



УДК 811.581

DOI 10.52575/2712-7451-2025-44-3-600-610

EDN YEYWGY

Происхождение музыкальной терминологии китайского языка: этимология, культурный контекст и заимствования

Цзян С.

Санкт-Петербургский государственный университет
Россия, 199034, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9
jiangxiaomin@mail.ru

Аннотация. Настоящее исследование посвящено всестороннему анализу исторического развития и культурной специфики китайской музыкальной терминологии, с упором на наименования традиционных музыкальных инструментов. В работе рассматривается воздействие ключевых философских школ Китая — конфуцианства и даосизма — на структуру классификации и принципы наименования инструментов. Особое внимание уделяется изучению происхождения терминов, относящихся к таким знаковым инструментам, как цитра *цинь* (琴), набор бронзовых колоколов *бяньчжун* (编钟) и *сюо* (箫). Также анализируется появление заимствованных обозначений, включая *pipa* (琵琶), *янцинь* (扬琴) и *хуцинь* (胡琴), обусловленных культурными контактами с Индией, Персией и другими регионами. В тексте подробно рассматриваются особенности языкового заимствования, изменение фонетической формы заимствованных слов и сдвиги в их значениях. Подчёркивается, что система китайской музыкальной терминологии объединяет в себе элементы традиционной преемственности и открытости внешним влияниям в условиях глобализирующегося культурного пространства. Результаты проведённого анализа имеют значение для развития музыкальной лингвистики и межкультурной коммуникации, а также находят применение в сфере охраны и трансляции культурных традиций.

Ключевые слова: китайский язык, музыкальные инструменты, музыкальная терминология, история, конфуцианство, даосизм, заимствования, культурные контакты, глобализация

Для цитирования: Цзян С. 2025. Происхождение музыкальной терминологии китайского языка: этимология, культурный контекст и заимствования. *Вопросы журналистики, педагогики, языкоznания*, 44(3): 600–610. DOI: 10.52575/2712-7451-2025-44-3-600-610. EDN: YEYWGY

Origins of Musical Terminology in Chinese: Etymology, Cultural Context, and Borrowings

Xiaomin Jiang

Saint Petersburg State University
7-9 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034, Russian Federation
jiangxiaomin@mail.ru

Abstract. This study provides a comprehensive analysis of the historical development and cultural specificity of Chinese musical terminology, with an emphasis on the names of traditional musical instruments. The paper examines the influence of China's key philosophical schools, Confucianism and Taoism, on the classification structure and principles of naming instruments. Particular attention is paid to studying the origins of terms related to such iconic instruments as the *qin* (琴), *bianzhong* (编钟) bronze

bell set, and *xiao* (箫). It also analyzes the emergence of borrowed designations, including *pipa* (琵琶), *yangqin* (扬琴), and *huqin* (胡琴), conditioned by cultural contacts with India, Persia, and other regions. The text examines in detail the features of linguistic borrowing, changes in the phonetic form of loanwords, and shifts in their meanings. It is emphasized that the system of Chinese musical terminology combines elements of traditional continuity and openness to external influences in the context of a globalizing cultural space. The results of the analysis are important for the development of musical linguistics and intercultural communication, and are also used in the field of protection and transmission of cultural traditions.

Keywords: the Chinese language, musical instruments, musical terminology, history, Confucianism, Taoism, borrowings, cultural contacts, globalization

For citation: Jiang X. 2025. Origins of Musical Terminology in Chinese: Etymology, Cultural Context, and Borrowings. *Issues in Journalism, Education, Linguistics*, 44(3): 600–610 (in Russian). DOI: 10.52575/2712-7451-2025-44-3-600-610. EDN: YEYWGY

Введение

Музыкальная терминология служит значимым индикатором взаимосвязи между языком и культурой, отражая особенности восприятия музыки в рамках народной ментальности, а также сохраняя элементы символики и культурной памяти. На фоне растущего интереса к сохранению культурной самобытности, систематическое изучение происхождения и культурной обусловленности музыкальных терминов в пределах конкретного языка приобретает особую научную значимость. Это способствует как углублению локальных исследований, так и развитию межкультурного диалога и лингвистических сравнений.

В китайском языке формирование терминов, относящихся к музыкальным инструментам, является результатом сложного процесса, включающего философские идеи, социальные реалии, внешние культурные влияния и внутренние языковые трансформации.

Исследование лексической системы традиционной китайской музыки приобретает особую значимость в рамках междисциплинарных дискурсов, объединяющих лингвистику, культурологию и музыкоzнание. В современных работах подчёркивается, что музыкальная терминология Китая не ограничивается описательной функцией — она отражает не только конструктивные особенности инструментов и их акустические характеристики, но также несёт в себе глубокие философские и символические смыслы. Однако при всей накопленной эмпирической базе, в научной литературе ощущается недостаток системных исследований, направленных на всесторонний анализ происхождения терминов, механизмов культурного заимствования и смысловой трансформации понятийного аппарата.

Формирование базовых музыкальных понятий в китайской традиции прослеживается в письменных памятниках доциньской эпохи, преимущественно в рамках конфуцианской и даосской мысли. В таких текстах, как «Шицзин» и «Лунь юй», зафиксированы наименования музыкальных инструментов, их функции в ритуалах и особенности исполнения. Лексемы *цинь*, *сэ*, *гу*, содержащиеся в «Книге песен», одновременно обозначают конкретные объекты и несут сакральную нагрузку, формируя культурно-семантическое поле звука [Шицзин, 1987]. В «Аналектах» Конфуция подчёркнута неразрывная связь музыкального воспитания с моральными нормами, где поэзия, ритуал и музыка составляют единое образовательное пространство [Конфуций, 2022, с. 59, 110]. Однако указанные источники преимущественно нормативны по своей природе и не представляют систематизированной терминологической картины, что обуславливает необходимость современных лингвистических интерпретаций.

Начиная с конца XX века, наблюдается углублённый интерес к этимологическому анализу музыкальной лексики. Так, А. А. Агеева в своих работах обращается к происхождению названия «пипа», предполагая, что оно представляет собой адаптацию заимствования из языков иранской или среднеазиатской групп с последующей фонетической и семантической трансформацией [Ageeava, 2008]. Исследовательница подчёркивает, что процесс включения иноязычного слова в китайскую

систему сопровождается переосмыслением не только формы, но и содержания, сообразно культурному контексту.

Параллельно Чжэн Юнцян анализирует терминологию, связанную с категорией «восьми звуков», где каждому материалу — металлу, дереву, шёлку и пр. — соответствует определённое космогоническое значение. Такая структура отражает стремление к объединению функционального и символического пластов значения [Чжен, 2012, с. 224].

Эволюция музыкальных терминов в Китае тесно связана с внешнеполитическими и культурными взаимодействиями. В период династии Хань широкое распространение буддизма способствовало проникновению индийских музыкальных понятий, таких как «мокьюй» и «лин», которые, трансформировавшись в ходе транслитерации, были интегрированы в китайский лексикон [Нао, 2023, р. 80]. Особенno показателен путь термина «пипа», чьи корни уходят к персидскому «барбату» и индийской «вине». Уже в эпоху Восточной Хань это слово стало устойчивой частью китайской терминологии [Концевич, 2001, с. 390; Китайский музыкальный словарь, 1984, стр. 291].

Династия Тан характеризуется интенсивными контактами с народами Центральной Азии, Согдианы и Персии, что проявилось в заимствовании таких терминов, как «хуцинь» и «жуань». Эти лексемы демонстрируют сложные процессы адаптации и трансформации в условиях межкультурного взаимодействия [Крюков и др., 1987, с. 132]. Таким образом, музыкальные термины становятся своеобразными маркерами культурной истории.

Chen & Tsai отмечают, что заимствование в музыкальной терминологии носит не только акустико-графический характер, но и затрагивает концептуальные значения. Так, термин *santur*, обозначавший персидский инструмент, был переосмыслен в китайской традиции как «цинь, распространяющий гармонию», что указывает на глубокий культурный пересмотр понятий [Chen & Tsai, 2019, с. 9]. Новейшие исследования подчеркивают особую метафоричность китайской музыкальной лексики. Так, иероглиф «шэн» (笙), в своей графике соединяющий бамбук и голос, символизирует естественное, неструктурированное звучание, типичное для даосской традиции [Bilingual Chart, 2018]. Аналогично, термин «гучжэн» подчёркивает значимость исторической преемственности, указывая на глубинную связь с культурной архаикой.

Таким образом, термины функционируют как выразители эстетических концептов и носители идеологических установок.

С XX века китайская музыкальная лексика подвергается активному воздействию со стороны западной музыкальной теории. В языке появляются неологизмы, сочетающие элементы транслитерации и традиционного значения. Примером может служить «ганьцинь» — обозначение фортепиано, в котором сочетается знак «металл» и традиционный иероглиф «цинь» [Тонг, 2014; Суя, 2020, с. 61]. Несмотря на отсутствие глубокой символики, эти гибридные формы демонстрируют тенденции к адаптации и открытость китайской системы к внешним влияниям.

Тем не менее, основным вызовом остаётся сохранение идентичности терминов в условиях глобальной унификации, что требует переосмыслиения баланса между традицией и универсальностью.

Несмотря на наличие исследований, посвящённых особенностям отдельных традиционных инструментов и их культурному контексту, теоретическое обоснование, охватывающее языковую форму, межкультурные трансформации и философскую семантику музыкальных названий, до сих пор представлено фрагментарно. Это создаёт трудности для полноценного понимания принципов лингвистического отражения музыкальной культуры Китая в её историко-культурной динамике.

В рамках данного исследования ставятся следующие исследовательские вопросы: какие исторические, культурные и языковые факторы способствовали становлению китайской музыкальной терминологии? Какую роль сыграли философские концепции и межкультурные взаимодействия в структурировании и семантическом наполнении музыкальных наименований? Какие звуковые и смысловые изменения произошли в этих терминах с течением времени? Путём историко-семантического анализа и обращения к культурному контексту в работе предпринимается попытка выявить скрытые знаковые значения и культурные механизмы, закреплённые в музыкальной терминологии, с целью их теоретической реконструкции.

Материалы и методы исследования

Материалом исследования послужили названия музыкальных инструментов и музыкальной терминологии китайского языка, зафиксированные в письменных источниках различных исторических периодов, включая древнекитайские философские трактаты («Лунь Юй» Конфуция, «Ши Цзин»), исторические хроники («Ши Цзи»), специализированные музыкальные трактаты (например, «Юэ Шу» эпохи династии Сун), а также современные справочные и лексикографические источники по китайской музыке.

Методологической основой исследования является комплексный подход, включающий историко-лингвистический, этимологический и культурологический анализ. В рамках историко-лингвистического анализа были выявлены основные периоды и особенности эволюции музыкальной терминологии. Этимологический подход позволил определить первоначальное значение и происхождение ключевых терминов, их семантические изменения в процессе культурно-исторического развития. Культурологический подход предполагал изучение влияния философских учений (конфуцианства, даосизма) и культурных контактов (с Индией, Персией, Центральной Азией и Западом) на процесс формирования и адаптации музыкальной терминологии.

При изучении материала использовались такие методы, как сравнительно-исторический анализ, анализ текстов древних источников и научной литературы, а также метод лингвистического описания и обобщения. Отдельное внимание уделялось методам фонетического и семантического анализа, направленным на выявление закономерностей в развитии и адаптации терминологии в разные эпохи под влиянием внутренних и внешних факторов.

Результаты и их обсуждение

Музыка в древнем Китае занимала особое место, являясь неотъемлемой частью религиозных обрядов, государственных церемоний и повседневной жизни. Музыкальные инструменты служили не только для извлечения звуков, но и несли заряд глубокого символизма, отражая космологические и философские представления соответствующего общества. Они использовались в ритуалах поклонения предкам и богам: например, *бяньчжун* (编钟) — набор бронзовых колоколов — применялся в государственных церемониях, символизируя власть и порядок. Конфуций считал музыку важным средством воспитания добродетели и гармонии в обществе, развития правильных эмоций и моральных качеств [Конфуций, 2022, с. 110].

Древние китайцы классифицировали музыкальные инструменты по системе «восьми звуков» (八音 ба инь), основанной на материалах, из которых был изготовлен инструмент: металл (金), камень (石), шелк (丝), бамбук (竹), тыква (匏), глина (土), кожа (革) и дерево (木) [Чжен, 2012, с. 224]. Эта классификация отражала не только физические свойства инструментов, но и их связь с природными первоэлементами и философскими возврениями древних китайцев. Например, *цинь* (琴) — семиструнная цитра — была символом мудрости и образованности, ассоциируясь с философами и учеными, а *бяньчжун* символизировал порядок и гармонию в государстве, и использовался императорами для демонстрации их власти.

Многие названия инструментов восходят к древним иероглифическим знакам, являющимся пиктографическими изображениями самих инструментов или их частей [Агеева, 2008, с. 190]. Иероглиф 琴 ‘цинь’ изображает струнный инструмент с корпусом. Некоторые названия отражают звуки, производимые инструментом, так, словом *гу* (鼓) обозначали барабан и все, что было связано с передачей звука ударов.

Со временем термин мог менять свое значение в результате семантического сдвига или расширения значения. Изначально термином *цинь* мог обозначаться любой струнный инструмент, но позже слово стало ассоциироваться с конкретным представителем класса — семиструнной цитрой. В разных регионах Китая одни и те же инструменты могли называться по-разному, обогащая общую музыкальную терминологию Китая. Фонетические изменения в языке также влияли на звучание старых слов, записывавшихся иероглифами, и, соответственно, менялся звуковой облик названий инструментов.

Классические письменные источники, в частности «Ши Цзин» (诗经 «Книга песен») и «Лунь Юй» (论语 «Беседы и суждения» Конфуция), содержат упоминания музыкальных инструментов и соответствующих практик. «Ши Цзин» включает песни и гимны, исполнявшиеся под музыку, поэтому в его текстах фигурируют инструменты, использовавшиеся в разных церемониях, что отражает большую роль музыки в жизни различных слоев китайского общества с древности [Шицзин. Книга..., 1987]. Конфуций в «Лунь Юй» подчеркивал важность музыки в воспитании личности и управлении государством, отмечая ее роль в гармоничном развитии человека: «Воодушевляя “[Книгой] стихов”, опираясь на Правила, совершенствуйся музыкой» (兴于诗，立于礼，成于乐。) [Конфуций, 2022, с. 59]. Исторические хроники, например, «Ши Цзи» (史记 «Исторические записки» Сыма Цяня), описывают музыкальные практики различных династий, упоминая новые инструменты и музыкальные жанры.

Изменение названий инструментов со временем находило свое отражение в литературе и исторических хрониках. Например, древний многострунный инструмент *се* (瑟) сменился более современной номинацией – цитра, а именно *гу-чжэн* (古箏).

Межкультурное взаимодействие как драйвер развития музыкальной терминологии в китайском языке

Влияние культурных контактов на музыкальную терминологию было значительным. Контакты с Индией по Шелковому пути привели к культурному обмену, включая музыку. Распространение буддизма в I веке н.э. принесло новые музыкальные практики и инструменты [Но, 2023, р. 80]. Появились термины для инструментов, используемых в буддийских ритуалах, например, ударный инструмент *му юй* (木鱼) ‘деревянная рыба’.

О контактах древнего Китая с соседними культурами можно судить по рефлексам в музыкальной терминологии. Некоторые инструменты, например, *pipa* (琵琶), возможно, имеют происхождение из Центральной Азии. Анализ языкового материала показывает, что изначально этот музыкальный инструмент назывался *пиба* (批把). Учёный эпохи династии Хань Лю Си (刘熙, конец II – начало III вв.) в своём трактате «Толкование названий» («Ши мин», 释名) писал: «Пиба был заимствован у северных народов (сюнну, монголов, тюрков), быстро укоренился в Китае и гармонично вписался в местную культуру. Движение руки по струне вперёд называли *ни* (批), а назад – *ба* (批)...» [Chinese Music ..., 1984, р. 291].

В период династии Цинь (221–207 гг. до н.э.) на основе инструмента *tao* (鼗) в народе был создан струнный инструмент с круглым корпусом, полым внутри, и прямым грифом. Этот инструмент, напоминавший барабанчик, который держали в вертикальном положении, получил название *сяньтао* (弦鼗 ‘струнный тао’) [Chinese Music..., 1984, р. 291]. Китайский учёный Фу Сюань (傅玄, 217–278), со ссылкой на своего предшественника Ду Чжи (杜挚, ?–255), отмечал, что распространение данного инструмента началось с конца династии Цинь в эпоху строительства Великой Китайской стены [Chinese Music..., 1984, р. 291]. К периоду династии Хань инструмент, который стали называть *pipa*, имел четыре струны и существовал в двенадцати различных вариантах. Позже возник вариант названия *жуань* (阮), а в историческом труде «Цзю Тан шу» («Старая история династии Тан») он упоминался как *цинь pipa* (秦琵琶). В IV в. под влиянием культур Центральной Азии форма пипы изменилась: корпус стал напоминать половину груши с изогнутой задней частью. Такой инструмент сохранял четыре струны и колки, а при игре его держали горизонтально перед грудью, извлекая звуки щипковыми движениями. Также существовали пятиструнные версии, известные под термином *усянь pipa* (吴县琵琶) [Chinese Music..., 1984, р. 291].

В эпоху династий Сун и Тан инструмент и техники исполнения на нем продолжали совершенствоваться, что сделало возможным использование пипы как для солирования, так и выступления в ансамблях или в качестве аккомпанирующего инструмента. Современные модификации инструмента включают замену шёлковых струн на нейлоновые или металлические, что расширило её звуковые возможности. В настоящее время существует около 25 разновидностей

пипа с чистым и насыщенным звучанием. Ранние версии инструмента включали только четыре лада, что ограничивало его диапазон звучания. Позже количество ладов выросло, а их разделение на полутоны привело к созданию хроматического строя с 12 ступенями. Эти изменения значительно расширили диапазон и громкость инструмента, позволив исполнять широкий спектр музыкальных произведений [Chinese Music ..., 1984, p. 291–292].

В период династии Тан (618–907 гг.) Китай активно взаимодействовал с Персией и странами Центральной Азии, что привело к появлению в музыкальной культуре Китая струнного смычкового инструмента *ху цинь* (胡琴), название которого указывает на его иностранное происхождение: *ху* (胡) означает «варварский» или «иностранный» [Крюков и др., 1987, с. 132].

Номинация музыкальных инструментов иностранного происхождения происходила через заимствование в китайский язык путем калькирования и фонетически. Иностранные названия инструментов заимствовались с фиксацией в китайской иероглифике, сохраняя лишь отдаленное звучание исходного термина [Chen, Tsai, 2019, p. 9]. Например, название *pipa* (琵琶), по мнению ряда исследователей, может быть связано с заимствованием лексической единицы из языков народов Центральной Азии, вероятно, согдийский или среднеперсидский. Существуют гипотезы о его родстве с такими когнатами, как перс. *barbat* (بارباد, бэрбэт) — древнеперсидский лютневый инструмент, а также с санскр. *vīṇā* (वीणा) — общее название струнных инструментов в Индии. Однако прямая этимологическая связь остается дискуссионной [Концевич, 2001, с. 390].

Заимствованные термины иногда получали новые значения или соотносились с уже существующими понятиями в китайской культуре. Обогащение музыкального репертуара новыми инструментами и стилями исполнения расширяло возможности китайской музыки, а иностранные музыкальные элементы интегрировались в местные традиции, создавая уникальные гибридные формы. Примеры таких названий заимствованных терминов включают *саньсянь* (三弦) — трехструнный инструмент с возможными центрально-азиатскими корнями [Thrasher, 2000, p. 51], *янцинь* (扬琴) — китайский щипково-ударный инструмент, который, как предполагается, произошёл от персидского сантура (سنتور santur) — многострунного инструмента, звук из которого извлекают ударом специальными деревянными палочками. Название *santur* в переводе с персидского означает «сто струн» или «звучание струны» (от *san* — «сто» и *tur* — «струна» / «растянутый») [Суйя, 2020, с. 61].

Очевидно, что процессы номинации музыкальных инструментов в китайском языке отражают не только эволюцию самой музыки, но и развитие языка, а также культурные и социальные изменения, происходившие в стране на протяжении веков.

Иностранные заимствования и адаптация названий музыкальных инструментов в китайской традиции

Отдельного внимания заслуживает анализ фонетических и семантических особенностей названий отдельных инструментов, их эволюции в различные исторические периоды в музыкальной терминологии.

Фонетические и семантические особенности процесса номинации в области музыкальных инструментов в китайском языке связаны с уникальной природой самого языка, его тональной системой и иероглифической письменностью [Bilingual Chart..., 2018]. Многие названия инструментов состоят из двух или более элементов, каждый из которых выражает определенное значение. Например, название струнного инструмента *гучжэн* (古箏) включает морфему *гу* (古) со значением ‘древний’, присоединяемой к морфеме *чжэн* (箏), собственно названию инструмента, с целью подчеркнуть древнее происхождение инструмента и его культурную ценность.

Одной из характерных особенностей китайской музыкальной терминологии является наличие наглядных, порой поэтических или символически нагруженных лексических единиц. Например, название инструмента *янцинь* (扬琴) буквально означает «распространяемая» или «разносящаяся» цитара» (*yáng* ‘распространять’ , *qín* — общее (родовое) название струнных инструментов). Хотя это название напрямую указывает на функцию инструмента — воспроизведение звучащих струн

через удары молоточками, образность в нём можно найти скорее на уровне поэтического звучания и традиционного значения слова «цинь» как символа возвышенной музыки.

Что касается *шэна* (笙) — древнего китайского губного органа, в данном случае наличествующая символическая ассоциация с ветром и гармонией уходит корнями в даосские канонические тексты и поэтические описания природы звуков. Инструмент отличает мягкое, длительное и текущее звучание, напоминающее дуновение ветра, эти перцептивные особенности получили закрепление и в соответствующем знаке письменности, который по своей внутренней форме 笙 состоит из ключа 竹 ‘бамбук’ и знака 生 ‘рождение, жизнь’, что еще больше усиливает ассоциативную связь инструмента с естественной стихией и живым началом [Bilingual Chart ..., 2018].

Такие лексические единицы, хотя и не всегда метафоричны в строгом смысле этого слова, однако всё же несут определённую эстетическую нагрузку: они соотносят звучание и внешний облик инструмента с природными явлениями, настроением человека, культурной символикой, что создаёт у носителя языка особый эмоциональный фон при восприятии такой музыки, усиливает её образность, что оказывается особенно важно для китайской художественной традиции, где звук, слово и образ всегда были тесно взаимосвязаны.

В период династий Тан (618–907 гг.), Сун (960–1279 гг.) и Мин (1368–1644 гг.) наблюдался значительный рост и развитие музыкальной культуры в Китае. Династия Тан считается золотым веком в истории китайской культуры, включая музыку [Цзин, 2016, с. 14]. В этот период появились новые инструменты и музыкальные жанры, что неизбежно привело к обогащению соответствующей терминологической системы. Названия инструментов могли изменяться или приобретать новые значения. Так, *pipa* (琵琶) получила широкое хождение именно в эпоху Тан, тогда же закрепилось это ее название в языке, хотя инструмент мог называться иначе в предыдущие периоды.

Влияние династийных перемен на музыкальную культуру и терминологию проявлялось через изменение придворных вкусов, поддержку искусств со стороны императоров и контакты с другими культурами. В эпоху Сун развились новые музыкальные формы, например, разновидность оперы — *цзацзюй* (杂剧), запустив процесс создания новых терминов для описания инструментов и музыкальных техник [Liu, 2023, р. 15]. В период династии Мин музыкальная терминология продолжала обогащаться за счет развития народной музыки и региональных стилей.

Эволюция музыкальной терминологии Китая в условиях глобализации

Современная музыкальная терминология в Китае отражает влияние глобализации, западной музыкальной культуры и технического прогресса. В XX и XXI вв. также имели место значительные сдвиги в музыкальной терминосистеме, которая постоянно пополнялась новыми терминами. Самым продуктивным способом на современном этапе является заимствование из других языков. Так, фортепьяно в китайском языке получило название *ганьцинь* (鋼琴), представляющее собой сочетание морфемы *гань* (钢) ‘сталь’ с уже существующим родовым термином *цинь* (琴) ‘цитар; музыкальный инструмент’. Таким образом, новые инструменты предпочтительно описываются с использованием уже существующих и понятных носителю языка терминологических элементов, сочетающихся с указанием на материал или конструктивные особенности инновации.

Часть терминов, в частности обозначения гитары — *цзита* (吉他), саксофона — *сакэсыфэн* (萨克斯风), были заимствованы фонетически, через звуковую адаптацию слов английского языка» [Bilingual Chart ..., 2018]. Эти заимствования отражают открытость музыкальной терминосистемы в китайском языке к иностранным влияниям. Современная музыкальная индустрия и массовая культура способствуют появлению новых терминов и переосмыслинию старых. Изначально такие термины в китайском языке часто сочетают традиционные китайские компоненты с заимствованиями из иностранных языков, затем на их базе начинают создаваться новые аббревиатуры или различные сленговые выражения. Это отражает динамичность языка и культуры, их способность адаптироваться к новым реалиям.

Китайская музыкальная терминология развивалась в неразрывной связи с системой классификации инструментов, отражающей не только философские взгляды, но и культурные

ориентиры и эстетические идеалы древнекитайского общества. В её основе лежит восьмичленная система, согласно которой инструменты классифицируются по материалу, из которого они изготовлены: металл, камень, шёлк, бамбук, глина, кожа, дерево и другие природные вещества. Такая типология соотносится с философским восприятием мира как упорядоченного пространства, в котором каждая категория соотнесена с определённой стихией и принципом гармонии [Чжэн, 2012, с. 224].

Согласно конфуцианской доктрине, музыка рассматривается как важнейший инструмент нравственного воспитания и государственного управления, отражающий идеал «упорядочивания через музыку и ритуал». Конфуций подчёркивал роль музыки в формировании нравственных качеств личности, обеспечении семейного и общественного согласия, а также в поддержании социополитического порядка. В этом контексте, например, бронзовые ударные инструменты, такие как куранты, символизировали строгость ритуальных норм и общественную иерархию, играя ключевую роль в официальных церемониях и воплощая ценности конфуцианской ритуальной системы [Конфуций, 2022, с. 110].

В отличие от конфуцианской трактовки, даосская традиция придаёт музыке значение внутреннего равновесия и духовной настройки. В даосской философии, например, бамбуковая флейта сяо (箫) воспринимается как средство медитативной практики и самосозерцания, символизируя стремление человека к слиянию с природной средой и следованию естественным ритмам мироздания.

Помимо философского влияния, ценные сведения о музыкальной терминологии содержатся в ряде классических трактатов, таких как «Книга музыки» и другие музыкально-теоретические источники. Эти тексты документируют конструктивные особенности инструментов, их звуковые характеристики, способы исполнения, а также освещают их социальную и культурную значимость. Так, в «Музикальной книге» эпохи Сун подробно изложены принципы классификации, сопровождаемые комментариями о символических функциях и акустических качествах различных инструментов [Cook, 1995, р. 69]. Подобные источники представляют собой важную базу для изучения семиотических и историко-культурных аспектов китайской музыкальной терминологии.

Сравнительное исследование китайской и западной музыкальной терминологии позволяет проследить как общие черты, так и различия в принципах наименования инструментов и в понимании их функций. В китайской музыкальной традиции названия, как правило, соотносятся с материалом изготовления, формой, акустическими характеристиками или культурно-семантической нагрузкой инструмента. В отличие от этого, западная терминология преимущественно базируется на латинской и греческой лексике, что свидетельствует о глубокой исторической связи европейской музыкальной традиции с античным наследием.

Некоторые инструменты в китайской и западной традициях имеют схожие принципы звучания и аналогичную конструкцию, что отражается в их наименованиях и классификации. Например, китайская *pipa* (琵琶) и западная *лютня* — струнные щипковые инструменты, используемые для исполнения мелодий и аккомпанемента. Хотя их названия и происхождение различны, функции и техники игры имеют определенное сходство.

С началом активных контактов с Западом в XIX–XX вв. китайская музыкальная терминология стала обогащаться за счет заимствований [Tong, 2014]. Появились новые инструменты и термины, отражающие влияние западной музыкальной культуры. Например:

1. Фортепиано: В китайском языке пианино называется *ганьцинь* (钢琴), где *гань* (钢) означает ‘сталь’, а *цинь* (琴) — ‘струнный инструмент’. Это название сочетает традиционный термин с указанием на новый материал и конструкцию.

2. Скрипка: Называется *сяотицинь* (小提琴), что дословно понимается как ‘малый смычковый инструмент’. Здесь используется описание функции инструмента и способа игры.

3. Саксофон: В китайском языке саксофон обозначен термином *сакэсэфэн* (萨克斯风 *sàkèxīfēng*), что является фонетическим заимствованием английского слова *saxophone*, но и в данном случае сработал традиционный для китайской культуры принцип поиска ассоциативных связей. Так, иероглифический знак 风 *фэн*, фиксирующий последний из слогов в четырехсложном термине

в китайском языке, имеет значение ‘ветер’, и часто используется как родовой компонент в названиях духовых инструментов, указывая на специфику извлечения звука при игре.

Различия в терминологии часто обусловлены уникальными культурными и историческими контекстами. Китайская музыкальная традиция развивалась независимо от западной, и многие инструменты не имеют прямых аналогов. Например, *шэн* (笙) — китайский губной орган, не имеет эквивалента в западной музыке, что создает трудности при переводе, поэтому термин *шэн* заимствовался в другие языки фонетически.

На фоне усиливающейся глобализации процессы межкультурного обмена становятся всё более активными, что заметно влияет на развитие музыкальной терминологии. Заимствование лексических единиц из других языков превратилось в устойчивую практику обновления языкового фонда, в результате чего всё больше новых наименований входит в состав китайской музыкальной лексики. Это свидетельствует не только о восприимчивости и гибкости китайской музыкальной культуры по отношению к внешним воздействиям, но и о её способности сохранять аутентичность и культурную преемственность в условиях динамично меняющейся реальности.

Заключение

В результате проведенного исследования были отобраны и проанализированы более 30 единиц музыкальной терминологии китайского языка, включающих названия музыкальных инструментов и сопутствующие музыкальные термины. Анализ позволил выявить влияние конфуцианства и даосизма на классификацию и семантическое наполнение названий таких инструментов, как *цинь* (琴), *бяньчжун* (编钟), *сюо* (箫). Установлено, что культурные контакты с Индией, Персией и Центральной Азией привели к появлению в языке и адаптации названий новых инструментов с иностранными корнями, среди которых *пипа* (琵琶), *янцинь* (扬琴) и *хуцинь* (胡琴).

Были выявлены пути заимствования и фонетической адаптации иностранных музыкальных терминов в китайском языке (*ганьцинь* 钢琴 – ‘фортепиано’, *цзита* 吉他 ‘гитара’). Проанализированный материал из области музыкальной терминологии китайского языка позволил выявить динамику фонетических и семантических изменений, отражающих процессы культурного обмена и глобализации соответствующих явлений.

Исследование подтвердило гипотезу о том, что изменения в названиях инструментов происходили под воздействием фонетических трансформаций и семантических сдвигов, демонстрируя специфику китайской языковой и культурной адаптации и сохранения традиций в условиях активного межкультурного взаимодействия.

Несмотря на накопленный теоретический материал, вопросы дальнейшей эволюции китайской музыкальной терминологии остаются открытыми. В перспективе особый интерес представляют её функциональные изменения, участие в международной культурной коммуникации и роль в формировании новых форм культурной идентичности.

Впервые разработан комплексный подход к изучению музыкально-терминологической системы Китая, а также создана методологическая платформа для сопоставительного анализа музыкальных лексических систем разных культур и исследования языковых влияний в условиях глобализации. Это открывает перспективы для усиления позиций китайской культурной модели в международном научно-гуманитарном пространстве.

Полученные выводы представляют интерес для музыкальной педагогики, лингвистических исследований и теории межкультурной коммуникации. Понимание процессов становления и трансформации музыкальных терминов может способствовать интеграции музыкоznания с лингвистикой, усилинию позиций китайской музыкальной культуры на международной арене и укреплению её роли в глобальном гуманитарном дискурсе. Находясь на перекрёстке языковых и культурных влияний, терминология традиционной музыки сохраняет функцию культурного моста между разными поколениями и цивилизациями.



Список источников

- Конфуций. 2022. Беседы и суждения: трактат. Пер. с кит. П.С. Попова. Москва, АСТ, 224 с.
- Шицзин. Книга песен и гимнов. 1987. Пер. с кит. А.А. Штукина. Подгот. текста и вступ. ст. Н.Т. Федоренко. Москва, Художественная литература, 352 с.
- Bilingual Chart of Common Chinese Instrument Names. 2018. RISM, April 20, 2018. URL: https://rism.info/resources-old-website/Bilingual_Chart_of_Common_Chinese_Instrument_Names.pdf (accessed: September 28, 2024)
- Chinese Music Dictionary. 1984. Ed. by the Chinese Music Dictionary Editorial Department of the Music Research Institute of the Chinese Academy of Arts; [Eds. M. Tianrui, J. Liangkang, G. Naian]. Beijing, People's Music Publishing House, 524 p. (на кит. яз.)
- Tong W. 2014. On the character 琴. The World of Chinese, December 10, 2014 URL: <https://www.theworldofchinese.com/2014/12/on-the-character-%e7%90%b4/> (accessed: December 12, 2024)

Список литературы

- Агеева Н.Ю. 2008. Об иноземном происхождении некоторых струнных музыкальных инструментов Китая. В кн.: Общество и государство Китая. Материалы XXXVIII научной конференции. Под ред. С.И. Блюмхена. Москва, Восточная литература РАН: 187–198.
- Контцевич Л.Р. 2001. Корееведение: Избранные работы. Москва, Муравей-Гайд, 637 с.
- Крюков М.В., Малыгин В.В., Софонов М.В. 1987. Этническая история китайцев на рубеже средневековья и нового времени. Москва, Наука, 311 с.
- Суйя Л. 2020. Музикальная культура Гуанчжоу в трио Чэн И «Мелодии Моего Дома». *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*, 4(58): 58–63. DOI: [10.26086/NK.2020.58.4.009](https://doi.org/10.26086/NK.2020.58.4.009)
- Цзин Ч. 2016. Функционирование системы музыкального образования Китая в период династии Тан. *Музыкальное образование и наука*, 1(4): 14–17.
- Чжен И.А. 2012. Традиционная инструментальная музыка Китая и Монголии в контексте диффузных процессов. *Гуманитарный вектор*, 3(31): 222–228.
- Chen Y., Tsai I-H. 2019. The Establishment and Development of The History of Chinese Music – The Review of Research Overview of Chinese Ancient Music History. *Frontiers in Art Re-search*, 1(4): 6–10. DOI: [10.25236/FAR.2019.010402](https://doi.org/10.25236/FAR.2019.010402)
- Cook S. 1995. «Yue Ji» 樂記 – Record of Music: Introduction, Translation, Notes, and Commen-tary. *Asian music*, 26(2): 1–96. DOI: [10.2307/834434](https://doi.org/10.2307/834434)
- Hao W. 2023. A Comparative Study of Chinese and Western Music. *Highlights in Art and Design*, 3(1): 80–82. DOI: [10.54097/hiaad.v3i1.9356](https://doi.org/10.54097/hiaad.v3i1.9356)
- Liu P. 2023. Exploration of the Formation Path of Yuan Dynasty Zaju Music and Script System. *Studies in Social Science & Humanities*, 2(10): 15–21. DOI: [10.56397/SSSH.2023.10.03](https://doi.org/10.56397/SSSH.2023.10.03)
- Thrasher A.R. 2000. Chinese Musical Instruments. New York, Oxford University Press, 98 p.

References

- Ageeva N.Yu. 2008. Ob inozemnom proiskhozhdenii nekotorykh strunnykh muzykal'nykh instrumentov Kitaya [On the Foreign Origin of Some Stringed Musical Instruments of China]. In: Obshchestvo i gosudarstvo Kitaya [Society and State of China]. Proceedings of the XXXVIII Scientific Conference. Ed. S.I. Blyumkhen. Moscow, Publ. Vostochnaya literatura RAN: 187–198.
- Kontsevich L.R. 2001. Koreevedenie: Izbrannye raboty [Korean studies: Selected works]. Moscow, Publ. Muravei-Gaid, 637 p.
- Kryukov M.V., Malyavin V.V., Sofronov M.V. 1987. Etnicheskaya istoriya kitaitsev na rubezhe srednevekov'ya i novogo vremeni [Ethnic history of the Chinese at the turn of the Middle Ages and modern times]. Moscow, Publ. Nauka, 311 p.
- Suya L. 2020. Guangzhou music culture in the Chen Yi trio «Tunes from my home». *Actual Problems of High Music Education*, 4(58): 58–63 (in Russia). DOI: [10.26086/NK.2020.58.4.009](https://doi.org/10.26086/NK.2020.58.4.009)



- Tszin Ch. 2016. Funktsionirovanie sistemy muzykal'nogo obrazovaniya Kitaya v period dinastii Tan [The Functioning of China's Music Education System during the Tang Dynasty]. *Muzykal'noe obrazovanie i nauka*, 1(4): 14–17.
- Chzhen I.A. 2012. Traditional Instrumental Music of China and Mongolia in the Context of Diffusion Processes. *Humanitarian Vector*, 3(31): 222–228 (in Russia).
- Chen Y., Tsai I-H. 2019. The Establishment and Development of The History of Chinese Music – The Review of Research Overview of Chinese Ancient Music History. *Frontiers in Art Research*, 1(4): 6–10. DOI: [10.25236/FAR.2019.010402](https://doi.org/10.25236/FAR.2019.010402)
- Cook S. 1995. "Yue Ji" 樂記 – Record of Music: Introduction, Translation, Notes, and Commentary. *Asian music*, 26(2): 1-96. DOI: [10.2307/834434](https://doi.org/10.2307/834434)
- Hao W. 2023. A Comparative Study of Chinese and Western Music. *Highlights in Art and Design*, 3(1): 80–82. DOI: [10.54097/hiaad.v3i1.9356](https://doi.org/10.54097/hiaad.v3i1.9356)
- Hao W. 2023. A Comparative Study of Chinese and Western Music. *Highlights in Art and Design*, 3: 80–82. (In English)
- Liu P. 2023. Exploration of the Formation Path of Yuan Dynasty Zaju Music and Script System. *Studies in Social Science & Humanities*, 2(10): 15–21. DOI: [10.56397/SSSH.2023.10.03](https://doi.org/10.56397/SSSH.2023.10.03)
- Thrasher A.R. 2000. Chinese Musical Instruments. New York, Oxford University Press, 98 p.

Конфликт интересов: о потенциальном конфликте интересов не сообщалось.

Conflict of interest: no potential conflict of interest related to this article was reported.

Поступила в редакцию 03.05.2025

Received May 03, 2025

Поступила после рецензирования 16.06.2025

Revised June 16, 2025

Принята к публикации 10.09.2025

Accepted September 10, 2025

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Цзян Сяоминь, аспирант кафедры общего языкоznания им. Л.А. Вербицкой, Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург, Россия.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Xiaomin Jiang, Postgraduate Student of the Department of General Linguistics named after L.A. Verbitskaya, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia.