

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.77.71.013

## Исследование роли женщин-музыкантов (ньюй-юэ) в процессах культурного обмена династии Тан

**Чжай Даньдань**

Соискатель,  
факультет искусств,  
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,  
125009, Российская Федерация, Москва, ул. Б. Никитская, 3/1;  
e-mail: dandan@mail.ru

**Надежкина Екатерина Сергеевна**

Кандидат биологических наук, кандидат культурологии,  
директор Центра искусств,  
МГУ-ППИ в Шэньчжэнь,  
517182, Китайская Народная Республика, Шэньчжэнь, Даюньсиньчэн, ул. Гоцзидасюэюань, 1;  
e-mail: nadezhkina.cathrine@yandex.ru

### Аннотация

Эпоха Тан считается "золотым периодом" развития музыкальной культуры в истории Китая. Ньюй-юэ (женщины-музыканты), будучи профессиональными исполнительницами, играли ключевую роль в передаче, новаторстве и обмене музыкальной культуры. Основываясь на исторических документах и соответствующих академических исследованиях, в данной статье системно рассматривается роль танских ньюй-юэ в музыкально-культурном обмене. Исследование показывает, что ньюй-юэ не только способствовали музыкальному синтезу между Срединной (Центральной) равниной, Западным краем, Восточной Азией и другими регионами через придворные, народные и международные сцены, но и стали посредниками в творчестве литераторов и распространении музыки, стимулируя интернационализацию и локализацию танской музыки. Деятельность ньюй-юэ не только обогатила формы выражения танской музыки, но и заложила прочный фундамент для развития музыкальной культуры последующих поколений.

### Для цитирования в научных исследованиях

Чжай Даньдань, Надежкина Е.С. Исследование роли женщин-музыкантов (ньюй-юэ) в процессах культурного обмена династии Тан // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 11А. С. 105-120. DOI: 10.34670/AR.2025.77.71.013

### Ключевые слова

Танские ньюй-юэ, музыкально-культурный обмен, придворная музыка, музыка Западного края, культурная интеграция, музыкальная культура, династия Тан.

## Введение

Эпоху династии Тан (618–907 гг. н.э.) можно по праву считать периодом расцвета средневекового Китая и временем интенсивного развития музыкальной культуры. Музыкальные достижения эпохи проявлялись не только в подъеме придворной ритуальной музыки “я-юэ” (雅乐), но и, что особенно заметно, в глубоком слиянии простонародной, светской музыки “су-юэ” (俗乐), “западной”, “варварской”/иноземной музыки “ху-юэ” (胡乐) и музыкальных особенностей Срединной равнины (中原音乐) [Гумилёв, www]. В этом историческом процессе женщины-музыканты “нью-юэ” (女乐), как основные участницы музыкальной деятельности, играли важную роль связующего звена между различными культурами и направлениями искусства.

Танские нью-юэ были широко вовлечены в индустрию развлечений того периода, включая придворные пиры, народные развлечения и международные обмены. Их музыкальная практика не только отражала открытую и толерантную культурную политику династии Тан, но и способствовала инновациям и распространению музыкальных технологий. Существующие исследования в основном сосредоточены на социальном статусе, музыкальном мастерстве или конкретных примерах анализа произведений танских нью-юэ, однако систематических исследований их роли с точки зрения культурного обмена все еще недостаточно. Опираясь на исторические документы и академические труды, данная статья сосредоточится на анализе их выдающегося вклада в трех основных аспектах: содействие интеграции музыки “Срединной равнины” и “Западного края” (西域音乐) [Санин, 2017]], выполнение роли моста между литераторами и музыкальным творчеством, а также продвижение наследия и создание инноваций в музыкальных технологиях эпохи Тан. На основе анализа исторических документов будет выявлена роль нью-юэ как социальной группы женщин-музыкантов в средневековом Китае, а также изучены придворные структуры, сопровождающие процесс отбора и подготовки нью-юэ, их музыкальные инновации и передача ими наследных традиций музыкального образования. Помимо этого в статье будет рассмотрена роль нью-юэ в качестве создателей и распространителей музыкальной культуры династии Тан, совмещавшей музыкальные стили разных народов.

## Основное содержание

Исходя из исследований, связанных с понятием “нью-юэ” в целом, и танскими нью-юэ, в частности, исторически данный термин имеет множество содержательных наименований. Толковый словарь китайского языка «Цюань» [Цюань, 1915] приводит определение нью-юэ как «певиц и танцовщиц», а «Китайский музыкальный словарь» определяет их как «женщин-музыкантов, предоставлявших веселье и наслаждение правителям в феодальном авторитарном обществе» [Китайский музыкальный словарь, 1985]. Хотя формулировки различаются, все они говорят о женщинах, занимавшихся музыкальными представлениями в средневековом Китае. Письменные артефакты той эпохи [Ши цзи, www] демонстрируют, что термин «нью-юэ» часто относится к женщинам, которые были визуально эстетичны и обладали музыкальным мастерством. Так среди куртизанок «цзи» (妓) отдельно выделялись «цзи-юэ» (куртизанки-

музыканты). Нюй-юэ также часто встречаются среди других профессиональных категорий. «Большой китайский словарь» приводит такие варианты: «цзи-юэ» (伎乐), «цзи-жэнь» (伎人), «цзи-юэ» (伎乐 – другой вариант написания), «цзи-жэнь» (伎人- другой вариант написания), «цзи-нюй» (伎女), «нюй-цзи» (女伎), «нэй-жэнь» (内人), «нюй-лин» (女伶), «нюй-ю» (女优) [Ханьюй Дацзидянь, www]. Все приведенные выше определения связаны с женщинами-музыкантами, а потому, здесь и далее упоминаемые в тексте нюй-юэ и связанные с ними термины подразумеваются как женщины-музыканты в целом.

Исторически содержание понятия «нюй-юэ» постоянно эволюционировало, отражая социальные изменения. Потому в разные эпохи данное понятие имело соответствующие семантические расширения. Помимо обозначения конкретной группы лиц, нюй-юэ также может обобщенно относиться к музыкальной деятельности, возглавляемой или осуществляемой женщинами. Например, исполнители крупных музыкальных композиций для пиров в эпоху Тан, танские «янь-юэ дацю» (燕乐大曲), в основном были женщинами. Таким образом, основываясь на документах и исследованиях, нюй-юэ в гендерном измерении относятся конкретно к женщинам в древнем и средневековом Китае, а в профессиональном аспекте отождествляются с профессиональными исполнительницами музыки, иногда танца.

Танские нюй-юэ включают как женщин, занимающихся музыкой и связанными с ней профессиями, так и формы музыкальных представлений, в которых они участвовали. Следовательно, исследование танских нюй-юэ должно одновременно уделять внимание как женщинам-музыкантам, так и их музыкальной практике.

Нюй-юэ, как профессиональная группа женщин-исполнительниц песен и танцев, имеют долгую историю. Согласно «Гуань-цзы. Семь правителей и семь министров» (管子·七主七臣), последний монарх династии Ся, Ся Цзе (夏桀), любил «красавиц и музыку», содержал тридцать тысяч нюй-юэ, среди которых «галантливых нюй-юэ» — три тысячи [Гуань-цзы. Семь правителей и семь министров, www], что указывает на то, что уже в самой глубокой древности профессиональные коллективы нюй-юэ были важной частью развлечений в жизни правящего класса. К периоду Весен и Осеней нюй-юэ стали распространенным социальным явлением. «Лунь юй. Вэй-цзы» (论语·微子) повествует о том, что царство Ци (齐国) подарило нюй-юэ царству Лу (鲁国), и это привело к тому, что Цзи Хуаньцзы (季桓子) «предался удовольствиям и пренебрег государственными делами», из-за этого Конфуций покинул царство Лу [Лунь юй. Вэй-цзы, 2009]. Современный историк Ян Инъю в своей «Истории древнекитайской музыки» четко указывает: «нюй-юэ... в периоды Весен и Осеней и Сражающихся царств, с "разрушением ритуалов и музыки", добились еще большего развития. Они были профессиональными певицами и танцовщицами,... их художественный уровень был несравним с предыдущими эпохами» [Янь Инъю, 1981].

Ученый Сян Ян в своем исследовании «Изучение юэ-ху в Шаньси» через изучение системы уклада юэ-ху (乐户), женщин-исполнительниц с низким социальным статусом, доказывает активность и важность профессиональных музыкальных коллективов с женщинами-музыкантами во главе в доцинский период [Сян Ян, 2001]. В Исторических записках «Ши цзи» (史记) сообщается, что царство Цинь (秦国), подарив нюй-юэ князю Жун (戎王), заставило

жунского правителя предаться удовольствиям, что в конечном итоге привело к уничтожению его царства царством Цинь [Ши цзи, www]. Это не только подтверждает роль нью-юэ как политического инструмента, но и косвенно отражает сформированность и распространенность этой социальной группы в то время.

К эпохе Тан, с объединением страны и ростом могущества государства, придворная музыка “янь-юэ” (燕乐) стала чрезвычайно популярной. Таким образом, развитие нью-юэ вступило в новую стадию институционализации и систематизации, значимым показателем которой стало создание механизма музыкального бюро «Цзяофан» (教坊). Среди работ о том периоде, включая «Синь Таншу/Новую историю Тан. Трактат о чиновниках», работа танского автора Цуй Линциня «Записки о Цзяофан» является ценным историческим источником информации. В предисловии книги указывается на функцию Цзяофан по управлению светской, простонародной музыкой су-юэ [Юань Чжэнь, 2010]. Современный ученый Жэнь Баньтан в своем авторитетном труде «Аннотированные заметки о Цзяофан» систематически исследовал систему, персоналии и музыкальные произведения Цзяофан танской эпохи, высоко оценивая статус музыкального бюро как центра светской музыки того периода [Жэнь Баньтан, 2012]. В рамках этого механизма нью-юэ были включены в строгую систему музыкальных реестров юэ-цзи (乐籍), а их статус приобрел фиксированный и наследственный характер.

Императорский двор был важнейшей сферой деятельности танских нью-юэ, где они выполняли двойную функцию: церемониальную и развлекательную. При танском дворе существовала разветвлённая система управления музыкой и танцами, включавшая придворное управление церемоний «Жертвенный приказ» (太常寺), музыкальное бюро Цзяофан и Императорский парк Лиюань (梨园), в которых состояло большое число женщин-музыкантов. Согласно «Синь Таншу/ Новой истории династии Тан. Трактат о ритуалах и музыке», в период расцвета Тан численность придворных музыкантов достигала десятков тысяч человек, и значительную долю среди них составляли нью-юэ [Оуян Сю; Сун Ци, 1975]. Во время государственных церемоний, таких как жертвоприношения, придворные приёмы, пиры и другие важные мероприятия, нью-юэ участвовали в исполнении музыкально-танцевальных программ, подчинявшихся строгим церемониальным нормам. Эти выступления были не только демонстрацией искусства, но и важной частью государственной ритуальной системы, олицетворяя величие императорской власти и культурную мощь империи.

В то же время двор был центром развлекательной жизни императорской семьи. На внутренних пирах, праздничных торжествах и других неформальных мероприятиях выступления нью-юэ носили более развлекательный и художественный характер. В период правления императора Сюань-цзуна (玄宗) особой популярностью пользовались представления песенно-танцевальных драм “тэуси” (歌舞戏) в исполнении женщин-музыкантов из Цзяофан. Такого рода представления часто сочетали в себе элементы песни, танца и театра, а эмоциональное выражение артисток было более свободным и раскрепощённым. Примечательно, что некоторые нью-юэ с выдающимися артистическими способностями удостаивались особого благоволения императора. Например, любимая наложница Сюань-цзуна Ян Юйхуань (杨玉环), знаменитая Ян Гуйфэй (杨贵妃), не только обладала врождённым талантом к танцу, но и имела прекрасный голос. Танец нимфы в «Одеянии из радуги и перьев»

в ее исполнении поднял искусство придворной музыки и танца на новую эстетическую высоту. Поэт Бо Цзюйи (白居易), будучи свидетелем грандиозного представления «Одеяния из радуги и перьев» на внутреннем придворном пиру в годы Юаньхэ (元和, 713–741 гг.), мгновенно сочинил стихотворение, восхваляющее изящество этого танца и высокое мастерство исполнительницы: «Легко кружась, как снежинки в вихре снежном, скользя изящно, как испуганные драконы в полете, с руками, свисающими, как ветви ивы, и рукавами, развевающимися, как раскрывающиеся облака. Неземные девы, скромные, но очаровательные, их рукава нежно колышутся от эмоций, на Празднике фонарей зеленые украшения украшают их волосы, Королева-мать машет рукавами, прощаясь с Летающим Нефритом» [Бо Цзюйи, Одеяния из радуги и перьев, www].

Театральные площадки при буддийских монастырях эпохи Тан предоставляли нюй-юэ ещё одно важное пространство для выступлений. Знаменитые монастыри Чанъяня (长安), такие как Цыэньсы (慈恩寺), Цинлунсы (青龙寺) и другие, имели площадки для регулярных представлений, ставшие важным местом культурной жизни горожан. Эти монастырские театральные площадки сочетали двойную функцию: религиозную и светскую. С одной стороны, во время религиозных праздников и церемоний музыкально-танцевальные представления были частью ритуала подношения буддам и бодхисаттвам; с другой стороны, в обычные дни они становились местами развлечений, открытыми для широкой публики. Такое сочетание религии и развлечений отражало толерантность социокультурной среды эпохи Тан. Выступления женщин-музыкантов на монастырских площадках были разнообразны по форме и включали песни, танцы, акробатику, кукольный театр и др. В настенных росписях эпохи Тан в пещерах Могао (Дуньхуан) изображено множество женских образов музыкантш и танцовщиц, например, небесные девы-музыканты (天女, тянь-ньюй) на росписи «Амитаюрдхьяна сутра» в пещере 112. Они держат в руках пипу, кунхоу и другие инструменты, их позы изящны и одухотворённы, что отражает художественный уровень и эстетические вкусы монастырского искусства [Дуньхуанская академия, 2010]. Эти изобразительные материалы предоставляют нам наглядные свидетельства деятельности женщин-музыкантов при монастырях эпохи Тан. Существование монастырских театральных площадок позволило выступлениям нюй-юэ выйти за пределы дворца и частных резиденций в более обширное публичное пространство.

В тот же период среди чиновников и литераторов была широко распространена практика содержания домашних трупп цзя-цзи (家伎), состав которых в большинстве был представлен женщинами, обладавшими выдающимися талантами. Они не только обеспечивали повседневные развлечения хозяину, но и демонстрировали его культурный вкус и социальный статус во время приёма гостей. В этих относительно камерных пространствах выступления нюй-юэ часто отличались большей утончённостью и художественной индивидуальностью. Атмосферу представлений того времени передают строки Бо Цзюйи: «Малые певички несут персиковые листья, ритм новой песни отбивая ивами» [Бо Цзюйи, 1979]. В отличие от регламентированности придворных представлений и публичности монастырских, на выступлениях в частных владениях нюй-юэ больше внимания уделяли эмоциональному выражению и эстетическому взаимодействию со зрителем, а выбор репертуара был более гибким и разнообразным. Такая среда создавала условия для художественной коммуникации между нюй-юэ и литераторами. Многие литераторы не только наблюдали за представлениями,

но и лично участвовали в создании мелодий и написании текстов песен. Например, «Песня о Вэйчэне» была создана поэтом Ван Вэем (王维) на тему прощания с другом, позже её положили на музыку, и добавили в репертуар нью-юэ, где она стала популярной и подарила автору признание [Ван Вэй, 1997].

Танское музыкальное бюро Цзяофан, будучи масштабным учреждением с постоянными потребностями в организации выступлений, испытывало огромную необходимость в артистках нью-юэ. Поскольку от нью-юэ требовалось соответствие двойным стандартам — внешней привлекательности и артистическому мастерству, то, как только они теряли красоту с возрастом, их легко могли заменить. Поэтому кадровый состав часто обновлялся, постоянно пополняясь новыми исполнительницами извне дворца. Отбор девушек из народа стал главным источником пополнения рядов нью-юэ в Цзяофан. Танский двор часто направлял специальных людей в разные регионы для поиска и отбора особо одаренных и искусных девушек. Ярким примером таких выходцев из простого народа, попавших в Цзяофан, являются женщины-музыканты чоутаньцзя (搗弹家). Этот термин относился к категории женщин-музыкантов в Цзяофане династии Тан, которые, как правило, отбирались из простого народа по внешности и принимались в Цзяофан, занимая низшее положение в иерархической структуре системы как по статусу, так и по уровню мастерства. [Цуй Линцин; Жэнь Баньтан, 2009].

Такой метод отбора музыкантов не был изобретением эпохи Тан. Согласно «Суй шу», («Книга об эпохе Суй. Биографии Пэй Юня»), император Суй Янди (569 — 11 марта 618 гг.) включил мастеров народной музыки и цирковых представлений — «всевозможных увеселений»-байси (百戏) в состав Жертвенного приказа и «учредил для них должности учителей-боши (博士) и учеников-дицзы (弟子), чтобы они передавали знания друг другу», их численность достигала более тридцати тысяч человек [Вэй Чжэн и др., 1973]. Это показывает, что начиная с эпохи Суй уже существовала систематическая практика привлечения музыкантов из народа. Династия Тан унаследовала эту систему и усовершенствовала её. Хотя статус нью-юэ из Цзяофан был низким, по сравнению с теми, кто оказывался в городских публичных домах, их жизнь и выступления регламентировались официальными установлениями, что давало им некоторую гарантию стабильности. К концу эпохи Тан известны случаи, когда и городские куртизанки с выдающимися способностями попадали в императорский дворец.

Помимо официального отбора, еще одним важным источником были подношения от сановников. Согласно «Тайпин гуан цзи» («Обширные записи годов Тайпин»), генерал Вэй Цин (韦青), услышав на улице чистый голос Чжан Хунхун (张红红), взял её в наложницы и лично обучал её искусству. Позднее Хунхун поразила двор своей феноменальной памятью, точно воспроизведя новую мелодию. Она была призвана в Цзяофан и получила особое расположение, став известной как «девушка, помнящая музыку» (记曲娘子). После смерти Вэй Цина Хунхун, скорбя о потере покровителя, оценившего её талант, скончалась от горя [Ли Фан и др., 1961]. Этот рассказ отражает как уважение династии Тан к музыкальному таланту, так и глубокую зависимость женщин-музыкантов от своих покровителей.

Кроме того, существовала часть нью-юэ, которые не постоянно пребывали в Цзяофан, а приглашались для выступлений по особому вызову. Например, придворная певица Нянь Ну (念奴), славившаяся своей красотой и выдающимся вокальным мастерством. Согласно поэме Юань

Чжэня (779-831 гг.) «Дворцовая поэзия Лянь Чан» (连昌宫词), однажды император Сюань-цзун послал Гао Лиши (高力士) вызвать её во дворец для выступления [Чжэн Чухуэй, 2012]. Известная танцовщица Се Амань (谢阿蛮), упомянутая в «Записках о Просвещенном императоре», также относилась к этой категории [Юань Чжэнь, 2010].

Такие женщины-музыканты были относительно свободными и появлялись во дворце лишь тогда, когда в их услугах возникала потребность у императора. Таким образом, для поддержания своего функционирования танский институт Цзяофан постоянно пополнял состав нью-юэ за счёт отбора из народа. Хотя пути отбора были разнообразны, а уровень мастерства различался, эта система обеспечивала постоянное обновление кадров Цзяофан и сохранение творческой живости. Цзяофан был не только исполнительским учреждением, но и выполнял учебные функции, поддерживая высокий профессионализм придворного искусства через строгое управление и систематическое обучение.

Ещё одним важным источником пополнения придворных нью-юэ были женщины, наказанные в связи с преступлениями, совершёнными их семьёй или хозяевами. Эти женщины (включая жён и дочерей осуждённых чиновников, домашних куртизанок и т.д.) сами не были виновны, но согласно действовавшему закону о «совместной ответственности» (连坐) насильно забирались во дворец. Обычно их размещали в боковых покоях дворца «етин» (掖庭) — месте проживания и работы дворцовых служанок. Например, в таких литературных памятниках как «Новая книга Юга» (南部新书) и «Разные записи о Музыкальной палате Юэфу» (乐府杂录) зафиксировано, что после казни генерала-иностранца Абусы (阿布思) его жена, владевшая музыкальным искусством и игравшая в пьесе «Цаньцзюнь си/Военный советник», была «конфискована» и отправлена во дворец. Позже она получила помилование. Этот случай иллюстрирует реальное положение дел при жесткой системе пополнения кадрового состава придворных женщин-музыкантов [Цянь И, 2002].

Женщины, попадавшие во дворец в результате опалы, распределялись в соответствии со своими умениями. Те, кто обладал музыкальными способностями, обычно переводились в Императорское музыкальное бюро Цзяофан или Императорский парк Лиюань, становясь нью-юэ. Другие девушки, не обладающие особыми талантами, определялись на физические работы. Несмотря на низкий статус женщин-музыкантов, для девушек с творческими способностями жизнь нью-юэ представляла собой более предпочтительную альтернативу тяжёлому физическому труду, а в редких случаях исключительно одарённые нью-юэ могли надеяться на кардинальное изменение своей судьбы. Такие примеры можно найти в истории, так, Шэнь Ацяо (沈阿翘), нью-юэ эпохи императора Сюань-цзуна (文宗), благодаря своему незаурядному музыкальному таланту поднялась до статуса замужней придворной дамы [Цянь И, 2002]. В отличие от добровольно отобранных нью-юэ из народа, положение опальных женщин было вынужденным. Однако такой способ обеспечивал танские придворные музыкальные организации стабильным пополнением персонала, уже обладавшего определённой художественной подготовкой.

Помимо этого, через дипломатические каналы танский двор привлекал значительное число иноземных нью-юэ, ещё больше обогащая художественный состав Цзяофан за счёт женщин-музыкантов «подносимых в дар» соседними государствами. Так называемые «государства

Западного края”, государственные образования на современных территориях Синьцзян-Уйгурского автономного района и Центральной Азии, неоднократно преподносили императорскому двору Тан женщин-музыкантов, искусных в пении и танцах. Например, Бо Цзюйи в примечании к стихотворению «Безрассудно кружащаяся танцовщица» (другое название – «Танцовщица ху-сюань») прямо указывает: «В конце эпохи Тяньбао (девиз правления танского императора Сюань-цзуна, с 742 по 756 гг. н. э.) их (нью-юэ) преподнесло государство Кангюй» [Бо Цзюйи, 1988]. Юань Чжэнь (元稹) в своём стихотворении также упоминает, что нью-юэ «в годы Тяньбао прибыли из Западных земель в дар» [Юань Чжэнь, 2002], что подтверждает исторический факт подношения танцовщиц танца ху-сюань (胡旋舞) государством Кангюй. Привезённые ими западно-азиатские танцы, такие как танец ху-сюань, танец чжэчжи (柘枝舞) и другие “танцы Западного края”, быстро завоевали популярность при дворе и даже повлияли на художественные предпочтения членов императорской семьи.

Благодаря Шёлковому пути в эпоху Тан обмен с Западным краем был чрезвычайно оживлённым, и нью-юэ сыграли в этом процессе ключевую роль, особенно в адаптации “варварской музыки” ху-юэ к местным условиям и предпочтениям. Например, при танском дворе такие инструменты, как пипа и кунхоу (конгоу, “китайская арфа”), происходящие из западных регионов, постепенно интегрировались в музыкальную систему Срединной равнины благодаря умелой адаптации и аранжировкам женщин-исполнительниц. Упомянутый выше Танец нимфы в «Одеянии из радуги и перьев» иллюстрирует слияние ритмических вариаций музыки древнего государства Цюцы (龟兹) с пентатонической гаммой Срединной равнины, в результате чего получилось классическое произведение, гармонично сочетающее экзотический колорит и местное звучание.

В период правления императора Сюань-цзуна в Лиюань специально занимались обучением нью-юэ исполнению новых мелодий ху-юэ, благодаря чему такие западно-азиатские произведения, как «Ария с танцем Лянчжоу» и «Песнь об Ичжоу», получили широкое распространение в столице Чанъань. Это слияние музыкальных традиций проявилось не только в используемых инструментах, но и в глубоком переплетении ритмов и мелодий [Тан хуэйяо, 1955]. Посредством импровизации нью-юэ преобразовывали ритм Западного края в ритмические структуры, более доступные для восприятия слушателями Срединной равнины, осуществляя органичную рекомбинацию культурных элементов.

Страны Восточной Азии также направляли нью-юэ через посольские миссии. В «Цзю Таншу/Старой истории Тан. Анналы Дай-цзуна» указывается, что в первом месяце 12-ого года эры Дали (大历, 777 г.) «государство Бохай [современные территории территории Приморья, Маньчжурии и северной части Кореи] направило послов с подношением в виде одиннадцати японских танцовщиц» [Лю Сю, 1975]. Эта группа японских танцовщиц продемонстрировала композиции, отражающие стилистику восточноазиатской музыкально-танцевальной традиции, испытавшей сильное влияние музыки эпохи Тан, что демонстрирует двусторонний характер музыкально-культурного обмена. В то же время подношения государства Пяо/Пью (район современной Мьянмы) были особенно системными. «Старая история Тан» уточняет, что в 18-й год эры Чжэньюань (贞元, 802 г.) царь Пяо «преподнёс двенадцать мелодий своей страны и тридцать пять музыкантов» ю Сю, 1975]. Яркое описание танца иностранных нью-юэ даёт Бо Цзюйи в стихотворении «Музыка Пяо» [Бо Цзюйи, www], воссоздавая уникальный ритм танцев Юго-Восточной Азии.



Стабильным ядром пополнения танских нюй-юэ были выходцы наследственной системы музыкальных семей. Эти семьи были специально зарегистрированы в низших реестрах, приписаны к «подлому сословию» цзянь-цзи (贱籍), передавая музыкальные навыки из поколения в поколение, тем самым создавая прочную профессиональную группу. «Шесть уложений Тан» прямо постановляли: «Все музыканты юэ-жэнь (乐人) и звукоизвлекатели иньшэн-жэнь (音声人) относятся к Жертвенному приказу и Цзяофан и не могут менять профессию» [Ли Линьфу и др., 1992]. Эта статья на институциональном уровне закрепляла наследственный статус юэ-ху. Жэнь Баньтан (任半塘) в «Аннотированных заметках о Цзяофан» разъясняет: «Музыканты Цзяофан в большинстве своём наследуют ремесло: отцы и сыновья, матери и дочери сменяют друг друга, наиболее искусные получают возможность служить при дворе» [Жэнь Баньтан, 2012], раскрывая семейственный характер передачи мастерства внутри Цзяофан.

Дочери юэ-ху с детства росли в соответствующей атмосфере, их обучение мастерству было строгим и систематическим. Как записано в «Юэфу цзалу/ Разные записи о Музыкальной палате Юэфу», Сюй Хэцзы (许和子), дочь юэ-ху из уезда Юнсинь, «по происхождению была дочерью семьи музыкантов из уезда Юнсинь области Цзичжоу, в конце эры Кайюань (开元) была отобрана во дворец, получила имя Юнсинь (永新) и была приписана к Ичуньюань [宜春院 – учреждение для обучения певческому искусству]» [Дуань Аньцзе, 1959]. Её путь во дворец ясно показывает наследственный характер статуса юэ-ху. Такие юэ-ху существовали не только при дворе, но и через систему учёта по месту проживания формировали общенациональную сеть. «Тан хуэйяо/Собрание важнейших материалов эпохи Тан», свиток “цзюань” (卷) 33, гласит: «Всех, кто обучается музыке во всех областях, в полном составе направляются в Жертвенный приказ, [там] дети и младшие члены семьи наследуют [ремесло], обучаются искусству и несут службу» [Ван Пу, 1955], чётко устанавливая систему, согласно которой дети юэ-ху наследуют профессию из поколения в поколение и поступают на службу ко двору.

Социальный статус юэ-ху был низким, тем не менее они оставались основными источниками преемственности музыкальной традиции в эпоху Тан. Их наследственная система гарантировала систематическую передачу мастерства, а разветвлённая сеть музыкальных реестров по всей стране обеспечивала двор постоянным притоком профессиональных кадров. Эта стабильная и эффективная система подготовки стала важной основой для непрерывного расцвета музыкального искусства эпохи династии Тан.

В целом, состав танских нюй-юэ демонстрировал многообразие и сложность. Данный многоуровневый способ формирования штата не только обеспечивал постоянное обновление кадрового состава Цзяофан и стимулировал творческую активность, но и отражал системность и институционализированность управления музыкальными учреждениями танского двора.

В народной среде сообщество нюй-юэ также брало на себя роль трансляторов культурного наследия. В винных лавках в районах рынков западных торговцев Чанъяня согдийские нюй-юэ часто исполняли такие песни, как «Цзюхуцзы» (酒胡子), под аккомпанемент пипы. Их уникальная техника перебора струн и использование мелизмов были заимствованы местными музыкантами, что впоследствии привело к появлению новых приёмов игры, таких как «цзуй бо чэнь юнь» (醉拨沉云) [Дуань Аньцзе, 1957; Синь Таншу, 1975].

Знаменитый образ летящей апсары, «играющей на пипе за спиной», в дуньхуанских росписях является ярким воплощением обмена и интеграции китайской и западно-азиатской музыкальных культур в период расцвета династии Тан. В его основе лежит музыкальная практика: женщины-музыканты сочетали атмосферные длительные басовые эффекты, характерные для индийской буддийской музыки, с мелодическими орнаментальными техниками щипковых инструментов в рамках музыкальной системы Срединной равнины, создавая тем самым особую манеру исполнения [Чжэн Жучжун, 2002; Чжуан Чжуан, 1984]. Стоит отметить, что в процессе распространения они не просто копировали, а осуществляли вторичное творчество в соответствии с эстетическими запросами аудитории: например, ослабляли и смягчали ярко выраженные акценты в музыке государства Цюцы, чтобы соответствовать распространенной в Срединной равнине практике фиксированного ритма, отбиваемого деревянными колотушками. Это позволило сохранить яркий колорит Западного края в таких произведениях, как танец «Танец огненного феникса» (火凤舞), но соответствовать сдержанной эстетике Срединной равнины. Такая творческая трансформация позволила ху-юэ укорениться, в конечном итоге сформировав синкретичный музыкальный жанр – новые звуки/мелодии западного края «хубу синьшэн» (胡部新声) [Синь Таншу, 1975].

Женщины-музыканты династии Тан играли незаменимую роль в литературном творчестве и передаче музыки. Они были не только исполнителями поэзии, но и катализаторами, вдохновляющими литературное творчество, тем самым способствуя расцвету «звуковой поэзии» (поэзии, положенной на музыку).

Литераторы часто сочиняли новые тексты для женщин-музыкантов, создавая стихи, которые гармонировали с музыкальными ритмами и воплощали их литературный гений и философские размышления. Благодаря своему виртуозному вокальному мастерству музыканты воплощали эти тексты в музыкальной форме, что позволяло поэзии достигать более широкого распространения через песню. Например, три стихотворения Ли Бая (李白) «Цинпин Дяо» (清平调) были положены на музыку и стали классическими произведениями для придворных банкетов. Их мелодичное звучание в сочетании с витиеватым языком усиливали эмоциональное воздействие поэзии. В своей книге «Тан Шэнши/Поэзия звука Тан» Жэнь Бантан пишет, что популярность такой «звуковой поэзии» сильно зависела от переосмысления и качества исполнения женщин-музыкантов. Благодаря музыкальной адаптации они обеспечили быстрое распространение поэзии в социальных кругах. [Жэнь Бантан, 1982] «Чжучжицы» (竹枝词, песни бамбуковой ветки) Лю Юйси (刘禹锡) были адаптированы в музыкальную поэзию, исполняемую женщинами-музыкантами на публичных банкетах. Ван Кунью в «Исследовании различных текстов песен придворной музыки эпохи Суй, Тан и Пяти династий» подчеркивает, что выступления женщин-музыкантов не только усиливали лиризм поэзии, но и способствовали интеграции региональных музыкальных элементов [Ван Кунью, 1996]. Слияние народных ритмов ритуальных танцев и мелодий баюй (巴渝) с поэтическими стилями Срединной равнины иллюстрирует активную роль женщин-музыкантов в межкультурном распространении.

Песенная деятельность женщин-музыкантов также породила уникальное культурное явление: совместное творчество литераторов и исполнительниц. Писатели и певицы совместно сочиняли тексты, адаптированные к вокальным возможностям и стилю исполнения женщин-

музыкантов. Исполнительницы оттачивали и совершенствовали эти произведения, постоянно адаптируя их во время выступлений. Этот двунаправленный творческий процесс глубоко обогатил художественную сущность «звуковой поэзии». Одновременно с этим гастролы женщин-музыкантов позволили этим произведениям преодолеть географические границы, найти отклик у зрителей из разных культурных сред и способствовать обмену и слиянию музыкальных культур. Их исполнительское мастерство подняло музыку выше уровня простого удовольствия, превращая ее в мост для эмоциональной связи и культурного обмена.

Династия Тан, как вершина средневекового музыкального и хореографического искусства Китая, стала свидетелем того, как женщины-музыканты продемонстрировали необычайную жизнеспособность в сфере искусства. Их деятельность не ограничивалась простыми развлекательными представлениями, а проникала на многие уровни танского общества, становясь важной составляющей придворного церемониала, религиозных мероприятий, публичных развлечений и даже собраний литераторов.

### **Метод проведения исследования**

Авторами проводилось исследование исторических документов, летописей и произведений искусства в рамках теоретического типа исследования. Период проведения исследования – эпоха династии Тан (618–907 гг. н.э.). Были использованы исторический и биографический методы. Исследование базировалось на таких источниках как собрания сочинений танских поэтов, историков и литераторов Юань Чжэня, Дуань Аньцзе, Бо Цзюйи, Ван Вэя, Чжэн Чухуэя и других, а также на таких исторических источниках как «Ши цзи» (Исторические записки), работы пост-танских авторов (Лю Сюй, Цянь И), работы современных авторов Янь Инъю, Сян Ян, Жэнь Баньтан, Оуян Сю и Сун Ци. В качестве дополнительных источников исследования выступали фрески пещер Дунхуан (наблюдение реальных изображений и материалы сборников фотографий).

Проводился источниковедческий анализ, а также социокультурный анализ процесса формирования социальной группы нью-юэ и их влияния на средневековую музыкальную культуру Китая.

Вклад нью-юэ в культуру Китайской цивилизации в целом можно оценить по формированию, развитию и передаче традиции с одной стороны, а также по взаимодействию и интеграции разных видов искусства (музыки, литературы, хореографии, театра и других).

### **Результаты**

Источниковедческий анализ письменных источников и изображений показал, что в эпоху династии Тан, Китайская Народная Республика была открыта для международных обменов, а также демонстрировал включение иностранных элементов, в том числе и в исполнительское искусство, активно продвигая искусство династии Тан на международной арене в рамках культурных и торговых обменов по Шелковому пути, а также в рамках дипломатических отношений с соседними государствами.

Исторические материалы и исследования демонстрируют, что к периодам Весен и Осеней и Сражающихся царств нью-юэ уже сформировали обученную, функционально определенную, зрелую профессиональную группу, активную в различных царствах на территории Китая со времен самых ранних династий, что заложило прочную основу для их расцвета в эпоху династии Тан.

Анализ деятельности придворных учреждений династии Тан показал, что Цзяофан эпохи Тан, будучи центральным учреждением управления придворной музыкой, предоставлял систематизированную платформу для обучения артисток, что позволило им играть ключевую роль в передаче традиций и инновациях музыкальных технологий. Артистки не только были основными бенефициарами и исполнителями системы института Цзяофан, но и служили важным мостом для культурного и музыкального обмена эпохи династии Тан.

Обучение артисток в Цзяофан охватывало несколько уровней: от базовых знаний о музыкальной теории до сложных техник игры на инструментах, от традиционной вокальной подготовки до инновационных хореографических постановок. Эта всесторонняя модель обучения не только позволяла артисткам овладеть виртуозным музыкальным мастерством, но и стимулировала их вдохновение и потенциал в музыкальном творчестве.

Роль артисток в передаче и инновациях музыкальных технологий проявлялась в распространении и улучшении музыкальной культуры. На придворных банкетах, дипломатических мероприятиях и народных праздниках артистки, демонстрируя виртуозное исполнение, постоянно оттачивали свое мастерство. Они сочетали стандартизированную музыкальную систему Цзяофан с местными особенностями, формируя более живые формы исполнения. Например, при игре на инструментах Западного края они использовали эстетические принципы музыки Средней равнины, делая эти инструменты “окультуренными” на свой вкус. В хореографии смешивались основы танца “ху-сюань” с центральнокитайскими танцами с длинными рукавами. Эта модель “творческой передачи”, не только позволила музыкальным технологиям жить и передаваться, но и ускорила широкое распространение и обмены в сфере музыкальной культуры. Кроме того, некоторые высококвалифицированные артистки отбирались из народа для поступления на службу во дворцы или резиденции знати, что позволяло народным музыкальным элементам проникать и наполнять музыкальную систему элиты, формируя вертикальное социокультурное взаимодействие. Это взаимодействие незримо способствовало итеративному обновлению музыкальных технологий.

Выполняя роль репрезентации придворного искусства, женщины-музыканты одновременно стали важным мостом в межкультурном музыкальном обмене и интеграции. Зрелость и сформированность института танских нью-юэ были не только результатом высокого развития системы придворных развлечений, но и конкретным воплощением открытой и инклюзивной культурной атмосферы эпохи династии Тан в музыкальной сфере. Танская система послужила важным ориентиром для последующего развития системы учета музыки и музыкантов.

## Заключение

Художественная практика танских нью-юэ в полной мере отражала открытость и толерантность социокультурной среды того времени, а разнообразие форм их выступлений и широта сфер деятельности оставили глубокий след в истории искусства Китая.

Музыкальная деятельность танских нью-юэ не только обогатила формы художественного выражения современной им музыки, но и стала образцом межкультурного музыкального обмена. Используя искусство как средство коммуникации, они преодолели географические и культурные барьеры, способствуя взаимопониманию и уважению между различными народами, формируя важнейший базис для будущего развития китайской музыки. Данный прогрессивный и инклюзивный подход сохраняет значимость для современных исследований в области культурологии и музыковедения.

Как упоминалось ранее, в открытой атмосфере Цзяофан артистки смело преодолевали традиционные ограничения, экспериментируя с объединением западных инструментов и ритмов с мелодиями и текстами Срединной равнины, создавая музыкальные произведения, которые обладали как экзотическим колоритом, так и очарованием местной музыки. Эти произведения не только обогатили содержание музыкальной культуры династии Тан, но и предоставили ценный опыт и вдохновение для развития музыки последующих поколений. В то же время, благодаря частым выступлениям и обмену, артистки распространяли эти инновационные достижения среди населения, что способствовало дальнейшей популяризации и совершенствованию музыкальных технологий.

Деятельность артисток по передаче и инновациям оказала глубокое влияние не только на развитие музыкальной теории, но и стимулировала обобщение и выделение новых музыкальных явлений музыкантами и теоретиками в процессе их практических исследований, тем самым способствуя постоянному совершенствованию системы музыкальной теории. Например, для совместной игры на западных и центральнокитайских инструментах были сформированы новые теории о гармонизации звуков и слиянии тембров. Углубленное изучение межкультурных хореографических движений также значительно обогатило теорию танцевальной эстетики. Эти теоретические достижения не только направляли творчество и исполнение артисток и последующих музыкантов, но и создали благотворный цикл взаимного стимулирования теории и практики.

Исходя из вышеизложенного, можно заметить, что артистки эпохи Тан играли многогранную важную роль в обмене музыкальной культурой: они не только способствовали глубокому слиянию музыки Срединной равнины и Западных регионов, но и, как носители творчества ученых мужей, содействовали расцвету и широкому распространению сопряжения музыки и поэзии; под систематическим руководством Цзяофан они также реализовали передачу и инновационное развитие музыкальных технологий. Эти три аспекта, переплетаясь, демонстрируют открытость, инклюзивность и креативность артисток, благодаря чему музыка династии Тан демонстрировала уникальный облик многопланового синтеза, заложив прочную основу для процветания и развития музыкальной культуры последующих поколений. Вклад нью-юэ проявляется не только на уровне инноваций конкретных музыкальных технологий и произведений, но и в том, что через художественную практику они преодолевали культурные границы, глубоко раскрывая безграничный потенциал музыки как моста культурного обмена.

## Библиография

1. Бо Цзюйи. Одежания из радуги и перьев. [https://baike.baidu.com/item/%E9%9C%93%E8%A3%B3%E7%BE%BD%E8%A1%A3%E6%AD%8C/65104848?fromModule=lemma\\_search-box](https://baike.baidu.com/item/%E9%9C%93%E8%A3%B3%E7%BE%BD%E8%A1%A3%E6%AD%8C/65104848?fromModule=lemma_search-box).
2. Бо Цзюйи. (1979). Собрание сочинений Бо Цзюйи (т. XXV). Книжная компания Чжунхуа.
3. Бо Цзюйи. (1988). Девушка Ху Сюань. В Аннотированном и сопоставленном издании собрания сочинений Бо Цзюйи (т. 3). Шанхайское издательство древних книг.
4. Бо Цзюйи. Новые стихи Юэфу. [https://baike.baidu.com/item/%E7%99%BD%E5%B1%85%E6%98%93/174330?fromModule=lemma\\_inlink](https://baike.baidu.com/item/%E7%99%BD%E5%B1%85%E6%98%93/174330?fromModule=lemma_inlink).
5. Ван Кунь. (1996). Исследование различных текстов песен придворной музыки эпохи Суй, Тан и Пяти династий. Книжная компания Чжунхуа.
6. Ван Пу. (1955). Тан хуэйяо (Собрание важнейших материалов эпохи Тан) (т. 33). Книжная компания Чжунхуа.
7. Ван Вэй. (1997). Собрание сочинений Ван Вэя с комментариями (т. III). Книжная компания Чжунхуа.
8. Вэй Чжэн и др. (1973). Суй шу (История династии Суй) (кн. 6). Издательство Чжунхуа шуцзюй.
9. Гуань-цзы. Семь правителей и семь министров. [https://www.gushiwen.cn/guwen/bookv\\_3629.aspx](https://www.gushiwen.cn/guwen/bookv_3629.aspx).
10. Гумилёв Л.Н. Конец и вновь начало. Популярные лекции по народоведению. История древней Евразии. [https://oldevrasia.ru/library/Lev--Gumilev\\_Konets-i-vnov-nachalo--Populyarnye-lektsii-po-narodovedeniyu-/?ysclid=mipzjrh3tt673629182](https://oldevrasia.ru/library/Lev--Gumilev_Konets-i-vnov-nachalo--Populyarnye-lektsii-po-narodovedeniyu-/?ysclid=mipzjrh3tt673629182).

11. Дуань Аньцзе. (1957). Разные записи о Музыкальной палате Юэфу. Издательство классической литературы.
12. Дуань Аньцзе. (1959). Разные записи о Музыкальной палате Юэфу. В Собрании сочинений по классической китайской драматургии (т. 1). Китайское издательство драматургии.
13. Дунхуанская академия (ред.). (2010). Исследование искусства пещер Дунхуан. Издательство культурных реликвий.
14. Жэнь Баньтан. (1982). Тан Шэнши (Поэзия звука Тан) (т. II). Шанхайское издательство древних книг.
15. Жэнь Баньтан. (2012). Аннотированные заметки о Цзяофан. Книжная компания Чжунхуа.
16. Китайский музыкальный словарь. (1985). Народная музыка.
17. Ли Линьфу и др. (1992). Тан Людянь (Шесть уложений Тан) (свиток XIV). Книжная компания Чжунхуа.
18. Ли Фан и др. (ред.). (1961). Тайпин гуан цзи (Обширные записи годов Тайпин) (т. 5). Издательство Чжунхуа шуцзюй.
19. Лунь юй. Вэй-цзы. (2009). В Ян Боцзюнь (Пер. и коммент.), Луньюй ичжу (Суждения и беседы в переводе с комментариями). Изд-во Книжная компания Чжунхуа.
20. Лю Сю. (1975). Цзю Таншу (Старая история Тан) (т. 11). Книжная компания Чжунхуа.
21. Лю Сю. (1975). Цзю Таншу (Старая история Тан) (т. 13). Книжная компания Чжунхуа.
22. Оуян Сю; Сун Ци. (1975). Синь Таншу/Новая книга Тан (том XXII). Книжная компания Чжунхуа.
23. Санин К.А. (2017). Западный край Китая (к вопросу об истории восприятия Синьцзяна и Центральной Азии в Китае). Общество и государство в Китае, (1). <https://cyberleninka.ru/article/n/zapadnyy-kray-kitaya-k-voprosu-ob-istorii-vospriyatiya-sintszyana-i-tsentralnoy-azii-v-kitae>.
24. Су Э. (2019). Дуян цза бянь (Разные записи о Дуяне). В Суй Тан цзяхуа Дуян цза бянь (Записи разговоров эпох Суй и Тан / Разные записи о Дуяне). Издательство Книжная компания Чжунхуа.
25. Сян Ян. (2001). Шаньси юэжу яньцзю (Изучение юэ-ху в Шаньси). Изд-во Вэньу.
26. Тан хуэйяо. (1955). (т. 34). Книжная компания Чжунхуа.
27. Цыюань. (1915). Издательство Шаньбу иньшугуань.
28. Цянь И. (2002). Наньбу Синьшу (Новая книга Юга). Книжная компания Чжунхуа.
29. Цуй Линцин; Жэнь Баньтан (коммент. и ред.). (2009). Цзяофан цзи цяндин (Аннотированные заметки о Цзяофан. Записки об Управлении императорскими музыкальными труппами с комментариями и сверкой). Издательство Чжунхуа шуцзюй.
30. Ханьюй Дацзидянь (Большой китайский словарь). <https://www.hanyudacidian.cn>.
31. Чжэн Жучжун. (2002). Исследование музыки и танца на фресках Дунхуана. Издательство образования провинции Ганьсу.
32. Чжэн Чухуэй. (2012). Разные записи императора Минхуан. В Остатки эпох Кайюань и Тяньбао (с семью дополнительными работами). Шанхайское издательство древних книг.
33. Ши цзи (Исторические записки). <https://ctext.org/shiji/zh>.
34. Юань Чжэнь. (2002). В ответ на двенадцать новых стихотворений Ли Цзяошу в стиле юэфу: Девушка Ху Сюань. В Юань Чжэнь Цзи Бяньнянь Цзяньчжу (Хронологически упорядоченное и аннотированное собрание сочинений Юань Чжэня) (том «Поэзия»). Книжная компания Чжунхуа.
35. Юань Чжэнь. (2010). Собрание сочинений Юань Чжэня (2 тома). Издательство Книжная компания Чжунхуа.
36. Янь Инъю. (1981). Чжунго гудай иньюэ шигао (История древнекитайской музыки. Черновик) (т. 1). Изд-во Народная музыка.
37. Чжуан Чжуан. (1984). Музыка в пещерах Дунхуана. Народное издательство провинции Ганьсу.

## **Research on the Role of Female Musicians (Nü Yue) in Cultural Exchange Processes of the Tang Dynasty**

**Zhai Dandan**

Applicant for a Scientific Degree,  
Faculty of Arts,  
Lomonosov Moscow State University,  
125009, 3/1, B. Nikitskaya str., Moscow, Russian Federation;  
e-mail: dandan@mail.ru

Zhai Dandan, Nadezhkina E.S.

**Ekaterina S. Nadezhkina**

PhD in Biological Sciences, PhD in Cultural Studies,  
 Director of the Arts Center,  
 MSU-PPI in Shenzhen,  
 517182, 1, Guoji Daxueyuan str., Dayunxincheng, Shenzhen, People's Republic of China;  
 e-mail: nadezhkina.cathrine@yandex.ru

**Abstract**

The Tang Dynasty era is considered the "golden period" of musical culture development in Chinese history. Nü Yue (female musicians), being professional performers, played a key role in the transmission, innovation, and exchange of musical culture. Based on historical documents and relevant academic research, this article systematically examines the role of Tang Dynasty nü Yue in musical-cultural exchange. The research shows that nü Yue not only contributed to the musical synthesis between the Central Plains, the Western Regions, East Asia, and other regions through court, folk, and international settings, but also became intermediaries in the literary creation and dissemination of music, stimulating the internationalization and localization of Tang music. The activities of nü Yue not only enriched the forms of expression of Tang music but also laid a solid foundation for the development of musical culture for subsequent generations.

**For citation**

Zhai Dandan, Nadezhkina E.S. (2025) Issledovaniye roli zhenshchin-muzykantov (nyuy-yuyue) v protsessakh kul'turnogo obmena dinastii Tan [Research on the Role of Female Musicians (Nü Yue) in Cultural Exchange Processes of the Tang Dynasty]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (11A), pp. 105-120. DOI: 10.34670/AR.2025.77.71.013

**Keywords**

Tang Dynasty nü Yue, musical-cultural exchange, court music, music of the Western Regions, cultural integration, musical culture, Tang Dynasty.

**References**

1. Bo, Juyi. (n.d.). *Ni chang yu yi wu ge* [Dance in Rainbow Feather Clothes]. Retrieved from [https://baike.baidu.com/item/%E9%9C%93%E8%A3%B3%E7%BE%BD%E8%A1%A3%E6%AD%8C/65104848?fromModule=lemma\\_search-box](https://baike.baidu.com/item/%E9%9C%93%E8%A3%B3%E7%BE%BD%E8%A1%A3%E6%AD%8C/65104848?fromModule=lemma_search-box)
2. Bo, Juyi. (1979). *Bai Juyi ji* [Collected Works of Bo Juyi] (Vol. XXV). Zhonghua shuju.
3. Bo, Juyi. (1988). Hu xuan nü [The Girl Hu Xuan]. In *Bai Juyi ji jian jiao* [Annotated and Collated Edition of the Collected Works of Bo Juyi] (Vol. 3, p. 145). Shanghai gu ji chu ban she.
4. Bo, Juyi. (n.d.). *Xin yuefu shi* [New Yuefu Poems]. Retrieved from [https://baike.baidu.com/item/%E7%99%BD%E5%B1%85%E6%98%93/174330?fromModule=lemma\\_inlink](https://baike.baidu.com/item/%E7%99%BD%E5%B1%85%E6%98%93/174330?fromModule=lemma_inlink)
5. Cui, Linqing; & Ren, Bantang (Annot. & Ed.). (2009). *Jiaofang ji jian ding* [Annotated Notes on Jiaofang. Records on the Management of Imperial Music Troupes with Commentary and Verification]. Zhonghua shuju.
6. Duan, Anjie. (1957). *Yuefu za lu* [Various Records on the Yuefu Music Chamber]. Gu dian wen xue chu ban she.
7. Duan, Anjie. (1959). *Yuefu za lu* [Various Records of Yuefu]. In *Zhongguo gu dian xi qu lun zhu ji cheng* [Collected Works on Classical Chinese Drama] (Vol. 1, p. 46). Zhongguo xi ju chu ban she.
8. Dunhuang Academy (Ed.). (2010). *Dunhuang shi ku yi shu yan jiu* [Research on Dunhuang Cave Art]. Wen wu chu ban she.
9. Gumilev, L.N. (n.d.). *Konets i vnov nachalo. Populiarnye lektzii po narodovedeniiu. Istoriia drevnei Evrazii* [The End and the New Beginning. Popular Lectures on Ethnology. History of Ancient Eurasia]. Retrieved from [https://oldeurasia.ru/library/Lev--Gumilev\\_Konets-i-vnov-nachalo--Populyarnye-lektzii-po-narodovedeniyu-/?ysclid=mi\\_pzjrh3t\\_t673629182](https://oldeurasia.ru/library/Lev--Gumilev_Konets-i-vnov-nachalo--Populyarnye-lektzii-po-narodovedeniyu-/?ysclid=mi_pzjrh3t_t673629182)

10. *Guanzi. Qi zhu qi chen* [Guanzi. Seven Rulers and Seven Ministers]. (n.d.). Retrieved from [https://www.gushiwen.cn/guwen/bookv\\_3629.aspx](https://www.gushiwen.cn/guwen/bookv_3629.aspx)
11. *Hanyu da cidian* [Great Chinese Dictionary]. (n.d.). Retrieved from <https://www.hanyudacidian.cn>
12. Li, Linfu [et al.]. (1992). *Tang liu dian* [Six Codes of the Tang Dynasty] (Vol. 14, p. 395). Zhonghua shuju.
13. Li, Fang [et al.] (Eds.). (1961). *Taiping guangji* [Extensive Records of the Taiping Years] (Vol. 5, p. 1547). Zhonghua shuju.
14. Liu, Xu. (1975). *Jiu Tang shu* [Old History of Tang] (Vol. 11, p. 312). Zhonghua shuju.
15. Liu, Xu. (1975). *Jiu Tang shu* [Old History of Tang] (Vol. 13, p. 389). Zhonghua shuju.
16. Lun yu. *Wei zi* [Analects. Wei Zi]. (2009). In Yang, Bojun (Trans. & Comment.), *Lunyu yizhu* [Analects, Translated with Commentary] (p. 193). Zhonghua shuju.
17. Ouyang, Xiu; & Song, Qi. (1975). *Xin Tang shu* [New Book of Tang] (Vol. 22, p. 477). Zhonghua shuju.
18. Qian, Yi. (2002). *Nanbu xin shu* [New Book of the Southern Regions] (Geng vol., p. 83). Zhonghua shuju.
19. Ren, Bantang. (1982). *Tang sheng shi* [Poetry of Tang Sound] (Vol. II, p. 215). Shanghai gu ji chu ban she.
20. Ren, Bantang. (2012). *Jiaofang ji jian ding* [Annotated Notes on Jiaofang] (p. 58). Zhonghua shuju.
21. Sanin, K.A. (2017). Zapadnyi krai Kitaia (k voprosu ob istorii vospriiatiia Sin'tsiana i Tsentral'noi Azii v Kitae) [The Western Edge of China (On the History of the Perception of Xinjiang and Central Asia in China)]. *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae* [Society and State in China], (1). <https://cyberleninka.ru/article/n/zapadnyy-kray-kitaya-k-voprosu-ob-istorii-vospriiatiya-sintszyana-i-tsentralnoy-azii-v-kitae>
22. *Shi ji* [Historical Records]. (n.d.). Retrieved from <https://ctext.org/shiji/zh>
23. Su, E. (2019). *Duyan za bian* [Various Records of Duyan]. In *Sui Tang jia hua Duyan za bian* [Records of Conversations from the Sui and Tang Dynasties / Various Records of Duyan] (p. 101). Zhonghua shuju.
24. *Tang huiyao* [Collection of Important Materials from the Tang Dynasty]. (1955). (Vol. 34, p. 614). Zhonghua shuju.
25. Wang, Kunwu. (1996). *Sui Tang Wudai yan yue za yan ge ci yan jiu* [Research on Various Texts of Songs and Melodies from the Imperial Court Music of the Sui, Tang, and Five Dynasties Periods] (p. 132). Zhonghua shuju.
26. Wang, Pu. (1955). *Tang huiyao* [Collection of Important Materials from the Tang Dynasty] (Vol. 33, p. 611). Zhonghua shuju.
27. Wang, Wei. (1997). *Wang Wei ji jiao zhu* [Collected Works of Wang Wei with Commentary] (Vol. III, p. 201). Zhonghua shuju.
28. Wei, Zheng [et al.]. (1973). *Sui shu* [History of the Sui Dynasty] (Vol. 6, p. 1575). Zhonghua shuju.
29. Xiang, Yang. (2001). *Shanxi yuehu yan jiu* [Research on Musicians (Yuehu) in Shanxi] (pp. 3-7). Wen wu chu ban she.
30. Yan, Yinliu. (1981). *Zhongguo gu dai yin yue shi gao* [History of Ancient Chinese Music: Draft] (Vol. 1, p. 43). Ren min yin yue chu ban she.
31. Yuan, Zhen. (2002). He Li jiaoshu xin ti yuefu shi er shou: Hu xuan nü [In response to Li Jiaoshu's twelve new poems in the yuefu style: The Girl Hu Xuan]. In *Yuan Zhen Ji Biannian Jianzhu* [Chronologically Arranged and Annotated Collection of Yuan Zhen's Works] (Poetry vol., p. 321). Zhonghua shuju.
32. Yuan, Zhen. (2010). *Yuan Zhen ji* [Collected Works of Yuan Zhen] (Vols. 1-2, pp. 277-279). Zhonghua shuju.
33. *Zhongguo yin yue ci dian* [Chinese Music Dictionary]. (1985). (p. 288). Ren min yin yue chu ban she.
34. Zheng, Ruzhong. (2002). *Dunhuang bi hua yue wu yan jiu* [Research on Music and Dance in Dunhuang Murals]. Gansu sheng jiao yu chu ban she.
35. Zheng, Chuhui. (2012). *Minghuang za lu* [Various Records of Emperor Minghuang]. In *Kaiyuan Tianbao yi shi (wai qi zhong)* [Remnants of the Kaiyuan and Tianbao Eras (with seven additional works)] (pp. 40-41). Shanghai gu ji chu ban she.
36. Zhuang, Zhuang. (1984). *Dunhuang shi ku yin yue* [Music in the Dunhuang Caves]. Gansu ren min chu ban she.
37. *Ciyuan* [Origin of Words]. (1915). Shang wu yin shu guan.