

УДК 788.5

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-3-122-129

Ван Пэй

**СИНТЕЗ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНИК
В МУЗЫКЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ**

В статье охарактеризована главная особенность современной музыки в Китае – сочетание разнообразных средств традиционной культуры (мелодики, фактуры, инструментария) с новыми композиторскими техниками письма. Приведен обзор литературы по этой проблеме на китайском языке и китайских аспирантов, обучающихся в России, на русском языке. В качестве характерных примеров рассматривается музыка современных китайских композиторов старшего поколения для флейты: переложение лютневой пьесы XVIII века Тан Мизи и оригинальные композиции Хуан Хувэя и Хуан Пэйцина.

Ключевые слова: китайская музыка для флейты, музыкальная техника китайских композиторов, синтез национальных и современных музыкальных средств, зарубежные влияния в китайской музыке, традиционные структуры китайской музыки, транскрипции европейских пьес в китайской музыке для флейты.

Одной из главных характеристик современной музыки в Китае является композиторская техника, в разных поисках сочетающая европейский и вообще современный музыкальный язык со стилистикой национальной традиции. Это фактически и является проблемой, в свете которой освещаются в данной статье примеры современной музыки для флейты.

Для начала нужно пояснить заголовок статьи – неслучайно она называется «музыка для флейты», а не «творчество» или «произведения» современных композиторов. Европеизация музыкального языка в Китае начиналась с большого количества переложений, обработок для академической (не национальной) флейты фольклорных мелодий, барочных, классицистских и романтических произведений европейских композиторов. Они представляют обширный массив флейтовой музыки, фигурирующей в концертном и педагогическом репертуаре.

Выражение «современная» музыка фигурирует в статье в двух значениях: по технике и по времени. Технический арсенал музыки, которая была новой в XX веке и для Запада (модернизм, авангардизм, алеаторика, сонористика, минимализм и др.) – это обширный материал, который трудно осветить во всем многообразии в небольшой статье. И этим понятием здесь отмечаются разнообразные технические новшества, которые ассимилировали китайские композиторы. А второе значение слова «современный» здесь отражает принятую в китайской науке периодизацию – конкретный период китайской истории искусства с начала 80-х годов и по настоящее время¹.

Флейта – древний китайский инструмент, известный (по легендам) около двух тысяч лет (с VI вв. до н.э.). Использование современной европейской академической флейты, которая появилась в Китае при дворах китайских императоров в XVII веке, можно увидеть в оркестрах западного образца, возникающих на рубеже XIX–XX веков. Но активное развитие инструмента в концертной жизни, творчестве, педагогике надо считать со второй половины XX века – после образования Китайской Народной

¹ Первым периодом считают более 100 лет с 40-х годов XIX века (от начала знакомства Китая с европейским романтизмом). Второй – с 1949 по 1976 год – это время социальных изменений до окончания Культурной революции. И третий с 1976 года по наше время характеризуется активным освоением западной культуры XX века.

Республики. В начале этого периода национальная школа флейтового искусства только начинала складываться, и музыканты в основном учились в разных странах (Германии, Бельгии, США, Франции, Швейцарии и других) на зарубежном репертуаре. Поэтому естественным было стремление подражать разным стилям и техникам сочинения. Сегодня китайские музыканты, живущие за рубежом, создают много превосходных произведений, не только в современных подражаниях, но и отражающих национальную музыкальную природу. Композиторы, которые жили и живут в Китае, активно осваивая западный опыт, тоже стали писать музыку для флейты, играющую большую роль в развитии флейтового искусства в стране.

Сочетание новых композиторских приемов письма и средств национальной культуры всегда заботило и самих китайских композиторов, и исследователей. Назовем типичные примеры трудов китайских ученых².

В 1987 году была опубликована в пекинском журнале «Китайское музыковедение» статья Фань Цзуинь «Китайская многоголосная народная музыка и западная современная музыка». Здесь была сразу названа проблема, живо интересующая китайскую музыкальную общественность: как объединять современные западные композиторские средства с национальной многоголосной музыкой [1]. Эту актуальную тему поднимал через четыре года (1991 год) в «Вестнике Сианьской консерватории» Лян Маочунь. Он четко указал направление в названии своей статьи – «Дорога *китаизации* симфонической музыки» (*курсив мой* – В.П.) [2]. Национальная специфика в этой статье была главной проблемой, очень важной в это время для китайской науки. В 2005 году Цихун Цзюй осветил ее в статье «Истории и реальности изучения современной музыки» [3]. И спустя почти полтора десятилетия (2004 г.) после статьи о китаизации Лян Маочунь вернулся к своей идее – в Пекинском журнале опубликовал материал с острым подзаголовком «Чего не хватает в китайской современной музыке?» [4].

Зарубежные влияния в китайской музыке, взаимодействия с языком и стилистикой мировой музыки в последнее время исследуют и российские ученые – здесь надо указать статью В. Юнусовой 2012 года о буддийской медитации в традиционной музыкальной культуре и восточном авангарде [5]. Тема взаимодействий и влияний остается актуальной, несмотря на то что начинались такие исследования еще в 80-е годы. В последние десятилетия на русском языке появляются исследования китайских аспирантов в российских вузах, авторефераты диссертаций и статьи, доступные для знакомства в интернете.

В Нижегородской консерватории защищена в 2017 году кандидатская диссертация Тай Юй «Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке “периода открытости”» [6] – это период революционных преобразований в китайской художественной культуре. Интересная диссертация по описываемой здесь проблеме защищена в 2020 году в этой же консерватории аспиранткой кафедры истории музыки Чжао Мин о баянно-аккордеонном искусстве в Китае на современном этапе развития [7]. Основываясь на разных источниках и опросах многих авторитетных музыкантов, она называет основными причинами кризиса современного искусства в Китае негативные тенденции процесса глобализации, ослабление культурного влияния России на Китай в 1990-е годы, исторически сложившийся образ инструментов времен “культурной революции”» [7].

В 2021 году в Московской консерватории была подготовлена диссертация китайского аспиранта – Ян Цзянань «Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня» [8]. Надо также назвать диссертацию Лянь Ицзэнь, защищенную в Саранске в 2021 году, о музыке для флейты в важном для данной статьи аспекте: «Традиционное и новаторское в современном флейтовом искусстве Китая: образование, исполнительство, репертуар» [9].

² В списке литературы эти материалы приведены автором по названиям на русском языке – переводов их на русский язык нет.

Знакомство с названными здесь исследованиями убеждает, что тема взаимодействия современных композиторских стилей и национального китайского фольклора является очень важной для характеристики современного флейтового искусства.

Использование европейских техник в сочетании с разными средствами и приемами китайской традиционной музыки началось еще в первой половине XX века. Правда, в эпоху образования Китайской Народной Республики (с 1949 года) с ее политическими и идеологическими ограничениями были сформулированы запреты на зарубежные влияния (исключая допустимые влияния СССР). Эта тенденция значительно усилилась в годы Культурной революции (1966–1976), и только после ее окончания идеи «осовременивания» музыки стали активно возвращаться в Китай. И это было время пробуждения интереса к китайской музыке в мире.

В китайской науке время с начала 80-х годов называют периодом «открытости». Очень влиятельный журнал этого времени «Новая волна» активно пропагандировал новые идеи, и под его влиянием возникло направление – искусство «Новой волны». Его главной задачей было преодоление последствий «Культурной революции», которая пропагандировала служение искусства благам нации и государства: это были литература, живопись, киноискусство «Новой волны». Для живописи этого времени характерна ориентация на абстракционизм, западный модернизм, преодолевающая официально провозглашаемый реализм. В литературе на Севере Китая поэты (их называли «туманные поэты») выступали против ограничений Культурной революции и в творчестве опирались на французский символизм.

В музыке осуществлялось активное использование современных западных техник. Формируется музыкальный авангард – композиторы осваивают атональность и додекафонию, алеаторику и сюрреализм, минимализм и электронную музыку. Очень активным было увлечение музыкой К. Дебюсси, И. Стравинского, Б. Бартока. Освоение новой музыки в начале 80-х гг. было поддержано публичными лекциями и мастер-классами именитых зарубежных профессоров – А. Гёра из Кэмбриджа, немецкого композитора Х.В. Хенке, японского композитора Такэмицу Тору. Выступали в Китае также восточноазиатские ученики знаменитых западных мэтров – например, ученик Эдгара Вареза из Колумбийского университета Чжоу Вэньжун. Именно они обращали внимание китайских музыкантов на необходимость синтеза китайской национальной музыки с самыми современными техниками и средствами. В наши дни идеи 80-х – начала 90-х годов не потеряли своего значения.

Надо еще вспомнить конференцию молодых композиторов в городе Ухань 1985 года, на которой Цюй Сяосун (1952 г.р.), Е. Сяоган (1955 г.р.) и Тань Дун (1952 г.р.) организовали дискуссию о развитии современной китайской музыки. Они ставили вопросы о международном признании музыки Китая, о роли музыки в обществе и призывали к «революции» с отказом от классико-романтического искусства и социалистического реализма. Эти композиторы предлагали опираться на современную западную и китайскую традиционную музыку; они сравнивали музыку Китая с другими видами искусства, обсуждали архаические традиции китайского искусства и вопросы китайской мелодики, философские концепции китайской музыки в сравнении с европейскими. Именно эти композиторы создали свой собственный стиль, в котором очень по-разному объединяются западные новшества и китайская национальная самобытность. Стоит также вспомнить, что они практически отказались от жанра песни, которая широко культивировалась в предыдущий период, и активно создавали музыку в западных европейских жанрах – симфонии и концерты, камерные вокальные и инструментальные циклы.

Для анализа музыки с точки зрения проблемы синтеза западной и восточноазиатской культур необходимо осмыслить, какие основные принципы сочетания использовались композиторами. Это, конечно, требует очень широкого теоретического и практического обзора в масштабном исследовании. Ограничимся здесь несколькими важными позициями.

Прежде всего, надо отметить использование оригинальных национальных мелодий, сочинение мелодики в традиционных пентатонных ладах в духе фольклорных образов. Второй существенный принцип составляет новый для китайской музыки гармонический язык – аккордика в тональности или нетональная организация вертикальных структур. Очень важно рассматривать фактуру изложения: гомофонная фактура классико-романтической ориентации не свойственна китайскому национальному многоголосию подголосочного и полимелодического склада. Естественно, что современная музыка в Китае при использовании самых разных техник опирается на европейские модели жанров. И значительный эффект соединения различных приемов письма достигается использованием тембров национального инструментария.

Итак, мелодика, гармония, склад и фактура, жанры, тембры и инструментарий. Очень по-разному они сочетаются в конкретных сочинениях: в переложениях европейской симфонической музыки в оркестр включаются китайские национальные инструменты, фольклорная или имитирующая ее мелодия сопровождается европейской гармонизацией, аккордовой фактурой, звучит европейскими тембрами.

Постараемся в этом ключе рассмотреть некоторые характерные примеры музыки для флейты китайских композиторов.

Раньше уже упоминалось, что сочинения поначалу практиковались в жанрах переложений, транскрипций, обработок европейских мелодий и пьес. Особенно популярными были исторически отдаленные примеры XVII–XVIII веков – может быть, потому, что они были более понятны китайской аудитории по смыслу, эмоциональному характеру, так как использовались издавна в дворцовом императорском музицировании.

Чрезвычайно типичным примером является сольная пьеса для лютни «Sunset Xiao drum»³, известная и распространенная в китайской провинции Цзяннань. Это пейзажная зарисовка с элегантно и красивой мелодией, первоначально известная как «Древняя пипа», одна из десяти известных древних китайских песен. Сразу после основания Китайской Народной республики, то есть в 50–60-е годы, известные композиторы стали создавать различные по тембрам и инструментальному составу переложения этой пьесы. Ли Инхай (1927–2007), много пишущий для фортепиано, сделал ее фортепианное переложение.

Для квинтета деревянных духовых инструментов была сделана обработка «Sunset Xiao drum» Лю Чжуан (1932–2011), автором знаменитого «Концерта Желтой реки», ученицы Шанхайской консерватории (по композиции у Дин Шандэ) и обучавшейся в России. Чэнь Пэйсюнь (1921–2007), гонконгский по происхождению китайский композитор, пианист и органист, учившийся композиции у Тан Сяолина, ученика П. Хиндемита, создал переложение «Sunset Xiao drum» для симфонического оркестра.

В 1980 году знаменитый китайский флейтист и педагог Тан Мизи сделал переложение для флейты; кроме того он переложил пьесу для оркестра, отразив особый стиль китайской национальной музыки с помощью западных инструментов.

«Sunset Xiao drum» – небольшая трехчастная пьеса (14, 9 и 16 тактов в размере 3/4, с кодой, венчающей пьесу в двухдольном размере). Ее ладовую основу составляет характерная китайская пентатоника; при разработке мелодии используется уникальная фактурная техника китайской народной музыки. В китайской культуре ее называют «серийная пряжка», или еще «рыба кусает за хвост». В этом произведении композитор использует флейту, нарушая всякие традиции трактовки ее разнообразных тембровых красок – чтобы имитировать ударные народные инструменты Китая (сяо, барабан, лютня, гучжэн). И применяет уникальные национальные игровые приемы: удары пальцем по корпусу флейты – исполнитель даже принимает позу барабанщика, не держа флейту у рта.

³ Ее также часто называют «Весенняя река в лунную ночь».

При работе над этой пьесой исполнителю-флейтисту важно сначала понять стиль исполнения китайских национальных народных музыкальных инструментов, быть хорошо знакомым с китайской традиционной культурой и искусством. Только это обеспечит исполнение произведения живо, сердечно и естественно, в соответствии с ее характером. Сольная флейтовая пьеса «Sunset Xiao drum» демонстрирует большой потенциал и достойные перспективы китайского национального искусства. Замечательно высказывание известного педагога Хэ Лютина, который отмечал, что древняя, самобытная восточная музыка Китая демонстрирует новое сознание, развившееся до своей высшей формы, что ставит ее на высокое место национальной музыки в мире.

В 1963 году Хуан Хувэй попал в Синьцзян, где китайская Ассоциация музыкантов устраивала своеобразные сессии для творческой работы композиторов. Бесподобная красота природы с заснеженным Тяньшанем, бескрайней пустыней Гоби, широкими обширными пастбищами, усеивающими оазисы Гоби, всегда производило на композиторов неизгладимые впечатления. Здесь, в Синьцзяне, Хуан Хувэй создал большое сольное произведение «Солнечный свет сияет над горой» [10] с характерной синьцзянской мелодикой и сложной виртуозной фактурой национальной флейтовой музыки. Это очаровательная пьеса восточного колорита с частыми сменами темпа и разными сложными фактурными приемами в фортепианной партии.

«Солнечный свет...» отражает яркие образы жителей Синьцзяня, охваченных ощущением безмерной радости жизни. Хуан Хувэй в полной мере использовал богатые, разнообразные, красивые звуковые возможности инструмента, чтобы создать произведение с оригинальным ритмом и богатыми этническим музыкальным колоритом.

Музыку этнических меньшинств в Синьцзяне отличает ярко выраженный синкопированный ритм, который отражает характерные особенности уйгурской речи с ее постоянным акцентом на последнем слоге. Синкопированные и пунктирные ритмические рисунки подчеркивают очарование национальных танцев – радостную оживленность. В уйгурских танцах используется дрожание плеч и колена как выражение эмоций, кроме этого обязательно присутствует красивое вращение. Во второй половине танцев уйгуры с пением играют на барабанах.

К художественным особенностям пьесы «Солнечный свет сияет над горой» можно отнести использование традиционной китайской структуры с постоянной сменой темпов во вступительной части. На западную музыкальную культуру указывает использование европейской тональной системы. В начале произведения яркое звучание D-dur создает величественный пейзаж гор Тяньшаня, затем появляется новая краска – происходит переход в a-moll с периодическим возвращением D-dur, что делает мелодию более насыщенной и красочной. В разделе Allegro происходит модуляция в d-moll (она сохраняется до конца произведения). Частые смены тональностей, нередко отдаленных, придают пьесе энергичный оттенок. Хуан Хувэй придает большое значение национальной окраске: для мелодии характерные трихордные интонации, в партии фортепиано часты мелодические фигуры с зигзагами и изгибами, типичные для китайской народной музыки.

Сольная флейта в пьесе «Солнечный свет сияет над горой» звучит очень полетно – как дуновение ветерка. Самая трудная задача для музыканта, однако, состоит в том, чтобы точно уловить общий музыкальный тон: чувства в ней безудержно страстны, как уйгурские юноша и девушка, поющие любовные песни друг другу. Мелодия очень красивая, лиричная с нотками грусти и ностальгии, и исполнителю важно при общем экспрессивном характере добиваться теплого и мягкого звучания,

«Солнечный свет сияет над горой» Хуан Хувэя – одно из самых «классических» его произведений, которое часто исполняется флейтистами.

Показательным примером синтеза новизны и традиций может служить пьеса «Медленное течение маленькой реки» китайского композитора Хуан Пэйцина для двух флейт

(с флейтой пикколо). В ней звучат китайская пентатоника и национальные мелодии, но гармония и фактура фортепианного сопровождения определенно европейские. Надо также назвать европейские средства в языке – изобразительные приемы в фортепианной партии: арпеджио, имитирующие образ текущей воды. В исполнении этой пьесы в интернете⁴ можно также отметить своеобразное сочетание в одежде исполнителей: один из них одет в европейский смокинг, а второй – в национальный костюм – длинный просторный балахон с брюками, который называется ханьфу.

В заключение этого краткого очерка несколько слов уместно посвятить автору чрезвычайно популярных произведений для флейты, известному композитору старшего поколения Чжан Сяопину. Он учился у Ли Сюэцюаня, известного флейтиста и педагога, изучал в шанхайской консерватории композицию и дирижирование. Чжан Сяопин вел активную исполнительскую жизнь, много участвовал в зарубежных академических обменах и сценических представлениях, а также выступал с рядом известных флейтистов. Он широко известен в стране также своими методическими разработками: курсы для начинающих флейтистов «Боди» (учебная версия), «18 уроков Андерсона», «24 урока игры на флейте Андерсона», «Классический курс Чанцзянь» и многие другие отечественные учебники.

Чжан Сяопин написал симфоническую сюиту «Цзинганшань» и масштабный танец «Цветок орхидеи». Также он был соавтором танцевально-драматической композиции «Большой сон Дуньхуана», получившей премию «Лотос», учрежденную в Китае за лучшую сценическую работу. В 2014 году по предложению оргкомитета 3-го международного конкурса Нико Диша он создал сольную пьесу «Эмоции флейты»; в 2017 году – «Гудао» для флейты с оркестром, предназначенное для церемонии открытия 4-го Северо-западного музыкального фестиваля (позже произведение было переименовано в «Ancient road glimpse»). Эта пьеса стала обязательным произведением на международном конкурсе флейтистов в 2018 в Гаунчжоу.

«Эмоции флейты» отражают образы знаменитой в Китае поэмы Тан Гао Ши «Слушай дыхание фронта» – в ней поэт сопоставляет виртуальное и реальное время, чтобы отразить злые лики войны, вызывающие ужас. Печаль, тоска по дому, горестные чувства идеально звучат флейтовым тембром и тематическим материалом, но в целом поэма не меланхолична, в ней слышны горделивые, патриотические интонации. «Слушай дыхание фронта» считают шедевром китайской поэзии.

Проблему синтеза национальных традиций Китая и современных техник в музыке для флейты трудно поднять во всем объеме в рамках небольшой статьи. Она была тезисно освещена на самых известных, бытующих на концертной сцене и в обучении примерах. Важно было указать, что китайские композиторы последние полвека активно осваивают достижения мирового музыкального искусства. Но стремление сохранить национальное своеобразие музыки является существенной задачей для самых разных в стилевом отношении авторов. Кратко затронув опыты старшего поколения, надо отметить: они будят инициативу молодежи в желании способствовать процветанию флейтового искусства в Китае.

Литература

1. Фань Цзуинь. Китайская многоголосная народная музыка и западная современная музыка. Пекин: Китайское музыковедение, 1987. № 2. С. 105–113. (На китайском языке.)
2. Лян Маочунь. Дорога китаизации симфонической музыки – сорокалетняя история создания китайской современной оркестровой музыки // Сиань: Симфония – Вестник Сианьской консерватории, 1991. № 1. С. 25–32. (На китайском языке.)

⁴ С исполнением этой пьесы можно ознакомиться по ссылке: https://youtu.be/e9Qj_x8MzNA

3. Цихун Цзюй. История и реальность изучения современной музыки. Пекин: Музыкальное исследование, 2005. № 1. С. 58–66. (На китайском языке.)
4. Лян Маочунь. Чего не хватает в китайской современной музыке? Заметки о современной музыке // Пекин: Исследования в области музыки, 2004. № 1. С. 54–56. (На китайском языке.)
5. Юнусова В.Н. Феномен буддийской медитации в традиционной музыкальной культуре и восточном авангарде // Музыковедение. 2012. № 5. С. 27–33.
6. Дай Юй. «Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости»: дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.02. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2017.
7. Чжао Мин. «Проблемы баянно-аккордеонного искусства в Китае на современном этапе развития: причины и пути преодоления»: дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.02. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2020.
8. Ян Цзянань «Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня»: дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.02. Москва, 2021.
9. Лянь Ицэнь «Традиционное и новаторское в современном флейтовом искусстве Китая: образование, исполнительство, репертуар»: дис. ... канд. культурологии. 24.00.01. Саранск, 2021.
10. Гао Циньпин. Образное выражение флейты в пьесе «Заходящее солнце сияет над горой» и адаптация национальной инструментальной музыки // Журнал Сианьской консерватории музыки. 2006. № 2. С. 88–96. (На китайском языке.)

Synthesis of national traditions and modern techniques in the music of Chinese composers for flute

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2022, 3 (86), 122–129.
DOI: 10.24412/2070-075X-2022-3-122-129

Wang Pei, Rostov State Conservatory n.a. S.V. Rachmaninov (Rostov-on-Don, Russian Federation). E-mail: flutsit@vip.qq.com

Keywords: Chinese flute music, musical technique of Chinese composers, synthesis of national and modern musical means, foreign influences in Chinese music, traditional structures of Chinese music, transcriptions of European pieces in Chinese flute music.

The article characterizes the main problem of modern music in China - the combination of diverse material of traditional culture (melodics, textures, instrumentation) with a variety of modern composing writing techniques. A review of the literature on this problem in Chinese is made – characteristic articles are given on national specifics, which are very important at that time for Chinese science. Authors: Fan Zuyin (1987), Liang Maochun (1991, 2004), Qihong Ju (2005), abstracts of dissertations and articles of recent years in Russian by Chinese graduate students studying in Russia are reflected. In particular, the thesis of Zhao Ming (2020), which formulates the main causes of the crisis in modern Chinese musical culture, is studied. The article highlights extremely typical examples of composer's work: arrangement for flute of the lute piece “Sunset Xiao drum” by the famous Chinese flutist and teacher Tang Mizi (1980), “Sunlight shines over the mountain” by Huang Huwei (1963), the piece “Slow flow of a small river” composer Huang Peiqing for two flutes (with piccolo flute). Attention is paid to the author of extremely popular works for the flute, the famous composer of the older generation Zhang Xiaoping, the famous performer and teacher, the author of many courses and textbooks for the flute. To analyze music from the point of view of the problem of synthesis of Western and East Asian cultures, the main principles are outlined - the use of a variety of techniques based on European models of genres. The musical means that are combined in different ways in specific compositions are characterized: folklore or its imitation melody, European tonal system, chord texture, European timbre coloring.

References

1. Fan', Tszuin' (1987) Kitayskaya mnogogolosnaya narodnaya muzyka i zapadnaya sovremennaya muzyka [Chinese polyphonic folk music and Western contemporary music]. *Pekin: Kitayskoe muzykovedenie – Beijing: Chinese musicology*. 2. pp. 105–113. (In Chinese).
2. Lyan, Maochun' (1991) Doroga kitaizatsii simfonicheskoy muzyki – sorokoletnyaya istoriya sozdaniya kitayskoy sovremennoy orkestrvoy muzyki [The way to Sinization of Symphonic Music is a forty-year history of Chinese contemporary orchestral music]. *Sian': Simfoniya – Vestnik Sian'skoy konservatorii – Xi'an: Symphony - Bulletin of the Xi'an Conservatory*. 1. pp. 25–32. (In Chinese).
3. Tsikhun, Tszuy (2005) Istoriya i real'nost' izucheniya sovremennoy muzyki [The history and reality of the study of modern music]. *Pekin: Muzykal'noe issledovanie – Beijing: Musical Exploration*. 1. pp. 58–66. (In Chinese).
4. Lyan, Maochun' (2004) Chego ne khvataet v kitayskoy sovremennoy muzyke? Zametki o sovremennoy muzyke [What's missing in Chinese contemporary music? Notes on Contemporary Music]. *Pekin: Issledovaniya v oblasti muzyki – Beijing: Music Research*. 1. pp. 54–56. (In Chinese).
5. Yunusova, V. N. (2012) Fenomen buddiyskoy meditatsii v traditsionnoy muzykal'noy kul'ture i vostochnom avangarde [The phenomenon of Buddhist meditation in traditional musical culture and the eastern vanguard]. *Muzykovedenie – Musicology*. 5. pp. 27–33.
6. Day, Yuy (2017) *Elementy traditsionnoy kul'tury v Novoy kitayskoy muzyke «perioda otkrytosti»* [Elements of traditional culture in New Chinese music “period of openness”]. Cand. of Arts Diss. Nizhniy Novgorod.
7. Chzhao, Min (2020) *Problemy bayano-akkordeonnogo iskusstva v Kitae na sovremennom etape razvitiya: prichiny i puti preodoleniya* [Problems of accordion-art in China at the modern stage of development: reasons and ways to overcome]. Cand. of Arts Diss. Nizhniy Novgorod.
8. Yan, Tszyanan' (2021) *Natsional'nye traditsii v tvorchestve kitayskogo kompozitora Syuy Chantszyunya* [National traditions in the work of Chinese composer Xu Changjun]. Cand. of Arts Diss. Moscow.
9. Lyan', Itsen' (2021) *Traditsionnoe i novatorskoe v sovremennom fleytovom iskusstve Kitaya: obrazovanie, ispolnitel'stvo, repertuar* [Traditional and innovative in modern flute art of China: education, performance, repertoire]. Cand. Of Arts Diss. Saransk.
10. Gao, Tsin'pin (2006) *Obraznoe vyrazhenie fleyty v p'ese «Zakhodyashchee solntse siyaet nad goroy»» i adaptatsiya natsional'noy instrumental'noy muzyki* [Figurative expression of the flute in the play “The setting sun shines over the mountain” “and adaptation of national instrumental music]. *Zhurnal Sian'skoy konservatorii muzyki – Journal of the Xi'an Conservatory of Music*. 2. pp. 88–96. (In Chinese).

