

Аудра Кристина Иосифовна Забулионите —
доктор философских наук, профессор кафедры междисциплинарных
исследований и практик в области искусств
Санкт-Петербургский государственный университет,
научный руководитель магистратуры
Музыкальная критика, профессор
Институт музыки, театра и хореографии Российского государственного
педагогического университета им. А. И. Герцена
(Санкт-Петербург, Россия)
zkristi@mail.ru

Audra Kristina I. Zabulionite —
Doctor of Philosophy, Professor at the Department
of Interdisciplinary Research and Practice in the Arts
St. Petersburg State University
Academic Supervisor of the Master's Degree in Music Criticism
Professor of the Institute of Music, Theatre and Choreography
A. I. Herzen Russian State Pedagogical University
(St. Petersburg, Russia)
zkristi@mail.ru
ORCID: 0009-0000-7469-7902

Тянь Цяньцян —
аспирантка кафедры музыкального воспитания и образования
Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена
(Санкт-Петербург, Россия)
344259057@qq.com

Tian Qianqian — postgraduate student
at the Department of Music Education and Training
A.I. Herzen Russian State Pedagogical University
(St. Petersburg, Russia)
344259057@qq.com

УДК 78.03

DOI 10.61908/2413-0486.2026.46.2.46-69

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ
КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА ЯНЦИНЬ
(XX век – 20-е годы XXI века)

Аннотация

В статье предлагается анализ научной литературы, посвящённой исполнительскому искусству янцинь (китайские цимбалы), проделавшему путь от

искусства традиционного до академического. Впервые представлена периодизация этого явления с начала XX века и до настоящего времени. Характеристика этапов дана с точки зрения трансформации инструмента, репертуара, исполнительской техники, а также смены представлений о национальной идентичности этого искусства. Сделан вывод о том, что космополитические тенденции, отчётливо проявившиеся на последнем этапе развития, нельзя оценивать однозначно. Подчёркивается необходимость китаизации воспринятых извне влияний, что требует более глубокого анализа китайской составляющей и пристального изучения традиционных школ исполнительского искусства янцин.

Ключевые слова: янцин, китайские цимбалы, история искусства янцин, академическая традиция в искусстве янцин, традиционные школы исполнительского искусства янцин, китайское музыковедение

FORMATION AND DEVELOPMENT
OF THE ACADEMIC TRADITION OF CHINESE YANGQIN ART
(20TH CENTURY – THE 2020S)

Abstract

The article offers an analysis of scholarly literature on the performing art of the yangqin (Chinese hammered dulcimer), tracing its evolution from a traditional art form to an academic discipline. For the first time, a periodization of this phenomenon is presented from the early 20th century to the present day. The stages are characterized in terms of the transformation of the instrument, repertoire, and performance techniques, as well as the changing perceptions of the national identity of this art. It is concluded that the cosmopolitan tendencies that became evident in the later stage of development cannot be assessed unambiguously. The article emphasizes the need for the Sinicization of external influences, which requires a deeper analysis of the Chinese component and a closer examination of the traditional schools of yangqin performance.

Keywords: yangqin, Chinese hammered dulcimer, history of yangqin art, academic tradition in yangqin art, traditional schools of yangqin performance, Chinese musicology

Введение

Янцинъ — древний китайский струнно-ударный инструмент, по своему устройству родственный цимбалам. Происхождение и история китайского янцинъ вызывает споры как среди китайских, так и среди зарубежных учёных. Большинство исследователей отмечают его иностранное происхождение, полагая, что в Китае он появился примерно в IX веке. Янцинъ отличается от большинства других популярных инструментов в Китае тем, что классифицируется по разным категориям, что косвенно свидетельствует об иностранном его происхождении, ибо системы классификации инструментов варьируются в каждой стране и зависят от местной культуры, философии и эстетики.

Самые ранние сведения в литературе об этом инструменте появляются на рубеже XVII–XVIII веков, в начале эпохи последней китайской династии Цин. Современные янцинские музыканты Чжэн Баохэн [41, с. 39–41] и Сян Цзухуа [34] утверждают, что на янцине играли уже в 1663 году. Они ссылаются на книгу известного японского исследователя Кина Мориаки «Окинава и китайское исполнительское искусство» [14], в которой приводится изображение инструмента и сообщается, что во время посещения островов Рюкю китайским чиновником по имени Чжан Сюэчжа он пел под аккомпанемент яоцинъ (другое название янцинъ, используемое в регионе Чаочжоу на юго-востоке Китая) и хуцинъ (струнный смычковый инструмент).

На иностранное происхождение янцинъ косвенно указывает и путаница с его названием в работах китайских исследователей, написанных до середины XX века. Важно отметить, что с XVII до середины XX века, когда была проведена реформа иероглифической письменности, старое название «янцинъ» использовали для обозначения нескольких иностранных инструментов, включая фортепиано, клавесин и клавикорд [13, с. 247–253], ибо само название «янцинъ» означает иностранный инструмент. В корнях слова «ян-цинъ» (扬琴) китайский иероглиф «ян» (扬) буквально означает

«чужой», «океан», «широкий» и «необъятный», а иероглиф «цин» (琴) — общее обозначение струнных инструментов.

Появление в Китае янцина некоторые учёные связывают с деятельностью христианского миссионера Маттео Риччи (1552–1610), который был важной фигурой в процессе культурного обмена между Китаем и Западом в XVI веке. Документально подтверждено, что за несколько лет, начиная с 1598 года, он преподнёс в дар двору в Пекине ряд западных музыкальных инструментов (записанных как «мянцин» (面琴 — иностранный инструмент) [11, с. 17–19]. Утверждается также, что именно Маттео Риччи в 1601 году подарил двору императора также и цимбалы.

Обсуждая появление цимбал в Китае, современный британский музыковед, профессор Пол Гиффорд пишет, что, «в отличие от других инструментов, которые вошли в новые страны через “парадную дверь” высокой моды, дипломатии (как и в случае с оркестровыми инструментами) или религии, цимбалы в основном вошли через “заднюю дверь”... через связь с падшими женщинами» [9]. Сведения о том, что в прошлом янцин часто использовался в публичных домах и среди простолюдинов, мы находим и в некоторых других источниках [23, 92–103]. Чжан Жунрон отмечает, что, в отличие от музыкальных инструментов, которые были связаны с двором и литераторами, таких как: бронзовые колокольчики бяньчжун, семиструнная цитра гуцин, а позже щипковая лютня пипа, — о практике исполнения и музыкальных деталях которых сохранились исторические записи, янцин впервые приобрёл популярность среди неграмотных простых людей как элемент фольклора в XVIII веке [40].

Происхождение и ранняя история янцина всё ещё остаются предметом споров среди янцинских музыкантов и учёных из-за отсутствия достаточного количества источников. Независимо от того, каким образом цимбалы были завезены в Китай, янцин получил популярность в разных регионах страны

во времена династии Цин (1636–1911). Сохранив своё наименование в соответствии со старым иероглифом «янцин» (面琴), означающим «иностранный инструмент», китайские цимбалы постепенно входят в обиход с начала XX века. При этом иероглифическое обозначение названия инструмента изменилось, приобретя следующее написание: 洋琴. Значение иероглифа «ян» (洋) соответствует глаголам «возвышать, распространять, делать известным и восхвалять». Изменение иероглифа в названии, даже если янцин изначально был иностранным инструментом, а позже постепенно, шаг за шагом, регион за регионом, принимал «новое гражданство», показывает, что этот инструмент был признан в качестве китайского только в XX веке.

Несмотря на то, что китайцы оценили красоту звучания янцина, и он стал популярным, до начала XX века янцин в музыкальной культуре Китая был исключительно народным инструментом и не имел самостоятельного репертуара, но в то же время занимал видное место в региональных музыкальных традициях. На юге янцин использовался в Кантонской опере и в ансамблевой музыке *Цзяннань сычжу* (музыка шёлка и бамбука из областей, расположенных к югу от реки Янцзы), в *Сычуань янцин* (повествовательный жанр с янцин в качестве ведущего инструмента в провинции Сычуань). На севере он входил в *Шаньдун циньшу* (повествовательный жанр с янцин в качестве ведущего инструмента в провинции Шаньдун) и *Эррен Тай* (оперный жанр в Монголии в исполнении двух человек) [5, с. 123–130].

Реформы начала XX века и поворот к освоению достижений западной цивилизации дали мощный импульс к обновлению и развитию музыкального искусства Китая. Они положили начало существенному преобразованию искусства янцин. Преобразование было направлено на формирование профессионального исполнительского искусства игры на этом инструменте.

Процесс его академизации предполагал расширение функций и возможностей в музыкальной культуре Китая. Он сопровождался освоением новой, пришедшей с Запада техники исполнения, формированием самостоятельного репертуара, постепенной заменой бесписьменных форм музицирования письменными, а также модернизацией самого инструмента в плане расширения его звуковых и технических возможностей.

Несмотря на то что сегодня искусство янцинъ занимает заметное место в современной китайской музыкальной культуре, основательных научных исследований, ему посвящённых, не так много.

Первые работы появились в начале XX века. Это были небольшие вступительные комментарии, сопровождавшие партитуры. Они были написаны кантонскими музыкантами и опубликованы в Шанхае и Гонконге. Наиболее значимой из них является работа Цю Хэчжоу, известного кантонского музыканта, одного из первых авторов, создававших музыку для янцинъ. Цю Хэчжоу написал также одну из первых интересных работ об этом инструменте и исполняемой на нём музыке [30].

Янцинъ в качестве популярного инструмента китайской народной музыки был известен и западным музыковедам. Самое раннее его упоминание на английском языке содержится в «Списке музыкальных и других звуковых инструментов китайцев» британского китаевода А. С. Моула (1908) [16]. Однако более основательные исследования китайского искусства янцинъ в зарубежной научной литературе в этот период, насколько нам известно, отсутствуют.

Реформа китайской культуры, начавшаяся в середине XX века, актуализировала исследовательскую мысль. Количество публикаций об инструменте янцинъ и написанных для него произведениях возрастает после 1949 года. Однако на протяжении всей второй половины XX века публикуются, прежде всего, партитуры, а тексты исследовательского характера оставались редкими. Ситуация начала меняться в лучшую сторону

с момента создания магистерских программ в Китайской консерватории и Центральной консерватории. С середины 1980-х годов появляется всё больше аналитических исследований, посвящённых янцзинь. Назовём работы Сюй Пинсиня (1987) [37], Сян Цзухуа (1990) [34] и других. Однако и в этот период в большинстве магистерских диссертаций освещались вопросы исполнительства. Их авторы в подавляющем большинстве писали о технике, процессе обучения игре на инструменте. К концу столетия китайские исследователи стали обращаться к истории традиционного искусства янцзинь. Речь идёт о работах Ли Минсюна [25], Ся Е [33] и других. В новом тысячелетии количество публикаций продолжает расти. Об этом свидетельствуют труды Ло Чжихуэй [3], Цуй Сянь [7], Ли Чжин [24], Ло Юань [27], Мэй Цзин [28], Чжоу Хуэй, Чжоу Хао и Ма Шэнлун [43]. Однако трудно найти исследования, в которых вопрос национальных истоков традиционного искусства янцзинь обстоятельно изучается в культурном и социальном контексте. Нет и разработанной методологии изучения подобной проблематики. В этом аспекте ценность представляет учебное пособие выдающегося музыканта, представителя первого поколения исполнителей в новом Китае Сян Цзухуа, изданное в Пекине в 2012 году с приложением аудио- и видеозаписей [36].

В зарубежных исследованиях, прежде всего в англоязычной литературе, янцзинь упоминается в связи с обсуждением музыкальных жанров. Это работы Bell Yung (1989) [22], Stephen Jones (1995) [12], John L. Witzleben (1995) [19], Alan R. Thrasher (2000) [18]. В десятитомной Энциклопедии мировой музыки Гарленда представлена статья У Бена «Инструменты: Янцзинь», посвящённая распространению этого инструмента в Восточной Азии (Китае, Японии и Корее), а также некоторым традиционным жанрам, в которых янцзинь играет важную роль [17]. Представляют интерес статьи Эдварда Хо и Сюй Пинсиня, в которых дано описание маньчжурской школы янцзинь, одной из четырёх основных

традиционных школ. Однако систематическое изучение жанров и стилистических школ янцинъ в зарубежном музыковедении отсутствует.

В русскоязычной литературе практически нет трудов, посвящённых искусству янцинъ. Этот инструмент кратко представлен в переведённой с китайского языка работе «Музыкальные инструменты Китая: иллюстрированный очерк» [4], а также в энциклопедии «Музыкальные инструменты» [1]. Краткий обзор присутствует и в монографии профессора Петрозаводской консерватории У Ген-Ира «Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония)» [6]. Отдельные упоминания янцинъ встречаются в работах российских музыковедов, посвящённых иной проблематике. Например, характеристика отдельных сторон использования янцинъ даётся в исследовании Т. Б. Будаевой о музыке пекинской оперы [2].

Проведённый обзор научной литературы позволяет сделать следующие выводы. Большинство работ представляет собой вступительные статьи к сборникам произведений для янцинъ и кантонской музыки. В текстах такого рода авторы пишут краткую историю инструмента, указывают названия его частей, обсуждают аранжировку высоты тона, дают рекомендации, касающиеся выбора инструмента, а также инструкции по настройке и исполнению. Только немногие из них учитывают культурный контекст формирования и развития искусства янцинъ в Китае.

Сегодня янцинъ является одним из наиболее значимых музыкальных инструментов в традиционной музыке Китая. Он постоянно используется в национальных китайских оркестрах, камерных ансамблях, в различных региональных фольклорных коллективах. Процессы интенсивной трансформации и развития искусства янцинъ нуждаются в анализе и осмыслении. Цель настоящего исследования — представить историю развития искусства янцинъ с начала XX века и до настоящего времени, выделить и охарактеризовать основные её этапы с точки зрения

трансформации инструмента, формирования репертуара, освоения западной техники игры и связанных с ней проблем.

В истории искусства янцинъ можно выделить три этапа: первый — с начала XX века до 1949 года; второй — с 1949 по 1980-е годы; третий — с 1980-х годов по настоящее время.

Первый этап. Формирование профессионального искусства янцинъ (начало XX века – 1949 год)

На первом этапе янцинъ не претерпел значимых трансформаций. Единственной моделью до 1950-х годов был инструмент с двумя мостами. Музыканты, которые играли аутентичную музыку на этой модели, отмечали, что янцинъ с двумя мостами подходил только для любителей или начинающих. Он имел нестабильную настройку [20]. По словам музыканта Квока Буна, настройка раннего янцинъ была трудоемкой задачей, так как струны были очень чувствительны к натяжению и температуре [39]. Их количество и толщина не были стандартизированы [9]. Помимо технологических недостатков двухмостовые инструменты выглядели конструктивно намного проще, чем более поздние модели [19], корпус был недостаточно прочным, чтобы выдержать высокое натяжение струн.

Переход на профессиональный уровень требовал институционализации искусства янцинъ. Первое поколение профессионалов (к нему можно отнести Хуан Цзиньпэя, Чжоу Хуэя, Сян Цзухуа и Гуи Ксили) училось у народных музыкантов. Такая форма обучения просуществовала примерно до 1950-х годов, когда были созданы исполнительские программы в музыкальных институтах. Позже ученики народных музыкантов стали выдающимися исполнителями и первым поколением преподавателей консерваторий. С момента, когда началась подготовка профессиональных музыкантов в консерваториях, в обиход вошли два термина, обозначающие исполнителей на янцинъ. До середины XX в. янцинские музыканты, зарабатывавшие на

жизнь своими выступлениями, считались людьми низшего класса и назывались «народными артистами» (民间艺人, mǐnjiān yìrén, минцзянь йирен). Слово «музыкант» (音乐家, yīnyuè jiā, йинье дзя) с середины XX века стало обозначать исполнителей, которые были связаны с академическими институтами и государственными исполнительскими коллективами. При этом предполагалось, что они умели ещё и сочинять или аранжировать музыку для янцинь, разрабатывать новые модели инструмента, а также писать о нём [8].

В начале XX века считалось, что европейская инструментальная музыка в исполнительском плане самая прогрессивная [19], поэтому на первом этапе развития искусства янцинь господствующим стало мнение, что инструмент должен «развиваться» с учётом европейских достижений [там же]. Образцом стали венгерские концертные цимбалы и европейский классический репертуар.

Профессиональные китайские музыканты, получившие образование в консерватории, обычно не воспринимали традиционную янцинскую музыку. Они считали её одноголосные образцы слишком лёгкими. Вспоминая исполнение известного музыканта, представителя традиционной школы Цзяннань сичжу Жэнь Хуэйчу (1887–1952), его ученик Сян Цзухуа отмечал, что с тех пор из-за ускорения темпа качество игры улучшилось. Таким образом, обновление традиционной музыки связывалась с ростом виртуозности [10].

Создавая новый репертуар, музыканты гармонизовали традиционные мелодии, добавляли контрапункты с целью обогатить фактуру и сделать звучание более сложным. Пьеса кантонского музыканта Тана Кайсюаня «Дождь, падающий на банановые листья» является хорошим примером обработки традиционной мелодии путём сочинения контрапункта и деления композиции на три части по типу быстро-медленно-быстро (пример № 1):

Пример № 1

Тан Кайсюань. «Дождь, падающий на банановые листья»

1 Moderato

2 Lento

3 lento poi accelerando

rit.

accel.

f

mp

p

f

Музыкант из провинции Сычуань Фу Бин говорил, что он очень хорошо знал сычуанские народные мелодии и во время исполнения не стеснялся добавлять к ним арпеджио. Он подчёркивал, что изучение европейской музыки позволило ему привнести гармонию в традиционную музыку [21]. По нашему мнению, Фу Бин недооценивал импровизаторское мастерство народных музыкантов и рассматривал гармонизацию традиционной янциньской музыки как лучший способ её передачи. Такой подход в рассматриваемый период был господствующим [15].

Следует отметить, что в первый период были предприняты большие усилия по стандартизации техники исполнительства. Важную роль в этом процессе сыграл кантонский музыкант Цю Хэчоу. В своей рукописи «Циньсюэ Синьбянь» («Введение в изучение янцзиня»), написанной в 1920 году, он выделил десять типов исполнительских техник (zhufa), унифицировал их названия и символы, связав их с продолжительностью звучания и некоторыми основными ударами [38]. Работа, проделанная Цю Хэчоу, имела большое значение в процессе усовершенствовании нотной

записи музыки для янцинъ. Предложенные им способы нотации использовались до конца 1970-х годов [30, с. 30–32].

Если говорить о развитии искусства янцинъ в аспекте формирования китайской национальной школы, то следует отметить, что в ходе первого этапа были достигнуты значимые результаты, при этом обнаружилось тенденции, вызывающие полемику. Точка зрения, высказанная Сян Цзухуа, свидетельствовала о недооценке связей современного музыкального искусства с традиционной культурой, с эстетикой линейного мышления, глубинно связанной с китайским типом ментальности. Освоение западной техники игры связывалось, прежде всего, с ростом виртуозности. Более критическое и взвешенное обсуждение эти тенденции получают во втором периоде развития.

Второй этап. Развитие профессионального искусства янцинъ (1949 – 1980-е годы)

Второй этап был отмечен целым рядом весьма существенных преобразований в искусстве янцинъ.

Музыканты, играющие в профессиональных исполнительских коллективах, считали, что написание технически сложных произведений под аккомпанемент оркестра необходимо для того, чтобы вывести китайские народные инструменты за рамки традиционной народной культуры и утвердить их в качестве сольных [27]. В 1950-х годах появились многочисленные композиции для янцинъских дуэтов, ансамблей и концерты [22]. Был создан первый янцинъский концерт под названием «Река Фенхэ», особо отмеченный янцинъским музыкантом Чжэн Баохэном, написан ряд композиций для янцинъ с оркестром (либо европейским симфоническим, либо современным китайским). Янцинъ должен был, наконец, отойти от своей традиционной роли аккомпанирующего инструмента и утвердиться как сольный, универсальный и космополитичный инструмент [31].

Наметились изменения и в отношении исполнительской техники. Если в первый период виртуозность представлялась неким идеалом исполнительства, то под влиянием «Проекта культурной национализации» (1949) началось переосмысление в соотношении новаторства и традиции. Музыканты стали обращаться к традиционному искусству. Упрочивалась идея о том, чтобы объединить региональные традиции искусства янцинь. Но вопрос о том, как работать с традицией, оказался непростым. Янцинские музыканты считали, что традиционные мелодии не должны исполняться в оригинальной версии, поскольку их «простота» не соответствовала требованиям сценического исполнения или вкусам публики. Вот почему и на этом этапе развития профессионального искусства янцинь при воспроизведении традиционной музыки сохранилась ориентация на европейский опыт.

Существенной новацией второго этапа стало превращение янциня в сольный инструмент. Это предполагало не только формирование соответствующего репертуара, освоение новой техники, но и усовершенствование инструмента. С 1950-х годов процесс его изготовления становился всё более сложным, производство янциня превратилось в отрасль, в которой машины и технологии играют важную роль. За последние десятилетия музыканты и производители провели тщательные расчёты, касающиеся различных частей инструмента. Большой вклад внесли профессор Гуй Сили, осуществивший разработку новых моделей при поддержке нескольких приборостроительных заводов, а также дизайнер и производитель инструментов Бянь Юй, заявившая, что настало время, когда янцинь должен производиться «научным» (кэсюэ) и «рациональным» (ли чжи) способом [42]. Китайский исполнитель Сюй Сюэдун подчёркивал, что расширение ассортимента является необходимым этапом реформы инструмента. Была выдвинута идея создания семейства янцинь, отличающихся по тембровым характеристикам.

На втором этапе продолжились стандартизация и унификация названий и символов исполнительских техник. Если вышеупомянутые «Десять исполнительских техник» Цю Хэчоу были в значительной степени основаны на традиции янцинъ провинции Гуандун [32, с. 30–32], то выдающийся музыкант северо-восточного янцинъя Ван Ифу предложил «Восемь великих исполнительских техник» и классифицировал их по манере воспроизведения звука и движений [35, с. 9–12]. В этом труде были зафиксированы и некоторые региональные различия.

Говоря о тенденциях и проблемах второго этапа, следует выделить поворот профессиональных музыкантов и композиторов к традиционной музыке янцинъя. Они всё настойчивее стали задавались вопросом о том, каковы должны быть композиторские методы обращения с народными мелодиями разных этносов, проживающих в разных регионах Китая. Однако вопрос об укоренённости музыки янцинъя в эстетике многоэтнической китайской культуры, который является принципиальным при «китаизации» западной традиции, остался без ответа.

Третий этап. Развитие искусства янцинъя в 1980-е – 2020-е годы: тенденции, задачи и проблемы

В этот период продолжают активно развиваться процессы трансформации искусства янцинъя. Обновление исполнительских техник идут рука об руку с аранжировкой старых произведений. Благодаря заимствованию приёмов игры на других инструментах совершенствуется исполнительская техника, обновляется и обогащается репертуар [29]. Отталкиваясь от техники воспроизведения звука, характерной для 1980-х годов, Сян Цзухуа в своём труде «Десять новых исполнительских техник» предложил новую классификацию. В этой работе наметилась тенденция к минимизации региональных различий и попытка создать общекитайскую школу игры на янцинъя. Музыканты стремились овладеть разными

региональными традициями, сочетая их с современными исполнительскими техниками, а также перенимали игровые приёмы, свойственные другим инструментам. Сюй Сюэдун отмечал: «В будущем никто не сможет представлять конкретную школу янцинъ. У нас будет только панкитайская система янцинъ» [27]. Янцинъ мыслился универсальным инструментом, способным воспроизводить различные виды музыки и производить широкий спектр эффектов.

В третий период у янцинъ уже сложился свой собственный, разнообразный концертный репертуар. Изменения претерпели композиторские методы работы с традиционными мелодиями. Хотя многие профессиональные исполнители продолжают включать европейскую гармонию в традиционную янцинскую музыку, известный цзяннаньский музыкант Чжоу Хуэй с этой формой работы не согласен. В быстрой части своей пьесы «Уличная процессия» он использовал октавные удвоения мелодии, характерные для сычуаньской школы, и таким образом показал, что не только европейские, но и региональные традиции могут быть использованы в процессе сочинения (пример №2).

Пример № 2



В отличие от концертов европейской классической традиции, в произведениях этого жанра, созданных китайскими композиторами партию янцинъ можно исполнять без оркестрового или даже фортепианного сопровождения. Например, первая часть «Симфонической поэмы о Тайваньском проливе» Сян Цзухуа (1981) известна и как композиция для янцинъ в сопровождении фортепиано [34, с. 19–21]. Её можно исполнять не только без оркестрового, но даже без фортепианного сопровождения

Пример № 3

Сян Цзухуа «Симфоническая поэма о Тайваньском проливе»

Andante

180

183

187

190

Заметное место в репертуаре китайского искусства янцинъ занимают произведения зарубежных авторов. Китайские музыканты любят исполнять масштабные произведения, написанные для цимбал, особенно для венгерских концертных цимбал. Тем самым они демонстрируют не только свою виртуозную технику, но и показывают, что китайский янцинъ — инструмент наднациональный. За последние два-три десятилетия зарубежная музыка стала занимать значительное место в репертуаре янцинъ. Так, например,

желая представить янцинь как интернациональный инструмент, Сян Цзухуа выделил в своём сборнике 2000 года «иностранные произведения» в качестве самостоятельного раздела [34].

В последний период появилась и новая тенденция: многие китайские исполнители обращаются к аранжировкам традиционной музыки других народов, европейской классической музыки, например, первой части из «Времени года» А. Вивальди или «Танца с саблями» из балета «Гаянэ» А. Хачатуряна. Фактура современной ансамблевой музыки становится богаче, все инструментальные партии становятся значимыми для музыкальной композиции, и не только в функции сопровождения основной мелодии. Ещё одно новшество этого периода – игра одновременно на нескольких моделях семейства янцинь. Два ведущих исполнителя янцинь И Чжан Гаосян и Сюй Сюэдун считают, что для дальнейшего развития этого искусства необходимо формирование ансамблей янцинь [26].

Заключение

Трансформации и развитие китайского искусства янцинь на протяжении столетия дали внушительные результаты. Некогда народный инструмент, не имевший самостоятельного репертуара, сегодня он способен воспроизводить широкий спектр китайской музыки. Янцинь используется не только в качестве аккомпанирующего инструмента для певцов или для исполнения ансамблевых произведений, но и как сольный инструмент., По словам Сян Цзухуа, ныне китайский янцинь выполняет функцию интернационального музыкального инструмента [35, с. 9–12]. Формирование «панкитайской системы янцинь» предполагает включение в репертуар сочинений для цимбал, созданных в других странах. Миссия янцинь в этом случае заключается в объединении культур и поиске общих черт.

Однако интенсивная эволюция искусства янцинь дала не только положительные результаты, но обозначила ряд проблем, требующих

основательного изучения и серьёзного теоретического осмысления. С одной стороны, в искусстве игры на янцинь появилась новая техника, более сложная и изысканная, сложился новый репертуар, претерпел трансформации и сам инструмент. С другой стороны, появились и проблемы — слишком сильно начали заявлять о себе космополитические тенденции, поскольку процесс академизации протекал под сильным влиянием западной традиции. На практике новые приёмы игры начали преобладать над традиционными техниками и стилями игры на янцинь, которые были внутренне связаны с китайской ментальностью и выражали китайское мировосприятие.

Поэтому важно подчеркнуть, что достигнутые результаты в развитии китайского искусства янцинь нельзя оценивать исключительно с точки зрения его космополитической функции. На это обращает особое внимание Сюй Пинсинь, отмечая, что, занимаясь столь важной миссией, мы обязаны поставить вопрос о профессионализме, связанном с китайской идентичностью и социальным статусом музыки, которые складывались годами и столетиями, основываясь на уважении к прошлому в построении основ настоящего и будущего [37]. Ведь именно к преемственности традиций изначально стремились китайские музыканты, поэтому вопросы космополитизма и традиционализма неразрывно связаны.

Несмотря на то, что китайские композиторы и исполнители стремились не только сформировать панкитайское искусство янцинь, но и развивать его национальные китайские особенности, преодолеть нежелательные явления не удалось до настоящего времени. Этот вопрос обретает всё большую актуальность в условиях нарастающей глобализации, сопровождаемой унификацией и нивелированием культурного многообразия. Важным становится укрепление и расширение представлений о традиционной культуре, в которой музыкальное искусство занимает особое место, являясь эмоциональным выражением мировоззрения и ценностной ориентацией

китайской культуры. В поисках синтеза китайской и западной традиций непременно следует задаться вопросом об уникальности панкитайского янцинъ в контексте мирового искусства цимбал. Вот почему сложившаяся на сегодня ситуация поставила перед деятелями музыкальной культуры задачу китаизации воспринятых извне влияний. Как сочетать новые, более широкие возможности исполнительства на янцинъ с традиционным искусством? Как соединить новации с традицией, чтобы достичь синтеза новой техники игры на янцинъ с исполнительскими стилями китайских школ, выделенными янцинъскими музыкантами в середине XX века?

Эти вопросы требуют серьёзного осмысления, поскольку сегодня процессы трансформации искусства янцинъ по сравнению с другими инструментами находятся в самой активной фазе и ещё далеки от завершения.

Литература

1. Будаева, Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. М., 2011. 28 с.
2. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая : дис. ... канд. искусствоведения; 17.00.02. СПб., 2016. 213 с.
3. Музыкальные инструменты : энциклопедия / гл. ред. М. В. Есипова и др. М.: Дека-ВС, 2008. 786 с.
4. Музыкальные инструменты Китая : иллюстрированный очерк / авториз. пер. с кит. под ред. и с доп. И. З. Аландера. М. : Музгиз, 1958. 51 с.
5. Тянь Цяньцянъ. Проблема синтеза новой и традиционной техники в исполнительном искусстве на янцинъ: методологические подходы к анализу // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. тр. СПб., 2023. С. 123–130.
6. У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока. Китай, Корея, Япония. СПб.: Издательство Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2005. 342 с.
7. Цуй Сянь. Введение в китайскую традиционную музыку / пер. Пен Чена // Музыка. Искусство, наука, практика. Казань, 2015. № 2 (10). С. 39–45.
8. Fairbank, John King, and Merle Goldman. China: A New History. Reprint 1992. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
9. Gifford, Paul. The Hammered Dulcimer: A History. Lanham, MD and London: Scarecrow Press, 2001. 480 p.
10. Ho, Edward, Xu Pingxin. The Manchurian Yangqin // Chinese Music, 1995. No. 18 (3), pp. 50–55.

11. Ho, Edward. Yangqin and its Music in China in the Period of 1949–1979. *Chinese Music*, 1997. Vol. 20, No. 1, pp. 17–19.
12. Jones, Stephen. *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. New York: Oxford University Press, 1995. 422 p.
13. Kettlewell, David. *First Steps on the Dulcimer // Early Music*. Oxford: Oxford University Press, 1974. Vol. 2, No. 4, pp. 247–253.
14. Kina Moriaki. *Okinawa to Chiigoku geino [Okinawa and Chinese performing arts]*. Reprint 1984. Naha: Hirugisha, 1989.
15. Lau, Frederick Cheungkong. *Music and Musicians of the Traditional Chinese Dizi in the People's Republic of China: D.M.A. dissertation; University of Illinois at Urbana-Champaign*, 1991.
16. Moule, Arthur Ch. *A List of the Musical and other Sound-Producing Instruments of the Chinese // Journal of the North-China Branch of the Royal Asiatic Society*. Shanghai, 1908. Vol. 39. 290 p.
17. *The Garland encyclopedia of world music*. Vol. 7. New York, 2001. 1408 p.
18. Thrasher, Alan R. *Chinese Musical Instruments*. New York: Oxford University Press, 2000. 98 p.
19. Witzleben, J. Lawrence. «Silk and Bamboo» *Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition*. Kent and London: Kent State University Press, 1995. 197 p.
20. Wong, Isabel K. F. *Nationalism, Westernization, and Modernization // Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 7. New York: Routledge Publisher, 2001, pp. 379–390.
21. Wu, Ben. *Instruments: Yangqin // Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 7. New York: Routledge Publisher, 2001. 1190 p.
22. Yung, Bell. *Cantonese Opera: Performance as Creative Process*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 205 p.
23. 何昌林. 《扬州、大扬琴与扬州调：琴书高原》// 《曲艺书论丛第四集》. 北京：中国曲艺出版社，1984年，第4卷，页92–103. / He Changlin. Yangzhou, yangqin, yangdiao: qinshu gaoyuan [Yangzhou, yangqin, and the tune of Yangzhou: the history of Qinshu] // *Quyiyishu luncong disi ji [Essays of narrative arts]*. Beijing: Zhongguo Quyi Publishing House, 1984. Vol. 4, pp. 92–103.
24. 李晋. 《近二十年扬琴作品的音乐分析》：毕业论文；中央音乐学院，北京，2001年。共435页。/ Li Jin. Музыкальный анализ сочинений для янцинъ за последние двадцать лет: дипломная работа; Центральная консерватория музыки. Пекин, 2001. 435 с.
25. 李敏逊. 《民族器乐音乐概论》. 北京：音乐出版社，1997年。共214页。/ Li Minxun. Общий обзор национальной инструментальной музыки. Пекин: Музыка, 1997. 214 с.
26. 刘震. 《扬琴的改革与发展》：毕业论文；中央音乐学院，北京，2005年。共60页。/ Liu Zhen. О реформе и развитии янцинъ: дипломная работа; Центральная консерватория музыки. Пекин, 2005. 60 с.
27. 罗源. 《项祖华扬琴作品分析》：毕业论文；中国音乐学院，北京，2002年。共200页。/ Luo Yuan. Анализ композиций Сян Цзухуа для янцинъ: дипломная работа; Китайская консерватория. Пекин, 2002. 200 с.

28. 梅静. 《扬琴表现力研究》: 毕业论文; 中央音乐学院, 北京, 2005年。共180页. / Mei Jing. Исследование выразительности янцзиня: дипломная работа; Центральная консерватория музыки. Пекин, 2005. 180 с.
29. 钱伟红. 《中华人民共和国成立以来扬琴演奏技巧研究》: 毕业论文; 中央音乐学院, 北京, 2002年。共75页. / Qian Weihong. Исследование техники исполнения на янцине с момента основания Китайской Народной Республики: дипломная работа; Центральная консерватория музыки. Пекин, 2002. 75 с.
30. 丘鶴儔. 《琴學精華》, 文英書局(香港), 1928年, 224頁. / Qiu Heshou. Сущность искусства игры на янцине. Гонконг: Вэньин, 1928. 224 с.
31. 魏铁柱. 《扬琴演奏法》. 北京: 人民音乐出版社, 1976年, 中国. / Wei Tiezhu. Yangqin yanzou fa [Guide to yangqin performance]. Beijing: Renmin Folk Music Publishing House, 1976.
32. 王一夫. 《扬琴琴柱的改革和发展》// 《交响》, 1982年, 第2期, 页30-32. / Wang Yifu Yangqin qinzhū de gaige he fazhan [The improvement and development of yangqin beaters] // Jiaoxiang [Symphony], 1982. Vol. 2, pp. 30–32.
33. 夏耶. 《中国古代音乐简史》. 北京: 高等教育出版社, 1988年。共198页. / Xia Ye. Краткая история древней китайской музыки. Пекин: Высшее образование, 1988. 198 с.
34. 项祖华. 《江南丝竹学派: 扬琴及其风格》// 《中国音乐》. 北京: 中国音乐学院出版社, 1990年, 第3期, 页19-21. / Xiang Zuhua. Школа Цзяннань Сычжу. Янцзинь и ее стиль // Китайская музыка. Пекин: Музыкальная пресса Китайской консерватории, 1990. Вып. 3. С. 19–21.
35. 项祖华. 《扬琴艺术的回顾与展望》// 《中国音乐》. 北京: 中国音乐学院出版社, 2001年, 第4期, 页9-12. / Xiang Zuhua. Взгляд назад и перспективы искусства янцзинь // Китайская музыка. Пекин: Музыкальная пресса Китайской консерватории, 2001. Вып. 4. С. 9–12.
36. 项祖华. 《项祖华扬琴教程》// 《中央音乐学院学报》. 北京, 2012年。共232页. / Xiang Zuhua. Учебник по янциню Сян Цзухуа // Журнал Центральной консерватории музыки. Пекин, 2012. 232 с.
37. 徐品新. 《中国与国外扬琴的开发与比较》: 毕业论文; 中国音乐学院, 北京, 1987年。共235页. / Xu Pinxin. Разработка и сравнение цимбал Китая и зарубежных стран: дипломная работа; Китайская консерватория. Пекин, 1987. 235 с.
38. 徐阳. 《现代音乐风格的扬琴作品创作与演奏》. 北京: 中国音乐学院, 2012年。共33页. / Xu Yang. О создании и исполнении произведений для янциня в стиле современной музыки. Пекин: Китайская консерватория, 2012. 33 с.
39. 袁静芳. 《民族器乐》. 北京, 1987年。共572页. / Yuan Jingfang. Minzu qiyue [Chinese instrumental music]. Beijing, 1987. 572 p.
40. 张君荣. 《论黄河: 黄河扬琴作品的音乐风格研究》: 硕士学位论文; 中央音乐学院, 北京, 2001年. / Zhang Junrong. Lun Huang He yangqin zuopin de chuanguo fengge yu tese [Study on the musical styles of Huang He's yangqin compositions]: Master's thesis; Central Conservatory of Music, Beijing, 2001.

41. 郑宝恒. 《女性改良的大扬琴》// 《音乐研究》, 1959年, 第2期, 页39-41. / Zheng Baoheng. Women gailiang de da yangqin [Our improved grand yangqin] // Yinyue yanjiu [Music Research], 1959. No. 2, pp. 39-41.
42. 周邦春. 《论扬琴轮音的艺术与美学特征》// 《湖南人文科技大学学报》, 2014年, 第0卷, 第5期. / Zhou Bangchun. On the artistic and aesthetic characteristics of dulcimer wheel sound // Journal of Hunan University of Humanities and Technology, 2014. Vol. 0, No. 5.
43. 周辉, 周浩, 马胜龙. 《江南六湖传统八大名曲》. 重印版, 1986年. 上海: 上海音乐出版社, 2000年. / Zhou Hui, Zhou Hao, Ma Shenglong. Традиционные восемь великих частей Цзяннань Сичжу. Репринт 1986. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2000. 140 с. / The Traditional Eight Great Pieces of Jiangnan Sixhu. Reprint 1986. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2000.

References

1. Budaeva, T. B. *Muzyka tradicionnogo kitajskogo teatra czinczuj: Pekinskaja opera: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.02* [Music of the Traditional Chinese theater Jingju: Beijing Opera: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Moscow, 2011. 28 p. (In Russ.)
2. Lo Chzhihujej. *Koncertnaja zhizn' sovremennogo Kitaja: dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.02* [Concert life in Modern China, Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. St. Petersburg, 2016. 213 p. (In Russ.)
3. *Muzykal'nye instrumenty: enciklopediya* [Musical Instruments: Encyclopedia]. Ed.-in-chief M. V. Esipova. Moscow, Deka-VS, 2008. 786 p. (In Russ.)
4. *Muzykal'nye instrumenty Kitaya: illyustrirovannyj ocherk* [Musical Instruments of China: An Illustrated Essay]. Authorized transl. from Chinese, ed. and with ad. by I. Z. Alender. Muzgiz, Moscow, 1958. 51 p. (In Russ.)
5. Tjan' Cjan'cjan'. Problema sinteza novoj i tradicionnoj tehniki v ispolnitel'nom iskusstve na jancine: metodologicheskie podhody k analizu [The Problem of Synthesis of New and Traditional Techniques in Yangqin Performance: Methodological Approaches to Analysis]. *Muzykal'naja kul'tura glazami molodyh uchenyh: sbornik nauchnyh trudov* [Musical Culture Through the Eyes of Young Scientists: Collection of Scientific Papers]. St. Petersburg, 2020, pp. 123-130. (In Russ.)
6. U Gen-Ir. *Tradicionnaya muzyka Dal'nego Vostoka. Kitaj, Koreya, Yaponiya* [Traditional Music of the Far East. China, Korea, Japan]. St. Petersburg, 2005. 342 p. (In Russ.)
7. Cui Xian. *Introduction to Chinese Traditional Music* (translated by Peng Chen). Music. Art, Science, Practice. 2015, No. 2 (10), pp. 39-45.
8. Fairbank, John King, and Merle Goldman. *China: A New History*. Reprint 1992. Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
9. Gifford, Paul. *The Hammered Dulcimer: A History*. Lanham, MD and London: Scarecrow Press, 2001. 480 p.
10. Ho, Edward, and Xu, Pingxin. The Manchurian Yangqin. *Chinese Music*, No. 18 (3), 1995. pp. 50-55.

11. Ho, Edward. Yangqin and its Music in China in the Period of 1949–1979. *Chinese Music*, 1997. Vol. 20, No 1, pp. 17–19.
12. Jones, Stephen. *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. New York, Oxford University Press, 1995. 422 p.
13. Kettlewell, D. *First Steps on the Dulcimer. Early Music*. Oxford University Press, 1974. Vol. 2, No. 4, pp. 247–253.
14. Kina Moriaki. *Okinawa to Chiigoku geino* [Okinawa and Chinese performing arts]. Reprint 1984, Naha, Hirugisha. 1989. (In Jap.)
15. Lau, Frederick Cheungkong. *Music and Musicians of the Traditional Chinese Dizi in the People's Republic of China*. D.M.A. dissertation; University of Illinois at Urbana-Champaign, 1991.
16. Moule, Arthur Ch. A List of the Musical and other Sound-Producing Instruments of the Chinese. *Journal of the North-China Branch of the Royal Asiatic Society*. Shanghai, 1908. Vol. 39. 290 p.
17. *The Garland encyclopedia of world music*. Bd. 7. New York, 2001. 1408 p.
18. Thrasher, Alan R. *Chinese Musical Instruments*. New York, Oxford University Press, 2000. 98 p.
19. Witzleben, J. Lawrence. “Silk and Bamboo” *Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition*. Kent and London, Kent State University Press, 1995. 197 p.
20. Wong, Isabel K. F. Nationalism, Westernization, and Modernization. East Asia: China, Japan, and Korea. *Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 7. Ed. by Provine, Robert C., Witzleben, J. Lawrence, and Tokumaru, Yosihiko, New York, Garland Publisher, 2001. pp. 379–390.
21. Wu Ben. Instruments: Yangqin. *Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 7, Routledge Publisher, New York, 2001. 1190 p.
22. Yung, Bell. *Cantonese Opera: Performance as Creative Process*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. 205 p.
23. He Changlin. Yangzhou, yangqin, yangdiao: qinshu gaoyuan [Yangzhou, yangqin, and the tune of Yangzhou: the history of Qinshu]. *Quyiyishu luncong disi ji* [Essays of narrative arts]. Beijing, Zhongguo quyi chubanshe, 1984. Vol. 4, pp. 92–103. (In Chin.)
24. Li Jin. *Musical Analysis of Yangqing Works in the Past Twenty Years*. Diploma Thesis, Central Conservatory of Music. Beijing, 2001. 435 p. (In Chin.)
25. Li Mingxiong. *General Survey of National Instrumental Music*, Beijing, Music, 1997. 214 p. (In Chin.)
26. Liu Zhen. *On the Reform and Development of Yangqin*. Diploma Thesis, Central Conservatory of Music, Beijing, 2005. 60 p. (In Chin.)
27. Luo Yuan. *Analysis of Xiang Cuhua's Compositions for Yangqin*. Diploma Thesis. China Conservatory of Music, Beijing, 2002. 200 p. (In Chin.)
28. Mei Jing. *Research on the Expressiveness of Yangqin*. Diploma Thesis, Central Conservatory of Music, Beijing, 2005. 180 p. (In Chin.)
29. Qian Weihong. *Research on Yangqin Performance Techniques since the Founding of the People's Republic of China*. Diploma Thesis, Central Conservatory of Music, Beijing, 2002. 75 p. (In Chin.)
30. Qiu Hechou. *Essentials of Yangqin Performance*. Wen Ying Bookstore, Hong Kong, 1928. 224 p. (In Chin.)

31. Wang Yifu. Yangqin qinzhu de gaige he fazhan [The improvement and development of yangqin beaters]. *Jiaoxiang* [Symphony]. Vol. 2, 1980, pp. 30–32. (In Chin.)
 32. Wei Tiezhu. Yangqin yanzou fa [Guide to yangqin performance]. *Renmin Folk Music Publishing House*, Beijing, 1976. (In Chin.)
 33. Xia Ye. *A Brief History of Ancient Chinese Music*. Beijing, Higher Education, 1988. 198 p. (In Chin.)
 34. Xiang Zuhua. *Jiangnan Sizhu School. Yangqin and Its Style. Chinese Music*. Beijing, China Conservatory of Music Press, 1990. Issue 3, pp. 19–21. (In Chin.)
 35. Xiang Zuhua. *A Look Back and Prospects of Yangqin Art. Chinese Music*. China Conservatory of Music Press. Beijing, 2001. Vol. 4, pp. 9–12. (In Chin.)
 36. Xiang Zuhua. Xiang Zuhua's Yangqin Textbook. *Journal of the Central Conservatory of Music*. Beijing, 2012. 232 p. (In Chin.)
 37. Xu Pingxin. *Development and comparison of cymbals of China and foreign countries. Diploma thesis*. China Conservatory of Music, Beijing, 1987. 235 p. (In Chin.)
 38. Xiong Yang. *O sozdanii i ispolnenii proizvedenij dlya yancinya v stile sovremennoj muzyki* [On the creation and performance of works for yangqin in the style of modern music]. China Conservatory of Music, Beijing, 2012. 33 p. (In Chin.)
 39. Yuan, Jingfang. *Minzu qiyue* [Chinese instrumental music]. Beijing, 1987. 572 p. (In Chin.)
 40. Zhang Junrong. *Lun Huang He yangqin zuopin de chuanguo fengge yu tese* [Study on the musical styles of Huang He's yangqin compositions: Master's thesis], Central Conservatory of Music, Beijing, 2001. (In Chin.)
 41. Zheng Baoheng. Women gailiang de da yangqin [Our improved grand yangqin]. *Yinyue yanjiu* [Music Research]. 1959, No. 2, pp. 39–41. (In Chin.)
 42. Zhou Bangchun. On the Artistic and Aesthetic Characteristics of Dulcimer Wheel Sound. *Journal of Hunan University of Humanities and technology*. Vol. 0, No. 5, 2014. (In Chin.)
- Zhou Hui, Zhou Hao and Ma Shenglong. The traditional eight great pieces of Jiangnan Sixhu. Reprint 1986. Shanghai Music Publishing House, Shanghai, 2000. (In Chin.)

Получено: 22.01.2026

Принято к публикации: 23.06.2026

Дата публикации: 06.07.2026

Received: 22.01.2026

Accepted: 23.06.2026

Accepted: 06.07.2026