

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. А. И. ГЕРЦЕНА»

*На правах рукописи*

**ЛУ ШЭНСИНЬ**

**ТВОРЧЕСТВО ВАН ГУАНЦИ В КОНТЕКСТЕ  
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КИТАЯ НАЧАЛА XX ВЕКА**

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения  
специальность 5.10.3. Виды искусства  
(музыкальное искусство) (искусствоведение).

Научный руководитель

Ph. D., доцент

**Орлов Владимир Сергеевич**

Санкт-Петербург

2025

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1. НАСЛЕДИЕ ВАН ГУАНЦИ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КИТАЯ НАЧАЛА XX ВЕКА .....</b>	<b>17</b>
1.1. Особенности формирования музыкального искусства в Китае в начале XX века.....	17
1.2. Жизненный путь Ван Гуанци.....	27
1.3. Особенности камерно-вокального творчества Ван Гуанци.....	34
<b>ГЛАВА 2. НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ ВАН ГУАНЦИ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ МЫСЛИ В КИТАЕ.....</b>	<b>66</b>
2.1. Ван Гуанци и идеи Берлинской школы компаративного музыковедения.....	66
2.2. Труды о музыке Ван Гуанци.....	74
2.3. Роль Ван Гуанци в развитии музыковедения и этномузыкологии в Китае.....	84
<b>ГЛАВА 3. НАСЛЕДИЕ ВАН ГУАНЦИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ И ИСКУССТВЕ КИТАЯ.....</b>	<b>110</b>
3.1. Влияние наследия Ван Гуанци на музыкальное искусство Китая XX – XXI веков.....	110
3.2. Продолжение идей Ван Гуанци в китайском этномузыковедении XX – XXI веков.....	127
3.3. Актуальность идей Ван Гуанци сегодня.....	144
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>155</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>160</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ 1. СПИСОК РАБОТ ВАН ГУАНЦИ.....</b>	<b>190</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ 2. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ.....</b>	<b>198</b>

## ВВЕДЕНИЕ

### **Актуальность темы исследования**

Деятельность известного китайского теоретика-музыковеда Ван Гуанци (1892–1936) отмечена чрезвычайной значимостью для всего китайского музыковедения и китайской музыки. Его творческий путь, идеи, методы и подходы, которые он предложил китайскому музыковедению, до сегодняшнего дня остаются востребованными. Как показывает настоящее исследование, автору принадлежит 24 монографии, 57 статей, 4 доклада и 2 неопубликованных рукописи (см. Приложение 1). Ван Гуанци затрагивал вопросы актуальной нотации традиционной китайской музыки, взаимодействия западного и традиционного китайского в сочинениях современных композиторов, влияния музыки на соотечественников, её социальной и политической силы, особенностей оперного искусства. Таким образом, практически нет ни одной музыкальной сферы, на развитие которой не повлияли бы идеи этого исследователя и музыканта в XX веке в Китае. Несмотря на большое количество опубликованных теоретических работ, Ван Гуанци также сам сочинял музыку, хотя и не в таком большом количестве. Его музыкальные сочинения не являются особенно уникальными произведениями искусства, однако, они могут быть признаны первыми образцами появляющегося в XX веке «национального» музыкального искусства Китая.

Несмотря на активное практическое использование методов и подходов, разработанных Ван Гуанци, в китайских музыковедческих исследовательских работах, а также несомненное влияние его подхода на развитие музыкального искусства в КНР, неожиданным является тот факт, что в первую очередь его наследие изучается достаточно фрагментарно даже в Китае. В российских же исследованиях его имя упоминается ещё реже, чем в китайских. Его музыкальные сочинения затрагиваются исключительно в единичных случаях, и автор не обнаружил ни одной работы, посвященной

исключительно анализу творчества Ван Гуанци как композитора. В связи с этим, предпринятое исследование шире существующих на данный момент.

К сожалению, ни одна из крупных работ Ван Гуанци до сих не была переведена на русский язык, поэтому и неудивительно отсутствие интереса к нему среди русскоязычных исследователей.

### **Степень разработанности темы исследования**

Крупных исследований о становлении методов и подходов Ван Гуанци и его влияния на дальнейшие китайские исследования и китайское музыковедение в целом мы не обнаружили. Большинство работ, находящихся в свободном доступе, представляют собой либо описание жизненного пути Ван Гуанци, либо рассматривают один из аспектов его деятельности, но нет ни одного исследования, которое было бы посвящено изучению вклада исследований Ван Гуанци в общемировую науку, предпосылок его деятельности и его последователей. Исследования по различным аспектам его наследия началось в 1980-90-х гг. Это отражено в текстах Ху Янцзи, который констатировал отсутствие большого внимания и интереса к нему среди китайских исследователей до 80-х годов XX века<sup>1</sup>. На сегодняшний день интерес к исследователю восстанавливается, и во многих случаях к его работам обращаются при выступлениях на конференциях, есть коллективные труды в Китае по различным аспектам его творчества<sup>2</sup>. Труды Ван Гуанци изучаются в связи с проблемами разных областей музыковедения: истории музыки, музыкальной критики, музыкальной социологии, музыкальной педагогики, музыкальной эстетики, музыкальной

---

<sup>1</sup> Ху Янцзи. Основные положения исследований, посвященных Ван Гуанци (1924–2012) // Музыкальные исследования. 2013. № 1. С. 96–107.

<sup>2</sup> См. например: Лю Лиюнь, Чжао Чунхуа. Эхо века: новая теория исследований Ван Гуанци. Пекин: Издательство Китайской федерации литературных и художественных кругов, 2019. 304 с. ; Чжао Чунхуа. Новый голос века: исследовательский сборник Ван Гуанци 2019-2024. Пекин: Издательство Цзючжоу, 2025. 339 с. ; Сычуаньская консерватория музыки. Сборник статей симпозиума к 120-летию со дня рождения Ван Гуанци. Чэнду: Исследовательский центр Ван Гуанци Сычуаньской консерватории музыки, 2012. 328 с.

психологии, музыкальной акустики и др.<sup>3</sup>. В первую очередь его труды и идеи рассматриваются как примеры при изучении культурологических явлений или в рамках изучения аспектов конкретного музыковедческого подхода.

Свидетельством тому служат многочисленные статьи разных авторов – Чжан Сяньляня, Гао Июйя, Пэн Чэна, Гань Шаочэна, Гуань Цзяньхуа, Ху Янцзи, Ли Шийцзюня, Мин Яня, Чжу Дайхуня, Чжао Чунхуа, Юй Жэньхао, Юй Юйцзы, Сю Хайлиня, Гун Хуньюйя, Вэнь Лэйя и других. Они составляют обширную исследовательскую базу на китайском языке. В данных исследованиях можно выделить несколько ведущих музыковедческих ракурсов. Основное внимание авторов сосредоточено на актуальных вопросах, касающихся:

*1) сочетания западных и китайских традиций в работах Ван Гуанци*

Ван Гуанци заимствовал идеи сравнительного музыкознания у своих западных коллег, но стремился усовершенствовать предлагаемые ими методы и приложить к китайскому материалу. Поэтому китайскими исследователями изучаются сочетания западного и китайского подхода в его методе работы, например, в таких работах как: Юй Жэньхао «Ван Гуанци и Берлинская школа сравнительного музыкознания»<sup>4</sup>, Чжао Чунхуа ««Восточная волна изучения Запада» и музыкальная культура Ван Гуанци: исследования современности»<sup>5</sup>, Чжан Кэу «Сяо Юмэй и его роль в становлении современного китайского музыкознания»<sup>6</sup>.

*2) изучения непосредственно конкретных идей и походов Ван Гуанци*

Наиболее важным представляется данный ракурс исследований, поскольку он позволяет раскрыть и оценить наследие Ван Гуанци,

<sup>3</sup> Лу Шэнсинь. Междисциплинарные основания компаративного музыковедения Ван // Человек. Культура. Образование. 2022. № 2(44). С. 89.

<sup>4</sup> Юй Жэньхао. Ван Гуанци и Берлинская школа сравнительного музыкознания // Музыкальные исследования. 1986. № 3. С. 46–52.

<sup>5</sup> Чжао Чунхуа. «Восточная волна изучения Запада» и музыкальная культура Ван Гуанци // Наука «Дун-У». 2019. № 3. С. 145–153.

<sup>6</sup> Кэу Чжан. Сяо Юмэй и его роль в становлении современного китайского музыкознания: автореф. дисс...канд. искусствовед. Нижний Новгород, 2017. 21 с.

определить его место в историко-культурологической перспективе. Среди исследований данного типа: Гань Шаочэн «О музыкальных взглядах Ван Гуанци»<sup>7</sup>; Гуань Цзяньхуа «Попытка критического рассмотрения взглядов Ван Гуанци на сравнительное музыковедение»<sup>8</sup>; Чжу Дайхун «О музыкальных работах Ван Гуанци»<sup>9</sup>; Юй Юйцзы, Сю Хайлинь «О музыкальных идеях Ван Гуанци»<sup>10</sup>.

*3) влияния новаторских идей и подходов Ван Гуанци на развитие мирового музыковедения и распространение китайской традиционной музыки*

Взгляды китайского музыковеда были рассмотрены в работах, обобщающих основные достижения научных трудов Ван Гуанци и намечающих дальнейшие перспективы исследования. К ним относятся: Ху Янцзи «Основные положения исследований, посвященных Ван Гуанци (1924–2012)»<sup>11</sup> и Вэнь Лэй «Открытие пути восточной национальной музыки Ван Гуанци»<sup>12</sup>.

Следует отметить и исследования по вопросам компаративного музыковедения, антропологии музыки, этномузыковедения<sup>13</sup>, которые непосредственно связаны с научной деятельностью Ван Гуанци. Этим

---

<sup>7</sup> Гань Шаочэн. О музыкальных взглядах Ван Гуанци // Музыкальные исследования. 2020. № 1. С. 19–28.

<sup>8</sup> Гуань Цзяньхуа. Попытка критического рассмотрения взглядов Ван Гуанци на сравнительное музыковедение // Музыкальные исследования. 1984. № 1. С. 63–67.

<sup>9</sup> Чжу Дайхун. О музыкальных работах Ван Гуанци // Вестник Центральной консерватории. 1983. № 1. С. 72–74.

<sup>10</sup> Юй Юйцзы, Сю Хайлинь. О музыкальных идеях Ван Гуанци // Музыкальные исследования. 1984. № 3. С. 12–22.

<sup>11</sup> Ху Янцзи. Основные положения исследований, посвященных Ван Гуанци (1924–2012) // Музыкальные исследования. 2013. № 1. С. 96–107.

<sup>12</sup> Вэнь Лэй. Открытие пути восточной национальной музыки Ван Гуанци // Мир «Ланьтай». 2014. № 31. С. 96.

<sup>13</sup> В данном случае мы затрагиваем труды по разным научным отраслям, так как в Китае нет строгого разграничения этномузыковедения, изучения народной музыки, фольклористики и т.д. Используются различные названия науки, посвященной изучению традиционной народной музыки Китая. Мы будем использовать по тексту исторические названия китайских дисциплин (в кавычках) и общепринятые в современном мире названия дисциплин: этномузыковедение, этномузыкальное знание, этномузыкалогия – равнозначно.

вопросам посвящено большое количество трудов, как в России, так и за рубежом (в США, Европе), среди них исследования А.П. Мерриама «Антропология музыки» (1964)<sup>14</sup>, Я. Кунста «Этномузыкалогия» (1959)<sup>15</sup>, Б. Неттла «Теория и метод в этномузыкалогии» (1960)<sup>16</sup>, М. Худа «Этномузыкалог» (1982)<sup>17</sup>, Т. Райса «Этномузыкаведение» (2013)<sup>18</sup>, Г.В. Лобковой «История фольклористики и этномузыкалогии (конец XVIII – XIX век)»<sup>19</sup>, Ю.А. Шибановой «Этномузыкаведение за рубежом» (1994)<sup>20</sup>, Т.Г. Ивановой «История русской фольклористики XX века» (2009)<sup>21</sup>. В России также существует большое количество сборников по истории этномузыкалогии и современной науке, написанные коллективом авторов или по результатам экспериментов.

Особый интерес представляют русскоязычные работы, в которых поднимаются вопросы музыкальной деятельности, включающие и анализ компаративного метода в исследованиях Ван Гуанци. Большая часть работ затрагивает его творчество в рамках более широких тем, а отдельных исследований, посвященных его наследию на русском языке нет, за исключением работ автора данной диссертации. В статье С.И. Хватовой в соавторстве с Ш. Хуаном предметом исследования стала деятельность Ван Гуанци по распространению европейской музыкальной культуры в Китае. Определяется место и значимость Ван Гуанци как первого крупнейшего

---

<sup>14</sup> Merriam A. The Anthropology of Music. Evanston, Illionis: Northwestern University Press, 1964.

<sup>15</sup> Kunst J. Ethnomusicology: a study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography. The Hague: Martinus Nijhoff, 1959.

<sup>16</sup> Nettl B. Theory and Method in Ethnomusicology. The Free Press of Glencoe. 1964.

<sup>17</sup> Hood M. The Ethnomusicologist. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1982.

<sup>18</sup> Rice T. Ethnomusicology: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2013.

<sup>19</sup> Лобкова Г.В. История фольклористики и этномузыкалогии (конец XVIII - XIX век) : учебное пособие : направление подготовки 53.03.06 Музыкознание и музыкально-прикладное искусство, направленность (профиль) программы "Этномузыкалогия" . СПб: [б. и.] ; Саратов : Амирит, 2020. 394, [1] с.

<sup>20</sup> Шибанова Ю.А. Этномузыкаведение за рубежом: школы, методы, проблемы ; М-во культуры и туризма Российской Федерации, Санкт-Петербургский гос. ин-т культуры им. Н. К. Крупской. -Санкт-Петербург : [б. и.], 1992. 28 л.

<sup>21</sup> Иванова Т.Г. История русской фольклористики XX века. 1900-первая половина 1941 гг. : монография ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). СПб: Дмитрий Буланин, 2009. 799 с.

теоретика Китая, оказавшего существенное влияние на претворение европейской истории и теории музыки, а также на формирование образовательной системы Китая. Поднимается проблема продолжения традиций Ван Гуанци в высших учебных заведениях Китая. Считается, что учения китайского музыковеда нашли отклик в Шанхайской, Китайской, Шэньянской консерваториях и многих других, в системе образования которых наиболее востребованным стал метод сравнительного музыковедения Берлинской школы. Сам Ван Гуанци считал: «Для того, чтобы упорядочить нашу китайскую музыкальную культуру, мы должны использовать орудия, изобретенные Западом»<sup>22</sup>. В исследовании С.И. Хватовой рассматриваются не только идеи Ван Гуанци, но и раскрываются некоторые факты его творческого пути, способствующие более цельному пониманию его художественного мировоззрения.

В научной статье «Формирование китайской этномузыкологии: актуальность и перспективы музыкальной компаративистики Ван Гуанци»<sup>23</sup>, совместно разработанной А.-К.И. Забулионите и автором данной работы, представлены позиции о зарождении этномузыкологии как самостоятельной дисциплины в Китае, истоки которой заложены в компаративном музыковедении Сяо Юмея и Ван Гуанци. А также высказаны положения о перспективности исследования и дальнейшем углубленном изучении традиций Берлинской школы.

С каждым годом изучение китайской музыкальной культуры становится более актуальным для молодых ученых, поскольку открывает новые и неизведанные грани искусства. В качестве темы выпускной квалификационной работы П.А. Анисимова – студентка Санкт-

---

<sup>22</sup> Хватова С. И. Хуан Шуай Деятельность Ван Гуанци по распространению европейской музыкальной культуры в Китае // Культурные и научно-образовательные стратегии по реализации национальных проектов-2024: Материалы I Международной научно-практической конференции. Краснодар, 2019. С. 230.

<sup>23</sup> Забулионите А.-К И., Лу Шэнсинь. Формирование китайской этномузыкологии: актуальность и перспективы музыкальной компаративистики Ван Гуанци // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 2(64). С. 77–88.



Петербургского государственного университета – выбрала рассмотрение основных направлений и тенденций развития музыкальной культуры Шанхая первой половины XX века. В этой работе идеи и подходы Ван Гуанци раскрываются с патриотической и идейно-национальной точек зрения. Выдвигается позиция о том, что научная деятельность китайского теоретика была направлена на возрождение древней национальной музыки *гоюэ* (国乐) и совершенной музыки древности *я юэ* (雅乐). Передовое значение наследия Ван Гуанци подчеркивается не только в связи с преемственностью традиций Сяо Юмея, но и в связи с наследованием философских учений Конфуция – «Музыкант полагал, что, если Китай не вернется к традициям, не возродит “совершенную музыку”, то не сможет выйти из периода упадка»<sup>24</sup>. Однако за рамками работ ученых остается компаративное музыковедение Ван Гуанци как целостное, подчиняющееся неким принципам, сложное и многогранное, но единое явление. Кроме того, весьма мало работ, посвящённых интерпретации композитором музыкальных жанров, эволюции его авторского стиля, отраженного в его статьях и музыкальных сочинениях; нет исследований принципов его композиторской работы и отдельных выразительных приемов, не изучены тематические сферы его сочинений и образно-художественный мир как система творчества композитора; нет и целостного исследования его оперного творчества.

**Объектом исследования** является теоретическое наследие и музыкальное творчество Ван Гуанци.

**Предмет исследования** – вклад Ван Гуанци в развитие музыкального искусства и музыковедения в КНР.

**Цель исследования** – изучить теоретическое наследие и музыкальное творчество Ван Гуанци и выявить его особенности.

Для достижения поставленной цели необходимо решить ряд **задач**:

---

<sup>24</sup> Анисимова П.А. Музыкальная культура Шанхая первой половины XX в.: основные направления и тенденции развития: вып. квалиф. работа. Санкт-Петербург, 2017. 77 с.

1. Выявить особенности формирования музыкального искусства Китая в начале XX века;
2. Изучить жизненный путь Ван Гуанци;
3. Проанализировать музыкальные сочинения Ван Гуанци и выявить их особенности;
4. Отметить влияние европейской компаративистики на современное китайское этномузыковедение и определить роль европейской компаративистики в исследованиях Ван Гуанци;
5. Выявить и охарактеризовать основные идеи и подходы в работах Ван Гуанци;
6. Определить вклад Ван Гуанци в китайское музыковедение XX века и его место в музыкальной науке;
7. Определить влияние Ван Гуанци на современное китайское музыкальное искусство;
8. Рассмотреть особенности существования идей Ван Гуанци в современном китайском этномузыковедении;
9. Выявить перспективы исследований Ван Гуанци и их актуальность для современного китайского музыковедения.

### **Теоретико-методологическую основа**

Теоретико-методологической основой исследования становятся, во-первых, востоковедческие подходы. Например, работы таких исследователей как А. Г. Сторожук<sup>25</sup>, И. Ф. Попова<sup>26</sup>, Е. А. Торчинов<sup>27</sup>, которые предлагают рассматривать объекты исследования в контексте породивших эти объекты цивилизаций. К теме типологии культур и восточного искусства обращается

---

<sup>25</sup> Сторожук А.Г. Три учения и культура Китая: конфуцианство, буддизм и даосизм в художественном творчестве эпохи Тан. – СПб.: Береста, 2010. - 551 с.

<sup>26</sup> Попова И.Ф. Теория государственного управления раннетанского Китая : диссертация ... доктора исторических наук : 07.00.03. Санкт-Петербург, 2000. 370 с.

<sup>27</sup> Торчинов Е.А. Пути философии Востока и Запада: познание запредельного. Санкт-Петербург: Азбука, 2007. 480 с.

А. К. И. Забулионите<sup>28</sup>. А также исследования Е. В. Васильченко<sup>29</sup> и Т. Ю. Гордеевой<sup>30</sup>, которые используют междисциплинарный подход и изучают музыкальные явления в контексте общемировой культуры с привлечением различных гуманитарных подходов.

Во-вторых, основу исследования составляют принципы сравнительно-исторической этномузыкологии, разработанные в трудах отечественных ученых Б.В. Асафьева, Р.И. Грубера, К.В. Квитки и других, которые позволили сформировать компаративно-аналитический и историко-типологический подходы к изучению музыкальных традиций. Важное значение приобретает концепция культурного трансфера М. Эспаня, применяемая для анализа адаптации европейских музыковедческих моделей в работах Ван Гуанци. Социологический ракурс исследования опирается на фундаментальные труды Т. Адорно, раскрывающие роль музыки в идеологических процессах, работы А.Н. Сохора о социальных функциях музыкального искусства, а также современные исследования Т. А. Курышевой, анализирующие взаимодействие музыкальной культуры с политическими и идентификационными процессами. Методология музыкального анализа строится на семиотико-структуралистском подходе, представленном в трудах В.Н. Холоповой о единстве формы и содержания в музыке, исследованиях Л.В. Казанской о музыкальном тексте как системе знаков, и работах М.Г. Арановского, изучающего связь музыкальных структур с культурными кодами.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Забулионите А.-К.И. Типологический таксон культуры ; Санкт-Петербургский гос. ун-т. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2009. 279 с.

<sup>29</sup> Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира // Культура звука в традиц. вост. цивилизациях : Ближ. и Сред. Восток, Юж. Азия, Дал. Восток, Юго-Вост. Азия. М. : Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 2001. 406, [2] с.

<sup>30</sup> Гордеева Т.Ю. Музыкальный звук как феномен культуры. М.: Флинта, 2007. 117, [1] с.

<sup>31</sup> Адорно, Т. В. Избранное: социология музыки / Т. В. Адорно ; пер. с нем. М. И. Левина, А. В. Михайлова. – 3-е изд. – М.: Центр гуманитарных инициатив : Университетская книга, 2014. – 444 с.; Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. / М.Г. Арановский. – М.: Сов. композитор, 1998. 344 с.; Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания / Л. П. Казанцева. – 2-е изд., стер. – СПб: Планета музыки, 2024. – 372 с.; Квитка, К. В. Избранные труды. Т. 1 / К. В. Квитка. – М.: Сов. композитор,

**Методы исследования,** использованные в работе: комплексный подход, в рамках которого представлены различные методы научного анализа. Одним из них становится исторический метод, позволяющий проследить становление и развитие компаративного музыковедения, междисциплинарных связей, а также основных этапов современной китайской музыкальной науки. С точки зрения исторической перспективы рассматриваются идеи и подходы Ван Гуанци в контексте событий первой половины XX века, определяющие перспективу во второй половине столетия. Для наиболее детального и последовательного исследования трудов китайского музыковеда автор использует сравнительно-аналитический, социологический, культурологический, историко-теоретический и историко-типологический методы. Целостный музыкальный, стилистический и текстологический анализ применяются для анализа песен и переводов текстов песен Ван Гуанци.

**Материалом исследования** являются музыковедческие труды Ван Гуанци, помещенные в «Собрание сочинений Ван Гуанци: в 5 томах», музыкальные произведения Ван Гуанци и сочинения других китайских композиторов XX–XXI века, в которых можно обнаружить влияние Ван Гуанци. Полный перечень научных исследований Ван Гуанци находится в

---

1971. – 383 с.; Квитка, К. В. Избранные труды. Т. 2 / К. В. Квитка. – М.: Сов. композитор, 1973. – 422 с.; Курышева, Т. А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика : учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности "Музыковедение" / Т. А. Курышева. – М.: ВЛАДОС-Пресс, 2007. – 294 с. : ил.; Сохор, А. Н. Музыка как вид искусства / А. Н. Сохор. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Музыка, 1970. – 192 с.; Сохор, А. Н. О музыке серьезной и лёгкой / А. Н. Сохор. – Ленинград : Музыка, 1964. – 85 с.; Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства. Ч. 1 : Музыкальное произведение как феномен / В. Н. Холопова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М.: [б. и.], 1990. – 138 с.; Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства. Ч. 2 : Содержание музыкального произведения / В. Н. Холопова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М.: [б. и.], 1990. – 121 с.; Холопова, В. Н. Теория музыки : мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. – 2-е изд., стер. – СПб: Лань, 2010. – 366 с. : ноты.; Холопова, В. Н. Феномен музыки / В. Н. Холопова. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 378 с.; Эспань, М. История цивилизаций как культурный трансфер / М. Эспань ; пер. с фр. М. Е. Балакирева [и др.]. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 811 с.

Приложении 1. Нотные примеры из музыкальных работ Ван Гуанци находится в Приложении 2.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

– Исследования, мысли и идеи Ван Гуанци повлияли не только на теоретические разработки теорий изучения музыки, но и воздействовали непосредственно на китайские практики музицирования и сферу музыкального образования;

– Ван Гуанци создал актуальный музыковедческий аппарат в Китае в XX веке, который существует и используется в исследованиях китайских этномузыкологов и некоторых музыковедов до сих пор;

– Творческая и научная деятельность Ван Гуанци неразрывно связана с формированием компаративного музыковедения в Китае, так как развитие идей этой научной области начинается непосредственно с работ Ван Гуанци. Ван Гуанци – первый китайский исследователь-музыковед, который привнес в китайскую музыковедческую науку принципы немецкой школы сравнительного музыковедения.

#### **Научная новизна исследования**

Настоящая диссертация – первый опыт целостного изучения творчества и научных трудов Ван Гуанци, которое показывает его музыкальные взгляды в рамках как теоретического подхода, так и непосредственной практики сочинения музыкальных произведений. Впервые в исследовании:

– осуществлен систематический обзор этапов творческого пути Ван Гуанци;

– произведен целостный анализ научных трудов Ван Гуанци;

– проанализированы все музыкальные сочинения Ван Гуанци, а также переведенные им тексты иностранных песен на китайский язык;

- исследуется коллективное творение в честь великого учёного и композитора – опера «Ван Гуанци»;

- показано как продолжают существование научные идеи исследователя в современной науке.

### **Теоретическая значимость исследования**

Данное исследование может быть использовано для дальнейшей разработки теоретических положений музыкальной науки в различных музыковедческих, а также междисциплинарных исследованиях, так как в работе:

- дополнены и расширены существующие представления о влиянии Ван Гуанци на музыкальное искусство и музыковедение в Китае;
- проанализированы особенности национальной китайской музыки начала XX века;
- представлены рецепция и переосмысление идей Берлинской школы в компаративном музыковедении Ван Гуанци;
- установлены тенденции идей и подходов Ван Гуанци в контексте формирования китайской школы этномузыкологии.

### **Практическая значимость исследования**

Данное исследование может быть для специалистов, которые занимаются вопросами взаимодействия западных и восточных культур. Материалы диссертации могут применяться не только в теоретических учебных курсах «История зарубежной музыки», «История неевропейских музыкальных культур», «История фольклористики и этномузыкологии», «Основ этномузыкологии», но также и при работе с китайскими студентами по курсам Композиции, инструментального исполнительства для демонстрации и объяснения разницы культур.

**Достоверность исследования** определяется всесторонним рассмотрением наследия Ван Гуанци, включающим нотные материалы и оригиналы его научных работ, опубликованных авторитетными изданиями, а также изучением большого количества материала исследований о нем и о музыкальном искусстве Китая XX века, включая научные статьи, монографии, доклады на различных языках (русский, китайский, английский,

немецкой). Сочетание междисциплинарных подходов к исследованию с тщательным изучением существующих материалов обеспечивает научную обоснованность выводов.

**Апробация работы.** Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. По материалам диссертации автора опубликовано девять статей (из них две – в соавторстве), в том числе, пять из них в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ (из них одна принята к публикации). Также результаты работы были представлены на трех конференциях:

- Международная конференция по религии, культуре и искусству (Китай, Сиань, ICRCА, 2019);
- Музыкальная культура глазами молодых ученых (2019, 2020, Санкт-Петербург).

**Структура исследования.** Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка литературы и двух Приложений.

Во введении обосновывается актуальность изучения наследия Ван Гуанци, формулируются цели и задачи работы, определяются методологические подходы и научная новизна исследования.

Первая глава посвящена анализу исторического контекста музыкального искусства Китая начала XX века, включая особенности его формирования (1.1), биографию и творческий путь Ван Гуанци (1.2), а также специфику его камерно-вокального творчества (1.3).

Во второй главе рассматривается научное наследие Ван Гуанци, его связь с Берлинской школой компаративного музыковедения (2.1), содержание и значение его ключевых трудов (2.2), а также влияние на развитие этномузыкологии в Китае (2.3).

Третья глава посвящена актуальности наследия Ван Гуанци в современной музыкальной науке и искусстве, включая его воздействие на китайскую музыку XX–XXI веков (3.1), продолжение его идей в

этномузыковедении (3.2) и их значимость в современной науке и культуре Китая (3.3).

В заключении подводятся итоги исследования, обобщаются основные выводы и намечаются перспективы дальнейшего изучения наследия Ван Гуанци. В списке литературы представлено 202 наименованиями, из них 120 на иностранных языках. Приложения содержат полный перечень работ Ван Гуанци (Приложение 1) и нотные примеры его произведений (Приложение 2).



## **ГЛАВА 1. НАСЛЕДИЕ ВАН ГУАНЦИ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КИТАЯ НАЧАЛА XX ВЕКА**

### **1.1. Особенности формирования музыкального искусства в Китае в начале XX века**

В конце XIX – начале XX века в результате распространения знаний о западной культуре в Китае произошло столкновение китайской и западной культур. Появились две противоположные идеи: «тотальной вестернизации» и «национализма» в музыке. В то же время, когда возникли эти два противоположных течения мысли, группа новых музыкантов в лице Сяо Юмэя (1884–1940), Ван Гуанци (1892–1936), Чжао Юаньжэня (1892–1982), Лю Тяньхуа (1895–1932) и др., изучавших как китайскую, так и западную культуру, осознала перспективы объединения китайской и западной музыки. Они изучали различия и сходства китайского и западного музыкального искусства и стремились донести свои выводы до руководства и граждан страны. Их целью было привнести в искусство сильные стороны китайской и западной культур и искать пути их практической интеграции. Результаты их деятельности значительно повлияли на формирование новой культуры в Китае в XX веке. Возникло «Движение новой музыки», представленное Сяо Юмэем, Чжао Юаньжэнем и Лю Тяньхуа, в рамках которого была выдвинута концепция «сочетания Востока и Запада» и реализована как в теории, так и на практике. «Движение новой музыки» стало основным направлением в китайском музыкальном искусстве в начале XX века, которое привело к формированию так называемого «национального музыкального искусства».

В истории современной китайской музыки первоначальное значение термина «новая музыка» означает стиль музыки, отличный от древней китайской или традиционной музыки, созданный путем изучения и заимствования западных музыкальных техник, и в то же время имеющий некоторые элементы традиционной китайской музыки. Самым первым

автором этой концепции был Цзэн Чжиян, который в 1904 году в предисловии к учебнику по классической музыке выдвинул знаменитые декларации: «создание новой музыки для Китая» и «создание новой китайской песни в XX веке»<sup>32</sup>. Под этим подразумевалось изучение западной музыки и создание нового вида песни, представленного так называемыми «школьными песнями», ставшими распространенными в XX веке в Китае. Хотя документов 1920-х годов, в которых прямо обсуждается тема «новой музыки», очень мало, большинство острых вопросов этого периода (таких как изучение преимуществ и недостатков китайской традиционной музыки или сравнение национальной музыки и западной музыки, обсуждение путей развития китайской музыки в целом) касались того, нужно ли изучать западную музыкальную культуру, чтобы создать «новую музыку» в Китае. В результате, музыкальные сочинения того периода, представленные Сяо Юмэем, Чжао Юаньжэнем и другими музыкантами «Движения новой музыки», на практике доказали целесообразность изучения западной музыки для создания «новой музыки».

Рассмотрим подробнее достижения четырех крупнейших музыкантов начала XX века, творчество которых, несомненно, было известно Ван Гуанци и которые способствовали развитию музыкальной культуры Китая: Сяо Юмэя, Чжао Юаньжэня, Ли Цзиньхуэя (1891–1967) и Лю Тяньхуа. Сяо Юмэй является организатором первого профессионального музыкального учебного заведения (Национального музыкального колледжа) и автором системы преподавания музыки в Китае. Он привлекал выдающихся отечественных и зарубежных музыкантов для преподавания, написал большое количество учебных материалов, которые заложили основу для профессионального музыкального образования в Китае и воспитал большое количество выдающихся музыкантов. С момента основания Национального института

---

<sup>32</sup> Фэн Чанчунь. Два взгляда на новую музыку и два движения новой музыки: исторические размышления о новой музыке в современном Китае // Музыкальные исследования. 2009. № 1. С. 54–66.

музыки (который в результате стал Шанхайской консерваторией) и до 1940 года он руководил преподавателями и студентами института в чрезвычайно сложных условиях. Кроме того, музыкальные сочинения Сяо Юмэя изменили ситуацию в китайском песенном творчестве и продвинули этот вид искусства. Это в результате повлияло и на развитие музыкального искусства в Китае в целом.

Чжао Юаньжэнь написал 83 песни, 24 песенных аранжировки, 19 обработок народных песен и 6 инструментальных этюдов, всего 132 произведения, которые внесли большой вклад в развитие китайской музыки, так как в его произведениях объединяются китайский и западный стили композиции.

Ли Цзиньхуэй был первым представителем XX века, применившим элементы западной оперы на китайской сцене. По содержанию все произведения были созданы с точки зрения «Движения Новой культуры Четвертого мая». Появление в музыкальном репертуаре Китая детских песен и танцевальных драм его авторства способствовало эстетическому воспитанию детей и подростков. В таких сочинениях учитывались психологические и физиологические особенности детского возраста. Музыка создавалась специально для детского возраста, использовались яркие выразительные приемы.

Лю Тяньхуа был одним из первых, кто способствовал становлению эрху как академического инструмента. Он написал в общей сложности десять произведений для эрху, три – для пипы и два – для ансамбля народных инструментов. Его сочинения программны, тональность и структура композиций имеют отличительные национальные черты, и в то же время он использовал некоторые приемы западной музыки, чтобы обогатить китайское звучание. Также он видоизменил способ записи нотной традиционной китайской музыки – *гонгчи*.

У всех этих музыкантов есть общее:

1. Они начинали с любительского музыкального образования, изучали как китайскую, так и западную музыку;
2. Все они организовали любительские, нетрадиционные концерты и музыкальные представления;
3. Большинство из них публиковали свои исследовательские труды, которые способствовали развитию музыкальной педагогики или искусства.

В контексте своего времени эти музыканты были очень активными практиками и педагогами. В основном суть их идей сводилась к тому, чтобы узнать больше о западной музыке, преобразовать старую музыку и создать новый национальный музыкальный стиль, отличный от традиционного. В своей деятельности они выдвигали концепцию объединения западного и восточного, а не стремились противопоставить культуры разных стран. Они стремились объединить достижения западной и восточной культуры в рамках музыкального творчества.

Начало XX века в Китае было временем культурного противостояния и выбора дальнейшего пути в искусстве. Революция в культурных кругах и изменение культурных концепций может свергнуть режим, не говоря уже об изменении социальных практик и влиянии музыкального образования. Без разработки художественной теории, разрешающей противоречия взаимодействия между китайской и западной культурой и музыкой, западная музыка не смогла бы беспрепятственно распространяться и исполняться в Китае, и китайская и западная музыка не смогли бы быть интегрированы в систему образования.

На протяжении всего XX века «Новое музыкальное движение» было более склонно к социально-ориентированному музыкальному искусству и разработке нового вида музыки, а также к развитию образовательной сферы и созданию теоретической концепции музыковедения. В рамках этого движения оказался и Ван Гуанци, известный китайский музыкальный теоретик первой половины XX века, который внес большой вклад в музыковедение и историю музыки. Ван Гуанци был одним из известных

общественных активистов в 1920-х гг., во времена «Движения за новую культуру четвертого мая»<sup>33</sup>, а также пионером в области современного китайского музыкознания. В рамках «Движения четвертого мая» он организовал и инициировал известную в то время ассоциацию «Молодой Китай» (少年中國學會) и ввел в него деятелей, которым предстояло оказать глубокое влияние на историю Китая (например, Мао Цзэдуна, Чжао Шияна, Чжан Вэньтяня и др.). В конце 1919 года он организовал Группу рабоче-крестьянской взаимопомощи при поддержке Цай Юаньпэя, Ли Дачжао, Чэнь Дусю и других ведущих деятелей «Движения четвертого мая», и его стремление помочь обществу и инициатива в исследовании трансформации реального китайского общества произвели сенсацию в то время. Ван Гуанци внес большой вклад, так имел знания о китайской культуре и музыке и владел научным мышлением.

В этот период Ван Гуанци сделал следующее для развития музыкального искусства:

1. *Знакомство с западной музыкальной культурой в Китае.* Ван Гуанци всесторонне и объективно представил в Китае историю европейской музыки, теорию тональной музыки, полифонии, гармонии и композиции, а также основные представления о музыкальных инструментах и западном оркестре. Его работы написаны с «эволюционной» точки зрения, а «Очерк истории западной музыки» является наиболее полным воплощением эволюционных идей Берлинской школы.

2. *Использование западной системы теории музыки для изучения традиционной китайской музыки.* Ван Гуанци изучал традиционную китайскую музыку, используя западные теоретические подходы, и результаты его труда представлены в «Истории китайской музыки». Его

---

<sup>33</sup> 4 мая 1919 года студенты в Пекине протестовали против Парижской мирной конференции, давшей Японской империи права на провинцию Шаньдун, в то время принадлежавшую Германской империи, превращая «Движение за новую культуру» в политическое, которое стало известно как «Движение четвёртого мая».

целью было систематизировать и раскрыть традиционную музыкальную культуру Китая, используя зарубежные методы исследования, а также способствовать распространению знаний о китайской музыке и уважению публики к этому.

3. *Сравнительный подход к изучению китайской музыки.* Ван Гуанци первым в Азии начал проводить исследования и писать работы в области сравнительного музыковедения. Его работы не только открыли новую перспективу для изучения китайской музыки, но и служили важным ориентиром для международного научного сообщества в понимании особенностей китайской музыки.

4. *Внедрение западной системы образования и образовательных методов в Китае.* В 20-х гг. XX века система музыкального образования в Китае только создавалась и была несовершенна. По мнению Ван Гуанци, наиболее актуальной задачей для развития музыкального образования в Китае было изучение опыта Германии в популяризации музыкального образования, чтобы все китайцы понимали его важность. Эту идею он продвигал на практике, что мы докажем далее на примере его творчества и изданных им теоретических работ.

5. *Представление миру китайской музыки.* Труды Ван Гуанци не только оказали большое влияние на Китайское музыкальное искусство, но и открыли западным людям возможность понять китайскую музыку благодаря появлению международного академического обмена, что позволило западным музыковедам получить определенное представление о китайской музыке.

В 1920-х гг. при сравнении с западной музыкой многие китайские академические музыканты, получившие специальное музыкальное образование, особенно в области западной музыкальной культуры, считали, что западная музыка превосходит китайскую, что китайская музыка вульгарна и уродлива, а западная – благородна, красива и имеет мировое значение. Почти все молодые музыканты и даже некоторые представители

народной музыки считали, что по сравнению с западной музыкой китайская музыка крайне отстала в плане системы исполнения, музыкального образования, музыкальных исследований и музыкального творчества. Лишь изредка звучали другие идеи. Например, были блестящие рассуждения Чжао Юаньжэня, который признавал, что то, что отличает китайскую музыку от западной, – это именно то, что нужно сохранять и развивать. Несмотря на эти редкие попытки, музыкальные ценности следующих годов основывались на идее противопоставления западной и китайской музыки. Соответственно, китайская национальная музыка создавалась путем заимствования музыкального звучания и технических приемов западной музыки. Этот ориентированный на Запад взгляд способствовал всестороннему изучению и применению западных музыкальных техник. Именно обзор теоретических трудов и музыкальных сочинений Сяо Юмэя, Чэнь Хуна, Цинчжу, Чжао Юаньжэня, Хуан Цзы и многих других музыкантов, начиная с 1920-х гг. дает представление об этом.

Ван Гуанци, напротив, признавал важность изучения народной (традиционной) китайской музыки в тот же период. Монография Ван Гуанци «История китайской музыки» – лучший труд по истории музыки Китая начала XX века, исторические материалы в котором представлены подробно и точно. Более того, в исследовании приводится структура музыкальной системы Китая и достаточно точно и детально описываются музыкальные инструменты. Его подход в стремлении объединения и такие выдающиеся монографии, единичные в те времена, становятся основой для развития как теории, так и музыкальных сочинений китайской национальной музыки к концу XX века. Кроме того, даны советы о том, как построить новую музыкальную культуру в Китае. Ван Гуанци показывает в этом труде надежду на то, что в Китае будет создана национальная музыка, которая сможет представлять китайскую нацию.

Основные тезисы Ван Гуанци заключаются в следующем:

- Музыка выражает идеи определенной нации и поэтому должна иметь национальную идентичность. Исходя из этого тезиса, создаваемая национальная музыка Китая должна основываться на соединении традиционной китайской музыки и современных массовых песен;
- Музыка должна выражать чувства всего народа, а не только высших социальных классов;
- Подчеркивая социальную роль музыки, он считал, что с ее помощью можно пробудить фундаментальное мышление китайской нации и завершить движение за новую культуру;
- Создание новой национальной музыки требует применения опыта и научных методов западной культуры.

Научные теории Ван Гуанци сыграли важную роль в китайском и международном музыкальном сообществе того времени: с одной стороны, благодаря его трудам китайские музыковеды смогли получить более систематическое и всестороннее представление о европейской музыкальной культуре; с другой стороны – китайская музыка была представлена европейскому музыкальному миру в более систематизированном виде.

В начале XX века использование западной музыки в качестве противопоставления китайской было, по сути, способом сравнения двух музыкальных культур. Развитие же новой музыки, которая должна была основываться на сочетании китайских традиционных и западных элементов, неизбежно влекло за собой вопрос о соотношении китайской и западной музыки, который был затяжным противоречием в развитии китайской музыки в XX веке. В конце XIX века и в начале XX века появились специальные термины: «китайская музыка» и «национальная музыка», которые использовались, чтобы отличить новую музыку от западной. Многие профессиональные музыканты, особенно в области западной музыки, превозносили достижения европейской музыки.

Ван Гуанци сильно повлиял на развитие национальной китайской музыки как пионер в изучении народной китайской музыки и музыкальной



культуры Китая прошлых веков. Он одним из первых стал систематически применять метод сравнительного музыковедения для изучения этой темы. Также он провел всестороннее и систематическое исследование западной музыки, написал монографии и эссе по различным категориям, чтобы познакомить с ними жителей Китая. Среди основных работ: «Музыкальная жизнь немцев», «Музыкальное образование в Германии», «Эволюция европейской музыки», «Западная музыка и поэзия», «Западная музыка и театр» и др. (См. Приложение 1). Эти труды по теории музыки всесторонне и объективно познакомили китайский музыкальный мир с историей европейской музыки, различными техническими особенностями, полифонией, гармонией и композицией, а также с основами музыкальных инструментов и оркестров. Используя метод сравнительного музыкознания, он сравнивал китайскую музыку и музыку других восточных народов с западной музыкой и предложил классифицировать музыкальные системы разных регионов мира на «китайскую музыкальную систему», «греческую систему» и «персидско-арабскую музыкальную систему»<sup>34</sup>. В то же время он провел предварительное обобщение исторических материалов о законах китайской музыки в прошлом и выдвинул много ценных идей. Ван Гуанци также считал, что национальная музыка «должна быть создана нашим собственным народом»<sup>35</sup> и «не может быть принудительной, чтобы занять место западной музыки»<sup>36</sup>.

Хотя нельзя сказать, что исследования Ван Гуанци достигли большого совершенства и точности, они все же имеют далеко идущее положительное влияние на последователей и развитие теории музыки в Китае. Его исследования в области теории китайской музыки направлены на более

---

<sup>34</sup> Ли Пэйцзянь, Ли Жуняой. Анализ и исследование причин перехода Ван Гуанци от промышленности к спасению страны и ее модернизации // Исследование музыки. 2020. №2. С. 44-52.

<sup>35</sup> Ван Гуанци. Предисловие к истории китайской музыки. Сычуаньская консерватория музыки, район Вэньцзян, Чэнду: Антология Ван Гуанци (музыкальный том [выше]). Чэнду: Башу пресса. 2009. С. 62.

<sup>36</sup> Там же.

глубокое и систематическое описание различий между традиционной китайской и западной музыкой, а также законов их развития с точки зрения культуры и музыковедения. Он был единственным человеком, который считал развитие китайского музыковедения и изучение китайской музыки главной целью, к которой нужно стремиться после времен «Движения четвертого мая». Он внес основополагающий вклад в создание дисциплины современного китайского музыковедения и этномузыковедения. Его работы, такие как «История китайской музыки» и «О китайской классической опере», являются образцом сравнительного подхода в изучении музыки. Он был первым китайским музыкантом-теоретиком, который проводил сравнительные исследования и издавал работы в области музыкальной компаративистики.

В статье «Ван Гуанци» в Словаре китайской музыки выделено: «Он является пионером китайской этномузыкалогии»<sup>37</sup>. Сянь Синхай сказал о Ван Гуанци: «Мы не должны забывать этого музыкального теоретика – Ван Гуанци, который способствовал развитию новой музыки, и чья тяжелая работа является для нас примером того, как заниматься новой музыкой в Китае»<sup>38</sup>.

Доктор Калер, профессор и директор Восточного института Боннского университета (Германия), характеризует Ван Гуанци так: «Он стремился привнести в Китай суть западной музыки и применить западные методы к аранжировке доселе нетронутого материала; в этом отношении его можно считать первым»<sup>39</sup>.

С начала XX века китайские музыканты постепенно поставили своей целью создание национальной музыкальной школы. Ли Шухуа в своей книге «История современного китайского искусства» сделал анализ музыкального

---

<sup>37</sup> Китайский музыкальный словарь / Под ред. Институт музыки Китайской академии музыкального искусства. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2016. С.286.

<sup>38</sup> Ли Ли. Люди Ван Гуанци: Возродитель национальной культуры, просвещавший народ через музыку // Башу шици. 2025. № 1. С. 1.

<sup>39</sup> Там же. С. 2.

образования, музыкальных изданий, концертных выступлений, музыкальных инструментов и развития китайской музыки после событий Четвертого мая, в том числе описал творчество таких известных деятелей как: Сяо Юмэй, Ли Шутун, Фэн Ясюн, Ян Чжунцзы, Лю Ципин, Чжао Юаньрен, Цинчжу, Хуан Цзы, Ху Чжоушуань, Тан Сюэюн, Ван Гуанци, Цю Вансян, Чэнь Сяокун, Цянь Цзунтао, Мяо Тяньруй, Шэнь Бинлянь, Лай Цзинхуэй, Цю Вэньцао, и др. В книге он пишет: «Современная китайская музыка нуждается в преобразовании, и должна, конечно, принять западный научный метод»<sup>40</sup>. Но конечная цель заимствования западных методов – использовать их для создания музыки с национальными особенностями. Течение истории впоследствии показывает, что суждения Ван Гуанци о развитии китайской и западной музыки в начале XX века были верными, были подхвачены многими музыкантами и стали передовыми идеями в музыкальном искусстве XX века. Серия его трудов и рассуждений указала путь развития китайской национальной и взаимодействия китайской и западной музыки, разрешила культурные споры того времени, обеспечила правовой статус китайской традиционной музыки и заложила фундамент музыковедения для трансформации китайской музыкальной мысли после Движения четвертого мая.

## 1.2. Жизненный путь Ван Гуанци

Ван Гуанци (1892–1936) – уроженец провинции Сычуань, г. Чэнду. Уже с раннего детства он интересовался музыкой и практиковался игре на флейте *ди и сяо*. Также он был страстным любителем сычуаньской оперы<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Фэн Чанчунь. Две новые музыкальные концепции и два новых музыкальных направления - историческое осмысление новой музыкальной традиции современного Китая. 9 апреля 2009 года, Музыкальная консерватория, Педагогический университет Цзянсу. URL : <http://yyx.jsnu.edu.cn/17/d5/c6380a137173/page.htm> (дата обращения: 02.04.2025).

<sup>41</sup> Chaloupková, L., Tichá, A., Moravčíková, D. Wang Guangqi and Feng Zikai: Two Ways of Appreciating European Art Music in China // Paedagogia Musica. 2023. № (5), October. С. 6.

При этом, его первоначальным исследовательским интересом стали такие области как экономика и международные отношения<sup>42</sup>.

В период с 1914 по 1918 год, изучая право в частном университете Чжунго Дасюэ в Пекине, Ван Гуанци зарекомендовал себя как редактор газеты «Цзинхуа жибао» (北京日报). В это же время он работал пекинским корреспондентом издания «Сычуань цюньбао» (四川群报), играя важную роль в распространении информации о патриотическом «Движении 4 мая» из столицы в Сычуань, что способствовало развитию студенческого движения в Чэнду. Совместно с Ли Дачжао (李大钊, 1889–1927), Чжоу Тайсюанем (周太玄, 1895–1968) и другими единомышленниками-реформаторами он основал в 1918 году общество «Молодой Китай» (少年中国学会), а год спустя была создана группа помощи рабочим и учащимся (工读互助团).

В 1920 году он уехал в Германию изучать экономику, но уже в 1923 году Ван Гуанци перевелся в Берлинскую академию музыки. Основными областями изучения в тот период стали скрипичное и фортепианное искусство, а также теория музыки. В 1927 году Ван Гуанци поступил в Берлинский университет на специальность «Музыковедение»<sup>43</sup>, а в 1934 защитил диссертацию по теме «Дискуссия о китайской классической опере» в Боннском университете на звание доктора искусствоведения<sup>44</sup>.

Затрагивая биографию ученого, невозможно не упомянуть его соратников и преподавателей, повлиявших на формирование его научной мысли. В архивных материалах сохранились свидетельства его научных контактов с ведущими европейскими специалистами во время пребывания во Франкфурте и Берлине. Среди его собеседников значились видные синологи:

<sup>42</sup> Лу Шэнсинь. Взгляды китайских композиторов Ван Гуанци и Сяо Юмэя на музыкальное искусство // Университетский научный журнал. 2020. № 58. С. 139-146.

<sup>43</sup> Вэнь Лэй. Открытие пути восточной национальной музыки Ван Гуанци // Мир «Ланьтай». 2014. № 31. С. 96.

<sup>44</sup> Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 — музыкальное искусство. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2018. С. 26

Рихард Вильгельм (1873-1930), Отто Франке (1863-1946), а также профессор Герман Хюлле (1870-1940), занимавший пост заведующего китайским отделом Берлинской библиотеки, и профессор Эрих Ханиш (1880-1966), впоследствии возглавивший кафедру синологии Мюнхенского университета<sup>45</sup>.

Документы о зачислении Ван Гуанци в Берлинский университет и его собственные работы свидетельствуют, что в разное время - как до, так и после официального зачисления в 1927 году - его преподавателями были выдающиеся музыковеды и композиторы: основатель сравнительного музыкознания Карл Штумпф (1848-1936), создатель метода музыкальной этнографии Эрих Мориц фон Хорнбостель (1877-1935), основоположник систематики музыкальных инструментов Курт Закс (1881-1959), музыковед Арнольд Шеринг (1877-1941) и исследователь средневековой музыки Йоханнес Вольф (1869-1947)<sup>46</sup>.

Таким образом, в жизни ученого можно выявить два основных периода:

- 1) Интерес к социальным реформам и забота о благе государства в Китае до 1920-х гг.
- 2) Проявление интереса к музыке и обучение в Германии, стремление повлиять на происходящие изменения в Китае посредством музыки. Ван Гуанци полагал: «Смелость и веселый нрав западных людей, их усердие и прогресс, активность и устремленность тесно связаны с музыкой: у них есть благородная величественная музыка, поэтому есть и благородное сильное государство и народный дух»<sup>47</sup>. В соответствии с этим, он считал, что музыкальное искусство должно таким же образом функционировать и в Китае.

<sup>45</sup> См. Гун Хунъюй. Ван Гуанци и сообщество немецких синологов // Китайский музыковедческий журнал. 2005. № 2. С. 75-86.

<sup>46</sup> См. Цзян Юйлин. Музыковедческие труды Ван Гуанци и берлинская школа 1930-х: По автобиографии Ван Гуанци // Артология. 1994. № 11. С. 117-122.

<sup>47</sup> Чжао Чунхуа. «Восточная волна изучения Запада» и музыкальная культура Ван Гуанци: исследования современности // Наука «Дун-У». 2019. № 3. С. 149.

Погрузившись в изучение музыки, ученый понял, что основная его задача в жизни заключается в том, чтобы познакомить Китай с западной музыкальной традицией, а западные страны – с китайской национальной музыкой, возродить и развить национальную культуру. Он стремился при помощи музыки спасти и воспитать нацию. Он хотел создавать композиции, которые бы воплощали дух китайского народа<sup>48</sup>. Ван Гуанци не только сочинял музыкальные произведения в новом стиле, но и написал «Историю китайской музыки», а также оставил множество теоретических работ по истории, творчеству, технике, методам исследования и обучения музыкальному искусству. Все это значительно повлияло на развитие музыкального искусства и науки в Китае, распространившись через его последователей. Его наследие помогло китайским музыковедам сформировать достаточно объективное и всестороннее представление о западной системе музыкального искусства.

Одно из описаний жизненного пути Ван Гуанци оставил Чжао Чунхуа: «Первое образование Ван Гуанци было далеко от мира музыкального искусства. Он изучал международное право в Китае, получил известность как общественный деятель и журналист. Ван Гуанци довелось жить в эпоху перемен. На рубеже веков китайская цивилизация вступила в процессы сложных политических и социальных сдвигов: отречение от власти последнего императора и Синьхайская революция открыли путь радикальных реформ. Первые десятилетия XX века были отмечены глубокими трансформациями китайского традиционного общества, страна поставила перед собой задачу – обновить все формы традиционной китайской культуры путем освоения лучших образцов западной цивилизации. В эти годы Ван Гуанци заявил о себе как активный участник “движения Четвертого мая”, массового антиимпериалистического и антияпонского движения в мае – июне 1919 года под влиянием Октябрьской

---

<sup>48</sup> Там же, с. 146.

революции в России. Он был студенческим лидером и социальным реформатором. Начатое обучение международному праву в Китае он планировал продолжить за рубежом. В 1920 году Ван Гуанци отправился изучать политику и экономику во Франкфурт. Однако в 1922 году его планы изменились, он начал брать частные уроки игры на скрипке и заинтересовался теорией музыки. Окончательный поворот в его профессиональной судьбе определила встреча с известным представителем Берлинской школы компаративного музыковедения Куртом Заксом»<sup>49</sup>.

Несмотря на смену профессионального интереса, ученый продолжал придерживаться активной общественной и гражданской позиции. У него постепенно формировывалось понимание того, что обновление мышления нации, особенностей менталитета должно происходить посредством глубокого духовного обновления, в котором немаловажную роль играет музыкальное искусство. Представления о том, что музыка обладает особой функцией – влиянием на общественный порядок и мироустройство – были свойственны китайской культуре еще с глубокой древности. С особым вниманием была исследована сложная семантика «звука как культивируемого “тона”, его значение в символическом звуковом управлении миром. Порядок бытия сравнивался с хорошо настроенным инструментом (космический резонанс чань-ин). Такая идея о гармонизирующем воздействии музыки на окружающий мир была зафиксирована в письменных памятниках, известных как “Пятиканонье” (“У цзин”). С древности в Китае музыка мыслилась как важнейшее средство воспитания человека и практический инструмент управления общественной жизнью»<sup>50</sup>.

Несмотря на то, что Ван Гуанци считал, что музыка оказывает непосредственное воздействие на миропорядок конкретной страны, способствует возрождению народа после сложных перипетий, ему было

---

<sup>49</sup> Там же, с. 92–93.

<sup>50</sup> Там же, с. 93

чуждо представление о подчиненном положении музыки по отношению к политическим и идеологическим целям, которое было достаточно распространено в китайском обществе в 1930–40-е годы. Подтверждает его представления следующее его высказывание: «Китайский народ – нация, которая строит свое государство на музыке. Сейчас, несмотря на то, что китайцы опустились до глупости и не понимают, что такое музыка, все же в наших жилах по-прежнему течет кровь предков, которая с помощью музыки определяет нашу природу и судьбу»<sup>51</sup>.

Таким образом, Ван Гуанци видел перед собой цель – создание подлинной национальной музыки в Китае, что подтверждается следующими его словами: «Всякий народ, который обладает национальной музыкой, никогда не исчезнет. Если народ приходит в упадок, мы сможем возродить его с помощью этой национальной музыки. И хотя наша страна разрушена, мы можем вдохнуть в нее новую жизнь с помощью национальной музыки»<sup>52</sup>.

Стремясь добиться результата, исследователь выявил для себя, какие действия следует предпринять, чтобы добиться успеха. Так, он осознавал необходимость создания фундаментальных теоретических работ для зарождающегося в Китае профессионального музыковедения, лишь начинавшего свое развитие в 20–30-е годы. К тому моменту в Китае уже существовала философская конфуцианская традиция. Однако, существовавшие до этого теоретические труды не обладали достаточным понятийным аппаратом. Следовательно, несмотря на ссылку на философские концепции, существовавшие теоретические трактаты не могли быть применены к анализу сложных форм китайской музыки, возникших в более позднее время. Также сложившиеся к тому моменту китайские исследования никаким образом не могли быть применены к изучению западной музыки (то есть без понятийного аппарата изучение европейской музыки вообще не

---

<sup>51</sup> Чжу Дайхун. О музыкальных работах Ван Гуанци // Вестник Центральной консерватории. 1983. № 1. С. 72.

<sup>52</sup> Там же, с. 72.



представлялось возможным), а следовательно, сравнение музыкальных традиций разных стран априори было невозможным. Таким образом, ученый был уверен, что не только китайская музыка, но и теоретическая область музыковедения, ее понятийный аппарат, методы анализа и теоретические подходы нуждаются в обновлении – необходимо было создать теоретические основы этой науки, переняв опыт западной теории музыки. Отдельной задачей было сравнение двух музыкальных традиций – китайской и западной. Ван Гуанци красочно изложил свою позицию в предисловии к сочинению «Изучение музыки» (1929): «Современная наука в нашей стране во всех областях отстает от других стран, и это нельзя замалчивать. Потому что нет такого образованного человека, который бы не участвовал в горячих обсуждениях западной науки. Однако вызывает сожаление, что участники этих споров в большинстве своем все еще ограничены “практической наукой”, а вот “чистой наукой”, которая является фундаментом для всех исследований, заняты очень немногие»<sup>53</sup>.

Понимая биографию ученого, нетрудно предположить, что именно привлекло будущего выдающегося теоретика китайского музыкознания к идеям Берлинской школы, переживавшей в 1920-е годы свой расцвет. Берлинская школа не только развивала отдельные направления музыкознания, но и разрабатывала фундаментальные междисциплинарные принципы сравнительного музыкознания. Компаративистика Берлинской школы, обратившаяся к идеям культурного круга, эволюционизма и диффузионизма, имела четко выраженные культурфилософские основания, которые в XIX веке в Германии получили очень интересные разработки, восходящие к идеям научной программы органицизма и философии романтизма, что вовсе не было случайным развитием событий. Основатель Берлинской школы сравнительного музыкознания К. Штупмф имел достаточные познания в философии: ученик Ф. Brentano, испытавший

---

<sup>53</sup> Ван Гуанци. Изучение музыки. Шанхай. Шанхайское издательство просвещения и книг. 1929. С. 8.

влияние Р.Г. Лотце, он до сих пор считается одним из основоположников гештальтпсихологии и предтечей феноменологии. В идеях Берлинской школы Ван Гуанци увидел возможность осмыслить важнейшие вопросы, связанные с рецепцией западных форм в развитии китайской музыки: преобразование и обновление древних традиций, эволюция традиционных форм и их трансформация<sup>54</sup>.

Разделяя принципы Берлинской школы, Ван Гуанци увидит пути духовного возрождения китайской нации через музыку и делает попытку постичь «смысл ее пребывания на Земле»<sup>55</sup>. Таким образом, компаративистика становится важнейшим направлением в исследованиях Ван Гуанци, без преувеличения охватывающим музыкальные традиции всех народов. Стремление соединять западное и восточное остается и концепцией его музыкальных сочинений. Данная концепция в итоге привлекла большое количество последующих китайских композиторов.

Ван Гуанци до конца жизни оставался в Германии, в Бонне и работал некоторое время преподавателем китайского языка. Именно в течение этого времени он написал выдающиеся труды по изучению китайской и европейской музыки, которые оказали влияние на формирование национального музыкального искусства в Китае. В возрасте 44 лет 12 января 1936 года Ван Гуанци неожиданно скончался от кровоизлияния в мозг, однако его идеи продолжали жить.

### **1.3. Особенности камерно-вокального творчества Ван Гуанци**

В дополнение к своим значительным достижениям в области музыковедческих исследований, Ван Гуанци также является выдающимся музыкантом. Он проявлял глубокую заинтересованность в создании музыки

---

<sup>54</sup> По статье автора: Лу, Ш. Междисциплинарные основания компаративного музыковедения Ван Гуанци // Человек. Культура. Образование. 2022. № 2(44). С. 95–96.

<sup>55</sup> Ли Шийцзюн. О новых музыкальных мыслях национальной культуры Ван Гуанци // Китайская музыка. 2003. №1. С. 100.

и обладал широким профессиональным спектром компетенций. Творческое наследие Ван Гуанци представлено преимущественно в вокальных жанрах – песнях. В данном разделе мы выявим специфические особенности музыкального языка камерно-вокальных сочинений композитора<sup>56</sup>.

В исследованиях, посвященных творчеству Ван Гуанци, поднимаются вопросы, связанные с его научными изысканиями и творческими опусами. В статье, опубликованной г-ном Хэшан Сином в 1985 году, рассматриваются клавиры пяти песен из девяти частного цикла Ван Гуанци. Анализ творчества при этом не исчерпывается. В процессе нашего исследования обнаружены и проанализированы другие работы композитора. Помимо того, что Ван Гуанци сам сочинял песни, он также делал переводы известных европейских песен на китайский язык. При этом использовал не дословный перевод, а именно подбирал новый китайский текст, который считал подходящим, используя европейскую мелодию. Анализируя данный опыт, мы можем увидеть, какая именно музыка считалась композитору подходящей в качестве «школьной песни» (и выбор этот нетривиален), и как именно он подбирал слова к существующим мелодиям.

В 1920-1930-е годы школьные песни были распространены по стране. Школьные песни были самой популярной музыкой в китайских школах в республиканский период, они были обязательны к изучению и исполнению учениками, и почти все умели их петь.

Школьные песни – это демонстрация того, что западное музыкальное искусство прививалось в Китае, становилось востребованным и изучалось с детства на примере песен<sup>57</sup>. Не все школьные песни заимствовались из-за рубежа, но большинство авторов школьных песен использовали тексты иностранных песен. Кроме того, существовала практика перевода текстов иностранных песен и использования их в качестве школьных песен. Феномен

---

<sup>56</sup> Раздел основан на статье автора: Лу Шэнсинь, Орлов В.С. Особенности камерно-вокального творчества Ван Гуанци // Искусствоведение. 2024. №3. С. 93-100.

<sup>57</sup> Цянь Жэнькан. Источник школьных песен. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2001. 317 с.

«школьной песни» был очень популярен и востребован в Китае, и в целом школьная песня используется и сегодня. Также эта практика до сих пор привлекает большое количество исследователей, например, в базе данных китайских исследований можно найти 7614 работ, посвященных этой теме. Самыми известными создателями школьных песен стали Шэнь Сингун и Ли Шутун. Работы Ли Шутуна и Шэнь Синьгуна, как представителей песенной школы, уже стали общеизвестными<sup>58</sup>. Несомненно, мимо такого феномена не мог пройти и Ван Гуанци, у которого есть как переведенные песни, так и собственно сочиненные детские песни. При этом исследование китайских баз научных данных показывает, что не представлено работ посвященных роли Ван Гуанци в этой сфере или его песенному творчеству. Исследуют в первую очередь только его этномузыкаловедческие труды.

При этом Ван Гуанци сочинил достаточно примеров школьной песни, и его произведения сыграли значительную роль в Движении новой культуры. Их можно разделить на три группы: его собственные сочинения (детские песни), переводы текстов на мелодии немецких песен и песни-гимны Движения новой культуры.

### **Избранные произведения в переводе Ван Гуанци**

Изучая творчество композитора, в первую очередь стоит проанализировать тот музыкальный материал, который он выбирал для наложения собственного китайского текста.

Обладая обширным опытом переводческой деятельности, Ван Гуанци может быть назван выдающимся переводчиком, однако этот аспект его творчества остаётся в тени. Хотя его вклад в переводы музыковедческих и исторических трудов получил признание в научных кругах, литературные переводы исследователя практически не упоминаются в академических работах и остаются за пределами внимания учёных. Такая ситуация имеет

---

<sup>58</sup> Фэн Цзинцзе. Эволюция и педагогический анализ пяти американских песен с текстами для школьных музыкальных композиций, магистерская диссертация. Бохайский университет, 2016. 34 с.

объективные причины —его литературные переводы можно рассматривать, скорее, как побочный продукт музыковедческих исследований, проявляющийся в переводах текстов западных песен, стихотворных обработок музыкальных произведений, театральных сценариев и драматургических текстов<sup>59</sup>.

Его переводы на китайский язык демонстрируют как поэтическое мастерство «старой» школы, так и приверженность переводческим нормам и эстетическим ценностям китайского переводческого сообщества 1920-1930-х годов. Что касается переводов китайской литературы на немецкий язык, они полностью соответствовали волне увлечения китайской культурой, охватившей тогда Европу, и отражали его тесные связи как с немецкими синологами того времени, так и с китайской литературной диаспорой в Германии. Через эти переводы он представлял немецкой публике идеализированный образ китайской культуры, наполненный патриотическим восприятием, что свидетельствует о его особом взгляде на переводческую деятельность и культурную миссию.

Китайские музыковеды, находившиеся в Германии, включая Ван Гуанци, активно изучали немецкую музыкальную культуру, стремясь определить перспективные пути развития китайской музыки. Особое внимание они уделяли немецкоязычной музыкальной традиции (включая австрийскую), отмечая значимость вокальных произведений, сочетающих поэзию и музыку. Эти исследователи, несмотря на скромные исходные позиции, тщательно анализировали три ключевых компонента немецко-австрийской художественной песни (Kunstlied): поэтические тексты, связанные с ними мелодии, а также характерное фортепианное сопровождение<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Хэ Цзюнь. Двусторонний перевод китайской и немецкой литературы в творчестве Ван Гуанци, музыканта с опытом обучения в Германии в период Китайской Республики // Исследования китайской культуры. 2020. №4. С. 161-171.

<sup>60</sup> Там же. С. 163.

Фундаментальный труд Ван Гуанци «Западная музыка и поэзия» представляет собой комплексное исследование немецкой и австрийской вокальной лирики, посвященное именно этим трем аспектам. В предисловии автор предлагает оригинальную классификацию западной музыки, разделяя её на «поэтическую музыку» (Liedkomposition) и «танцевальную музыку» (Tanzmusik), причем первую категорию дополнительно подразделяет на художественные песни (Kunstlied) и народные песни (Volkslied). Монография представляет собой три части: первая раскрывает взаимосвязь западной музыки и поэзии; во второй представлены двенадцать наиболее значительных композиторов, работавших в этом жанре, с переводами стихотворных текстов, которые они использовали; третья содержит детальный анализ нотных партитур, организованный по тематическим разделам: полные партитуры и строфы, сольное и хоровое исполнение, прелюдии, интерлюдии и постлюдии, а также партитуры песен с текстом и без слов.

Конечно, переводы Ван Гуанци не были первыми китайскими переводами немецкой поэзии или текстов немецких художественных песен. Ещё в 1914 году Ин Ши (應时, 1886–?, псевдоним Фуцюань), также учившийся в Германии, на собственные средства издал первый в истории китайский сборник переводов немецкой поэзии «Китайский перевод немецкой поэзии» (《德诗汉译》), переизданный в 1939 году.

Упомянутый сборник заслуживает внимания по двум причинам. Во-первых, в издании 1939 года знаменитая баллада Гёте «Лесной царь» была представлена в переводах Ван Гуанци и другого переводчика — Ху Сюаньмина, что позволило читателям сравнить разные версии. Во-вторых, автором предисловия к переизданию был музыкант Сяо Юмэй, также получивший образование в Германии. Его введение было написано именно с

музыкальной точки зрения: он анализировал, как поэтический текст, обретая мелодию, превращается в музыкальный шедевр<sup>61</sup>.

Сяо Юмэй изначально считал перевод стихов практически невозможным, но изменил своё мнение, ознакомившись с работой Ван Гуанци «Западная музыка и поэзия» и переводами Ху Сюаньмина из «Собрания образцовых песен». В конце предисловия он также проводит краткое сравнение переводческих стратегий, эстетических особенностей и намерений, лежащих в основе трёх версий перевода «Лесного царя». Сяо Юмэй отметил простоту языка в переводе Ван Гуанци и Ху Сюаньмина, в отличие от сложности текста Ин Ши. Но именно эта простота и позволила «совместить» музыку и текст. Таким образом, переводческая деятельность Ван Гуанци и его стремление сделать перевод пригодным для наложения на существующий музыкальный текст, вероятно, повлияла и на другого выдающегося музыковеда- Сяо Юмэя, который впоследствии значительно повлиял на музыкальное образование в Китае.

Творчество Ван Гуанци как переводчика немецкой поэзии получило дополнительное измерение в его работе по популяризации национальных гимнов разных стран. Он издал труд «Обзор национальных гимнов разных стран», где представил китайским читателям историко-культурный анализ государственных символов различных стран, включая Германию и Австрию. Особое внимание он уделил германскому гимну послевоенного периода, основанному на поэтическом тексте Гофмана фон Фаллерслебена, приводя в качестве примера первую строфу с характерным переводом начальной строки: «Германия, Германия превыше всего в этом мире». Версия перевода, опубликованная в 1924 году в журнале «Пробуждающийся лев» (№ 2), демонстрирует традиционный литературный стиль с сохранением ритмической структуры - четырехсловных и семисловных фраз, что создает рифмованный рисунок.

---

<sup>61</sup> Сяо Юмэй. Предисловие // Гете и др., Перевод немецкой поэзии на китайский язык / Ицзи. Шанхай: Всемирный книжный магазин, 1939. С. 31-36.

Как подчеркивает Ван Гуанци в своем исследовании, изучение зарубежных национальных гимнов преследовало цель формирования «национального самосознания», поскольку создание собственного государственного гимна являлось неотложной задачей для страны, стремящейся сохранить свою идентичность в критический исторический период. Эта работа ярко демонстрирует патриотическую позицию ученого, проявляющуюся во всех аспектах его многогранной деятельности.

Рассмотрим подробнее выбранные им для перевода песни, с точки зрения музыкальных характеристик. Подробности лингвистического анализа мы опустим, так как это не основная задача данной диссертации. В мае 1924 года Ван Гуанци записал десять немецких баллад, переведенных им самим, в своей книге «Немецкая национальная школа пения» (德國國民學校與唱歌)<sup>62</sup>. В книге тексты песен переведены с немецкого и приведены перекрестные ссылки на оригинал на немецком языке. Среди этих сочинений: «Танец», «Весенний вестник», «Маленький садовник», «Соревнование», «Песня о дожде», «Птицы и цветы», «Добрый спутник», «Малыш тихо спит», «Немецкая патриотическая песня» и «Священный вечер».

Перевод Ван Гуанци текста песни не просто буквальный. Он создан таким образом, чтобы лучше воспринимался детьми. Используемый язык имеет характерные черты разговорной речи. Композитор умело сочетает китайскую версию текста с мелодией, используя интересный ребенку язык.

Песня «Танцы» (跳舞) – немецкая народная песня, автор текста неизвестен. Общее настроение песни передано в тексте: «Потанцуешь, сестренка? Я подам тебе руку. Вперед, назад. Повернуться несложно»<sup>63</sup>. Включение в цикл немецкой народной песни позволяет расширить

<sup>62</sup> Ван Гуанци. Немецкая национальная школа пения. Шанхай: Шанхайский книжный магазин «Чжунхуа», 1925.

<sup>63</sup> 妹妹愿否跳舞？我的手儿给汝。往前行，向后还，转个圈儿真不难。(mèi mèi yuàn fǒu tiào wǔ ? wǒ de shǒu ér gěi rǔ 。 wǎng qián háng , xiàng hòu hái , zhuǎn gè quān ér zhēn bú nán ) [Здесь и далее: с целью прояснения транскрипции даётся перевод как на китайский язык (в виде иероглифов), так и на пиньинь.]



национальные границы используемого музыкального материала. Яркая, легко запоминающаяся мелодия основана на широко распространенных мелодических формулах, характерных для немецкой музыки. Характерные ямбические ходы мотивов утверждают устойчивые ступени ладовой основы, а движение по звукам доминантсептаккорда и его произвольное разрешение расширяют мелодический диапазон (см. Приложение 2, Пример 1).

Песня «**Весенний вестник**» (春使), согласно записям Ван Гуанци, является австрийской народной песней XVIII века. Оригинальная песня состоит из трех слов. Китайский текст такой: «Мы будем петь и танцевать в лесу! Весна, весна, весна уже здесь»<sup>64</sup>. В мелодии песни обыгрывается тоническое трезвучие (до мажор). Первые неуверенные вопросительные интонации утвердительно завершаются на тонике (см. Приложение 2, Пример 2).

Диапазон звучания мелодии «подчинен» вокальным регистровым особенностям детского голоса. Приемы речитативного повторения звуков в мелодических фразах облегчают интонационное усвоение мелодии, способствуют чистоте ее воспроизведения.

Песня «**Маленький садовник**» (小女园丁) принадлежит немецкому музыканту К.А. Керну (1836–1897). Оригинальный текст на немецком языке, написанный Керном, состоит из трех абзацев. Китайский текст представлен следующим образом: «Мой цветок очень хочет пить, посмотри внимательно, он очень чистый, быстро, быстро иди вперед, набери воды из колодца»<sup>65</sup>.

Как и предыдущий образец, песня показательна в качестве образца характерной немецко-австрийской песенности. Структура мелодии подчинена четкой квадратности – два предложения по четыре такта. Первые

<sup>64</sup>子规子归，林中高叫，我们快欢歌，跳舞復踊跃！春日，春日，即刻来到。(zǐ guī zǐ guī , lín zhōng gāo jiào , wǒ men kuài huān gē , tiào wǔ fù yǒng yuè ! chūn rì , chūn rì , jí kè lái dào )

<sup>65</sup>我的花儿十分渴，仔细看，很明确，快些快些往前行，汲点井水一沃。(wǒ de huā ér shí fēn kě , zǎi xī kàn , hěn míng què , kuài xiē kuài xiē wǎng qián háng , jí diǎn jǐng shuǐ yī wò )

фразы каждого предложения идентичны и в интонационном, и в ритмическом отношении. В первом предложении гармоническое развитие связано с уклонением в сферу субдоминанты и завершением срединным каденционным оборотом. Второе предложение мелодически развивается ярче, присутствует красивое нисходящее заполнение секстового хода от VI к I ступени (см. Приложение 2, Пример 3).

Песню «Соревнование» (竞争) сочинил музыкант К.Ф.Цельтер (1758–1832) на поэтический текст Х.Гофмана фон Фаллерслебена. Содержание песни предполагает ее веселый характер: «Маленький ослик хочет сравнить их умения. Кто может петь красивым голосом? Кто поет красивым голосом. В той майской сцене, в той майской сцене»<sup>66</sup>.

Песня демонстрирует ярко выраженное танцевально-игровое начало. Песня представлена в виде периода повторного строения. Первое предложение основывается на повторяющемся терцовом ходе от V к III ступени и завершении фразы на IV ступени. Вторая фраза первого предложения представлена в виде нисходящей секвенции того же оборота на секунду ниже. Второе предложение является вариантом первого. Начальный оборот изменен на поступенный ход от V к III ступени и речитацией на ней. В качестве изменяемого элемента использовано опевание завершающих тонов фраз. Заключительное предложение в мелодическом плане показательно как пример демонстрации ладовой основы с утверждением главного устоя. Оно также является кульминационным, так как в процессе поступенного восходящего хода достигается вершина мелодии – VI ступень и возвращение к тонике с опорой на главные гармонические функции – S, D, T (см. Приложение 2, Пример 4).

«Песня о дожде» (落雨歌) – немецкая народная песня, написанная А.Э. Фроло (1796–1865), с тремя оригинальными куплетами. Текст Ван

<sup>66</sup>子规鸟小驴子，欲将本事一比。谁个声调唱得美。谁个声调唱得美。在那五月佳景，在那五月佳景。(zǐ guī niǎo xiǎo lú zǐ , yù jiāng běn shì yī bǐ 。 shuí gè shēng diào chàng dé měi 。 shuí gè shēng diào chàng dé měi 。 zài nà wǔ yuè jiā jǐng , zài nà wǔ yuè jiā jǐng )

Гуанци следующий: «Дождь идет, дождь идет, цветы прекрасные, цветы прекрасные, трава зеленая»<sup>67</sup>.

Красивая танцевальная мелодия «Песни о дожде» пронизана вальсовостью. Движение мелодии от квинтового тона вверх в первом предложении и противоположный ход от квинты к нижней тонике структурно уравнивает мелодию. Повторяющийся оборот V-III ассоциируется и с каплями дождя и одновременно является отталкивающимся звеном для дальнейшего развития. Мелодия песни завлекательна, звучит в удобном для исполнения диапазоне. Ее интонационное развитие предполагает контрастное «прочтение» различными группами исполнителей: начинают девочки, продолжают мальчики (см. Приложение 2, Пример 5).

Музыку к песне «Птицы и цветы» (鸟语花香) написал Я. Кеска (1789–1826). Слова – Г. Г. фон Фаллерслебена. На китайском языке приводится следующий текст: «Все птицы поют, все цветы благоухают. Зелень начинает расти в лесах и полях. Воспользуйтесь этой весной, чтобы прогуляться. Идите на восток утром и на запад вечером. Измените свой маршрут. Мир полон зелени!»<sup>68</sup>

Песня написана в стиле старинных немецких песен. Неторопливый поступенный распев в сложном размере и ритмическом оформлении крупными длительностями напоминает жанровые особенности старинных гимнов. Интонационная сдержанность начального мотива компенсируется его развитием во второй фразе (см. Приложение 2, Пример 6).

---

<sup>67</sup>雨来了，雨来了，子归湿透了花儿好，花儿好，草儿亦绿。(yǔ lái le , yǔ lái le , zǐ guī shī tòu le huā ér hǎo , huā ér hǎo , cǎo ér yì lǜ )

<sup>68</sup>有鸟皆歌，无花不馨。林间野上绿初生。趁此春光，正好游行。朝东夕西。迭换途程。大千世界绿盈盈！(yǒu niǎo jiē gē , wú huā bú xīn 。 lín jiān yě shàng lǜ chū shēng 。 chèn cǐ chūn guāng , zhèng hǎo yóu háng 。 cháo dōng xī xī 。 dié huàn tú chéng 。 dà qiān shì jiè lǜ yíng yíng !)

Песня **«Хорошая компания»** (好伴友) сочинена Фр. Силехером (1789–1860) на стихи немецкого поэта Л. Уланда. Содержание песни: «У меня хороший товарищ, лучшего я и не мог желать. Барабаны войны укрепляют сердце армии, идите со мной, идите друг с другом, идите друг с другом»<sup>69</sup>.

Яркая оптимистичная мелодия песни «Хорошая компания» вызывает ассоциации с маршево-гимническими композициями. Начальный восходящий скачок на кварту с его активным продолжением и возвращением в исходную позицию определяет содержание уже первой фразы. Продолжение связано с еще более высокой позицией устойчивых тонов (V–III ступени). Для обеих фраз характерна лапидарность движения с опорой на устойчивые звуки тональности (G-dur).

Второе предложение более мелодично, в нем лиричность преобладает над маршевостью. Интонации секундового движения распеваются внутри опорных звуков. Мелодия получает секвенционное развитие, за счет чего ее размеры увеличиваются. Завершающее предложение синтезирует в себе особенности двух предыдущих. В нем сочетаются маршевость первого предложения с лиричностью второго.

Данная песня предназначена для двухголосного исполнения, что может подразумевать как дуэт, так и более масштабный состав исполнителей (ансамбль или хор). Двухголосие основано на консонирующих созвучиях: прима, терция, квинта, секста. При этом партии верхнего и нижнего голосов одинаково выразительны (см. Приложение 2, Пример 7).

**«Малыш спит тихо»** (娇儿静寐) (музыка – К.-М. фон Вебер (1786–1826), Ф.К. Химер (1768–1822)). Текст песни такой: «Спи, мой малыш, мой

---

<sup>69</sup>我有一个好伴友，再好真是再没有。咚咚战鼓壮军心，与我并肩向前走，彼此同一步伍，彼此同一步伍。(wǒ yǒu yī gè hǎo bàn yǒu , zài hǎo zhēn shì zài méi yǒu 。 dōng dōng zhàn gǔ zhuàng jun1 xīn , yǔ wǒ bìng jiān xiàng qián zǒu , bǐ cǐ tóng yī bù wǔ , bǐ cǐ tóng yī bù wǔ )

малыш, закрой свои голубые глазки и спи спокойно. Музыка тиха, как на кладбище. Я буду гонять мух за тебя, спи спокойно и не бойся»<sup>70</sup>.

Основой песни является колыбельная. В ней присутствуют все характерные элементы жанра: трехдольный «убаюкивающий» ритм, превалирующее плавное движение, а при наличии скачков – их поступенное заполнение. Гармоническое развитие характерно для немецкой (как и в целом для европейской) музыки: тоника-доминанта-тоника. Автентическая направленность смягчается за счет введения гармоний побочных ступеней (трезвучия II, VI в разложенном виде).

Песня изложена в двухголосии. В отличие от предыдущего образца в данном случае при превалировании консонирующих созвучий вводятся диссонансы (секунда, тритон), получающие свое разрешение. Двухголосное изложение основано на аккордовой последовательности классико-романтического стиля. Каждый вертикальный интервал воспринимается как составляющая часть гармонического комплекса, в большей степени консонирующего, чтобы не утяжелять звучание и сохранить мягкость, характерную для жанра колыбельной песни (см. Приложение 2, Пример 8).

**«Немецкий патриотический гимн» (德国爱国歌)** (музыка Й. Гайдна (1732–1809), слова Г. Гоффмана фон Фаллерслебена). Текст песни:

«Германия, Германия, прежде всего. Уникальная в мире. Для защиты нашей страны и борьбы с нашими врагами мы единственные в мире»<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup>娇儿且静寐，我之小宝贝，闭汝蓝眼儿，朦胧好酣睡。万籁已无声，寂然如墓地。为汝逐苍蝇，酣眠且勿畏。(jiāo ér qiě jìng mèi , wǒ zhī xiǎo bǎo bèi , bì rǔ lán yǎn ér , méng lóng hǎo hān shuì 。 wàn lài yǐ wú shēng , jì rán rú mù dì 。 wéi rǔ zhú cāng yíng , hān mián qiě wù wèi )

<sup>71</sup>德国德国，高出一切。与兹世界独超绝。保我民族，抗我仇敌，惟我世界独超绝。(dé guó dé guó , gāo chū yī qiē 。 yǔ zī shì jiè dú chāo jué 。 bǎo wǒ mín zú , kàng wǒ chóu dí , wéi wǒ shì jiè dú chāo jué )

Восток покупает карманы, на западе до Марса, на севере – о южном Египте, Германии, Германии, выше всего, и с этим миром неповторимо<sup>72</sup>».

Музыка «Немецкого патриотического гимна» наиболее сложная из всех ранее проанализированных песен. Она предназначена для профессиональных исполнителей в области вокального мастерства.

Гимн представлен в простой двухчастной форме, в которой вторая часть является кульминационной. Диапазон мелодии в ее двухголосном изложении шире октавы (ля малой октавы – фа второй октавы). Ведущим является верхний голос.

Необычно начало гимна – затакт с синкопой. Такое «нервное» начало смягчается мелодической плавностью первой фразы, движение которой основано на опевании тонической терции (фа – ля). Начало и завершение второй фразы – возвращение к тревожному импульсу синкопы. Мелодия начинается с самой высокой точки фразы и почти также высоко завершается (в начале – восходящий скачок на сексту: фа – ре; а в завершении фразы – восходящий скачок на квинту: фа – до).

Второе предложение проходит в рамках доминантовой тональности до мажор. Каждая фраза идёт по звукам доминантового трезвучия, в конечном итоге завершаясь модуляцией.

Кульминационный раздел песни начинается с наивысшей точки мелодии (фа второй октавы), от которой следует поступенное движение вниз с использованием секвенционного принципа (с начала нисходящий ход от фа, а потом такой же ход от ре). Кульминация подчеркнута динамически: обозначено по тексту как «форте». Возвращение в сферу основной тональности подчеркивает утвердительный характер музыки второго периода.

---

<sup>72</sup>东自买兜，西至马色，北自摆提南埃及，德国，德国，高出一切，与兹世界独超绝。  
(dōng zì mǎi dōu , xī zhì mǎ sè , běi zì bǎi tí nán āi jí , dé guó , dé guó , gāo chū yī qiē ,  
yǔ zī shì jiè dú chāo jué )

В целом мелодическое развитие данной песни характерно для жанра гимна. Широкие восходящие взлеты, превалирование лапидарного принципа в строении мелодии, движение к кульминации, ее динамическое оформление – отвечают жанровым признакам (см. Приложение 2, Пример 9).

К песне «Святая ночь»<sup>73</sup> (神圣之夜) музыку написал Франц Грубер (1787–1863), а текст – Йозеф Мор (1792–1848). В канун Рождества в Германии каждая семья поет эту песню. Китайский перевод звучит следующим образом: «Все молчит! Святая ночь! Ночь длинна, толпа движется, остается только одна пара. Ребенок с кудрявыми волосами и лицом, крепко спящий в сладкой тишине, крепко спящий в сладкой тишине»<sup>74</sup>.

Мелодия песни «Святая ночь» в немного измененном ритмическом варианте широко известна в кругах меломанов под названием «Тихая ночь». Содержание песни связано с фактом рождения Иисуса Христа и возвещением об этом событии миру.

Жанровой основой песни является колыбельная, в которой лиризм проявляется в двух гранях: восторженность и убаюкивание. Каждая из них выражена определенным интонационным комплексом. В первом предложении момент убаюкивания связан с мягким секундово-вспомогательным движением мелодии. Трехдольный ритм с участием мелких длительностей (восьмые и шестнадцатые с пунктиром) зрительно передает момент раскачивания колыбельной. Последующий мелодический взлет воспринимается как радостный возглас по случаю рождения младенца. Второе предложение менее импульсивно. Оно, скорее, повествовательного склада. Звучит в среднем регистре, на нейтральной динамике. Тем ярче воспринимается кульминация песни – первая фраза третьего предложения.

<sup>73</sup> В русском переводе «Тихая ночь»

<sup>74</sup> 万籁寂！神圣之夜！夜漫漫，群动息，只余一双夫妇还未歇。旁有卷发和容之童子，酣睡在甜静里，酣睡在甜静里。(wàn lài jì ! shén shèng zhī yè ! yè màn màn , qún dòng xī , zhī yú yī shuāng fū fù hái wèi xiē 。 páng yǒu juàn fā hé róng zhī tóng zǐ , hān shuì zài tián jìng lǐ , hān shuì zài tián jìng )

Высокий регистр, движение по звукам уменьшенного трезвучия с разрешением в тонику, динамическое акцентирование связаны с выражением восторга о новости. Завершение песни на мелодическом движении по звукам тонического трезвучия может символизировать убежденность в важности произошедшего события (см. Приложение 2, Пример 10).

Итак, интересен выбор композитором жанров. Присутствуют гимны, маршевые композиции, что неудивительно в рамках борьбы за новую жизнь, новую культуру, а также удобства для пения таких композиций хором. Есть колыбельные, немецкие народные и старинные песни и даже немецкий гимн с прославлением Германии. Все композиции предлагалось в первую очередь исполнять детям и молодежи в школе. Текст значительно меняется относительно немецкого – куплеты сокращены, присутствует повтор слов, что вероятно также связано с удобством произношения на китайском языке (именно эти слова удобно подошли для исполнения мелодии).

### **Детские песни**

Обращая внимание на камерно-вокальную линию творчества композитора, стоит отметить его тяготение к сочинению музыки для детей и национальных гимнов. В марте 1928 года в третьем выпуске семнадцатого тома журнала «Образование в Китае» (издательство «Чжунхуа»), была опубликована статья Ван Гуанци под названием «Новые учебные материалы по вокалу для начальной школы», в которой были размещены слова девяти детских песен – «Желтая река», «Сажая бобы», «Ласточки», «Зима-зима», «Семейная книга», «Кто хочет знать», «Солдат», «Семейная песня четырех времен года Тянь» и «Танцы». Тексты были написаны в 1925-26 годах, а представлены публике лишь в 1928 году. Анонсирование предстоящей премьеры сборника песен Ван Гуанци способствовало концентрации внимания исполнителей и слушателей на новом музыкальном сочинении, а также его популяризации. Китайские исследователи определяют, что одна из песен, «Танцы», взята из книги Ван Гуанци «Немецкие национальные школы



и пение», что означает, что она не является оригинальным произведением Ван Гуанци. В результате, считается, что Ван Гуанци написал восемь перечисленных выше «Школьных песен»<sup>75</sup>. Также, некоторые считают, что Ван Гуанци использовал мелодии из сборников традиционной китайской музыки, как он это сделал с немецкими песнями, но это точно не доказано. Возможно, он просто заимствовал некоторые звучания или использовал стилистику традиционных китайских произведений. Тексты пяти песен были переводными (включая «Танцы»), а других четырех – были написаны непосредственно самим композитором. В данном разделе мы рассмотрим, какие приемы композитор заимствовал из немецкой песенной музыки, и привнес ли китайское традиционное звучание.

### **Песня «Жёлтая река» (黄河)**

Содержание песни связано с описанием реки: «Вода Желтой реки действительно желтая, как гороховый суп, называющий себя королем Севера, кто осмелится сравниться с ним»<sup>76</sup>.

Текст этой песни придуман специально для детей. Например, «гороховый суп» используется как ассоциация для описания воды в Желтой реке, что может легко быть понято детьми. Описание Желтой реки и Великой Китайской стены, восхваление китайской цивилизации, богатой знаниями, а также воспитания у детей национального самосознания – все это отражает сильный патриотизм автора, который стремился привить это и детям.

В вокальном воспроизведении стихотворной основы сочетаются черты национальной мелодики и принципы мелодического развития, характерные для европейской культуры.

Ладовой основой песни является мажорный гексахорд от *re*. Однако, в каждом предложении песни, а их три, ладовая основа предстает в разных

<sup>75</sup> Хэшань Син. Комментарий Ван Гуанци к девяти детским стишкам // Народная музыка. 1985. № 11. С. 27.

<sup>76</sup> 黄河黄河之水真正黄，好像豌豆汤，自称北方王，谁敢和他比短长。(huáng hé huáng hé zhī shuǐ zhēn zhèng huáng , hǎo xiàng wān dòu tāng , zì chēng běi fāng wáng , shuí gǎn hé tā bǐ duǎn zhǎng )

вариантах. Первое предложение демонстрирует весь состав звукоряда. Необычность начала с вводной ступени и ее разрешением в устой с последующим восходящим скачком и его поступенным заполнением концентрирует внимание слушателя. С ярким национальным колоритом звучит второе предложение, в котором пропущена вторая ступень лада и гексахорд переходит в пентатонику. Мелодическая линия выстроена в последовательности секундовых и терцовых интервалов. Третье предложение синтезирует в себе черты первых двух. Как продолжение пентатонного развития воспринимается первая фраза, и как своеобразная репризность, отсылающая слушателя к началу песни, – вторая фраза предложения. Структура песни – период неквадратного строения и неравнозначным делением предложений: 4+4+3 (см. Приложение 2, Пример 11). Несмотря на регистр и диапазон, мелодическое развитие, основанное на сочетании плавного и скачкообразного движения, сложно для исполнения детьми и требует определенной вокальной подготовки.

### **«Сажаю бобы» (种豆)**

По содержанию данную песню можно назвать трудовой: «У подножия горы Наньшань я сажаю ростки фасоли. Я встаю рано утром и пропалываю траву. Вечером я беру мотыгу и иду домой под луной. Роса на траве пропитывает мою одежду и обувь. Я не жалею об этом. Я просто надеюсь, что мои бобы будут прекрасно расти»<sup>77</sup>. Песня «Сажаю бобы» необычна по структуре. В ней автор следует традиции китайской народной трудовой песни. Мелодия состоит из ряда самостоятельных мотивов, играющих роль строительных «кирпичиков». Каждый мотив состоит из четырех звуков, которые интонируются на трех равных долях, независимо от их назначения в такте (сильная или слабая). Таких мотивов четыре. Заключительный мотив

<sup>77</sup>南山下，种豆芽，清早起，将草理。晚来月下荷锄归家里。草头露，沾衣履，沾衣履，不要悔。只望我的豆儿长得美。(nán shān xià , zhǒng dòu yá , qīng zǎo qǐ , jiāng cǎo lǐ 。 wǎn lái yuè xià hé chú guī jiā lǐ 。 cǎo tóu lù , zhān yī lǚ , zhān yī lǚ , bú yào huǐ 。 zhī wàng wǒ de dòu ér zhǎng dé měi 。 )

состоит из девяти звуков и расположен на шести долях тактов. В строении звукоряда присутствует шесть ступеней при центральном устое *ре*. Но в каждом мотиве какие-то ступени отсутствуют. В первом мотиве при нисходящем движении от *си* к *ре* нет звуков *ми* и *ля*. Во втором мотиве отсутствуют звуки *си* и *ми*. Третий мотив повторяет звуковое наполнение первого мотива, но в ином порядке использования ступеней. Четвертый мотив является вариантом второго мотива. В завершающем, суммирующем мотиве отсутствуют звуки *ля* и *соль*. В целом, при исполнении песни создается иллюзия ее пентатонной основы, но звуков используется меньше, что может отсылать слушателя к древним китайским ладам<sup>78</sup>. Интонационно структура песни напоминает горки: спад-подъем и т.д., что не противоречит движениям человека во время трудового процесса (см. Приложение 2, Пример 12).

#### «Ласточка» (燕子)

В песне «Ласточка» (燕子) язык текста изыскан и имеет характерные черты детской разговорной речи. В тексте используются как метафорические, так и антропоморфные риторические приемы: «Ласточки, похоже, снова несут домой дождь в этом году. Они не боятся трудностей, ни весной, ни осенью. Надеюсь, мы сможем поиграть с ласточками на летних и зимних каникулах»<sup>79</sup>. В китайском оригинале хвост ласточки сравнивается с «вилкой». По смыслу осенний и весенний перелеты птиц ассоциируются со стремлением человека к перемене мест. Автор использует особенности детской разговорной речи, например, во фразах об ожидании весны.

Музыкальное «прочтение» поэтической основы ориентировано на исполнение детьми: небольшой диапазон, регистровая зона примарного

<sup>78</sup> См. подробнее: Татаринова Т.Л., Дай Юй. О некоторых особых ладах в китайской традиционной музыке // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. №2 (48). С. 36-38.

<sup>79</sup> 燕子尾巴好像又又一年要搬雨回家，春来避暑秋来避寒不怕辛苦不怕难，但愿我们寒暑假得与燕儿一堆耍。(yàn zǐ wěi bā hǎo xiàng yòu yòu yī nián yào bān yǔ huí jiā , chūn lái bì shǔ qiū lái bì hán bú pà xīn kǔ bú pà nán , dàn yuàn wǒ men hán shǔ jiǎ dé yǔ yàn ér yī duī shuǎ)

звучания, отсутствие скачков на широкие интервалы. В мелодии четко ощущается опора на тоническое трезвучие (ре мажор). Первая фраза представляет плавный ход от I ступени к III и поступенное заполнение при возвращении к тонике. Вторая фраза, схожая по интервальному составу, звучит на терцию выше, привнося в мелодию светлый оттенок. Оба построения объединены в предложение, которое повторяется без изменений. Отсутствие интонационного развития связано с особенностями детской памяти, возможностями большинства детей исполнять вокальную музыку. Третье предложение – кульминационное по своей сути, завершает музыкальное развитие песни. Оно перекликается с интонациями второй фразы начального предложения, так как основано на двухстороннем опевании V ступени лада и, в то же время, каденционно завершает песню на тонике (см. Приложение 2, Пример 13).

### «Зима-зима» (冬天冬天)

Содержание песни «Зима-зима» аллегорично: «Зима, зима. Прощай, прощай. Я заперт, как птица в клетке. Маленькая птичка, маленькая птичка, я не могу держать ее в себе»<sup>80</sup>. Лирика отражает ненависть автора к феодальному авторитаризму и стремление к свободе в теме детского сюжета «прощание с зимой». В тексте используются короткие предложения и риторические приемы, такие как метафоры, олицетворение и повторение, которые соответствуют уровню понимания детей и также подходят для детского пения.

Анализ музыкального текста подтверждает принцип автора о создании мелодики, близкой национальным традициям. Несмотря на то, что мелодическая линия довольно проста, что естественно для детского репертуара, она выразительна и легко запоминаема. Автор музыки для облегчения запоминания и интонирования использует в мелодии устойчивые

<sup>80</sup> 冬天冬天，别了别了。被你关在家中，好像笼内小鸟。小鸟小鸟，关不住了 (dōng tiān dōng tiān , bié le bié le 。 bèi nǐ guān zài jiā zhōng , hǎo xiàng lóng nèi xiǎo niǎo 。 xiǎo niǎo xiǎo niǎo , guān bú zhù le 。 )

ступени, начиная и завершая каждую фразу ими. Начальный мотив несет на себе функцию тезисного утверждения. Повторяясь дважды, без изменений, предлагаемая аксиома педализует звучание. Риторичность высказывания смягчается ритмическим оформлением. Используемая трехдольность привносит элемент танцевальности. Облегчению начального тезиса способствует и принцип секвенционного развития в процессе изложения мелодии (см. Приложение 2, Пример 14).

### «Кто хочет знать» (谁愿知道)

В песне «Кто хочет знать» (谁愿知道) тонко и с детской веселостью метафорически описываются психологические и поведенческие особенности детей разных возрастов: «Кто хочет узнать, как играют маленькие девочки, часто берут подушку, чтобы пообниматься, и быстро ложатся спать»<sup>81</sup>. Музыкальное изложение песни «Кто хочет знать» основано на графическом противопоставлении музыкальных фраз: восходящий ход – нисходящее завершение. Впервые из анализируемого материала автор музыки расширяет диапазон до октавы, вероятно для того, чтобы подчеркнуть контраст между группами исполнителей: мальчики и девочки. Вопросительные интонации начального построения – движение по звукам тонического трезвучия. Ответная фраза связана с опеванием верхней тоники. Интонационное развитие песни больше приближено к западно-европейскому типу с ее четкой опорой на тонико-доминантовое соотношение (см. Приложение 2, Пример 15).

### «Письмо из дома» (家书)

Текст песни:

	客从远方来，交我一封信。
--	--------------

<sup>81</sup> 谁愿知道谁愿知道，小女孩子怎样玩闹，常把枕头当作儿抱，乖乖快些睡觉。(shuí yuàn zhī dào shuí yuàn zhī dào , xiǎo nǚ hái zǐ zěn yàng wán nào , cháng bǎ zhěn tóu dāng zuò ér bào , guāi guāi kuài xiē shuì jiào)

Гость издалека передал мне письмо. На письме – почтовая марка, а на марке – жирный штамп. В нем есть текст и дата отправки. Если оно пришло из моего родного города, То я уже счастлив, даже не читая его.	Kè cóng yuǎnfāng lái, jiāo wǒ yī fēng xìn. 信上有油花，花上有油印。 Xìn shàng yǒu yóu huā, huā shàng yǒu yóuyìn. 其中发信日，下有一封信。 Qízhōng fā xìn rì, xià yǒuyī fēng xìn. 如是故乡来，不读已欢慰。 Rúshì gùxiāng lái, bù dú yǐ huān wèi.
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Восемь строк текста разделены на две части. Все стихотворение стилистически похоже на написанное на языке «Пять Древних». Всего в сорока словах оно ярко изображает настроение человека, странствующего по чужой земле, получившего письмо из дома. Оно полно ностальгии. Текст ритмичен, предложения компактные, яркие и плавные. Адресат рассматривает дату и место отправки на «штемпелях» подробнее, и именно в этих словах содержится чувственное понимание эмоций.

Песня «Письмо из дома» имеет ярко выраженную национальную почвенность, отраженную в ладовой основе: пентатоника от *re*.

Структура мелодии включает четыре фразы по три такта каждая. Каждая фраза завершается устойчивым тоном. Если исходить из правила определения главного устоя как заключительного тона мелодии, то это будет звук *ля* и тогда пентатоника приобретает другой звукоряд: *ля-си-ре-ми-соль*. При этом побочными устоями выступают *ля*, *ре*, *ми*.

Интонационно мелодия не представляет сложностей, превалирует плавное движение, завершение каждой мелодической фразы связано с односторонним опеванием устоя. Ритмическая сторона ровная, связана с движением четвертными длительностями. Музыкальный язык песни предполагает ее «домашнее» исполнение (см. Приложение 2, Пример 16).

**«Солдат» (兵士)**

Поэтический перевод песни «Солдат» живой и интересный: «Если солдат слышит военные барабаны, то выстраивается в шеренгу. У нас уже есть военные барабаны, чтобы играть по-настоящему хорошо. Донг-донг-донг-донг-донг-донг-донг-донг-донг»<sup>82</sup>.

В мелодии песни явно ощущается национальная основа – практически отсутствует поступенное движение. Центральными интонациями становятся ходы по звукам предполагаемого тонического трезвучия в восходящем и нисходящем вариантах. Структура лада – пентатоника с явно выраженным мажорным колоритом. Эта песня более сложна для исполнения и предназначена для включения в репертуар детей среднего и старшего возраста (см. Приложение 2, Пример 17).

#### «Семейная песня четырех времен года Тянь» (田家四季歌)

В тексте песни сочетается четкая структура предложений, скоординированный ритм и поэтическое содержание. При этом используемый язык можно охарактеризовать как поэтический разговорный язык:

*Весной дует весенний ветерок, цветут цветы, растет трава и летают бабочки. Сеянцы пшеницы зеленые, а листья шелковицы пышные.*

*Летом фермерские работы кипят. Собрав листья шелковицы, мы сажаем рис. Мы встаем рано и усердно работаем, а возвращаемся с лунным светом.*

*Осенью собирают урожай риса, и зерна становятся желтыми, как золото. Хотя тело устало, сердце здорово.*

*Зимой снег только что сошел, и новая одежда на ватной подкладке легкая.*

---

<sup>82</sup>当兵的若是听见打战鼓排队伍，堂入室我们已有战鼓打真好呀，咚咚咚咚咚咚咚咚。  
(dāng bīng de ruò shì tīng jiàn dǎ zhàn gǔ pái duì wǔ , táng rù shì wǒ men yǐ yǒu zhàn gǔ dǎ zhēn hǎo ya , dōng dōng dōng dōng dōng dōng dōng dōng dōng )

*Год фермерских работ закончился, и еда теплая и улыбающаяся*<sup>83</sup>.

В четырех куплетах описываются сельские пейзажи четырех времен года, каждый из которых отражает типичные черты. Это фермерский дом в глазах детей, а также воспоминания автора о его детстве в Сибире, провинция Сычуань.

Музыкальная структура «Семейной песни четырех времен года Тянь» определяется ее поэтической основой. Исходя из стихотворного текста, песню можно разделить на два предложения, каждое из которых состоит из двух фраз. Однако размеры предложений и их внутреннее строение неравнозначны (см. Таблицу 1).

*Таблица 1. Структура «Семейной песни четырех времен года Тянь»*

Фраза	1	2	3	4
Кол-во тактов	3	3,5	2,5	3
Лад. опора	Ми	Ля	ми	ре

Как видно из схемы, в развитии песни присутствует модуляционный переход из лада от *ля* в завершающий лад от *ре*. В первой фразе мелодия экспонируется в рамках кварты *ми-ля*. Дважды проводится поступенный нисходящий ход, но первый раз он начинается с сильной доли, а второй раз – со слабой. Внутри мотива меняется метрический акцент, что, скорее всего, определяет поэтический текст. Вторая фраза начинается с сильной доли. Она

<sup>83</sup>春季里，春风吹，花开草长蝴蝶飞。麦苗儿绿了，桑叶儿正肥。

夏季里，农事忙，才了采桑又插秧。早起勤耕作，归来带月光。

秋季里，稻上场，谷像黄金粒粒黄。身上虽辛苦，心里却安康。

冬季里，雪初晴，新作棉衣轻又轻。一年农事了，饱暖笑盈盈。

chūn jì lǐ , chūn fēng chuī , huā kāi cǎo zhǎng hú dié fēi 。 mài miáo ér lǜ le , sāng yè ér zhèng féi 。

xià jì lǐ , nóng shì máng , cái le cǎi sāng yòu chā yāng 。 zǎo qǐ qín gēng zuò , guī lái dài yuè guāng 。

qiū jì lǐ , dào shàng chǎng , gǔ xiàng huáng jīn lì lì huáng 。 shēn shàng suī xīn kǔ , xīn lǐ què ān kāng 。



мелодически расширяется из-за включенного скачка на звук *до-диез* второй октавы. Оба мотива второй фразы начинаются одинаково, но только второй завершается устоем.

Во втором предложении происходит переход в основной лад. В третьей фразе вновь меняется метрическую структуру, начинаясь со слабой доли. Но в ней еще сильно ощущение устоев *ми-ля*. Лишь заключительная фраза разрешает ладовое противоборство и утверждает новый устой – *ре*.

Ладовая неопределенность является важной составляющей эстетического образа, воплощённого в песне. Графически ход мелодии ассоциируется с постепенным неторопливым подъемом к вершине и столь же плавным возвращением вниз. В метрической перемене тяжелых и легких долей скрыта танцевальная канва, придающая песне изысканность (см. Приложение 2, Пример 18).

Задачей композитора являлось не просто сочинение национальной музыки, но и ее использование на уроках вокала. Таким образом, у обучающихся должны были формироваться устойчивые представления об особенностях китайской традиционной музыки. Поэтому отобранные мелодии были написаны на основе пентатонного звукоряда, легки для исполнения детскими голосами, а также доступны и разнообразны по образному содержанию. Ван Гуанци видел перед собой цель – создание подлинной национальной музыки в Китае, что подтверждается следующими его словами: «Всякий народ, который обладает национальной музыкой, никогда не исчезнет. Если народ приходит в упадок, мы сможем возродить его с помощью этой национальной музыки. И хотя наша страна разрушена, мы можем вдохнуть в нее новую жизнь с помощью национальной музыки»<sup>84</sup>.

Стремление Ван Гуанци к сохранению национальной самобытности в музыкальных произведениях также как и его научное творчество неразрывно связано с традициями западной и восточной культур. Данная

---

<sup>84</sup> Чжу Д. Комментарий к музыкальным произведениям Ван Гуанци // Журнал Центральной консерватории музыки. 1983. № 1. С. 72.

преемственность проявилась в «непрерывности концепции музыкального образования, наследовании особого типа музыкального мышления, принципов музыкального формообразования»<sup>85</sup>. Это заметно в применении необычных для европейского слуха ладов, связанных как с пентатоникой, так и с древними китайскими ладами или ладами народной музыки.

В результате, Ван Гуанци выступал не только как теоретик, но и как активный сторонник возрождения и сохранения китайской национальной музыки. Усилия Ван Гуанци по созданию подлинной национальной музыки не только подтверждают его глубокую приверженность к культурным традициям Китая, но и свидетельствуют о стремлении к гармоничному сосуществованию различных музыкальных языков в современном мире. Его подход остается актуальным и вдохновляет новых поколений музыкантов и исследователей, стремящихся найти баланс между традицией и инновацией. По мнению исследователя И. Лю, «современное творчество китайских композиторов реализуется на основе уникального культурного наследия китайской нации и мирового музыкального опыта»<sup>86</sup>.

### **Гимны Ван Гуанци**

Ван Гуанци не только выдвигал свои собственные идеи по созданию национальной музыки, но и применял конкретные методы на примере создания гимна ассоциации «Молодой Китай». Отметим его подход к сочинению гимна и государственной музыки:

1. использование материалов традиционной китайской музыки;
2. должна быть национальной по характеру, в отличие от других дисциплин, где существующие западные способы сочинения и материалы могут быть использованы по мере возможности.

---

<sup>85</sup> Чжан Ц. О сохранении национального своеобразия в китайской вокальной музыке XX века // Университетский научный журнал. 2021. № 62. С. 168.

<sup>86</sup> Лю И. Образ родного края в камерно-вокальном творчестве китайских композиторов // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования. 2017. Т. 46. С. 235.

Хотя создание зависит от таланта автора, с одной стороны, и от применения соответствующих техник, при этом материалы для исследований могут быть не ограничены Китаем<sup>87</sup>.

Также Ван Гуанци считал, что нужно как можно скорее создать национальную музыку. Для достижения этой цели он предложил объединить, с одной стороны, древнюю музыку Китая, с другой – популярную народную музыку, а затем превратить ее в национальную музыку, используя методы сочинения западной музыки, чтобы позволить «фундаментальному духу китайской нации выразить себя»<sup>88</sup>. По этой причине Ван Гуанци и сам сочинил «Молодежную китайскую песню», в которой использовал китайскую музыкальную систему, объединил эмоции и разум, и оформил ее в музыкальную партитуру. В то время эту песню изучали и пели в некоторых школах, что оказало определенное влияние<sup>89</sup>.

В начале XIX века Китай переживал период войн и политических потрясений. В результате в Китае не было официального государственного гимна, и 24 ноября 1919 года Министерство образования направило в Государственный совет запрос о создании «Общества по изучению национального гимна». После тщательного отбора Общество решило использовать партитуру Сяо Юмэя, который только что вернулся после обучения в Германии. Ван Гуанци, который находился далеко от Германии, написал статью, в которой отметил, что национальный гимн Сяо Юмэя вполне подходит для целей страны, но текст песни слишком литературный и трудный для понимания широкой публикой, что не способствует популяризации национального гимна.

Ван Гуанци выступает в защиту национального гимна, и его критика также более глубока и всеобъемлюща, он сказал: «Я считаю, что текст национального гимна должен содержать, по крайней мере, следующие три

---

<sup>87</sup> Ван Гуанци. Перевод партитуры Цинь // Собрание сочинений Ван Гуанци – музыкальный том. Чэнду: Башу Шуша, 2009. С. 4.

<sup>88</sup> Там же. С. 358.

<sup>89</sup> Там же. С. 223.

элемента: культивирование национального сознания. Способ сделать это – добавить больше эмоциональных элементов в слова и фразы. Должен быть соответствующий идеал. Он должен быть написан таким образом, чтобы смысл слов указывал на важную миссию народа в будущем. Он должен быть прост для понимания. Особое внимание следует уделить простоте текста»<sup>90</sup>.

В результате была предложена цель создания национального гимна, и была сочинена «Молодежная китайская песня». После этого была написана книга под названием «Комментарий к национальным гимнам различных стран»<sup>91</sup> (各國國歌評述), которая была завершена в мае 1925 года. Исследование знакомит с историей национальных гимнов западных стран и содержит партитуры национальных гимнов 21 страны с переводами текстов. Кроме того, в книгу вошли национальные гимны, написанные для Китая девятью известнейшими композиторами того времени. Эта книга сыграла огромную роль в продвижении рождения нового китайского национального гимна.

Перед лицом последних дней старого Китая Ван Гуанци выступал за создание энергичного молодого Китая, подходящего для XX века, и рассматривал молодой Китай как часть идеального молодого мира. Поэтому он назвал сочиненный им национальный гимн «Молодежная китайская песня».

### **Молодежная китайская песня 《少年中国歌》 (гимн ассоциации «Молодой Китай»)**

Это одно из важнейших произведений, сочиненных Ван Гуанци, в котором обобщенно предстала идея патриотизма и национальной самоидентификации. В музыке воспеваются энергичность, энтузиазм и

---

<sup>90</sup> Сиро Онодэра. Баланс между национальностью и этничностью: формулирование национального гимна и его противоречия в начале правления династии Цин // Журнал Университета Сунь Ятсена (издание по общественным наукам). 2009. № 1. С. 90-100.

<sup>91</sup> Ван Гуанци. Комментарии к национальным гимнам различных стран. Шанхай: Шанхайский книжный магазин «Чжунхуа», 1926. 129 с.

целеустремленность, организованные с помощью традиционного жанра марша (см. Приложение 2, Пример 19).

Текст следующий: «Молодые китайские мастера, независимые от восточной Азии, продвигающие древнюю культуру Востока, всегда выступающие за гуманизм, они приходят ко мне как к Конфуцию, сравниваются с сильными, подталкивают меня к доброжелательности и праведности, пожалуйста, посмотрите в будущее, кто победит в будущем!»<sup>92</sup>.

Мелодия открывает гимн из затакта. В сочинении представлен волнообразный тип мелодики, движущейся то в восходящем, то в нисходящем направлении по звукам пентатоники. В быстром темпе *Allegro* музыкальная мысль первой фразы (границы которой обозначены 1-2 тактами) начинает свое движение от I ступени (*fa*), завоевывая диапазон октавы уже во втором такте. Мелодия организована в размере 4/4, а ритмическая составляющая опирается в основном на четвертные длительности, буквально демонстрируя маршевый шаг. Половинные появляются в момент остановки, что сообщает об окончании фразы.

Музыка гимна отличается энергичным и вдохновляющим настроением, что создает атмосферу единства и готовности к действиям. Отметим, что на протяжении всего гимна композитор использует такую динамику, как *mezzo forte*, *forte* и в момент кульминации – *fortissimo*. Это предопределяет величественное звучание гимна, вызывающее ассоциации с торжественными моментами и массовыми мероприятиями, что делает его подходящим для широких аудиторий.

Анализируя первые две фразы (1-2 и 3-4 такты) Примера 19, становится очевидным, что Ван Гуанци хотел создать впечатление торжественности.

---

<sup>92</sup>少年中国主人翁，昂然独立亚洲东，开创东方古老文化，常为人道作先锋，彼以耶来我以孔，对比尚强，推我仁义，请君看将来，将来谁胜利。(shǎo nián zhōng guó zhǔ rén wēng , áng rán dú lì yà zhōu dōng , kāi chuàng dōng fāng gǔ lǎo wén huà , cháng wéi rén dào zuò xiān fēng , bǐ yǐ yē lái wǒ yǐ kǒng , duì bǐ shàng qiáng , tuī wǒ rén yì , qǐng jun1 kàn jiāng lái , jiāng lái shuí shèng lì)

Поэтому на сильных долях присутствуют устойчивые ступени, изложенные в таком порядке – III-III-I-V, где нота *фа* третьего такта подчеркнута акцентом.

Третья (5-6 такты) и четвертая (7-8 такты) фразы, продолжающие развертывание музыкальной мысли, отличаются многократным повторением пунктирного ритма, подчеркивающего маршевое начало. Развертывание музыкального материала приводит к постепенному усилению звучания, отмеченное в нотах ремаркой *crescendo*. К особенностям события третьей фразы следует отнести кульминацию на тоне *ми* (не входящая в звукоряд пентатоники), звучащую ярко и свежо (см. пример 19).

Фермата на ноте *соль* в четвертом такте Примера 19 определяет окончание куплета, после которого следует припев. Его интонации вырастают из первого мотива куплета, но в этот раз они звучат более убедительно благодаря ремарке «*energico*». Сила звучности вырастает до *forte*, каждый звук связан *legato* – все это воплощает триумфальное, победоносное настроение.

В музыке припева каждый слог звучит выразительно и приподнято. Об этом сообщает интонационно-ритмический строй мелодии, представляющей опору на звучание устойчивых ступеней и четвертных длительностей. Смещение акцентов и возникновение синкоп происходит в завершающих четырех тактах гимна в момент наступления всеобщего замедления и ожидания завершения произведения (см. Приложение 2, Пример 19).

Резким диссонансом звучит интонация восходящей септимы в предпоследнем такте – это последняя кульминационная точка гимна, в которой выражается все накопленное напряжение предыдущих фраз. После продолжительного *ritenuto* следует естественное завершение сочинения в виде нисходящего движения к первоначальному тону – *фа*.

Говоря о мелодико-ритмических особенностях «Молодежного гимна Китая», следует отметить особенности сопровождения. Как можно увидеть в Примере 19, наблюдается традиционный гомофонно-гармонический тип фактуры, в которой восьмые длительности в басу указывают на трепетное и

взволнованное настроение. В то время как в припеве фактура меняет свой тип на хоральный, привнося четкость, структурность и сосредоточенность звучания.

Таким образом, Ван Гуанци не только теоретически продвигал свои идеи, но и реализовал их практически в своих музыкальных сочинениях, соединяя китайскую традиционную музыку и западные техники композиции. Можно выявить непосредственное влияние на его творчество немецкой песенной традиции, что было показано посредством анализа песен. Хотя он был один из нескольких композиторов, которые продвигали эту идею, его влияние немаловажно, так как он не только продвигал свое творчество, но и публиковал теоретические обоснования его подхода. Гимн ассоциации «Молодой Китай» был известен в среде молодежи, которая активно участвовала в Движении за новую культуру, а следовательно, мог быть одним из ориентиров для других композиторов. Кроме того, из ассоциации, как уже упоминалось, вышли известные политические деятели Китая, которые знали эту музыку, а следовательно, более благосклонно относились к такому звучанию. С одной стороны, Ван Гуанци оказался в успешном течении, которое быстро набирало обороты, с другой стороны – он и сам в некоторой степени повлиял на создание и сложившиеся подходы в национальной музыке Китая.

### **Выводы**

Подводя итоги данной главы, можно отметить, что школьная песня – важное направление в истории китайской музыки начала XX века, которое не только обогатило содержание образования того времени, но и оказало далеко идущее влияние на развитие китайской музыкальной культуры. Этот период стал важным этапом в истории китайской музыки, когда возникли новые музыкальные общества. К представителям этого периода относятся Ван Гуанци, Ли Шутун, Шэнь Синьгун, Сяо Юмэй, Чжао Юаньжэнь, Лю Тяньхуа и др. Их музыкальные сочинения и достижения оказали значительное

влияние на развитие китайской музыки. Эти люди и их произведения не только обогатили содержание образования того времени, но и оказали далеко идущее влияние на развитие китайской музыкальной культуры. Ван Гуанци также стал одним из представителей, кто придавал особое значение школьным песням, считал важным их продвигать, предлагал теоретические подходы к их сочинению, и сочинял их сам. Творческое наследие композитора представлено в основном песнями, в которых он стремился соединить китайское традиционное звучание и западные техники композиции.

Мировоззрение Ван Гуанци было сформировано обстоятельствами его жизни – он получил не только музыкальное образование, но изначально был заинтересован в общественной жизни народа – интересовался экономикой и международными отношениями, был журналистом. Обучался он в Германии в 1920-х гг. Своей задачей он видел рассказать китайцам о музыкальных достижениях и представлениях Европы, а Европе продемонстрировать китайское музыкальное искусство. Он считал, что музыка – одна из главных областей жизни, которая влияет на мироустройство общества.

В итоге, он предложил свой собственный подход к сочинению национальной китайской музыки, который был подхвачен и последующими композиторами, оказался жизнеспособным и поддерживался правительством страны.

По его мнению, понимание западной музыки и её функций должно было позитивно повлиять на китайское искусство и устройство общества в целом. Так как изучение западного искусства было невозможно без соответствующего понятийного аппарата, в своих первых теоретических трудах Ван Гуанци начал разрабатывать эту теорию для объяснения китайцам особенностей европейской музыки. Именно это стремление способствовало тому, что Ван Гуанци был увлечен идеями Берлинской школы, в которой сильны были междисциплинарные связи и философские



концепции. В результате компаративистика, идеи которой он почерпнул в Берлине, становится основой его исследований.

Проблемой теоретического осмысления наследия этого уважаемого китайского теоретика, музыканта и композитора становится то, что в основном исследователи из Китая и, особенно, из других стран, фокусировались на теоретических достижениях Ван Гуанци и пренебрегали его историческим вкладом в музыкальное искусство, но мы обнаружили его вклад и достижения, которые, несомненно, являются ценным сокровищем в истории китайской музыки. Отметив, в данной главе важность вклада его небольшого творческого наследия на музыкальное искусство XX века, перейдем к исследованию его теоретических достижений и научного наследия, которое также оказало немаловажное влияние на развитие китайского национального музыкального искусства.

## **ГЛАВА 2. НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ ВАН ГУАНЦИ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ МЫСЛИ В КИТАЕ**

### **2.1. Ван Гуанци и идеи Берлинской школы компаративного музыковедения**

Анализируя научное творчество Ван Гуанци, следует в первую очередь обратиться к направлению, которое повлияло на его теоретический подход – Берлинскую школу компаративного музыковедения. Именно это движение оказало непосредственное влияние на музыканта в Германии. Изучение его теоретических трудов невозможно без понимания особенностей музыкальной компаративистики, как сейчас часто характеризуют этот подход, и того как оно повлияло на формирование научной мысли музыковеда, а в дальнейшем и на формировании изучения музыкального наследия Китая в целом.

Германский период жизни Ван Гуанци «пришелся на время развития в стране именно сравнительного музыкознания, которое представляло собой основанное Карлом Штумфом и Отто Абрахамом и активно продвигаемое Эрихом Хорнбостелем “системное исследование”, а именно – научную дисциплину, в рамках которой для изучения неевропейской музыкальной культуры использовался компаративный метод»<sup>93</sup>. Именно Хорнбостель был научным руководителем Ван Гуанци, так что его идеи не могли не повлиять на формирование мысли его ученика. В результате, Ван Гуанци в первую очередь рассматривал музыку в социокультурном контексте<sup>94</sup>. В рамках Берлинской школы компаративного музыковедения исследования, касающиеся неевропейской музыки, проводились в ракурсе физиологии, психологии, акустики, и включали в себя другие разнообразные подходы.

Компаративистика занимает особое место в музыкальной науке и имеет характерные техники и подходы, наиболее удобные при изучении

---

<sup>93</sup> Там же, с. 40.

<sup>94</sup> Гун Хунъюй, Ранний период жизни Ван Гуанци в Германии // Вестник Уханьской консерватории. 2002. № 3. С. 13–39.

определенных музыкальных особенностей или явлений. Кроме того, эта научная область может применяться почти без изменений к музыке разных народов и стран. Именно поэтому музыкальная компаративистика распространилась по всему миру и стала использоваться музыковедами разных стран.

В 1885 году в статье «Область, метод и цель музыкознания»<sup>95</sup> австрийский историк и музыковед Гвидо Адлер привел комплексный анализ определения «компаративного музыковедения». В этой работе музыковедение в целом разделено на два направления: историческое и теоретическое, и компаративное музыковедение становится частью теоретического. В то время оно понималось как сравнительное изучение фольклорного музыкального материала, собранного в этнографических экспедициях. К вспомогательным дисциплинам компаративного музыковедения относились акустика, математика, физиология, психология, логика, ритмика, поэтика, а также педагогика, эстетика и другие. Адлер определил компаративное музыковедение в статье как «сравнение музыкальных произведений, фиксация и классификация народной музыки»<sup>96</sup>. Ключевыми словами здесь являются «сравнение» и «классификация». Главной задачей дисциплины в этот период было «построение музыкальной родословной», выявление эволюционных путей музыкальной культуры.

Примечательно, что, начиная с XIX века, компаративное музыковедение постепенно отделялось от области музыковедения в ходе эволюции музыковедческих исследований в направлении научного, систематического и специализированного подхода. Так, компаративное музыковедение уже было неразрывно связано с этнологией и этнографией с самого начала появления системы классификации музыковедческих исследований именно потому, что применялось к изучению инокультурного

---

<sup>95</sup> Adler G. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft // Selbständige Abhandlungen | Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. №1. P. 5–20.

<sup>96</sup> Там же.

музыкального наследия. Таким образом, взаимное сопоставление музыкальных культур разных национальностей и стран стало рассматриваться учеными как основная тема компаративного музыковедения, которое отличается от компаративного подхода в других областях музыкальной науки, тем самым очерчивая направление научного исследования современного компаративного музыковедения.

К 1869 году французский теоретик музыки Франсуа Жозеф Фетис написал «Общую историю музыки»<sup>97</sup>, в которой четко заявил, что история музыки является также историей развития человечества и потому должна включать культуру всех народов. В книге он сравнил и проанализировал особенности национальной музыки Китая, Японии, Индии, Калмыкии, Киргизии. Это и стало предтечей музыкальной компаративистики как отдельной научной области.

В начале XX века Берлинская школа компаративного музыковедения, возглавляемая Карлом Штумпфом, изучала историю, форму и инструментальные возможности музыки разных стран. Рассмотрим подробнее представителей этой школы и их идеи, так как именно их подход был воспринят Ван Гуанци и заимствован для проведения собственных исследований.

Первоначальным моментом в функционировании компаративного музыковедения как научной дисциплины было собирание материала и его запись, так как без этого анализ был невозможен. Тот факт, что ученые из стран Европы и Америки собирали музыкальные инструменты по всему миру и записывали их звучание, побудил Штумпфа и его учеников О. Абрахама и Э. М. фон Хорнбостеля основать в 1900 году в Берлинском университете имени Гумбольдта архив аудиоматериалов (Берлинский фонограммархив). В 1902 году Штумпф основал аудиоархив из записей народной музыки. Он стремился к наиболее точной фиксации музыки различных неевропейских

---

<sup>97</sup> Fetis F.-J. Histoire Generale De La Musique. Paris : Librairie De Firmin Didot Freres, Fils et Cie, 1869. 583 p.

народов, с учетом всех особенностей исполнения, национальной психологии и антропологии. В частности, он изучал процесс формирования тона и звуковысотной системы, редактировал и издавал сборники музыковедческих статей. Книга «Происхождение музыки» (1909) сделала Карла Штумпфа одним из основоположников компаративного музыковедения, а его посмертная работа «Теория познания» (1939–1940) отражает попытки объединить физику, физиологию, психологию, антропологию, философию и эстетику на базе музыковедческой науки, к чему он стремился в конце жизни. Таким образом, компаративное музыковедение способствовало появлению и развитию архивов, а также применению междисциплинарных подходов в исследованиях.

Абрахам добился больших успехов в исследовании слухового восприятия и способов записи звука. В 1900 году он, совместно со Штумпфом, записывал выступление Сиамской драматической труппы, пользуясь передовой на тот момент технологией записи звука на восковые цилиндры. Этот метод записи стал основной технологией Берлинского звукового архива. В сотрудничестве с Хорнбостелем Абрахам написал несколько статей о японской, индийской, турецкой и канадской музыке. Он также выступал за создание новой системы нотной записи иностранной музыки. В результате, научная дисциплина способствовала использованию, распространению и развития новых технологий записи звука и появлению новых вариантов нотирования.

Хорнбостель – ключевая фигура Берлинской школы, австрийский химик, в ранние годы изучавший композицию, гармонию и контрапункт. Он также был известен как композитор и пианист. Хорнбостель изучал естественные науки и философию в университете; позже он последовал за Штумпфом и занялся исследованиями в области психологии и философии под его руководством. Хорнбостель преподавал музыкальную психологию, компаративное и этническое музыковедение. Изучая ритм африканских барабанов, он предложил «психологическую моторную теорию»

африканского музыкального ритма, теоретическую основу которой составляют, с одной стороны, физика и психология, а с другой стороны, музыковедение и культурная антропология. Он активно пользовался этнографическими аудиозаписями со всего мира, которые составляли основу коллекции Берлинского звукового архива. В сотрудничестве с Абрахамом Хорнбостель опубликовал серию статей о нотации и анализе неевропейской музыки. Он также сотрудничал со Штумпфом и Абрахамом при создании до сих пор актуального метода записи и анализа музыки, и вскоре опубликовал более 80 статей о музыке Японии, Индии и инуитов<sup>98</sup>. Во многих работах Хорнбостель следует за Штумпфом и Эллисом, в основном, в вопросах изучения акустической психологии, а также точной записи и анализа тональных систем разных народов, что значительно способствовало развитию компаративного музыковедения. Еще одним вкладом Хорнбостеля в развитие науки является сотрудничество с Заксом в создании системы классификации музыкальных инструментов Хорнбостеля-Закса. Джей Кац так отозвался об этой системе: «Его теория выдувания пятой ступени и исследования звуковысотной системы подверглись резкой критике. Однако классификация музыкальных инструментов, психология музыкального опыта, взаимосвязь различных звуковых систем, а также изучение народной полифонической музыки оказали определенное влияние на область этномузыкологии»<sup>99</sup>. Таким образом, компаративистский подход способствовал и появлению новых вариантов анализа музыкального материала, разрабатываемыми учеными Берлинской школы.

Курт Закс – наиболее авторитетное лицо в области инструментоведения. Он стал куратором Берлинского государственного музея музыкальных инструментов в 1919 году и президентом Американского музыковедческого общества в 1948 году. Он заложил основу компаративного

---

<sup>98</sup> Mclean M. *Pioneers of Ethnomusicology*. Coral Springs : Liumina Press. 2006.

<sup>99</sup> Кац Дж. Хорнбостель // Музыкальное исследование. 1984. № 1. С. 81.

инструментоведения, а его классификация музыкальных инструментов широко используется и сегодня.

Так, объектом исследования компаративного музыкознания является, в основном, музыка различных этнических групп за пределами Европы, в том числе античная, первобытная, национальная и музыка азиатской высокой культуры, а также их музыкальные инструменты. Основное внимание уделяется звуковысотной системе, звукорядам, структуре мелодии, ритму, орнаментике и т.д.

Основные достижения компаративистики заключаются в следующем:

1. Применение центового метода расчета высоты звука;
2. Использование научной классификации музыкальных инструментов;
3. Объединение разных культур по определенному признаку.

Можно сделать вывод, что очевидно влияние музыкального европоцентризма на компаративное музыковедение и исследования связей музыки с культурой, историей и т. д. Это главная причина, по которой в результате компаративное исследование в Европе и постепенно стало подходом, применяемым в рамках этномузыкологии.

Ван Гуанци из Китая был первым, кто представил компаративное музыковедение в Азии и написал связанные с ним работы, такие как «Музыка восточных народов» и «Исследование восточных и западных музыкальных систем». Он положил начало сравнительному изучению китайской и западной музыки и обогатил компаративное музыковедение в Европе.

Имея внушительный теоретический багаж, полученный в Боннском университете, Ван Гуанци выработал собственную теоретическую концепцию, в дальнейшем названную исследователями «китайской школой компаративного музыковедения». Восприняв идеи Э.М. фон Хорнбостеля и К. Закса, Ван Гуанци, в лучших традициях Берлинской школы компаративного музыковедения, вышел на уровень междисциплинарных исследований, обратив свой взор на философскую «теорию культурных

кругов» (Kulturkreislehre), которая, в свою очередь, была крайне популярна в европейской науке.

В 1924 году вышли в свет работы Ван Гуанци «Система музыки восточных народов» и «Исследование восточного и западного музыкального строя», в которых автор выступил первопроходцем, обратившись к вопросам национального характера китайской музыки, используя методы компаративного музыкознания. Выступая за формирование национальной музыкальной системы на основе китайской национальной музыки и культурных традиций, Ван Гуанци полагал, что «создание китайской нации предполагает строительство государства с основой на музыке»<sup>100</sup>.

«Целью сравнительного подхода в музыковедении стало выявление и описание отличительных черт национальной музыки, при этом сопоставление китайской и западной музыки проводилось с опорой на знания о национальной традиционной культуре. Следует отметить, что в то время в Китае не было сформировано собственной музыкальной системы по западному образцу. Ван Гуанци начал с основ, методом компаративного исследования описал древнюю китайскую музыкальную систему и в исторической последовательности упорядочил и сопоставил пути развития восточного и западного музыкальных строев, показав сходства, отличия и специфику разных музыкальных культур, а также предложил их объяснение. Уделив значительное внимание межкультурному сравнительному исследованию, Ван Гуанци заложил фундамент современной трансформации традиционной музыки»<sup>101</sup>.

Его труды, такие как «Теория эволюции европейской музыки» и «Исследование восточного и западного музыкального строя» повествуют о роли отдельных национальных музыкальных систем в мировом искусстве,

<sup>100</sup> Вэнь Лэй. Открытие пути восточной национальной музыки Ван Гуанци // Мир «Ланьтай». 2014. № 31. С. 96.

<sup>101</sup> Данный раздел частично основан на статье автора работы: Лу Шэнсинь. Ван Гуанци — основатель китайского сравнительного музыковедения // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. Вып. 16. СПб: Центр научно-производственных технологий «Астерион», 2021. С. 40.



представляют традиции разных стран и народов, рассматривают специфику традиционных строев и их взаимное влияние, давшее начало теории «трех мировых музыкальных систем»<sup>102</sup>.

Главное, ради чего существует и развивается национальная музыка, по мнению Ван Гуанци, представляет собой подъем народного духа. Уникальные музыкальные традиции характерны для каждой нации, и Китай в данном случае не является исключением в создании собственной народной музыкальной традиции, способной к запечатлению национального характера, целью которой является подъем народного духа, отражение высочайших моральных качеств нации и возвышенных чувств. Музыка эта призвана «показать сущность и дух китайского народа»<sup>103</sup>. «И хотя понятие “национальной музыки”, сформулированное Ван Гуанци, имело некоторые ограничения, исследователь точно уловил и описал его суть. Фактически, и по сей день в китайском музыковедении традиционная (термин Ван Гуанци – «древняя») и народная музыка (термин Ван Гуанци – «народные песни») рассматриваются как основа прогресса национальной музыкальной культуры и фундамент развития музыкальной этнографии в стране»<sup>104</sup>.

Музыковедческие взгляды Ван Гуанци, формировавшиеся под влиянием идей Берлинской школы, не исключали также интереса к вопросам философии истории и западной фундаментальной науки. Однако, несмотря на опору на принципы и идеи Берлинской школы, Ван Гуанци стремится к переосмыслению данных идей и принципов в контексте китайской классической культурно-философской традиции, и в первую очередь неоконфуцианства. По мнению ученого Юй Жэньхао, влияние идей

---

<sup>102</sup> Гань Шаочэн. О музыкальных взглядах Ван Гуанци // Музыкальные исследования. 2020. № 1. С. 19-28.

<sup>103</sup> Чжао Чунхуа «Восточная волна изучения Запада» и музыкальная культура Ван Гуанци: исследования современности // Наука «Дун-У». 2019. № 3. С. 148.

<sup>104</sup> Лу Шэнсинь. Ван Гуанци — основатель китайского сравнительного музыковедения // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. Вып. 16. СПб: Центр научно-производственных технологий "Астерион", 2021. С. 40.

Берлинской школы на сравнительное музыковедение Ван Гуанци получило отражение в первую очередь в трех основных аспектах:

- 1) в выборе ученым тем и направлений исследования;
- 2) в осмыслении эволюционного процесса как лежащего в основе развития музыки;
- 3) в применении теории культурных кругов<sup>105</sup>.

Однако Юй Жэньхао не произвел более детального исследования отмеченных им закономерностей, в связи с чем нашей целью будет тщательный анализ принципов междисциплинарного подхода Ван Гуанци и исследование путей преобразования идей Берлинской школы в его трудах.

## 2.2. Труды о музыке Ван Гуанци

Все труды ученого, без сомнений, фокусировались на точках пересечения знаний из различных областей музыковедения. Однако, он привлекал в свои исследования и знания и факты их других областей, поэтому все труды Ван Гуанци можно назвать междисциплинарными. Такой подход был необходим исследователю, потому что он затрагивал фундаментальные положения, представляющие собой базис музыкальных культур народов мира как единого универсума.

В связи с этим, необходимо уделить внимание особенностям междисциплинарности и её проявлениям в трудах Ван Гуанци. В современной науке междисциплинарность имеет ряд различных трактовок. Более того, дисциплинарная структура этой науки включает в себя ряд взаимосвязанных исторических и теоретических дисциплин, а также граничит со смежными областями знания, такими как эстетика, социология музыки, музыкальная акустика, музыкальная психология и др. Ставя вопрос о междисциплинарности, мы имеем в виду не эти привычные аспекты

---

<sup>105</sup> Юй Жэньхао. Ван Гуанци и Берлинская школа сравнительного музыкознания // Музыкальные исследования. 1986. № 3. С. 46-52 .

музыкознания, а рассмотрение Ван Гуанци вопросов философии истории и эволюции, идей диффузионизма, теории культурных кругов и других, выходящих за рамки музыковедческой тематики и связанных с изучением культур и цивилизаций. Эти вопросы касаются проблем культурфилософских и культурологических исследований, предполагающих необычные для науки о музыке методы познания. Без этого невозможно в полной мере оценить результаты его исследований<sup>106</sup>.

Многие китайские исследователи творчества Ван Гуанци подчеркивают его установку на фундаментальное знание. Так, Мин Янь отмечает: «Основа выживания и развития для любой отрасли знаний состоит в фундаментальных исследованиях в различных областях науки. “Практическая наука” является всего лишь “порождением” и “зависимым” направлением, развившимся на базе фундаментальных знаний, и, несмотря на то, что ее существование приносит ценность и имеет смысл, она все же не “корень”, а “верхушка”»<sup>107</sup>.

Также стоит отметить разнообразие и изобилие исторического материала, исследовательских методов и тем, к которым обращается в своем творчестве Ван Гуанци. Он в первую очередь выявлял базовые идеи типологии музыкальных культур и структурирования универсума музыкальных культур мира, их теоретические, философские и методологические принципы, а не начинал с изучения проблематики частных областей музыковедения. Рассмотрению данных вопросов посвящена значительная часть фундаментальных работ Ван Гуанци по компаративистике, среди которых необходимо выделить четыре: монографии «Эволюция европейской музыки»<sup>108</sup> (1924, «歐洲音樂進化論»),

<sup>106</sup> Раздел написан по статье автора работы: Лу, Ш. Междисциплинарные основания компаративного музыковедения Ван // Человек. Культура. Образование. 2022. № 2(44). С. 90-91.

<sup>107</sup> Там же, с. 12.

<sup>108</sup> Ван Гуанци. Эволюция европейской музыки. Пекин: Китайское книжное издательство, 1924. 71 с.

«Исследование музыкальных систем Востока и Запада»<sup>109</sup> (1926, «東西樂制之研究»), «Музыка восточных народов»<sup>110</sup> (1929, «東方民族之音樂») и статью, опубликованную в студенческом журнале, «Сходства и различия между китайской и западной музыкой»<sup>111</sup> (1930). Первая из работ, «Теория эволюции европейской музыки», предшествует трем основным трудам. Несмотря на то, что в ней еще отсутствует теоретическая новизна, Ван Гуанци совершает важную работу по внедрению в китайский научный и культурный обиход основополагающие тезисы западной науки, делая их доступными для соотечественников. Именно монография «Эволюция европейской музыки» отражает важнейшие для мировоззрения Ван Гуанци принципы, демонстрирующие его важные междисциплинарные культурфилософские и культурологические установки, такие как подходы к пониманию исторического развития, типы исследования эволюции музыки, фундаментальные установки к пониманию национальной музыки, а также проливает свет на особенности реализации этих принципов в музыковедческой проблематике. Остановимся на этих принципах более подробно, поскольку именно они в дальнейшем лягут в основу типологического подхода к структурированию универсума музыкальных культур мира.

В первом параграфе работы Ван Гуанци подчеркивает, что восприятие музыки определяется особой ментальностью народа: «Музыка является отражением жизни людей, и жители Запада и Востока отличаются друг от друга способами мышления, поведения, отличаются чувствами и

---

<sup>109</sup> Ван Гуанци. Исследования восточных и западных музыкальных систем. Пекин: Музыкальная пресса, 1958. 232 с.

<sup>110</sup> Ван Гуанци. Музыка восточных народов. Пекин: Музыкальное издательство, 1929. 109 с.

<sup>111</sup> Ван Гуанци. Сходства и различия между китайской и западной музыкой // Журнал китайских студентов в Германии. 1930. №1.

привычками, и то, каким образом все это находит свое отражение в музыке, также значительно отличается»<sup>112</sup>.

Данный тезис Ван Гуанци сопровождает примерами того, как музыка одного народа может не быть воспринята другим. Так, концерт скрипача Крейсlera в Пекине не был понят даже интеллектуалами: «Проблема не в отсутствии слуха у китайцев, а в том, что западная музыка выражает мысли, действия, чувства и привычки белых людей, она создается не для китайского уха»<sup>113</sup>. Данный факт спровоцировал размышления Ван Гуанци о специфике национальной китайской музыки и о перспективах освоения западных форм на национальной почве.

Второй параграф носит название «Виды исследования эволюции музыки» и посвящен вопросам эволюции музыки. Автор задается вопросом о путях обновления китайской традиционной музыки посредством освоения западных форм, выделяя шесть видов исследования эволюции музыки, при этом отдавая предпочтение при исследовании истории эволюции музыкальных систем «музыкальному складу», который «можно назвать историей эволюции музыкальных стилей»<sup>114</sup>.

В третьем параграфе – «Философия истории и эволюция музыки» – Ван Гуанци излагает четыре возможных подхода к пониманию образа истории: нисходящая траектория, восходящая траектория, циклическое движение и волнообразное движение вперед. «Лично я являюсь сторонником четвертого, “волнообразного подхода”. Поэтому для постижения процессов эволюции музыки я буду использовать именно этот подход»<sup>115</sup>.

Как видим, первые три параграфа «Теории эволюции европейской музыки» написаны согласно принципам междисциплинарности, которые впоследствии также будут использоваться в компаративных

---

<sup>112</sup> Ван Гуанци. Эволюция европейской музыки. Пекин. Китайское книгоиздательство, 1924. С. 3.

<sup>113</sup> Там же, с. 5.

<sup>114</sup> Там же, с. 5.

<sup>115</sup> Там же, с. 9.

музыковедческих работах Ван Гуанци. В заключении автор поднимает проблему создания национальной музыки в Китае. В дальнейшем эта проблема в самых разных формулировках пронизывает все творчество Ван Гуанци, находит отражение в его философских размышлениях о духовном возрождении нации и поиске смысла жизни в китайском народе. Размышляя об особенностях китайского менталитета с древнейших времен, исследователь отмечает особенно глубокое понимание роли китайской музыки в структуре мира и ее гармонизирующее воздействие на окружающий мир. Таким образом, философия истории и эволюции музыки лежит в основе «Эволюции европейской музыки».

В следующей работе «Музыка восточных народов» (1929) Ван Гуанци разрабатывает идею «культурных кругов», впервые вводя в научный обиход термин «компаративное музыковедение», описывая принцип типологии музыкальных культур и рассматривая идею диффузионизма. Понятие диффузионизма описано в монументальном труде «О музыкальных звукорядах различных народов» (1885) английского филолога-фонетиста и музыкального теоретика А. Дж. Эллиса<sup>116</sup>.

### **Типология музыкальных культур в наследии Ван Гуанци**

Представляя свою типологию музыкальных систем мира, Ван Гуанци подчеркивал: «Мы разделяем “мировую музыку” на три типа – китайскую, греческую, персидско-арабскую. Разделение происходит на основе группирования звукорядов. Эта классификация создана мной, и ее корректность остается дискуссионным вопросом»<sup>117</sup>. В рамках этой теории, на основе группирования звукорядов, Ван Гуанци были выделены китайская, греческая и персидско-арабская музыкальные системы, а также создана карта

---

<sup>116</sup> Ellis A. J. On the Musical Scales of Various Nation // The Journal of the Society of Arts. 1885. No. 1688. P. 485–527.

<sup>117</sup> Ван Гуанци. Музыка восточных народов. Пекин: Китайское книгоиздательство, 1929. С. 126.

их распространения<sup>118</sup>. Ученый утверждает, что индивидуальные особенности «проистекают из различий слухового и чувственного восприятия, свойственных тому или иному народу. Классификация Ван Гуанци основывается на ладовом принципе (китайская пентатоника, греческие тетрахорды и европейская гептатоника, семи- и восьмиступенная персидско-арабская система), приобретающем специфические черты в зависимости от национального признака»<sup>119</sup>.

Понимание Ван Гуанци типологии музыкальных культур во многом раскрывает его теоретический подход к музыкальным исследованиям, что мы и покажем в данном разделе. Кроме того, в применении принципов компаративного подхода и применении типологии музыкальных культур в полной мере раскрывается междисциплинарный подход Ван Гуанци. В своих работах Ван Гуанци не дает дефиниции понятий, относящихся к сфере философии истории и философии культуры, поэтому мы сталкиваемся с необходимостью раскрыть используемые ученым понятия, самостоятельно реконструировав их значение.

Типология Ван Гуанци базируется на тональных системах. В «Эволюции европейской музыки» ученый, с одной стороны, прослеживает взаимосвязь тональной системы и ментальности народа, но с другой стороны не усматривает черты специфической характеристики национального духа в данной системе.

Так, в труде «Музыка восточных народов» присутствуют свидетельства об отхождении Ван Гуанци от принципов и установок немецкой культурфилософской традиции. У Ван Гуанци понятие «тип» не имеет установки выразить качественное своеобразие музыки разных народов, музыкальные системы не связываются с «духом нации» и уникальностью культуры. Представляется важным не только исследовать природу различий

---

<sup>118</sup> Ван Гуанци. Музыка народов Востока. Чэнду: Книгоиздательство Башу издательской корпорации Сычуани, 2009.

<sup>119</sup> Там же.

между традиционным для немецкого подхода и свойственным Ван Гуанци пониманием типологии как способа структурирования музыкальных систем мира, но и прийти к пониманию причин размежевания понятий типологии и национального духа Ван Гуанци, при всем его владении фактографическим и историческим материалом и знаниях в разных областях музыковедения. Ван Гуанци продолжает изучение теории культурных кругов и типологии, уделяя внимание критерию качественного своеобразия, однако выражая его уже в других понятиях.

Для того, чтобы осветить предмет нашего обсуждения, необходимо в первую очередь выяснить мотивацию, которая двигала Ван Гуанци на пути к изучению типологии, цель, с которой он обратился именно к изучению типологии, предмет, интересовавший его в истории музыки народов мира, в сопоставлении столь разного исследовательского материала как музыкальные культуры запада и востока.

Поиск ответов на эти вопросы через различные публикации ученого показывает, что, по мнению Ван Гуанци, пути обновления современной китайской музыки лежат через освоение чуждых китайской культуре западных форм, то есть должны происходить в плане формы. При этом путь к благоденствию китайской нации лежит через создание и практику музыки и исповедование конфуцианских принципов. Таким образом, мы можем выдвинуть гипотезу о том, что для Ван Гуанци понятие «типа», в основе которого лежит тональная система, является лишь формальной, но не сущностной характеристикой «национальной музыки». Данное наблюдение объясняет отсылки Ван Гуанци к традиционным воззрениям китайской цивилизации, и в частности к конфуцианству, для описания «национальности» музыки. Особенно важно отметить, что понимание национальной музыки Ван Гуанци крайне непротиворечиво и определено, в



виде «трех условий»<sup>120</sup>. Особенной трактовкой «национальной музыки» Ван Гуанци вызвано и отношение ученого к истории европейской музыки: так, по его мнению, оперетта и венская танцевальная музыка – «это жизнь части общества, ведущей бесцельное существование, и она не может называться национальной музыкой этих народов»<sup>121</sup>.

Такой же формальный, а не сущностный подход свойствен Ван Гуанци при рассмотрении освоения западной музыковедческой (теоретической) традиции другими культурами. Ученый признает необходимость освоения фундаментального знания, однако считает, что осмысление и укоренение на национальной почве должно идти через возрождение и обновление конфуцианской концепции. Ван Гуанци говорил: «“Музыкальная наука” содержит в себе “международность” и может быть применена к любой стране, а вот “музыкальные произведения” несут в себе народность; у каждого народа есть свои особенные пристрастия. Первое – продукт “рациональности”, второе – кристаллизация “эмоций”»<sup>122</sup>. О подходе Ван Гуанци к синтезу форм китайского и западного музыкального искусства говорит Мин Янь: «Несложно обнаружить, что Ван Гуанци очень ясным образом разделял музыку на два уровня. Первый слой обладает культурными свойствами (социальные свойства), другой слой ими не обладает (материальные свойства). В отношении первого Ван Гуанци полагал, что его ни в коем случае нельзя вестернизировать; второй же подлежит беспристрастному изучению. То, что в различное время в разных работах Ван Гуанци терпеливо повторяет эти свои взгляды, было прежде всего направлено на такие негативные явления того времени, как направленческая неразбериха в плане “заимствований”, неопределенность между главным и

---

<sup>120</sup> Ван Гуанци. Эволюция европейской музыки. Пекин. Китайское книгоиздательство, 1924. С. 47-48.

<sup>121</sup> Там же, с. 47.

<sup>122</sup> Мин Янь. Ван Гуанци как критик новой музыки — в ознаменование 110-летней годовщины со дня рождения Ван Гуанци // Музыкальные исследования. 2002. № 1. С. 11.

второстепенным в вопросе “наследования” и прочее, существовавшее в сфере практической реализации музыкальной критики в китайском обществе»<sup>123</sup>.

Не касаясь весьма интересных результатов Ван Гуанци в области изучения музыкальных систем народов мира, следует отметить неоднозначность выводов ученого относительно такого формального разделения типологии музыкальной культуры и ее содержания. В настоящее время с точки зрения западной теории музыки, развивавшейся на протяжении всего XX века, такое разделение формы и содержания вызывает ряд вопросов, но эта проблема заслуживает отдельного самостоятельного исследования.

Творчество Ван Гуанци поистине универсально, поскольку ученый смог увидеть свою тематическую область в планетарном масштабе, и данное видение вылилось в создание типологии мировых музыкальных систем. Ван Гуанци выделил три типа систем: китайскую, греческую и персидско-арабскую, таким образом, не только предприняв попытку структурирующего упорядочивания универсума существующих музыкальных культур, но и предложив основания типологии как важнейшего направления компаративного музыковедения. При этом, Ван Гуанци не считал окончательно решенным предложенный им принцип типологии. Основания типологии, то есть принцип структурирования универсума музыкальных культур народов мира, он оставлял открытым для дальнейших дискуссий и исследований.

Таким образом, основой сравнительного музыкознания Ван Гуанци стало типологическое структурирование универсума мировых музыкальных культур. Размышляя над проблемой типологии и ее основанием, «Ван Гуанци не замыкался исключительно на музыковедческой проблематике. Последователю идей Берлинской школы компаративного музыковедения были известны идеи немецкой философии истории и культурфилософской

---

<sup>123</sup> Там же, с. 11.

традиции. Он понимал их фундаментальную важность для разработки оснований компаративного музыковедения, и в его работах мы находим размышления об идеях немецкой философской традиции и попытку применить их в осмыслении теоретического основания типологии музыкальных культур мира»<sup>124</sup>. В книге «Эволюции европейской музыки»<sup>125</sup>, в разделе «Философия истории и эволюция музыки» ученый изложил четыре известных подхода к пониманию образа истории и отдал предпочтение образу ломанной линии исторического развития, идеи, восходящей к философии культуры И. Г. Гердера. Научная программа органицизма повлияла и на концепцию «культурного круга», также воспринятую Ван Гуанци.

Ученому была также близка идея, встречающаяся в трактатах китайских мыслителей с древнейших времен, о том, что дух различных цивилизаций проявляется в их музыке. Этим фактом объясняется интерес Ван Гуанци к концептуальному и эвристическому потенциалу идеи культурной целостности, выраженной понятием типа, в компаративистике. Ван Гуанци впервые вводит в научный обиход понятие «компаративного музыковедения» в работе «Музыка восточных народов»<sup>126</sup>. В предисловии к этой книге также рассматривается основание типологии. Анализ метода Ван Гуанци по использованию междисциплинарного подхода при создании типологии показал, что, с одной стороны, он разделяет точку зрения историзма, восходящую к философии культуры И.Г. Гердера, и обращается к теории культурного круга. С другой стороны, он строит типологию музыкальных культур на частном моменте музыковедения – группировании звукорядов<sup>127</sup>. Следы некоторых идей немецкой философии культуры обнаруживаются во многих работах Ван Гуанци, однако нельзя утверждать,

---

<sup>124</sup> Там же, с. 85.

<sup>125</sup> Ван Гуанци. Эволюция европейской музыки. Пекин: Китайское книгоиздательство, 1924.

<sup>126</sup> Ван Гуанци. Музыка восточных народов. Пекин: Китайское книгоиздательство, 1929.

<sup>127</sup> Лу Шэнсинь. Междисциплинарные основания компаративного музыковедения Ван Гуанци // Человек. Культура. Образование. 2022. № 2.

что китайскому исследователю удалось выразить целостность культуры, дух которой отражен в его музыке, применив понятие культуры во всех его внутренних теоретических связях.

### **2.3. Роль Ван Гуанци в развитии музыковедения и этномузыкологии в Китае**

#### **Китайское музыковедение**

Формирование китайского музыковедения в современном понимании началось в 1920-х годах и имеет почти столетнюю историю. Стержнем исследований часто выступает приспособляемость музыкальной науки к историческим процессам и социальным потребностям. В 1920-х и 1930-х годах в китайских музыкальных кругах велись ожесточенные споры об отношениях и взаимодействиях китайской и западной музыки. Анализируя взгляды многих ученых, современные исследователи выделяют три основных школы музыкознания, сложившихся в Китае:

1. Сторонники западного искусства и его превосходства, среди которых, например, музыковед Ауман Ланг. По их мнению, только западная музыка обладает высоким художественным уровнем и привлекательностью для аудитории. Таким образом, они считают, что если китайские музыканты хотят добиться быстрого успеха, им следует взять за основу западную музыкальную культуру.

2. Сторонники традиционной китайской музыкальной культуры, например, Ван Лу. Ученые подобные Ван Лу считают, что традиционная музыка соответствует эстетическим представлениям китайцев, и именно эту музыку следует защищать и развивать.

3. Лю Тяньхуа, Сяо Юмей, Чжао Юаньжэнь и другие, кто считал, что в современном Китае должны сочетаться западное искусство и Китайские музыкальные традиции. На их взгляд, это привело бы к перспективному пути развития китайской национальной музыки на основе европейского профессионального музыкального опыта.

После некоторых споров, несмотря на отсутствие единого мнения среди ученых, постепенно сформировалась современная модель развития китайской музыки, что привело и к формированию определенного типа музыковедения. Есть люди, популяризирующие национальную музыку, но их мало, и их влияние на музыкальную культуру не велико. Сторонников полной вестернизации тоже не так много, поскольку эта точка зрения противоречит главенствующим в обществе национальным настроениям. Наибольшее влияние обрела идея сочетания китайских и западных музыкальных систем. Хотя во взглядах ученых было все еще много различий, и их можно разделить на множество разных школ, но общая идея объединения Китая и Запада доминировала. Множество известных музыкантов использовали и до сих пор используют такой подход в своем творчестве: сочетание национальных элементов и передовых западных техник создания музыки. Однако для этого музыканты не только должны изучить западные формы, но и должны понимать основы традиционной музыки. Очевидный путь к этому – сбор, сохранение и анализ образцов традиционной народной музыки, что на сегодняшний день относится к дисциплине этномузыковедения. Именно влиянием этой идеи объясняются, например, работы Лю Тяньхуа по собиранию и систематизации народной музыки<sup>128</sup>.

Постепенно пришло осознание, что китайское музыковедение<sup>129</sup> как самостоятельная дисциплина должно иметь свою систему понятий, методику и цели исследования. Это было необходимо в связи с тем, что академическое музыковедение, как это понимается в Европе, невозможно было применить к китайской музыке прошлого, так это знания о прошлой музыке передавались из уст в уста и могли быть исследованы в основном этномузыковедческими методами в европейском понимании. В музыке Древнего Китая не было или

---

<sup>128</sup> Ван Юхэ. История современной китайской музыки. Народное музыкальное издательство. 2002. С. 98–102.

<sup>129</sup> Изначально китайское музыковедение и этномузыковедение не разделялись как дисциплины.

было очень мало записанных текстов, а также композиционных приемов и схем, которые были свойственны европейской музыке. Китайская музыка в первую очередь должна была передавать настроение или философскую идею, а не следовать определенной музыкальной форме или логике построения музыкальной мысли. Основываясь на недостатках в построении и развитии музыкознания в Китае, многие дальновидные деятели китайской музыкальной культуры стали использовать антропологию, социологию, этномузыковедение и другие родственные науки для осмысления исследовательской парадигмы музыковедения. Их первоначальное намерение очевидно: создать модель систематического исследования для построения китайского этномузыковедения.

### **Проблемы терминологии: этномузыковедение<sup>130</sup> и компаративное музыковедение в Китае**

Область терминологии до наших дней всё ещё недостаточно сформирована. Однако, мы придерживаемся точки зрения о вторичности формальной составляющей данной дискуссии в сфере этномузыкологии Китая, поскольку на примере развития данной научной дисциплины на российской или западной почве мы можем наблюдать многообразие названий национальных школ этномузыкологии, что вызвано различными путями формирования данной науки на разной национальной почве.

Этномузыковедение берет свое начало из компаративного музыковедения, в свою очередь, берущего за точку отсчета труд британского ученого А. Д. Эллиса «О музыкальных звукорядах различных народов»<sup>131</sup> (1885). Термин же «этномузыкология» впервые был предложен Кунстом,

---

<sup>130</sup> Мы используем данный термин в современном понимании в российской науке: «ЭТНОМУЗЫКОВЕДЕНИЕ, этномузыкальное знание, этномузыкология (англ. ethnomusicology), отрасль историч. музыковедения. Науч. дисциплина, изучающая традиционную музыку – народную (муз. фольклор) и устную профессиональную.» Этномузыковедение // Большая российская энциклопедия. URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/4917069> (дата обращения: 01.04.2025).

<sup>131</sup> Ellis A. J. On the Musical Scales of Various Nation // The Journal of the Society of Arts. 1885. No. 1688. P. 485–527.

который использовал термин «этномузыкология», вместо использовавшегося долгие годы термина «компаративное музыковедение», закрепив термин «этномузыкология» в качестве названия научной дисциплины... В 1950 году в Амстердаме был издан его труд «Музыкология: Изучение природы этномузыкологии, ее проблем, методов и репрезентативных личностей»<sup>132</sup>. Таким образом, в Европе, так же как в Китае существовали вопросы атрибуции дисциплины и её формального названия, причины которого также упирались в использование определенных методик и подходов исследования, в связи с чем предлагались другие названия.

Также, различные названия использовались в разных странах, что могло вызывать путаницу. Например, в то время как Кунстом был предложен термин «этномузыковедение», в Германии учеными использовалось старое словосочетание «компаративное музыковедение», которое мы можем видеть и в названии Берлинской школы компаративного музыковедения, изначально опиравшейся на крепкий фундамент философской мысли К. Штумпфа и теорию культуры. Как мы отмечаем в собственной статье: «Учитывая междисциплинарный характер этномузыкологии и корни музыки в ментальности народов и культурных архетипах, следует отметить связь Берлинской школы с весьма основательной немецкой культурфилософской и методологической традицией компаративистики культур, сложившейся еще в немецком Просвещении XVIII века. Параллели с компаративной культурологией не случайны, они способствовали закреплению названия “компаративное музыковедение” в немецкой традиции. Следует отметить и американскую традицию: “компаративное музыковедение” некоторые американские исследователи называли “музыкальной антропологией”, что

---

<sup>132</sup> Kunst J. Musicologica: A Study of the Nature of Ethnomusicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities. Amsterdam: Royal Tropical Institute 1950.

безусловно является параллелизмом с американской традицией культурной антропологии»<sup>133</sup>

Также российские исследователи считают, что в России этномузыковедение формировалось обособленно и имеет характеристики, которые отличаются от западно-европейских подходов: «Несмотря на постоянное взаимодействие с европейскими научными школами, этномузыкалогия в России имеет собственный путь становления и развития»<sup>134</sup>. Так, например, в ряде восточноевропейских стран данная дисциплина носила название «музыкальной фольклористики».

В 1950-м году нидерландский музыковед Яап Кунст опубликовал свою монографию «Характеристика и проблемы национальной музыки: методы и характеристики выдающихся деятелей», третье издание которой в 1959 году было переименовано в «Этномузыкалогию». В ней Кунст предлагает переименовать «компаративное музыковедение» в «этномузыкалогию», при этом подчеркивается, что музыку следует рассматривать во всем социальном контексте. Также Кунст использовал название «этномузыкалогия» в подзаголовке «Исследования природы этномузыкалогии, ее проблем, методов и особенностей» в книге «Музыковедение», опубликованной в 1950 году. Он выступал за замену названия дисциплины «компаративное музыковедение» на «этномузыкалогия» на том основании, что «компаративное музыковедение проводит не больше сравнительных исследований, чем в других предметах»<sup>135</sup>. Когда книга была переиздана в 1955 году, ее название было изменено на «Этно-музыкалогия» (Ethnomusicology) с дефисом между словами «этно» и «музыкалогия». Когда в 1959

---

<sup>133</sup> Забулионите А. К. И., Лу Шэнсинь. Формирование китайской этномузыкалогии: актуальность и перспективы музыкальной компаративистики Ван Гуанци // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 2(64). С. 81.

<sup>134</sup> Лобкова Г. В. Становление отечественной этномузыкалогии и программа подготовки специалистов // Этномузыкалогия. Сборник учебно-методических материалов и нормативных документов. СПб.: Шатон, 2005. С. 5.

<sup>135</sup> Ю Жэньхао. Введение в музыковедение. Пекин: Народное музыкальное издательство. 1997. С. 225.



году было опубликовано третье издание, дефис был убран, а название предмета стало выглядеть как «этномузыкалогия». Стоит отметить, что слово музыкалогия (родственное музыковедению и музыкознанию) также содержит в себе специфические особенности, направленные на «музыкальную логику, что ближе к познавательному аспекту не столько специального (музыкального), сколько университетского уровня образования»<sup>136</sup>.

Исторически сложилось так, что сфера научного интереса этномузыкалогии находится на границе между разными дисциплинами: этнологией и музыковедением. Двойственная природа научного направления, а также значительная степень пересечения с компаративным музыковедением, существовавшим на тот момент уже более полувека, привело к большому количеству дискуссий вокруг названия дисциплины.

В 1965 году французский этномузыколог Клод Марсель-Дюбуа указал на это определение после того, как компаративное музыковедение было переименовано в этномузыкалогию. По его мнению, предмет имеет явную музыковедческую специализацию при близости к этнологическому направлению. Он изучает «существующую музыку» и «оценивает функциональные возможности музыки». Этномузыкалогия характеризуется «подчеркиванием фактической роли традиционной музыки, передаваемой людьми устно, в общей социальной культуре»<sup>137</sup>. Этот предмет в качестве объекта исследования берет «существующую музыку» и максимально точно оценивает ее роль в культуре народа. Через поиск и сравнение функции музыки в разных культурах обнаруживается «взаимодействие между разными национальностями»<sup>138</sup>. Кроме того, анализируется «сходство и

---

<sup>136</sup> Кулапина О. И. Об эволюции некоторых терминов музыкальной науки // Философия времени: онтологические начала и ценностные дискурсы: Сборник научных трудов Всероссийской конференции VII Аскинские чтения. Саратов: КУБиК, 2017. С. 189-190.

<sup>137</sup> Marcel-Dubois C. Notes sur les instruments de musique figurés dans l'art plastique de l'Inde ancienne. 1937. P. 36-49.

<sup>138</sup> Там же, с. 37.

различия между разными национальностями в разных культурных и технологических условиях»<sup>139</sup>.

Предложение Кунста изменить название дисциплины вызвало неоднозначную реакцию: его холодно приняли в Европе и высоко оценили в Соединенных Штатах.

В Европе мнение Кунста игнорировали немецкие музыковеды, основавшие важнейшую – Берлинскую – школу компаративного музыковедения. Они сохраняли первоначальное название предмета, «компаративное музыковедение» (*vergleichende musikwissenschaft*)<sup>140</sup>. Более того, ученые некоторых небольших европейских стран с относительно развитым музыковедением, таких как Венгрия, по-своему не разделяли мнения Кунста. Бела Барток и Золтан Кодай называли эту дисциплину «музыкальным фольклором» (*music folklore*) или «музыкальной этнографией» (*musical ethnography*)<sup>141</sup>. Немецкий музыковед Вальтер Виора также писал, что «компаративное музыковедение» и «этномузыкалогия» – две разные дисциплины, и предложил пять аргументов против терминологической замены. Он говорил: «Этномузыкалогия изучает музыку не как таковую, а, скорее, как человеческое явление в культурных и социальных отношениях, вклад музыки в традиции и обычаи, ее место в верованиях и мировоззрениях музыкантов. Вопросы этого типа относятся к основной задаче сравнительного исследования. С другой стороны, данная дисциплина должна приспособливаться к изучению внутренней структуры музыки... В этом она отличается от этномузыкалогии, которая не обсуждает собственное значение текста, а обращает внимание только на контекстуальные отношения»<sup>142</sup>. Также Виора писал: «Этномузыкалогия принадлежит не только к музыковедению, но и к этнологии. Некоторые

---

<sup>139</sup> Там же, с. 37.

<sup>140</sup> Ду Ясюн. Этномузыкалогия ≠ Музыкальная антропология // Музыкальное исследование. 2010. № 3. С. 8.

<sup>141</sup> Там же, с. 9.

<sup>142</sup> Там же, с. 11.

писатели в основном причисляют ее к музыковедению. Многие этномузыкологи получили образование по этнологии в качестве основного предмета и сотрудничали в основном с этнологами в полевых исследованиях, музеях и университетах. Компаративное музыкознание явно относится к музыковедению, но оно также требует междисциплинарного сотрудничества с такими дисциплинами, как компаративная этнология»<sup>143</sup>.

В то время как предложение Кунста было встречено в Европе холодно, оно получило положительный отклик в Соединенных Штатах. Алан Мерриам и другие антропологи США не только согласились с его предложением, но и предприняли конкретные действия. В 1955 году было основано Общество этномузыкологии (SEM). Учреждение этого общества закрепило за дисциплиной новое название – «этномузыкология». Инициаторы этой акции были оценены европейскими учеными как «группа молодых американцев, стремящихся внести свой вклад в дисциплину»<sup>144</sup>.

В СССР и в России также с конца XIX и в XX веке было распространено название «музыкальная фольклористика»<sup>145</sup>: «Изучению народной музыки посвящена особая научная дисциплина – музыкальная фольклористика»<sup>146</sup>. Сама же автор пособия, Ю.Л. Фиденко, отмечает, что «этномузыказнание» применяется как равнозначный «музыкальной фольклористике» термин.

Несмотря на использовании разнообразных названий и существования различных способов формирования национальных школ этномузыкологии, стоит признать, что по сути своей они часто оказываются весьма схожи и

---

<sup>143</sup> Там же, с. 10.

<sup>144</sup> Там же, с. 11.

<sup>145</sup> Используется в различных статьях, например: Патошина, А.Ю. Вклад Евгении Эдуардовны Линевой в отечественную музыкальную фольклористику и образование // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2018. № 1. С. 83-91. ; Бражник Л.В. Прошлое, настоящее, будущее удмуртской музыкальной фольклористики (рецензия на монографию И.М. Нуриевой "Удмуртская музыкальная фольклористика. Страницы истории", Ижевск, 2021) // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2023. № 2 (34). С. 140-144. И др.

<sup>146</sup> Фиденко Ю. Л. Специфика фольклора как особого типа культуры : учебное пособие. 2-е изд., дополнен. Владивосток : ДВГИИ, 2014. С. 14.

речь может идти об одинаковых или практически одинаковых научных дисциплинах.

Примечательно, что китайской этномузыкологии особенно важен теоретический компонент, который включает в себя, во-первых, междисциплинарные знания и подходы, во-вторых, связующий компонент, посредством которого изучается культура в целостности. Именно этномузыкология становится по факту фундаментом музыковедческой науки Китая. В компаративном музыковедении Ван Гуанци данный важнейший аспект соответствует вопросу об основаниях типологии музыкальных культур мира<sup>147</sup>.

Компаративные исследования Ван Гуанци имеют первостепенное значение для становления китайской школы этномузыкологии, однако необходимо отметить, что «рецепция фундаментальных оснований компаративного музыковедения Ван Гуанци, опирающихся на типологию музыкальных культур мира, сегодня требует реновации, учитывающей современный междисциплинарный подход и разработки типологии культур в культурологических и культурфилософских исследованиях. Сопряжение культурологических идей и музыковедения требует более основательных исследований принципов Берлинской школы компаративного музыковедения, и особенно работ ее основоположника К. Штумпфа»<sup>148</sup>, которые фундаментальны не только для компаративного музыковедения, но значимы и в других областях.

Китайская этномузыкология формировалась и развивалась в XX веке, встречая ряд сложностей в силу предшествовавших исторических факторов. Данное обстоятельство объясняет большую прогрессивность российской и западной школ этномузыкологии.

---

<sup>147</sup> Забулионите А. К. И. Формирование китайской этномузыкологии: актуальность и перспективы музыкальной компаративистики Ван Гуанци // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 2(64). С. 82.

<sup>148</sup> Забулионите А. К. И., Лу Шэнсинь. Формирование китайской этномузыкологии: актуальность и перспективы музыкальной компаративистики Ван Гуанци // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 2(64). С. 77.

Исследователь Ду Ясюн прослеживает этапы китайской этномузыкологии, подчеркивая, что развитию данной области знаний в западных странах предшествовало компаративное музыковедение и отмечая первенство Ван Гуанци в знакомстве Китая с данной дисциплиной<sup>149</sup>. В 20-х гг. XX века Ду Ясюн проходил курсы по музыковедению в Берлинском университете, на том момент являющимся одним из крупнейших центров компаративного музыковедения.

В конце XIX века и, особенно, начале века XX в Китае особенно популярным стало заимствование и внедрения западных форм в различных сферах жизни. Одной из областей, где это стало особенно востребовано, несомненно, стало музыкальное искусство. Китайские исследователи, включая Ван Гуанци, создавшего фундаментальные труды, стремились освоить и применить новые способы и методы изучения музыки для исследования традиционной музыки Китая, чтобы в конечном счете Китай, усвоив новое, возродил собственное былое величие и славу. Тем не менее, в связи с историческими обстоятельствами XX века, работы Ван Гуанци не смогли получить распространение и последователей в научных кругах.

Так, «Музыка народов Востока» была опубликована в Шанхае в 1929 году, в этот же год были опубликованы ещё две его книги. Ещё два крупных исследования вышли в печать в 1931 году. Однако, в это время обстановку в стране поменяло нападение Японии на Маньчжурию, также известное под именем «события 18 сентября» 1931 года, угрожавшее самому существованию китайского народа. Тогда практически все деятели в области музыки присоединились к движению сопротивления против японской агрессии. Освободительная война поставила ученых в условия, при которых китайские музыковеды не могли заниматься изучением мировой музыки. Это влияло на возможность изучать непосредственно китайскую музыку, которая к тому моменту уже начала впитывать западные особенности, а их изучение

---

<sup>149</sup> Ду Ясюн. Развитие этномузыкологии в Китае в XX веке (часть 1) // Новое звучание Юэфу. 2000. № 3. С. 26.

стало невозможным. В результате, китайские музыковеды могли только, стремясь «спасти родину от разрушения», заниматься исследованием традиционной китайской музыки в надежде, что, возрождая «местную музыку», они смогут добиться подъема национального духа и внести свой вклад в военное дело.

Это способствовало ограничениям в исследования Ван Гуанци. Несмотря на то, что война с Японией закончилась в 1945 году, в течение следующих нескольких десятилетий этномузыкалогия в Китае находилась в состоянии стагнации под влиянием прошедших событий. Начиная с 1950 года, так как КНР была практически закрыта от Запада и западных влияний, китайская этнографическая наука, стала по факту изучать только малые народы Китая. Это отмечает Ду Ясюн в статье о китайской этномузыкалогии: «Китайские музыковеды в состоянии практической изоляции от остального мира опирались лишь на собственные силы и развивали появившееся в 30–40-е годы XX века “изучение теории этно-фольклорной музыки”»<sup>150</sup>. Другие исследователи, например, Гао Хоуюн и Шэнь Ча, все же считают, что изучение народной музыки являлось разновидностью этномузыкаведения, хоть и с использованием ограниченных научных методик и подходов.

Таким образом, начиная с 30-х годов в течение нескольких десятилетий, китайские этнографические исследования, включающие и изучение традиционной культуры малых народов Китая, активно продолжались. В конце концов, данная дисциплина получила такое название как «теория национальной народной музыки»<sup>151</sup>.

Несмотря на то, что изучение мировой музыки и целостное изучение китайской музыки как части общемировой музыкальной тенденции было

---

<sup>150</sup> Ду Ясюн. Развитие этномузыкалогии в Китае в XX веке (часть 2) // Новое звучание Юэфу. 2000. № 4. С. 16.

<sup>151</sup> В данном случае в кавычках приводится дословный перевод названия китайской дисциплины, которая занималась изучением традиционной, народной музыки в середине XX века. Забулионите А. К. И., Лу Шэнсинь. Формирование китайской этномузыкалогии: актуальность и перспективы музыкальной компаративистики Ван Гуанци // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 2(64). С. 79.

невозможно в этот временной период, китайские музыковеды добились значительных результатов в изучении традиционной музыки Китая в рамках этой дисциплины. Сами китайские ученые не относят эти исследования к области компаративного музыковедения, но сравнительный подход в их исследованиях явно можно выявить это по их формулировкам в текстах.

Тем не менее, по словам Ду Ясюна, «идет ли речь о целях или методах таких исследований, или о сфере и предмете изучения, они все равно значительно отличались от распространенного в то время за рубежом компаративного музыкознания. Тем не менее, эти исследования заложили основу для всестороннего развития этномузыкологии в нашей стране в 80-е годы XX века»<sup>152</sup>.

В то время и в Европе, и в России этномузыкология уже развивалась активно и последовательно. При этом вопросы наименования дисциплины и её предмета также обсуждались в научном сообществе, что было актуально и для китайских исследователей музыки.

В Китае же 60-е годы стали десятилетием политической свободы. В результате представившихся возможностей, поворотным моментом стал перевод серии иностранных этномузыковедческих исследований при Институте музыки Шанхайской консерватории. Эти переводные издания позволили китайским музыковедам ознакомиться более подробно с западной этномузыкологией. Тем не менее, только 80-е годы можно назвать периодом радикальных изменений и началом оформления этномузыкологии в качестве самостоятельной науки в Китае.

Публикация трудов зарубежных авторов стала толчком к успешному развитию данной дисциплины в Китае. Так, «в 1983 году издательством «Народная музыка» были опубликованы «История мелодии» Бенце Сабольчи, «Музыка американских негров» Эйлин Саузерн, «Музыка

---

<sup>152</sup> Ду Ясюн. Развитие этномузыкологии в Китае в XX веке (часть 1) // Новое звучание Юэфу. 2000. № 3. С. 28.

Латинской Америки» Николаса Слонимского<sup>153</sup> и другие. В 1985 году издательская компания Чжунго Вэньлянь выпустила труд «Музыкальная культура Востока XIX века» Роберта Хантера. Институт культуры опубликовал «О музыкальных звукорядах различных народов» А. Эллиса, «Венгерские народные песни» Бела Бартока, «Систему измерений в песне» Алана Ломакса и другие значимые работы»<sup>154</sup>. Также в этот период увидели свет сборники тематических научных статей. Все перечисленное открыло китайским исследователям путь к общемировым достижениям в области компаративного музыковедения и этномузыкологии, дало им возможность сравнить научные позиции видных западных музыковедов. Китайское этномузыковедение значительно расширилось и укрепило свои позиции на научной почве благодаря теоретическим работам таких ученых как А. Эллис, К. Закс, Б. Барток, А. Ломакс и др. Весь отмеченный нами процесс усвоения зарубежного научного знания привел к пониманию необходимости создания китайской национальной школы этномузыкологии. В тот же период, начиная с 80-х годов, в учебные планы различных музыкальных институтов и консерваторий включается изучение народной музыки как отдельная дисциплина.

Отличительными чертами китайских этномузыковедческих исследований 1980-х гг. можно назвать яркую самобытность и значительное отличие от западной этномузыкологии и *направленность на изучение народной музыки*. Впервые «теорию народной музыки»<sup>155</sup> как учебную дисциплину ввели в Шанхайской консерватории, а с течением времени и в других учебных заведениях на уровне специалитета. Также в 80-х гг. началось обучение этномузыкологии на уровне аспирантуры в Китайской, Центральной и Шанхайской консерваториях, а также на базе Китайского

<sup>153</sup> Николай Леонидович Слонимского (1894–1995) – прим. автора.

<sup>154</sup> Забулионите А. К. И., Лу Шэнсинь. Формирование китайской этномузыкологии: актуальность и перспективы музыкальной компаративистики Ван Гуанци // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 2(64). С. 79.

<sup>155</sup> Это дословный перевод названия дисциплины в середине XX века.



института литературы и искусства. Кроме того, «были созданы специализированные краткие курсы, где студенты знакомились с этномузыкологией как новой научной дисциплиной»<sup>156</sup>. Тем не менее, по словам Ду Ясюна, еще в течение двадцати лет идеи и методы этномузыкологии были незнакомы музыковедам и преподавателям Китая, данная дисциплина практически не преподавалась в стране, а среди изданий, посвященных этномузыкологии, которые бы содержали целостное описание дисциплины и её методов, только в 1997 г. появилось исследование У Годуна<sup>157</sup> «Общая теория этномузыкологии» (伍国栋 «民族音乐学概论») <sup>158</sup>. Таким образом, этномузыкологией в Китае с 1960-х по 1990-е годы фактически занимались небольшое количество энтузиастов, которые все это время продолжали уточнять предмет, задачи и особенности этой дисциплины, а непосредственно исследования музыки продолжались по намеченному в начале XX века вектору.

Несмотря на то, что дисциплина развивалась, отсутствие единого вектора, введение в научный оборот новых понятий и тем, методов и подходов в различных институтах и исследовательских школах, дало в итоге чрезвычайно пеструю картину в области изучения народной музыки. Назревающие изменения в исследованиях национальной традиции Китая нуждались в некоем толчке извне, который привел бы к формированию национальной школы этномузыкологии. Роль катализатора данного процесса сыграла Всекитайская научная конференция 1980 года в сфере этномузыкологии, которая была проведена в Нанкине, на которой особое внимание было уделено трудам Сяо Юмея и Ван Гуанци, которые привнесли идеи Берлинской школы в зарождающуюся китайскую науку о музыке, что

---

<sup>156</sup> Там же, с. 79.

<sup>157</sup> У Годун – теоретик и педагог этнической музыки, исследователь Института музыки Китайской академии искусств, заслуженный профессор, декан консерватории музыки и научный руководитель докторантуры.

<sup>158</sup> Ду Ясюн. Развитие этномузыкологии в Китае в XX веке (часть 2) // Новое звучание Юэфу. 2000. № 4. С. 19.

заложило фундамент для развития китайского компаративного музыковедения и этномузыкологии. Так, получается, что ученые, принявшие участие в конференции, определили их как родоначальников китайского этномузыковедения.

В перспективе, разработка дисциплинарной структуры этномузыкологии поможет дать ответы на вопросы, существовавшие в поле исследования китайских ученых. На новом этапе принципиально важно иметь не только фактологическое знание и его методы, но и теоретические знания, сформированные на основе фундаментального знания и определяемые его уровнем. В становлении этномузыкологии как научной дисциплины наиболее интересны работы по компаративному музыкознанию Ван Гуанци, что и было справедливо отмечено профессором Гао Хоуюнем. Ван Гуанци уделял особое внимание уровню фундаментальных знаний, но только в 1980-е гг. его работы попали в поле зрения китайских музыковедов и стали изучаться более системно, а исследований, посвященных реконструкции фундаментальных идей Ван Гуанци, до сих пор практически нет, что, естественно, затрудняет их рецепцию в китайских этномузыкологических исследованиях. Именно это мы и обнаруживаем, анализируя степень восприятия основных идей Ван Гуанци и его подхода к сравнительному анализу музыкальных культур современными китайскими этномузыкологами.

### **Ван Гуанци и изучение традиционной музыки Китая**

#### **Продолжение музыковедческих концепций Сяо Юмэя в наследии Ван Гуанци<sup>159</sup>**

Сяо Юмэй и Ван Гуанци значительно повлияли на развитие национальной музыки в Китае. Оба они стремились создать «государственную» или «национальную» музыку, поэтому разрабатывали

---

<sup>159</sup> Раздел написан по статье автора: Лу Шэнсинь. Взгляды китайских композиторов Ван Гуанци и Сяо Юмэя на музыкальное искусство // Университетский научный журнал. 2020. № 58. С. 139-146.

свои теории создания такой музыки, и несомненно, затрагивали вопросы взаимодействия западного и восточного в новом музыкальном направлении.

Оба музыкальных деятеля обучались музыке в классических музыкальных заведениях за рубежом. Знакомство с иностранной музыкальной культурой оказало значительное влияние на их музыкальное творчество, а также сформировало их взгляды на направления развития национальной традиции. Для достижения своих целей оба исследователя стремились как можно глубже изучить музыкальное искусство Европы и использовать полученные знания на благо для дальнейшего развития китайской музыки. Однако, в результате они не просто заимствовали идеи, а перерабатывали их настолько, чтобы создать собственную теорию музыки. Они призывали к созданию в Китае «государственной музыки», которая, по их мнению, должна была вобрать в себя лучшие черты западного искусства и в то же время обладала бы национальной спецификой и воплощала бы национальный дух.

Сяо Юмэй и Ван Гуанци жили в эпоху «Восточной волны изучения Запада»: В конце XIX – начале XX вв. происходило активное столкновение китайской и западной культур, в результате которого в Китае случилось масштабное освободительное движение, что повлияло и на музыкальную индустрию. Не только эти два исследователя, но и многие другие высказывали свои взгляды на дальнейший путь китайской музыки. В результате публиковались различные теоретические разработки и исследования на данную тему. Наиболее актуальными концепциями стали: «возрождение национальной культуры», «полная европеизация», и «принятие различных веяний»<sup>160</sup>. Имея разнообразный культурный опыт, и получив качественное западное образование, Сяо Юмэй и Ван Гуанци хорошо знали как китайские, так и западные музыкальные традиции, а, кроме

---

<sup>160</sup> Цзюй Цихун. Разработчик и зачинатель стратегии развития новой музыки Китая: взгляды Сяо Юмэя на музыку и творческо-педагогическая практика: сквозь призму столетий // Музыкальные исследования. 2012. № 1. С. 7.

того, понимали особенности как древнего, так и современного музыкального искусства. Их исследования, мысли и идеи повлияли не только на теоретические разработки теорий изучения музыки, но и воздействовали непосредственно на практики музицирования и музыкальное образование Китая.

Сяо Юмэй (萧友梅, 1884-1940) – выдающийся китайский педагог, композитор, музыковед начала XX века, один из основателей современной музыкальной китайской культуры и один из основоположников китайской музыкальной науки.

Сяо Юмэй в детстве в семье получил знания о традиционной китайской культуре. Он получил так называемое образование «нового типа» после того как в возрасте пяти лет он переехал с родителями в Макао. После окончания школы будущий ученый отправился в Японию, где изучал музыку в Токийском императорском университете и Токийском университете музыки<sup>161</sup>. В 1892 году Сяо Юмэй переехал в Германию для обучения в Лейпцигском университете и Лейпцигской консерватории, Берлинском университете и частной консерватории Штерна в Берлине. Это образование заложило прочный фундамент для его последующей творческой и педагогической деятельности в области музыкального искусства. В 1916 году Сяо Юмэй получил степень доктора музыки, защитив на факультете философии Лейпцигского университета диссертацию на тему «Анализ истории оркестров Китая до XVII века»<sup>162</sup>. После возвращения в Китай Сяо Юмэй работал в Пекинском университете, а затем стал одним из основателей и директоров Шанхайского национального института музыки. Опыт обучения за рубежом позволил ему усвоить передовые идеи западной культуры и стать представителем новой музыкальной культуры конца XIX –

---

<sup>161</sup> Ли Цзин. Краткий анализ западных и китайских концепций Сяо Юмэя // Северная музыка. 2017. № 4(316). С. 20.

<sup>162</sup> Чжан Кэу. Сяо Юмэй и его роль в становлении современного китайского музыкознания: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 — музыкальное искусство. Нижний Новгород, 2017. С. 10.

начала XX века, чьи исследования оказали значительное влияние на развитие музыкальной индустрии того времени.

Сяо Юмэй изучал развитие музыкальных культур в разных странах, анализируя наиболее удачные примеры. Композитора вдохновил опыт «Могучей кучки» и традиции М.И. Глинки. Взяв за основу эти примеры, он решил подобным образом развивать китайское музыкальное искусство и основал Школу народной музыки. Как отмечает Чжан Кэу, наиболее важный вклад Сяо Имэя в китайское музыковедение состоялся в том, что он, изучая китайскую и европейскую культуру, анализировал сходства между китайской пентатонической ладовой системой и европейской мажоро-минорной системой. Ученый отмечает, что композитор в значительной степени ориентировался на положения трудов Г. Римана и стремился посредством «ассоциации подвести исполнителя к пониманию образного строя произведений»<sup>163</sup>.

Сяо Юмэй хорошо ориентировался в веяниях конца XIX – начала XX века, однако не считал, что они могут заинтересовать китайский народ. Поэтому его стремление развивать китайскую музыкальную культуру заключалось в том, чтобы привнести в народное китайское искусство лишь некоторые западные идеи<sup>164</sup>. Он считал, что система «государственной музыки» должна быть близкой народу, был противником резких перемен и призывал к укреплению позиций собственно китайской музыкальной традиции, без резкого отказа от старых форм, с постепенным внедрением западных элементов.

В понятие «государственной музыки» Сяо Юмэй вкладывал значение «новой музыки», «способной выразить эпохальный дух, концепции и чувства

---

<sup>163</sup> Там же. 17.

<sup>164</sup> Цзюй Цихун. Разработчик и зачинатель стратегии развития новой музыки Китая: взгляды Сяо Юмэя на музыку и творческо-педагогическая практика: сквозь призму столетий // Музыкальные исследования. 2012. № 1. С. 10

современных людей»<sup>165</sup>. Композитор не видел смысла во введении широкого разнообразия форм и инструментов западной музыки. Он говорил о свободе музыканта, о возможности использования самых ранних китайских музыкальных инструментов, таких как колокол чжун, каменный гонг цин, цитра цинь, гусли сэ, либо инструментов, пришедших в Китай из-за рубежа, как, например, флейта ди, трехструнный щипковый музыкальный инструмент саньсянь, струнный музыкальный инструмент эрху, пипа, либо пришедших из стран Запада фортепиано, скрипки и т. д. Таким образом, «государственная музыка» для Сяо Юмэя была формальной категорией, единственным критерием и отличием которой от «негосударственной» было ее содержание, а не использование тех или иных инструментов и приемов. В противовес «государственной» музыке Сяо Юмэй ставил «традиционную», т.е. старую музыку. Суждение о том, что «государственная музыка» базируется на «старых» китайских инструментах и техниках исполнения, считал он, «в корне неверно и является ограничением для современного развития национальной музыкальной культуры»<sup>166</sup>. Наследование национальной музыкальной традиции, по мнению Сяо Юмэя, не должно основываться на сохранении конкретных форм, а призвано воплотить культурный дух.

Одной из основных задач государственной музыки исследователь считал её способность быть «голосом нации», и эту идею он продвигал в своих теоретических разработках. По его мнению, суть национальной музыки заключается в идее «гармонии», для создания которой необходимо возрождение «церемониальной музыки».

Гармония – фундаментальное понятие древнекитайской философии, связанное с конфуцианской и даосской мыслью, в частности с всеобъемлющей идеей гармонии между Небом и человеком. Церемониальная

---

<sup>165</sup> Ли Синъю. Анализ идеи «государственной музыки» Сяо Юмэя // Музыкальные исследования. 2007. № 3. С. 6–9.

<sup>166</sup> Там же, с. 9.

музыка является неотъемлемой частью культурной традиции Китая и стала определяющим фактором социальной культуры страны. В XX веке произошло столкновение китайской культуры с западной, и музыка, как одна из наиболее чувствительных сфер жизни страны, могла стать голосом нации, считает Ван Гуанци.

Во время пребывания в Германии Ван Гуанци осознал значительную роль музыки в формировании национальной культуры: «Музыка – это выражение человеческой жизни, мышления, чувств. Жизнь, мысли и чувства разных наций отличаются, и музыка воплощает эти различия»<sup>167</sup>. Так под влиянием музыкальных исследований Ван Гуанци в Китае стало возрождаться национальное самосознание, а также начали формироваться новые научные дисциплины – этномузыкология и антропология музыки.

Цель, которую преследовал Ван Гуанци в рамках деятельности общества «Молодой Китай» – основание национальной государственной музыки и возрождение национальной культуры. В «Теории эволюции европейской музыки» 1923 года ученый отметил, что «государственная музыка должна основываться на древнекитайской музыке и народных песнях. Ее ответственностью является выражение сущностного духа китайской нации»<sup>168</sup>. В то же время, по мнению Ван Гуанци, «западная музыка воплощает мышление, поведение, чувства и привычки белых людей, она создается не для китайцев»<sup>169</sup>. Именно поэтому музыкант видел необходимость возрождения национальной музыкальной традиции, способной стать опорой государства.

В целом Ван Гуанци видел три основные функции национальной музыкальной культуры:

---

<sup>167</sup> Ван Гуанци. Музыка восточной нации. // Собрание сочинений Ван Гуанци. Т. 3. Чэнду: Книгоиздательство Башу издательской корпорации Сычуани, 2009. С. 401.

<sup>168</sup> Юй Юйцзы, Сю Хайлинь. О музыкальных идеях Ван Гуанци // Музыкальные исследования. 1984. № 3. С. 15.

<sup>169</sup> Там же, с. 15.

1) Во-первых, такая национальная культура должна воплощать национальные особенности. Для этого музыка должна была быть непосредственно китайской, а не просто опираться на западные научные достижения.

2) Во-вторых, должна развивать и раскрывать национальные достоинства, т.е. не только быть приятной для слуха, но и направлять мышление народа. Таким образом, композитор призывал к любви к миру, уважению и дружелюбию, пренебрежению славой и выгодой – все это, по мнению музыковеда, и есть истинное воплощение «государственной музыки». Особое внимание в своих трудах Ван Гуанци уделял образовательной функции музыки, подчеркивая ее уникальную роль в формировании национального характера и нравственном воспитании.

3) В-третьих, национальная музыкальная культура должна способствовать рефлексии народа на происходящие события, чем снижать их тревожность и успокаивать национальные чувства. Ван Гуанци видел в музыке единственный инструмент, способный воздействовать на чувства не только интеллигенции, но и широких народных масс. В этом проявилось стремление музыканта к построению демократии.

В свою очередь, Сяо Юмэй считал, что китайский народ обладает богатой музыкальной культурой, основанной на древней, старинной музыке. Он отмечал, что для нее характерна ярко-выраженная традиционная эстетика, на основе которой возможно ее вступление в новую эпоху. Композитор видел три необходимых для этого условия:

- 1) Использование в качестве основы национальной музыкальной традиции;
- 2) Сохранение чувств, идей и представлений о прекрасном и важном у китайского народа;
- 3) Введение западных разработок, которые способствовали распространению национальной музыки по всей стране, таких как нотация и пение. Он призывал к «сочетанию древних и



современных, китайских и западных достижений для выражения духа великой державы»<sup>170</sup>.

Заимствование элементов, свойственных европейской музыке, было направлено на усовершенствование уже существующих в китайской музыке форм и в результате этого создания национальной музыки. Таким образом, Сяо Юмэй стал разработчиком основной идеи по созданию национальной китайской музыки, за которой последовали большое количество китайских музыкантов, что можно увидеть на примере современных китайских сочинений и исследований, посвященных китайской музыке XX века. Идея оказалась очень жизнеспособной в Китае. Тем не менее, акцент на западной музыкальной теории в его образовательной системе привел к недостаточному вниманию к традиционным китайским музыкальным практикам, включая систему записи «гунчэ»<sup>171</sup> и ритмическую систему «пань-янь», а также способствовал вытеснению устной традиции преподавания.

Ван Гуанци, в свою очередь, следуя за идеями и представлениями своего коллеги, сформулировал три этапа, внедрение которых на практике позволило создать подобную систему музыкального искусства с национальной спецификой («государственной музыки»):

- 1) По мнению Ван Гуанци, в первую очередь необходимо было упорядочить древние музыкальные произведения и трактаты по музыкальному искусству;
- 2) Во-вторых, необходимо было собрать и записать народную музыку;
- 3) В-третьих, требовалось проведение тщательных исследований, в результате которых необходимо было бы сформулировать конкретные

---

<sup>170</sup> Там же, с. 9.

<sup>171</sup> Нотация гунчэ (gōngchě, гунчэпу) — традиционная китайская система нотации, в которой музыкальные ноты обозначаются китайскими иероглифами. Система была разработана в эпоху Тан и использовалась для записи музыкальных произведений, в том числе опер. Традиционно нотация писалась вертикально, справа налево, но сейчас допускается и горизонтальная запись.

положения, которые должны лечь в основу китайской музыки<sup>172</sup>. Для совершенствования национальной музыки Китая Ван Гуанци предложил использовать западные научные методы. Он допускал возможность обращения к формальным приемам западной музыки, а также использования концепций и содержания зарубежных сочинений<sup>173</sup>. Однако иностранные музыкальные формы были призваны выразить мысли и чувства современных китайцев, а научные достижения европейцев служили для создания национальной специфики и изучения древних традиций.

Сяо Юмэй и Ван Гуанци провели глубокие исследования истории музыкального искусства, изложив свои взгляды на ход его развития. Так, Сяо Юмэй предложил периодизацию истории мирового музыкального искусства, изложив ее в своем учебнике «Общее музыкознание». Важным вкладом исследователя стало сравнение процессов развития музыки на Западе и в Китае. Кроме того, Сяо Юмэй стремился сформулировать новые подходы к изучению музыкальной культуры, которые не должны ограничиваться изложением фактов. Он попытался выстроить логичную доказательную систему с четкими обоснованиями и гипотезами, что позволило ему обнаружить и выдвинуть решения существенных проблем<sup>174</sup>.

Ван Гуанци, в свою очередь, выдвинул концепцию «эволюции музыки», развитие которой происходит волнообразно. Хотя это движение имеет восходящую тенденцию, оно не является линейным, а включает в себя этапы подъема и спада. Эволюция музыки, по мнению Ван Гуанци, отнюдь не циклична: хотя в ее развитии возможны фазы разворота и возвращения к истокам, содержание постоянно обновляется. Таким образом, музыковед придерживался диалектического метода, основанного на научных выводах. Теория музыкального развития, разработанная Ван Гуанци, была направлена

<sup>172</sup> Юй Юйцзы, Сю Хайлинь. О музыкальных идеях Ван Гуанци // Музыкальные исследования. 1984. № 3. С. 12-22.

<sup>173</sup> Там же, с. 12.

<sup>174</sup> Чжан Кэу. Сяо Юмэй и его роль в становлении современного китайского музыкознания: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 — музыкальное искусство. Нижний Новгород, 2017.

на подтверждение происхождения и развития национальной музыки. На примере западной системы ученый показал необходимость дальнейшего развития китайской музыки, выхода за рамки старых категорий и обращения к новым формам, отказавшись от вульгарных и обыденных мелодий, не способных воплотить достоинства китайской нации и дух церемоний. Таким образом, Ван Гуанци проводил сравнительные исследования, помогая китайской музыке открывать новые формы и идеи.

Таким образом, можно заключить, что Сяо Юмэй и Ван Гуанци – представители «новой», или «государственной» музыки Китая, активное формирование системы которой осуществлялось на рубеже XIX и XX веков. В условиях господства концепции западных исследований эти два музыканта призывали к поиску национального пути и уникальности китайского музыкального искусства.

Важный вклад Ван Гуанци и Сяо Юмэя заключался в создании теоретической базы для развития новых отраслей музыкознания в Китае. Оба деятеля оказали влияние на развитие музыкального образования в стране, разработав важные учебные пособия, а их творчество, теоретические позиции и взгляды оказали большое влияние на последующее творчество китайских композиторов и утверждение национальной специфики произведений.

Сяо Юмэй работал в Министерстве образования Китая, в Пекинском университете. Профессиональное музыкальное образование, развиваемое Сяо Юмэем по немецко-австрийской модели, оказало глубокое влияние на китайскую музыкальную педагогику. Это выразилось в преобладании западных музыкальных инструментов в учебных программах, большей популярности европейского классического репертуара и доминировании западной теории музыки в академических исследованиях. Исследования Ван Гуанци в области музыкального искусства положили начало обновлению и подъему восточной национальной музыки, однако повсеместное распространение его идей произошло гораздо позже, после 1980-х гг., когда стало понятно, что необходимо возразить традиционную музыку Китая.

## Выводы

Можно сказать, что Ван Гуанци фактически заново открыл китайскую музыку для самих китайцев и для всего мира, повлияв на развитие китайского музыковедения. Самое главное достижение Ван Гуанци в том, что он фактически создал целое направление в науке и воспитал учеников. Он доказал, что изучение музыки – это серьёзная академическая дисциплина, такая же важная, как история или литература. Кроме того, он был одним из тех, кто подготовил первое поколение профессиональных китайских музыковедов, которые продолжили его дело. Стремление Ван Гуанци укрепить национальную идентичность народа посредством музыки привело не только к созданию вариантов новых песен, то есть развитию музыкального искусства Китая, но и к формированию научной базы для изучения традиционной китайской музыки и понимания, как она может быть интегрирована в музыкальное искусство новой коммунистической республики и работать на благо государственности.

Это потребовало от него использования сравнительного подхода – он изучал и европейское искусство, и китайское традиционное. Ван Гуанци учился в Германии и глубоко изучил западную музыкальную науку, которая к тому времени уже имела развитые методы анализа. Он не стал просто копировать эти методы, а приспособил их для изучения китайской музыки.

Его ключевой заслугой является структурирование мировых музыкальных культур и разработка теории «трех мировых музыкальных систем». Он не просто описывал традиции, а выявлял их специфику и взаимовлияние, закладывая основы для последующей научной классификации культур. Основой его подхода стал синтез идей Берлинской школы компаративного музыковедения (эволюционизм, теория культурных кругов, историзм) с принципами китайской классической мысли, в первую очередь неоконфуцианства. Он не механически переносил западные модели,

а переосмыслял их, стремясь выразить целостность культуры, дух которой отражается в музыке.

Центральной для Ван Гуанци была концепция национальной музыки как основы для духовного подъёма нации. Он утверждал, что уникальная музыкальная традиция Китая призвана запечатлеть национальный характер, отразить высочайшие моральные качества и показать сущность народа. Эта идея, несмотря на историческую ограниченность, точно определила роль традиционной и народной музыки как фундамента для развития всей национальной музыкальной культуры и этномузыкологии.

Таким образом, Ван Гуанци, наряду с Сяо Юмэем, является представителем «новой музыки» Китая рубежа XIX–XX веков, активно отстаивавшим национальный путь развития искусства в условиях доминирования западных моделей. Его труды заложили теоретическую базу для новых отраслей музыкознания. Несмотря на опережающий характер, широкое признание и практическое внедрение его идей, ориентированных на возрождение китайской традиции, произошло лишь в 1980-е годы, когда в этом возникла историческая необходимость. Несмотря на это, его работы заложили прочный фундамент для современного китайского музыковедения. Он поднял престиж национальной музыки, показав, что она обладает глубокой внутренней логикой и историей, достойной самого пристального изучения. Сравнительный подход в изучении музыкального искусства, активно применявшийся Ван Гуанци, до сих пор превалирует в китайско-язычных исследованиях, что будет показано в третьей главе данной работы.

### **ГЛАВА 3. НАСЛЕДИЕ ВАН ГУАНЦИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ И ИСКУССТВЕ КИТАЯ**

#### **3.1. Влияние наследия Ван Гуанци на музыкальное искусство Китая XX–XXI веков**

Как было показано в предыдущей главе, сравнительное музыковедение Ван Гуанци заложило основу китайской этномузыкологии. Собственно говоря, с самого начала целью Ван Гуанци было создание собственной этномузыковедческой системы, то есть системы изучения традиционной китайской музыки, в Китае. Он считал, что это необходимо для формирования национальной китайской музыки, ведь для создания национальной музыки необходимо знание традиционного материала нации, существовавшего веками. Ведь в XX веке традиционная китайская культура считалась не особо интересной публике, а следовательно и исполнителям, на которых влияли европейские веяния, а будущее китайской народной музыки и искусства вызывало опасения. Использование сравнительного музыковедения Ван Гуанци эффективно решило проблему культурного диалога между Китаем и Западом и заложило основу китайской этномузыкологии. Сегодня, сто лет спустя, с точки зрения исторической перспективы мы не можем не восхищаться передовым историческим взглядом Ван Гуанци. Хотя Ван Гуанци умер молодым, его деятельность в области музыкального искусства продолжает существовать в работах его продолжателей: изучая исторические материалы, нетрудно обнаружить непосредственное влияние музыкального наследия Ван Гуанци на современную китайскую музыку и искусство.

### **Влияние разработок Ван Гуанци на искусство музыки гуцинь<sup>175</sup>**

Ван Гуанци придавал большое значение традиционному китайскому музыкальному инструменту гуцинь, и в своих теоретических работах он много раз изучал музыку гуцинь и проводил инновационные исследования, которые в основном сосредоточены в его «Исследовании перевода партитуры цинь»<sup>176</sup>, «Истории китайской музыки», «Исследовании перевода музыкальной партитуры» и затрагиваются в других работах.

Цель новаторского исследования музыки гуцинь Ван Гуанци – это не просто теоретическое исследование, а попытка предоставления нации и государству практических примеров развития музыки. Его новаторское исследование музыки гуцинь относится к первому шагу из трех шагов, предложенных Ван Гуанци для создания национальной музыки, то есть, прежде всего, к организации музыки, переданной нам с древних времен, то есть традиционной музыки. В предисловии к монографии «Исследования по переводу партитур цитр» он пишет: «Музыкальные произведения содержат “национальности”, не как другие академические работы, которые можно максимально заимствовать с Запада, но должны быть созданы самостоятельно, и в процессе создания нельзя пренебрегать материалами, присущими Китаю!»<sup>177</sup>.

Новаторские исследования Ван Гуанци в области музыки гуцинь выражаются главным образом в том, что он использовал передовые европейские формы и методы исследования в качестве инструмента для организации китайской музыки. Согласно нашему исследованию книги Ван

---

<sup>175</sup> «Гуцинь (古琴, пиньинь gǔqín; буквально – древний цинь), китайский семиструнный щипковый инструмент, вид длинной цитры. Другие названия: цинь (琴), цисяньцин (七弦琴 – семиструнный цинь), юйцин (玉琴 – нефритовый цинь), яоцин (瑶琴 – драгоценный цинь), сытун (丝桐, буквально – шёлк и тунговое [дерево]). Один из самых древних музыкальных инструментов Китая». См. подробнее: Гуцинь // Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/gutsin-303154> (дата обращения: 22.05.2024).

<sup>176</sup> Фу Цинъю. Изучение «Исследование Ван Гуанци о переводе партитур Цинь» // Китайская музыка. 1985. № 03. С. 57-59.

<sup>177</sup> Чэн Сюцин, Ван Гуанци. Исследование ценности мысли Гуоле // Популярная литература и искусство. 2015. № 11. С. 129.

Гуанци «Исследования по переводу партитур цитр», он предпринял следующие попытки:

*1. Заимствование названия западных шкал, чтобы обозначить порядок струн (см. Приложение 2, Пример 20).*

Он изучил литературу по партитурам древних цитр и выделил пять видов способов крепления струн гуциня, а также составил пять сравнительных списков, чтобы читатели могли легко понять различные виды креплений. Кроме того, для обозначения струн были использованы названия западных шкал, которые затем были занесены в таблицу. Также были отмечены интервалы между струнами. Это был новейший подход к записи музыки для гуциня, поскольку в то время оно никогда не фиксировалось в традиционной нотации гуцинь.

*2. Заимствование западных музыкальных терминов для иллюстрации теории музыки.*

Партитуры музыки гуцинь, как правило, написаны литературным китайским языком, а некоторые обозначения не являются общепринятыми, что затрудняет их прочтение. Ван Гуанци заимствовал западные музыкальные термины, такие как «полутон», «целый тон», «минорная терция» и «минорная септима». Подобная проработка позволяет исполнителю знать не только относительные тона между струнами, но и понимать конкретные интервалы. Кроме того, Ван Гуанци во многих местах использует западные музыкальные выражения для выражения приоритетов в игре на гуцине, так что читатель может понять их с первого взгляда. Использование западной музыкальной терминологии в книгах о гуцине не только позволяет четко выразить некоторые базовые вопросы теории музыки в гуцине, но и популяризирует знания западной теории музыки среди китайских читателей.

*3. Заимствование скрипичной аппликатуры и нотации для гуциня.*

Ван Гуанци был хорошо знаком со скрипичной нотацией и тщательно изучал ее с тех пор, как начал заниматься музыкой в 1923 году. Он считал,



что западная нотация более научна и совершенна, поэтому в этой книге он использовал западную скрипичную нотацию для записи музыки гуцинь, сделав нотацию гуцинь более простой и структурированной. В этой нотации он, прежде всего, обращает внимание на классификацию нот и аппликатуру правой руки.

Например, сначала он разделил «восемь методов исполнения правой рукой» на две категории: игра внутрь и игра наружу, и расположил четыре пальца правой руки, а именно большой, указательный, средний и безымянный, в порядке 1, 2, 3 и 4 соответственно, чтобы упростить аппликатуру гуциня и облегчить идентификацию нотных партитур для игры (см. Приложение 2, Пример 21).

Кроме того, он позаимствовал буквы и цифры, используемые для скрипичной нотации, чтобы стандартизировать обозначения левой руки: римская буква для обозначения порядка струн, арабская цифра поверх римской буквы для обозначения кончика пальца левой руки, а также новаторское использование арабской цифры рядом с римской буквой для обозначения высоты тона гуциня (см. Приложение 2, Пример 22).

*4. Заимствование западного нотного стана для записи традиционных пьес для гуциня.*

Использование западного пятистрочного нотного стана для записи традиционной музыки для гуциня – первый подобный опыт, проведенный Ван Гуанци, а также важный результат его новаторских исследований. В прошлом партитуры китайских цитр обычно записывались «минус-символами», которые были похожи на письменные партитуры, что затрудняло их идентификацию и чтение. Внимательно изучив книжные знаки, Ван Гуанци решил, что пентатоническая партитура может более точно передать высоту и длительность звуков, и поэтому её будет удобно использовать для исполнителя. После перевода партитура выглядит, как он заметил, более рациональной и строгой, регулярной и систематичной (см. Приложение 2, Пример 23).

По мнению Ван Гуанци, использование пятистрочного нотного стана и нового стандартизированного метода аппликатуры, который он изобрел для записи музыки гуцинь, позволяет более точно передавать звуковысотность и ритм произведений для гуцинь. Он отмечал: «Если мы сможем переводить музыку один за другим в соответствии с этим методом, то не только сохраним метод музыки, но и мелодию музыки можно будет понять с первого взгляда»<sup>178</sup>. Это позволит большему числу студентов изучать музыку гуцинь, читая нотные партитуры, а не только через неэффективную устную передачу, когда мастера обучают своих учеников, что значительно повысит популярность музыки гуцинь во всем обществе.

Новаторские исследования Ван Гуанци в области гуцинь оказали значительное влияние на преподавание и игру на гуцинь в последующие годы. В последующие десятилетия исследования Ван Гуанци способствовали обобщению, переводу и стандартизации партитур музыки гуцинь, что изменило статус исследований искусства гуцинь. Можно сказать, что Ван Гуанци заложил основу для модернизации искусства исполнения на гучине в XXI веке.

### **Влияние разработок Ван Гуанци на жанр художественной песни на древние стихи**

Ван Гуанци выдвинул проблему «легкой и тяжелой рифмы» в музыкальном законе «Книги песен»<sup>179</sup>, которая до сих пор имеет руководящее значение для китайских музыкальных деятелей<sup>180</sup>, особенно вокалистов, исполняющих древние стихи и художественные песни, чтобы овладеть языковым смысловым законом древних стихов. Ван Гуанци отмечал: «Изначально китайский язык, благодаря сочетанию четырех тонов,

<sup>178</sup> Чжу Цзяньшу. Рассматривая инновационное исследование музыки Гуцинь Ван Гуанци из «The Study of Translated Qin Scores» // Music Exploration. 2010. № 4. С. 7-10.

<sup>179</sup> Ши Цзин // Большая российская энциклопедия. URL: <https://old.bigenc.ru/literature/text/4943521> (дата обращения: 02.05.2025).

<sup>180</sup> Ян Сэй. Поэтическая культура Чжоу - и исследование музыкальной партитуры к «Книге песен» Ван Гуанци // Музыкальное исследование. 2022. Выпуск 1, 2022. С. 28-40.

восходящих и нисходящих, выравнивающихся и останавливающихся, уже сам по себе сформировал своеобразный певческий тон. Кроме того, к ним примешиваются длинные и тяжелые иероглифы простых тонов, что создает своеобразный ритм легкости и тяжести. Таким образом, в самом китайском языке присутствуют различные музыкальные элементы. Это величайшая причина развития китайской литературы и в то же время величайшая причина упадка китайской музыки»<sup>181</sup>. Ван Гуанци был один из первых, кто решил обозначить интонацию языка конкретными знаками, это было ещё до введения системы пиньинь, и очень понравилось певцам и музыкантам. Интонационное обозначение облегчило работу композиторов, сочиняющим музыку на древние стихи. Так, Ван Гуанци предложил два следующих знака для двух древних тонов китайского языка:

— обозначает легкий тон, без повышения и понижения, аналогичен первому тону современного китайского языка;

∪ обозначает тяжелый тон, аналогичный четвертому тону современного китайского языка, нисходящему.

Таким образом, это обозначение помогает понять интонационное движение текста, акцент на определенных словах. Легкий тон фактически без акцента, тяжелый тон – с акцентом, их соотношение определяется звучанием слов в древнем стихотворении из «Книги песен».

Например, Ван Гуанци в песне «Гуань Цзю» обозначил «легкие и тяжелые рифмы» следующим образом, так, что даже не знающему китайский язык (а древний китайский высокий язык, на котором написаны сочинения из книги песен уже во времена Ван Гаунци был понятен не каждому – можно сравнить его с церковнославянским языком в России), становится более понятным интонационное звучание текста. В жанре китайской

---

<sup>181</sup> Ван Гуанци. Закон легкого и тяжелого в китайской поэзии и музыке, впервые опубликованный в книжном магазине «Чжунхуа» в 1933 году // Сборник эссе Ван Гуанци. Музыкальный том (часть 1). Сычуаньская музыкальная консерватория и Народное правительство района Вэньцзян, Чэнду. С. 45.

художественной песни на древний стих считалось обязательным повторение интонационного движение текста в мелодии.

《诗经》—《关雎》 («Гуань Цзю» из «Книги песен»)<sup>182</sup>

— — — —                      ∪ — — —                      ∪ ∪ ∪ ∪                      — ∪ ∪ —  
guānguānjū jiū 。 zài hézhīzhōu 。 yǎotiǎoshūnǚ , jūnzǐhàoqiú 。

关关雎鸠。在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。

— — ∪ ∪                      ∪ ∪ — —                      ∪ ∪ ∪ ∪                      ∪ ∪ — —  
cēncī xìng cài , zuǒyòu liú zhī 。 yǎotiǎoshūnǚ , wùmèiqiúzhī 。

参差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之。

— — ∪ ∪                      ∪ ∪ — —                      — — — —                      ∪ ∪ ∪ ∪  
qiúzhībùdé , wùmèi sī fú 。 yōuzāiyōuzāi , niǎnzhuǎnfǎncè 。

求之不得，寤寐思服。悠哉悠哉，辗转反侧。

— — ∪ ∪                      ∪ ∪ ∪ —                      ∪ ∪ ∪ ∪                      — ∪ ∪ —  
cēncī xìng cài , zuǒyòu cǎi zhī 。 yǎotiǎoshūnǚ , qínsè yǒu zhī 。

参差荇菜，左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之。

— — ∪ ∪                      ∪ ∪ ∪ —                      ∪ ∪ ∪ ∪                      — ∪ ∪ —  
cēncī xìng cài , zuǒyòu mào zhī 。 yǎotiǎoshūnǚ , zhōng gǔyuè zhī 。

参差荇菜，左右芼之。窈窕淑女，钟鼓乐之<sup>183</sup>。

Существует два основных способа создания песен на древние стихи: первый – сочинение мелодий на оригинальные слова древних стихов; второй – адаптация и сочинение песен на современном языке на основе настроения и

<sup>182</sup> 1 строка – обозначение Ван Гуанци, 2 строк – современный пиньинь, 3 строка – текст на китайском языке

<sup>183</sup> Ян Сэй. Поэтическая культура Чжоу - и исследование музыкальной партитуры к «Книге песен» Ван Гуанци // Музыкальное исследование. 2022. Выпуск 1. С. 35.

эмоций древних стихов. Оба эти направления неотделимы от изучения древних партитур и формата «легкой и тяжелой рифмы». Ван Гуанци является пионером в изучении древних партитур и формата «легкой и тяжелой рифмы» в Китае, а его исследование музыкальных партитур на слова классической поэзии положило начало процессу модернизации научного изучения поэм с древними партитурами.

Как жанр вокальной музыки, художественная песня на древние стихи является высоко интегрированной формой соединения музыки и слова, обычно сочиненной профессиональными композиторами. Музыка включает не только сочиненную композитором мелодическую линию, но и сохраненный от древних стихов ритм (то есть мелодия следует за ритмом стихов), и они используются вместе, чтобы выразить чувства и мысли. Следование музыкальному ритму в данном жанре считалось обязательным, но не все музыканты имели понятие и опыт в расшифровке мелодической линии древних стихов. Исследование Ван Гуанци помогло им в этом.

Научные исследования Ван Гуанци положили начало повсеместному распространению песен на древние китайские стихи и оказали влияние на композиторов и вокалистов с тех пор. Теория «ритма» Ван Гуанци превратила древние стихи из импровизированных «песнопений» без фиксированных ритмов и акцентов в «художественные песни» с четкой структурой. Несомненно, этому способствовал европейский опыт композитора. Это влияние сохранилось до наших дней и постепенно сформировало важную категорию вокальной музыки. С приходом эры Интернета музыка на китайские древние стихи продолжает обновляться, а уникальные эстетические концепции и художественное очарование национальной культуры привлекли многих музыкантов, и пение песен на древние стихи стало настоящим трендом<sup>184</sup>.

---

<sup>184</sup> Там же. С. 40.

В последние годы Шанхайская музыкальная консерватория выпустила шестнадцать китайских художественных песен, которые широко распространились на международной арене, продвигая китайские древние стихи и художественные песни на международную арену, в том числе такие как «Иду на восток от реки Янцзы 大江东去»<sup>185</sup> (музыка 青主 Цин Чжу), «Я живу у истоков реки Янцзы 我住长江头»<sup>186</sup> (музыка 青主 Цин Чжу) и «Пункт Цзянялю – Фуденглоу 点绛唇·赋登楼»<sup>187</sup> (музыка 黄自 Хуан Цзы). Среди исполнителей есть и иностранные певцы, которые представляли песню «Цветок – не цветок 花非花» (музыка 黄自 Хуан Цзы) на международных вокальных конкурсах и добились отличных результатов<sup>188</sup>, в полной мере продемонстрировав превосходный художественный уровень китайских древних стихов и текстов и влияние китайской поэзии и художественных песен в области международной музыки.

### **Влияние взглядов Ван Гуанци на оперное искусство**

Докторская диссертация Ван Гуанци «О китайской классической опере»<sup>189</sup>, завершенная в 1934 году, позволила интересующимся по всему миру в полной мере осознать различия и сходства между китайской и западной оперой и имела огромное значение для развития китайской оперы. За свою музыкальную карьеру Ван Гуанци опубликовал множество научных работ об опере, таких как «Западная музыка и драма», «О китайской классической опере» и «Эволюция оперы». Он не только глубоко и подробно изучил китайскую классическую оперу, но и описал западную оперу. Его литература об опере до сих пор восполняет пробел в этой области

<sup>185</sup> См. URL: <https://youtu.be/OMFWEWrdLDQ?si=QUgSxAGImc7yAfHC> (дата обращения: 02.03.2025)

<sup>186</sup> См. URL: <https://youtu.be/sc0I0kV0mE0?si=voGYHnHJ8DQHJLtk> (дата обращения: 02.03.2025)

<sup>187</sup> См. URL: <https://youtu.be/t6WJ8kc5cwM?feature=shared> (дата обращения: 02.03.2025)

<sup>188</sup> См. URL: <https://youtu.be/SU9uH9fH31k?feature=shared> (дата обращения: 02.03.2025)

<sup>189</sup> Немецкий язык «Über die chinesische klassische Oper», Боннский университет, Германия, 1934 г.

исследований в Китае того времени, а также имеет вдохновляющее значение для развития отечественного оперного жанра.

Из результатов исследований Ван Гуанци мы можем определить его понимание оперного жанра. Можно сказать, что он сравнивал китайскую и западную оперу, чтобы выявить отличительные характеристики китайской оперы, относительно западной и описать ее. В книге «Западная музыка и драма»<sup>190</sup> представлен обзор истории западной оперы в целом, но в то же время анализируются и объясняются сущность и характеристики западной оперы детально на нескольких уровнях и с разных точек зрения. Появление этой книги можно рассматривать как просветительскую работу для относительно отсталых и закрытых китайских музыкальных и культурных кругов 1920-х гг. Она кратко и систематически знакомит отечественных музыкантов с западной оперой, хотя и недостаточно глубоко, но помогает понять особенности, историю и развитие западной оперы. В докторской диссертации «О китайской классической опере» он рассматривает уже китайскую классическую оперу в контексте китайской культуры. Он анализирует китайскую оперную музыку с западной точки зрения, с целью познакомить европейцев с китайской оперной культурой.

В работах Ван Гуанци, посвященных опере, мы видим, что он смотрит на предмет своих исследований с точки зрения культурных связей. Во вступительной главе его книги «Западная музыка и драма» изучается связь между западной и китайской оперой, и в дальнейшем он опубликовал ещё целый ряд книг, в каждой из которых прослеживается связь между этими двумя направлениями.

Для развития китайской оперной и музыкальной культуры того времени он также сыграл свою роль в продвижении развития китайской оперной и музыкальной культуры. По крайней мере, благодаря ему китайские и западные ученые узнали об оперной культуре друг друга, а

---

<sup>190</sup> Ван Гуанци. Западная музыка и драма. Шанхай: Шанхайский книжный магазин «Чжунхуа», 1925.

также китайские ученые получили более глубокое понимание об опере как о жанре, прояснили различия между китайской и западной оперой, что заставило их задуматься о будущем развитии китайской оперы. Таким образом, рождение китайской оперы не произошло в одночасье, прежде чем сформировался представляемый сегодня тип представления, многие ученые провели теоретические исследования, изучили концепцию оперы Ван Гуанци. Также были изучены возможности слияния различных видов искусства в опере, темы, подходящие для оперного жанра, возможности включения западных особенностей сочинения музыки. И опять же, темы для большинства рассуждений были подняты Ван Гуанци.

До Второй мировой войны концепцию оперы Ван Гуанци в полной мере оценили, и на неё откликнулись Фу Яньчан, Чжан Руогу, Чжу Инпэн и Сюй Чи. С конца 1920-х годов и по сей день он продолжает оказывать влияние на развитие искусства китайской оперы на протяжении всей столетней истории Китая.

### **Опера «Ван Гуанци»**

Сычуаньская музыкальная консерватория изучает творчество Ван Гуанци уже более 40 лет. Сычуаньская музыкальная консерватория не только создала единственный в Китае Центр академических исследований Ван Гуанци (базу), но и провела множество национальных академических обменов и симпозиумов, среди которых «Академический симпозиум, посвященный Ван Гуанци», состоявшийся в 1984 году, стал первым национальным симпозиумом. Преподаватели и студенты Сычуаньской музыкальной консерватории никогда не останавливаются на достигнутом, и вечером 7 октября 2021 года, после более чем двухлетней подготовки, преподаватели и студенты Сычуаньской музыкальной консерватории впервые воспели великие деяния Ван Гуанци в форме оперы в Городском концертном зале города Чэнду, что стало не только новым прорывом в исследованиях Ван Гуанци, но и историческим подарком исследователям и жителям города. Оригинальная опера Сычуаньской консерватории музыки



«Ван Гуанци» представляет собой в общей сложности четыре акта. Авторский коллектив оперы представлен следующим образом:

**Либретто:** Лю Лиюнь, Цзо Чжилань;

**Композитор:** Сунь Хунбинь;

**Дирижёр:** Чжу Циюань;

**Главный режиссёр:** Лю И.

Опера посвящена жизни Ван Гуанци, выдающегося пионера-революционера, патриотического общественного деятеля и выдающегося музыковеда Китая, который следует своим идеалам и стремится спасти страну.

В опере «Ван Гуанци» используется стратегия, где основной и второстепенный сюжеты переплетаются, создавая многомерный образ персонажа. Основная сюжетная линия посвящена непрерывным поискам и экспериментам Ван Гуанци (тенор) на пути спасения страны. Центральный конфликт здесь разворачивается между личными идеалами героя и суровой реальностью. Его путь был отмечен чередой неудач: основав в 1919 году Ассоциацию «Молодой Китай», он после «Движения 4 мая» провозгласил цель воспитать амбициозную молодежь, способную изменить отсталый, бедный и слабый старый Китай.<sup>191</sup>

Постоянно повторяющаяся фраза «старый Китай» не только отражала реалии эпохи, но и выражала душевную боль патриотов. Ключевая историческая сцена первого акта – встреча Ван Гуанци с Ли Дачжао и решение назвать организацию «Молодой Китай».

Второй акт повествует о попытке Общества молодого Китая реализовать идею «взаимопомощи в работе и учебе» – новой для того времени формы социальной организации. Для неопытных студентов такой образ жизни был полон идеализма и романтики. Первоначальный энтузиазм молодёжи на сцене передается стремительным ритмом и динамичными

---

<sup>191</sup> Лю Цзундай. Миссия времени и личная ответственность – комментарий к опере «Ван Гуанци» // Сычуаньская драма. 2021, номер 11. С. 38-41.

танцами. Однако реальность оказалась суровой: вскоре возникли идеологические разногласия и споры о распределении доходов. Фраза «покупают нашу продукцию либо из патриотизма, либо из жалости» стала горьким осознанием молодыми людьми своих ограничений. Столкнувшись с распадом организации, Ван Гуанци предстал одиноким и опустошённым. Его страшило не поражение само по себе, а утрата веры и мужества у соратников.

В третьем акте крах движения «взаимопомощи в работе и учебе» заставил Ван Гуанци осознать необходимость внешних сил для прорыва, что привело его в Германию. Чужая среда по-разному влияла на студентов: одних вдохновляла, других поглощала. Ван Гуанци, требовательный к себе и другим, сосредоточился на учёбе, что вызвало конфликт с Ассоциацией немецких студентов. Судебные тяжбы и травля превратили бывших соратников во врагов. Удар по репутации, тоска по родине и одиночество стали тяжкими оковами на его исследовательском пути. Этот акт, отражающий самый мрачный период жизни героя, становится эмоциональной кульминацией оперы.

Перелом наступает в четвёртом акте: выбрав музыку как специализацию, Ван Гуанци обретает свой путь. Непонимание товарищей, считавших спасение страны через промышленность единственно верным, рождает в нём рефрен: «Ты не одинок в своих усилиях». Однако реальность часто оказывается борьбой в одиночку. Каждый идёт своей дорогой, и Ван Гуанци находит в музыке – важной части традиционной китайской культуры – мост для диалога с Западом. Заимствуя западные методы систематизации для осмысления китайского наследия в новом историческом контексте, он прокладывает уникальный путь служения родине, утверждая своё место в музыкальном образовании и теории. Трагическая развязка – смерть от переутомления – символически передана падением книг с пошатнувшейся полки.

Параллельно развивается скрытая линия – личная жизнь и чувства Ван Гуанци. В отличие от традиционных «парадных» биографий, опера

показывает живого человека. Трагический эпизод с самоубийством студентки Ли Шэн из-за нищеты подтолкнул его к созданию общества «взаимопомощи в работе и учебе», обнажив социальную трагедию через личную драму. Роль матери, исполненная Лю Фэнфан (нежное меццо-сопрано), вносит теплоту материнской любви, контрастирующую с общественной борьбой. Насыщен чувствами дуэт Ван Гуанци в Германии и его жены Цы Юй в Китае, которые передает преодоление разлуки через искусство. Этот контраст светлых и темных линий создаёт объёмный образ главного героя.

Чтобы соответствовать особенностям эпохи, в которой живет Ван Гуанци, текст либретто пьесы представлен прозой, чередуясь с белым (древним) стихом. Это сделано, чтобы повествование было наиболее исторически точным, и это тоже дань западному влиянию. В Китае не принято было сочинять оперы на бытовой текст. Традиционная китайская опера обычно создается на уже существующие стихи и есть принятые способы музыкального переложения. Использование бытового языка привносит трудность в деятельность композитора, но в данном случае Сун Хунбинь справляется с задачей. Развитию сюжета способствуют речитативы, арии, дуэты, хоры и оркестровые эпизоды. Композитор, создавая образец национальной оперы, старался в полной мере использовать и национальный музыкальный язык. В произведении использовано сочетание китайских и западных композиционных техник. В почти 30 музыкальных эпизодах он использовал в качестве ладовой основы пентатонику ханьской национальности, попеременно вводя элементы европейской тонально-гармонической системы. Оркестр представлен двойным составом: западным классическим оркестром и оркестром традиционных китайских инструментов (напр., пипа, эрху). Лейтмотивы персонажей строятся на пятиступенных ладах с акцентом на звуки «юй» (羽) и «цзюэ» (角), подчёркивая национальный колорит. Во многих ариях Ван Гуанци в финальных фразах в основном используется четкий ритм, представленный

четвертями, а мелодия гармонизируется средствами западной системы функциональной гармонии, например в номерах: «Мой Идеальный молодой Китай» и «Почему я выбрал музыку». В этих сольных номерах главный герой представлен как человек с активной жизненной позицией. Использование западных приемов, которые делают музыку проще, влияют и на эмоциональный посыл. Передача эмоциональной составляющей посредством музыки не свойственна китайской опере, так как в большинстве случаев в традиционном музыкальном сопровождении основная задача – следовать за звучанием текста, интонацией, сопровождать сюжет<sup>192</sup>. Эмоции передаются не за счет мелодии, а за счет определенных типов пения (конкретных интервалов, ритмов), которые слушатель должен понимать. В опере «Ван Гуанци» же композитор использует «песенность», которую и стремился перенести Ван Гуанци в китайское музыкальное искусство, как было показано ранее. Мелодии более простые, распевы звуков минимальны.

Опера начинается с басового голоса, рассказывающего слушателям о причине, по которой Ван Гуанци выбрал музыку. Соло тенора «Почему я выбрал музыку» имеет двухчастную структуру, основная тональность – C-dur, медленный темп.

Среди сольных номеров наиболее представительной является песня «Давайте начнем с преобразования китайской музыки» Ван Гуанци. Это распевно-повествовательная мелодия, текст которой написан на сычуаньском диалекте. Композитор следует интонационным особенностям юго-западного диалекта<sup>193</sup>, сочетающего в себе речь и пение. Естественное развитие целостной мелодической линии не только завершает повествовательную функцию, но и делает прослушивание более приятным. Глубокое впечатление на людей произвели также дуэты Ван Гуанци с женой и матерью. Эти

<sup>192</sup> См. подробнее: Юй Ясянь, Бородовская Л. З. Виды пения в Китае: история и современность вокальной культуры // Сервис +. 2024. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vidy-peniya-v-kitae-istoriya-i-sovremennost-vokalnyy-kultury> (дата обращения: 17.06.2025).

<sup>193</sup> Хаун Цзяци, Хуан Лишу. Передача историй через песни, выражение эмоций через истории – музыкальное представление и современное звучание оригинальной оперы «Ван Гуанци» Сычуаньской консерватории музыки // Дом драмы. 2023. №6. С. 7.

вокальные номера отличаются глубоким художественным проникновением, переданным средствами трогательной мелодии.

Несмотря на то, что в опере «Ван Гуанци» преобладают черты китайской национальной музыки, можно отметить и признаки традиционной европейской.

Например, в номерах «Почему я выбрал музыку» и «Спасение Китая» – это нарушение пентатонного звукоряда за счёт добавления вводного тона, приближая к семиступенному звукоряду: в первом случае, это внедрение ноты *си* в рамках пентатонного звукоряда от *до* (Приложение 2, Пример 24), а во втором – ноты *ре* внутри пентатонного звукоряда от *ми-бемоль* (Приложение 2, Пример 25).

В номере «Мой идеальный молодой Китай» наличествует большее количество традиционных признаков, свойственных для европейской музыки. По мелодическому и гармоническому складу здесь, очевидно, превалирует мажоро-минор (тональность фа мажор) (Приложение 2, Пример 26) и преимущественно квадратное членение разделов формы (Приложение 2, Примеры 26, 28). Однако в ряде эпизодов (такты 41 – 42, 113 – 120, Приложение 2, Примеры 27 – 28) можно снова увидеть появление пентатонного звукоряда.

Таким образом, к числу наиболее заметных чертами европейской традиционной музыки в опере «Ван Гуанци» могут быть причислены внедрение вводного тона в пентатонный звукоряд, наличие явной мажоро-минорной системы и квадратных структур в одном из номеров.

Уникальный музыкальный стиль оперы свидетельствует о наследовании авторами национальных музыкальных идей Ван Гуанци и стремления соединить западное и восточное для улучшения китайской национальной музыки.

Несмотря на явное западное влияние на музыку оперы, профессор Сунь Хунбинь, художественный руководитель и композитор оперы, отметил, что «Ван Гуанци» включает в оперную форму элементы местной китайской

музыки, особо подчеркивая традиции музыки и народного искусства района Вэньцзян в Чэндуской равнине<sup>194</sup>.

Тематический хор «Пик Куньлуня» представлен в начале и конце спектакля, таким образом, сюжет закольцован, выстраивается драматургия. Хор в сопровождении оркестра «Пик Куньлуня» в качестве увертюры не только задает сильный общий тон опере «Ван Гуанци», но и становится началом всей драмы, используется как важный источник развития сюжета. В дальнейшем вся опера развивается также на основе хоров: «Молодой Китай», «Взаимопомощь рабочим и студентам», «Путешествие в деревню и ностальгии» и «Пик Куньлунь», постепенно раскрывая картину коварной социальной реальности Китая в начале XX века. Тексты и музыка гармоничны, торжественны и величественны, они вдохновляют слушателей. Хоры в пьесе разнообразны: «Пик Куньлунь» представляет собой симфоническую кантату, хоры в других частях состоят из мужских, женских хоров и смешанных хоров. Использование конкретного состава и музыкально-выразительных средств зависит от функции вокального номера в развитии драматургии спектакля. Например, в сцене «Создание общества “Молодой Китай”» автор применяет внезапное *allegro*, чтобы придать жизненной силы депрессивному и нежному музыкальному стилю в первой половине произведения, усиливая динамичность и драматический эффект музыки.

В драматургии оперы важным моментом становится соотношение речитативов и арий. Речитативы используются для повествования о событиях и объяснении сюжета. Среди сольных номеров наиболее представительной является песня «Давайте начнем с преобразования китайской музыки» Ван Гуанци. Это распевно-повествовательная мелодия, текст которой написан на сычуаньском диалекте. Композитор следует интонационным особенностям

---

<sup>194</sup> Премьера оригинальной оперы «Ван Гуанци» состоялась в Чэнду в честь предков спектаклем 08.10.2021 URL: [https://www.sohu.com/a/494012752\\_121119268](https://www.sohu.com/a/494012752_121119268) (дата обращения: 03.04.2024).

юго-западного диалекта, сочетающего в себе речь и пение. Естественное развитие целостной мелодической линии не только завершает повествовательную функцию, но и делает прослушивание более приятным. Глубокое впечатление на людей произвели также дуэты Ван Гуанци с женой и матерью. Эти вокальные номера отличаются глубоким художественным проникновением, переданным средствами трогательной мелодии.

Художественное оформление оперы также призвано передать исторические реалии и играет роль в спектакле. Например, изначально по всей сцене расставлены книги. Книжные полки указывают на личность главного героя как интеллектуала; выполняют функцию разделения пространства; Ван Гуанци как будто поднимается по ним, улучшая свои знания и развивая карьеру; они же играют и ключевую роль в сюжете – когда мечты Ван Гуанци разбиваются и он понимает безнадежность своих действий и невозможность возвращения в Китай, книги падают. Костюмы также максимально реалистичны, при этом герои в Китае и за рубежом носят различающуюся одежду, что разделяет пространство.

Обучение музыке невозможно отделить от теории и практики, и сегодня, в XXI веке, рождение оперы Ван Гуанци можно назвать лучшей практикой теории Ван Гуанци в XX веке.

### **3.2. Продолжение идей Ван Гуанци в китайском этномузыковедении XX–XXI веков**

#### **Нанкинская конференция как отправная точка формирования китайской этномузыкологии как научной дисциплины**

Рассмотрим подробнее идеи Всекитайской научной конференции, которая состоялась в Нанкине в 1980 году. Профессор Гао Хоуюн, по чьей инициативе была организована данная конференция, провозгласил с трибуны свою идею о том, что музыкальной науке необходимо обновление таких направлений, как «изучение народной музыки» и «изучение африканской,

азиатской и латиноамериканской музыки», которые в предыдущие годы были забыты, так и не вернулись в фокус внимания новых исследователей после периода научной стагнации. Гао Хоуюн считал, что оба направления интересны для дальнейших исследований и китайские этномузыковеды должны обратить на них свое внимание, кроме того, для изучения этих областей знаний возможно использовать идеи и методы, предложенные зарубежной наукой этномузыкалогией, а также способно вывести на новый уровень китайские научные дисциплины, придать им больше открытости и наполнить новым масштабным научным содержанием.

Именно проведение Нанкинской конференции в 1980 году поспособствовало тому, что было принято решение о формировании этномузыкалогии как научной дисциплины. Эта дисциплина в представлениях присутствовавших на конференции ученых призвана была объединить существующие в Китае исследования народной музыки и «теории национальной музыки». В этом расхождений мысли не произошло, однако в ходе конференции возникла научная дискуссия относительно проблем и особенностей развития этномузыкалогии в Китае. По этому поводу сформировалось три основных мнения. В пленарном докладе конференции профессор Гао Хоуюн полагал, что «китайская этномузыкалогия уже имеет 50–60-летнюю историю», поскольку «Ван Гуанци был пионером исследований в этой области»<sup>195</sup>. Гао Хоуюн также рассматривал развивавшуюся с 30-х до середины 60-х годов «теорию национальной музыки» как «изучение этнографического музыкознания»<sup>196</sup>. Со мнением профессора Гао Хоуюна был не согласен Шэнь Ця, сказавший в приветственной речи: «Несмотря на то, что существовавшая в прошлом “теория национальной музыки” во многом фактически относилась к сфере этномузыкалогии, с точки зрения полноценности этой научной дисциплины

---

<sup>195</sup> Гао Хоуюн. Формирование и развитие китайской этномузыкалогии // Музыкальные исследования. 1980. № 4. С. 8–25.

<sup>196</sup> Там же, с.8.



наши отечественные исследования пока находятся на этапе начального становления»<sup>197</sup>. Третья позиция была озвучена Люй Цзи на церемонии закрытия конференции, в заключительном докладе: «“Этномузыкалогия” является “учением об изучении национальной музыки”, которое должно включать в себя все нации – от китайской до различных малых народностей»<sup>198</sup>. Однако, здесь наблюдается расхождение в терминологии: так, Люй Цзи понимал под «национальной музыкой» традиционную китайскую музыку, следовательно, «этномузыкалогия» в данном случае приравнивалась к «изучению этно-фольклорной музыки» и оставляло в стороне новую научную дисциплину, о которой говорили инициаторы конференции, а именно ту область науки, которая в западном музыковедении обозначается термином «Ethnomusicology».

С завершением Нанкинской конференции полемика продолжалась достаточно долгое время, с 1980 по 1987 год. В результате обсуждения было опубликовано более ста исследований, посвященных условиям создания, особенностям и перспективам развития китайской этномузыкаведческой школы. Основным предметом для разногласий стал тот момент, считается ли «этномузыкалогия» отдельной самостоятельной дисциплиной и чем отличаются и как взаимодействуют «этномузыкалогия» и «изучение народной музыки». Если сформулировать это другим образом, то исследователей интересовал именно вопрос взаимозаменяемости этих двух названий, что было продолжением дискуссии, сложившейся на конференции.

Одна из точек зрения заключалась в необходимости формальной замены перевода европейского слова «этномузыкалогия» (с англ. Ethnomusicology). Изначально существующий перевод этого слова был предложен японскими исследователями и при переводе на китайский означал

---

<sup>197</sup> Хуан Юкуй. Приветственное слово на научной конференции по этномузыкалогии // Вестник Наньи. 1980. № 2. С. 4.

<sup>198</sup> Люй Цзи. Выступление на церемонии закрытия научной конференции по этнографическому музыкознанию // Вестник Наньи. 1980. № 2. С. 7.

дословно следующее – «музыкальная этнография»<sup>199</sup>. Не всех исследователей удовлетворяло это значение, а также его соответствие сути и смыслу науки, как они понимали его в те времена. Часть исследователей считала, что необходимо переименовать существовавшую под название «изучение этно-фольклорной музыки» дисциплину в «музыкальную этнографию». При этом, оставался вопрос о том, что именно охватывает «музыкальная этнография». Ряд исследователей считал, что данное понятие уже, нежели изначальное название направления – «изучение этно-фольклорной музыки». В результате дискуссии появился вариант такого названия как «наука о видах музыки»<sup>200</sup>. В 1984 году, на Третьей всекитайской ежегодной конференции в сфере этномузыкологии Люй Цзи выступил с докладом «Китайское музыкознание, наука о видах музыки и несколько связанных с этим вопросов»<sup>201</sup>, которое способствовало возобновлению обсуждения этого вопроса.

До 1987 года ученые никак не могли прийти к единому решению. Самая оживленная полемика сложилась между такими исследователями как Ду Ясюн и Вэй Тингэ. Вэй Тингэ полагал, что название «этномузыкология» должно быть заменено на «китайское музыкознание»<sup>202</sup>, опираясь на приведенные выше примеры о том, что изучением этнической музыки считали исследованием музыки различных народностей Китая. Ду Ясюн, однако, с тем не соглашался, и отрицал возможность приравнивания старого названия «изучение этно-фольклорной музыки» к новому, «китайскому музыкознанию». Причиной и стал тот момент, что «китайское музыкознание», по его мнению, по факту означает «изучение музыки Китая»,

---

<sup>199</sup> Шэнь Ця. Обзор развития китайской этномузыкологии (1950-2000) // Музыка и исполнительские искусства. Журнал Нанкинской академии искусств. 2005. URL: <https://www.huain.com/article/other/2022/0311/604.html> (дата обращения: 01.03.2024).

<sup>200</sup> Ду Ясюн. Развитие этномузыкологии в Китае в XX веке (часть 2) // Новое звучание Юэфу. 2000. № 4. С. 16.

<sup>201</sup> Люй Цзи. Китайское музыкознание, наука о видах музыки и несколько связанных с этим вопросов // Музыкальные исследования. 1985. № 1. С. 2.

<sup>202</sup> См. такие исследования как: Вэй Тяньгэ. Размышления и предложения в отношении этномузыкологии // Народная музыка. 1985. № 2. С. 44–47. Вэй Тяньгэ. О заблуждениях и прочем в отношении «китайского музыкознания» // Китайская музыка. 1987. № 2. С. 62–63.

но не дает понимание, что это изучение народной музыки конкретной страны<sup>203</sup>.

Таким образом, Нанкинская Всекитайская научная конференция явилась переломным моментом в сфере этномузыкологии, за которым последовали жаркие дискуссии китайских музыковедов относительно этномузыкологии, а также началось обсуждение вопроса о рамках данного направления как самостоятельной научной дисциплины. Основным вопросом, который предстояло разрешить ученым, заключался в следующем: является ли этномузыкология новой научной отраслью, возникшей за рубежом, или она представляет собой «теорию национальной фольклорной музыки», на самом деле уже существовавшую в Китае, только лишь с другим названием. Дискуссия продолжалась до конца XX века, и вопрос о соотношении этномузыкологии и изучения фольклорной музыки как таковой оставался нерешенным. В музыковедческом сообществе до сих пор существуют различные мнения о том, является ли изучение народной музыки китайским этапом в развитии этномузыкологии. Еще одним дискуссионным моментом стал вопрос об объединении научного знания, сведениях воедино трудов по этномузыкологии, появившихся на национальной почве.

В период, следующий за Нанкинской конференцией, китайские музыковеды значительно продвинулись в вопросах изучения теоретических и методологических основ, а также всех новейших подходов и достижений зарубежной этномузыкологии. Их основным стремлением стало интегрировать достижения общемирового этномузыковедения в китайские исследования. Однако в тот момент исследования китайских ученых не доставало системности, что отмечал в своих исследованиях Ду Ясюн<sup>204</sup>. Описывая особенности китайской этномузыкологии XX века, Ду Ясюн

<sup>203</sup> См. подробнее о данном вопросе: Ду Ясюн. Несколько вопросов относительно этномузыкологии // Китайская музыка. 1986. № 4. С. 14–16. Ду Ясюн. Несколько вопросов в отношении проблемы «китайского музыкознания» // Китайская музыка. 1987. № 3. С. 66–67.

<sup>204</sup> Ду Ясюн. Развитие этномузыкологии в Китае в XX веке (часть 1) // Новое звучание Юэфу. 2000. № 3. С. 29.

отмечает, что это достаточно сильная область исследований в китайском музыкальном сообществе. Несмотря на это, он полагал, что несомненно эта наука требует дальнейших разработок с различных точек зрения. Так, он отмечает следующие проблемы и перспективы китайской этномузыкологии: «Мы стоим перед лицом множества вопросов, например, как относиться к “изучению фольклорной музыки” и его результатам? Как применять методы этномузыкологии для изучения традиционной и современной музыки нашей страны? Каким образом вести “реверсивные исследования”? Является ли для нас необходимым использование методов этномузыкологии для изучения западного профессионального музыкального творчества? Как дальше развивать этномузыкологию в Китае?»<sup>205</sup>.

Однако, упомянутые дискуссии не исчерпывают базу спорных вопросов, встававших перед учеными в ту эпоху. Формальные вопросы номинации в этномузыкологии, признанной самостоятельной областью знания, соседствовали с нерешенными сущностными вопросами теории, научной базы и дисциплинарности этномузыкологии. Данные вопросы невозможно обойти, изучая ход дискуссии, сопровождавшей становление этномузыкологии в Китае.

Всестороннее и систематическое осмысление целей и задач этномузыковедения началось в конце 1980-х. В это время на фоне возрождения национальной культуры в Китае китайские ученые начали задумываться о пути, по которому идет современная китайская музыка. В 1986 году на Симпозиуме молодых музыковедов был поднят вопрос об осмыслении и переоценке современной истории музыки. В то время некоторые люди думали, что новое музыкальное движение после Опиумной войны было началом европоцентризма и привело к самой большой стратегической ошибке в истории современной китайской музыки. В 1990-е годы некоторые этномузыкологи, основываясь на теории «относительности

---

<sup>205</sup> Ду Ясюн. Развитие этномузыкологии в Китае в XX веке (часть 2) // Новое звучание Юэфу. 2000. № 4. С. 19.

культурных ценностей», в очередной раз предположили, что история современной китайской музыки – это история «тотальной вестернизации». Они считали, что развитие современной китайской музыки является продуктом влияния Европы как общемирового культурного центра. Западный музыкальный дискурс пришел на смену китайской традиции, и национальная музыка оказалась на грани исчезновения.

Построение этномузыковедения в Китае в разные исторические периоды демонстрировало разные структурные характеристики. Эта особенность в значительной степени свидетельствует о зависимости исследований от потребностей времени. Примерно с 1990-х годов направление, изучающее народную музыку, было переименовано в «изучение китайской традиционной музыки»<sup>206</sup> в большинстве музыкальных профессиональных учебных заведений. На первый взгляд, это связано с тем, что понятие «народная музыка» не может охватить всю китайскую традиционную музыку. Смена названия ведет к пробуждению забытых исследовательских концепций. Некоторые исследовательские центры выделяют направление этномузыкологии отдельно на основе изучения традиционной китайской музыки, и особой разницы в плане объектов и методов исследования в этом случае нет. Такой подход может отражать своего рода академические отношения к предмету или демонстрировать слабую академическую направленность. Центральная консерватория делит этномузыкологию на три раздела в соответствии с объектами исследования: китайская традиционная музыка, музыка этнических меньшинств и мировая этническая музыка<sup>207</sup>. Это происходит независимо от структуры дисциплин и специальностей в высших музыкальных учебных заведениях и научно-исследовательских учреждениях. Нетрудно обнаружить, что исследовательская парадигма и мыслительная концепция этномузыкологии

---

<sup>206</sup> Дословный перевод

<sup>207</sup> Это деление на самом деле имеет определенные логические проблемы. Мировая этническая музыка включает в себя традиционную китайскую музыку, а традиционная китайская музыка включает музыку китайских этнических меньшинств.

занимают сильное доминирующее положение. Как иностранная дисциплина, этномузыкология имеет массу преимуществ с точки зрения методологии и принятия исследовательских находок смежных дисциплин. Однако при сосредоточении научного интереса этномузыкологии на традиционной китайской музыке, всегда следует обращать внимание на характеристики и нынешнее положение традиционной китайской музыки.

Мы можем заключить, что компаративные исследования, проводившиеся применительно к традициям, приобрели особую актуальность, оставаясь и в наши дни крайне важным направлением. Так, Хун-Юй Гун в статье «Музыка, национализм и поиски современности в Китае, 1911–1949 гг.» пишет: «Обсуждаемые здесь темы не перестали интересовать исследователей современной китайской музыки. Дебаты в Китае и других странах показали, что оценка и размышление о влиянии западной музыки на формирование новой и в настоящий момент доминирующей музыкальной традиции в Китае были главным объектом научного внимания, начиная с середины 1980-х годов. Напряженность, вызванная разногласиями по поводу актуальности и уместности западной музыки, продолжает оставаться значимой темой современной истории китайской музыки. Интерес к общественному и политическому применению музыки, к ее значимой роли со стороны китайских историков музыки, композиторов, исполнителей, музыковедов, теоретиков и политиков, а также партийных чиновников, курирующих музыку, вряд ли снизится»<sup>208</sup>.

Китайские исследователи Гуань Цзяньхуа, Юй Жэньхао, Чэнь Цзымин, Гао Хоуюн, познакомившиеся с немецкой сравнительной музыкологией, переосмыслили вклад Ван Гуанци в развитие китайской музыки в 1980-е годы. Эти музыковеды тщательно изучили немецкую компаративную музыкологию 1930–1940-х годов. Они стремились вернуть компаративное музыковедение, забытое почти на полвека, в китайскую научную среду.

---

<sup>208</sup> Хон-Ю Гон. Музыка, национализм и поиски современности в Китае, 1911–1949 гг. // Новозеландский журнал азиатских исследований. 2008. С. 38–69.

Внимание исследователей было сосредоточено на истоках музыкальной культуры, а их научный подход включал культурологические подходы и общую теорию западной этномузыкологии.

История формирования китайской национальной музыкальной науки отличается от западной. Во-первых, отличны друг от друга цель, направление и объект исследования китайской музыкальной науки и западной этномузыкологии. Структура исследований Ван Гуанци, первого музыковеда, который принес компаративное музыковедение в Китай, и таких музыкантов, как Сяо Юмей и Лю Тяньхуа были разные, но цель их исследований одна и та же. Все они хотели использовать исследовательские методы этой новой дисциплины для изучения китайской музыки, чтобы достичь возрождения китайской культуры. Нетрудно заметить, что с самого начала изучения компаративного музыковедения китайцы хотели использовать новый метод для изучения своей собственной традиционной музыки, чтобы китайская музыка могла развиваться на основе наследования традиции.

Таким образом, к настоящему времени компаративное музыковедение постепенно превратилось в исследовательский метод и успешно закрепилось в китайской науке. Компаративистика способствовала развитию от исследований ритма и звукоряда до изучения комплексной музыкальной системы. «Эволюционное» направление мысли привело к тому, что исследования музыки перешли от изучения к прямому изменению и породили исследовательскую концепцию двусторонней связи между историей и настоящим. Тенденция института коммуникаций постепенно расширила горизонт исследований, от изучения особенных областей до междисциплинарных исследований. Кроме того, изучение культуры возводится на методологический уровень, сосредотачиваясь не только на распространении и изменении музыкальных форм, но и на построении культурной идентичности музыкантов. Можно сказать, что эта дисциплина постепенно созрела в непрерывном размышлении о теории эволюции и институте коммуникаций, а не только в сочетании зарубежных исследований

со специфической китайской практикой. Она также способствует построению исследований мировой народной музыки и исследований музыки китайских меньшинств с учетом теории европейских музыкальных центров и теории ханьских музыкальных центров.

### **Развитие эволюционной теории в рамках этномузыковедческих исследований китайских ученых**

Первоначально компаративное музыковедение находилось под сильным влиянием теории эволюции. Его изначальная цель исследования – воссоздать путь развития музыки в Европе с большой долей исторического принципа исследования. Как сказал Хорнбостель, «вскрыть пыль самой далекой и самой неясной истории»<sup>209</sup>. Закс считал, что необходимо выявить путь эволюции музыкальной культуры от варварской эпохи к вершине европейской музыки и выявить ее основные черты развития<sup>210</sup>. Это своего рода макроскопическое исследование музыки с позиций эволюции и европоцентризма, основной целью которого является поиск ранней истории развития европейской музыки. Позже, с углубленным осмыслением понятия «эволюция», этномузыкология переросла в детальное изучение музыкальной этнографии. Типичным примером является синхронное тематическое исследование тройной модели музыкального познания Алана Мерриама «концепция, действие и звук». Однако по мере углубления понимания ученые размышляют об этнографических исследованиях, лишенных исторической перспективы. В 1980 году американский этномузыколог Кей Кауфман Шелемей (Kay Kaufman Shelemay) впервые использовала термин «историческая этномузыкология» в качестве предмета диссертации для обсуждения перспектив развития диахронического исследовательского

---

<sup>209</sup> Кукерц Дж. Введение в этномузыкологию ; перевод на китайский Ю Женхао // Пекин: Центральная консерватория, 1982. С. 6.

<sup>210</sup> Там же, с. 8.



направления в этномузыкологии<sup>211</sup>. Позже Тимоти Райс дополнил тройную модель Мерриама историческими элементами. Это способствовало тому, что вся дисциплина методологически сосредоточилась на процессе культурных изменений в музыке.

К этому же времени, китайские ученые давно осознали важность исторических исследований. В 1940-х годах Лу Цзи утверждал, что «китайская народная музыка не выросла за одну ночь. Она имеет долгую историю, а некоторые элементы возможно возникли в первобытном обществе. Чтобы понять разнообразную народную музыку в различных частях Китая сегодня, необходимо изучить историю их развития и эволюции, а также их взаимосвязь и влияние. В противном случае некоторые сложные явления между ними будет сложно объяснить»<sup>212</sup>.

Если теория эволюции воплощает в себе европоцентризм и рассматривает музыку с точки зрения различий разных этапов ее развития, она обязательно будет подвергнута критике неевропейского мира. Однако изменения происходят постоянно, и в некоторых случаях теория эволюции может объяснить некоторые музыкальные явления. Ярким тому примером является исследование происхождения мелодии «Имэншань», продолжавшееся более двадцати лет. Мяо Цзин, Ван Сиянь, Фэн Гуолинь, Янь Шэн, Ян Цзюшэн, Чэнь Шулинь и многие другие ученые проследили путь развития этой песни, обнаружив ее прообраз в китайских песнях «Маленькая капуста», «Двенадцать платков» и в ряде шаманских песен. Хотя мнение ученых разнится, большинство из них приводит доказательства на основе морфологического сравнения<sup>213</sup>. Независимо от того, какая песня

<sup>211</sup> Kay Kaufman Shelemay. Historical Ethnomusicology: Reconstructing Falasha Liturgical History // *Ethnomusicology*. 1980. 24(2). С. 233-258.

<sup>212</sup> Лу Цзи, Очерк исследований китайской народной музыки (пересмотренный проект 1982 г.) // *Музыкальные исследования*. 1982. № 2. С. 35.

<sup>213</sup> См. исследования: Мяо Цзин, Анализ Имэншань // *Музыкальные исследования*. 1980. № 3 ; Фэн Гуолинь, Анализ прототипа народной песни «Имэншань» // *Народная музыка*. 1993. № 8 ; Ян Шэн, Песни, содержащие материалы народных песен ≠ Новые народные песни — некоторые сомнения относительно «Имэншань» как народной песни провинции

является источником «Имэншань», она как прообраз отличается простотой, что свидетельствует о влиянии теории эволюции. Однако китайские ученые не рассматривали путь развития народных песен как эволюцию от низкого уровня к высокому, скорее, как развитие от простого к сложному.

В этот период некоторые ученые также использовали аналитические методы изучения стиля народных песен, что говорит о применении не только историко-ориентированного подхода, а также и аналитического, можно сказать строго музыковедческого <sup>214</sup>. Были разработаны идеи сильной мелодии Пу Хэнцяна <sup>215</sup>, пять видов рифм Ван Яохуа <sup>216</sup> и исследование «ДНК» музыки пинджу (то есть основных музыкальных «генов») Ван Сюэчжун <sup>217</sup>. Все они стремились проанализировать основной структурный уровень мелодии, и источник их методов можно проследить до аналитического метода Г. Шенкера, который по сути своей, можно сказать, более или менее следует эволюционной теории.

Теория музыкальных систем также стала востребована в Китае и продолжила свое развитие в трудах исследователей. Если рассмотреть историческое существование теории музыкальных систем, необходимо вернуться к статье «О музыкальных звукорядах различных народов» Эллиса, где появилась идея распределить музыку разных народов на «основные музыкальные системы». Эллис разделил гаммы многих народов на два типа: «гептатоническую гамму» и «пентатоническую гамму», и объяснил, что первая популярна в Европе, Аравии, Индии и других регионах, а вторая

---

Шаньдун // Народная музыка. 1993. № 9 ; Ян Цзюшэн, Слияние и разделение маньчжурских и ханьских народных песен // Новый голос Юэфу. 1994 ; Чен Шулинь, «Капустка» и «Имэншань» // Музыка Китая. 2007. №4.

<sup>214</sup> Ян Гуанминь, Формирование локальных красок мелодии народной песни и деление цветовых пространств // Китайское музыковедение. 1987. № 1. С. 105-117.

<sup>215</sup> Пу Хэнцян, Об основной структуре народных песен — «Ядерная мелодия» // Журнал Центральной консерватории. 1987. № 2. С. 42-46.

<sup>216</sup> Ван Яохуа, Анализ тональной структуры мелодии народной песни (часть 1 и часть 2) — на примере народной песни народности ше // Музыкальное исследование. 2007. №1, 2.

<sup>217</sup> Ван Сюэчжун, Исследование ДНК музыки пинджу (часть 1) — ген музыки пинцзюй // Новый голос Юэфу, № 2, 2010. Ван Сюэчжун, Изучение секретов DNA музыки пинцзюй (часть 2) — Интерпретация гена фразы основной полости // Новый голос Юэфу. 2010. №3.

встречается в Юго-Восточной Азии, на Яве, в Китае и Японии, а также в старинных мелодиях Шотландии, Ирландии и Уэльса. Введение центовой меры измерения гамм и интервалов в этой статье заложило основу для более позднего предложения «трех основных музыкальных систем»<sup>218</sup>. В 1925 году Ван Гуанци также предложил три основные музыкальные системы в книге «Музыка восточных народов»: китайскую, греческую и персидско-арабскую музыкальные системы<sup>219</sup>, опираясь на научные изыскания своего учителя Хорнбостеля. Исследователь Мяо Тяньжуи назвал исследование Ван Гуанци трех основных музыкальных систем «дополнением к трем мировым системам, предложенным Хорнбостелем»<sup>220</sup>. В 1980-х годах Ду Ясюн, вдохновленный теоретическими идеями Ван Гуанци, выделил влияние данных систем на китайскую народную музыку. В то же время допускалось смешение признаков разных групп в музыке некоторых этносов (например, уйгуров и казахов)<sup>221</sup>.

В теоретических работах Ван Гуанци, посвященным разработке идеи музыкальных систем, большее внимание уделялось китайской музыкальной системе. Греческая музыкальная система лишь упоминалась и описывалась. Некоторые китайские исследователи посчитали это недостаточным. Отсутствие подробного рассмотрения греческой музыкальной системы в наследии Ван Гуанци сегодня может вызывать сожаление, особенно учитывая важный исторический факт: начиная с эпохи Чжоу (с 1045 года до н. э. по 221 год до н. э.), в Китае использовалась семинотная система, имеющая прямое сходство с греческой музыкальной традицией. Этот аспект представляет значительный интерес для сравнительного музыковедения.

---

<sup>218</sup> Эллис, А. Д. О музыкальных звукорядах различных народов // Дун Вейсонга, Шен Ця, Сборник переводов по этномузыкологии. Издательство Китайской федерации литературных и художественных кругов, 1985. С. 1-38.

<sup>219</sup> Ван Гуанци. Музыка народов Востока // Музыкальное издательство, 1958.

<sup>220</sup> Гонг Хуньюй. Берлинские компаративные музыковеды и китайская музыка — на примере Хорнбостеля // Хуан Чжун. 2018. №1. С. 14–30.

<sup>221</sup> Ду Ясюн. Музыка китайских меньшинств. Издательство Китайской федерации литературы и искусства, 1986.

Китайский исследователь Ван Яохуа продолжает разработку трех основных музыкальных систем Ван Гуанци в нескольких трудах, включая: «Введение в китайскую традиционную музыку», «Мировая народная музыка», «Китайская народная музыка», «Зарубежная народная музыка», «Антология китайской традиционной музыки», «Структурные исследования китайской традиционной музыки». Ван Яохуа, изучая особенности европейской системы, анализирует использование подобной системы в Китае разных веков. Таким образом, подобные исследования могут поставить под вопрос разделение музыкальных систем, ведь получается, уже с древних времен система существовала и в Европе, и в Китае.

В своем труде *«Музыка восточных народов»* Ван Гуанци предложил детальную классификацию музыкальных систем: китайскую музыкальную систему он разделил на семь глав, и описал музыку Китая, Кореи и Японии, с особым вниманием к китайской музыкальной традиции, анализируя особенности строя и произведений каждой страны. В части про персидско-арабскую музыкальную систему он выделил пять глав, описывая собственно персидско-арабскую и турецкую системы, также подробно разобранные через призму национальных музыкальных традиций. В отличие от подхода Ван Гуанци, Ван Яохуа в своих работах использовал иную схему классификации: он взял за основу музыкальную систему как каркас, а её ответвления – как объект изучения<sup>222</sup>.

Он расширил предложенный Ван Гуанци критерий «организации звуковысотной шкалы» и проанализировал особенности различных музыкальных систем по четырём аспектам: музыкальный звук, лад, ритм и фактура. Это позволило ему более детально рассмотреть развитие трёх основных музыкальных систем. В труде *«Введение в китайскую традиционную музыку»* (1999) Ван Яохуа детализировал китайскую музыкальную систему, разделив её на 12 ветвей: Цинь-Цзинь; Северная

---

<sup>222</sup> Жэнь Хунцзюнь. Наследие Ван Яохуа и развитие трех основных музыкальных систем Ван Гуанци // Сычуаньская драма. 2014. № 3. С. 103-105.

степная; Цзинчу Улин; Цилу Яньчжао; Уюэ; Башу; Цинхай-Тибетского нагорья; Юньнань-Гуйчжоу-Гуанси; Фуцзянь-Тайвань; Гуандун-Хайнань; Хакка; Гор Тайваня. Европейскую систему он разделил на восточную и западную ветвь. Персидско-арабскую систему подразделил на таримскую, памирскую, центральноазиатскую ветви. В последующем расширенном издании «Антология китайской традиционной музыки» (2009) Ван Яохуа изменил ветвь Юэхай в Линнань и добавил 3 новые ветви к китайской системе: Гуандун, Чжунчжоу и Цзянхуай. В европейской и персидско-арабской системе он проанализировал 237 музыкальных форм и 735 выдающихся произведений. Он включил в свой обзор 40 редко анализируемых жанров музыки этнических меньшинств (напр., опера Шаньси Банцзы, северная шаньси шэн, гуаньская музыка). В китайской музыке он считал нужным анализировать образцы музыки всех 56 этнических групп Китая, а не «китайскую музыку» в целом.

Таким образом, Ван Яохуа развил идеи Ван Гуанци, сделав классификацию более подробной. Свой труд он посчитал необходимым создать для развития педагогической музыкальной системы Китая, так считает странным обучение детей музыке на основе европейской музыки. Получается, Ван Гуанци, который и был одним из первых, кто способствовал распространению европейской музыки в Китае, и что долгое время считалось прогрессивным, в итоге повлиял на то, что стало разрабатываться изучение китайской музыки и на сегодняшний момент в Китае стремятся внедрить обучение музыке на основе китайских музыкальных произведений и традиционной музыки.

Монография «Традиционная музыка китайских меньшинств» под редакцией Тянь Ляньтао посвящена не только музыкальной системе. Согласно этой работе, при рассмотрении типов традиционной музыки различных этнических групп с более широкой культурной точки зрения может быть принято понятие «тип музыкальной культуры». Тянь Ляньтао предложил новый метод классификации, а именно три основных

музыкальные группы: Восточноазиатская музыкальная группа (или восточноазиатский тип музыкальной культуры), Европейская музыкальная группа (европейский тип музыкальной культуры), персидско-арабская музыкальная группа (или персидско-арабский тип музыкальной культуры). В эту системную классификацию добавлены понятия музыкальной формы, жанра, инструментария и т. д.<sup>223</sup>

### **Создание архивов музыкальных аудиоматериалов**

В 1900 году Штумпф создал архив музыкальных аудиоматериалов в Берлинском университете. Используя технику записи звука на восковые цилиндры, он собирал образцы экзотической музыки вместе с Отто Абрахамом и Хорнбостелем. Сиамские песни и инструментальные фрагменты, записанные Штумпфом и Абрахамом, стали началом создания Берлинского архива музыкальных аудиоматериалов<sup>224</sup>. В 1908 году Берлинский звуковой архив насчитывал более 10 000 аудиозаписей из разных стран мира, включая китайскую музыку, которая хранилась в Специальной коллекции Лауфера архива традиционной музыки Университета Индианы. Это архив из 399 записей на восковых цилиндрах, сделанных немецко-американским антропологом Бертольдом Лауфером в Пекине и Шанхае в период с 1901 по 1902 год. Лауфер был первым западным ученым, записавшим звуки традиционной китайской музыки. Более того, Специальная коллекция Лауфера также является первым относительно полным собранием аудиоматериалов о китайской музыке.

В 1940-х годах Ян Инъю писал, что «в нашей стране очень много исторических материалов об инструментах и голосах исполнителей и певцов, но нет письменных памятников. Поэтому надо искать, анализировать,

---

<sup>223</sup> Тянь Ляньтао. Традиционная музыка китайских меньшинств (Часть 1). Издательство Центрального университета национальностей, 2001. С. 41.

<sup>224</sup> Schneider A. Comparative and Systematic Musicology in Relation to Ethnomusicology: A Historical and Methodological Survey // *Ethnomusicology*. 2006. №50. P. 244.

сравнивать и резюмировать»<sup>225</sup>. Кроме того, во времена Ван Гуанци, было несколько ученых, которые занимались исследованиями в области компаративного музыковедения, и все они уделяли большое внимание организации иностранных аудиоматериалов, но по некоторым причинам не могли использовать их. В конце концов, в Китае были созданы собственные архивы музыкальных записей, с которыми могли бы работать китайские этномузыковеды.

Наиболее выдающимися является собрание народной музыки Китайского исследовательского института искусств. Когда он был основан в 1950-х, группа ученых, возглавляемая Ян Инъю, провела серию опросов и разработала особый вид интервью для целей исследования. Начиная с 1950 года, Ян Инъю, Цао Ань и другие записывали на магнитофоны музыку духовых инструментов юга Цзянсу, музыку ветра храма Чжихуа и деревни Цзивэй в уезде Динсянь провинции Хэбэй, барабанную музыку района города Сиань, народные песни уезда Хэцзюй и музыку провинции Хунань. С момента создания исследования было собрано 7000 часов аудиоданных, в том числе была собрана песня на эрху «Отражение луны в двух родниках» в исполнении А Бин и песня гуцинь «Бегущая вода» в исполнении Гуань Пинху. После 1980-х годов Китайский институт музыкальных исследований играл ведущую роль в комплексном изучении жанров народной духовой музыки в Пекине, Тяньцзине и центральном Хэбэе. С того же времени отдел Центра развития этнической народной литературы и искусства Министерства культуры занимается организацией, составлением и изданием крупного национального проекта «Хроника интеграции китайской этнической народной литературы и искусства». В этом проекте собрано и сохранено большое количество материалов народной культуры. Это наиболее комплексное и глубокое исследование, в которое входят обнаружение и сохранение забытых и уязвимых элементов китайской народной культуры.

---

<sup>225</sup> Ян Инъю. Будущее китайской музыки и ее исследования // Китайское музыковедение. 1989. № 4. С. 10.

### **3.3. Актуальность идей Ван Гуанци сегодня**

В первой главе данной работы была показана роль Ван Гуанци в первой половине XX века. Именно Ван Гуанци первым из ученых привнес принципы немецкой школы компаративного музыковедения в китайскую музыкальную науку. Всесторонний, междисциплинарный и интегративный подход, изучение музыки в контексте общекультурных процессов человечества, в связи с другими культурными явлениями, составляют безусловную ценность работ Ван Гуанци. Ученый заложил методологическую базу и принципы для всех последующих исследований в области китайской этномузыкологии.

Крайне важна проблематика компаративных исследований китайской и западной музыкальных культур, поворот к которым произошел в Китае еще в начале XX века, вызвав волну интереса к компаративистике и спровоцировав появление работ в различных сферах научного знания. Вместе с тем, наблюдается нехватка трудов, изучающих теоретические и методологические аспекты компаративистики в китайском музыковедении, а имеющиеся исследования носят преимущественно описательный характер.

Компаративное музыковедение в качестве направления исследований продолжительное время лидировало в музыковедении Китая, охватив значительную часть XX века. Данный временной промежуток научного интереса к дисциплине неразрывно связан с историческими событиями, такими как трансформации в области политики, культуры и социума. Политические, общественные и культурные изменения неизбежно повлекли за собой необходимость освоения принципиально новых цивилизационных форм, в данном случае западных, при условии естественной согласованности таких форм с национальными основами культуры Китая. Цзинь Чжаоцзюнь, глава редколлегии журнала «Народная музыка» отмечал исторический переход китайской цивилизации к освоению западных форм, распространившийся и на сферу музыки, подчеркивая при этом, что сила



западной культуры в значительной степени связана с политическим и экономическим превосходством: «Отставание Китая в развитии в конце XIX – начале XX века вынудило страну принять как материальные ценности, так и культуру Запада. Подобный процесс поглощения западной культуры Китаем на протяжении многих лет был неравноправным»<sup>226</sup>.

Однако, идеи Ван Гуанци продолжали быть актуальными и во второй половине XX века, после создания КНР, несмотря на то, что сам ученый до этого времени не дожил. Этому способствовало как разностороннее образование ученого, большое количество его трудов, в которых была представлена и структурирована его мысль, но и его общение и взаимодействие с активными гражданами Китая во времена существования общества «Молодой Китай», многие из которых впоследствии стали членами правительства КНР: «Общество «Молодой Китай», например, дало четверть делегатов I съезда КПК (Мао Цзэдун, Лю Жэньцин, Чжоу Фохай)»<sup>227</sup>. Ван Гуанци был одним из основателей общества и был назначен исполнительным директором. Таким образом, он имел непосредственное влияние на все то, что происходило в обществе. Эта группа была достаточно влиятельной. Как отмечает А.Л. Верченко: «Самым большим по численности (до 120 чел.) было пекинское общество «Молодой Китай» (1918 г.) Среди его инициаторов были Ван Гуанци, Цзэн Ци, Ли Дачжао и др. Общество выпускало журналы, самым влиятельным из которых был «Молодой Китай», выходивший тиражом до 5 тыс. экз»<sup>228</sup>. Во времена его работы в обществе «Молодой Китай» Ван Гуанци был дружен с Мао Цзэдуном, который присоединился к группе в январе 1920 г. Теплое общение между Мао Цзэдуном и Ван Гуанци подтверждается очевидцами, а также, например, фактом о том, что после создания КНР Мао Цзэдун не забыл о Ван Гуанци и хотел пригласить его к

<sup>226</sup> Ван Сики. Китайская современная городская поп-музыка: исследование взаимодействия музыки и социальной среды. Шанхай, 2009. С. 156.

<sup>227</sup> Виноградов А.В. Круглый стол «100 лет КПК» // «Проблемы Дальнего Востока». 2021. № 3. С. 13-33. URL: <https://pdv.jes.su/s013128120015386-5-1/> (дата обращения: 20.05.2025).

<sup>228</sup> Там же.

созданию Нового Китая (правда, к тому моменту председатель не знал о кончине Ван Гуанци, так как тот на момент смерти проживал в Китае)<sup>229</sup>.

Мао Цзэдун однозначно следует идеям Ван Гуанци, заявленным в его работах и приведенных в предыдущих главах. Например, в своей речи с работниками музыкальной сферы 24 августа 1956 года, он практически дословно повторяет идеи Ван Гуанци о создании национального искусства: «Мы должны учиться у зарубежных стран и перенимать всё хорошее, что есть в других странах, но, усвоив это, мы должны использовать это для изучения и развития искусства различных народов Китая, иначе наша работа никому не принесёт пользы. Наша цель в изучении зарубежного искусства, в изучении их фундаментальных теорий и техник — создать новое социалистическое искусство различных народов Китая, которое будет обладать своими собственными национальными формами и стилями»<sup>230</sup>. Он подчеркивает, что музыканты должны тщательно изучать теорию музыки западных стран, но и традиционное искусство Китая. Как мы видим, Ван Гуанци озвучил и начал разрабатывать эту идею в своих трудах гораздо раньше, Мао Цзэдун лишь озвучивает её. Но и Ван Гуанци, разрабатывая эту идею, следовал за общественной мыслью, которая появилась в 1900-х гг. Также, подобного понимания придерживался и Сяо Юмэй, который, как известно, был знаком с работами Ван Гуанци и точно читал их, и размышлял над его идеями и имел значительное влияние на формирование музыкального образования Китая, и проживал в стране, в отличие от Ван Гуанци.

Таким образом, концепция «школьного пения», хоровых песен, появилась вовсе не после создания КНР, а такая культура постепенно формировалась в музыкальных кругах Китая. Разрабатывалась и теоретическая основа, представленная и в трудах Ван Гуанци. Таким

<sup>229</sup> Цзо Юйхэ. Ван Гуанци: юный гордый сын общества «Молодой Китай» // В одной лодке. 2019. №4. С. 15 -19.

<sup>230</sup> Chairman Mao's talk to responsible cadres of the National Association of Music Workers and some other comrades // *Long Live Mao Zedong Thought*, a Red Guard Publication, 1967. URL: [https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-7/mswv7\\_469.htm](https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-7/mswv7_469.htm) (дата обращения: 25.04.2025).

образом, идеи, заложенные в работах Сяо Юмэя и Ван Гуанци, прочно закрепились на практике в китайской музыкальной культуре и поддерживались политиками. Однако, вклад Сяо Юмэя на первый взгляд кажется более значительным, так как Ван Гуанци успел лишь написать теоретические труды. Но эти его теоретические труды нашли развитие в исследованиях последователей в основном после 1980-х гг., когда Сычуаньская консерватория взялась за разработку и продвижение его идей.

1980–2020 годы ознаменовались как трудами в области китайской музыкальной этнографии, так и традиционными музыкальными исследованиями, причем данные направления научного интереса частично пересекались или совпадали<sup>231</sup>. Однако, теоретическая и практическая база бесспорно свидетельствует о том, что все эти исследования брали начало в компаративном музыкознании, первопроходцем в котором выступил в 1920–1930-е годы Ван Гуанци. При этом методология и структура исследований позволяют говорить о смене вектора, при которой интерес ученых сместился к музыкальной этнографии, оставив позади компаративное музыковедение.

Междисциплинарность в 20–30-е годы была перспективным и интересным исследовательским ходом в компаративном музыковедении, в особенности по замыслу теоретического подхода, не только по широте рассматриваемого исторического материала, до сих пор не имеющей аналогов. Все это послужило причиной большого интереса к компаративным исследованиям Ван Гуанци не только со стороны музыковедов, но и со стороны культурологов. Однако мы можем наблюдать произошедшую в течение века динамику как в области фундаментального музыковедения, так и в области философии культуры и культурологии. Таким образом, спустя столетие после рождения исследований Ван Гуанци некоторые теоретические положения видятся иначе с точки зрения современных междисциплинарных подходов и развитых когнитивных технологий. Перед

---

<sup>231</sup> Чжао Чунхуа. «Восточная волна изучения Запада» и музыкальная культура Ван Гуанци: исследования современности // Наука «Дун-У». 2019. № 3. С. 145–153.

современными исследователями стоит двойная задача: не только изучить наследие Ван Гуанци, но и модернизировать, адаптировать его идеи и представления к современному состоянию науки.

Современное мировоззрение содержит как аксиому идею о рождении музыки из духа народа и его понимания мира. Из этого следует непосредственная связь исследований особенностей музыки конкретных культур с применением междисциплинарного подхода и невозможностью оставаться исключительно в рамках музыковедения. Разработка культурологической и культурфилософской проблематики, необходимая для исследований, неизбежно приводит к введению методов и понятийного аппарата этих областей в музыковедение. Именно эта тенденция является объединяющей для современного подхода и идей компаративного музыковедения, разработанных Ван Гуанци. Необходимо рассмотреть в данной связи, какие современные подходы и стратегии в типологии культур, актуальные в развитии современных культурологических дискурсов, в том числе и культурологических дискурсов востоковедения, могут быть применены.

Идея Ван Гуанци о ментальности народов в наши дни понимается как культурологическая проблематика, принципиально ориентированная на выражение целостности культуры, ее уникального горизонта. С данного ракурса невозможно достичь значимого результата, оставаясь на уровне сравнений по отдельным признакам, сюжетам, идеям. Таким образом, не исследование частных деталей, но база музыкальной компаративистики составляет проблему компаративного музыковедения в китайской науке о музыке.

Следует отдельно сказать о принципах, выработанных в культурологических дискурсах востоковедения. Известным российским синологом Е. А. Торчиновым был сформулирован базовый принцип сравнения культур, утверждавший, что стиль мышления китайской и западной цивилизаций столь разительно различается, что «несмотря на все

обилие возможных параллелей... здесь мы имеем тот случай, когда можно сколько угодно сопоставлять частности... при полной несопоставимости целого»<sup>232</sup>. Следствием сказанного является фундаментальный принцип компаративистики, суть которого заключается в необходимом постулате о целостности культуры, обеспечивающем корректность сравнений; в то же время, в корне таких воззрений находится идея, терминологически представленная в западном фундаментальном знании понятием типа. Данный факт является причиной смещения в область компаративистики и междисциплинарности фундаментальных вопросов типологии культур. Более того, понятие типа должно аккумулировать качественные характеристики и выражать уникальную целостность конкретной культуры, поскольку это понятие призвано выразить культуру как уникальное независимое начало<sup>233</sup>. Именно данное направление междисциплинарных разработок может явиться продолжением и развитием принципов компаративного музыковедения, заложенных Ван Гуанци.

Таким образом, Ван Гуанци – это представитель китайской интеллигенции нового времени. Когда страна сталкивалась с внутренними и внешними проблемами, он поднимал актуальные вопросы на всех уровнях общества, обладая связями на разных уровнях.

Перед лицом ожесточенного столкновения китайской и западной культур он имел мужество выехать за пределы своей страны, чтобы в результате внедрять инновации и развивать свою академическую деятельность на родине. Ван Гуанци запомнился тем, что искал иной путь развития общества - от создания «Молодого Китая» до «Группы взаимопомощи студентов». Что еще более важно, Ван Гуанци в полной мере воплощает двойственность китайской художественной идентичности: он

---

<sup>232</sup> Торчинов Е. А. Пути философии Востока и Запада: познание запредельного. СПб.: Азбука, 2007. С. 26.

<sup>233</sup> Забулионите А. К. И. Типологическая систематика в науке о культуре: основания и перспективы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 43. С. 40–54.

одновременно и создатель культуры, и её представитель, и реформатор общества. Изучение Ван Гуанци началось в начале 1980-х гг. В июне 1984 г. при поддержке председателя Ассоциации китайских музыкантов Ли Цзи и заместителя директора Народного собрания провинции Сычуань Чжан Сюйшу в Китае состоялся первый с момента основания страны «Симпозиум по изучению наследия Ван Гуанци», организованный Сычуаньской музыкальной консерваторией по инициативе Ассоциации китайских музыкантов, Народного политического консультативного собрания провинции Сычуань и других шести организаций. После симпозиума была отредактирована и опубликована антология Ван Гуанци (музыкальный том) и хронология жизни и основных трудов Ван Гуанци.

С тех пор было проведено четыре симпозиума, посвященных Ван Гуанци, в 1992, 2002, 2009 и 2012 годах. Кроме того, были выпущены сборники эссе «Собрание желтых колоколов и рифм в память о господине Ван Гуанци» и «Великий звук Куньлуня», в которых собрано в общей сложности 186 эссе, посвященных исследованиям Ван Гуанци и его наследия. В настоящее время существует более 1000 эссе о результатах его музыкальных исследований, в основном сосредоточенных на идеях социальных преобразований, теории музыки, вкладе в теорию музыки. Отметим здесь наиболее важные из них: Хуан Сянпэн «Музыковедение в новой школе взлетов и падений», Юй Ючжи, Сюй Хайлинь «О музыке идей Ван Гуанци», Хань Ливэнь, Би Син «Оценка музыкальной мысли Ван Гуанци». Оценка рассуждений Ван Гуанци о природе и социальной функции музыки производится в следующих эссе: «Исторические методы и стиль музыки Ван Гуанци» Фэн Вэньци, «Пробная оценка сравнительных музыкальных взглядов Ван Гуанци» Гуань Цзяньхуа, «Исследование национальности и оптимистических взглядов Ван Гуанци» Чэнь Ина и др. Однако исследования происхождения его музыки и культурной мысли, ее связи с китайской традиционной культурой, ее наследования и ее специфического влияния на современную музыку и культурное образование

не были проведены систематически и глубоко. В то же время Ван Гуанци, как сторонник новых идей в времена «Движения 4 мая» и исследователь нового культурного движения, играет роль во всем спектре искусствоведческих исследований, и не только в области музыки, но и в сферах политики, образования, дипломатии и так далее.

В сентябре 2008 года правительство района Вэньцзян города Чэнду учредило «Премия в области литературы и искусства имени Ван Гуанци» для поощрения литературного и художественного творчества, а также культурных и артистических начинаний. Премия присуждается каждые два года. Начиная с 2024 года, она проводилась в восьми номинациях, что оказало широкий общественный резонанс. Это в значительной степени способствовало творческому энтузиазму местных жителей, а также выпуску ряда выдающихся литературных и художественных произведений. Кроме того, в Сычуани состоится ежегодный Национальный конкурс студенческих работ по искусству «Кубок Ван Гуанци», совместно организованный Китайским обществом теории искусств и Музыкальной консерваторией Сычуани в 2019 году, для проведения национального конкурса студенческих работ по искусству в колледжах и университетах. По состоянию на 9 ноября 2024 года шестой Национальный конкурс студенческих работ по искусству «Кубок Ван Гуанци» собрал более 500 работ от магистрантов и аспирантов по всей стране.

### **Выводы**

В данной главе было показано, что теория, представленная Ван Гуанци, является не просто некой абстрактной идеей, представленной обучившимся за границей музыкантом, а становится концепцией, повлиявшей как развитие музыковедения и этномузыкологии в Китае в XX и XXI веке, так и на развитие музыкального искусства в целом. Идеи Ван Гуанци применялись не только в теоретических разработках, но и на практике – в музыкально-издательской, педагогической, исполнительской деятельности.

С самого начала изучения компаративного музыковедения китайские исследователи хотели использовать новый метод для изучения своей собственной традиционной музыки, чтобы китайская музыка могла развиваться на основе наследования традиции. В результате, концепция компаративного музыковедения, наиболее полно раскрытая в исследованиях Ван Гуанци, стала базисом для последующего развития китайской этномузыкологии. К настоящему времени компаративное музыковедение постепенно превратилось в исследовательский метод и успешно закрепились в китайской музыкальной науке.

Следуя по стопам Ван Гуанци, после 1940-х гг. некоторые китайские ученые, как и в Европе, использовали аналитические методы изучения стиля народных песен, что говорит о применении не только историко-ориентированного подхода, а также и аналитического, можно сказать строго музыковедческого<sup>234</sup>. Так они выявили, что традиционные локальные тона в разных регионах составлялись из различных инициалей и финалей по-разному, образуя мелодии народных китайских песен. Кроме этого, были разработаны идеи сильной мелодии Пу Хэнцяня<sup>235</sup>, пять видов рифм Ван Яохуа<sup>236</sup> и исследование основ происхождения музыки пинджу Ван Сюэчжун<sup>237</sup>. Все они стремились проанализировать основной структурный уровень мелодии, и источник их методов можно проследить до аналитического метода Г. Шенкера, который по сути своей, можно сказать, более или менее следует эволюционной теории. Таким образом, Ван Гуанци

---

<sup>234</sup> Ян Гуанминь. Формирование локальных красок мелодии народной песни и деление цветовых пространств // Китайское музыковедение. 1987. № 1. С. 105-117.

<sup>235</sup> Пу Хэнцян. Об основной структуре народных песен — «Ядерная мелодия» // Журнал Центральной консерватории. 1987. № 2. С. 42-46.

<sup>236</sup> Ван Яохуа. Анализ тональной структуры мелодии народной песни (часть 1 и часть 2) — на примере народной песни народности ше // Музыкальное исследование. 2007. №№1,2.

<sup>237</sup> Ван Сюэчжун. Исследование ДНК музыки пинджу (часть 1) — ген музыки пинцзюй // Новый голос Юефу, № 2, 2010. Ван Сюэчжун, Изучение секретов DNA музыки пинцзюй (часть 2) — Интерпретация гена фразы основной полости // Новый голос Юефу. 2010. №3.



способствовал дальнейшему исследованию традиционной китайской музыки, что дало толчок и композиторам, и исполнителям.

Теория трех основных музыкальных систем Ван Гуанци стала основой исследований Мяо Тяньжуи о соотношении идей Хорнбостеля и Ван Гуанци, и Ду Ясюна, который стремился разработать уточнения к разделению Ван Гуанци. Тянь Ляньтао дополнил классификацию музыкальных систем Ван Гуанци, добавив в эту системную классификацию понятия музыкальной формы, жанра, инструментария и т. д.<sup>238</sup> (помимо музыкальных звукорядов, на которых основывался Ван Гуанци).

Продолжая деятельность Ван Гуанци, в 1950-х гг. было принято решение создать фонограммархив китайской музыки в Китайском исследовательском институте искусств. Начиная с 1950 года, Ян Инъю, Цао Ань и другие записывали на магнитофоны музыку духовых инструментов юга Цзянсу, музыку ветра храма Чжихуа и деревни Цзивэй в уезде Динсянь провинции Хэбэй, барабанную музыку района города Сиань, народные песни уезда Хэцюй и музыку провинции Хунань. С момента создания исследования было собрано 7000 часов аудиоданных. Это наиболее комплексное и глубокое исследование, в которое входят обнаружение и сохранение забытых и уязвимых элементов китайской народной культуры.

В результате немаловажного вклада Ван Гуанци компаративное музыковедение в качестве направления исследований продолжительное время лидировало в музыковедении Китая, охватив значительную часть XX века. Теоретическая и практическая база исследований вплоть до 2000-х гг. бесспорно свидетельствует о том, что все они брали начало в компаративном музыкознании, начало которому положил в 1920–1930-е годы Ван Гуанци. При этом методология и структура исследований позволяют говорить о смене вектора, при которой интерес ученых сместился к музыкальной этнографии, оставив позади компаративное музыковедение.

---

<sup>238</sup> Тянь Ляньтао. Традиционная музыка китайских меньшинств (Часть 1). Издательство Центрального университета национальностей, 2001. С. 41.

Непосредственно в музыкальном искусстве XX века исследования и практические разработки Ван Гуанци способствовали улучшению способов записи музыки для гуциня, что позволило изучать искусство игры на гуцине большему количеству музыкантов, учащихся музыкальных школ, иностранцам и любителям музыки, ведь теперь достаточно было изучать нотную грамоту и исполнять музыку по записанному материалу, а не получать частное образование у профессионала-исполнителя, нагрузка которого не бесконечна. Несомненно, это способствовало и распространению китайской музыки по всему миру.

Также его исследования были важны для распространения такого популярного сегодня жанра как песни на древние стихи, так как он более подробно объяснил музыкантам как работать с музыкальной основой древних стихов и преобразовать тексты в музыкальную партитуру, а также улучшить её, применяя западные техники композиции. С одной стороны, этот жанр способствовал распространению традиционной китайской музыки, с другой – был одним из наиболее простых и интересных для композиторов и привлекательным для публики. Ван Гуанци способствовал ещё большему распространению этого жанра.

Повлиял Ван Гуанци и на создание национального оперного жанра «академической китайской оперы», который бы был более привлекательным для иностранцев и способствовал распространению китайской культуры за рубежом, но и нес бы в себе традиционное китайское звучание. В XXI веке наиболее точно воплотить руководства музыканта решили создатели оперы «Ван Гуанци», чем привлекли внимание к творческому и научному наследию композитора, тщательно проанализировав и воплотив его идеи в жизнь. Опера «Ван Гуанци» представляет собой яркий образец китайской академической оперы, где драматургия четко выверена, а музыка включает в себя сочетание западного и восточного в инструментальном составе, музыкальном содержании и драматургическом подходе.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Искусство каждого народа мира имеет свою неповторимую национальную форму и стиль. Это происходит потому, что искусство является выражением жизни, мыслей и чувств людей. Оно тесно связано с обычаями и языком нации и его развитие имеет национальный диапазон преемственности. Китайское искусство, китайская музыка, живопись, драматургия, танцы, литература имеют свою историю развития, собственные законы и модусы. Без уникального мировосприятия и идей не могли бы сформироваться национальная форма и стиль китайского искусства.

Данная диссертация посвящена китайскому теоретику Ван Гуанци, чей творческий путь, идеи и подходы, затронутые на страницах его научных работ, являются толчком в развитии мирового компаративного музыковедения. Новаторство данной работы определяется отсутствием необходимых исследований, посвященных теоретическим принципам компаративного музыковедения Ван Гуанци, а также его музыкальному творчеству.

Проведенное исследование творческого и научного наследия Ван Гуанци позволило выявить его ключевую роль в становлении современной музыкальной культуры и науки Китая. Анализ исторического контекста начала XX века и особенностей музыкального творчества Ван Гуанци (Глава 1) показал, что деятельность Ван Гуанци стала важным связующим звеном между традиционной китайской и западной музыкальной культурой, что особенно проявилось в его камерно-вокальных произведениях, сочетающих национальные мелодические принципы с европейскими композиционными техниками.

Его творческий путь был тесно связан с феноменом «школьной песни» (学堂乐歌) – ключевым жанром в музыкальном искусстве Китая начала XX века, который сыграл важную роль в обновлении музыкального образования и культуры. Ван Гуанци, наряду с такими музыкантами, как Ли Шутун и

Шэнь Синьгун, не только сочинял школьные песни, но и разрабатывал их теоретические основы, стремясь соединить китайскую мелодику с западными гармоническими принципами.

Мировоззрение и подход Ван Гуанци были сформированы его уникальным междисциплинарным бэкграундом. Получив образование в Германии в 1920-х годах и имея опыт журналистской и общественной деятельности, он видел в музыке мощный инструмент социального и культурного преобразования. Своей миссией он считал наведение мостов между культурами: объяснение китайскому обществу достижений европейской музыки и, одновременно, демонстрацию миру богатства китайского искусства. Именно это стремление к диалогу и системному осмыслению привело его к идеям Берлинской школы сравнительного музыковедения.

Исследование научного наследия музыканта и музыковеда (Глава 2) продемонстрировало, что адаптация Ван Гуанци идей Берлинской школы компаративного музыковедения способствовала формированию собственной методологической базы китайской этномузыкологии. Его труды заложили основы для системного изучения китайской музыкальной традиции, что нашло продолжение в работах последующих поколений исследователей. Особое значение имеет разработанный Ван Гуанци синтез сравнительного и историко-типологического методов, позволивший по-новому осмыслить национальное музыкальное наследие.

При изучении музыковедческого наследия Ван Гуанци автором неоднократно подчеркивалась значимость компаративного метода в познании музыкального искусства. Генезис данного подхода прошел длительное историческое развертывание в различных странах Европы. Опираясь на работы западных предшественников, в том числе будучи непосредственным участником активного становления традиций Берлинской школы, ученый был первым, кто представил компаративное музыковедение в Китае и написал связанные с ним исследования, такие как «Музыка

восточных народов», «Исследование восточных и западных музыкальных систем» и другие. Он проложил пути сравнительного изучения китайской и западной музыки, обогащая европейское компаративное музыковедение.

Ван Гуанци изучил множество древних китайских музыкальных материалов и использовал методы западной музыкальной системы, чтобы разобраться и построить исследовательскую базу, которая стала основой для исследований следующих поколений музыковедов. Ценность идей Ван Гуанци для изучения древнекитайской музыки заключается не только в защите традиционного китайского музыкального наследия, но и в диалоге между китайской и западной цивилизациями. Используя сравнительный метод, Ван Гуанци описал древнюю китайскую музыкальную систему, после чего в исторической последовательности упорядочил и сопоставил изменения и развитие восточного и западного музыкального строев, показав сходства, отличия и специфику разных музыкальных культур, а также предложил их объяснение. Тем самым, Ван Гуанци внес неоценимый вклад в развитие компаративного музыковедения.

Материалы, представленные в третьей главе, подтверждают непреходящую актуальность наследия Ван Гуанци для современной музыкальной науки и практики Китая. Его идеи продолжают влиять на развитие этномузыковедения, композиторского творчества и музыкального образования. В работе были рассмотрены работы его последователей и его идеи, запечатленные в трудах современных китайских музыковедов. Уже с 1980-х годов такие ученые как Гуань Цзяньхуа, Юй Жэньхао, Чэнь Цзымин, Гао Хоуюн и ряд других музыкантов значительно переосмысливают важность научного подхода Ван Гуанци. Всесторонний, междисциплинарный и интегративный подход, изучение музыки в контексте общекультурных процессов человечества, в связи с другими культурными явлениями, составляют безусловную ценность работ Ван Гуанци. Музыковед заложил методологическую базу и принципы для всех последующих исследований в области китайской музыкальной этнографии.

Работы Ван Гуанци в области традиционной китайской музыки основаны на представлении о большой ценности для нынешнего культурного и стратегического развития Китая. Изучая наследие Ван Гуанци, мы обнаружили, что музыковед проводит перспективные исследования по созданию теоретической системы традиционной китайской музыки и развитию современной китайской музыки. В XXI веке китайские ученые начали пересматривать исследования по национальному возрождению и созданию национальной музыкальной системы, эта тема стала чрезвычайно актуальной. Исследовательское наследие Ван Гуанци стало для китайских ученых хорошей базой для дальнейшей разработки теории этномузыковедения и изучения музыкальных культур разных народов, несмотря на то что его труды были написаны в прошлом веке.

Ван Гуанци повлиял не только на музыковедение, но и на музыкальное искусство Китая. Так, он сам сочинял вокальные музыкальные произведения – песни и оперы. В этих произведениях видно стремление объединить восточное и западное, причем именно в одном контексте: восточное, китайская традиция, по его мнению, должна была сохраняться в содержании произведений (музыка, текст, смысл), а вот форма и структура могла быть западной (так как достижения западного музыкального искусства выше в этой области на его взгляд). Композитор стремился сочинять простую для исполнения музыку, особенно для детей. Творческие идеи Ван Гуанци открыли в то время новый путь для музыкантов. В дальнейшем такая тенденция в объединении западного и восточного стала наиболее распространенной среди композиторов, что было прослежено на примере оперы «Ван Гуанци», создатели которой стремились делать все по канонам Ван Гуанци.

Проведенное исследование открывает **перспективы** для дальнейшего изучения влияния наследия Ван Гуанци на процессы культурной глобализации, а также для сравнительного анализа его методологии с современными междисциплинарными подходами в музыкознании.

С теоретической точки зрения, возможно более детальное и подробное изучение, например, отдельных научных работ Ван Гуанци с аналитической точки зрения, а также с культурологической точки зрения, нацеленной на изучение влияния на его работы философии, социологии, психологии и других дисциплин. Также возможно рассмотрение его работ с точки зрения более углубленной исторической перспективы в целом для раскрытия научных проблем, которые китайский теоретик ставит перед мировым музыковедением. Кроме того, с практической точки зрения, на основе его работ можно выявить особенности успешных этномузыковедческих и компаративных исследований, которые бы подошли для глубинного качественного сравнения явлений, а не поверхностного анализа приемов и техник композиторов и их сравнения с другими европейскими или китайскими музыкальными сочинениями. В результате такого исследования можно было создать план работы для этномузыковедов и рекомендовать ряд методов с подробными объяснениями и примерами использования подобных методов в исследовании, что привело бы к упрощению работы ученых и более качественному образованию. Обилие возможных тем и ракурсов позволяет надеяться на то, что начатая в данном исследовании работа может быть продолжена и другими авторами.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно, Т. В. Избранное: социология музыки / Т. В. Адорно ; пер. с нем. М. И. Левина, А. В. Михайлова. – 3-е изд. – М.: Центр гуманитарных инициатив : Университетская книга, 2014. – 444 с.
2. Алпатова, А.С. Архаика в мировой музыкальной культуре / А. С. Алпатова ; Ин-т бизнеса и политики. – М.: Экон-Информ, 2009. – 203 с.
3. Аминева, В. Р. Герменевтический дискурс в компаративистских исследованиях / В. Р. Аминева // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2007. – Т. 149. № 2. – С. 191–206.
4. Ананьева, С. В. Понимание другого как ведущая идея сравнительного литературоведения / С. В. Ананьева // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. – 2021. – № 26-1. – С. 103–105.
5. Андреев, А. Л. Искусство и наука в сравнительной перспективе / А. Л. Андреев, Т. В. Кузнецова // Вестник ВГИК. – 2022. – Т. 14, № 3(53). – С. 108–117.
6. Аотгенхуар, Б. Сум. Культурные индустрии и этнокультурная специфика китайского музыкального образования / Аотгенхуар, Б. Сум // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. – 2021. – № 2(38). – С. 118–125.
7. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. / М.Г. Арановский. – М.: Сов. композитор, 1998. 344 с.
8. Асафьев, Б. В. О народной музыке / Б. В. Асафьев ; сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. – Ленинград : Музыка, 1987. – 247 с.
9. Афасижев, М. Н. На пути к созданию комплексной методологии исследования искусства / М. Н. Афасижев // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – № 4(54). – С. 104–107.



10. Безгинова, И. В. Музыкознание и культурология: традиции и перспективы взаимодействия / И. В. Безгинова // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2015. – № 9. – С. 323–327.
11. Валевская, Е. Значение наследия Б. В. Асафьева и Ф. А. Рубцова для деятельности фольклористов Петербургской консерватории / Е. В. Валевская // Петербургские страницы русской музыкальной культуры : сборник статей и материалов / ред.-сост. Л. Г. Данько, Т. В. Брославская. – СПб: СПбГК, 2001. – С. 145–148.
12. Ван, Т. Основные тенденции развития китайского музыкального искусства В конце XX – начале XXI столетий / Ван Т, С. И. Хватова // Проблемы преподавания музыкально-исполнительских дисциплин : сборник статей XIII международной научно-практической конференции, Майкоп, 13 мая 2021 года. Том Выпуск 13. – Краснодар - Майкоп: Изд-во Магарин О.Г., 2021. – С. 28–32.
13. Васильченко, Е. В. Музыкальные культуры мира : Культура звука в традиц. вост. цивилизациях : Ближ. и Сред. Восток, Юж. Азия, Дал. Восток, Юго-Вост. Азия / Васильченко Е. В. – М.: Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 2001. – 406, [2] с.
14. Гасанова, Р. Т. Пространство звука : (музыкальный звук как объект междисциплинарных исследований) / Р. Т. Гасанова. – Баку : Элм, 2006. – 277 с.
15. Гордеева, Т. Ю. Музыкальный звук как феномен культуры / Гордеева Т. Ю. – М.: Флинта, 2007. – 117, [1] с.
16. Грановская, К. С. Проблемы изучения китайского фольклора на примере сказочных сюжетов / К. С. Грановская. – Текст : непосредственный // Всероссийские студенческие ломоносовские чтения - 2022 : Сборник статей Всероссийской научно-практической конференции, Петрозаводск, 01 ноября 2022 года. – Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая Наука» (ИП Ивановская И. И.), 2022. – С. 78–83.

17. Забулионите, А. К. И. Диалог музыкальных культур и методологические вопросы китайского компаративного музыковедения / А. К. И. Забулионите, Т. Цзян // *Asiatica: Труды по философии и культурам Востока*. – 2022. – Т. 16, № 2. – С. 3–32.

18. Забулионите, А. К. И. Типологическая систематика в науке о культуре: основания и перспективы / А. К. И. Забулионите // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. – 2021. – № 3 (43). – С. 40–54.

19. Забулионите, А. К. И. Типологический таксон культуры / А. К. И. Забулионите. – Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2009. – 279 с.

20. Забулионите, А. К. И. Формирование китайской этномузыкологии : актуальность и перспективы музыкальной компаративистики Ван Гуанци / А. К. И. Забулионите, Лу Шэнсинь // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. – 2022. – 2 (64). – С. 77–88.

21. Злотникова, Т. С. Междисциплинарный дискурс культуры (философско-психологическая и социокультурная методология) / Т. С. Злотникова. – М.: Общество с ограниченной ответственностью «Научно-издательский центр ИНФРА-М», 2021. – 342 с.

22. Иванова, Т. Г. История русской фольклористики XX века. 1900-первая половина 1941 гг. : монография / Иванова Т. Г. – Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2009. – 799 с.

23. Иконология и компаративистика: междисциплинарный дискурс / Г. В. Варакина, С. Н. Переволочанская, В. В. Азарова, В. Е. Добровольская // *Вестник славянских культур*. – 2022. – № 66. – С. 320–332.

24. Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания / Л. П. Казанцева. – 2-е изд., стер. – СПб: Планета музыки, 2024. – 372 с.

25. Каяк, А. Б. Взаимодействие музыкальных культур: принципы, механизмы, результаты : специальность 24.00.01 "Теория и история

культуры" : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии ; научный руководитель Орлова Э. А. / Аннета Борисовна Каяк. – Москва: Государственная академия славянской культуры, 2011. – 31 с.

26. Квитка, К. В. Избранные труды. Т. 1 / К. В. Квитка. – М.: Сов. композитор, 1971. – 383 с.

27. Квитка, К. В. Избранные труды. Т. 2 / К. В. Квитка. – М.: Сов. композитор, 1973. – 422 с.

28. Кепплъ, Л. Некоторые аспекты эмпирических исследований по транскультурной музыкальной психологии / Л. Кепплъ, О. Шваб-Фелиш // Культура и искусство: поиски и открытия : Сборник научных статей. Том 1. – Кемерово : Кемеровский государственный институт культуры, 2020. – С. 84–94.

29. Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкологии / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Науч. центр нар. музыки имени К. В. Квитки ; [ред.-сост. Е. В. Битерякова]. – М.: Московская консерватория, 2009. – 335 с.

30. Князева, Ж. В. Новые документы к истории международного музыковедческого конгресса 1939 года в Нью-Йорке. Из переписки ученых / Ж. В. Князева // Научный вестник Московской консерватории. – 2018. – № 3(34). – С. 144–155.

31. Крет, Н. В. Компаративный анализ в исследовании музыкальных и литературных произведений / Н. В. Крет // Таврические студии. – 2023. – № 35. – С. 69–75.

32. Кузнецов, А. В. Методологические аспекты компаративистики и диалог культур / А. В. Кузнецов, И. И. Таркан // Актуальныя пытанні сучаснай навукі : Зборнік навуковых прац. – Мінск : Учреждение образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», 2007. – С. 31–33.

33. Кулапина, О. И. Об эволюции некоторых терминов музыкальной науки / О. И. Кулапина // *Философия времени: онтологические начала и ценностные дискурсы* : Сборник научных трудов Всероссийской конференции VII Аскинские чтения, Саратов, 21 октября 2016 года. – Саратов: Общество с ограниченной ответственностью Издательство «КУБиК», 2017. – С. 188–191.

34. Курышева, Т. А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика : учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности "Музыковедение" / Т. А. Курышева. – М.: ВЛАДОС-Пресс, 2007. – 294 с. : ил.

35. Литературная энциклопедия терминов и понятий / сост. А. Николюкин. – М.: РАН, ИНИОН, 2003. – 1600 с.

36. Лобзакова, Е. Э. Осмысление механизмов культурно-исторического диалога в современном музыкознании: тенденции и методы / Е. Э. Лобзакова // *Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных* : Материалы Международной научной онлайн-конференции, Москва, 24–27 ноября 2020 года. – М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2020. – С. 380–387.

37. Лобкова, Г. В. Из истории отечественной этномузыкологии: вклад Б. В. Асафьева в становление петербургской музыкально-этнографической школы / Г. В. Лобкова // *История музыкального образования и современность: фундаментальный и прикладной аспекты* : Материалы второй сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования, Екатеринбург, 19–21 октября 2011 года / Редактор-составитель - В. И. Адищев. – Екатеринбург: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Уральская государственная консерватория (Академия) имени М.П. Мусоргского», Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Пермский государственный педагогический университет», 2011. – С. 209–217.

38. Лобкова, Г. В. История фольклористики и этномузыкологии (конец XVIII – XIX век) : учебное пособие : направление подготовки 53.03.06 Музыкознание и музыкально-прикладное искусство, направленность (профиль) программы «Этномузыкология» / Г. В. Лобкова, Т. Г. Иванова ; Министерство культуры Российской Федерации, Санкт-Петербург государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра этномузыкологии. – СПб: [б. и.] ; Саратов : Амирит, 2020. – 394 с.

39. Лобкова, Г. В. Становление отечественной этномузыкологии и программа подготовки специалистов / Г. В. Лобкова // Этномузыкология. Специальность 070112 (054000). Примерные программы дисциплин. Государственный образовательный стандарт. Примерный учебный план. Требования к материально-техническому обеспечению: Сборник учебно-методических материалов и нормативных документов. – СПб: Шатон, 2005. – С. 4–22.

40. Лу, Шэнсинь. Ван Гуанци – основатель китайского сравнительного музыковедения / Лу Шэнсинь // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов. Выпуск 16 / Ред.-сост. Н. И. Верба, науч. ред. Р. Г. Шитикова; Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. – СПб: Центр научно-производственных технологий "Астерион", 2021. – Т. 16. – С. 39–43.

41. Лу, Шэнсинь. Взгляды китайских композиторов Ван Гуанци и Сяо Юмэя на музыкальное искусство / Лу Шэнсинь // Университетский научный журнал. – 2020. – № 58. – С. 139–146.

42. Лу, Шэнсинь. Идеи и подходы Ван Гуанци в китайском и российском музыковедении / Лу Шэнсинь // Бюллетень международного центра «Искусство и образование» / Bulletin of the International Centre of Art and Education. – №6. – 2023. – С. 32–36.

43. Лу, Шэнсинь. Междисциплинарные основания компаративного музыковедения Ван Гуанци / Лу Шэнсинь // Человек. Культура. Образование. – 2022. – № 2(44). – С. 85–107.

44. Лу, Шэнсинь. Подходы китайских композиторов Хуан Цзы и Хэ Лутина к проблеме синтеза западной и китайской музыкальных традиций / Лу Шэнсинь // Манускрипт. – 2021. – Т. 14, № 3. – С. 537–542.

45. Лю, Даньци. Проблема ценностного отношения к музыке в Китае (историко-философские аспекты) / Лю Даньци // Наука. Культура. Искусство: Актуальные проблемы теории и практики : сборник материалов Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. В 5 т., Белгород, 02 февраля 2023 года. Том 4. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2023. – С. 84–88.

46. Лянь, Ицэнь. К проблеме методологии сравнительного искусствознания в контексте музыковедения в мультикультурном мире / Лянь Ицэнь // Журнал Общества теории музыки. – 2023. – № 3(43). – С. 27–32.

47. Мальнева, Е. Ю. «Запад есть запад, восток есть восток»? : архетипические когнитивные модели и когнитивное бессознательное / Е. Ю. Мальнева // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. – 2010. – № 4(28). – С. 217–226.

48. Мациевский, И. В. В пространстве музыки. Т. 1. / И. В. Мациевский ; М-во культуры Рос. Федерации, Рос. ин-т истории искусств. – СПб: РИИИ, 2011. – 203, [2] с.

49. Мациевский, И. В. В пространстве музыки. Т. 2. / И. В. Мациевский ; М-во культуры Рос. Федерации, Рос. ин-т истории искусств. – СПб: РИИИ, 2013. – 295, [2] с.

50. Междисциплинарность в современном социально-гуманитарном знании = Interdisciplinarity in the modern humanities and social sciences : материалы Всероссийской научной конференции (Ростов-на-Дону, 22-24 июня 2016 г.). Ч. 1: Пленарные доклады / Южный федеральный университет, Междисциплинарные социально-гуманитарные исследования (МСГИ ЮФУ)

; [редакционная коллегия: Е. Ю. Баженова (отв. ред.) и др.]. – Таганрог : Изд-во Южного федерального ун-та, 2016. – 246 с. – Текст : непосредственный.

51. Междисциплинарность в современном социально-гуманитарном знании = Interdisciplinarity in the modern humanities and social sciences : материалы Всероссийской научной конференции (Ростов-на-Дону, 22-24 июня 2016 г.). Ч. 2: Секционные доклады / Южный федеральный университет, Междисциплинарные социально-гуманитарные исследования (МСГИ ЮФУ) ; [редакционная коллегия: Е. Ю. Баженова (отв. ред.) и др.]. – Таганрог : Изд-во Южного федерального ун-та, 2016. – 683 с.

52. Мир, личность, информация: перспективы междисциплинарных исследований : сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции, 14-15 ноября 2013 года / М-во образования и науки РФ, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования «Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена» ; [отв. ред.: И. А. Трегубенко]. – СПб: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2014. – 262 с.

53. Морозов, Д. Практическая этномузыкалогия: проблемы и перспективы / Д. Морозов // World of Music. – 2019. – № 3(80). – С. 56–61.

54. Му, Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство: защищена 30.03.2018 / Му Цюаньчжи; Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки; научный руководитель Медведева Ю. П. – Нижний Новгород, 2018. – 205 л.

55. Мугинштейн, М. Музыкальная наука: Какой ей быть? / М. Мугинштейн // Советская музыка. – 1989. – № 5. – С. 37–40.

56. Но, Сюй. Реформа музыкальной культуры Китая и формирование музыкальной психологии в начале XX века / Но Сюй // Университетский научный журнал. – 2023. – № 77. – С. 99–111.

57. Орлов, В.С. Лу, Шэнсинь. / Особенности камерно-вокального творчества Ван Гуанци. / В.С. Орлов, Лу Шэнсинь // Искусствоведение. – 2024. – № 3. – С. 93–100.
58. Орлов, Г. А. Дерево музыки / Генрих Орлов; [Предисл. М. Друскина]. – СПб: Сов. композитор ; Вашингтон : Санкт-Петербург. отд-ние, 1992. – 408 с.
59. Попова, И. Ф. Политическая практика и идеология раннетанского Китая / И. Ф. Попова. – Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. – 279 с.
60. Прокопцова, В. П. Компаративизм в практике и теории искусства / В. П. Прокопцова // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 2(18). – С. 59–68.
61. Серова, С. А. О звуке, музыке, гармонии - феноменах культурного кода Китая / С. А. Серова // Вестник Института востоковедения РАН. – 2020. – № 1(11). – С. 160–169.
62. Синявина, Н. В. Междисциплинарный подход как основа исследования в культурологии / Н. В. Синявина // Культура и образование. – 2020. – № 1(36). – С. 5–13.
63. Сохор, А. Н. Музыка как вид искусства / А. Н. Сохор. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Музыка, 1970. – 192 с.
64. Сохор, А. Н. О музыке серьезной и лёгкой / А. Н. Сохор. – Ленинград : Музыка, 1964. – 85 с.
65. Сторожук, А. Г. Три учения и культура Китая: конфуцианство, буддизм и даосизм в художественном творчестве эпохи Тан / А. Г. Сторожук ; Вост. фак. Санкт-Петербургского гос. ун-та. – СПб: Береста, 2010. – 551 с.
66. Сюй, Ч. Взаимовлияние восточной и западной традиции на разных этапах развития современного китайского вокального искусства / Сюй Ч. // Общество. Среда. Развитие. – 2023. – № 1(66). – С. 110–114.
67. Тагильцева, Н. Г. Философские идеи Лао Цзы и музыкальное искусство / Н. Г. Тагильцева, Т. Чжан // Философия и наука : Материалы



XVII Международной научно-практической конференции, Екатеринбург, 29 июня 2020 года / Под редакцией Л. А. Беляевой. – Екатеринбург: [б. и.], 2020. – С. 162–167.

68. Тао, Цзян. Функции музыки в развитии китайской культуры / Тао Цзян // Современное музыкальное образование: традиции и инновации : Сборник материалов V Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. В 2-х томах, Белгород, 27 октября 2022 года / Ответственные редакторы: Ю.Н. Мавродина, Т.И. Карачарова, А.Н. Ткачева. Том 2. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2023. – С. 183–187.

69. Татаринова, Т.Л. О некоторых особых ладах в китайской традиционной музыке / Т. Л. Татаринова, Дай Ю // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 2(48). – С. 36–38.

70. Торчинов, Е. А. Пути философии Востока и Запада: познание запредельного / Е. А. Торчинов. – СПб: Азбука, 2007. – 480 с.

71. У, Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока : (Китай, Корея, Япония) : монография / У Ген-Ир ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. – 342 с.

72. У, Ч. Этническая музыкальная культура в китайском музыкальном образовании / У Ч. // Оригинальные исследования. – 2023. – Т. 13, № 8. – С. 61–64.

73. Фиденко, Ю. Л. Специфика фольклора как особого типа культуры : учебное пособие / Ю. Л. Фиденко. – 2-е изд., дополнен. – Владивосток : ДВГИИ, 2014. – 29 с. – Лань : электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/198422> (дата обращения: 24.05.2025). – Режим доступа: для авториз. пользователей.

74. Фэн, Инхун. Трансформация традиционной Китайской музыки под влиянием западной в эпоху династии Цин / Фэн Инхун, О. И. Нифонтова // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. – 2024. – Т. 10, № 1. – С. 131–138.

75. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства. Ч. 1 : Музыкальное произведение как феномен / В. Н. Холопова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М.: [б. и.], 1990. – 138 с.

76. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства. Ч. 2 : Содержание музыкального произведения / В. Н. Холопова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М.: [б. и.], 1990. – 121 с.

77. Холопова, В. Н. Теория музыки : мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. – 2-е изд., стер. – СПб: Лань, 2010. – 366 с. : ноты.

78. Холопова, В. Н. Феномен музыки / В. Н. Холопова. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 378 с.

79. Хренов, Н. А. Между эстетикой и культурологией: о методологических проблемах современной науки об искусстве / Н. А. Хренов. – Текст : непосредственный // Художественная культура. – 2022. – № 2(41). – С. 56-77. – DOI 10.51678/2226-0072-2022-2-56-77.

80. Хренов, Н. А. Методологические трансформации современной науки об искусстве: междисциплинарный аспект / Н. А. Хренов // Музей. Памятник. Наследие. – 2020. – № 2(8). – С. 21–49.

81. Хуан, Шуай. Изучение аутентичного фольклора в Китае в деле обновления педагогического репертуара / Хуан Шуай // Дополнительное образование детей в сфере культуры и искусства: преемственность и инновации : Материалы VIII Международной научной конференции Таганрогского института имени А. П. Чехова (филиала) ФГБОУ ВО "Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)", Таганрог, 26 октября 2023 года. – Ростов-на-Дону: Издательско-полиграфический комплекс РГУЭ (РИНХ), 2023. – С. 243–246.

82. Цзя, Ян. Истоки древнекитайского искусства в контексте компаративизма / Цзя Ян // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 2(22). – С. 73–79.

83. Чекан, Ю. И. Компаративистика и музыкознание: движение навстречу друг другу / Ю. И. Чекан // История современности: музыкальное

образование на постсоветском пространстве (опыт, проблемы, перспективы) : Материалы международного симпозиума четвертой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования, Курск, 22–25 апреля 2014 года / Редактор-составитель - В. И. Адищев. – Курск: ФГБОУ ВПО «Курский государственный университет», ФГБОУ ВПО «Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет», 2014. – С. 263–280.

84. Чжан, Кэу. Сяо Юмэй и его роль в становлении современного китайского музыкознания: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство: защищена 01.12.2017 / Чжан Кэу ; Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки; научный руководитель Суханова Т. Б. – Нижний Новгород, 2017. – 21 с.

85. Чжан, Цяньвэй. О сохранении национального своеобразия в китайской вокальной музыке XX века / Чжан Цяньвэй // Университетский научный журнал. – 2021. – № 62. – С. 167–172.

86. Чжоу, Л. Изучение наследия этнической песенной и танцевальной музыки на курсах музыковедения в местных китайских университетах / Чжоу Л. // Матрица научного познания. – 2024. – № 4-2. – С. 490–495.

87. Чигарева, Е. И. Музыкальные формы в литературе (в интерпретации филологов и музыковедов) / Е. И. Чигарева // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее, Москва, 24–26 сентября 2002 года. – Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2002. – С. 147–157.

88. Чэнь, Чэньцзы. Эволюция музыкального искусства Китая: о развитии диалога музыки Востока и Запада / Чэнь Чэньцзы // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11. № 1. – С. 164–175.

89. Шейко, В. Н. Морфология компаративистской культурологии и диалог культур / В. Н. Шейко // Культура України. – 2016. – № 52. – С. 8–18.

90. Шибанова, Ю. А. Этномузыковедение за рубежом: школы, методы, проблемы / Ю. А. Шибанова ; М-во культуры и туризма Российской

Федерации, Санкт-Петербургский гос. ин-т культуры им. Н. К. Крупской. – СПб: [б. и.], 1992. – 28 л.

91. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер – Москва: Мысль, 1993. – 663 с.

92. Эспань, М. История цивилизаций как культурный трансфер / М. Эспань ; пер. с фр. М. Е. Балакирева [и др.]. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 811 с.

93. Этномузыкология: история формирования научно-образовательных центров, методы и результаты ареальных исследований: Материалы международных научных конференций 2011—2012 годов / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; редкол.: Г. В. Лобкова (науч. ред.); Мехнецова К. А. (отв. ред.), Теплова И. Б. (отв. ред.) и др. – Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2014. – 600 с.

#### На иностранных языках

94. Adler, G. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft / Guido Adler // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. – 1885. – № 1. – С. 5–20.

95. Benessaïeh, A. Multiculturalism, Interculturality, Transculturality / A. Benessaïeh // *Amériques Transculturelles - Transcultural Americas*, edited by Afef Benessaïeh. – Canada: University of Ottawa Press, 2010. – Pp. 11–38.

96. Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology / Editors B. Nettl, Ph. V. Bohlman. – United Kingdom: University of Chicago Press, 1991. – 378 p.

97. Ellis, A. J. On the Musical Scales of Various Nation / A. J. Ellis // *The Journal of the Society of Arts*. – 1885. – T.33. № 1688. – С. 485–527.

98. Fan, L. Chinese ethnomusicology to explore fieldwork methods / L. Fan // SHS Web of Conferences; Les Ulis. – 2016. – Vol. 24. – URL: <https://www.proquest.com/docview/2058820481/EAA7B38C16994CA3PQ/5?source=Conference%20Papers%20&%20Proceedings> (дата обращения: 22.03.2024). – Доступ: свободный.

99. Gibbs, L. S. Faces of Tradition in Chinese Performing Arts / L. S. Gibbs // *Journal of Folklore Research*. – 2018. – Vol. 55. №1. – Pp. 1–19.
100. Kunst, J. *Musicologica: A Study of the Nature of Ethnomusicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities* / J. Kunst = 2nd ed., expanded, retitled *Ethnomusicology*, 1955. – Amsterdam: Royal Tropical Institute, 1950. – 158 c.
101. Lampert, V. Bartók and the Berlin school of ethnomusicology / Vera Lampert // *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. – 2008. – №49(3). – Pp. 383–405.
102. Lau, F. When a Great Nation Emerges: Chinese Music in the World / F. Lau // *China and the West: Music, Representation, and Reception*. – Edited by Hon-Lun Yang and Michael Saffle. – USA: University of Michigan Press, 2017. – Pp. 265–82.
103. Martinelli, R. Melting Musics, Fusing Sounds: Stumpf, Hornbostel, and Comparative Musicology in Berlin / R. Martinelli // *The Making of the Humanities: Volume III: The Modern Humanities*, edited by Rens Bod et al. – The Netherlands: Amsterdam University Press, 2014. – Pp. 391–402.
104. McLean, M. *Pioneers of Ethnomusicology* / Mervyn McLean. – Coral Springs, Florida: Llumina Press, 2006. – 424 c.
105. Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology Or Transcultural Musicology? / Editors F. Giannattasio, G. Giurati. – Italy: Nota, 2017. – 277 p.
106. Public Ethnomusicology, Education, Archives, & Commerce: An Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology, Volume 3 / Editors J. Titon, S. Pettan. – United States: Oxford University Press, 2019. – 288 p.
107. *Reading Chinese Music and Beyond* / Editors Joys H. Y. Cheung, King Chung Wong. – Hong Kong: Chinese Civilisation Centre, City University of Hong Kong, 2010. – 174 p.
108. Sachs, C. *The Rise of Music in the Ancient World, East and West* / Curt Sachs. – United States, Dover, 2008. – 324 c.

109. Sachs, C. *World History of the Dance* / Curt Sachs. – United States, Seven Arts, 1952. – 469 c.
110. Sachs, C. *The History of Musical Instruments* / Curt Sachs. – Courier Corporation, 2012. – 560 c.
111. Sadie, S. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : [в 29 томах] / S. Sadie, J. Tyrrell. – ed. 2nd. – Oxford: Oxford University Press, 2001. – 27876 c.
112. Schneider, A. *Comparative and Systematic Musicology in Relation to Ethnomusicology: A Historical and Methodological Survey* / Albrecht Schneider // *Ethnomusicology*. – 2006. – Т. 50. № 2. – С. 244.
113. Shelemay, K. K. *Historical Ethnomusicology: Reconstructing Falasha Liturgical History* / Kay Kaufman Shelemay // *Ethnomusicology*. – 1980. – Т. 24. № 2. – С. 233–258.
114. Stone, R. M. *Theory for Ethnomusicology*. – United Kingdom: Taylor & Francis, 2015. – 256 p.
115. Stumpf, C. *Tonpsychologie: Volume 1* / C. Stumpf – Cambridge: Cambridge University Press, 2013. – 450 c.
116. Yang, Hon-Lun. *Music, China, and the West: A Musical-Theoretical Introduction* / Hon-Lun Yang // *China and the West: Music, Representation, and Reception*. – Edited by Hon-Lun Yang and Michael Saffle. – USA: University of Michigan Press, 2017. – Pp. 1–18.
117. Zabulionite, A. K. I. *Conceptualizing the Reception of the Western Musical Tradition : Philosophical Comparative Studies and Methodological Issues of Chinese Musicology* / A. K. I. Zabulionite, J. Tao, Sh. Lu // *Proceedings of the 2019 International Conference on Religion, Culture and Art. Lectures Notes in Arts and Humanities (ARTSH)*. Clausius Scientific Press Inc. (CSP). – 2019. – P. 236–245.

118. Фу, Сяодун. Новое представление о классификации музыкальных инструментов – метод классификации элементов / Сяодун Фу // Пекин : Музыкальная коммуникация. – 2013. – № 1. – С. 66-70. – 付晓东. 乐器分类的新思维—元素分类法 / 付晓东 // 北京: 音乐传播. – 2013 年. – 第 1 期. – 第 66-70 页.

119. Юй, Жэньхао. Ван Гуанци и Берлинская школа сравнительного музыкознания / Жэньхао Юй // «Музыковедение». – 1986. – № 3. – С. 46-52. – 俞人豪. 王光祈与比较音乐学的柏林学派 / 俞人豪 // 音乐探索. – 1986 年. – 第 3 期. – 第 46-52 页.

120. Юй, Жэньхао. Введение в музыковедение / Жэньхао Юй. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1997. – 365 с. – 俞人豪. 音乐学概论 / 俞人豪 // 北京: 人民音乐出版社, 1997 年. – 365 页.

121. Юй, Юйцзы. О музыкальных идеях Ван Гуанци / Юй Юйцзы, Сю Хайлинь // Музыкальные исследования. – 1984. – № 3. – С. 12–22. – 俞玉滋. 论光祈的音乐思想 / 俞玉滋, 修海林. – 音乐研究. – 1984 年. – № 3. – 第 12-22 页.

122. Сю, Хайлинь. О музыкальном мышлении Ван Гуанци / Сю Хайлинь, Юй Юйцзы // Музыкальные исследования. – 1984. – № 3. – С. 12–22. – 修海林, 俞玉滋. 论王光祈音乐思想 / 俞玉滋, 修海林 // 音乐研究. – 1984 年. – 第 3 期. – 第 12-22 页.

123. Фу, Цинью. Исследование «Исследование Ван Гуанци о переводе партитур Цинь» / Фу Цинью // Китайская музыка. – 1985. – №3. – С. 57–59. – 傅庆裕. 关于《王光祈翻译琴谱之研究》的研究 / 傅庆裕. – 中国音乐. – 1985 年. – №3. – 第 57-59 页.

124. Фэн, Гуолинь. Анализ прототипа народной песни «Имэншан» / Гуолинь Фэн // Народная музыка. – 1993. – № 8. – С. 10–11. – 冯国林. 也谈《

沂蒙山小调》的民歌原型 / 冯国林 // 天津音乐学院. – 1993 年. – 第 8 期. – 第 10-11 页.

125. Лю, Лиюнь. Эхо века: новая теория исследований Ван Гуанци / Лиюнь Лю, Чунхуа Чжао. – Пекин: Издательство Китайской федерации литературных и художественных кругов, 2019. – 304 с. – 刘立云, 赵崇华. 世纪回声: 王光祈研究新论 / 刘立云, 赵崇华. – 北京: 中国文联出版社, 2019. – 304 页.

126. Кац, Дж. Хорнбостель / Дж. Кац; перевод на китайский Гуань Цзяньхуа // Музыкальное исследование. – 1984. – № 1. – С. 81. – 卡茨•J. 霍恩博爾斯特爾 / 卡茨•J; 關建華 翻譯成中文 // 音樂研究. – 1984 年. – 第 1 期. – 第 81 页.

127. 吕骥. 中国民间音乐研究提纲 (1982 年修改稿) / 吕骥 // 音乐研究. – 1982 年. – 第 2 期. – 第 35 页. – Перевод библиографического описания на русский язык: Люй, Цзи. Очерк исследований китайской народной музыки (пересмотренный проект 1982 г.) / Цзи Люй. – Текст : непосредственный // Пекин: Музыкальные исследования. – 1982. – № 2. – С. 35.

128. Люй, Цзи. Китайское музыковедение, музыковедение и связанные с ним проблемы / Цзи Люй // Исследования музыкального искусства. – 1985. – № 1. – С. 2. – 吕骥. 中国音乐学、乐学和有关的几个问题 / 吕骥 // 音乐研究. – 1985 年. – 第 1 期. – 第 2 页.

129. Люй, Цзи. Выступление на церемонии закрытия Академического симпозиума по этномузыкологии / Цзи Люй // Журнал Нанкинского университета искусств. – 1980. – № 2. – С. 5–8. – 吕骥. 在民族音乐学学术讨论会闭幕式上的讲话 / 吕骥 // 南京艺术学院学报. – 1980 年. – 第 2 期. – 第 5-8 页.

130. Чжоу, Циньжу. Девятитоновая шкала Инь и Ян, две формы, пять степеней и трансформация Ян – Новая теория северо-западных народных песен. № 2 / Циньжу Чжоу // Журнал Центральной консерватории. – 2014. –



№ 2. – С. 38–53. – 周勤如. “九音陰陽音階二形五度陽變—西北民歌新論第二期 / 周勤如 // 中央音乐学院学报. – 2014 年. – 第 2 期. – 第 38-53 页.

131. Чжоу, Циньжу. Лад цзюэ и его положение в тональной системе – «Новая теория северо-западных народных песен», часть 4 / Циньжу Чжоу // Журнал Центральной консерватории. – 2016. – № 4. – С. 59–74. – 周勤如. “派生角调系及其在两仪五度相生音体系中的地位—《西北民歌新论》之四 / 周勤如 // 中央音乐学院学报. – 2016 年. – 第 4 期. – 第 59-74 页. DOI: CNKI:SUN:ZYUE.0.2016-04-005.

132. Юй, Хуэй. Большое историческое значение открытия «звуковой разницы йи жи» в Цзинфане с глобальной точки зрения / Хуэй Юй // Журнал Центральной консерватории. – 2021. – № 2. – С. 43–59. – 喻辉. 全球视野下京房"一日音差"发现的重大历史意义 / 喻辉 // 中央音乐学院学报. – 2021 年. – 第 2 期. – 第 43-59 页.

133. Сычуаньская консерватория музыки. Сборник статей симпозиума к 120-летию со дня рождения Ван Гуанци / Сычуаньская консерватория музыки. – Чэнду: Исследовательский центр Ван Гуанци Сычуаньской консерватории музыки, 2012. – 328 с. – 四川音乐学院. 纪念王光祈 120 周年诞辰学术研讨会论文集 / 四川音乐学院. – 成都: 四川音乐学院王光祈研究中心, 2012. – 328 页.

134. Гун, Хуньюй. Музыка, национализм и поиски современности в Китае, 1911–1949 гг. / Хуньюй Гун // Новозеландский журнал азиатских исследований. – 2008. – С. 38–69. – 宫宏宇. 中国的音乐、民族主义和对现代性的追求, 1911-1949 年 / 宫宏宇. – 新西兰亚洲研究期刊. – 2008 年. – 第 38-69 页.

135. Гун, Хуньюй. Берлинские сравнительные музыковеды и китайская музыка – на примере Хорнбостеля / Хуньюй Гун // Хуан Чжун. – 2018. – № 1. – С. 14–30. – 宫宏宇. 柏林比较音乐学家与中国音乐—以霍恩波斯特尔为例 / 宫宏宇 // 黄钟. – 2018 年. – 第 1 期. – 第 14-30 页.

136. Гун, Хуньюй. Первый визит Ван Гуанци в Германию / Хуньюй Гун // Исследования музыкального искусства. – 2003. – № 3. – С. 13–39. – 宫宏宇. 王光祈初到德国 / 宫宏宇 // 武汉音乐学院学报. – 2002 年. – 第 3 期. – 第 13-39 页.

137. Гун, Хуньюй. Музыка, национализм и поиски современности в Китае, 1911–1949 гг / Хуньюй Гун // Новозеландский журнал азиатских исследований. – 2008. – С. 38–69. – 宫宏宇. 音乐、民族主义以及中国现代性之追求, 1911—1949 / 宫宏宇 // 新西兰亚洲研究杂志. – 2008 年. – 第 38-69 页.

138. Онодэра, Сиро. Баланс между национальностью и этничностью: формулирование национального гимна и его противоречия в начале правления династии Цин / Сиро Онодэра // Журнал Университета Сунь Ятсена (издание по общественным наукам). – 2009. – № 1. – С. 90–100. – 小野寺史郎. 平衡国民性与民族性：清季民初国歌的制定及其争议 / 小野寺史郎. – 中山大学学报(社会科学版). – 2009 年. – № 1. – 第 90-100 页.

139. Цзюй, Цихун. Разработчик и зачинатель стратегии развития новой музыки Китая: взгляды Сяо Юмэя на музыку и творческо-педагогическая практика: сквозь призму столетий / Цихун Цзюй // Музыкальные исследования. – 2012. – № 1. – С. 7–21. – 居其宏. 我国新音乐发展战略的设计师和先行者—萧友梅音乐思想与创作教育实践的跨世纪回望 / 居其宏 // 音乐探索. – 2012 年. – 第 1 期. – 第 7-21 页.

140. Кукерц, Дж. Введение в этномузыкологию / Дж. Кукерц ; перевод на китайский Ю Женхао // Пекин: Центральная консерватория. – 1982. – С. 6. – 庫克茨 J. 民族音樂學導論 / 卡茨•J; 關建華 翻譯成中文 // 北京 : 中央音樂學院. – 1982 年. – 第 6 页.

141. Ян, Шэн. Песни, содержащие материалы народных песен ≠ Новые народные песни – некоторые сомнения относительно «Имэншан» как народной песни провинции Шаньдун / Шэн Ян // Народная музыка. – 1993. –

№ 9. – С. 29. –延声. 含民歌素材的歌曲≠新民歌 —— 对《〈沂蒙山小调〉是山东民歌》一文的几点质疑 / 延声 // 民間音樂. – 1993 年. – 第 9 期. – 第 29 页.

142. Чжан, Линь. Музыкологическое объяснение феномена падения лада Шан Чжэн II в монгольских песнях Бо, а также о взаимосвязи между шкалой Хорцинъ Бо и японской шкалой Тоцзе / Линь Чжан // Музыкальное исследование. – 2021. – № 6. – С. 99–115. – 张林. 蒙古族博歌中商徵调式降 II 级音现象的乐学解释——兼论科尔沁博音阶与日本都节音阶之关系 / 张林 // 音樂研究. – 2021 年. – 第 6 期. – 第 99-115 页.

143. Вэнь, Лэй. Открытие пути восточной национальной музыки Ван Гуанци / Вэнь Лэй // Мир «Ланьтай». – 2014. – № 31. – С. 96. – 文蕾. 王光祈开东方民族音乐之先 / 文蕾. – 兰台世界. – 2014 年. – № 31. – 第 96 页.

144. Вэнь, Лэй. Ван Гуанци стал пионером восточной народной музыки / Лэй Вэнь // Лантай мир. – 2014. – № 31. – С. 96. – 文蕾. 王光祈开东方民族音乐之先河 / 文蕾 // 兰台世界. – 2014 年. – 第 31 期. – 第 96 页.

145. Мин, Янь. Ван Гуанци в качестве музыкального критика новой музыки – празднование 110-й годовщины со дня рождения исследователя / Янь Мин // Исследования музыкального искусства. – 2002. – № 1. – С. 9–16. – 明言. 作为新音乐批评家的王光祈——纪念王光祈先生诞辰 110 周年 / 明言 // 音乐探索. – 2002 年. – 第 1 期. – 第 9-16 页.

146. Цао, Бенъе. Исследование «ритуального звука»: переоценка этномузыкологии с китайской точки зрения / Бенъе Цао // Китайское музыковедение. – 2009. – № 2. – С. 5–34. – 曹本冶. 仪式音声'的研究: 从中国视野重审民族音乐学 / 曹本冶 // 中国音乐学. – 2009 年. – 第 2 期. – 第 5-34 页.

147. Цао, Бенъе. Ритуальный звук: подтверждение этномузыкологии с китайской точки зрения / Бенъе Цао. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2009. – С. 5–17. – 曹本冶. 仪式音声的研究: 从中国视野重审民族音乐学 / 曹本冶. – 北京: 中国音乐学, 2009 年. – 第 5-17 页.

148. Чжу, Дайхун. Комментарий к музыкальным произведениям Ван Гуанци / Дайхун Чжу // Журнал Центральной консерватории музыки. – 1983. – № 1. – С. 72–74. – 朱岱弘. 王光祈音乐论著述评 / 朱岱弘 // 中央音乐学院学报. – 1983 年. – 第 1 期. – 第 72-74 页.

149. Чжу, Дайхун. О музыкальных работах Ван Гуанци / Чжу Дайхун // Вестник Центральной консерватории. – 1983. – № 1. – С. 72–75. – 朱岱弘. 王光祈音乐论著述评 / 朱岱弘. – 中央音乐学院学报. – 1983 年. – № 1. – 第 72-75 页.

150. Чжу, Цзяншу. Рассматривая инновационное исследование музыки Гуцинъ Ван Гуанци из «The Study of Translated Qin Scores» / Чжу Цзяншу // Музыкальное исследование. – 2010. – № 4. – С. 7–10. – 朱江书. 从《翻译琴谱之研究》看王光祈对古琴音乐的创新性探索 / 朱江书. – 音乐探索. – 2010 年. – № 4. – 第 7-10 页.

151. Ли, Шийцзюн. Экспериментальная дискуссия о новых музыкальных идеях Ван Гуанци в народной культуре / Шийцзюн Ли // Музыкальное искусство Китая. – 2003. – № 1. – С. 100. – 李世军. 试论王光祈民族文化新音乐思想 / 李世军 // 中国音乐. – 2003 年. – 第 1 期. – 第 100 页.

152. Ли, Синъю. Анализ идеи «государственной музыки» Сяо Юмэя / Синъю Ли // Исследования музыкального искусства. – 2007. – № 3. – С. 6–9. – 李兴梧. 萧友梅“国乐”思想剖析 / 李兴梧 // 音乐探索. – 2007 年. – 第 3 期. – 第 6-9 页.

153. Ли, Пэйцзянь. Анализ причин перехода Ван Гуанци от идеи спасения страны через промышленность к идее возрождения через ритуал и музыку / Ли Пэйцзянь, Ли Жунъю // Исследование музыки. – 2020. – № 2. – С. 44–52. – 李沛健, 李荣有. 王光祈由实业救国转向礼乐兴国成因析探 / 李沛健, 李荣有. – 音乐探索. – 2020 年. – № 2. – 第 44-52 页.

154. Ли, Мэй. Исследование явлений «нейтрального тона»: диссертация на соискание ученой степени доктора этномузыкологии:

специальность – музыковедение: защищена 19.06.2000 / Мэй Ли ; Фуцзяньский педагогический университет; научный руководитель Ван Яохуа. – Фуцзянь, 2000. – 343 с. – 李玫. “中立音”音律现象的研究 : 民族音乐学博士论文 : 专业 : – 音乐学 : 辯護 19.06.2000 / 李玫; 福建师范大学; 导师 王耀华. –福建, 2000 年. – 343 页.

155. Ли, Цзин. Краткий анализ западных и китайских концепций Сяо Юмэя / Цзин Ли // Северная музыка. – 2017. - № 4 (316). – С. 20. – 李菁. 浅谈萧友梅的中西音乐观 / 李兴梧 // 北方音乐. – 2017 年. –第 4 (316)期. – 第 20 页.

156. Ду, Ясюн. «Этномузыкология» ≠ «Музыкальная антропология» / Ясюн Ду // Китайская музыка. – 2009. – № 3. – С. 38–43. – 杜亚雄. “民族音乐学”≠“音乐人类学” / 杜亚雄 // 中国音乐. – 2009 年. –第 3 期.

157. Ду, Ясюн. Развитие этномузыкологии в Китае в XX веке (часть 1) / Ясюн Ду // Новое звучание Юэфу. – 2000. – № 3. – С. 26–29. – 杜亚雄. 20 世纪民族音乐学在中国的发展 (上) / 杜亚雄 // 乐府新声. – 2000 年. – 第 3 期. – 第 26–29 页.

158. Ду, Ясюн. Развитие этномузыкологии в Китае в XX веке (часть 2) / Ясюн Ду // Новое звучание Юэфу. – 2000. – № 4. – С. 16–20. – 杜亚雄. 20 世纪民族音乐学在中国的发展 (下) / 杜亚雄 // 乐府新声. – 2000 年. – 第 4 期. – 第 16–20 页.

159. Ду, Ясюн. Классификация китайских музыкальных инструментов / Ясюн Ду // Китайская музыка. – 1987. – № 2. – С. 50–52. – 杜亚雄. 中国乐器的分类 / 杜亚雄 // 中国音乐. – 1987 年. – 第 2 期. – 第 50–52 页.

160. Ду, Ясюн. Музыка китайских меньшинств / Ясюн Ду. – Пекин: Издательство Китайской федерации литературы и искусства, 1986. – Т. 1. – 308 с. – 杜亚雄. 中国少数民族音乐 / 杜亚雄. – 北京: 中國文联出版公司, 1986 年. – 第 1 卷. – 308 页.

161. Ду, Ясюн. Несколько вопросов о «китайском музыковедении» / Ясюн Ду // Музыкальное искусство Китая. – 1987. – № 3. – С. 70–71. – 杜亚雄. 对“中国音乐学”问题的几个疑问 / 杜亚雄 // 中国音乐. – 1987年. – 第3期. – 第70-71页.

162. Ду, Ясюн. Несколько вопросов по этномузыковедению / Ясюн Ду // Музыкальное искусство Китая. – 1986. – № 4. – С. 14–16. – 杜亚雄. 有关民族音乐学的几个问题 / 杜亚雄 // 中国音乐. – 1986年. – 第4期. – 第14–16页.

163. Ян, Цзюшэн. Слияние и разделение маньчжурских и ханьских народных песен / Цзюшэн Ян // Новый голос Юэфу. – 1994. – 杨久盛. 满汉民歌之融合与剥离 / 杨久盛 // 乐府新声. – 1994年.

164. Ян, Гуанминь. Формирование локальных красок мелодии народной песни и деление цветовых пространств / Гуанминь Ян // Китайское музыковедение. – 1987. – № 1. – С. 105–117. – 杨匡民. 民歌旋律地方色彩的形成及色彩区的划分 / 杨匡民 // 中国音乐学. – 1987年. – 第1期. – 第105-117页.

165. Ян, Инъю. Будущее китайской музыки и ее исследования / Инъю Ян // Китайское музыковедение. – 1989. – № 4. – С. 10. – 杨荫浏. 国乐前途及其研究 / 杨荫浏 // 中国音乐学. – 1989年. – 第4期. – 第10页.

166. Ян, Сэй. Поэтическая культура Чжоу – и исследование музыкальной партитуры к «Книге песен» Ван Гуанци / Ян Сэй // Музыкальное исследование. – 2022. – № 1. – С. 28–40. – 杨赛. 周的诗词文化-兼论王光祈《诗经》乐谱研究 / 杨赛. – 音乐探索. – 2022年. – № 1. – 第28-40页.

167. Мерриам, А. Определение «сравнительного музыковедения» и «музыкальной этнологии» / А. Мерриам ; перевод на китайский Гуань Цзяньхуа // Журнал Сианьской консерватории. – 1992. – № 1. – С. 33. – 梅里



亞姆•А. 「比較音樂學」與「音樂民族學」的定義 / 梅里亞姆•А; 關建華 翻譯成中文 // 西安音樂學院學報. – 1992 年. – 第 1 期. – 第 33 頁.

168. Шэнь, Ця. Введение в морфологию музыки / Ця Шэнь. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2015. – 374 с. – 沈洽. 描写音乐形态学引论(精) / 沈洽. – 上海市: 上海音乐出版社, 2015 年. – 374 页.

169. Хэшань, Син. Комментарий Ван Гуанци к девяти детским стишкам / Хэшань Син // Народная музыка. – 1985. – № 11. – С. 27. – 河山星. 王光祈儿歌九首评析 / 河山星. – 人民音乐. – 1985 年. – № 11. – 第 27 页.

170. Сюн, Сяохуэй. Исследование Берлинской школы музыкальной антропологии / Сяохуэй Сюн // Народная музыка. – 2012. – № 6. – С. 58. – 熊晓辉. 音乐人类学柏林学派研究 / 熊晓辉 // 人民音乐. – 2012 年. – 第 6 期. – 第 58 页.

171. Ван, Гуанци. Музыка восточных народов / Гуанци Ван. – Пекин: Музыкальное издательство, 1929. – 109 с. – 王光祈. 东方民族之音乐 / 王光祈. – 音乐出版社, 1929 年. – 109 页.

172. Ван, Гуанци. Музыка восточных народов. Собрание сочинений Ван Гуанци: в 5 т. / Гуанци Ван. – Чэнду: Книгоиздательство Башу издательской корпорации Сычуани, 2009. – Т. 3. – 754 с. – 王光祈. 东方民族之音乐. 王光祈文集 (全五册) / 王光祈. – 成都: 四川出版集团巴蜀书社, 2005 年. – 第 3 卷. – 754 页.

173. Ван, Гуанци. Исследования восточных и западных музыкальных систем / Гуанци Ван. – Пекин: Музыкальная пресса, 1958. – 232 с. – 王光祈. 东西乐制之研究 / 王光祈. – 北京: 音乐出版社, 1958 年. – 232 页.

174. Ван, Гуанци. Закон легкого и тяжелого в китайской поэзии и музыке / Ван Гуанци. – В кн.: Сборник эссе Ван Гуанци• Музыкальный том (часть 1). – Чэнду: Сычуаньская музыкальная консерватория, 1933. – С. 45. –

王光祈. 中国诗词曲之轻重律 / 王光祈. – 成都 : 四川音乐学院, 1933 年. – 第 45 页.

175. Ван, Гуанци. История китайской музыки / Гуанци Ван. – Издательство «Единство», 2011. – 242 с. – 王光祈. 中国音乐史 / 王光祈. – 团结出版社, 2011 年. – 242 页.

176. Ван, Гуанци. История китайской музыки / Гуанци Ван. – Шанхай: Книжная компания Чжунхуа, 1934. – 186 с. – 王光祈. 中国音乐音乐史 / 王光祈. – 上海 : 中华书局, 1934 年. – 186 页.

177. Ван, Гуанци. История китайской музыки / Гуанци Ван. – Гуйлинь: Издательство педагогического университета Гуанси, 2005. – 197 с. – 王光祈. 中过音乐史 / 王光祈. – 桂林 : 广西师范大学出版社, 2005 年. – 197 页.

178. Ван, Гуанци. Комментарии к национальным гимнам различных стран / Гуанци Ван. – Шанхай : Шанхайский книжный магазин «Чжунхуа», 1926. – 129 с. – 王光祈. 各国国歌评述 / 王光祈. – 上海 : 上海中华书局, 1926 年. – 129 页.

179. Ван, Гуанци. Немецкая национальная школа пения / Гуанци Ван. – Шанхай : Шанхайский книжный магазин «Чжунхуа», 1925. – 158 с. – 王光祈. 德国国民学校与唱歌 / 王光祈. – 上海 : 上海中华书局, 1925 年. – 158 页.

180. Ван, Гуанци. Теория эволюции европейской музыки / Гуанци Ван. – Пекин: Китайское книжное издательство, 1924. – 71 с. – 王光祈. 欧洲音乐进化论 / 王光祈. – 北京 : 中文圖書出版, 1924 年. – 71 页.

181. Ван, Гуанци. Исследования по переводу музыкальных партитур / Гуанци Ван. – Шанхай: Книжная компания Чжунхуа, 1931. – 68 с. – 王光祈. 翻译琴谱之研究 / 王光祈. – 上海 : 中华书局, 1931 年. – 68 页.



182. Ван, Гуанци. Западная музыка и драма / Гуанци Ван. – Шанхай : Шанхайский книжный магазин "Чжунхуа", 1925. – 王光祈. 西洋音乐与戏剧 / 王光祈. – 上海 : 上海中华书局, 1925 年.

183. Ван, Гуанци. Западная музыка и поэзия / Гуанци Ван. – Шанхай : Чжунхуа шуцзюй, 1924. – 67 с. – 王光祈. 西洋音乐与诗歌 / 王光祈. – 上海 : 中华书局, 1924 年. – 67 页.

184. Ван, Гуанци. Очерк истории западной музыки / Гуанци Ван. – Шанхай: Книжная компания Чжунхуа, 1937. – 150 с. – 王光祈. 西洋音乐史纲要 / 王光祈. – 上海 : 中华书局, 1937 年. – 150 页.

185. Ван, Гуанци. Изучение музыки / Гуанци Ван. – Шанхай : Шанхайское издательство просвещения и книг, 1929. – 8 с. – 王光祈. 音学 / 王光祈. – 上海 : 上海启智书店出版社, 1929 年. – 8 页.

186. Ван Гуанци. Музыкальное исследование / Гуанци Ван. – Шанхай: Шанхайское образовательное книжное издательство, 1929. – 198 с. – 王光祈. 音樂研究 / 王光祈. – 上海 : 上海教育圖書出版社, 1929 年. – 198 页.

187. Избранные музыкальные произведения Ван Гуанци (Том 1) / под ред. Фэн Вэньци, Юй Цзы. – Народное музыкальное издательство, 1993. – 248 с. – 王光祈音乐论著选(上册) / 冯文慈、俞玉滋. – 人民音乐出版社, 1993 年. – 248 页.

188. Избранные музыкальные произведения Ван Гуанци (Том 2) / под ред. Фэн Вэньци, Юй Цзы. – Народное музыкальное издательство, 1993. – 201 с. – 王光祈音乐论著选(中册) / 冯文慈、俞玉滋. – 人民音乐出版社, 1993 年. – 201 页.

189. Ван, Сиянь. «Имэншан» - народная песня Шаньдуна – статья об «исправлении имени» Лу Цзиньцао была повторно исправлена / Сиянь Ван. – Текст : непосредственный // Народная музыка. – 1993. – № 3. – С. 32. – 王希

彦. 《沂蒙山小调》是山东民歌——就吕金藻同志“正名”一文再正名/ 王希彦 // 人民音乐. – 1993 年. – 第 3 期. – 第 32 页.

190. Ван, Сыци. Китайская современная городская поп-музыка: исследование взаимодействия музыка и социальной среды / Сыци Ван. – Шанхай, 2009. – 156 с. – 王思琦. 中国当代城市流行音乐：音乐与社会文化环境互动研究 / 王思琦. – 上海：上海世纪出版集团, 2009 年. – 156 页.

191. Ван, Сыци. Современная городская популярная музыка Китая: исследование взаимодействия музыки с социальной и культурной средой / Сыци Ван. – Шанхай: Издательская группа Шанхайского века, 2009. – 291 с. – 王思琦. 中国当代城市流行音乐：音乐与社会文化环境互动研究 / 王思琦. – 上海市：上海世纪出版集团, 2009 年. – 291 页.

192. Ван, Юхэ. История современной китайской музыки / Юхэ Ван. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2002. – С. 98–102. – 王玉和. 中国现代音乐史 / 王玉和. – 北京：人民音乐出版社, 2002 年. – 第 98-102 页.

193. Ван, Яохуа. Анализ тональной структуры мелодии народной песни – на примере народной песни народности ше / Яохуа Ван // Музыкальные исследования. – 2007. – № 1. – С. 68–74. – 王耀华. 关于民歌旋律音调结构分析(上)——以畲族民歌为例 / 王耀华 // 音乐研究. – 2007 年. – 第 1 期. – 第 68-74 页.

194. Гань, Шаочэн. О музыкальных взглядах Ван Гуанци / Шаочэн Гань // Музыкальные исследования. – 2020. – № 1. – С. 19–28. 甘绍成. 也谈王光祈的音乐观 / 甘绍成 // 音乐探索. – 2020 年. – 第 1 期. – 第 19-28 页.

195. Тянь, Ляньтао. Традиционная музыка китайских меньшинств / Ляньтао Тянь. – Пекин: Издательство Центрального университета национальностей, 2001. – 2000 с. – 田联韬. 中国少数民族传统音乐 / 田联韬. – 北京：中央民族大学出版社, 2001 年. – 2000 页.

196. Цинь, Сюэфэн. Развитие и дискурс современного китайского музыковедения / Сюэфэн Цинь // Журнал Цзининского педагогического

университета. – 2020. – № 4. – С. 44–47 – 秦雪峰. 中国现代音乐学科的发展与论域 / 秦雪峰 // 集宁师范学院学报. – 2020 年. – 第 4 期. – 第 44-47 页.

197. Чэн, Сюцин. Ван Гуанци: Исследование ценности мысли Гуоле / Сюцин Чэн // Популярная литература и искусство. – 2015. – № 11. – С. 129. – 程秀清. 王光祈国乐思想的价值研究 / 程秀清. – 大众文艺. – 2015 年. – № 11. – 第 129 页.

198. Гуань, Цзяньхуа. Пробная оценка сравнительного музыковедения Ван Гуанци / Цзяньхуа Гуань // Музыкальные исследования. – 1984. – № 1. – С. 63–67. – 管建华. 试评王光祈的比较音乐学观点 / 管建华 // 音乐探索. – 1984 年. – 第 1 期. – 第 63-67 页.

199. Хафез, Модирзаде. Встреча с китайской теорией 14-ступенная темперацией октавы и модифицированными джазовыми практиками на протяжении тысячелетий – новое понимание поздней музыкальной концепции и источников Джона Колтрейна / Модирзаде Хафез; перевод на китайский Юй Сиюнь, под редакцией Чжоу Циньру, с постскриптом // Музыкальные исследования. – 2021. – № 5. – С. 89–103. – 納摩爾扎德·哈菲茲. 中国旋宫理论与模式转调爵士实践跨越千年的相逢–对约翰·寇垂恩晚期音乐构思和提拟来源的新认知 // 音乐研究. – 2021 年. – 第 5 期. – 第 89-103 页.

200. Ху, Янцзи. Основные положения исследований, посвященных Ван Гуанци (1924–2012) / Янцзи Ху // Музыкальные исследования. – 2013. – № 1. – С. 96–107. – 胡扬吉. 王光祈研究述要(1924-2012) / 胡扬吉. – 音乐研究. – 2013 年. – № 1. – 第 96-107 页.

201. Мяо, Цзин. Анализ «Имэншан» / Цзин Мяо // Музыкальные исследования. – 1980. – № 3. – С. 93–98. – 苗晶. 《沂蒙山小调》释疑 / 苗晶 // 音乐研究. – 1980 年. – 第 3 期. – 第 93-98 页.

202. Дун, Вейсон. Сборник переведенных статей по этно-музыкологии / Вейсон Дун, Ця Шэнь. – Пекин: Издательство Китайской

федерации литературы и искусства, 1985. – 300 с. – 董维松, 沈洽. 民族音乐学译文集 / 董维松, 沈洽. – 北京: 中国文联出版公司, 1985 年. – 300 页.

203. Пу, Хэнцян. Об основной структуре народной песни – ядерном напеве / Хэнцян Пу // Журнал Центральной консерватории. – 1987. – № 2. – С. 42–46. – 蒲亨强. 论民歌的基础结构—核腔 / 蒲亨强 // 中央音乐学院学报. – 1987 年. – 第 2 期. – 第 42-46 页.

204. Чжао, Чунхуа. «Восточная волна изучения Запада» и музыкальная культура Ван Гуанци: исследования современности / Чунхуа Чжао // Академия «Дун-У». – 2019. – № 3. – С. 145–153. 赵崇华. "西学东渐" 与王光祈音乐文化现代性探析 / 赵崇华. – 东吴学术. – 2019 年. – № 3. – 第 145-153 页.

205. Чжао, Чунхуа. Новый голос века: исследовательский сборник Ван Гуанци 2019-2024 / Чунхуа Чжао. – Пекин: Издательство Цзючжоу, 2025. – 339 с. – 赵崇华. 世纪新声: 王光祈研究文集 2019-2024 / 赵崇华. – 北京: 九州出版社, 2025. – 339 页.

206. Чен, Шулинь. «Капустка» и «Имэншан» / Шулинь Чен // Музыка Китая. – 2007. – № 4. – С. 227–233 – 陈树林. 《小白菜》与《沂蒙山小调》 / 陈树林 // 中国音乐. – 2007 年. – 第 4 期. – 第 227-233 页.

207. Чэнь, Миндао. Музыковедение - Историческая литература и письменность / Миндао Чэнь. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2004. – 230 с. – 陈铭道. 音乐学: 历史、文献与写作 / 陈铭道. – 北京: 人民音乐出版社, 2004. – 230 页.

208. Гао, Хоуюн. Становление и развитие китайской этномузыковедческой науки / Хоуюн Гао // Исследования музыкального искусства. – 1980. – № 4. – С. 8–25. – 高厚永. 中国民族音乐学的形成和发展 / 高厚永 // 音乐研究. – 1980 年. – 第 4 期. – 第 8-25 页.

209. Вэй, Тяньгэ. Этномузыковедение: Мысли и предложения / Тяньгэ Вэй // Народная музыка. – 1985. – № 2. – С. 44–47. – 魏廷格. 对民族音乐学的思考与建议 / 魏廷格 // 人民音乐. – 1985 年. – 第 2 期. – 第 44-47 页.

210. Вэй, Тяньгэ. Недоразумения по поводу «китайского музыковедения» и другие / Тяньгэ Вэй // Музыкальное искусство Китая. – 1987. – № 2. – С. 62–63. – 魏廷格. 有关“中国音乐学”的误解兼及其他 / 魏廷格 // 中国音乐. – 1987 年. – 第 2 期. – 第 62-63 页.

211. Хуан, Юкуй. Вступительное слово на Академическом симпозиуме по этномузыкологии / Юкуй Хуан // Журнал Нанкинского университета искусств. – 1980. – № 2. – С. 4. – 黄友葵. 民族音乐学学术讨论会开幕词 / 黄友葵 // 南京艺术学院学报. – 1980 年. – 第 2 期. – 第 4 页.

212. Ци, Кун. Построение исторической этномузыкологии в английской литературе / Кун Ци // Китайское музыковедение. – 2020. – № 3. – С. 23. – 齐琨. 历史民族音乐学在英文文献中的建构 / 齐琨 // 中国音乐学. – 2020 年. – 第 3 期. – 第 23 页.

213. Жэнь, Хунцзюнь. Наследие Ван Яохуа и развитие концепции трёх музыкальных систем Ван Гуанци / Хунцзюнь Жэнь // Сычуаньская драма. – 2014. – № 1. – С. 103–105. – 任红军. 王耀华对王光祈三大乐系思想的继承与发展 / 任红军. – 四川戏剧. – 2014 年. – № 1. – 第 103-105 页.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1. СПИСОК РАБОТ ВАН ГУАНЦИ

*Ван Гуанци. Книги:*

№	Название	Издательство	Год публикации
1.	Эволюция европейской музыки	Китайское книгоиздательство	1924
2.	Проблемы создания немецкой семьи	Китайское книгоиздательство	1924
3.	Западная музыка и поэзия	Китайское книгоиздательство	1924
4.	Молодежное движение Китая	Китайское книгоиздательство	1924
5.	Элементарная школа Германии и вокал	Китайское книгоиздательство	1925
6.	Западная музыка и театр	Китайское книгоиздательство	1925
7.	Краткое изложение западных музыкальных инструментов	Китайское книгоиздательство	1925
8.	Исследование музыкальных систем Востока и Запада	Китайское книгоиздательство	1926
9.	Обзор гимнов разных государств	Китайское книгоиздательство	1926
10.	Краткий очерк западной нотной грамоты	Китайское книгоиздательство	1929
11.	Музыка восточных народов	Китайское книгоиздательство	1929
12.	Фонетика	Шанхайское издательство просвещения и книг	1929
13.	Исследование нотного перевода	Китайское книгоиздательство	1931
14.	Музыка и дух времени	Китайское книгоиздательство	1931

№	Название	Издательство	Год публикации
15.	Многоголосная музыка	Китайское книгоиздательство	1933
16.	Ямб в китайской поэзии	Китайское книгоиздательство	1933
17.	Сравнение английского, немецкого и французского произношения	Китайское книгоиздательство	1933
18.	История китайской музыки (Ч. 1, 2)	Китайское книгоиздательство	1934
19.	Разъяснения знаменитых западных музыкальных произведений	Китайское книгоиздательство	1936
20.	Рукописи, сохранившиеся с периода путешествия Ван Гуанци по Германии (Ч. 1, 2)	Китайское книгоиздательство	1936
21.	Очерк истории западной музыки (Ч. 1, 2)	Китайское книгоиздательство	1937
22.	Справочник по западному разговорному театру	Китайское книгоиздательство	1939
23.	Начальное пособие по истории западного искусства	Китайское книгоиздательство	1939
24.	Введение в историю западного искусства	Китайское книгоиздательство	1939
25.	Сборник работ по теории музыки. Составители Фэн Вэньци и Юй Юйцзи	Народная музыка	2009

*Ван Гуанци. Статьи в книгах:*

<b>№</b>	<b>Название</b>	<b>Издательство</b>	<b>Год публикации</b>
1.	Китайская музыка	Итальянская энциклопедия	1929
2.	Современное положение академического сообщества	Китайское книгоиздательство	1936
3.	Об исследовании двух ассоциаций китайской и немецкой культуры	Китайское книгоиздательство	1936
4.	Бум изучения восточной культуры в Германии	Китайское книгоиздательство	1936
5.	Жизненное смятение китайцев: основная причина уныния молодежи	Китайское книгоиздательство	1936
6.	Среднее образование в Германии (7 сообщений)	Китайское книгоиздательство	1936
7.	Ко вниманию ученых, приехавших в Германию	Китайское книгоиздательство	1936
8.	Художественная выставка Китая	Китайское книгоиздательство	1936
9.	Три осознанных представления, которые должны быть сформированы у педагогических кругов относительно ситуации в Китае	Китайское книгоиздательство	1936
10.	Образование для взрослых в Германии	Китайское книгоиздательство	1936
11.	Организация Государственного музея Берлина	Китайское книгоиздательство	1936



№	Название	Издательство	Год публикации
12.	Обучение за рубежом и аспирантура	Китайское книгоиздательство	1936
13.	Берлинская больница	Китайское книгоиздательство	1936
14.	Синология в Германии за последние пятьдесят лет	Китайское книгоиздательство	1936
15.	Оценка китайской живописи немцами	Китайское книгоиздательство	1936

*Ван Гуанци. Статьи в журналах:*

№	Название статьи	Название журнала	Год публикации
1.	Современное положение академического сообщества	Педагогические круги Китая	1920
2.	Жизненное смятение китайцев: основная причина уныния молодежи	Студенческий журнал	1922
3.	Музыкальная жизнь немцев (№2)	Музыкальный трехмесячник	1923
4.	Музыкальная жизнь немцев (№8)	Молодой Китай	1923
5.	Музыкальная жизнь немцев (№11)	Молодой Китай	1923
6.	Музыкальная жизнь немцев (№3)	Музыкальный трехмесячник	1924
7.	Музыкальная жизнь немцев (№9)	Молодой Китай	1924
8.	Первые «инь» и вторые «ян» варианты четырёх тонов	Музыкальный трехмесячник	1925

№	Название статьи	Название журнала	Год публикации
9.	Оценка «Песни о счастливых предзнаменованиях»	Педагогические круги Китая	1927
10.	Три осознанных представления, которые должны быть сформированы у педагогических кругов относительно ситуации в Китае	Педагогические круги Китая	1927
11.	Ценность музыки в образовании	Педагогические круги Китая	1927
12.	К вопросу о китайской музыке	Синология	1927
13.	Психология звука	Педагогические круги Китая	1928
14.	Музыкальное образование в Германии	Педагогические круги Китая	1928
15.	Краткая история музыки Китая	Педагогические круги Китая	1928
16.	Музыкальная система Китая	Педагогические круги Китая	1928
17.	Новые учебные пособия по вокалу в начальной школе	Педагогические круги Китая	1928
18.	Учимся говорить и учимся петь	Педагогические круги Китая	1928
19.	Исследование нотной интерпретации	Педагогические круги Китая	1929
20.	Образование для взрослых в Германии (3 ст.)	Образование и народные массы	1930
21.	Народный театр Германии	Образование и народные массы	1930

№	Название статьи	Название журнала	Год публикации
22.	Организация Государственного музея Берлина	Образование и народные массы	1930
23.	Различия и сходства китайской и западной музыки.	Учебные стремления в Германии	1930
24.	Жители Запада и театр Китая	Еженедельник «Жизнь»	1930
25.	О китайской поэтике	Синология	1930
26.	Обучение за рубежом и аспирантура	Еженедельник «Жизнь»	1931
27.	Берлинская больница	Еженедельник «Жизнь»	1932
28.	Синология в Германии за последние пятьдесят лет	Альманах Нового Китая	1933
29.	Эволюция китайской мелодики (Ч. 1, 2)	Альманах Нового Китая	1933
30.	Письмо о музыке Китая – Комитету образования и музыкального продвижения в провинции Цзянси	Музыкальное образование	1934
31.	Тысячелетние музыкальные контакты Китая и Запада. Специальный выпуск, посвященный профессору Э. Кале	[неизвестно]	1935
32.	Китайский разговорный и музыкальный театр	Умственный труд	1935

*Ван Гуанци. Статьи в газетах:*

<b>№</b>	<b>Название статьи</b>	<b>Название газеты</b>	<b>Год публикации</b>
1.	Современное положение академического сообщества	Шэньбао	1920
2.	Об исследовании двух ассоциаций китайской и немецкой культуры	Шэньбао	1921
3.	Бум изучения восточной культуры в Германии	Шэньбао	1921
4.	Политика Германии в области культуры в Китае	Ежедневная газета Франкфурта	1921
5.	О влиянии китайских студентов, обучавшихся за рубежом, на развитие политики Китая	Культура	1922
6.	Среднее образование в Германии (7 сообщений)	Шэньбао	1922
7.	Ко вниманию ученых, приехавших в Германию	Шэньбао	1922
8.	Музыкальная жизнь немцев (10 статей)	Шэньбао	1923
9.	Значение музыки в Китае	Сообщения Дрездена	1926
10.	Итоги Лондонской военно-морской конференции	Утренняя газета	1930

*Ван Гуанци. Исследовательские доклады для Института музыкальной истории Берлинского университета:*

№	Название доклада	Год представления доклада
1.	Исследование прелюдии к опере Люлли «Армида»	1928
2.	О книге «Чистота акустического искусства» Тибо и ее значении для движения за музыкальное возрождение XIX века	1928
3.	Исследование музыкальной критики Мартина Агриколы в Германии	1929
4.	Обзор «Немецкой оперы» Людвиг Хильдермайера	1930

*Ван Гуанци. Неопубликованные рукописи:*

№	Название рукописи	Год создания
1.	К вопросу о тоновой системе Китая	1925
2.	О древнекитайских ариях. Восточная и западная культура (кандидатская диссертация)	1934

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Избранные произведения в переводе Ван Гуанци<sup>239</sup>

Пример 1. Танцы 《跳舞》

### (己) 妹妹願否同跳舞

(Schwesterchen, komm, tanz' mit mir)

朗爽



妹妹願否同跳舞？我的手兒給與汝。

(哥哥)

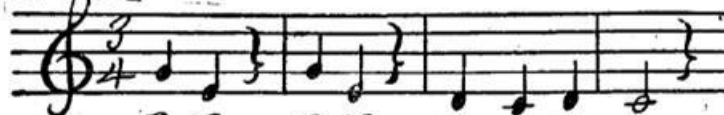


往前行，向後還，轉個圈兒真不難。

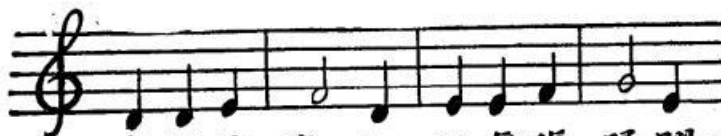
Пример 2. Весенний посланник 《春使》

### (甲) 春使 (Frühlingsbotschaft)

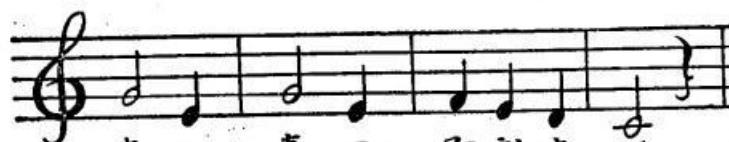
朗爽



子規，子規，林中高叫。



我們快歡歌，跳舞復踴躍！



春日，春日，即刻來到。

<sup>239</sup> Примеры 1-19 взяты из книги: Ван Гуанци. Немецкая национальная школа пения. Шанхай: книжная компания Чжунхуа, 1925. 195 с.

## Пример 3. Маленькая леди-садовник 《小女园丁》

(乙) 小女园丁  
(Die kleine Gärtnerin).

不宜太慢



## Пример 4. Конкурс

## (丙) 競爭 (Wettstreit)

歌調十篇

緩快合度



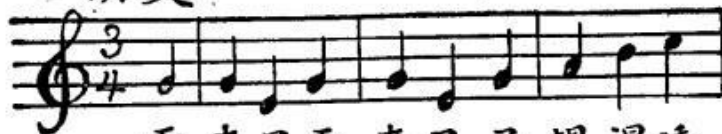
二六二



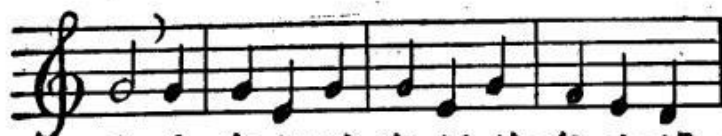
## Пример 5. Песня падающего дождя 《落雨歌》

## (丁) 落雨歌 (Regenlied)

朗爽



雨來了,雨來了,子規濕透



了花兒好,花兒好,草兒亦綠

## Пример 6. Птицы и цветы 鸟语花香

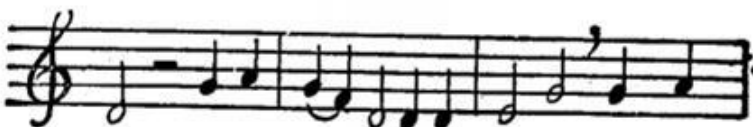
## (戊) 鳥語花香

(Vögel singen, Blumen blühen)

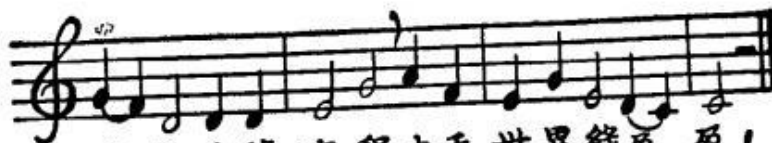
活潑合度



有鳥皆歌,無花不馨,林間野上綠初



生。趁此春光,正好遊行,朝東



夕西,迭換途程,大千世界綠盈盈!



## Пример 7. Хорошие компаньоны 《好伴友》

(庚) 好伴友  
(Der gute Kamerad)

緩快合度



Пример 8. Тихий сон нежного ребенка 《娇儿静寐》

(辛) 嬌兒且靜寐

(Schlaf Herzenssöhnchen.)



Пример 9. Немецкая патриотическая песня 《国爱国歌》

# (壬) 德國愛國歌

(Das Lied der Deutschen)

緩快合度

*mf*



## Пример 10. Священный вечер 《神圣之夕》

## (癸) 神聖之夕

(Die heilige Nacht)

和緩 *mf* *mf* *mf* *>*

萬 籟 寂! 神 聖 之 夕! 夜 漫 漫。

*mf* *mf* *mf* *>*

羣 動 息, 只 餘 一 雙 夫 婦 還 未 歇。

*Cresc.* *mf* *>* *mf* *<* *>*

旁 有 卷 髮 和 容 之 童 子, 酣 睡 在 甜 靜

*Cresc.* *mf* *>* *mf* *<* *>*

*mf* *mf* *mf* *>* *mf* *>*

裏, 酣 睡 在 甜 靜 裏。

Произведения, созданные Ван Гуанци

Пример 11. Желтая река 《黄河》



Пример 12. Посадка бобов 《种豆》



## Пример 13. Ласточка 《燕子》

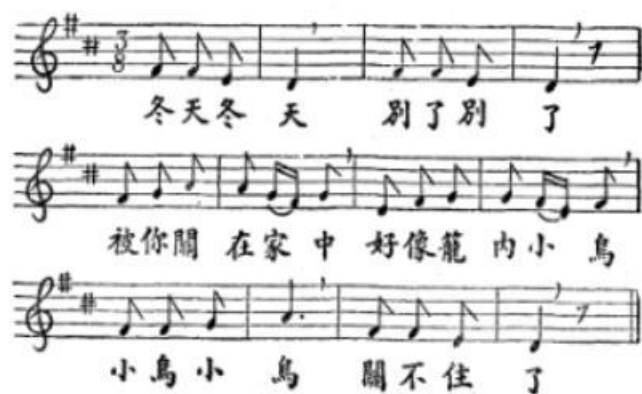
燕 子



燕子尾巴好像又又一年要搬兩回 家  
春來避暑秋來避寒不怕辛苦不怕難  
但願我們寒暑假得與燕兒一堆耍

## Пример 14. Зима. Зима 《冬天冬天》


冬 天 冬 天



冬天冬 天 別了別 了  
被你關 在家中 好像籠 內小 鳥  
小鳥小 鳥 關不住 了

## Пример 15. Кто хочет знать 《谁愿知道》

誰 願 知 道



誰願 知道誰願 知道小女  
孩子怎樣 玩鬧 常把 枕頭當作  
兒抱 乖乖 快些 睡 覺

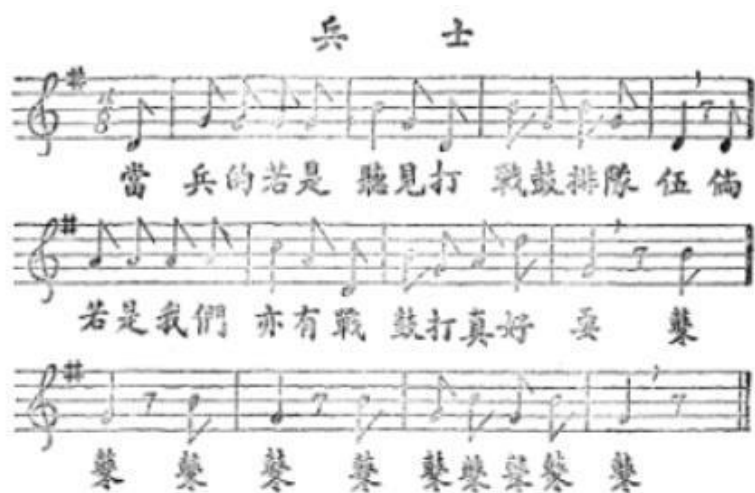
## Пример 16. Письма в семью 《家书》



客从远方来，交我有  
(其二) 中有发信日，下有  
一封信。信上有邮  
发信地。知是故乡  
花。花上有邮印。  
来。不读已欢慰。

## Пример 17. Солдат 《兵士》

兵 士



當兵的若是聽見打戰鼓排隊伍  
若是我們亦有戰鼓打真好 要 鑼  
鑼 鑼 鑼 鑼 鑼 鑼 鑼 鑼

## Пример 18. Песни четырех времен года Тяньцзя 《田家四季歌》



春 季 里，春 风 吹，花 开  
 (其二)夏 季 里，农 事 忙，才 开  
 (其三)秋 季 里，稻 上 场，穀 象  
 (其四)冬 季 里，雪 初 晴，新 做

草 长 蝴 蝶 飞。 麦 苗 儿  
 黄 桑 又 插 秧。 秧 早 起 勤  
 棉 衣 秋 粒 又 轻。 身 一 年 农

秀 了， 桑 叶 儿 正 肥。  
 耕 作， 归 来 带 月 光。  
 辛 苦， 心 里 笑 盈 康。  
 事 了， 饱 暖 盈。



## Пример 19. Песня молодого Китая 《少年中国歌》

各國國歌評述

19

## 少年中國歌

*Alegretto*

少年中國主人翁 昂然獨立亞洲東手創

*mf* *mf*

東方古文化 常為人道作先鋒 彼以耶來我以孔

*cresc.* *mf* *energico* *legato*

對彼尚強權我講仁義 諸君看一將來將一來誰勝利

*> energico* *legato* *rit.*

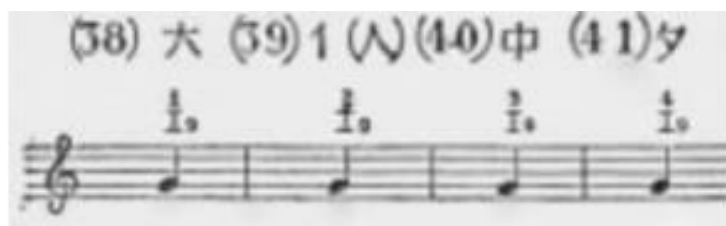
*energico* *legato* *mf* *> mf* *rit.*

Пример 20. Описание струн гуциня Ван Гуанци<sup>240</sup>.

(甲)黃鍾為 (表中符號一,係表示“短三階 Tera”之意無符號者為“整音.”)

絃 名	音 名	階 名
第一絃	黃鍾 c	宮 ut
第二絃	太簇 d	商 re
第三絃	姑洗 e	角 mi
第四絃	林鍾 g	徵 sol
第五絃	南呂 a	羽 la
第六絃	清黃 c'	宮 ut
第七絃	清太 d'	商 re

Пример 21. Аппликатура для правой руки на гуцине.



Пример 22. Римские буквы и арабские цифры для обозначения нот гуциня.



<sup>240</sup> Примеры 20-23 взяты из: Ван Гуанци. Исследование по переводу партитур // Антология Ван Гуанци / Под. ред. Сычуаньской консерватории музыки. Китай: Книжный клуб Башу, 2009. С. 3-7.

Пример 23. Использование западной пентатонической нотации для записи музыки для гуцуня.



Пример 24. Опера «Ван Гуанци»<sup>241</sup>, «Почему я выбрал музыку», тт. 20–22.



Пример 25. Опера «Ван Гуанци», «Спасение Китая», тт. 11–12.



<sup>241</sup> Примеры 24–28 записаны автором работы.

Пример 26. Опера «Ван Гуанци», «Мой идеальный Китай», тт. 9–17.



Пример 27. Опера «Ван Гуанци», «Мой идеальный Китай», тт. 41–42.



Пример 28. Опера «Ван Гуанци», «Мой идеальный Китай», тт. 113–120.

