

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 1 (76). С. 8–18.

Actual problems of high musical education. 2025. No 1 (76). P. 8–18.

Научная статья

УДК 787

DOI: 10.26086/NK.2025.76.1.002

Звуковой образ традиционных китайских ударных инструментов в произведениях для скрипки

Бочкова Татьяна Рудольфовна¹, Гун Минчуань²

^{1,2} Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Нижний Новгород, Россия

¹ E-mail: tatyana31@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9382-6711>

² E-mail: 1072636435@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-2553-2506>

Аннотация. В статье рассматриваются особенности воплощения звучания традиционных китайских ударных инструментов в произведениях для скрипки. Цель работы — выявить специфику артикуляционных приемов, позволяющих в скрипичных опусах имитировать тембры и ритмы китайских национальных мембранофонов и идиофонов (по классификации Хорнбостеля-Закса), а также показать их роль в создании локального колорита и специфического образного строя сочинений. В качестве материалов исследования анализируются композиции из семитомного собрания «Сто лет классики китайских скрипичных произведений» (2019), включая сочинения Мао Юаня, Ли Хуаньчжи, Лу Пэя и других авторов. Методологическую основу исследования определили труды по теории артикуляции и истории китайской музыки. Результаты исследования демонстрируют, что имитация звучания ударных инструментов (бяньчжун, бяньцин, гонг, барабан) достигается через специфические штрихи (*détaché*, *staccato*, *martele*), динамические акценты, ритмические паттерны (например, «дун-дун-цян»). Анализ артикуляционной специфики пьес «Радость новой весны», «Увертюра к Празднику Весны» и «Тайпингу» подтверждает ее значимость в обозначении ритуальной символики, этнической идентичности, образной сферы сочинений. Авторы приходят к выводу, что синтез западной исполнительской техники с китайскими традиционными элементами обогащает музыкальную выразительность, способствует межкультурному диалогу и расширению репертуара. Работа вносит вклад в методику исполнительской интерпретации китайских скрипичных произведений, акцентируя важность понимания их культурного контекста.

Ключевые слова: китайская музыка, скрипка, ударные инструменты, артикуляция, межкультурный обмен, имитация звучания

Для цитирования: Бочкова Т. Р., Гун Минчуань. Звуковой образ традиционных китайских ударных инструментов в произведениях для скрипки // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 1 (76). С. 8–18. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.76.1.002>

PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

The sound image of traditional Chinese percussion instruments in works for violin

Bochkova Tatyana R.¹, Gong Mingchuan²

Nizhny Novgorod, Russia

¹ E-mail: tatyana31@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9382-6711>

² E-mail: 1072636435@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-2553-2506>

Abstract. This article is dedicated to the study of the embodiment of the sound of traditional Chinese percussion instruments in chamber music for violin. The aim of the work is to identify the specifics of articulation techniques that allow violin compositions to imitate the timbres and rhythms of Chinese percussion instruments, as well as to demonstrate their role in creating national color and the unique image structure of the compositions. The study analyzes pieces from the seven-volume collection “Chinese violin works century classic” (2019), including compositions by Mao Yuan, Li Huanzhi, Lu Pei, and other composers. The methodological framework of the research is based on theoretical works on articulation and the history of Chinese music. The results show that the imitation of percussion instruments (*bianzhong*, *bianqin*, *gong*, *drum*) is achieved through specific bow strokes (*détaché*, *staccato*, *martele*), dynamic accents, rhythmic patterns (e.g., “*dung-dung-jiang*”), and pentatonic melodies. The analysis of the articulation specifics in the pieces “Joy of the New Spring”, “Overture to the Spring Festival”, and “Taipinggu” confirms its significance in revealing ritual symbolism, ethnic identity, and the character of the musical images. The conclusions emphasize that the synthesis of Western performance techniques with Chinese traditional elements enriches musical expressiveness, fosters intercultural dialogue, and expands the repertoire. The work contributes to the methodology of interpreting Chinese violin works, emphasizing the importance of understanding their cultural context.

Keywords: Chinese music, violin, percussion instruments, articulation, intercultural exchange, imitation of sound

For citation: Bochkova T. R., Gong Mingchuan. The sound image of traditional Chinese percussion instruments in works for violin. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2025; 1(76); 8–18 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.76.1.002>

© Бочкова Т. Р., Гун Минчуань, 2025

В процессе расширения культурного обмена между Востоком и Западом, особенно в области музыкального искусства, возникает необходимость в углублении знаний, касающихся проблем исполнительской интерпретации китайской музыки западными музыкантами. В последние несколько десятилетий произведения, созданные композиторами Поднебесной, активно входят в репертуар российских и европейских исполнителей и используются в учебном процессе. При этом обнаруживается, что многие музыканты, работающие с китайскими сочинениями для скрипки, сталкиваются с такими проблемами, как «невозможность передать национальный колорит» или «сложности в интерпретации глубины произведений». При поиске решений таких проблем как воссоздание ки-

тайских мифологических и природных образов, использование фольклорных мотивов и подражание звучанию традиционных народных инструментов становится очевидно, что часто именно артикуляция в этих композициях становится ключом для воплощения художественных задач. В данной статье внимание сосредоточено лишь на одном аспекте, а именно на создании звукового образа ударных инструментов в произведениях для скрипки.

Теоретическое осмысление артикуляции как концепции, имеющей устойчивую западную традицию, имеет почти шестисотлетний путь развития — от начала XV века в контексте медицины и фонетики до 1887 года, когда этот термин был впервые введен в музыкальное терминологическое поле в словаре Хуго Римана [1], и до совре-

Рис. 1. Бяньчжун²
III. 1. Biān Zhōng²



менности. Поскольку эволюция исторического толкования понятия не является основным предметом данной статьи, ограничимся его кратким определением применительно к музыке. Оно сформировалось в процессе осмысления заявленной проблемы. В узком смысле артикуляция обозначает «штрихи», «способы» или «приемы игры» на инструменте, а также артикуляционные знаки в музыкальной нотации. А в широком смысле артикуляция имеет отношение к выразительному произнесению музыкальной ткани и созданию художественного образа произведения.

С 1919 года, когда известный ученый-геолог и музыкант Ли Сигуан создал первое произведение для скрипки, китайская школа композиции, исполнительства и педагогики в области скрипичного искусства прошла почти столетний путь развития. В апреле 2019 года в Шанхае было издано

семитомное нотное собрание «Сто лет классики китайских скрипичных произведений» [7]. Оно включает в себя наиболее значимые сочинения, созданные за XX век. Анализ сто одной музыкальной композиции, представленной в сборнике, показал, что во многих из них имитируется звучание китайских национальных инструментов. Ударные занимают в этом процессе своеобразного «переинтонирования» важнейшее место.

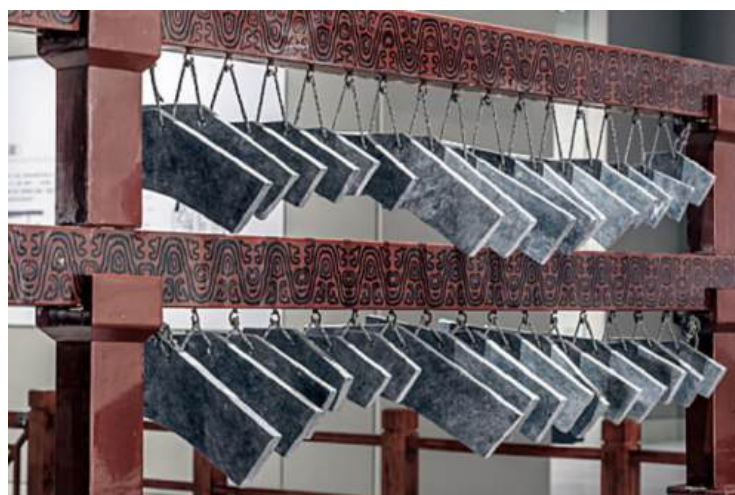
Будучи древнейшими музыкальными инструментами человечества, ударные прошли многовековой путь развития. В доисторическую эпоху до появления языка люди использовали удары по различным предметам для передачи информации, отпугивания диких животных, а также в религиозных обрядах и праздниках.

В музыкальной культуре Китая ударные инструменты являются одними из старейших и име-

ют особое значение в ритуальных практиках. Также они повлияли на процесс формирования традиционной музыкальной системы и ее дальнейшего развития. В своей статье Хуан Сянпэн¹ подчеркивает, что первый период в развитии традиционной музыки Китая можно охарактеризовать как «этап музыкально-танцевального искусства доциньского периода (до 221 года до н.э.), представленный в основном инструментами чжун (钟) и цин (磬)» [11, с. 116]. Здесь под чжун понимается бяньчжун, а под цин — бяньцин. Они, как символы древнекитайской ритуальной культуры, в полной мере демонстрируют важность и значимость ударных инструментов в религиозных обрядах и дворцовых церемониях.

Бяньчжун (рис. 1) возник в жестко регламентированную системой ритуалов эпоху Западного Чжоу (西周, 1046–771 гг. до н.э.) и получил наибольшее распространение в период Чуньцю (春秋, 770–476 гг. до н.э.), а также во времена правления династий Цинь (221–206 гг. до н.э.) и Хань (206 до н.э. – 220 н.э.). Этот инструмент представляет собой набор бронзовых колоколов, подвешенных на деревянной раме в соответствии с их звуковысотностью. Каждый колокол может извлекать два звука разной высоты благодаря своей конструкции. При ударе в разные зоны корпуса колокола (например, в центр, на котором расположены 36 “шишечек (枚)” или в гладкий край) создаются звуки, которые отличаются

Рис. 2. Бяньцин³
III. 2. Biān Qīng³



на небольшой интервал. Это обеспечивает широкий диапазон звучания.

Бяньчжун не только свидетельствует о высоком уровне металлургии того времени, но и отражает достижения в области музыкальной акустики.

Наиболее известным образцом является бяньчжун, найденный в 1978 году в гробнице правителя княжества Цзэн Хоу И (曾侯乙), относящейся к раннему периоду Сражающихся Царств (476–221 гг. до н.э.). Этот инструмент, состоящий из шестидесяти пяти колоколов, позволяет воспроизводить семиступенную гамму и двенадцатитоновую хроматическую систему, что делает его выдающимся памятником мировой музыкальной истории.

Бяньцин (рис. 2) представляет собой ударный инструмент, состоящий из набора каменных пластин, подвешенных на раме. Это — также

звуковысотный инструмент. Изготавливаемые из яшмы или других видов камня пластины бяньцина создают чистый и мелодичный тон. Бяньцин часто использовался вместе с бяньчжуном, их совместное звучание символизировало торжественность и гармонию.

Широкое распространение получили также гонг и барабан, которые играют важную роль в торжественных мероприятиях и национальных праздниках. Гонг — традиционный китайский металлический ударный инструмент с богатой историей. Он находит широкое применение в национальной традиции, в том числе в народной музыке, театральных постановках, а также в обрядовых и ритуальных действиях. Гонги различаются по размерам и типам. Они имеют форму большого металлического диска, при ударе по которому возникает мощный, насыщенный звук с богатым

Рис. 3. Основные типы конструкции китайских гонгов⁴
 III. 3. The main types of construction of Chinese gongs⁴

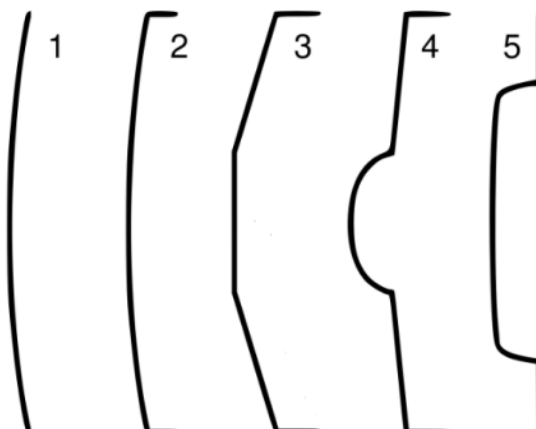
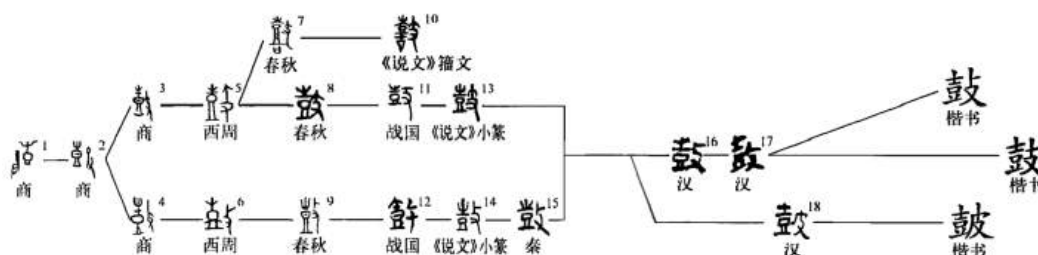


Рис. 4. Эволюция иероглифа «鼓»⁵
 III. 4. The evolution of the character «鼓»⁵



спектром обертонов. Основные типы конструкции китайских гонгов представлены на рисунке 3.

Гонг ассоциируется с силой и величием, его используют для подчеркивания значимости события, создания торжественной атмосферы или обозначения важных моментов, таких как начало или завершение церемонии. В народной музыке этот инструмент играет важную роль: он используется как в ансамблях, так и в сольных выступлениях. Часто гонг звучит совместно с другими инструментами, особенно с барабанами, что позволяет создавать уникальные музыкальные эффекты, подчеркивающие праздничный характер событий.

Согласно классификации китайских музыкальных инструментов, представленной Ван Гуанци в книге «История китайской музыки» [6], ударные инструменты делятся на две основные категории. Первая включает инструменты, звук которых создается вибрацией самого корпуса, например, упомянутые бянчжун, бянцин и гонг. Вторая — это инструменты с мембраной, такие как барабаны, где звук возникает за счет вибрации натянутой

кожи, например, разнообразные китайские «鼓» (произносится как «гу»).

Как показано на рисунке 4, китайский иероглиф «鼓» претерпел значительные изменения с периода Шан (1600–1064 до н.э.) до современности.

На ранних этапах его эволюции иероглиф наглядно изображал человека, поднимающего руки для ударов по барабану. Согласно другой интерпретации, он представляет собой инструмент с закрепленными на нем перьями. Вне зависимости от толкования, эти графические образы отражают тысячелетнюю историю барабана в Китае.

И неважно, о каком конкретно инструменте — барабане или тамбурине — идет речь. В китайском языке оба инструмента обозначаются словом «鼓» («гу»)⁶. В данном случае «барабан» и «тамбурин» являются «означающими» (в семиотической терминологии «означающее» — это фонетическая или графическая форма знака, связанная с его содержанием). Однако звуки, имитирующие в китайских произведениях для скрипки национальные ударные мембранофоны и идиофоны, можно рас-

считать как «означаемые», которые отсылают к узнаваемым инструментам китайской музыкальной культуры и их уникальному звучанию.

Показательным примером является знаменитая скрипичная миниатюра Фрица Крейсlera «Китайский тамбурин» (в оригинале *Chinese Tambourin*), в названии которой используется именно термин «тамбурин». Здесь возникает вопрос: почему Крейслер не выбрал другое слово, например, «барабан»?

Ответ в том, что это не имеет принципиального значения. В системе языковых «означающих» (по Соссюру⁷) слова «тамбурин» и «барабан» понимаются как синонимы, так как в китайской культуре и языке для них нет индивидуальных словесных обозначений. Крейслер, подбирая название, опирался на систему понятий и терминов,

характерных для определенного национального контекста. «Китайский тамбурин заметно отличается от европейского инструмента с таким же названием. Он представляет собой небольшой, яркий по цвету (чаще красный), круглый или цилиндрический инструмент, на котором всегда играют деревянными палочками» [5, с. 45]. То есть, по сути, он тоже является барабаном.

Этот пример подчеркивает, что в данном контексте любые термины, будь то «барабан», «тамбурин» или их аналоги, функционируют как «означающие». При этом, говоря об артикуляции в китайских произведениях для скрипки, будем обращаться к национальным инструментам, которые являются их «означаемыми». Таким образом, в дальнейшем тексте под этими терминами подразумевается именно китайский «鼓» («гу») как му-

Пример 1. Хэбэйская народная песня «Продажа Бяньши»
Example 1. Hebei folk song "The Sale of Bianshi"



Пример 2. «Радость новой весны», тт. 1–4
Example 2. "Joy of the New Spring", bars 1–4



зыкальный инструмент с его уникальными культурными и звуковыми особенностями.

Рассмотрим произведение, связанное с празднованием Нового года в Китае. «Радость новой весны» (新春乐) — это широко известное скрипичное произведение для скрипки и фортепиано, созданное композитором Мао Юанем⁸ в 1952 году. Сочинение написано в тональности D-гу⁹, имеет трех-пятичастную форму с краткой кодой. «В начальном мотиве этого произведения композитор подражает ритмическим рисункам китайских новогодних барабанов¹⁰, что придает музыке насыщенную праздничную атмосферу» [8, с. 164].

В основе «Радости новой весны» лежит народная песня из провинции Хэбэй под названием «Продажа Бяньши», как показано в *примере 1*.

В первоначальном варианте этой мелодии темп соответствует Allegretto (♩ = 100) в европейской традиции, но композитор в пьесе ориентируется на более быстрое движение, добавляя ритмические элементы, характерные для звучания новогодних гонгов и барабанов. Как показано в *примере 2*, музыка с первых тактов создает атмосферу веселого и оживленного празднования китайского Нового года, наполняя ее энергией и радостью.

В третьей главе работы «Артикуляция» И. А. Браудо «Произношение мотива» автор приводит описание трех его простейших форм — ямба, хорей и трехдольного мотива [2, с. 45]. Как показано в *примере 2*, в первых двух тактах отсутствуют какие-либо обозначения артикуляции, но само звучание мотива, относящегося к хорейскому типу, подсказывает, что акцентом следует подчеркнуть первый звук в такте. Эта особенность, в сочетании с вышеупомянутыми факторами, создает эффект шумного и праздничного звучания, напоминающего китайский народный оркестр с ударными инструментами.

Аналогичное имитирование звуков и ритмов традиционных новогодних гонгов и барабанов

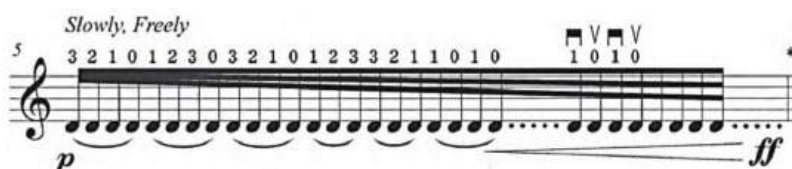
встречается в «Увертюре к Празднику Весны». Это произведение было изначально написано композитором Ли Хуаньчжи как часть «Сюиты о Празднике Весны» для симфонического оркестра. В 1956 году Си Ту Хуачэн¹¹ адаптировал его для скрипки и фортепиано, представив произведение в камерной версии (*Пример 3*).

В начале этого произведения также используется ритмический рисунок, имитирующий звучание китайского гонга и барабана. Однако артикуляция напева существенно отличается от похожего в пьесе «Радость новой весны». В «Увертюре к Празднику Весны» мотив явно относится к ямбическому типу, где акцент падает на первую долю следующего такта. Этот подход имитирует другой

Пример 3. «Увертюра к Празднику Весны», тт. 1–5
Example 3. "Overture of Spring Festival", bars 1–5



Пример 4. «Флейта и барабан на закате», т. 5
Example 4. "Flute and Drum at Sunset", bar 5



тип китайского ритма — «дун-дун-цян», в котором первые два удара исполняются на барабане, а третий — на гонге. Более того, композитор дополнительно обозначил акцент, что усиливает ритмическую выразительность и создает еще более приподнятую и оживленную атмосферу.

«Флейта и барабан на закате» — это произведение для скрипки соло, которое представляет собой адаптацию традиционной пьесы для пипы¹², созданное композитором Лу Пэем¹³ в 1999 году. Уже из названия становится понятно, что музыкальное произведение связано со звучанием ударных. В пятом такте, как показано в *примере 4*, «эффект звучания барабана воспроизводится с помощью последовательного использования коротких *détaché*,

которые постепенно ускоряются и усиливаются» [12, с. 55], что ярко передает звучание традиционного ударного приема под названием «каидан» (开荡) или «цзицифэн» (急急风)¹⁴, характерного для национальной китайской оперы.

На первый взгляд, эта простая последовательность звуков, трактуемых в манере *rubato*, предоставляющая исполнителю широкие возможности для интерпретации. Музыкальное движение организовано по принципу ускорения. Кроме того, в нем меняются ритмические группы, состоящие из четырех и трех звуков, исполняемых *p* на *legato*. Изменение аппликатуры при повторе одной ноты напоминает чередующееся движение рук при ударе по поверхности китайского барабана. Посте-

пенное нарастание динамики и ускорение темпа приводят к технике коротких ровных штрихов с чередованием движений смычка вверх и вниз, подводящих к кульминации.

Кроме вышеупомянутых аспектов артикуляции, таких как структура мотива, *détaché* и ударные акценты, в китайской скрипичной музыке существует множество других уникальных особенностей, которые также обладают ярко выраженной национальной спецификой и демонстрируют высокий художественный потенциал в воплощении звучания китайских народных ударных инструментов.

В скрипичном произведении «Праздник на-

рода Ли»¹⁵, созданном в соавторстве китайскими композиторами Хэ Дуном¹⁶ и Ли Чаожанем¹⁷ в 1972 году, использованы различные приемы для имитации звуков гонгов и барабанов, что подчеркивает характерные черты национальной музыкальной традиции.

В 1968 году, в разгар ожесточенного периода «культурной революции», авторы по политическим причинам, чтобы познакомиться с жизнью и бытом китайского крестьянства, были направлены для работы в горный район Ужишань (находится на юге Китая, в провинции Хайнань). Там они часто выступали с художественной агитаци-

Пример 5. «Праздник народа Ли», партия фортепиано, тт. 1–6
Example 5. “Festival of Li People”, piano part, bars 1–6



Пример 6. «Праздник народа Ли», партия скрипки, тт. 1–25
Example 6. “Festival of Li People”, violin part, bars 1–25



онной бригадой перед местными жителями. В их репертуаре особую популярность у слушателей народа Ли приобрела музыка для скрипки. Неоднократно они слышали от сельских жителей такое предложение: «Оказывается, игра скрипки может быть такой мелодичной и интересной. Если бы вы создали произведение на основе наших знакомых народных мелодий, это было бы замечательно» [9, с. 213]. Так родилось это произведение, в основе которого лежат народные песни народа Ли.

Композиция написана в простой трехчастной форме. Партия фортепиано уже с первых тактов

создает энергичную атмосферу (Пример 5). В такте 13 вновь появляется ранее упомянутый ритмический рисунок, имитирующий звучание гонгов и барабанов, как показано в примере 6.

Однако не эти детали составляют акцент музыкального анализа. Основное внимание уделено тому, как после серии нисходящих нот, «звучание» гонгов и барабанов, воплощенное с помощью *pizzicato* обеими руками на разных струнах и техники *ricochet*, становится центральным элементом композиции.

Подобный эффект, как показано в примере 7, присутствует и в первых тактах скрипичной ком-

позиции Чэнь Гоцюаня¹⁸ «Проводы», созданной в 1958 году.

В скрипичном произведении Чжоу Луна¹⁹ «Тайпингу» (1983) также содержится яркий пример имитации тембра и ритмического рисунка, характерных для этих инструментов. Тайпингу или барабан Тайпин, известный как «односторонний барабан», представляет собой ударный инструмент круглой формы с кожаной мембраной, используемый на северо-востоке Китая со времен династии Тан (618–907 н.э.).левой рукой исполнитель держит барабан с помощью железного кольца, а правой ударяет по мембране кожаным ремнем. Изначально этот барабан применялся

маньчжурами для охоты и ритуалов, но со временем стал частью танцевальных форм, характерных для монгольских, маньчжурских и ханьских этнических групп. В них ударные ритмы барабана сопровождаются исполнением мелодий и танцевальными движениями [10, с. 217].

В процессе создания произведения автор использовал пентатонические напевы, характерные для песенно-танцевального жанра «эржэньтай» из Внутренней Монголии и северо-восточных районов Китая.

В 15-м и 16-м тактах также используется техника *pizzicato* для имитации звучания барабана, но в данном случае, как показано в *примере 8*,

Пример 7. «Проводы», тт. 1–4
Example 7. “Seeing Off”, bars 1–4



Пример 8. «Тайпингу», партия скрипки, тт. 1–19
Example 8. “Taiping Drum”, violin part, bars 1–19



на одном и том же аккорде композитор добавляет сразу два артикуляционных знака — *staccato* и акцент *martele*. Это сделано с целью наиболее точной передачи звука барабана: если использовать только акцент, то будет недостаточно упругости, характерной для барабанного звучания, а если только *staccato*, то окажется недостаточно громкости.

Аналогичные обозначения находим в произведении «Китайский тамбурин» Фрица Крейсера.

Это свидетельствует о том, что китайские и западные композиторы обнаруживают опреде-

ленное сходство в выборе артикуляционных приемов для имитации звучания национальных «гу». В Америке Крейслер неоднократно наблюдал выступления традиционных оркестров. «В китайском театре в Чайнатауне Сан-Франциско еженедельно проходили выступления народных театральных трупп... Скрипач мог видеть эти мероприятия. Эти впечатления, вероятно, сильно повлияли на музыканта» [5, с. 44–45] и, в частности, на создание пьесы «Китайский тамбурин».

Таким образом, данное явление не только раскрывает наличие перекрестных элементов в му-

зыкальных культурах Китая и Запада, но и демонстрирует уникальные попытки композиторов интегрировать экзотические звуковые находки в свои произведения, написанные для скрипки. Подобное межкультурное взаимодействие и музыкальная практика не только обогащают формы художественного выражения, но и приносят новый импульс и вдохновение в процесс, с одной стороны глобализации, с другой — национальной идентичности искусства.

Примечания

¹ Хуан Сянпэн (1927–1997) — выдающийся китайский музыковед, один из первых исследователей древнекитайской музыки.

² Источник: <https://www.hbwww.org.cn/zgzb/p/4695.html> (дата обращения: 20.03.2025).

³ Источник: <https://www.qiheritagemuseum.com> (дата обращения: 20.03.2025).

⁴ Источник: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Гонг> (дата обращения: 20.03.2025).

⁵ Источник: <https://baike.baidu.com/item/鼓/8562780> (дата обращения: 20.03.2025).

⁶ В европейской музыкальной традиции тамбури ассоциируется с бубном, однако в китайской традиции термины «барабан» и «тамбурин» взаимозаменяемы, так как оба эти инструмента в китайском контексте относятся к общей категории «гу (鼓)». В китайском языке, независимо от того, используем ли мы слово для обозначения конкретного типа ударного инструмента, они могут быть охарактеризованы одним термином, который включает в себя как барабаны, так и китайские тамбурины, отражая более универсальное и общее понимание ударных инструментов.

⁷ Фердинанд де Соссюр (Ferdinand de Saussure, 1857–1913) — швейцарский лингвист и один из основоположников современного структурного подхода к лингвистике.

⁸ Мао Юань (1926–2022) родился в Пекине, в 1950 году окончил факультет гражданского строительства Университета Цинхуа. С детства увлекался музыкой, с 1951 года начал профессиональную деятельность в этой области. Его наиболее известными произведениями являются созданная в соавторстве с композитором Лю Тешанем «Танцевальная музыка народа яо» и скрипичная пьеса «Радость новой весны».

⁹ Гун — первая ступень китайского пятиступенного пентатонического лада.

¹⁰ Вероятнее всего, речь идет именно о китайских тамбуринах, которые часто используются

в новогодних церемониях.

¹¹ Сыту Хуачэн (1927–1987) — выдающийся скрипач, родом из музыкальной семьи. Его отец, Сыту Мэньян, был одним из первых музыкантов в Китае, кто освоил игру на скрипке и западный репертуар. Помимо блестящей исполнительской карьеры, Сыту Хуачэн также перевел труд Л. Ауэра «Моя школа игры на скрипке», опубликованный в 1980 году, что сыграло значительную роль в развитии скрипичного образования в Китае.

¹² Пипа (кит. 琵琶, pípá) — традиционный китайский щипковый музыкальный инструмент, относящийся к семейству лютневых. При исполнении держится вертикально перед собой. Звук извлекается с помощью специальных накладок на пальцы. История инструмента насчитывает более двух тысячелетий, и на протяжении веков он занимал значимое место в китайской музыкальной культуре. Пипа обладает широкими выразительными возможностями и разнообразием исполнительских приемов, включая *tremolo*, *glissando* и сложные пассажи, что позволяет передавать как лирические, так и динамичные образы.

¹³ Лу Пэй (род. 1956) — композитор, профессор кафедры композиции Шанхайской консерватории музыки, научный руководитель докторантов. Он является плодовитым композитором, чьи произведения охватывают практически все области музыкального искусства. В его творческом наследии — шесть симфоний, четыре концерта, три оркестровые увертюры, две балетные сюиты, а также большое количество камерной и вокальной музыки. Его работы неоднократно удостоивались наград на международных конкурсах.

¹⁴ Каидан (开荡) или цзицифэн (急急风) — традиционные ритмические паттерны в китайской опере, являющиеся частью системы «Ло гу цзин (锣鼓经)» — мнемонической нотации для китайских ударных инструментов. Эти паттерны используются на различных инструментах, таких как гонги, барабаны и деревянные клавиесы, в зависимости от контекста сцены. Цзицифэн — интенсивный барабанный рисунок, который создает напряжение в боевых сценах, часто ассоциируется с быстрым ритмом и резким звуком. Каидан — ритмическая структура с волнообразной динамикой, часто используемая в церемониальных сценах для создания атмосферы торжественности и величия. Каждый ритмический паттерн имеет свое название и выполняет важную роль в координации действий участников и создании необходимой драматургии в бытовых ритуалах.

¹⁵ Народ Ли (黎族) — это одно из южных национальных меньшинств Китая, которое главным образом проживает на острове Хайнань, особенно в районе гор Учжишань (五指山). У Ли богатая история и уникальные культурные традиции, включая искусство ткачества, народные песни, танцы и разнообразные праздничные обычаи. Музыка народа Ли отличается жизнерадостным характером и ярким местным колоритом, являясь важной частью их культурного наследия.

¹⁶ Хэ Дун (何东, род. 1948 г.) — китайский скрипач и композитор. В 7 лет начал изучать игру на скрипке под руководством своего отца. В 1977 году был назначен концертмейстером в симфоническом оркестре Гуанчжоу. В 1980 году он совместно с композитором Цзун Цзяном создал крупный скрипичный концерт «Легенда о возвращении оленя», который выделился в области китайской симфонической музыки и был назван «прорывом в создании скрипичных концертов».

¹⁷ Ли Чаожань (李超然, род. 1923 г.) — китайский композитор, с 1945 года изучал теорию композиции под руководством Ма Сыцуна.

¹⁸ Чэнь Гоцюань (род. 1937) — музыкальный теоретик, композитор, дирижер. В 1961 году окончил Вуданьскую музыкальную академию, в настоящее время является профессором этой академии.

¹⁹ Чжоу Лун — известный китайский композитор, родился в 1953 году. В 1983 году он окончил Центральную музыкальную академию Китая, в 1985 году получил стипендию Колумбийского университета в Нью-Йорке и уехал учиться в США. В настоящее время является профессором композиции в Школе музыки и танца Университета Миссури.

Список источников

1. Риман Г. Музыкальный словарь / Пер. с 5-го нем. издания. М.: Юргенсон, 1901. 1531 с.
2. Браудо И. А. Артикуляция (О произношении мелодии). Л.: Музыка, 1973. 198 с.
3. Черныш Э. Э. Вопросы теории музыкальной артикуляции: от традиций XVIII в. к актуальным проблемам терминологии // Вестник Вятского государственного университета. 2010. №3 (2). С. 176–182.
4. Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. Изд. второе, исправленное и дополненное. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2018. 232 с.
5. Гун Минчуань, Бочкова Т. Р. Китайские «сю-

жеты» в творческой биографии Ф. Крейсlera // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 2 (69). С. 43–48.

6. Ван Гуанци. История китайской музыки. Гуйлинь: Издательство Гуансийского педагогического университета, 2005. 189 с. (王光祈. 中国音乐史[M]. 广西: 广西师范大学出版社. 2005).
7. Сто лет классики китайских скрипичных произведений, 1919–2019. В 7 тт. / под ред. Дин Чжинуо. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2019 (丁芷诺. 中国小提琴作品百年经典 (共七卷) [M]. 上海: 上海音乐出版社, 2019).
8. Сто лет классики китайских скрипичных произведений / под редакцией Дин Чжинуо. Т. II: 1950–1957. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2019. 200 с.
9. Сто лет классики китайских скрипичных произведений / под редакцией Дин Чжинуо. Т. IV: 1966–1976. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2019. 240 с.
10. Сто лет классики китайских скрипичных произведений / под редакцией Дин Чжинуо. Т. V: 1991–2015. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2019. 260 с.
11. Хуан Сянпэн. Традиция — это река (Сборник музыкальных эссе). Пекин: Издательство народной музыки, 1990. 225 с. (黄翔鹏. 传统是一条河流 (音乐论集) [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1990).
12. Ван Юй. Исследование национализации исполнительских техник в китайских произведениях для скрипки. Магистерская диссертация. Циньхуандао: Университет Яньшань, 2019. 70 с. (王毓. 中国小提琴作品演奏技法民族化探析[D]. 燕山大学, 2019).

References

1. Riemann, H. (1901), *Muzykalnyy slovar* [Musical Dictionary], 5th German edition translated by B. Yurgenson, Moscow, Russia.
2. Braudo, I. A. (1973), *Artikulyatsiya (O proiznoshenii melodii)* [Articulation (On the Pronunciation of Melody)], Muzyka, Leningrad, USSR.
3. Chernysh, E. E. (2010), "Issues of Musical Articulation Theory: From 18th Century Traditions to Current Terminology Problems", *Iskusstvovedenie* [Art Studies], Moscow, Russia. pp. 176–182.
4. Imkhanitsky, M. I. (2018), *Novoye ob artikulyatsii i shtrikhakh v muzykal'nom intonirovanii* [New Insights on Articulation and Bowing in

Musical Intonation], Gnessin Russian Academy of Music, Moscow, Russia.

5. Gong, Mingchuan and Bochkova, T. R. (2023), “Chinese Plots in the Creative Biography of F. Kreisler”, *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], no. 2, pp. 43–48.
6. Wang, Guangqi (2005), *Zhong guo yin yue shi* [History of Chinese Music], Guangxi Normal University Press, Guangxi, China.
7. Ding, Zhinuo (ed.) (2019), *Zhong guo xiao ti qin zuo pin bai nian jing dian (gong qi juan)* [A Century of Classic Chinese Violin Works (7 volumes)], Shanghai Music Publishing House, Shanghai, China.
8. Ding, Zhinuo (ed.) (2019), *Zhong guo xiao ti qin zuo pin bai nian jing dian (gong qi juan)* [A Century of Classic Chinese Violin Works], vol. II: 1950–1957, Shanghai Music Publishing House, Shanghai, China.
9. Ding, Zhinuo (ed.) (2019), *Zhong guo xiao ti qin zuo pin bai nian jing dian (gong qi juan)* [A Century of Classic Chinese Violin Works], vol. IV: 1966–1976, Shanghai Music Publishing House, Shanghai, China.
10. Ding, Zhinuo (ed.) (2019), *Zhong guo xiao ti qin zuo pin bai nian jing dian (gong qi juan)* [A Century of Classic Chinese Violin Works], vol. 1991–2015, Shanghai Music Publishing House, Shanghai, China.
11. Huang, Xiangpeng (1990), *Chuán tǒng shì yī tiáo hé liú (Yīnyuè lùnjí)* [Tradition is a River (Collection of Music Essays)], People's Music Publishing House, Beijing, China.
12. Wang, Yu (2019), “Research on the Nationalization of Violin Performance Techniques in Chinese Works”, Master's Dissertation, Yanshan University, Qinhuangdao, China.

Информация об авторах

Бочкова Т. Р. — доктор искусствоведения, и.о. заведующего кафедрой истории музыки, профессор

Гун Минчуань — аспирант кафедры истории музыки

Information about the authors

Bochkova T. R. — Doctor of Art History, Acting Head of the Department of Music History, Professor
Gong Mingchuan — Postgraduate student of Department of Music History

Вклад авторов

Бочкова Т. Р. — редактирование текста, корректировка грамматических и стилистических аспектов академического русского языка, внесение предложений по улучшению структуры статьи, консультирование по содержательным аспектам, включая уточнение терминологии (например, в разделе, посвященном понятию «цзицзифэн»).

Гун Минчуань — разработка концепции исследования, проведение анализа источников, сбор и обработка данных, написание текста, структурирование и оформление статьи, оформление окончательного варианта.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Bochkova T. R. — text editing (correction of grammatical and stylistic aspects of academic Russian), making suggestions for improving the structure of the article, consulting on content-related aspects (including clarification of terminology, e.g., in the section dedicated to the concept of “Jijifeng”).

Gong Mingchuan — participation in the development of the research concept (conducting source analysis, collecting and processing data), writing the text (drafting the manuscript, structuring and formatting the article), 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).

The authors declare no conflict of interests.

Статья поступила в редакцию 08.02.2025; одобрена после рецензирования 24.03.2025; принята к публикации 01.04.2025.

The article was submitted 08.02.2025; approved after reviewing 24.03.2025; accepted for publication 01.04.2025.