

**ФУ СЯОЦЗЯО***Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова***ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ В КИТАЙСКОМ ТРАКТАТЕ  
XVIII ВЕКА «(ЮЙ ЧЖИ) ЛЮЙ ЛЮЙ ЧЖЭН И»**

Статья посвящена западноевропейской теории музыки в китайском трактате XVIII века «Сюй Бянь», который является третьим томом известного совместного труда императоров Канси и Цяньлуна – «(Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И». Проблематика статьи сосредоточена вокруг причин включения в текст трактата сведений, касающихся западноевропейской теории музыки, а также способов ее интерпретации в контексте традиционной классической музыкальной теории и философии Китая. Главными распространителями знаний теоретических основ европейской музыки стали западные миссионеры, служившие при дворе династии Цин. Автор подчеркивает, что сам император Канси проявлял большой интерес к западной музыкальной культуре, стремясь перенять все лучшее, чего достигла западная цивилизация, а также сделать эти знания крайне полезными для национального музыкального искусства. В статье освещаются факты создания книги, упоминаются имена группы ученых, принявших непосредственное участие в написании «Люй Люй Чжэн И», а также приводятся фрагменты перевода оригинального текста трактата с научными комментариями. В книге представлены сведения о нотах, нотном стане, ритме, ключах, знаках альтерации и т. д. Автор статьи обращает внимание на то, что графическое изображение ряда знаков отличается от традиционного европейского, что обусловлено различием музыкальных культур и моделей мышления Китая и Запада. Как следствие, данные символы получают новую интерпретацию со стороны китайских ученых музыкантов династии Цин. В заключение автор настоящей публикации приходит к выводу о том, что, хотя западным миссионерам удалось распространить европейскую музыкальную теорию при дворе цинских императоров, она не нашла широкого применения и осталась практически законсервированной в трактатах первой трети XVIII столетия. На сегодняшний день не обнаружено ни одного китайского произведения династии Цин периода «золотого века», которое было бы записано с помощью западной музыкальной нотации.

Ключевые слова: трактат «(Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И», китайские музыкально-теоретические трактаты, миссионеры-иезуиты.

Для цитирования: Фу Сяоцзяо. Западноевропейская теория музыки в китайском трактате XVIII века «(Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 43-49.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_43

**FU XIAOJIAO***S. Rachmaninov Rostov State Conservatory***WESTERN EUROPEAN THEORY OF MUSIC IN THE 18th CENTURY  
CHINESE TREATISE “YUZHILÜLÜ ZHENG YI”**

The article is devoted to the Western music theory in the Chinese treatise of the 18th century “Xu Bian”, which is the third volume of the well-known joint work of the Kangxi and Qianlong emperors – “Yuzhi Lülü Zheng Yi”. The problematics of the article is focused around the reasons for the inclusion into the text of the treatise the information relating to the Western music theory, as well as the ways of interpreting it in the context of traditional Chinese classical music theory and philosophy. Western missionaries who served at the court of the Qing Dynasty became the main distributors of knowledge of the theoretical foundations of European music. The author emphasizes that the Kangxi Emperor himself showed great interest in Western musical culture, striving to adopt all the best that Western civilization has achieved, and also to make this knowledge extremely useful for national musical art. The article highlights the facts of the creation of the book, mentions the names of a group of scientists who were directly involved in the writing of “Yuzhi Lülü

Zheng Yi", as well as fragments of the translation of the original text of the treatise with scientific comments. The book contains information about notes, staves, rhythm, clefs, accidental signs, etc. The author notes that the graphic representation of a number of signs differs from the traditional European one, which is due to the difference in musical cultures and thinking patterns of China and the West. As a consequence, these symbols are being reinterpreted by the Chinese scholarly musicians of the Qing Dynasty. The author comes to the conclusion that although Western missionaries managed to spread the European musical theory at the court of the Qing emperors, it did not find wide application and remained practically mothballed in the treatises of the first third of the 18th century. To date, not a single Chinese piece from the Qing Dynasty of the "Golden Age" recorded with Western musical notation has been discovered.

Keywords: treatise "Yuzhi Lülü Zheng Yi", Chinese musical and theoretical treatises, Jesuit missionaries

For citation: Fu Xiaojiao. *Western European theory of music in the 18th century chinese treatise "Yuzhi Lülü Zheng Yi"* // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 2. Pp. 43-49.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_43

Проблема изучения придворной музыки династии Цин периода «золотого века» неразрывно связана с музыкально-теоретическими трактатами, созданными в XVIII столетии современниками и непосредственными участниками музыкальных событий императорского дворца Гутун. В данном отношении глубокий научный интерес представляет книга «(Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И» ((御製) 律呂正義 後編), которая была написана в период с 1713 по 1746 годы и состоит из четырех томов, а именно: Шан Бянь (上編 – верхний том), Ся Бянь (下編 – нижний том), Сюй Бянь (續編 – последующий том) и Хоу Бянь (后編 – последний том). В настоящее время все четыре тома хранятся в библиотеке дворца Гутун в Пекине, и доступ к ним объективно ограничен. Однако не так давно в распоряжение исследователей поступило факсимильное издание «(Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И», опубликованное в 2000 году китайским издательством Хайнань [1]<sup>1</sup>. С того времени книга стала доступной для чтения и позволила, с одной стороны, заполнить некоторые пробелы знаний о музыкальной жизни императорского двора, а с другой – поставила перед исследователями новые вопросы, одним из которых стал вопрос о причинах включения в третий том книги, «Сюй Бянь», сведений, касающихся западноевропейской теории музыки, а также способов ее интерпретации в контексте традиционной классической музыкальной теории и философии.

Главными вдохновителями и руководителями проекта «(Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И» стали император Канси (1654–1722) и его внук император Цяньлун (1711–1799). Последний том, вышедший более чем через 20 лет после смерти Канси, стал, в некоторой степени, автономным изданием, поскольку Цяньлун намного меньше интересовался законами музыкальной теории Запада, чем его прославленный широко образованный дед. Если у Канси были задачи изложить свои взгляды на современное ему положение вещей, поспорить с традиционной теорией

12 люй, предложив новую – 14 люй, продвинуть европейское знание о музыкальной нотации и т. д., то Цяньлун интересовался в большей степени унификацией церемониала, музыкальных жанров, типов оркестров и в целом характером музыки, исполняемой по разным случаям во дворце. Именно поэтому объединение всех томов в единое целое можно считать достаточно условным. Кроме того, четвертый том вышел в середине века, когда политическая, экономическая, а следовательно, и культурная ситуация в стране существенно изменилась. Не стоит забывать и о личных интересах Цяньлуна. Существует предположение, что названный император даже не читал предыдущие три тома, а сразу приступил к созданию четвертого, который в итоге стал грандиозным проектом и содержал обилие информации по поводу организации музыкальной жизни в «Запретном городе».

Возвращаясь к основателю «Люй Люй Чжэн И», скажем, что император Канси любил музыку, хорошо владел китайскими традиционными струнными и духовыми инструментами, а также глубоко интересовался музыкальной культурой Запада.

Ростки интереса к западноевропейской культуре стали пробиваться в Китае задолго до правления императора Канси. Так, еще в период династии Мин в Поднебесной появляются западноевропейские портативные органы и клавикорды, первый из которых был привезен в подарок минскому императору Ваньли<sup>2</sup> в 1601 году итальянским католическим миссионером Маттео Риччи. Факт того, что после распада империи Мин сохранившиеся европейские музыкальные инструменты поместили в сокровищницы Цин, говорит о том, что манчжурские императоры активно интересовались культурой Запада.

Сам Канси проявлял незаурядный интерес вообще ко всему европейскому – философии, математике, астрономии, географии и пр.

Среди первых ученых людей, познакомивших Канси с достижениями европейской науки и искусства, был Фердинанд Вербист. Регулярные беседы ученого с императором продолжались пять месяцев и были весьма приятны для обеих сторон. «На рассвете, – писал в своих дневниках бельгийский иезуит, – я шел во дворец, где меня тотчас же допускали в покои Государя. Оттуда я часто не выходил до трех или четырех часов пополудни. Наедине с императором я читал и разъяснял. Нередко я задерживался во дворце на обед, и мне подавали изысканные мясные кушанья на золотой тарелке» (цит. по: [2, р. 65]). Вербист был математиком, и его основной задачей как ученого было познакомить Канси с геометрией Эвклида. Тем не менее, вопросы теории музыки, в определенной степени связанные и с математикой, тоже обсуждались.

Переломным моментом в развитии музыкальных увлечений императора можно считать появление при дворе Томаса Перейры, прибывшего с миссией иезуитов в 1673 году и представленного ко двору по рекомендации Вербиста. Иезуиты подарили императору портативный орган и клавесин, а мастерство Перейры как музыканта привело Канси в полный восторг. Помимо занятий на инструменте, Канси потребовал от иезуита прочесть своим приближенным и многочисленным детям лекции по теории музыки.

Даже если западноевропейская музыка и оставалась экзотической для аристократии начала XVIII века, то она не была в Китае чем-то совершенно неизведанным. Приблизительно в одно и то же время с «Люй Люй Чжэн И» появляются еще два музыкально-теоретических трактата анонимных авторов: «Люй Люй Цзуаньё» (律呂纂要) – «Собрание основ музыки» и «Люй Люй Цзэю» (律呂節要) – «Краткое изложение основ музыки». «Первый, – пишет Шерил Чоу, – представляет западную нотацию, “Гвидонову руку”, лады *durus* и *mollis* и некоторые основные правила контрапункта, включая разрешение диссонансов. Второй занимается теорией точного интонирования и акустическими теориями звука, такими как причина консонанса и диссонанса» [3, р. 77]. Если большинство ученых сходятся во мнении, что «Люй Люй Цзэю» принадлежал перу Перейры, то по поводу авторства второго трактата дебаты ведутся до сих пор<sup>3</sup>.

Продолжателем дела Перейры стал композитор Теодорико Педрини, который занял место музыкального наставника императора после смерти Перейры. Не вдаваясь в подробности профессиональной, весьма разнообразной музыкантской деятельности Педрини при дворе, отметим, что немаловажной ее составляющей

было участие в проекте создания трехтомника «(Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И». Для работы над книгой император Канси привлек лучших специалистов страны в области музыки и математики – Вэй Тинчжэня<sup>4</sup>, Мэй Цзюечэна<sup>5</sup> и Ван Ланьшэна<sup>6</sup>. Составной частью третьего тома стали лекции Перейры по теории музыки, а окончательный вариант текста всего трехтомника был доработан лично императором Канси.

Перед создателями книги стояла непростая задача найти правильные эквиваленты музыкально-теоретическим понятиям и определениям европейской системы. Будущие читатели, которыми были, по всей вероятности, приближенные и родственники императора, тысячелетиями воспитывались на восприятии и понимании музыки в русле религиозно-философских доктрин. Будучи апологетами конфуцианства, манчжурские аристократы приняли идею космологической природы музыки, одновременно признав важность ее социально-политической и воспитательной роли в обществе.

Столкновение двух способов мышления проявилось уже на стадии оформления книги, где текст был записан столбиками иероглифов, которые полагалось читать сверху вниз и справа налево, а музыкальные примеры по-европейски: в строчку, слева направо. Современный исследователь должен быть благодарен автору за принцип наглядности, планомерно воплощенный в книге, поскольку отсутствие в тексте точек и других знаков препинания создает большие трудности для понимания изложенного.

Начинается книга с Введения, где автор упоминает систему 12 люй, описанную еще в исторических источниках династий Хань, Суй и Тан. Не проходит он и мимо пентатоники, где каждый тон имеет свое название. Все сведения излагаются чрезвычайно коротко и исключительно для того, чтобы показать абсолютное несходство музыкально-теоретических систем Китая и Западной Европы. По словам автора, сведения о европейской теории музыки были завезены в Китай миссионерами-иезуитами, и наиболее важную роль в распространении данных знаний сыграл Сюй Жишэн (китайское имя Томаса Перейры).

За Введением следовал основной текст книги «Сюй Бянь», структура которой состояла из разделенных на 17 разделов двух частей: «Се Юнь Ду Цю I» (协云度曲上) и «Се Юнь Ду Цю II» (协云度曲下).

Поскольку одной из стратегических целей автора было дать читателям знание о способах записи музыки, то вполне естественно, что первый раздел «У сянь цзе шэн» (五线界声) открывался описанием пятилинейного нотного стана. Надо сказать, что «в Китае в те времена не было

стандартизированной нотной записи. Большая часть музыки передавалась по слуху и заучивалась наизусть. Лишь малая часть сочинений записывалась в различных системах нотации, наиболее привычной из которых была *гончипу*. Базирующаяся на иероглифических символах, она не указывала ритм и не давала никаких визуальных подсказок относительно высоты тона» [2, р. 65].

Сам нотный стан справедливо интерпретируется здесь как краеугольный камень западной нотации. На 116 странице читателю объясняют, почему пять линий являются оптимальным количеством для записи нот: «Если слишком мало линий, то будет недостаточно, чтобы записать все высокие звуки. Если будет много линий, то это вызовет затруднения у людей, читающих ноты» [1, р. 116].

Далее мы находим сведения о записи нот, длительностях, ключах, знаках альтерации и т. п. Интересно, что автор выкладывает эти знания на почву традиционного китайского символического мышления в музыке, дабы облегчить китайским певцам и инструменталистам понимание и практическое использование нотных записей в исполнительской практике. «Символическое мышление в музыке, – пишет исследователь, – отражало попытки установить соответствие отдельных музыкальных тонов, музыкальных инструментов, видов и жанров музыки с элементами мироздания, проявлениями психики и социальными структурами. Так, 12 ступеней нормативного звукоряда *люй люй* связывались с периодами суток, с положением Солнца и Луны, с месяцами года и т. п. Ступени пентатонического звукоряда (пентатоника), выделяемые из системы *люй люй*, соотносились с пятью стихиями природы, эмоциями, внутренними органами, видами животных, рангами социальной иерархии и т. д.» [4, с. 330].

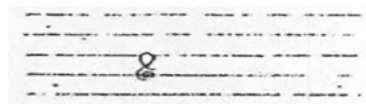
Влияние традиции визуализации конкретных предметов и абстрактных понятий в знаках и иероглифах наглядно проявляется в объяснении функции знаков альтерации. Понижение тона трактуется как слабость и мягкость, а сам знак бемоля  $\flat$ , «округлый и гладкий, как медленное течение реки», одновременно символизирует «слабую» мягкую музыку. Напротив, знак диеза  $\sharp$  символизирует музыку «сильную», потому что «форма этого знака – ромб, а он похож на квадрат» [1, с. 161].

Этимология символов повышения и понижения тонов в интерпретации китайских теоретиков музыки уходит корнями в значения иероглифов Цин (清 – чистый) и Чжо (浊 – мутный), первоначальный смысл которых заключался в описании различных качеств воды. Иероглиф

Цин означал чистую воду, а Чжо – наоборот. Во времена династии Чжоу (1046–256 до н. э.) данные иероглифы обросли новыми значениями, и Цин стал ассоциироваться с хорошей музыкой. В период царствования Хань конфуцианский мыслитель Дун Чжуншу утверждал, что «чистая часть (Цин) в воздухе – это все самое ценное, а чистые люди – мудрые таланты» [5, с. 200]. Помимо этого, звуки Цин и Чжо стали соотносить со звуками Ган (剛 – твердый) и Жоу (柔 – слабый). Звук Ган символизировал Цин – высокий голос, а звук Жоу – Чжо, низкий голос. Автор «Люй Люй Чжэн И» пишет, что «в музыке обязательно должны быть звуки Ган и Жоу. Знак  $\flat$  символизировал знак Жоу. <...> Знак  $\sharp$  символизировал звук Ган» [1, с. 161].

Не менее символично описаны в разделе «Сань пинь мин дяо» (三品名调) ключи: Шан Пинь (上品 – скрипичный ключ), Чжун Пинь (中品 – альтовый ключ) и Ся Пинь (下品 – басовый ключ). Каждый из них соотносился с определенными качествами человеческой природы. Например, Шан Пинь означал «неуклонное стремление вперед», а Ся Пинь связывался с умением «довести начатое до конца» [1, с. 163]. В основу графики скрипичного ключа, который помещался между второй и третьей линиями, был положен незамкнутый круг, и для его написания использовали следующий порядок движений: «сверху вниз, внутрь и наружу» [Там же] (Рис. 1).

Рис. 1. Ключ Шан Пинь

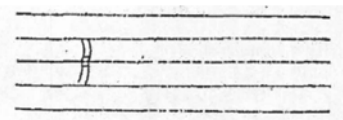


Такие же округлые формы имел ключ Ся Пинь (Рис. 2). Внешне несколько не похожий на традиционный басовый ключ, Ся Пинь основывался на соединении четырех замкнутых колец. Ключ Чжун Пинь (Рис. 3), в свою очередь, походил на лестницу.

Рис. 2. Ключ Ся Пинь



Рис. 3. Ключ Чжун Пинь



Ключ Шан Пинь могли записывать на первой и второй линиях, Ся Пинь помещали на четвер-

тую и пятую линии, а ключ Чжун Пинь писали на второй, третьей и четвертой.

Безусловно, автор книги не обошел вниманием вопрос длительности нот, которую связал с темпом, а также «началом и концом музыки». В разделе «Юе инь чан дуань чжи ду» (乐音长短之度) читаем: «На нотоносце каждая нота должна иметь длительность, и для этого нужен единый метод обозначения длительностей. В музыкальном исполнении существуют способы контроля начала и конца музыки, а также быстрого или медленного темпа. В этом случае добиваются музыкальной гармонии в исполнении» [1, с. 177].

Необходимо отметить, что в китайской теории вопросы длительности ноты или продолжительности всего произведения тесно связаны с регистрами и музыкальными инструментами. «Только деревянные музыкальные инструменты, – пишет автор, – могут контролировать ритм и границы разделов музыкального произведения» [Там же]. Важно подчеркнуть, что речь в данном случае идет о деревянных ударных. Начиная с династии Чжоу (周, 1046–771 до н. э.) все музыкальные инструменты делились на восемь категорий в соответствии с материалом изготовления: Цзинь (金 – металл), Ши (石 – камень), Сы (丝 – шелк), Чжу (竹 – бамбук), Пао (匏 – тыква), Ту (土 – земля), Гэ (革 – кожа), Му (木 – дерево). Ударные инструменты Ю (敔) и Чжу (柷) относились к категории дерева. В конфуцианской ритуальной дворцовой музыке исполнитель ударял по Чжу (Рис. 4) деревянной палочкой, обозначая начало произведения. Когда музыкальное произведение заканчивали, музыкант вставал рядом с ударным инструментом Ю в форме тигра (Рис. 5), клал его на деревянную подставку, затем три раза стучал по голове тигра бамбуком, а затем трижды тер по его зубчатой спине бамбуковыми лентами.

Рис. 4. Ударный инструмент Чжу



Вопросы метра и ритма изложены в книге столь подробно, что могли бы стать предметом анализа в отдельной статье. Скажем только, что система длительностей несла отпечаток той же системы китайского символического мышле-

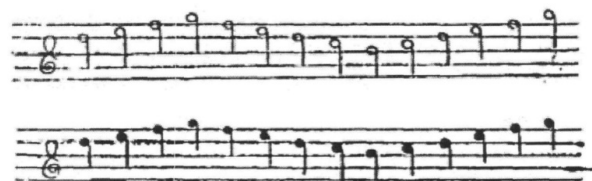
ния и называлась Цюань Ду. Центральной длительностью в системе была целая нота, которая называлась Чжун Фэнь (中分 – промежуточное деление). За каждой из восьми длительностей, от максимы до шестнадцатой, был закреплен свой иероглиф, обозначающий в свою очередь определенное жизненное явление или действие, и сфера применения каждой длительности была подробно описана. Излагая детали их исполнения, автор обращал внимание читателя на то, что не каждую длительность способен выдерживать человеческий голос, и самые протяженные из длительностей исполняются только на музыкальных инструментах.

Рис. 5. Ударный инструмент Ю



Более традиционно выглядит в книге система расположения нот на нотоносце: «Если нота написана на четвертой линии и выше, то палочку должно писать вниз. Потому что так можно избежать выхода палочки за рамки нотоносца. Наоборот, если нота написана на третьей линии и ниже, то палочку ноты должно писать вверх» [1, с. 179–180]. Независимо от направления, палочки писали справа от ноты (Рис. 6).

Рис. 6. Расположение нот на нотоносце



В восьмом разделе книги, «Юэ Инь Цзянь Се Ду Фэнь» (乐音间歇度分), описаны правила чтения нот с точкой, которые автор назвал «Бань Цзя Чжи Цзи» (半加之记), что означает «длительность ноты увеличивается наполовину» [1, с. 194]. Приводятся также образцы увеличения длительностей с помощью лиг, в том числе упоминаются межтактовые синкопы.

В заключительном разделе, «Юэ Ту Цзун Шо» (乐图总说), подводятся итоги. Главный вывод, к которому приходит автор, – это то, что изложенные в предыдущих разделах знания при умелом использовании могут найти широкое

практическое применение [Там же, с. 191]. В связи с этим автор считает целесообразным привести примеры записи нот, длительностей, ключей, размеров и т. п., собрав их в некое приложение из 16 образцов. Даже беглый взгляд на данные примеры позволяет интерпретировать их как варианты сочетания на нотном стане ключа, размера и ключевых знаков; варианты группировки длительностей; расположение нот в пределах гексахорда в поступенном движении, в движении по терциям, квартам, квинтам и секстам. Полагая, что выше было сказано уже достаточно, автор практически не комментирует примеры, оставляя их для анализа и размышлений самим читателям книги.

Краткий обзор европейской теории музыки в интерпретации авторов «(Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И», безусловно, не дает представления о всей полноте понимания основ западной музыки со стороны китайских теоретиков того времени. Тем не менее, даже приведенные выше сведения показывают, насколько глубоким был интерес определенных кругов китайского общества к новой музыке и инструментарию, поступающему

из Европы. С другой стороны, овладение основами музыкальной теории явно шло не по тому пути, который предначертали иезуиты – как Перейра, так и Педрини. Главной целью последних было и оставалось внедрение европейской нотной грамоты с целью обучения чтению и исполнению духовных полифонических партитур, пробуждавших у новообращенных прихожан благоговейные чувства. И если среди приближенных императора и находились ценители такого рода искусства, то в масштабе страны, по сути, ничего не менялось. Европейская теория музыки не нашла широкого применения и осталась практически законсервированной в трактатах первой трети XVIII столетия. На сегодняшний день не обнаружено ни одного китайского произведения династии Цин периода «золотого века», которое было бы записано с помощью западной музыкальной нотации. Символическое мышление китайцев в музыке оставалось верным собственной тысячелетней музыкальной системе, которая интерпретировала элементы европейской теории, извлекая из своих анналов подходящие символические эквиваленты.

### • ПРИМЕЧАНИЯ •

<sup>1</sup> Оригинал рукописи хранится в библиотеке «Запретного города» под номером 00000034-9/52.

<sup>2</sup> Годы правления: 1572–1620.

<sup>3</sup> Более подробно со списком источников и полемикой музыковедов по поводу атрибуции трактата «Люй Люй Цзэю» можно познакомиться в статье Шерил Чоу [3, р. 77].

<sup>4</sup> Вэй Тинчжэнь (1667–1756) – чиновник и поэт династии Цин. В 1713 году на национальном экзамене Кэцзюй (обязательном экзамене для претендентов на официальные должности) Вэй Тинчжэнь занял третье место и стал чиновником по подготовке книг для государства.

<sup>5</sup> Мэй Цзюечэн (1681–1763) – знаменитый математик династии Цин.

<sup>6</sup> Ван Ланьшэн (1697–1737) – музыкальный теоретик династии Цин. «В 1698 году, – пишет Чжан Чжаоцзунь, – он изучал естественные науки и теорию музыки под руководством известного ученого Ли Гуанди (1642–1718). Среди тех, кто учился вместе с ним, был и Вэй Тинчжэнь. До вступления в должность Ван Ланьшэн учился 14 лет. Когда в 1712 году император Канси приступил к составлению книги, Ли Гуанди порекомендовал императору Канси своего ученика Ван Ланьшэна, который с тех пор и начал свою работу по подготовке книг для государства. В 1721 году на национальном экзамене Кэцзюй он занял второе место» [6].

<sup>7</sup> Нумерация во всех томах сквозная, начиная с первого тома.

<sup>8</sup> Знаки бемоля и диеза скопированы из книги «Сяо Бянь».

### • ЛИТЕРАТУРА •

1. 御制律吕正义》– 海南出版社, (清) 允祉 等, 著, 2000, 共四编, 2433 页 / (Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И: в 4 кн. Хайкоу: Хайнань, 2000. 2433 с. (факсимиле).
2. *Melvin Sh. Rhapsody in red: how western classical music became Chinese*. New York: Algora Pub., 2004. 362 p.
3. *Chow Sh. A localised boundary object: seventeenth-century Western music theory in China* // *Early Music History*. 2020. October. Vol. 39. Pp. 75–113.
4. *Духовная культура Китая: энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко. М.: Восточная литература, 2010. Т. 6: Искусство. 2031 с.*
5. 《“清” 古代音乐发展的美学特征》– 作家·周林, 2015, 第09期, 199–200页. / Чжоу Линь. Эстетические особенности развития древней музыки // *Писатель*. 2015. № 9. С. 199–200.
6. 《康、雍朝文化领袖 – 王兰生》– 档案天地·张召尊, 2019, 第03期 / Чжан Чжаоцзунь. Культурный лидер эпохи правления Канси и Юнчжэна – Ван Ланьшэн // *World Archives*. 2019. № 3. URL: <https://m.fx361.com/news/2019/0401/4955941.html> (дата обращения: 13.05.2023).

### REFERENCES

1. 《御制律吕正义》 – 海南出版社, (清) 允祉 等, 著, 2000, 共四编, 2433 页 / (Yuj Chzhi) Lyuǐ Lyuǐ Chzhen I: v 4 kn. [Yuzhi Lülü Zheng Yi: in 4 books]. Hajkou: Hajnan, 2000. 2433 p. (facsimile).
2. *Melvin Sh.* Rhapsody in red: how western classical music became Chinese. New York: Algora Pub., 2004. 362 p.
3. *Chow Sh.* A localised boundary object: seventeenth-century Western music theory in China. In: *Early Music History*. 2020. October. Vol. 39. Pp. 75–113.
4. Duhovnaja kul'tura Kitaja: jenciklopedija [Spiritual culture of China: encyclopedia]: v 6 t. Gl. red. M. Titarenko. Moscow: Vostochnaya literatura, 2010. Vol. 6: Art. 2031 p.
5. 《“清” 古代音乐发展的美学特征》 – 作家·周林, 2015, 第09期, 199–200页 / *Chzhou Lin'*. Jesteticheskie osobennosti razvitija drevnej muzyki [Aesthetic features of the development of ancient music]. In: *Writer*. 2015. No. 9. Pp. 199–200.
6. 《康、雍朝文化领袖 – 王兰生》 – 档案天地·张召尊, 2019, 第03期 / *Chzhan Chzhaoczun'*. Kul'turnyj lider jepohi pravlenija Kansi i Junchzhjena – Van Lan'shjen [Cultural leader of the era of the reign of Kangxi and Yongzheng – Wang Lansheng]. In: *World Archives*. 2019. No. 3. URL: <https://m.fx361.com/news/2019/0401/4955941.html> (date of application: 13.05.2023).

#### Фу Сяоцзяо

аспирантка кафедры истории музыки  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*fuxiaojiao99999@outlook.com*  
ORCID: 0000-0002-8846-2095

#### Fu Xiaojiao

Postgraduate student at the Music History Department  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*fuxiaojiao99999@outlook.com*  
ORCID: 0000-0002-8846-2095