

прием исполнения, где вымышленное и настоящее порождают друг друга, чтобы раскрыть музыкальные идеи безмятежности и спокойствия, которых придерживались люди передовых взглядов в древности.

Лю Чжуан «особо подчеркнула развитие мелодики отдельных нот, каждая партия имеет ярко выраженные характерные черты линейной мелодии» [4, с. 32]. В этой мелодии различные тембры являются относительно самостоятельными и взаимосвязанными во времени и пространстве, что создает соответствующий пропуск «лю-бай» в звучании. Так, во время имитации игры на фортепиано звучание флейты и виолончели относительно «пустое». А поскольку игра трех инструментов переплетается, несмотря на незаполненное звучание двух других инструментов, слушатели по-прежнему испытывают чувства, которые несет такое «пустое» звучание, в чем и заключается очарование «лю-бай».

Паузы в музыке могут выражать незаполненное пространство в произведении по оси времени, но нельзя просто считать, что они являются основной характеристикой «лю-бай» в музыке. «Китайское мышление «лю-бай» делает акцент на создании определенного настроения посредством плотного и разреженного, вымышленного и реального в произведении» [4, с. 15]. Поэтому в музыкальном произведении «Ветер в соснах» применение пауз внутри фраз относительно не частое. В финале фразы композитор заимствует прием исполнения из жанра традиционной драмы «куньцзюй», когда певец задерживает дыхание и выводит ноту, что выражает изящество спокойствия и удаленности. «Лю-бай» в этом как будто прерываемом звучании заставляет слушателей продолжать погружаться в ассоциации, вызванные произведением, что делает его интерпретацию более полной.

Яркий стиль музыкальных произведений Лю Чжуан отличается множеством скрытых смыслов, нестандартностью решений. Одновременно с выражением очарования музыкальной культуры, гармонично объединяющей Запад и Восток, переплетающей древность и современность, ее стиль обнажает уникальное эстетическое восприятие женской природы композитора и ее богатый внутренний мир. Мышление «лю-бай» с его колоритом китайской философии, которого она придерживается, благодаря поэтичности выражения потрясает бесчисленное множество сердец как китайских, так и зарубежных слушателей.

Список литературы:

1. 郭新《音乐“留白”使“洋”声传古韵——刘庄〈风入松〉中文化传统与现代技法的整合》中国音乐, 2011年第3期第96至108页。= Го, Синь. «Любай» привносит в «западное» звучание древние ноты – сочетание культурных традиций и современных техник в произведении Лю Чжуан «Ветер в соснах» / Синь Го // Китайская музыка. – 2011. – № 3. – С. 96–108.
2. 刘庄《风入松——为钢琴、长笛和大提琴而作》上海:上海音乐学院出版社, 2007年版, 共27页。= Лю, Чжуан. Ветер в соснах – для фортепиано, флейты и скрипки / Чжуан Лю. – Шанхай: Шанхайская консерватория, 2007. – 27 с.
3. 刘正维《刘周士世及其声乐特色》戏剧之家, 1998年第2期第16至19页。= Лю, Чжэнвэй. Происхождение народной драмы «ханьцзюй» и особенности ее мелодий / Чжэнвэй Лю // Дом драмы. – 1998. – № 2. – С. 16–19.
4. 孙兆磊《“留白”手法在中日近现代音乐作品中的应用研究》内蒙古师范大学硕士学位论文, 艺术学专业, 13.02.00, 呼和浩特, 2013年共46页。= Сунь, Чжаолэй. Исследования применения приема «лю-бай» в китайских и японских современных музыкальных произведениях: дис. ... магистра музыковедения и танца: 13.02.00 / Чжаолэй Сунь. – Хух-Хото, 2013. – 46 л.

Юй Болин

«ОРГАНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА»: ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ ВОСТОКА И ЗАПАДА В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА ТАНЬ ДУНЬ

В творчестве одного из ведущих современных композиторов Китая Тань Дунь проявляется интерес к диалогу Востока и Запада. Музыкант претворяет восточные образы в разных по форме и содержанию художественных концепциях. Тань Дунь создал школу «органической» музыки, тем самым привлек внимание людей к природе, заставил задуматься о постепенном ухудшении экологии.

Yu Bolin

«ORGANIC MUSIC»: FEATURES OF INTERACTION OF MUSICAL TRADITIONS OF EAST AND WEST IN THE WORK OF THE CHINESE COMPOSER TAN DUN

In the work of one of the leading contemporary composers of China, Tan Dun, the composer's interest in the dialogue between East and West is shown. The musician translates the eastern images into different according to form and content artistic concepts. Tan Dun created a school of "organic" music, thereby attracting people's attention to nature, made me think about the gradual deterioration of the environment.

В современной европейской музыкальной культуре определилась устойчивая тенденция к освоению мирового национального музыкального наследия, обращению к народным традициям. Наблюдается интерес европейских композиторов к изучению восточной культуры, что связано со стремлением разнообразить отечественную музыку восточной экзотикой и внешней красотностью музыкальной палитры. Расширение и углубление научных изысканий в этой области плодотворно сказались на обновлении образного мира европейской музыки, на поисках новых средств музыкальной выразительности и синтеза искусств. Историко-культурные детерминанты возникновения восточных интенций в творчестве европейских музыкантов XX–XXI вв. раскрывают объективные причины повышенного интереса к культуре Востока. В их числе устойчивые социально-политические и культурные контакты между Китаем и западным миром, активная популяризация традиций Поднебесной. С другой стороны, современные китайские музыканты обнаруживают в европейской культуре те художественно-культурные доминанты, которые позволяют совместить в современном семиотическом пространстве образы «далекие» и «близкие» одновременно, открывая для себя новые грани собственной культуры и традиции.

В творчестве одного из ведущих современных композиторов Китая Тань Дунь раскрывается устойчивый интерес композитора к диалогу Востока и Запада. Музыкант претворяет восточные образы в разных по форме и содержанию

художественных концепциях. Образы Китая, его история и насущные проблемы постоянно являются для него стимулом к творчеству, к эксперименту, что отражается на особенностях музыкального языка и инструментального мышлении. Тань Дунь не просто унаследовал техники композиции различных школ современной западной музыки XX в., но и в созидательной манере открыл миру множество произведений, обладающих характерными чертами китайской национальной музыки. Они пропагандируют индивидуальность, бережное отношение к явлениям жизни, полностью отказываются от устаревших ценностных концепций, активно следуют за современной западной жизнью и музыкой. Они стали первыми практическими результатами передовой западной музыки в Китае [1; 6].

Тань Дунь – современный китайский композитор, музыкант и дирижер – родился в августе 1957 г. в Маочуне вблизи г. Чанша провинции Хунань. Закончил Центральную консерваторию со степенью магистра, получил степень доктора в Университете Колумбии. Его творческая карьера как композитора началась в 1979 г. с создания симфонического произведения «Лисао». В 1983 г. симфония «Оды и гимны» получила Гран-при международного конкурса композиторов. В 1989 г. вышел сборник произведений «Девять песен», исполненных на музыкальных инструментах, которые он изготовил самостоятельно. Среди мировых наград китайского композитора – премия «Оскар» за лучшую музыку к кинофильму «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (2001). В 2008 г. Тань Дунь написал музыкальную тему для церемонии награждения Олимпиады в Пекине. В 2010 г. он был избран всемирным посланником культуры на международной выставке «Экспо-2010» в Шанхае. В 2012 г. Тань Дунь удостоился российской премии имени Д.Д. Шостаковича. В 2017 г. получил приз «Золотой лев» на Венецианской биеннале.

В творчестве любого музыканта, в стилевом отношении разновекторно направленного к разным культурам, в лоне средств музыкальной выразительности формируются определенные «диалогические» отношения, которые по-разному преломляются в авторском стиле и в процессе исполнительской интерпретации. Степень сопричастности к конкретным сторонам культуры выражается на различных уровнях музыкального языка, включая мелодику, ритмику, тембр, гармонию, сферу образности. Современные темпы развития общества, социально-политические контакты между народами – все это активизирует процессы взаимодействия культур, их позитивное развитие и обогащение.

В наше время человек испытывает на себе натиск ряда глобальных проблем, т.н. проблем широкого планетарного масштаба, разрешить которые можно только общими усилиями всего человечества. Среди них – экологический кризис как угроза существованию человека в результате чрезмерного расходования природных ресурсов и загрязнение окружающей среды. Ученые обеспокоены этими проблемами и видят разрешение их в изменении отношений к природе. Одним из главных направлений на этом пути является формирование экологического сознания современного общества, формирование которого связано с ориентацией человека на гармонию, соединение с природой, экологизацию культуры как наполнение ценностей и установок, которые регулируют отношения человека и природы, общества.

Еще в древней мифологии и философии Китая рассматривались проблемы духовного единства человека и Космоса, гармоничности и целостности природы. Современная культура стремится создать целостную духовную среду, которая объединяет природу, культуру и технику. Новое поколение человечества стало не только свидетелем экологических войн, терроризма, но и экологической дипломатии, экологического этикета. Идеи экологического возрождения нашей планеты, экологического экуменизма объединяют представителей разных религий, культур во имя спасения природы. Тема единения природы и общества привлекает создателей так называемого «экологического искусства» (сформировались «экологические» направления в искусстве, появились произведения, посвященные экологической проблематике). В современной культуре Китая – это тема «экологической» или «органической» музыки.

Композитор Тань Дунь считает, что вслед за развитием общества и научно-техническим прогрессом люди все меньше обращают внимания на органическую экологическую среду, ее состояние ухудшается вплоть до того, что это создает опасность для жизни людей. Концепция органической музыки выражает надежду на то, что сможет побудить людей глубоко обдумать вопросы на уровне человеческого общества и природы, выразительных форм музыки и культурных идей. Такая творческая концепция оказала глубокое влияние на представителей как китайского, так и зарубежного мира музыки.

Термин «органический» был заимствован из области химии, его Тань Дунь стал применять относительно собственного музыкального творчества. Путь «органической» музыки с момента ее появления и до настоящего времени недолог, однако она уже успела произвести значительный резонанс в музыкальных кругах как внутри Китая, так и за рубежом. Название «органическая музыка» применительно к творчеству Тань Дунь получила во время выступления музыканта в Японии в конце XX в. Название предложил один японский музыкант. Он говорил, что «поскольку Тань Дунь часто упоминает такие понятия, как «органическая материя», «органические идеи», «органический материал», то почему бы не назвать саму музыку «органической?»» [6]. Так и родилось понятие органической музыки.

«Органическая музыка», по словам самого композитора, «не просто основана на естественной материи в повседневной жизни, но в большей мере проявляет взаимосвязь между внешней природой и внутренней душой. Любые материи могут вести взаимный диалог: бумага и скрипка, вода и дерево, лунный свет и птица... В общем, любая самая мельчайшая материя во вселенной обладает собственной жизнью и душой» [6].

Дж. Кейдж говорил, что в европейской или западной музыке очень редко можно услышать музыку как форму существования звуков природы. Поэтому в нашей музыке можно услышать диалог человечества с самим собой. В музыке Тань Дуня очевидно присутствие звуков природы, среди которых мы находимся, но которые давно не слышали. Сегодня, когда Запад и Восток связаны в единое целое, музыка Тань Дуня – это то, что необходимо нам». Дж. Кейдж является известным американским композитором, философом и музыкантом, занимает значимое положение в истории современной американской музыки, является одним из основоположников авангардного искусства. Тань Дунь называет Джона Кейджа «своим учителем и другом», считая его первым музыкантом, который ввел в мировую музыку китайскую «Книгу перемен» и философию китайской музыки, чем потряс весь мир. Влияние Дж. Кейджа на Тань Дуня в основном выражается в переопределении музыки и жизни, а также в том, какое пристальное внимание он как иностранец, уделял древнекитайской традиционной философии, черпая в ней вдохновение, но его музыкальные идеи оказали самое непосредственное и весьма глубокое влияние на творчество Тань Дуня [6].

От Дж. Кейджа Тань Дунь унаследовал музыкальную концепцию «жизнь – это музыка, а музыка – это жизнь» и создал свою неповторимую школу «органической» музыки. Тем самым он привлек внимание людей к природе, заставил задуматься о постепенном ухудшении экологии. У Дж. Кейджа Тань Дунь научился не только передовым западным идеям в творчестве, но исследования Дж. Кейджа в области «Книги перемен» и дзен-буддизма стали огромным открытием для

китайского композитора. Дж. Кейдж учил Тань Дуня, что музыка должна возвращаться к истокам, получать «подпитку» из древних философских идей. С тех пор в своей музыке Тань Дунь начинает возвращаться к истокам. Для того, чтобы быть современным композитором, возвращение к традициям является самым гарантированным методом, тогда как следование за Западом – это самый рискованный путь. Китайский композитор уделяет внимание прошлому, размышляет о настоящем, смотрит в будущее, пытаясь обнаружить и сохранить исчезающую музыкальную культуру. Он нашел свой собственный путь в музыке, свое музыкальное направление, ради которого непрестанно прикладывает усилия, определяя тенденции музыки [3; 6; 8].

Творческая концепция музыкальных произведений «органической музыки» Тань Дуня состоит в следующем: введение большого количества материала из китайской традиционной народной музыки и объективно существующих в окружающей природе предметов, использование натуральных органичных звуков, издаваемых этими предметами. Тань Дунь сделал органическую музыку «цветом, который можно услышать, звуком, который можно увидеть». Сам композитор аллегорически сравнивает органическую музыку со «слезами природы». Это призыв обратить внимание на текущие вопросы окружающей среды. Эта творческая концепция подразумевает актуализацию общемировых проблем – защита окружающей среды, бережливое отношение к природным ресурсам, целью создания этой музыкальной формы было привлечь внимание людей к состоянию окружающей среды, ухудшающемуся с каждым днем, раскрыть его глубокие размышления в сфере культуры и философии [4; 5].

Творчество Тань Дуня в сфере органической музыки прошло следующий путь развития. В 1989 г. музыкант впервые предпринимает попытку ввести концепцию органической музыки в своем произведении «Форма звука». Он собственноручно изготавливает из глины 70 музыкальных инструментов и записывает естественное звучание каждого из них, что знаменует рождение первого органического музыкального произведения. В 1993 г. Тань Дунь совместно с танцовщицей из Нью-Йорка Цэн Сяочжу создают экспериментальный балет «Бумажные цветы сливы в золотой вазе» по древнему китайскому роману «Цветы сливы в золотой вазе». В нем Тань Дунь использует бумагу как часть декораций и реквизита, а также как материал в руках танцоров, который в процессе девяти различных движений: танцоры надувают бумагу, трясут ею, размахивают, рвут, бьют, хлопают, поют в нее. Это все становится видимым и слышимым музыкальным инструментом, способным выразить сильные чувства надежды, горести и любви. Эти произведения, исполненные духом авангардных исканий, вначале добились успеха на сцене экспериментального театра.

Впоследствии Тань Дунь начал предпринимать попытки перенести экспериментальное творчество на большую концертную сцену. В 1994 г. он написал «Призрачную оперу» для всемирно известного струнного квартета «Кронос». В произведении заимствует элементы культуры разных народов мира и одновременно вводит звучание китайской пипы, а также нестандартные (органические) инструменты, в изготовлении которых использованы натуральные элементы – вода, металл, камень, бумага. Помимо этого, композитор вводит в камерную музыку китайский театр теней и традиции представлений местной драмы «носи», насыщенной китайской культурой шаманизма. С тех пор Тань Дунь сотрудничает с ведущими мировыми симфоническими коллективами, и в результате экспериментальная (по существу органическая музыка) стала актуальным и востребованным музыкальным направлением.

В 1998 г. Тань Дунь пишет для филармонического оркестра Нью-Йорка «Водяной концерт» («Water Concerto»), в котором реализуются смелые мечты композитора о сочетании экспериментальной органической музыки и звучания симфонического оркестра. В 2000 г. Международный комитет И.-С. Баха (Германия) по случаю 250-летней годовщины смерти великого композитора заказывает у Тань Дуня произведение в стиле органической музыки «Путь к воскрешению» («Water Passion After St. Matthew»). Для исполнения Тань Дунь расставил в центре сцены 17 прозрачных тазов в форме креста, в них лилась и стучала вода, а сочетание звуков современного цифрового синтезатора с природными элементами и традиционными струнными инструментами заставило слушателей пережить невероятные впечатления. В 2003 г. на годовщину открытия студии «Дисней» в Лос-Анджелесе Тань Дунь пишет для филармонического оркестра Лос-Анджелеса «Симфоническую инвентю: Бумажный концерт» («Paper Concerto»), в котором он воплотил местные китайские обычаи изготовления бумаги. Музыкант углубился в искусство изготовления бумаги в деревнях провинции Гуйчжоу, нашел различные по качеству виды бумаги, изучил весь процесс изготовления бумаги в регионах, от сборки бамбука до измельчения, от перемешивания волокон до отбеливания, прочувствовал атмосферу местных обычаев в органической среде. При помощи различных «техник» рвал бумагу, дул на нее, хлопал ею, тряс ее – так он пытался заставить бумагу издавать различные звуки, которые органично вплетались в оркестровую ткань. Данный звуковой эффект можно определить как «бумажная музыка» – сплав духа, жизни и природы [2].

Музыка Тань Дуня стала великим открытием, она дает понять, что самые знакомые и не замечаемые нами звуки могут быть настолько прекрасны. Следует повсюду внимательно искать прекрасное в музыке, и музыку в прекрасном. Хотя органическая музыка Тань Дуня еще довольно молода, ее идейное содержание и художественная сущность весьма глубоки. Тань Дунь с позиций музыки напрямую апеллирует к душам людей. Он ставит человечество наравне со всем сущим в мире, призывает людей к переоценке самих себя и внимательному отношению к миру вокруг. Можно сказать, что «органическая музыка» – это продукт эпохи, который выполняет предупреждающую функцию для людей. И хотя эта музыка происходит из Китая, она принадлежит всему миру.

В современных китайских музыкальных кругах Тань Дунь, вне всякого сомнения, стал весьма влиятельным музыкантом, который построил мост для взаимодействия между музыкой Востока и Запада, приложил усилия к распространению древней восточной музыкальной культуры на Запад и одновременно привнес quintэссенцию современной западной музыкальной культуры в Китай, изменяя привычки и эстетические стандарты китайских ценителей музыки.

Список литературы:

1. 何农《陈其钢谈谭盾和现代音乐》《人民音乐》2002年第12期= Хэ, Нун. Чэнь Циган о Тань Дуне и современной музыке / Нун Хэ // Народная музыка. – 2002. – № 12.
2. 梁茂春、李淑琴《谭盾音乐大家谈》《人民音乐》1994年06月= Лян, Маочунь. Беседы о музыке Тань Дуня / Маочунь Лян, Шуцинь Ли // Народная музыка. – 1994. – № 6.

3. 罗平冠《谭盾音乐及其对中国音乐创作的启示》《江汉大学学报(人文科学版)》第24卷第5期2005年10月 91-95页= Ло, Пингуань. Музыка Тань Дуня и ее влияние на музыкальное творчество в Китае / Пингуань Ло // Научный вестник университета Цзянхань. – 2005. – Выпуск 24, №5. – С. 91–95.
4. 李英华《角色的转换和观念的变化—从听谭盾的作品谈起》《人民音乐》1996年第5期 = Ли, Инхуа. Смена ролей и изменение концепций – Слушая произведения Тань Дуня / Инхуа Ли // Народная музыка. – 1996. – № 5.
5. 吴苏宁《他使音乐获得了新生—谭盾和他的现代音乐》[J]《福建艺术》1994年05期 = У, Сунин. Он дал музыке новую жизнь – Тань Дунь и его современная музыка / Сунин У // Искусство провинции Фуцзянь. – 1994. – № 5.
6. 杨玲《谭盾有机音乐研究》山东大学 2009年5月 = Ян, Лин. Исследования органической музыки Тань Дуня / Лин Ян // Шаньдунский университет. – 2009. – № 5.
7. 张辉《谭盾音乐的深远意义》兰州商学院学报总21卷第2期 2005年4月= Чжан, Хуэй. Глубокое значение музыки Тань Дуня / Хуэй Чжан // Научный вестник торгового колледжа Ланьчжоу : в 21 вып. – 2005. – № 2.
8. 张娜《谭盾音乐的中西异合》《音乐创作》2014年第5期102-104页= Чжан, На. Гетеросинтез Китая и Запада в музыке Тань Дуня / На Чжан // Музыкальное творчество. – 2014. – № 5. – С. 102–104.

Чжан Сяньлян

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

В статье раскрываются особенности языка китайской народной музыки посредством анализа мелодии, ритма, лада, гармонии, структуры и тембра китайской народной музыки.

Zhang Xianliang

THE CHARACTERISTICS OF THE ARTISTIC LANGUAGE OF CHINESE NATIONAL MUSIC

The article reveals the features of the language of Chinese folk music by analyzing melody, rhythm, harmony, structure and timbre of Chinese folk music.

В Китае проживает 55 малых народностей, включая туцзя, мяо, тун, яо, хуэй, чжуан, бай, уйгуров и др. В процессе исторического развития каждая из них сформировала богатую, стилистически разнообразную народную музыку, в которой мы можем обнаружить ярко выраженные национальные черты в особых мелодиях, ритмах, аккордах, формах композиции, тембрах и прочих музыкальных средствах выразительности.

Что касается традиционной китайской музыки, «мелодия зачастую представляет музыку в целом, даже во всей ее совокупности» [3, с. 67].

В традиционной китайской музыке одноголосные мелодические линии имеют богатую выразительность. «Восходящий мелодический рисунок (в особенности прогрессирующий) обладает большей движущей силой и композиционной напряженностью, тогда как нисходящая мелодическая линия выражает упадок силы. Хотя изолированная горизонтальная линия не может отобразить изменения высоты звучания и направление развития мелодии, но непрерывная протяженность дает мелодической линии новое напряжение и расширяет композицию» [1, с. 46].

Мелодии китайской музыки отличаются свободой и плавностью, формы ее композиции неупорядоченные. В особенности это касается музыки для гуциня, где практически в каждой ноте для исполнителя существует возможность свободного самовыражения, поэтому одна и та же пьеса, исполненная различными музыкантами и даже одним и тем же человеком в разное время в разных местах, может раскрывать различные музыкальные эффекты и эмоциональное содержание.

Китайская музыка в основном представлена одноголосной мелодией, она находилась под общим влиянием ритма литературного языка, ритма труда и ритма движения танца, обладая такими особенностями, как неопределенность и свободная изменчивость. Однако для ритма в китайской музыке отнюдь не характерно отсутствие упорядоченности. Как писал известный интеллигент династии Цин Сюй Дачунь, «Фиксированный метр отсутствует, но он повсюду; отсутствие определенного ритма превозмогает определенный ритм» [4, с. 66]. Ритм в китайской музыке находится не в нотах, а в чувствах исполнителя, он полностью раскрывает гармоничное единство человека и музыки.

Традиционная китайская музыка преимущественно использует пятиступенный звукоряд, ступенями которого являются «гун» (до), «шан» (ре), «цзюэ» (ми), «чжи» (соль), «юй» (ля). Если добавить недоминантные ступени, то можно получить шести- или семиступенный звукоряд. Хотя между всеми ступенями звукоряда существует разделение на основную и второстепенную, ярко выраженные отличия отсутствуют. В древнем трактате о музыке «Юэ-цзи» сказано: «Гун является правителем, шан – министром, цзюэ – народом, чжэн – событиями, юй – предметами». Как видно из этого, статус тона гун в древней китайской музыке является непоколебимым, он считается основным, тогда как все прочие – вспомогательными. Мелодия может начинаться с любой ступени и завершаться также любой, лад обычно свободный. Поэтому для традиционной китайской музыки роль и значение лада не сравнимы по важности с мелодией.

Что касается гармонии, то в древней китайской музыке гармония практически отсутствовала, более того, отсутствовали системные теории, касавшиеся учения о гармонии. В китайской народной музыке существует особое явление многоголосия, когда интервалы между голосами составляют кварты или квинты, и в музыке достигается эффект, похожий на гармонию. Аккорды в китайской национальной музыке являются случайным вертикальным сочетанием горизонтальных мелодий, структура аккордов преимущественно представляла собой сочетание кварт, квинт и секунд, в которых отсутствует наклонение и функциональность традиционной западной гармонии.

Что касается формы композиции, формирование музыкальной композиции в основном зависело от изменений темпа и ритма (классической моделью является «свободный ритм – медленный темп – средний темп – быстрый темп – свободный ритм»). Особенностью композиции китайских музыкальных форм можно назвать стремление к противопоставлению в рамках единства. Традиционная китайская музыка основана на мелодии, она придает большое значение передаче чувств, человеческие эмоции и мелодия соединяются в композиции формы. Музыкальность китайских авторов обладает