

УДК 78.06

НОВАЯ ВОЛНА В КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Ян Цзиньпэн¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, литер А, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Течение Новой волны на протяжении нескольких десятилетий остается ведущим в музыкальной культуре Китая, и творчество многих композиторов попадает в этот мейнстрим. На конференции в Ухани в 1985 году стилизованными ориентирами направления были определены традиционная китайская музыка и современные западные техники композиции.

Автор предпринимает попытку выявить характерные черты Новой волны как ведущей художественной тенденции в искусстве Китая XX века и рассмотреть, каким образом они проявляются в творчестве китайских композиторов сквозь призму специфики музыкального языка, тематических предпочтений, композиторской техники, трактовки национального фольклорного материала. Предлагается периодизация Новой волны в музыкальном искусстве, анализируются музыкальные произведения Го Вэньцзина, Сюй Чанцзюня, Чэнь Цигана, Тан Дуна.

Ключевые слова: Новая волна, *xinchao*, Ван Аньго, «туманная поэзия», современная техника композиции, Гао Минлу, Сяо Юмэй, Чэнь Циган, Сюй Чанцзюнь.

THE NEW WAVE IN CHINESE MUSICAL CULTURE

Yan Gjinpeng¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2, liter A, Glinki St., St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The current of the New Wave has been leading in the musical culture of China for several decades, and the work of many composers falls into this mainstream. At a conference in Wuhan in 1985, traditional Chinese music and modern Western composition techniques were identified as the style guidelines of the direction.

The author makes an attempt to identify the characteristic features of the New Wave as the leading artistic trend in the art of China of the XX century and to consider how they manifest themselves in the works of Chinese composers in the specifics of the musical language, thematic preferences, compositional technique,

appeal to national folklore material. The periodization of the New Wave in musical art is proposed, the musical works of Guo Wenjing, Xu Changjun, Chen Qigang, Tang Dong are analyzed.

Keywords: *New Wave*, *xinchao*, Wang Anguo, “misty poetry”, modern composition technique, Gao Minglu, Xiao Yumei, Chen Qigang, Xu Changjun.

Новая волна (кит. — 新潮; *xīncháo*) как художественное течение сформировалось в первые годы после окончания Культурной революции (1976) и охватило различные сферы искусства современного Китая: живопись, литературу, кино и музыку. Изменения, произошедшие в культурной жизни Поднебесной, уже с середины 1980-х нашли отражение в трудах китайских ученых. Так, в области музыкального искусства теоретиком, обратившимся к проблемам эстетики и стиля Новой волны, стал Ван Аньго¹. Исследователь отмечал: «Китайские композиторы проявляют явный интерес к изучению новых музыкальных концепций, а также к композиционным техникам XX века... Эту композиторскую тенденцию я называю “новой волной”» [1, с. 4]. Следует отметить, что Ван Аньго относил к Новой волне не только молодых авторов, но и композиторов среднего и старшего поколений. В более поздних исследованиях музыковеда термин стал применяться исключительно к композиторам, родившимся в 1950-е годы.

Ван Аньго в своих работах уделял особое внимание анализу композиционных приемов и делал обзор различных техник в сочинениях композиторов 1980-х. В качестве примеров автор использовал произведения Цюй Сяосуна (*Mong Dong* для баритона и струнных, где применяются несвойственные для традиционной вокальной музыки приемы: крики, возгласы, речь и т. п.), Сюй Шуя (Концерт для скрипки с оркестром — сериальная техника), Ло Чжунжуна («Сумерки» для фортепиано — додекафония) и др.

Статья Ван Аньго и его взгляды на китайскую Новую волну легли в основу последующих исследований, в которых музыковеды по большей части придерживались термина «*xinchao*». В числе значительных современных работ по данной теме на китайском и русском языках — исследования Фань Юя [2], Дай Юя [3] и др.

В области изобразительного искусства термин «Новая волна» был озвучен профессором Гао Минлу на Национальной конференции по масляной живописи 14 апреля 1986 года в связи с выставкой «Новая волна изобразительного искусства-85».

¹ Впервые понятие «Новая волна» было введено в ходе дискуссии на конференции «Новые работы молодых композиторов» (Ухань, 1985).

В живописи нового течения были отмечены активные поиски неклассических форм творческой реализации. В то время интенсивное развитие получила абстрактная живопись. Современное абстрактное искусство не имело прямых связей с западной культурой. С одной стороны, оно отражало стремление противостоять консерватизму государственной идеологии, с другой — уходило корнями в абстрактные формы традиционного искусства Китая (иероглифическая система записи, каллиграфия и др.). Среди художников-абстракционистов — Ли Сиантинь (р. 1949), Хуан Юнфу (р. 1954), Чжу Чэн (р. 1969) и др.

Китайская литература того времени также характеризуется множеством параллельно развивающихся тенденций. Так, в творчестве молодых поэтов на фоне переосмысления событий недавнего прошлого проводились эксперименты с новыми средствами выразительности [4, с. 18]. Показательным в этом плане в начале 1980-х явилась «туманная поэзия». «Будучи своего рода открытой творческой группой, “туманная поэзия” не имела какой-либо единой организационной формы и не была официально заявленной, однако каждый из поэтов в отдельности проявил некую общность в творческом волеизъявлении и плодах своего искусства, явившись частью исторически сформировавшегося нового поэтического образования», — писала М. Б. Хайдапова [5, с. 124]. Точкой отсчета «туманной поэзии» считают 1979 год — период, когда в журнале «Поэзия» вышло стихотворение Бэй Дао (р. 1949) «Ответ». Став основой новой китайской поэзии, к середине 1980-х годов течение «расширило свои рамки, получив название “поэзии новой волны”» [6, с. 240].

Искания группы поэтов «нового поколения», наравне с «туманной поэзией», перекликались с эстетикой Новой волны. Главным полем их деятельности был словесный эксперимент. Обе поэтические группы — «Туманные поэты» и «Новое поколение» — выступали единым фронтом против репрессий маоизма, но были в корне не похожи друг на друга, т. к. следовали разными курсами. Если первые видели своей главной задачей политическое и социальное противостояние догматам, установленным в период Культурной революции, то вторые выполняли связующую функцию между китайской поэтической традицией и современным путями ее развития [4, с. 19].

В целом, суммируя общие свойства эстетики различных течений, школ, творческих объединений в китайском искусстве 1980-х, можно выделить следующие общие признаки Новой волны:

1. Искусство и литература освобождаются от идеологии. Художники стремятся к самовыражению в искусстве, выступают за оригинальность в творчестве.
2. Искусство перестает служить нуждам и требованиям государства и становится инструментом познания мира и жизни.

3. Сдвигается фокус внимания с западного классического искусства на творчество авангардистов XX века.
4. Осуществляются поиски принципов взаимодействия китайской и западноевропейской культур.
5. Наблюдается новый виток интереса к традиционному искусству. Художники обращаются к наследию малых народов, живущих в удаленных регионах Китая. Эстетика региональных фольклорных традиций оказывается близка идейно-художественным устремлениям представителей Новой волны и созвучна их мысли о том, что «все возможные творческие идеи должны исходить из природы» [4, с. 15].

Перечисленные свойства с различной степенью интенсивности нашли отражение в творчестве китайских мастеров на разных этапах становления Новой волны в музыке. *Первый этап* (конец 1970-х) был ознаменован обращением к западноевропейскому искусству XX века и посвящен активному изучению современных художественных техник (И. Стравинского, К. Дебюсси, Б. Бартока, композиторов авангарда 1950–60-х). *Второй этап* (первая половина 1980-х) был связан с практическим освоением европейского художественного опыта и его внедрением в образовательную систему. *Третий этап* (вторая половина 1980-х – начало 1990-х) характеризуется теоретическим осмыслением художественно-эстетических устремлений Новой волны [4, с. 22].

В музыкальном искусстве Китая эстетика Новой волны первоначально опиралась на художественные достижения композиторов 1930–40-х годов. В их числе — Сяо Юмэй (1884–1940), Хуан Цзы (1904–1938), Чжао Юаньчжун (1892–1982) и др. Этими композиторами было положено начало поиску принципов соединения европейских техник композиции с традициями китайской музыки. Впрочем, как известно, Культурная революция значительно ослабила процесс ассимиляции западной культуры на почве китайского музыкального искусства.

По окончании Культурной революции, как уже было подчеркнуто, вновь стала проявляться тенденция, связанная с созданием основ нового искусства, базирующегося на гармоничном взаимодействии современных западных и китайских художественных традиций.

Весь период с конца 1970-х до начала 1990-х в истории современной китайской музыки может быть охарактеризован как непосредственно время Новой волны, начало которому положила политика «реформ и открытости». Многие выпускники консерваторий, начиная с 1976 года, уезжали из Китая, чтобы продолжать учиться в США и Европе, где уже и формировались их собственные творческие стили. В этот период, как отмечает Цюй Ва, особенно усиливается интерес к стилевой «индивидуальности, проявляющейся в выборе жанров, форм и тематизма» [7, с. 13].

Важными событиями в музыкальной жизни страны стали регулярные выступления с лекциями и мастер-классами в 1970–80-е годы именитых профессоров — Чоу Вэнь-Чана из Колумбийского университета, Юн Исана из Западного Берлина, Александра Гёра из Кембриджского университета, Джорджа Крама, Тору Такэмицу и др.

Особое влияние на молодых китайских композиторов оказал Чоу Вэнь-Чан (1923–2019). Ему принадлежит заслуга в организации в 1978 году Центра американо-китайского культурного обмена (Center for US-China Arts Exchange) на базе Колумбийского университета. Главная цель Центра заключалась в активизации взаимного интереса к искусству обеих стран и проведении систематических лекций и встреч в учебных заведениях США и Китая.

Сам Чоу Вэнь-Чан, приезжавший в Китай с выступлениями, знакомил молодых коллег как со своими сочинениями, так и сочинениями современных западноевропейских авторов. Он разъяснял студентам собственную творческую позицию, базирующуюся на сочетании философско-эстетической парадигмы традиционного китайского искусства и современных западных технологий. После лекций Чоу китайская молодежь стала искать опору в исконных корнях родной культуры. Именно под его влиянием студенты начали стремиться гармонично синтезировать основы китайской философии с западноевропейскими методами организации музыкального материала, применяя политональность, атональность, додекафонию, пуантилизм, минимализм, конкретную музыку, технику коллажа, перформанс и др. Одним из результатов воздействия мыслей Вэнь-Чана стало также обращение молодых композиторов к национальным инструментам: ди (поперечная флейта), эрху (смычковый инструмент с двумя металлическими струнами), сона (духовой язычковый инструмент), традиционные ударные и др.

Важной вехой на пути выхода Новой волны на международную сцену стало получение Сюй Шу первой премии Фонда Александра Черепнина (Alexander Tcherepnin Foundation) в США (1982) за Концерт для скрипки и завоевание Тан Дуном второго места на Международном конкурсе имени Вебера (International Weber Chamber Music Composition Competition) в Германии (1983) за струнный квартет «Фэн Я Сун» [3, с. 12].

В самом Китае одним из лидеров Новой волны становится Ло Чжунжун (р. 1924). Композитор был первым, кто обратился в своем творчестве к освоению серийной техники. В 1979 году он написал миниатюру «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки» для сопрано и фортепиано — первый додекафонный опус, опубликованный в Китае. При создании додекафонного ряда композитор опирался на интервалику, характерную для китайской пентатоники, тем самым стремясь синтезировать свойства серийности и ладовой организации. Серия в этом произведении распадается на два равных сегмента.

В основе первого лежит собственно пентатоника, соответствующая ладу е-гун (e-fis-gis-h-cis). Второй сегмент состоит из диатонической последовательности (b-c-d-es-f-g-a) (прим. 1). В работе с серией композитор применяет все четыре формы ее преобразования: основной вид, ракоход, инверсию, ракоход инверсии.



Прим. 1. Ло Чжунжун. «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки» для сопрано и фортепиано, тт. 1–6. Вокальная партия

Кроме Ло Чжунчжуна, а также упомянутых Тан Дуна и Сюй Шу, яркими представителями Новой волны в те годы были Чэнь И, Чэнь Циган, Го Вэнь-цзин, Е Сяоган и Сюй Чанцзюнь.

В творчестве Сюй Чанцзюня (р. 1957) рельефно отразилась ведущая тенденция Новой волны, направленная на возвращение к древним культурным истокам. На протяжении творческого пути Сюй Чанцзюнь постоянно обращается к китайским народным инструментам. Народный оркестр используется им в таких опусах, как «Каприс» для хуцинь и оркестра народных инструментов, концерт «Феникс» для янцинь (цимбал) и оркестра китайских народных инструментов, «Фьюжн» для оркестра китайских народных инструментов, пьеса для люциня «Танец Меча» и др.

Традиции народной культуры композитор реализует сквозь призму использования додекафонии, сонористики, минимализма. К слову, минимализмом композитор увлекся благодаря своему учителю Стиву Райху во время стажировки в Колумбийском университете. Обучение в США, по словам самого композитора, способствовало укреплению в идее соединения «традиционного и современного в эстетическом смысле» (ведь при всей контрастности музыкальных элементов «такое слияние возможно — оно находит опору в глубинной национальной культуре» (цит. по: [4, с. 41]). Интеграция свойств китайской музыки и европейских техник ярко представлена в пьесе «Тишина» для голоса и ансамбля народных инструментов. Темброколорит первого раздела этого опуса определяет специфика звучания национальных инструментов — шэна (губной орган) и маленького гонга (прим. 2).

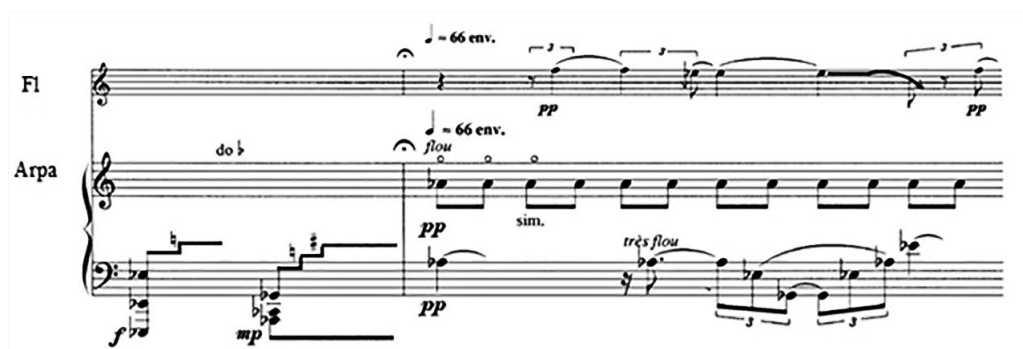
Прим. 2. Сюй Чанцзюнь. «Тишина» для голоса и ансамбля традиционных инструментов, тт. 1–3

В среднем разделе композитор применяет технику, которую сам позиционирует как серийную. Впрочем, серия здесь лишена ортодоксальной строгости; она содержит повторы звуков как в унисон, так и в октаву. Кроме того, при конструировании серии композитор использует принцип бесполутоновости, тем самым высвечивая китайский колорит (прим. 3).

Прим. 3. Сюй Чанцзюнь. «Тишина» для голоса и ансамбля традиционных инструментов. Пример серии

Чэнь Циган (р. 1951) в своем творчестве также органично преломляет национальные черты и современные западные приемы. Взращенный на почве китайской культуры, Чэнь Циган прошел композиторское становление в традициях европейского (точнее, французского) музыкального искусства. Этот опыт существования в двух контрастных культурных сферах повлиял

на формирование композиторского стиля Чэнь Цигана. Художественно-эстетические идеалы Новой волны композитор трактует по-своему. Он не только использует традиционные китайские инструменты (например, в концертной сюите *Iris dévoilée* для трех женских голосов, трех народных инструментов и большого оркестра). В пьесе *Le Souvenir* для флейты и арфы в трактовке исполнительских возможностей инструментов уловимы отголоски традиционной китайской музыки. В партии арфы он применяет глиссандо, микротонику, шумовые эффекты (например, удары двумя согнутыми пальцами или ладонью по струнам арфы, тремоло с помощью металлической палочки между двумя струнами). Флейта в этом сочинении напоминает звучание китайской вертикальной флейты сяо в связи с использованием преимущественно нижнего и среднего регистров инструмента, а также микротоники (прим. 4).



Прим. 4. Чэнь Циган. «Le Souvenir» для флейты и арфы (первый раздел)

Яркими примерами работы с китайским фольклором являются мультимедийные проекты Тан Дуна (р. 1957). Так, в концерте-сюите «Карта» для виолончели, видео и оркестра, созданном под впечатлением и на основе собранного в фольклорной экспедиции материала, композитор «наслоил» живое звучание симфонического оркестра на документальные кадры. Видеоряд являет собой костяк сочинения, который определяет драматургию целого и каждой части в отдельности. Полевые съемки, которые транслируются во время исполнения на экраны, посвящены музыкальному быту трех этнических групп неханьского китайского населения — туцзи, мяо и дун. Во время исполнения инструменты оркестра, записи голосов и национальных инструментов постоянно находятся в «диалоге», как бы перекликаясь и символически связывая историю и современность.

Показательно претворяется музыкальный фольклор Китая в творчестве Го Вэньцзина (р. 1956). Концерт для скрипки с оркестром «Туюнь» — сочинение, наиболее интересно представляющее музыкальный стиль и художественный метод композитора. Концерт состоит из четырех частей, соответствующих

четырем сценам из сычуаньской оперы чуаньцзюй². У Го Вэньцзина характерные черты жанра проявляются в трактовке солирующего инструмента: скрипка на протяжении всего концерта звучит высоко и очень выразительно, напоминая человеческий тембр. Классический состав симфонического оркестра расширен за счет большой группы ударных инструментов. В партитуру введены традиционные ударные инструменты — деревянный щелевой барабан, литавры пайгу, гонги и др.

Китайский колорит концерта усилен благодаря использованию интонаций, адресующих к национальному фольклору. В частности, в основе главной темы первой части, звучащей в партии солирующей скрипки, содержатся характерные черты самого типичного стиля сычуаньской оперы — «гаоцян» (прим. 5).



Прим. 5. Го Вэньцзин. Концерт для скрипки с оркестром «Туюнь». I часть, тт. 1–5.

Музыкальный язык сочинения в целом чрезвычайно показателен для «китайского стиля» Новой волны. В нем многообразно претворяются интонационные черты народного, в частности сычуаньского, мелоса, варьирование попевок, опевания. Также имитируются звучания национальных инструментов. Например, в партию скрипки вписываются ритмоформулы, характерные для китайского барабана логу. Многочисленные форшлагги и предъёмы в главной теме второй части отсылают к традиции игры на духовом губном инструменте хулусы (прим. 6).



Прим. 6. Го Вэньцзин. Концерт для скрипки с оркестром «Туюнь». II часть, тт.

Обобщая опыт композиторов Новой волны, выделим наиболее характерные особенности их эстетики, музыкального стиля и языка:

² Сычуаньская опера представляет собой одну из разновидностей традиционного китайского музыкального театра. Ее особенностью является специфическая вокальная артикуляция — пение в экспрессивной «надрывной» манере высоким голосом.

Большое значение для формирования эстетики Новой волны имела деятельность европейских композиторов, развивавшаяся в рамках неофольклоризма. В частности, в творчестве Б. Бартока китайских авторов привлек «антиромантический пафос» (цит. по: [4, с. 20]), а также его метод работы с фольклорными образцами. Сочинения И. Ф. Стравинского (особенно «Весна священная») также стали для китайских композиторов творческим и стилистическим «маяком».

Китайские композиторы в своем творчестве последовательно преломляли национальные традиции сквозь призму техник, востребованных европейским музыкальным авангардом 1950–60-х годов.

Одним из главных источников вдохновения для представителей Новой волны явилась не национальная традиция в целом, но музыкальный фольклор конкретных регионов Китая. При этом применялись разнообразные методы работы с источниками: в партитуры включались цитаты старинного фольклора, аутентичное звучание народных инструментов и пения (вживую или в записи), фрагменты полевых записей обрядовых сцен, музыкальный язык обогащался специфическими интонационными и ладовыми элементами, характерными для той или иной региональной традиции.

В музыке Новой волны проявляется «тесная связь с религиозно-философскими системами», которая во многом обуславливает художественно-эстетическое содержание произведений, а также влияет на «особый звуковой мир, определяемый звукоидеалами культуры и значительно расширяющий звуковой материал и арсенал композиторской техники» [8, с. 196]. Так, в упомянутом ранее сочинении Сюй Чанцзюня для голоса и ансамбля традиционных инструментов понятие тишины трактуется как одна из категорий древней китайской философии, неотъемлемая часть природы и элемент идеальной духовной жизни: «Учёные мужи всегда получали откровения из природы, очищая разум и преодолевая мирские оковы, ведь красота природы рождает в человеке совершенно особые чувства. ...Задача музыканта, в означенном контексте, состоит в том, чтобы воплотить в музыке образ вечной тишины — как одного из проявлений стабильного начала, помогающего уйти от вещей суетных и преходящих» [4, с. 108–109].

Как уже было сказано, заключительный виток Новой волны в музыке прошел под знаком осмысления художественно-эстетических характеристик течения. На конференции в Ухани (1985) были обсуждены проблемы и перспективы развития китайской музыки. Основные положения дискуссии были опубликованы в журнале «Новая музыка» в материале «Диалог на тему современной музыки» [4, с. 25]. Так участники конференции пришли к идее полного отказа от ориентации на образцы классико-романтической и советской музыки. Главными творческими источниками для новой музыки стали современная западная и традиционная музыка Китая.

После студенческих волнений в июне 1989 года Новая волна как «авангардное» прозападническое течение подверглось серьезной критике. В результате с начала 1990-х термин был трансформирован и заменен понятиями «новая музыка», «современная музыка», «музыка новейшего времени». При этом сама суть Новой волны (идеи, эстетика, художественные методы) в целом осталась прежней.

Период с 1992 года по сей день стал самым плодотворным и творчески насыщенным для китайской композиторской школы. Две ее главные тенденции — авангардные устремления и обращение к национальным корням — активно взаимодействуют и переплавляются в творчестве современных авторов. Данное обстоятельство свидетельствует о том, что эстетика Новой волны по-прежнему оказывает огромное воздействие на развитие музыки. Современные китайские композиторы продолжают эксперименты по расширению палитры выразительных возможностей музыкального искусства, внедряя в партитуры шумы, природные звуки, микшируя тембры европейских оркестровых и китайских народных инструментов. Одновременно продолжается активная творческая деятельность самых ярких представителей Новой волны — Сюй Чанцзюня, Чэнь И, Чэнь Цигана, Тан Дуна, Го Вэньцзина и Е Сяогана. В области интеграции западноевропейских композиционных техник и традиционной китайской музыки плодотворно работают Тан Цзяньпин, Цинь Вэньчэнь, Дэцин Вэнь и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. 王安国·我国音乐创作“新潮”纵观·中国音乐学杂志·1986年01期4-15页。Ван А. Очерк о китайской музыке «Новой волны» // Китайское музыковедение. 1986. № 1. С. 4–15.
2. Фань Ю. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980–1990-х годов: дисс. ... канд. искусствоведения. 2019. 243 с.
3. Дай Ю. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород. 2017. 30 с.
4. Янь Ц. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня: дисс. ... канд. искусствоведения. М. 2020. 203 с.
5. Хайдапова М. Б. История формирования и развития китайской «туманной поэзии» // Вестник Бурятского государственного университета. 2010. № 8. С. 122–128.
6. Серебряков Е. А. Справочник по истории литературы Китая (XII в. до н. э. – начало XXI в.): имена литераторов, названия произведений, литературовед. и культурол. термины в иероглиф. написании, рус. транскрипции и пер. / Е. А. Серебряков, А. А. Родионов, О. П. Родионова. М.: АСТ: Восток-Запад, 2005. 333 с.

7. Цюй В. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2015. 26 с.
8. Юнусова В. Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки. Статьи. Исследования. Переписка. Вып. 2 / ред.-сост. В. Н. Юнусова. М.: Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2011. С. 195–216.

REFERENCES

1. Van A. Oчерk o kitajskoj muzy`ke «Novoj volny`» // Kitajskoe muzy`kovedenie. 1986. № 1. S. 4–15.
2. Fan` Yu. Serijnaya texnika v kitajskoj kamerno-instrumental`noj muzy`ke 1980-1990-x godov: dis. ... kand. Iskusstvovedeniya. Nizhnij Novgorod, 2019. 243 s.
3. Daj Yu. E`lementy` tradicionnoj kul`tury` v novoj kitajskoj muzy`ke «perioda otkry`tosti»: avtoreferat dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Nizhnij Novgorod, 2017. 30 s.
4. Yan` Cz. Nacional`ny`e tradicii v tvorchestve kitajskogo kompozitora Syuj Chanczyunya: dis. ... kand. Iskusstvovedeniya. M. 2020. 203 s.
5. Xajdapova M. B. Istoriya formirovaniya i razvitiya kitajskoj «tumannoj poe`zii» // Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. 2010. № 8. S. 122–128.
6. Serebryakov E. A. Spravochnik po istorii literatury` Kitaya (XII v. do n. e`. – nachalo XXI v.): imena literatorov, nazvaniya proizvedenij, literaturoved. i kul`turolo. terminy` v ieroglif. napisanii, rus. transkripcii i per. / E. A. Serebryakov, A. A. Rodionov, O. P. Rodionova. M.: AST: Vostok-Zapad, 2005. 333 s.
7. Czyuj V. Fortepiannoje tvorchestvo Chu Vanxua v kontekste kitajskoj muzy`ki XX veka: avtoref. dis. ... kand. Iskusstvovedeniya. Nizhnij Novgorod, 2015. 26 s.
8. Yunusova V. N. O nacional`noj prirode muzy`kal`nogo avangarda Azii // Pamyati Romana Il`icha Grubera. V mire istorii muzy`ki. Stat`i. Issledovaniya. Perepiska. Vy`p. 2 / red.-sost. V. N. Yunusova. M.: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, 2011. S. 195–216.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ян Цзиньпэн — аспирант; yangjinpeng@yandex.ru
ORCID 0009-0008-1560-9018

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Yan Gjinpeng — Postgraduate Student, yangjinpeng@yandex.ru
ORCID 0009-0008-1560-9018