучность, а наоборот, сохраняя силу звука, продолжает ее в следующей фразе.

При исполнении на эрху, напротив, повторить подобный прием гораздо сложнее из-за тонкости динамической нюансировки, свойственной данному инструменту. Эрху устроен таким образом, что сила его звучания весьма тонко реагирует на силу зажима струны. И в этом отношении эрху является более прихотливым инструментом, требуя от исполнителя продуманного подхода к технике левой руки. Между тем, именно это качество в дальнейшем, при переходе исполнителя на виолончель, позволяет весьма ответственно подходить к работе над нюансировкой и динамикой.

Смена позиции. В виолончельном варианте, как и при исполнении на эрху пьесы «Эрцюань Ин Юе», исполнителю приходится пять раз менять позицию, что может привести к известным трудностям, а именно, замедлению темпа и «смазыванию» интонации. Заблаговременная подготовка пальцев и смычка позволят этого избежать. Упражнения на смену позиций, которые используют виолончелисты, вполне подходят и для исполнителей на эрху. Более того, практика показала, что освоение этих упражнений происходит гораздо быстрее именно на эрху, так как инструмент обладает меньшей мензурой.

Содержание пьесы довольно сложно понять без знания контекста создания и жизненных обстоятельств ее автора. В китайской музыкальной науке «Эрцюань Ин Юе» позиционируется как сочинение о тяжелой жизни китайского народа в середине XX века. Автор стремился отразить в музыкальном материале своего сочинения горечь, боль и жажду свободы, которые испытывал сам, находясь на самом дне социума¹⁷. Именно поэтому, эмоциональность является необходимой частью исполнения рассматриваемой пьесы. Концентрация драматического начала всего цикла происходит в трех заключительных вариациях.

В практике исполнения, как на эрху, так и на виолончели, сложилась определенная традиция драматургического развития: тема и первая вариация — постулирование мысли, утверждение, вторая — развитие заявленного тезиса с постепенным нагнетанием драматизма, третья — лирика, успокоение, четвертая — внезапная тревога, трагическое ожидание, пятая — подход к кульминации с усилением чувства тревоги, шестая — собственно, кульминация, заключение — эмоциональный спад, пессимистический упадок и договаривание мысли.

В заключение необходимо вновь обратить внимание на общность многих моментов исполнительской работы на виолончели и эрху, что было показано на примере техники правой руки. Подобный опыт поэтапного освоения струнных смычковых инструментов — вначале более доступный для людей любого возраста эрху и только через несколько лет — виолончель — способствует полноценному формированию важных для профессионального музыканта качеств и более чуткому подходу к элементам музыкального материала произведений — динамике, артикуляции, фразировке и т. д. Исполнение произведений на двух столько различных, но, в то же время, похожих, инструментах позволяет открыть новые грани образности и содержания, прокладывает дорогу для исполнительских экспериментов. При переходе с эрху на виолончель музыкант попадает в новую и, одновременно, знакомую среду, что не вызывает значительного стресса, а, напротив, сулит новые возможности.

Примечания

¹ Среди наиболее крупных такие конкурсы, как Национальный молодежный конкурс скрипачей, Конкурс скрипачей на кубок Реньинь, Международный конкурс скрипачей Циндао и др.

² Изучение отдельных жанров скрипичного искусства, как и творчество отдельных представителей китайской композиторской школы, работающих в области музыки для струнных инструментов, является актуальной областью музыковедения, о чем свидетельствует целый ряд тематических научных исследований российских и китайских музыковедов. Это научные труды Ло Цинь, Лю Цзюньли, Му Цюаньжи, Петровой А. М., Синь Син, Шэнь Вэй и др.

³ О роли исполнителей-лидеров в культуре Дальневосточных стран см. подробнее в монографии С. А. Айзенштадта [1].

⁴ Чжоу Вэй — выпускник Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки (класс заслуженного артиста РФ, профессора кафедры струнных инструментов Е.З. Нилова), ныне преподаватель теории музыки Городского профессионально-технического колледжа Уси (КНР, провинция Цзянсу, г. Уси), один из соавторов данной статьи — свой путь исполнителя-виолончелиста начинал именно с эрху, что в дальнейшем позволило довольно спокойно и достаточно быстро освоить все основные исполнительские приемы игры на виолончели.

⁵ Ханьцы — самая крупная этническая группа Китая.

⁶ Подробнее об истории развития традиционного инструментария, в частности, струнных инструментов, см. в статье Н. Ю. Агеевой [3].

⁷ Происхождение сициня (как и монгольского моринхура) часто связывают с кочевниками — татарами, проживавшими на территории современной Маньчжурии.

⁸ Струны для эрху изготавливались из скрученных шелковых нитей.

⁹ Лю Тяньхуа принадлежит серия исполнительских упражнений и около 10 сольных пьес для эрху.

¹⁰ Китайский исследователь Ван Хуа и Смирнова М. В. ранжируют весь репертуар для эрху на две большие группы: традиционный и современный, где к последнему относятся «сочинения зарубежных композиторов, которые стали исполняться на эрху в XX веке. Также сюда необходимо отнести сочинения китайских музыкантов, которые уже в первой половине XX в. начинают создавать произведения на основе европейских образцов» [6, с. 62].

¹¹ Следует отметить, что бытование сочинения в варианте различных переложений является характерной чертой китайского академического музыкального искусства. К примеру, в творчестве китайского композитора Вэнь Дэцзиня, как указывает Дун Сицзэ, «Концерт для соны (2004) и Концерт для эрху (2005) имеют варианты для большого симфонического и для традиционного китайского оркестров» [7, с. 67].

¹² Эрху состоит из резонаторного корпуса (бобина), шейки — вариант грифа, головки, скобки, подставки, двух струн: внутренней (толстой) и внешней (тонкой), смычка, который находится между двумя струнами. Более подробно о строении, звукоизвлечении и истории эрху см. в статье Лю Цзюньли [8].

¹³ См. Приложение. Пьеса «Эрцюань Ин Юе». Традиционная нотация.

¹⁴ Как пишет китайский музыковед Чжэн Цзин, изначально данное сочинение было безымянным, автор исполнял его на улицах за деньги. Однако, вскоре «Эрцюань Ин Юе» слышали китайские музыковеды Цао Ань Хэ и Янь Инлю и записали на магнитофонную ленту. Исследователь отмечает, что игра Абина «была темпераментной, эмоциональной, что сильно отличалось от деликатного и изысканного стиля, присущей игре народных музыкантов провинции Цзянсу» [9, с. 49].

¹⁵ В среде музыкантов эрху часто называют «китайской скрипкой», что дало повод исследователям Лю Хуэйцзюань и С. В. Аникиенко провести в своей статье сравнение между западноевропейской скрипкой и китайским эрху [8].

¹⁶ Как отмечает Чжэн Цзин, подобный подход к фразировке является характерной чертой исполнительского стиля Абина.

¹⁷ Абин был странствующим слепым музыкантом, который зарабатывал себе на жизнь исполнением своих сочинений на эрху.

Список источников

1. Айзенштадт С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Владивосток: Дальнаука, 2015. 238 с.
2. Юй Ялун. Развитие виолончельной школы в Китае. Творческая и педагогическая деятельность Ван Лянсяня и Ситу Чживэнь // Художественное образование и наука. 2021. № 2 (27). С. 113–120.
3. Агеева Н. Ю. Об иноземном происхождении некоторых струнных музыкальных инструментов Китая // Общество и государство Китая. Мат-лы XXXVIII науч. конф. М.: Восточная литература, 2008. С. 187–198.
4. Лю Гэ. Традиционные инструменты в общем музыкальном воспитании современного Китая: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. СПб.: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, 2012. 16 с.
5. Лю Цзюньли. Сравнительное исследование особенностей китайского народного инструмента эрху и классической европейской скрипки // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусства. 2008. № 9. С. 95–100.
6. Ван Хуа, Смирнова М. В. Специфика репертуара современного исполнителя на эрху // Университетский научный журнал. 2020. № 54. С. 59–64.
7. Дун Сицзэ. Новое пространство китайской музыки: камерно-инструментальные жанры в творчестве Вэнь Дэцина // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 1 (55). 2022. С. 66–72.
8. Лю Хуэйцзюань, Аникиенко С. В. Классическая европейская скрипка и китайский народный инструмент эрху как представители струнных инструментов Востока и Запада // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 4 (87). С. 14–19.
9. Чжэн Цзин. Исполнительское творчество Абина (из истории китайского искусства игры на эрху) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 3 (37). С. 48–51.

References

1. Ajzenshtadt, S. A. (2015), *Fortepiannye shkoly stran Dal'nevostochnogo regiona (Kitaj, Koreja, Japonija)* [Piano schools of the countries of the Far Eastern region (China, Korea, Japan)], Dal'nauka, Vladivostok, Russia.
2. Juj, Jalun (2021), "Development of the cello school in China. Creative and pedagogical activity of Wang Lianxian and Situ Zhiwen", *Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science], no. 2 (27), pp. 113–120.
3. Ageeva, N. Ju. (2008), "On the Foreign Origin of Some Chinese Stringed Musical Instruments", *Obshchestvo i gosudarstvo Kitaja* [Society and state of China], Vostochnaya literatura, Moscow, Russia, pp. 187–198.
4. Lju, Gje (2012), "Traditional instruments in the general musical education of modern China", Abstract of Ph. D. dissertation, pedagogical sciences, Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia.
5. Lju, Czjun'li (2008), "Comparative study of the characteristics of the Chinese folk instrument erhu and the classical European violin", *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstva* [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Art], no. 9, pp. 95–100.
6. Van, Hua and Smirnova, M. V. (2020), "Specifics of the repertoire of a modern erhu performer", *Universitetskij nauchnyj zhurnal* [University Scientific Journal], no. 54, pp. 59–64.
7. Dun, Sicze (2022), "New space of Chinese music: chamber instrumental genres in the work of

- Wen Deqing", *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija* [Actual problems of high musical education], no. 1 (55), pp. 66–72.
8. Lju, Hujejczjuan' and Anikienko, S. V. (2022), "Classical European violin and Chinese folk instrument erhu as representatives of string instruments of the East and West", *Kul'turnaja zhizn' Juga Rossii* [Cultural life of the South of Russia], no. 4 (87), pp. 187–198.
9. Chzhjen, Czin (2015), "Performing creativity of Abin (from the history of the Chinese art of playing the erhu)", *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija* [Actual problems of high musical education], no. 3 (37), pp. 48–51.

Приложение Application

Пьеса «Эрцюань Ин Юе». Традиционная нотация
The play "Erquan Ying Yue". Traditional notation

二泉映月

1=G(15弦,用中、老弦,比一般二胡低五度)(曲谱原版)

$$J = 48 - 58$$

华彦钧 传谱
杨荫浏 记谱
储师竹、黎松寿 拟订指法

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

p *mf*

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

ff *pp* *mf*

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

f *mp* *f* *mp* *mf*

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

ff *pp* *mp* *mf*

6 1 1 3. 5 3 5 6 5 1 6 | 5. 3 5 5 1 6 6 5 6 5 5 | 3. 5 3. # 4 3 5 2 3 2 1 6 1 6 | 1. 6 1. 2 3 5 1 2. 5 3 5 6 |

ff

5. 3 5 5 6 5 5 3 5 | 6. 5 6. 5 6. 5 6. 5 | 6. 5 6. 5 6. 5 6. 5 | 5. 3 5 5 1 6 6 5 6 5 5 |

f *mf* *ff*

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

pp

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

f

1 - 1 6 1 3 3 2 | 1. 6 1. 2 3 3 2 1. 1 6 1 2 3 | 5 - 5 0 1 0 5 0 3 5 5 | 6 1 1 3. 5 3 5 6 2 7 6 |

ff *pp* *mp* *ff*

5. 3 5 5 1 6 6 5 6 5 2 | 3. 5 3. # 4 3 5 2. 3 2 1 6 1 6 | 1. 6 1. 2 3 5 1 2. 5 3 6 | 5. 6 5 5 3 5 3 5 6 |

f

Вклад авторов

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

Александрова Л. В. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), проведение исследования, написание текста (составление черновика рукописи).

Чжоу Вэй — участие в разработке концепции, проведение исследования, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Petrova A. M. — participation in the development of the research concept (formation of the idea, development of the key points of the concept), conducting research (conducting research, collecting data and evidence, analyzing and interpreting the data obtained), writing text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content, preparing and cre-

ating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

Alexandrova L.V. — participation in the development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), conducting research, writing a text (drafting a manuscript).

Zhou Wei — participation in the development of the concept, research, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work)

The authors declare no conflict of interests.

Информация об авторах

А. М. Петрова — кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкознания

Л. В. Александрова — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции

Чжоу Вэй — преподаватель

Information about the authors

A. M. Petrova — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Ethnomusicology

L. V. Alexandrova — Doctor of Art History, Professor of the Department of Music Theory and Composition

Zhou Wei — Teacher

Статья поступила в редакцию 22.09.2023; одобрена после рецензирования 25.09.2023; принята к публикации 25.09.2023.

The article was submitted 22.09.2023; approved after reviewing 25.09.2023; accepted for publication 25.09.2023.