

5. **Ильина С. В.** Ритмические основы традиционного песенного творчества волжских татар и чувашей: к проблеме формульности: Дис. ... канд. искусствовед. — Чебоксары: [б. и.], 2004. — 162 с.

6. **Исхакова-Вамба Р. А.** Татарские народные песни. — М.: Советский композитор, 1981. — 190 с.

7. **Каюмова Э. Р.** Татарская народно-песенная культура Нового времени: Проблемы традиционного мышления и жанровой атрибуции. / АН РТ, ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. — Казань: [б.и.], 2005. — 216 с.

8. **Маклыгин А. Л.** Музыкальная культура Среднего Поволжья: Становление профессионализма / Казанская гос. консерватория. — Казань: [б. и.], 2000. — 311 с.

9. **Нигмедзянов М. Н.** Татарские народные песни. — Казань: Татарское книжное издательство, 1976. — 216 б.

10. **Нигмедзянов М. Н.** Народные песни волжских татар: Исследование. — М.: Советский композитор, 1982. — 136 с.

11. **Смирнова Е. М.** О ритмической организации музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья: / Казанская государственная консерватория. — Казань: [б. и.], 2008. — 580 с.

12. **Харлап М. Г.** Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. — М.: Музыка, 1978. — С. 48–105.

13. **Харлап М. Г.** Ритм и метр в музыке устной традиции. — М.: Музыка, 1986. — 104 с., нот.

14. **Falck R.** Contrafactum // The New Grove Dictionary of music and musicians. — London, 1980. — Vol. 4. — P. 700–701.

15. **Gennrich Fr.** Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters // Summa musicae medii aevi. Langen, 1962. № 12. — P. 278.

16. **Van der Werf, H.** The Chanson of Troubadours and Trouveres; A study of the melodies and their relation to the poems, A. Oostheekis Uitgeversmass tschappij NV, Utrecht, 1972.

WU Na

Preludes by Ding Shande op. 3 № 1: Prototypes, Allusions and Observations

В статье рассматривается фортепианное сочинение китайского композитора Дин Шан Дэ, считающегося одним из родоначальников китайской фортепианной музыки. Прелюдия анализируется как произведение, в котором отразился сплав глубинных национальных традиций, китайской интонационности и отдельных приемов композиторского письма Клода Дебюсси. Высказано предположение о возможном влиянии на творческое сознание Дин Шан Дэ и других композиторских школ начала XX века.

The article examines a composition for piano by the Chinese composer Ding Shande, considered to be one of the forefathers of Chinese piano music. The prelude is analysed as a work in its own right, a work agglomerating deep national traditions, Chinese intonation and some artistic features of Claude Debussy's composing technique. Some influence of several early 20th century schools on the creative mentality of Ding Shande has been suggested.

У На

Прелюдия Дин Шан Дэ ор. 3 №1: прообразы, аллюзии и наблюдения

В 1930–1940-е годы композиторская школа Китая фактически еще только совершала первые шаги в создании фортепианной музыки. В 1934 году в Шанхайском музыкальном институте был проведен первый в истории страны конкурс — «Китайское фортепианное творчество», — инициированный А. Н. Черепнинным с целью выявить композиторские силы [1, с. 26]. Конкурс открыл имена Хэ Лу Тина, Лао Чжи Чэна, Юй Бянь Мина, Чень Тянь Хия, Цзянь Дин Сиана, чьи фортепианные миниатюры показали возможность полноценного воплощения китайской интонационности, китайских звуковых образов и вне привязанности к китайскому национальному инструментарию. В 1930-е годы фортепиано чрезвычайно увлекло китайских музыкантов, но создание произведений для форте-

пиано протекало не слишком быстро. К 1940-м годам профессиональная китайская музыка насчитывала не более сорока пяти пьес, написанных китайскими музыкантами для этого инструмента¹. Фортепиано еще только входило в континуум музыкальной жизни крупнейших культурных центров страны. Между тем, среди сочинений, датированных 1930–1940 годами, оказались и пьесы, вошедшие впоследствии в музыкально-педагогический обиход или, по крайней мере, сохранившие историческое значение, подтверждающие существование некоторого разнообразия творческих задач. Среди этих пьес — поэтичные музыкальные зарисовки идиллического характера («Маленькая флейта пастушка» и «Колыбельная песня» Хэ Лу Тина, «Колыбельная песня» Цзянь Дин Сиана), жанровые сценки



Дин Шан Дэ

¹ Эти данные — в рукописи Ван Ин «Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков», любезно предоставленной автором.

(«Маленький пастушок» Лао Чжи Чэна, «Вечеринка» Хэ Лу Тина), программные пьесы, воссоздающие звучность народного оркестра и его инструментов, фортепианные обработки песен («Игра на барабане» Цюй Вэя), пьеса «В дальних краях» Сан Тона).

«Три прелюдии» ор. 3 Дин Шан Дэ по времени создания близки первым пьесам китайских авторов, однако в них присутствует заметное отличие от этих сочинений. По миниатюрности склада и минимализму средств, по содержательности емкости и многозначности прелюдии Дин Шан Дэ кажутся принадлежащими другой традиции. Краткостью, продуманностью деталей, способностью выразить неповторимость жизненного мига и одновременно передать глубинное обобщение, они вызывают ассоциации с китайской классической поэзией, в частности, со стихотворной миниатюрой эпохи Тан². В то же время композиционной техникой они напоминают... прелюдии Дебюсси.

Аналогии просматриваются и на уровне строения пьес, и на уровне отдельных композиторских приемов. Несомненно, это обусловлено содержанием профессионального опыта молодого китайского композитора, быть может, — несхожестью этого опыта в сравнении с опытом других китайских музыкантов.

В творческой судьбе Дин Шан Дэ (1911–1995) пересеклось множество музыкальных влияний. В детстве и юности он учился у китайских мастеров игре на китайском национальном инструменте *липа*. В студенчестве его педагогами были российские петербургские музыканты, оказавшиеся в 1920-е годы вследствие эмиграции в Шанхае, — выпускник Петербургской консерватории по классу профессора А. Н. Есиповой, пианист Б. С. Захаров³, оперный певец солист Мариинского императорского театра В. Г. Шуш-

лин и композитор А. Н. Черепнин, ставший на долгие годы наставником и старшим другом Дин Шан Дэ. Подобно наиболее пытливым из своих соотечественников, Дин Шан Дэ захвачен мыслью об освоении принципов европейской композиторской школы. В начале 1940-х годов он брал уроки композиции у ученика А. Шёнберга — В. Франкеля, а в 1947 году отправился учиться в Парижскую консерваторию... [5, с. 13–57] В устремленности к познанию европейского — не только музыкального, но и широкого общекультурного — опыта Дин Шан Дэ не был одинок. В стране, несмотря на условия военного времени, была сделана попытка осуществить что-то вроде программ стажировки для молодых музыкантов, притягивающих на композиторскую деятельность, и художников⁴.

Как отмечал в своих «Воспоминаниях» Дин Шан Дэ, первыми произведениями, написанными им во Франции, стали «Три прелюдии». Он относит их сочинение к концу 1947 — началу 1948 года, периоду его первых парижских музыкальных впечатлений: концертов, посещений лекций и занятий в классе профессора Тони Обена [4, с. 19].

По рекомендации Тони Обена Дин Шан Дэ познакомился с произведениями Дебюсси, Равеля и Форе. Именно этих трех композиторов назвал он в связи с возникновением прелюдий и отметил «сильное впечатление» от услышанных произведений французских авторов [4, с. 20]. Дин Шан Дэ не конкретизировал свою мысль. Однако стало возможным выяснить, что в числе этих произведений были и прелюдии Дебюсси (прелюдия «Паруса» выделена им особо)⁵.

Другой музыкант, с благодарностью упоминаемый Дин Шан Дэ, — А. Н. Черепнин⁶. В течение двух лет учебы во Франции Черепнин оказывал ему постоянную творческую

поддержку. Он давал ему и конкретные советы, в частности, «избегать традиционной гармонической манеры и использовать новые гармонические элементы, но главное, сохранять (в сочиняемой музыке — У Ха) национальный характер» [4, с. 20]. Эти советы вовсе не шли вразрез с уроками Обена. «Тони Обен настаивал на том же, — пишет Дин Шан Дэ. — он считал, что я должен использовать современные приемы композиции, но при этом не утрачивать национальный характер: писать в китайских ладах, вводить в свои композиции национальные мелодии» [4, с. 20].

«Три прелюдии» стали первыми произведениями композитора, в которых можно наблюдать органический сплав китайской интонационности и характерных качеств этого европейского жанра. Разумеется, жанр прелюдии понят китайским музыкантом не во всей его полноте. Во всяком случае, вовсе не цикл прелюдий Шопена — не «классика» жанра — судя по «Трем прелюдиям», стал предметом его изучения. Сквозь миниатюры Дин Шан Дэ проступает образ фортепианной музыки Дебюсси: грани созерцательности, изысканности и гармонической красочности. Именно в прелюдиях Дебюсси, очевидно, оказавшихся близкими природе его миро- и звукоощущения, Дин Шан Дэ уловил и воспринял идею единого мотива-интонации, устремленность к образной конкретности, понимание ценности отточенных принципов композиции и филигранности деталей и в то же время импровизационность, включающую иллюзии недосказанности⁷.

В **первой прелюдии** всего 10 тактов, но они содержат в себе отточенный запоминающийся образ.

Дин Шан Дэ писал о том, что в качестве мелодии он использовал народную песню «Тропинка» провинции Шанпый, что прелюдия ста-

² Аллюзии с жанром У Иан Дзюэ Дзюй, входящим в традицию Тан Ши, подпитывает лапидарность конструкции прелюдий Дин Шан Дэ при емкости прочитаемого смысла. Каноны жанра У Иан Дзюэ Дзюй подразумевают следование четырехстрочной структуре стихотворения при пяти иероглифах в каждой строке, соединение созерцания и обобщения.

³ Архив консерватории содержит данные о педагогической деятельности Б. С. Захарова в Петроградской консерватории на кафедре специального фортепиано в 1915–1921 годах, с 1919 года он — профессор.

⁴ Помимо Дин Шан Дэ в Париж прибыли еще 5 музыкантов: Чжан Хао, Ма Сяо Джун, Чжан Хун Дао, Хун Ши Гуы и Чжэн Син Тин. Один из них — Чжан Хун Дао — впоследствии стал крупным деятелем китайской музыкальной культуры.

Подтверждением существования своего рода художественно-образовательной программы в отношении художественной интеллигенции Китая является и «стажировка» в Париже китайского художника Чжао У Дзи, хорошего знакомого Дин Шан Дэ. Биографы композитора писали о посещениях молодыми людьми Лувра. «Художник Чжао У Дзи очень много показывал, рассказывал Дин Шан Дэ, объясняя, как насладиться известными картинами» [5, с. 61]. Деятельность Чжао У Дзи в Париже может рассматриваться как параллельная деятельности Дин Шан Дэ. Художник сознательно искал возможность соединения достижений французского импрессионизма с китайской традицией Се-и, что выразилось в его картинах, представленных на персональной выставке в мае 1949 года.

⁵ Список сочинений, которые Дин Шан Дэ слышал в концертах или изучал, находясь в Париже, воссоздан на основе теоретической работы Дин Шан Дэ, написанной вскоре по возвращению в Китай. В ней в качестве примеров приводятся фрагменты произведений А. Шёнберга, Б. Бартока, М. Равеля, К. Дебюсси, Р. Штрауса, Дж. Пуччини [2, с. 8–12].

⁶ А. Н. Черепнину посвящены отдельные воспоминания Дин Шан Дэ.

⁷ Эти особенности письма Дебюсси были в значительной мере воспитаны музыкой Шопена. Таким образом, «шопеновское», как можно думать, было все-таки воспринято композитором.

ла воплощением его воспоминаний о родине, о близких людях, оставшихся в воюющей стране, выражением его беспокойства от неизвестности [4, с. 20]⁸. Но отражение переживаний оказывается не единственным смыслом, прочитаемым в этой миниатюре через мелодический напев.

«Мелодия воспроизводит пейзаж: бескрайнее гористое пространство», — «подсказывает» китайский музыковед [7, с. 29].

На самом же деле в прелюдии Дин Шан Дэ мелодический напев, заимствованный им из народной песни, превращается в род символа бесконечных далей. Ради этого он берет из фольклорной темы лишь мелодическую идею первого такта, отказываясь и от внутрифразовых

вопросно-ответных отношений, и от симметрии 1–3 и 4–6 тактов, и от ладовой переменности, присутствующей в народной песне (пример 1).

В интонационном рисунке первого двутакта обращают внимание две кварты — от звука «ля» и к звуку «ля», — неполнота пентатоники (a-d-e-g), но главное, последний истаивающий звук «ля» (пример 2).

Напев отделен от последующего как данность, не подлежащая изменению, целостная и неделимая. Его эмблематичность, его подобие иероглифическому начертанию, живописному символу, схватывающему законченную единицу смысла, не вызывает сомнений. В этом глубинном подобии — знак национальной идентичности.

Пример 1. Китайская народная песня



Пример 2. Дин Шан Дэ. Прелюдия

Andante sostenuto ♩ = 96

Piano

mp espressivo

p

(8^{va})

accel.

mp rit.

p

⁸ Об этом же пишет китайский музыковед: «Здесь (в первой прелюдии — У На) отразились переживания композитора по поводу тягот и бедствий, принесенных войной. <...> Эмоциональный характер первой прелюдии — сопряжение тревоги и воспоминаний, одно проступает сквозь другое» [7, с. 28].

⁹ В китайском классическом искусстве, напитанном токами философии даосизма, сложилась определенная художественная парадигма. Высшая цель искусств виделась именно в том, чтобы «открыть внутренний взор», дать почувствовать нераздельность человека и Природы, единство человека и Неба. Эта идея единства, оставаясь одной из знаковых философско-мировоззренческих констант и в Новом Китае, предполагает предпочтение созерцания перед действием.

У На) [7, с. 29], Су Ся полагает, что в прелюдии использовано только одно (!) минорное тоническое трезвучие [6, с. 11], т. е. два других аккорда производны от простого минорного трезвучия.

Сам же композитор считал основной гармонии прелюдии *уменьшенный трезвучный аккорд* с форшлагом — «аккорд, похожий на тонический с секстой» [3, с. 38] (пример 2).

О том, что композитор относился к аккорду «с секстой» как к диссонансу, говорит сделанное им обобщение: «Последний аккорд прелюдии — тоже с $Ум^5/3$, а не традиционный консонанс — это соответствует беспокойному состоянию» [3, с. 38].

Последнее суждение композитора симптоматично. Музыкант оперирует понятиями, воспринятыми в европейской школе музыкальной теории и гармонии и отсутствующими (!) в китайской теории музыки. Фиксируя гармоническую сущность последнего аккорда в категориях европейской теории музыки, Дин Шан Дэ по сути признается в том, что располагает некоторыми познаниями если не о принципах нововенской школы, то о возможностях диссонансных завершений пьес.

В высказываниях композитора о гармонической организации этой прелюдии выясняется еще одна важная особенность. Интерпретируя основную гармонию как уменьшенный трезвучный аккорд с форшлагом, Дин Шан Дэ *проявил вполне европейскую логику*. Ведь запись гармоний действительно представляет собой нечто близкое европейскому вокально расшифрованному форшлагоу или, может быть, форшлагоу, расшифрованному в ломбардском ритме. (Акцент, сопровождающий каждое возобновление созвучия, соответствующего форшлагоу (*h-c-fis-h*), вносит яркую экспрессивную ноту в звучание первой гармонии, приближая ритмоформулу именно к характеру ломбардского ритма.) Конечно, нельзя отказаться от мысли, что здесь имеет место скрещенье семантических смыслов: «европейского», связанного с ломбардским ритмом, и китайского, выходящего в патетических манерах игры аккордов на китайском национальном инструменте *пипа*¹⁰.

Нельзя не отметить, что эмблематичность проявляется также и в сфере интонационного взаимодействия 2-х гармоний. Композитор использует остигатный гармониче-

ский оборот с интонацией *падающей секунды* — интернациональную интонацию жалобы, узнаваемую и в Мессе *h-moll* Баха, и в партии Юродивого из 4-го акта оперы Мусоргского «Борис Годунов». (Понятно, что ритмическая и гармоническая организация нисходящей секунды в прелюдии привносит в эту интонацию особую остроту.)

Выявление эмблематичности интонационно-гармонического оборота не ставит точку в рассмотрении явления. Использование этой фигуры как неизменной на всем протяжении пьесы корреспондирует с интонационно-гармоническим остигнато, содержащемся в нижней строчке прелюдии Дебюсси «Шаги на снегу». (Разумеется, не исключить вероятности, что китайский композитор вовсе и не имел в виду одну определенную модель, формируя остигнато в своей прелюдии, а опирался мыслью на многочисленные гармонические остигнато, присутствующие почти в каждой из прелюдий Дебюсси внутри разделов.)

Следующим наблюдением должна стать констатация контраста в контрапункте партий.

Рассматривая (в двутакте прелюдии или в целостности формы) мелодический контур и гармоническое остигнато дифференцированно, можно видеть, что семантически они не только не идентичны, но даже противоположны. Напеву — «эмблеме» бесконечных далей и медитативного сосредоточения (нечетные такты) — противостоят «падающие» секунды, несущие в себе знак мольбы, образ жалобы. Интонационно-гармоническое противостояние обусловлено важнейшей составляющей — наличием *ладового контраста* мелодии и гармоний сопровождения. Мелодия организована пентатоническим звукорядом *a-d-e-g* (а-шан), гармонии — звукорядом *a-h-c-e-fis*.

Идея контраста находит выражение и в исполнительских указаниях. Мелодический рельеф каждого двутакта охвачен лигой, обязывающей к цельному восприятию звуков напева. Подобной целостностью обладает и каждая хореическая лига, охватывающая звуки нисходящей секунды в двух диссонантных гармониях. При этом существенно, что мелодия и гармонии, *контрапунктируя, выступают в диалоге*. Причем сопоставление 1-го и 2-го тактов (мелодии и «реагирующей» гармонии), 3-го и 4-го тактов подводит к

«результату». В 5-м такте мелодия (собственно, вариация) выступает в соединении с гармонией.

Этот «драматургический» план проявляется и в плоскости временной организации. Переменный размер (4/4, 6/8), используемый композитором, подчеркивает размежевание материала, изначально контрастного, привносит ощущение сжатого, «торопливого» времени в четных тактах, (2-м, 4-м), но, главное, имеет «драматургическое» значение в кратком, но очень внятном развитии исходной идеи.

Если нечетные такты — 1-й, 3-й — «квадратны» (4/4) и гармонизованы «нейтрально» звучащим *a-moll*'ным трезвучием, то четные такты (6/8) становятся воплощением диссонантности. Начиная с пятого такта, композитор оставляет один размер — 6/8, а вместе с ним — гармоническую и ритмическую формулу первых четных тактов. Тем самым создается ощущение, что *за второй — горькой — интонацией остается «последнее слово»*. И действительно, подчинение четырехчетвертного мелодического напева ритму 6/8 переводит это краткое «высказывание» в фазу завершения.

Когда лишена излишней многозначности, но в то же время несет в себе смысл «последней стихотворной строки». Возникающий в 6-м такте мелодический контур восходящей направленности кажется только намеком на мелодию. Но концентрация мысли в этой миниатюре такова, что ни один звук не становится случайным. (И это опять вызывает аллюзию с образом старинной китайской стихотворной формы, в которой ни один иероглиф не случаен.) Композитор повторяет мысль в регистре 2-й октавы (такты 9–10), придав ей вес обобщения и замыкая путь мелодического следования исходным «ля». Прелюдия, начинаясь звуком «ля» второй октавы, находит свое завершение в той же точке. Изменяется гармоническое освещение — соответственно, изменяется видение вещей, но спираль жизни еще раз проходит исходную точку...

Прибегая к формальному анализу, можно заметить, что в шестом такте из звуков мелодического движения складывается $V^4/3$ в тональности *a-moll*. Эта же мелодическая мысль повторена в девятом такте. Поскольку 6-й и 9-й такты относятся к фазе каданса, слуховое суммирование звуков мелодической после-

¹⁰ Дин Шан Дэ не только очень любил звучание инструмента *пипа*, он хорошо владел им и знал его особенности.

довательности вызывает неожиданную аллюзию европейского завершения формы, которое, согласно школьным правилам, протекает под знаком доминантовой гармонии. Формальный анализ откроет в 7-м, 8-м тактах зону длящегося гармонического пребывания в тонике *a*. Это напоминает выстраивание каданса в европейской музыке. Однако такой поиск аналогий **неверен**. Мелодическое мышление китайских музыкантов не подвержено «власти» тяготений к устойчивым тонам, поскольку в слуховом поле отсутствует оппозиция устойчивости-неустойчивости, отсутствует понятие главных ступеней.

Тем не менее, возможно говорить о том, что звук *gis* (возвышение *g* в пентатонном ладу *a-шан* в системе *G-гон*¹¹ *a-h-d-e-g*) в завершающих тактах прелюдии несет особую смысловую нагрузку. Появившись на грани 6-го такта, этот звук обозначает смысловой сдвиг, символизирует другую возможность. И действительно, переход в следующий (7-й) такт совпадает с исчезновением исходного музыкального материала, возникновением крохотной каденции по «пустым» интервалам *e-ah-e-ah-e*¹², создающей мгновение обостренного ожидания, венчающегося последним обобщением¹³.

Девятый такт, соединяющий в контрапункте эпистрофу *quasi*-кадансирующей, *quasi*-доминантовой интонации (из т. 6) в расширении и ритмическом преобразении, дающем почувствовать *сбой* дыхания, с эпистрофой интонации нисходящей секунды (пронизывающей всю прелюдию), очень важен. В нем схо-

дятся все точки, происходят все значимые возвращения. 10-й такт, запечатлевающий в долгой ферма-те созвучие *a-c-fis-a*, не просто повторяет исходные смыслы, но и сообщают им временную и пространственную ёмкость. Прелюдия завершается гармонией, заставляющей вслушиваться-всматриваться вдаль...

И наблюдаемая гармоническая картина, и ритмическая организация, и композиционный способ «сопоставления материала с результатом» без всякой натяжки могут рассматриваться в ракурсе ассимиляции европейских приемов композиции. Так, завершение миниатюры диссонансом, осознанное композитором как смысловое (а не колористическое) решение, по-видимому, может рассматриваться как претворение идей о «перевернутых» отношениях консонанса и диссонанса, содержащихся в практике композиторов, учитывающих опыт нововенской школы.

Как в гармонической, ритмической, так и в интонационно-мелодической сфере композитором использован минимум средств, позволяющий думать, что к моменту создания прелюдии он уже владел представлениями о распространении в европейском композиторском творчестве минималистических тенденций. Прелюдия вполне может рассматриваться как воплощение фактурного минимализма, в ней очень высока значимость каждого мелодического мотива и каждого звука.

Смысловой контрапункт мелодии и мотивов-символов, их «диалог» может рассматриваться как ступень освоения фортепианных

прелюдий Дебюсси. «Европейское», дебюссийное проявляется со всей определенностью. Но все это теснейшим образом сосуществует с проявлениями национальной китайской самобытности.

Не исключить, что при создании этой миниатюры произошло спонтанное прорастание укорененных в сознании Дин Шан Дэ национальных образов: не только тех, что подтолкнули к цитированию, но и глубинных представлений, в частности, о мастерстве как *умении в малом выразить многое*. Нельзя отрицать, что ведущим стимулом было обостренное разлукой с родиной ощущение национальной принадлежности, не дающее забыть ни национальную мелодику, ни образы национального классического искусства.

Таким образом, необычность, может быть, даже уникальность этой прелюдии, особенно в контексте фортепианных пьес других китайских авторов, сочинявших в те же годы, оказывается связанной не только с тонким использованием отдельных элементов европейского композиторского письма, выступающих в соединении с национальной интонационностью. Прелюдия предстает сочинением, в котором Время и Пространство не равны акустическим параметрам формы, а лирико-поэтическое начало и склонность к звукописи, свойственные лучшим фортепианным пьесам китайских композиторов, не исчезая, отступают перед значительностью и строгой необходимостью каждого звука в этой миниатюре. Эмблематичность каждой, даже самой краткой интонации открывает в ней другое изменение...

Список литературы

1. **Бянь Мэн.** Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры / Дис. ... канд. иск. — СПб.: 1994. — 140 с.
2. **Дин Шан Дэ.** О гармонизации мелодий в китайском народном стиле // Литературное наследие Дин Шан Дэ / Сост. Дэй Пен Хай. — Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2006. — С. 5–22.
3. **Дин Шан Дэ.** Исследование о приемах композиции // Вестник Шанхайской консерватории «Музыкальное искусство». — Шанхай, 1987. — № 2. — С. 38–41.
4. **Дин Шан Дэ, Чжан И Пин.** Воспоминания о создании музыки. Анализ произведений Дин Шан Дэ. — Шанхай: Шанхайское литературное издательство, 1986. — 156 с.

5. **Дэй Пен Хай.** Музыкально-хронологические таблицы — жизнь Дин Шан Дэ. — Пекин: Издательство Центральной консерватории, 1993. — 178 с.

6. **Су Ся** Фортепианные произведения Дин Шан Дэ в раннем и среднем периодах // Анализ фортепианных произведений китайских композиторов / Под ред. Тон Дао Дзин, Сун Мин Чжу. — Пекин: Музыкальное издательство им. Жень Мин, 2003. — С. 8–22.

7. **Чжан И Пин.** Анализ фортепианных произведений Дин Шан Дэ // Анализ фортепианных произведений китайских композиторов / Под ред. Тон Дао Дзин, Сун Мин Чжу. — Пекин: Музыкальное издательство имени Жень Мин, 2003. — С. 23–43.

¹¹ Шан — второй звук в цепи звуков, образующих пентатонный ряд от основного звука системы, в данном случае — от звука *g*, носящего название *Гон*.

¹² Для «китайского» слуха секунда — мягкое созвучие, но не диссонанс.

¹³ В том, что наше понимание не противоречит творческим желаниям Дин Шан Дэ говорит его краткое замечание, относящееся к звуку *fis* в народной песне: «последний альтерированный звук усиливает печаль» [2, с. 20] (см. пример 1).