

Научная статья

УДК 78.03

DOI: 10.36871/hon.202601196

ИСКУССТВО ИГРЫ НА ГУЧЖЭНЕ В КИТАЕ: РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ АНАЛИЗ

Сунь Эрнянь¹, Наталия Юрьевна Перевышина²

¹Цзилинский педагогический университет
136000, Китай, провинция Цзилинь, город Сыпин, район Теси,
улица Хайфэн, 1301

²Уральский государственный педагогический университет
620091, Российская Федерация, Екатеринбург, проспект Космонавтов, 26

¹1134532069@qq.com, ORCID: 0009-0004-3744-7524

²nperevyshina@mail.ru, ORCID: 0009-0004-2342-0793

Статья посвящена рассмотрению исторических аспектов искусства игры на гучжэне, выявлению роли инструмента в становлении и развитии национальной китайской музыки. Осуществляется ретроспективный анализ приемов и способов звукоизвлечения, на основании чего делается вывод о том, что сложившиеся в китайском исполнительском искусстве традиции позволяют рассматривать этот инструмент как символ общенациональной и этнической культурной идентичности, как один из компонентов нематериального культурного наследия Китая. В исследовании в диахроническом и синхроническом аспектах описываются особенности формирования и развития исполнительских школ игры на гучжэне, приводится их сопоставительный анализ. На основании тенденций развития исполнительского искусства рассматриваются особенности становления профессионального музыкального образования в консерваториях Китая по специальности «Гучжэн». Развитие исполнительских техник и приемов игры представлено в контексте деятельности ведущих музыкантов-исполнителей и преподавателей по классу гучжэна. Изучение научно-методических работ и концертного репертуара позволило выявить специфику игры на гучжэне в аспекте проблем его освоения современными исполнителями и определить, как менялся фокус в преподавании исполнительского искусства на протяжении различных периодов исторического развития.

Ключевые слова: гучжэн, исполнительские школы, приемы игры, культурное наследие, музыкальные инструменты

Для цитирования: Сунь Эрнянь, Перевышина Н. Ю. Искусство игры на гучжэне в Китае: ретроспективный анализ // Художественное образование и наука. 2026. № 1 (46). С. 196–205. <https://doi.org/10.36871/hon.202601196>

Original article

THE ART OF GUZHENG PLAYING IN CHINA: RETROSPECTIVE ANALYSIS

Sun Ernyan¹, Natalia Yu. Perevyshina²

¹Jilin Pedagogical University

1301 Haifeng St., Siping, Cheshi District, Jilin Province, 136000, People's Republic of China

²Ural State Pedagogical University

© Сунь Эрнянь, Перевышина Н. Ю., 2026

26 prospekt Kosmonavtov, Yekaterinburg, 620091, Russian Federation

¹ 1134532069@qq.com, ORCID: 0009-0004-3744-7524

² nperevyshina@mail.ru, ORCID: 0009-0004-2342-0793

The article considers the historical aspects of guzheng performance and the role of the instrument in the formation and development of Chinese national music. A retrospective analysis of sound production techniques and methods is carried out. On this basis, it is concluded that the traditions established in Chinese performing arts allow us to consider this instrument as a symbol of national and ethnic cultural identity, representing an element of China's intangible cultural heritage. The study describes the formation and development of guzheng performance schools from diachronic and synchronic perspectives, providing a comparative analysis. Based on the trends in the development of the performing arts, the features of the formation of professional music education in Chinese conservatories specialising in guzheng are considered. The evolution of performance and playing techniques is presented in a historical perspective, focusing on the work of leading guzheng performers and teachers. Studying scientific and methodological works, as well as concert repertoires, has made it possible to identify the specifics of guzheng playing in terms of the problems faced by modern performers in mastering it. This has also enabled us to determine how the focus in teaching performing arts has changed over time.

Keywords: guzheng, performance schools, playing techniques, cultural heritage, musical instruments

For citation: Sun Ernyan, Perevyshina N. Yu. The Art of Guzheng Playing in China: Retrospective Analysis. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2026, no. 1 (46). P. 196–205. <https://doi.org/10.36871/hon.202601196> (In Russian)

ВВЕДЕНИЕ

На протяжении многих лет гучжэн является символом духовной культуры китайского народа. Искусство игры на гучжэне — это социальная, философская и культурная составляющая истории становления и развития национальной китайской культуры. Более чем за два тысячелетия популярный в древний Циньский период пятиструнный чжу претерпел множество изменений. Сохраняя традиции, он превратился в современный многоголосый гучжэн, отличающийся сложностью конструкции и насыщенностью звука. Произведения, написанные для гучжэна, отражают менталитет китайского народа, сложившийся благодаря особому миропониманию природы, общества и внутреннего мира человека. В контексте процессов глобализации перед исполнителями стоит задача сохранения и дальнейшего развития уникальных культурных традиций игры на этом инструменте.

МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

В работе использованы: исторический метод, методы обобщения и систематизации, ретроспективный анализ и сравнение.

В настоящее время китайский музыкальный инструмент гучжэн является частью мирового культурного наследия и выступает

символом национальной идентичности и традиционной культуры. Гучжэн относится к семейству цитры группы традиционных щипковых струнных инструментов.

Как свидетельствуют источники, искусство игры на гучжэне имеет длительную историю и тесно связано со становлением и развитием эстетики Конфуция. В древнем Китае музыкальное исполнительство являлось одним из шести китайских традиционных искусств наряду с ритуалом, стрельбой из лука, управлением колесниц, чтением, письмом и счетом. Археологические исследования, в рамках которых проводились раскопки захоронений, сделанных в период Сражающихся царств (V–III века до н. э.), позволили установить, что в это время уже существовали струнные инструменты разных конструкций. Так, в одной из гробниц в 1972 году был обнаружен инструмент длиной 34 см с пятью струнами. По форме он напоминал более поздние версии гучжэна [6, 299]. Китайские литературные источники подчеркивают значимость музыкальных инструментов для развития культуры древнего Китая, особенно в контексте поддержания церемониала. Особой популярностью пользовались ударные и струнные инструменты. Так, в «Книге песен и гимнов» («Ши цзин») описывается трогательный и веселый свадебный ритуал встречи невесты: «С цитрой и гус-

лями встретим тебя у крыльца» [18, 24]. Это свидетельствует о том, что струнные инструменты в китайской музыкальной культуре символизировали радость и воодушевление. В старинной китайской песне «Жена сказала» есть такие слова: «Готовы цитра и гусли здесь, пусть будет радость полной» [там же, 76]. Приведем текст еще одной песни: «Я полных достоинства наших царей забыть не могу, хоть они далеки... и колокол бьет, барабаны звучат, и цитра, и гусли настроены в лад, а шэны и цины, сливаясь, звенят, великие оды и песни поют, и танцы под флейту так радуют взгляд!» Таким образом, можно сделать вывод о том, что игра на музыкальных инструментах в древнем мире вызывала патриотические и экстатические эмоции [18, 188–189].

Время, предшествующее эпохе Цинь, связано с усилением ритуальной роли музыкальных инструментов. Исполнение ритуальной музыки требовало не только владения определенными навыками, но и строгого соблюдения этикета и сценической эстетики. Тогда же щипковые струнные инструменты, в том числе различные чжэны, широко распространились по всей стране.

В своем первоначальном виде гучжэн имел 12 струн. Техника игры на первых образцах гучжэна была еще достаточно примитивной. Исполнители играли на инструменте двумя пальцами правой руки, а левой рукой создавали легкое вибрато. Искусство игры передавалось от мастера к ученику.

В период становления и развития династии Цинь (245–221 годы до н. э.) и Хань (206 год до н. э. — 220 год н. э.) конструкция гучжэна существенно усложнилась, при этом техника исполнения оставалась неизменной [3, 375]. Как показывают исследования Ян Инью, в древних поэмах и текстах «цинских песен» нередко упоминается чжэн как аккомпанирующий пению инструмент [20, 130–170].

С расцветом династии Тан (618–907 годы) гучжэн упрочил свое влияние, став символом аристократии и дворцовой музыкальной культуры. Музицирование на гучжэне стало ассоциироваться с высоким положением в обществе, развитым чувством вкуса и высоким уровнем художественной культуры. Одновременно помимо ритуальной сложились жанры придворной и церемониальной музыки.

В это же время при дворе династии Тан была создана система музыкальных учреждений, были основаны «Нэй Цзяофан» (Вну-

тренняя музыкальная палата) и «Лиюань» (Грушевый сад — академия музыки и танца), а гучжэн был включен в систему придворной банкетной музыки яньюэ. Вместе с пипой (китайская лютня) и конхоу (китайская арфа) гучжэн, имеющий теперь уже 13 струн, стал одним из главных щипковых инструментов Китая [7]. Как свидетельствуют источники, в этот период при дворе появилось множество выдающихся исполнителей, которые не только овладели виртуозной техникой игры, но и создали много классических произведений. Музыкальный стиль этих композиций был разнообразным, его амплитуда простиралась от страстной экспрессии до изысканной утонченности. К числу знаменитых шедевров этого периода можно отнести «Нишан Юйи Цюй» («Мелодия радужных одеяний и перьевых накидок»), «Циньван Почжэнь Юэ» («Музыка триумфа Циньского правителя на поле боя») и др. Главенствующая роль гучжэна в музыкальной культуре Китая сохранялась вплоть до окончания правления династии Сун (960–1279 годы) [2, 12].

С формированием гражданского общества в Китае гучжэн постепенно превращается в народный инструмент. Наряду с оперой и китайскими представлениями с пением в речитативной манере демократизация искусства гучжэна привела к росту его популярности. Будучи в прошлом инструментом, играющим роль музыкального фона в ритуале или во время церемонии, он превратился в самостоятельный музыкальный инструмент со своей собственной художественной эстетикой, а игра на нем приобрела статус особого вида исполнительского искусства.

Новая эпоха развития исполнительства на гучжэне связана с правлением династий Мин (1368–1644 годы) и Цин (1644–1912 годы). Как отмечает Чжу Цзайюй, в этот период были широко распространены гучжэны с 14 и 15 струнами. При этом следует отметить, что первый вариант являлся народной версией, а второй — государственным официальным музыкальным инструментом [1].

XX век стал ключевой эпохой в развитии искусства игры на гучжэне. Во-первых, в конструкции инструмента изменилось количество струн, последовательно увеличиваясь до 25 и более. Во-вторых, струны начали изготавливать из меди, стали, нейлона. В-третьих, усложнилась исполнительская техника, активно начали развиваться провинциальные школы игры на инструменте. С усложнением конструкции гучжэна и моди-

фикацией техники игры на нем инструмент приобрел более широкий диапазон звучания и большую выразительность, в связи с чем трансформировался его репертуар [7, 15–18]. Все это создало условия для формирования профессиональных исполнительских школ с характерными для них стилистическими особенностями. Хэнаньская, шаньдунская, чаочжойская, хакаская, шэньсийская, фуцзяньская и чжэцзянская школы игры на гучжэне были основаны на региональной специфике и уникальных фольклорных традициях. Например, в провинции Хэнань мастера гучжэна Вэй Цзыю, Цао Дунфу и Ван Шэнву начали делать обработки традиционных хэнаньских песен, закладывая основы хэнаньской школы игры, получившей название «Древняя мелодия Чжончжоу» (чжончжоу — букв.: «центральная равнина», старое название провинции Хэнань) [4, 153–154]. В дальнейшем в этой школе прошли обучение такие известные музыканты, как Лу Шуэ, Лян Цзайпин, Цао Чжэн и др.

Основателем шаньдунской школы игры на гучжэне является Ли Банжон. Руководствуясь особенностями инструментального звучания, свойственными провинции Шаньдун, он сделал переложение местной народной восьмитактовой песни, обогатив ее новой техникой игры применительно как к сольному, так и ансамблевому исполнению. В дальнейшем Ли Банжон передал опыт своим ученикам — Чжэну И, Ли Ляньцзюню, Чжану Няньшэну, Фань Сю, Чжану Вэйтаю, Чжану Иньи, Чжану Вэйчжао, Хуану Хуайде, Чжао Юйчжаю, Гао Цзычэню и др. Шаньдунская школа отличалась собственным исполнительским стилем и репертуаром и впоследствии получила название «Музыка дабан» (дабан — букв.: «большая палка», устаревшее название палки, которая использовалась для наказаний), что подчеркивало свойственную музыке особую ритмичность.

Чжэцзянская школа возникла в 1928 году. Ее основоположником является Ван Сюньчжи, который собрал вокруг себя музыкантов, обладающих высоким уровнем профессионального мастерства. Исполнение традиционного и нового репертуара, созданного на основе народной и духовной музыки Цзяннань (правобережья реки Янцзы), способствовало проникновению народного искусства этого региона в общенациональную музыкальную культуру, что обеспечило большую популярность Чжэцзянской школы.

Как показывают исследования Чэнь Аньхуа, Хаккаская исполнительская школа возникла в 1920–30-х годах. Ее основоположником считается Хэ Юйчжай из провинции Гуандун, который, изучая фольклор народности хакка на юге Китая, обнаружил уникальные образцы инструментальной музыки. Его исполнительская техника основывалась на опыте других школ, в том числе Хэнаньской школы «Древняя мелодия Чжончжоу» и школы «Старые записи Хань Гао» (ханьгао — букв.: «китайский берег»). Хэ Юйчжай впервые применил пятилинейную систему нотации для записи музыкальных произведений [16, 111–112]. В дальнейшем был создан репертуар Хаккаской исполнительской школы игры на гучжэне. Преемник Хэ Юйчжая Ло Цзюсян способствовал популяризации музыки хакка, организуя публичные выступления и преподавание в музыкальных школах Китая игры на гучжэне. Все это способствовало подготовке талантливых музыкантов и взаимному культурному обмену между представителями различных исполнительских школ.

С момента основания Китайской Народной Республики смена идеологического, политического и культурного вектора развития страны обусловила новый этап развития искусства игры на гучжэне. Параллельно начинает развиваться профессиональное музыкальное образование в колледжах и университетах. Исполнительская и педагогическая деятельность Цао Чжэн, Чжао Юйчжай и Гао Цзы во многом способствовала развитию новой техники игры и музыкального репертуара. Именно этих музыкантов традиционно считают создателями методики обучения игре на гучжэне.

Первые научно-методические работы Цао Чжэна — «Методы игры на гучжэне», «Сказы гучжэна», «Разговоры об исполнительских техниках игры на гучжэне», «Взаимосвязь между размером и ритмом» — содержат перевод китайского нотного письма на традиционную пятилинейную систему нотации и описание аппликатуры, что способствовало дальнейшему развитию и популяризации музыкального инструмента [14, 54]. В 1956 году Цао Дунфу, представитель Хэнаньской исполнительской школы, представил слушателям произведение «Праздник фонарей», которое явилось прорывом в технике игры, сочетавшей в себе поддержку, скользкие и резкие отскакивающие движения. Правой рукой исполнялся удар, а левой — аккорды, в которых объединялись приемы скольжения и вибрато.

Наряду с развитием профессионального музыкального образования активно создавался и учебный репертуар. Первые сборники пьес для обучающихся разного уровня подготовки («Сборник песен для гучжэна», «Избранные произведения для гучжэна», «Празднование урожайного года») включали народные мелодии севера, пронизанные ритмами гонгов и барабанов [8, 48–49]. Произведения с аппликатурой для обеих рук предполагали использование приемов вибрато, игры на грифе и др. Все это открыло исполнителям путь для творческих экспериментов.

Таким образом, широкое распространение гучжэна в Китае обусловило развитие исполнительских школ в провинциях, отличающихся друг от друга не только географическим положением, образом жизни, диалектом, но и музыкальной культурой, что во многом повлияло на стилистику исполнения. Так, например, для представителей Хэнаньской школы характерно сочетание в игре резкости и остроты звукоизвлечения с особой проникновенностью исполнения. Игра представителей Чжэцзянской школы отличается мягкостью и кристалльностью звучания. Мелодии в произведениях композиторов Чаочжоуской школы деликатны и воздушны. В противовес этому сложившаяся практика игры в Шаньдунской школе отличается простотой и безудержностью с характерной концентрацией страстности. Эмблемными для школы провинции Шэньси являются такие чувства и состояния, как печаль, негодование, плач и т. д.

Исполнительская техника игры на гучжэне продолжала развиваться и в 1960–70-х годах. Как отмечает в своих исследованиях Чжан Вэй, именно в этот период один из признанных мастеров гучжэна Ван Чанъюань создал эпохальную работу «Тайфун войны» (1964 год) [15, 221–224]. В ней использовалось множество аккордов, при этом левая рука играла на грифе, создавая плотное звучание. Были впервые использованы техника двойного скольжения, короткого и долгого встряхивания, дрожания и др. Все это делало музыку более объемной и зримой. Быстрые удары после скольжения напоминали падение легких бусин на нефритовую пластину.

После образования Китайской Народной Республики искусство игры на гучжэне эволюционировало. Профессиональные композиторы и исполнители, опираясь на традиции, сохранили характерные черты китайской музыки, но при этом ввели ряд инноваций, отразив в транскрипциях свое

понимание этнического фольклора и любовь к родному краю [13, 67].

Под руководством Чжоу Яньцзя музыканты региона Цинь организовали движение «Цинь чжэн гуй цинь» («Возвращение циньского стиля гучжэна»), возродив исторические традиции игры на инструменте. С конца 1970-х до середины 1980-х годов широко использовалась техника правой руки «Куайсуй чжисуй» («Быстрая пальцевая последовательность», внедренная Чжао Маньцинем), использовалась особая техника левой руки, а также новые формы и приемы письма, которые получили широкое распространение. Подобное художественное многообразие репертуара обусловило развитие концертно-исполнительской практики [11, 104].

В настоящее время гучжэн удерживает нишу одного из наиболее популярных инструментов в Китае. Его репертуар составляет важную часть национального культурного наследия. Многие произведения, написанные китайскими композиторами, обладают глубоким социальным смыслом и исторической значимостью, отражают уникальные региональные этнические традиции. Их исполнение требует как фундаментальной профессиональной подготовки, так и изысканного мастерства. В свою очередь, народные напевы гучжэна тесно связаны с повседневной жизнью. Для них характерны простая и выразительная мелодия, живые ритмы, передающие чувства китайского народа.

Современные композиции отличаются богатством художественно-выразительных средств. Использование новаторских приемов, таких как изменение тембра через постукивание по корпусу инструмента, расширение диапазона с помощью парного исполнения на двух чжэнах, создание ритмических паттернов хлопками, имитация разнообразных звуков и др., значительно обогащают звучание традиционного китайского инструмента [19].

Анализ научно-методических работ и концертной практики показывает, что в настоящее время в исполнительской технике игры на гучжэне используются перечисленные ниже приемы.

1. Инновации в технике правой руки, а именно извлечение флажолетов мизинцем правой руки или основанием ладони, которые слегка касаются точки флажолета (на $1/2$ или $1/3$ эффективной длины струны), в то время как левая рука защищает струну для извлечения звука, добавляя прием вибрато (инь

жоу) (см. Нотный пример 1). Данная техника ломает традиционный прием игры, при кото-

ром правая рука извлекает звук, а левая одновременно касается точки флажолета.

Нотный пример 1

Ти Ма Инь. «Мелодия железных колокольчиков»



Техника «Куайсуй чжисюй», разработанная Чжао Маньцинем, — это техника быстрой последовательности пальцев, которая основана на теории симметрии и инерции. В ней использована специальная аппликатура, обеспечивающая правой руке особую виртуозность исполнения. Данный прием значительно повысил эффективность использования безы-

мянного пальца, благодаря чему достигается баланс между большим, указательным, средним и безымянными пальцами и единство звукоизвлечения. Наиболее известные произведения в этой технике написаны Чжао Маньцинем «井岡山上太阳红» («Красное солнце над Цзинганшанем»), «打虎上山» («Охота на тигра в горах») и др. (см. Нотный пример 2).

Нотный пример 2

Чжао Маньцин. «Красное солнце над Цзинганшанем»



В XXI веке гучжэн был объявлен символом культурной идентичности китайской нации. Благодаря разнообразному репертуару, созданному представителями различных исполнительских школ, слушатели могут познакомиться с лучшим наследием китайской музыкальной культуры. К выдающимся произведениям можно отнести «Введение в кунхоу» Чжуана Яо, «Необъятная гора» Ван Чжуншаня, «Лес и родник» Е Сяогана, «Фантазия на западную тему» Хуана Чэньюя и Чжоу Вана, «Сожаление Линьяня», «Юньшан против Чжоу Юго», «Если так» Вана Даньхуна, концерты для соло гучжэна, гучжэна и фортепиано, гучжэна и оркестра Гу Чжэна и Хэ Чжаньхао и др.

Современный этап развития исполнительского искусства характеризуется сосуществованием множества стилей и разнообразием форм камерного ансамбля. Гастрольная

деятельность Ван Чжуншаня, Ли Мэна, Линь Лина, Ло Сяоци за рубежом способствует не только распространению эстетики китайского искусства, но и глубокому взаимопроникновению культур и взаимопониманию между народами. Таким образом, гучжэн выступает символом межкультурного обмена и диалога. Все это выдвигает новые требования к подготовке музыкантов-исполнителей.

Современное музыкальное образование в Китае фокусируется на сочетании индивидуального подхода с использованием разнообразных методов. Как показывает практика, развитие системы обучения игре на гучжэне в средних профессиональных и высших учебных заведениях ориентировано не только на формирование узкотехнических исполнительских навыков, но и на глубокое изучение теории и истории китайской музыки, основ композиции и аранжировки [17, 22]. Препо-

даватели гучжэна в Китайской консерватории уделяют большое внимание изучению историко-культурного контекста становления и развития искусства игры на китайских музыкальных инструментах. В процессе обучения используются различные формы: сольное исполнение, ансамблевая и оркестровая практика. Развитие эстетического восприятия и ассоциативно-образного мышления студентов осуществляется через воплощение художественного контекста произведения в симбиозе различных видов искусства [5, 14].

Игра в ансамбле предполагает сочетание исполнительского профессионализма и навыков активного слухового восприятия, умения слышать не только себя, но и других, различать локальные и общие элементы, улавливать многоуровневые изменения звучания [9, 54–55]. Поскольку традиционные произведения народной музыки для гучжэна преимущественно одноголосные, многие обучающиеся практически не владеют навыками гармонического анализа. Расширение диапазона и усложнение репертуара «от простого к сложному» позволяет комплексно развивать исполнительские и слуховые навыки, чувство ритма, осваивать новые тембральные возможности инструмента.

Таким образом, ретроспективный анализ свидетельствует о значительных трансформациях эстетических парадигм и техник игры на гучжэне. По мнению Чжао Цзиньпина, это позволяет включать в учебный и концертный репертуар произведения разных стилей и эпох [15]. Например, в Чаньчуньском университете на занятиях камерного ансамбля студенты изучают как классические произведения («Наньсянцзы» Тань Дуня для гуциня и сяо, «Три улыбки» Чэнь Цигана для гуциня, флейты, эрху, пипы и саньсяня), так и новейшие сочинения («Зима» и «Восход» Цинь Вэньчэня, «Поздняя весна» Го Вэньцзина, «Монохромная акварель» Лю Вэньцзя и др.). Особое значение придается изучению пьес, гармонично сочетающих традиции и инновации разных исполнительских школ. Это реализуется через эксперименты с жанрами (объединение классических мелодий с современными аранжировками), разнообразие стилей (от канонических композиций до неофольклорных интерпретаций), обогащение аккомпанемента (использование электронных инструментов или симфонического оркестра).

Профессиональная подготовка по специальности «Гучжэн» осуществляется во многих консерваториях и за пределами Китая.

С развитием информационных технологий в сценической практике активно используются технологии мультимедиа и цифровые перформансы. С целью популяризации традиционных музыкальных инструментов разработаны специализированные приложения и цифровые ресурсы:

- AI-тренинги: программы с искусственным интеллектом, которые анализируют исполнение в режиме реального времени, указывая на неточности в ритме или силе нажатия струн [16, 45];
- VR-симуляторы и технологии виртуальной реальности, которые создают цифровые классы и имитируют очные занятия с эффектом полного погружения (например, виртуальный инструмент с тактильной обратной связью);
- цифровые библиотеки, содержащие коллекции нот, исторические записи и учебные материалы в открытом доступе [10, 153].

Использование медиатехнологий значительно расширяет возможности распространения искусства игры на гучжэне, что способствует сохранению и развитию национального культурного наследия Китая. Интернет-ресурсы предоставляют виртуальную «сцену»: исполнители могут обрабатывать видеозаписи своих выступлений, дополнять их текстовыми комментариями и размещать на различных медиаплатформах и видеохостингах [12, 54]. С помощью прямых трансляций музыканты организуют взаимодействие со слушателями по всему миру в режиме реального времени, что позволяет большему числу людей познакомиться с уникальным китайским инструментом.

С целью дальнейшего развития концертной практики необходимо активно использовать новые интернет-платформы: создавать официальные аккаунты, посвященные культуре гучжэна, публиковать разнообразный контент (например, видео с исполнением классических произведений), а также повышать вовлеченность слушательской аудитории через участие в интерактивных форматах исполнительской деятельности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, ретроспективный анализ развития искусства игры на гучжэне показывает, что исполнительская техника игры на этом инструменте претерпела значительную эволюцию: от игры одной рукой к двуручной

технике. Из фонового инструмента, сопровождающего ритуал, гучжэн на протяжении многих лет эволюционировал в самостоятельную концертную единицу, обретя статус всемирного китайского инструмента — символ национальной китайской культуры. Современная исполнительская концепция игры на гучжэне подразумевает единство художественно-образного и технического компонентов.

В настоящее время гучжэн входит в сокровищницу нематериального культурного наследия Китая. Богатый репертуар отражает этнокультурное разнообразие. Современные творческие и исполнительские практики обогатились техникой игры, заимствованной у западноевропейских исполнителей, и приемами сочинения, что привело к формированию новых художественных и стилистических особенностей игры. Дальнейшие перспективы исполнительского искусства во многом определяются тенденциями развития онлайн-образования и глобализационными процессами.

В XXI веке перед исполнителями стоит важная задача сохранения и развития на-

циональных традиций Китая посредством популяризации гучжэна, передачи уникального историко-культурного наследия последующим поколениям. Для этого следует глубоко изучать национальные традиции и социально-культурный контекст развития национальной китайской музыки. Опираясь на богатый исторический опыт, необходимо создать условия как для преемственности, так и для инновационного развития исполнительских школ в симбиозе художественного и технического мастерства.

РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Изучение исторических особенностей развития китайской музыки позволило определить жанрово-стилистические основы искусства игры на гучжэне, на основании чего осуществлен ретроспективный анализ приемов и техник игры, сравнительный анализ региональных исполнительских школ. Выявлены современные тенденции развития искусства игры на гучжэне и его роль в сохранении национальных культурных традиций Китая.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. 王小盾. 朱载堉乐律学研究// 音乐研究, 2018 (3). С. 45–52. Ван Сяодунь. Исследование Чжу Цзайюя по музыкальному праву // Музыкальные исследования. 2018. № 3. С. 45–52.
2. 王玥.唐代箏乐探究//中国矿业大学, 2022. С. 12–13. Ван Юэ. Исследование музыки для гуслей эпохи Тан : магистерская диссертация. Китайский университет горного дела и технологий, 2022. 62 с.
3. 魏徵.《隋书》第五册卷一五.北京:中华书局, 1973. С. 375. Вэй Чжэн. Книга Суи. Пекин : Книжный магазин Чжунхуа. Т. 15. 1973. 375 с.
4. 杜元媛.非物质文化遗产在高校音乐教育中的运用价值-以«中州箏派»为例.时代文学, 2009 (19). С. 153-154. Ду Юаньюань. Прикладная ценность нематериального культурного наследия в музыкальном образовании в колледжах и университетах (на примере Чжунчжоу) // Times. 2009. № 19. С. 153–154.
5. 任明满. 王浩. 跨学科学习的理念演进、价值探析与教学实现[J]//语文教学通讯, 2022 (18). С. 14–16. Жэнь Минман, Ван Хао. Эволюция концепции, ценностный анализ и педагогическая реализация междисциплинарного обучения // Информационный бюллетень для преподавателей китайского языка. 2022. № 18. С. 4–16.
6. 应劭.《风俗通义》卷六<声音·箏>[M], 中华书局, 1981. 652 с. Ин Шао. Обычай и общая праведность // Звуки Чжэн. Пекин : Книжный магазин Чжунхуа. Т. 6. 1981. 652 с.
7. 李萌·中国古箏史[M].北京:人民音乐出版社, 2000. С. 15–18. Ли Мэн. История китайского гучжэна. Пекин : Народное музыкальное изд-во, 2000. С. 15–18.
8. 李雅谦·古箏曲《庆丰年》的曲式分析 [J]//黄河之声, 2012 (4). С. 48–49. Ли Ясянь. Анализ стиля песни Гучжэна «Цинфэн Нянь» // Голос Хуанхэ. 2012. № 4. С. 48–49.
9. 刘文佳.古箏现代室内乐教学实践研究//人民音乐, 2018(7). С. 54–55. Лю Вэньцзя. Исследование практики преподавания современной камерной музыки для гуциня // Народная музыка. 2018. № 7. С. 54–55.
10. 孟文武.AI运用于箏乐艺术传播的可能性初探//黄河之声, 2021 (13). С. 150–154. Мэн Вэньбу. Предварительное исследование возможностей применения искусственного интеллекта в распространении искусства чжэн-музыки // Голос Хуанхэ. 2021. № 13. С. 150–154.

11. 伍国栋. 民族音乐学概论[M]. 北京:人民音乐出版社, 2003. 130 с. У Годун. Введение в этномузыкологию. Пекин : Народное музыкальное изд-во, 2003. 130 с.
12. 吴雨蒙 杨志“数字化”与“箏文化”融合发展研究[J]文化视野, 2023 (01). С. 53–55. У Юймэн, Ян Чжи. Исследование интегрированного развития «цифровизации» и «культуры гучжэна» // Культурный горизонт. 2023. № 1. С. 53–55.
13. 范冉.从现代箏乐作品看古箏艺术的多元化发展[J]音乐生活, 2024 (6). С. 66–69 Фань Жань. Многообразие развития искусства гучжэна через призму современных произведений для чжэн // Музыкальная жизнь. 2024. № 6. С. 66–69.
14. 曹正著. 古箏弹奏法[M]. 北京: 音乐出版社, 1958. 54 с. Цао Чжэн. Методы игры на гучжэне. Пекин : Музыкальное изд-во, 1958. 54 с.
15. 张维. 浅析箏曲《战台风》[J]//艺术科技, 2013, 26 (02). С. 221-224. Чжан Вэй. Краткий анализ Чжэнцзюйского «Военного тайфуна» // Художественные технологии. 2013. № 26 (02). С. 221–224.
16. 赵季平. 中国民族音乐国际化路径研究[J]//中国音乐学, 2018 (2). С. 45–52. Чжао Цзиньпин. Исследование путей интернационализации китайской народной музыки // Китайское музыковедение. 2018. № 2. С. 45–52.
17. 陈安华. 广东汉乐的丰碑 —纪念何育斋大师诞辰120周年//星海音乐学院学报, 2007 (1). С. 111–112. Чэнь Аньхуа. Памятник Гуандун Ханьлэ (в честь 120-летия со дня рождения мастера Хэ Юйчжэя) // Журнал Синхайской музыкальной консерватории. 2007. № 1. С. 111–112.
18. 陈安华.记赵玉斋先生的艺术生涯[J].中国音乐, 1991 (02). С. 21–23. Чэнь Аньхуа. Творческая карьера господина Чжао Юйчжэя // Китайская музыка. 1991. № 2. С. 21–23.
19. 诗经 [M]. 阿·施图金, 译; 尼·费多连科, 编; 阿·施图金, 注. 莫斯科: 艺术文学出版社, 1987. 351 с. Ши цзин. Книга песен и гимнов; пер. с кит. А. Штукина; подгот. текста и вступ. статья Н. Федоренко; коммент. А. Штукина. М. : Художественная литература, 1987. 351 с.
20. 杨荫浏. 中国古代音乐史稿第四章 (周代音乐教育部分) //北京: 人民音乐出版社, 1981. С. 130–170. Ян Иньлю. Музыкальное образование династии Чжоу // История китайской музыки. Пекин : Народное музыкальное издательство, 1981. С. 130–170.

REFERENCES

1. Wang Xiaodun. 朱载堉乐律学研究 [Zhu Zaiyu's Research on Music Law]. 音乐研究 [Music Studies]. 2018, no. 3. P. 45–52. (In Chinese)
2. Wang Yue. 唐代箏乐探究 [Research on Music for the Tang Gusle]. Master's thesis. 2022. 62 p. (In Chinese)
3. Wei Zheng. 隋书 [The Book of Sui]. Vol. 15. Beijing, 1973. 375 p. (In Chinese)
4. Du Yuanyuan. 非物质文化遗产在高校音乐教育中的运用价值-以“中州箏派”为例 [The Applied Value of Intangible Cultural Heritage in Music Education in Colleges and Universities (using the example of Zhongzhou)]. Times. 2009, no. 19. P. 153–154. (In Chinese)
5. Ren Mingman, Wang Hao. 跨学科学习的理念演进、价值探析与教学实现 [The Evolution of the Concept, Value Analysis and Pedagogical Implementation of Interdisciplinary Learning]. 语文教学通讯 [Newsletter for Teachers of the Chinese Language]. 2022, no. 18. P. 14–16. (In Chinese)
6. Ying Shao. 风俗通义 [Customs and General Righteousness]. 声音·箏 [Sounds of Zheng]. Vol. 6. Beijing, 1981. 652 p. (In Chinese)
7. Li Meng. 中国古箏史 [The History of Chinese Guzheng]. Beijing, 2000. P. 15–18. (In Chinese)
8. Li Yaqian. 古箏曲《庆丰年》的曲式分析 [Analysis of Guzheng's Song Style “Qingfeng Nian”]. 黄河之声 [The Yellow Voice]. 2012, no. 4. P. 48–49. (In Chinese)
9. Liu Wenjia. 古箏现代室内乐教学实践研究 [Research on the Teaching Practice of Modern Chamber Music for Guqin]. 人民音乐 [Folk Music]. 2018, no. 7. P. 54–55. (In Chinese)
10. Meng Wenwu. AI运用于箏乐艺术传播的可能性初探 [Preliminary Study of the Possibilities of Using Artificial Intelligence to Disseminate Zheng Musical Art]. 黄河之声 [The Yellow Voice]. 2021, no. 13. P. 150–154. (In Chinese)
11. Wu Godun. 民族音乐学概论 [Introduction to Ethnomusicology]. Beijing, 2003. 130 p. (In Chinese)
12. Wu Yumeng, Yang Zhi. “数字化”与“箏文化”融合发展研究 [Research on the Integrated Development of “Digitalization” and “Guzheng Culture”]. 文化视野 [Cultural Horizon]. 2023, no. 1. P. 53–55. (In Chinese)

13. Fang Ran. 从现代箏乐作品看古箏艺术的多元化发展 [The Diversified Development of Guzheng Art as Seen in Contemporary Works for Zheng]. 音乐生活 [Musical Life]. 2024, no. 6. P. 66–69. (In Chinese)
14. Cao Zheng. 古箏弹奏法 [Guzheng Playing Techniques]. Beijing, 1958. 54 p. (In Chinese)
15. Zhang Wei. 浅析箏曲《战台风》 [Brief Analysis of the Zheng Qu's "Military Typhoon"]. 艺术科技 [Art Technology]. 2013, no. 26 (2). P. 221–224. (In Chinese)
16. Zhao Jinping. 中国民族音乐国际化路径研究 [Research into the Internationalisation of Chinese Folk Music]. 中国音乐学 [Chinese Musicology]. 2018, no. 2. P. 45–52. (In Chinese)
17. Chen Anhua. 广东汉乐的丰碑—纪念何育斋大师诞辰120周年 [Monument to Guangdong Hanle (in honor of the 120th anniversary of the birth of master He Yuzhai)]. 星海音乐学院学报 [Journal of the Xinghai Music Conservatory]. 2007, no. 1. P. 111–112. (In Chinese)
18. Chen Anhua. 记赵玉斋先生的艺术生涯 [The Creative Career of Mr. Zhao Yuzhai]. 中国音乐 [Chinese Music]. 1991, no. 2. P. 21–23. (In Chinese)
19. Shtukin A. (ed.) Shijing: kniga pesen i gimnov [Shijing: the Book of Songs and Hymns]. Moscow, 1987. 351 p. (In Russian)
20. Yang Yinliu. 周代音乐教育部分 [Musical Education of the Zhou Dynasty]. 中国古代音乐史稿第四章 [The History of Chinese Music]. Beijing, 1981. P. 130–170. (In Chinese)

Информация об авторах:

Сунь Эрнянь — преподаватель игры на гучжэне музыкального факультета (Китайская Народная Республика).

Перевышина Н. Ю. — кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой художественного образования.

Information about the authors:

Sun Ernyan — Lecturer at the Guzheng Faculty of Music (People's Republic of China).

Perevyshina N. Yu. — Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Art Education.

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 10 мая 2025 года; одобрена после рецензирования 22 сентября 2025 года; принята к публикации 25 сентября 2025 года.

The article was submitted May 10, 2025; approved after reviewing September 22, 2025; accepted for publication September 25, 2025.