





Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
АМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
(ФГБОУ ВО «АмГУ»)

Факультет международных отношений
Кафедра китаеведения
Направление подготовки 41.03.01 – Зарубежное регионоведение
Направленность (профиль) образовательной программы Азиатские исследования

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ
Зам. зав. кафедрой
 М. А. Хаймурзина
« 23 » 06 2023 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА


на тему: Китайская традиционная музыкальная культура: периодизация
процесса развития

Исполнитель студент группы 931-об	 (подпись, дата)	Л. А. Воскобойников
Руководитель профессор, д-р филос. наук	 (подпись, дата)	И. Б. Кейдун
Нормоконтроль	 (подпись, дата)	О. А. Чередниченко

Благовещенск 2023

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
АМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
(ФГБОУ ВО «АмГУ»)

Факультет международных отношений
Кафедра китаеведения

УТВЕРЖДАЮ
Зам. зав. кафедрой
 М. А. Хаймурзина
«10» 02 2023 г.

ЗАДАНИЕ

К выпускной квалификационной работе студента Воскобойникова Л. А.

1. Тема курсовой работы: Китайская традиционная музыкальная культура: периодизация процесса развития

(утверждена приказом от 20.03.2023 №660-уч)

2. Срок сдачи студентом законченной работы 23.06.2023 г.

3. Исходные данные к выпускной квалификационной работе: _____


4. Содержание выпускной квалификационной работы (перечень подлежащих разработке вопросов): описание китайской традиционной музыкальной культуры, описание истории развития музыкальной традиционной культуры, описание традиционных китайских музыкальных инструментов

5. Перечень материалов приложения: (наличие чертежей, таблиц, графиков, схем, программных продуктов, иллюстративного материала и т.п.): нет

6. Дата выдачи задания 10.02.2023 г.

Руководитель курсовой работы: Кейдун Ирина Борисовна, профессор, доктор философских наук, доцент

(фамилия, имя, отчество, должность, ученая степень, учёное звание)

Задание принял к исполнению (дата): 10.02.2023 г. 

(подпись студента)

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа содержит 76 с., 3 источника.

КИТАЙСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА, ИСТОРИЯ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКИ, КИТАЙСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ.

В работе представлено описание и периодизация исторического процесса развития традиционной музыкальной культуры Китая.

Объект работы – китайская традиционная музыкальная культура.

Предмет – процесс исторического развития китайской традиционной музыкальной культуры.

Цель – установка периодизации процесса развития традиционной музыкальной культуры Китая согласно династийным периодам китайской истории.

Задачи исследования: установить критерии развития и перехода к новому этапу музыкальной культуры; изучить китайскую традиционную музыкальную культуру на протяжении всей истории Китая; определить ключевые моменты изменения и развития китайской традиционной музыкальной культуры.

Работа состоит из пяти глав. В первой главе представлен разбор неолитической музыкальной культуры Китая. Во второй – во времена династий Шан и Чжоу. В третьей – от династии Хань до начала эпохи Суй. В четвертой – в эпоху китайского средневековья. В пятой – в новое время.

Основу исследовательской базы работы составляет литература на английском, русском и китайском языках, касающаяся как темы китайской

музыкальной культуры, так и исторических процессов Китая, а также литература с исключительно музыкальной спецификой.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
1 Истоки китайской традиционной музыки до XV в до н.э.	8
1.1 Зарождение китайской традиционной музыкальной культуры	8
1.2 Наиболее ранние китайские музыкальные инструменты	12
1.3 Формирование первых ладовых систем и зачатков музыкальной теории в древнем Китае	16
2 Традиционная музыкальная культура Китая в период с 1600–221 гг. до н. э.	20
2.1 Структурирование и формирование жанров в китайской традиционной музыкальной культуре	20
2.2 Появление и совершенствование новых музыкальных инструментов в эпохи Шан и Чжоу	29
3 Традиционная музыкальная культура Китая в период с 221 г до н. э. – 589 г.	36
3.1 Развитие технологий производства музыкальных инструментов	36
3.2 Совершенствование музыкальной теории и новые методы написания музыки	41
4 Традиционная музыкальная культура Китая в период средневековья	48
4.1 Культурный расцвет в эпоху Тан и последующее развитие	48
4.2 Совершенствование музыкальной теории в период позднего средневековья	53
5 Традиционная музыкальная культура Китая в эпоху Цин и в XX в.	57
5.1 Взаимодействие китайской музыки с иностранной	57
5.2 Консервация традиционной музыкальной культуры Китая	64
Заключение	68
Список использованных источников и литературы	70

ВВЕДЕНИЕ

Музыка в Китае, как и в любых других странах – неотъемлемая и важнейшая часть национальной культуры. История китайской цивилизации насчитывает более трех тысяч лет, и все это время музыка была неразрывно связана с культурной жизнью самых разных слоев населения Китая: от рабочих и военных до знати и духовенства. В данной работе рассмотрены важнейшие вехи развития инструментальной музыкальной культуры Китая.

Китайское музыкальное искусство уникально по многим причинам, это подтверждается многими научными деятелями как в Китае, так и в России, и во многих других странах. Для китайского народа музыка была важной частью жизни в течение всей истории развития китайской цивилизации, на протяжении китайской истории в каждой сфере жизни человека находилось место для музыки. Различные музыкальные инструменты и их звуки в древней культуре Китая символизировали различные явления природы, формировали у китайского народа особое восприятие окружающей реальности, а также даровали китайцам некоторую иллюзорную власть над миром. В китайской литературе встречаются описания того, как истинно виртуозные шаманы музыканты вызывали стихийные бедствия, возвращали богатый урожай, изменяли внутренние ощущения слушавших музыку. И все это при помощи игры на музыкальном инструменте.

Актуальность данного исследования обусловлена важностью музыкальной составляющей в традиционной культуре Китая. Изучение традиционной музыки позволяет глубже погрузиться в культурную жизнь китайского народа во все периоды его существования, так как музыка в Китае всегда затрагивала и продолжает затрагивать практически каждую сферу жизни.

Китайская традиционная музыкальная культура прошла долгий путь и претерпела немало изменений. Процесс развития традиционной музыкальной

культуры Китая происходил весьма постепенно. Однако возможным является выделить некоторые переломные моменты, и установить условную периодизацию развития, проследив тем самым корреляцию музыкальной культуры с другими историческими процессами, проходившими в Китае.

Объектом исследования является китайская традиционная музыкальная культура, **предметом** – процесс исторического развития китайской традиционной музыкальной культуры.

Цель данного исследования – установить периодизацию процесса развития традиционной музыкальной культуры Китая согласно династийным периодам китайской истории. В соответствии с целью были поставлены следующие **задачи**:

- установить критерии развития и перехода к новому этапу музыкальной культуры;
- изучить китайскую традиционную музыкальную культуру на протяжении всей истории Китая;
- определить ключевые моменты изменения и развития китайской традиционной музыкальной культуры;

Китайская традиционная музыкальная культура, будучи одной из древнейших музыкальных культур в мире, обладает как типичными для остального музыкального мира чертами, так и уникальными особенностями, характерными лишь для китайской традиционной культуры.

Изучив и проанализировав монографии, статьи, посвященные описанию китайской традиционной музыкальной культуры, а также источники по теме на китайском языке, в выпускной квалификационной работе мы сформировали периодизацию этапов развития традиционной музыкальной культуры Китая.

В качестве признаков перехода музыкальной культуры на новый этап развития были взяты следующие критерии:

- появление принципиально новых музыкальных инструментов;

- усовершенствование технологий производства музыкальных инструментов, приведшее к качественному росту звучания инструментов;
- появление новых музыкальных жанров, либо появление принципиально новых элементов в уже устоявшихся жанрах;
- значимые изменения в ладовой системе;
- пересмотр подходов к пониманию музыки и музыкальной теории.

При написании бакалаврской работы основная опора делалась на работы китайских исследователей У Чжао и Лю Дуншэна, а также других представителей зарубежного и российского китаеведения, в том числе М. В. Исаевой, Л. С. Васильева, М. Е. Кравцовой – с российской стороны, К. Робинсона – с зарубежной.

1 ИСТОКИ КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ

1.1 Зарождение китайской традиционной музыкальной культуры

Китайская традиционная музыкальная культура в изначальном своем виде формировалась по двум основным направлениям: народная музыка и высокая музыка для привилегированных сословий.

В китайском музыкальном словаре «中国音乐词典» Чжунго иньюэ цыдянь написано о том, что изначально в музыкальной философии Китая понятие «музыкального звука» описывалось как противоположное понятию «шум»¹. «Когда мир пребывает в великом покое, все существа в умиротворении, все изменяется согласно высшему, тогда музыка достигает завершенности. Музыка, достигшая завершенности, имеет следствием умерение страстей и желаний. Когда страсти и желания не направлены по ложному пути, музыка достигает законченности. Музыка, обретшая законченность – это искусство, проистекающее из уравниваемости»². Такое понимание музыки сформировалось путем длительного развития в неолитическую эпоху (7500-1500 гг до н.э.)

Китайцы, как и многие народы мира, жили по принципу первобытно-родовой общины на протяжении сотен тысяч лет. Китай издревле располагал обширной территорией, где повсюду обнаружены следы деятельности древних людей, однако ее историческое развитие идет неравномерно. Различные типы культур на каждом историческом этапе, существовали чуть раньше или позже друг друга, длительные и короткие, имевшие сложные отношения. Вообще говоря, музыкальные культурные реликвии, относящиеся к раннему неолиту, включающие культуру Хэмуду (hémǔdù 河姆渡) в бассейне реки Янцзы около 6000 лет назад, а также культуру

¹ Чжунго иньюэ цыдянь (Словарь по китайской музыке). Пекин, 1984. – 464 с. 中国艺术研究院.

² Люйши чуньцю (Весны и осени господина Люя). М., 2001. С. 109. 《吕氏春秋》

Пэйлиган (péilǐgǎng 裴李崗), культуру Давэнькоу (dàwènkǒu 大汶口), культуру Яншао (yǎngsháo 仰韶) и культуру Мацзяо (mǎjiāyáo 马家窑) в бассейне Хуанхэ доказывают, что Хуанхэ и бассейн реки Янцзы являются самыми ранними местами зарождения музыкальной культуры китайской нации. Около 5000 лет назад каждый род и племя последовательно входили в позднюю стадию родовой общины, в связи с чем возрастала роль религии в жизни общества, и музыкальная культура получала заметное развитие. Оригинальные музыкальные инструменты, обнаруженные в культуре Луншань (lóngshān 龙山), принадлежащие к этому периоду, это доказывают³.

Древние китайцы создавали примитивную музыку в условиях первобытного общества. Из существующих древних легенд видно, что музыка образовывалась в процессе труда (коллективные ритмичные напевы) и была объединена с колдовством, первобытным танцем и поэзией, чтобы служить трудовой практике и коллективным интересам рода. А другие легенды указывают на то, что они связаны с жертвоприношениями, охотой, животноводством и земледельческой деятельностью⁴.

В «Шуцзине» описана легенда о том, что «можно ударить камнем о камень, и сотня зверей пустится в пляс» «Цзи ши чжуа ши, бай шоу люй у» «击石挝石,百兽率舞». Десятки тысяч лет назад древние люди, проживавшие на территории современного Китая, стали вступать в матриархальное родовое общество, жившее рыболовством и охотой. В свободное от работ время им требовалось выражать свои ощущения и эмоции получаемые от повседневной жизни и охоты, и в песнях и танцах воспроизводить эпизоды выслеживания и боя с дикими зверями. Легенда о том, что «можно ударить камнем о камень, и сотня зверей пустится в пляс» – это яркое изображение

³ У Чжао, Лю Дуншэн. Чжунго иньюэ шилуэ (Краткая история китайской музыки) / У Чжао, Лю Дуншэн. Пекин. – 1993. С. 5. “中国音乐史略” / 吴钊、刘东升

⁴ Лю Да-цзюнь. Китайская музыка / Пер. с прим. и доп. И. Г. Баранова. Харбин. – 1924. С. 68.

людей в древности, стучащих по камням и переодевающихся в различных диких животных, исполняющих ритуальные песнопения и танцы⁵.

В Датун-Хуэй-Туском автономном уезде, провинция Цинхай, был обнаружен узорный керамический кувшин эпохи неолита, на внутренней стороне которого изображены танцующие люди в костюмах животных (на что указывают их хвосты). Ниже расположены четыре параллельные полосы, изображающие водную гладь. Если наполнить кувшин водой, то нарисованные танцоры будто оказываются на берегу реки, и при колебании воды в отражении будет создаваться иллюзия танца нарисованных людей в костюмах зверей. Это яркий образный материал, позволяющий нам понять песенные и танцевальные мотивы в обществе древнего Китая. Исполняющие ритуал музыканты и танцоры примеряли на себя как роль охотников, так и роль жертвы, в попытках как можно более достоверно воссоздать эпизод охоты. Для подобного рода ритуалов характерен повторяющийся характер, нужный для повторения успеха на охоте⁶.

Что касается слов «ударить камнем о камень», то скорее всего речь идет о примитивных каменных ударных инструментах. Вероятно, сама песня представляла из себя произведение, опирающееся по большей части на ритмические рисунки, создаваемые ударными инструментами. Ударные инструменты являются наиболее конструктивно примитивными среди остальных музыкальных инструментов, что объясняет их раннее появление в музыкальной культуре. В принципе ритмическая часть является фундаментальной основой любой музыкальной культуры. Так как ритм может обходиться без мелодии и гармонии и быть самодостаточным. Но мелодия без ритма невозможна. Следовательно, из этого, можно смело предположить, что инструментальная музыкальная часть данного обряда располагала только ударной секцией. Однако не стоит отбрасывать и

⁵ У Чжао, Лю Дуншэн. Чжунго иньюэ шилюэ. С. 5.

⁶ Там же. С. 5.

высокую вероятность использования в данном обряде другого инструмента, доступного человечеству издревле – человеческий голос. Вероятно, под ритмичную игру каменных инструментов, помимо танцев, также исполнялись и некоторого рода напевы.

Также имели место не только песни об охоте, но и о других повседневных занятиях обычного жителя древнего Китая. К примеру, в «Люйши чуньцю» (lǚshì chūnqiū 吕氏春秋) записано, что среди древних песен исполнявшихся во время ритуального танца существовали песня «Фэнь Угу» (fēnwǔgǔ 畋五谷) – пожелание пяти зернам расти быстрее, «Цаому» (cǎomù 草木) – молитва о том, чтобы урожай был пышнее, «Цзун Циншоу Чжицзи» (zǒng qínshòu zhījī 总禽兽之极) – песнь о скором размножении скота. В первобытном обществе люди не могли понять многие явления в природе, такие как жизнь и смерть, ветер и дождь, гром и молния и другие устрашающие явления природы. Любая цивилизация так или иначе приходила к религиозному сознанию и объяснению подобных явлений высшими силами, которые можно задобрить ритуалами и жертвоприношениями. Чтобы выжить, древние люди часто проводили различные религиозные обряды, они пели и танцевали, молились своим предкам, небу и земле. Просили благословения, надеясь, что погода будет хорошей, бедствия будут предотвращены, а зерна будут в изобилии, и скот будет процветать. Данные песнопения имели религиозно-церемониальный характер, и все были посвящены тематике сельского хозяйства, что подчеркивает важность данной сферы деятельности в жизни древних народов, проживавших на территории современного Китая⁷.

Детали и особенности древней музыки «Фэнь Угу» весьма затруднительно исследовать, ввиду ее возраста. Как и многая религиозная музыка древности, «Фэнь Угу» была предназначена для ритуального танца, и

⁷ У Чжао, Лю Дуншэн. Чжунго иньюэ шилюэ. С. 6.

логично предположить, что ритмичность должна быть основным фактором в такой музыке, поскольку основное назначение подобной музыки – сопровождать танцы во время ритуала. Мелодия же может быть относительно простой и незамысловатой, так как отходит на второй план. В трактате «Спор о соли и железе» такую музыку называют «Юэ эр у чжуань» (yuè'érwúzhuan 乐而无转) – музыкой без мотива, что позволяет предположить возможность вариативности мелодии в рамках ладовой тональной системы⁸.

Данные примеры позволяют отметить общие для музыкальной культуры древнего Китая дошанской характерные особенности:

- исключительно религиозная направленность, ритуальность, отсутствие музыки светского характера;
- ритмичность, основная музыкальная партия зачастую приходится именно на ударные инструменты;
- отсутствие оформленной музыкальной теории, написание музыки «по наитию»;
- частая сюжетная ориентированность, многие произведения воссоздают уже произошедшие события, либо в надежде на их повторение, либо в знак уважения духам и подвигам предков.

1.2 Наиболее ранние китайские музыкальные инструменты

Тысячелетия назад, во времена племенных общин, жизнь человека была наполнена опасностью и состояла преимущественно из выживания. Распределение ресурсов по большей части приходилось на первостепенные задачи, обеспечивающие выживание: охота, самозащита, сельское хозяйство, возвращение потомства. В подобных условиях формирование культуры, пускай и происходит естественным путем, но весьма замедлено. Активное развитие музыкальной культуры в обществе становится возможным при двух сценариях. Первый – развитие общества до того этапа, при котором община

⁸ У Чжао, Лю Дуншэн. Чжунго иньюэ шилюэ. С. 6.

обладает достаточным количеством ресурсов, чтобы часть населения имела возможность отвлекаться на стороннюю деятельность, а часть ресурсов могла пойти на изготовление инструментов. Второй – включение музыкальной культуры в непосредственно процесс выживания. Человек, имея потребность в самовыражении, всегда склонялся ко второму варианту, вплетая искусство в процесс борьбы за жизнь. Население древнего Китая в этом вопросе не стало исключением.

Такие примеры как «Фэн Угу», «Цзи ши чжуа ши, бай шоу люй у» и пр. показывают, что музыкальная культура стала неотъемлемой частью ритуала – важнейшей для выживания вещью в глазах древних китайцев. Ритуал обеспечивал плодородие, даровал удачу на охоте и взывал к благосклонности духов. Все это давало музыкальной культуре развиваться даже в суровых условиях выживания.

Однако как обеспечить производство музыкальных инструментов в условиях ограниченности трудовых и материальных ресурсов? Ответ на данный вопрос могут дать шицин (shíqìng 石磬) – каменные музыкальные инструменты в виде подвесных планок колоколов, наиболее напоминающие ксилофон.

Шицин представляет собой небольшую плоскую каменную планку, размер которой может варьироваться от десяти до сорока сантиметров. На его верхней стороне есть круглое отверстие, за которое инструмент подвешивается, видны следы износа в центре изделия, по которому стучали для извлечения звука. Изделие выполнено достаточно грубо, одна сторона имеет острый угол, по форме инструмент напоминает каменный плуг для вспахивания. Что порождает весьма правдоподобную гипотезу, о том, что для изготовления инструментов шицин использовали старые, изношенные сельскохозяйственные инструменты, а в частности мотыги, плуги и топоры. Вероятно, после долгих лет использования орудие труда

приходило в негодность и за ненадобностью переделывалось в музыкальный инструмент⁹.

Сами планки подвешивались через отверстие в порядке от самых крупных, до самых мелких изделий в количестве от восьми до двадцати четырех штук. Чем меньше была планка, тем более высокую по тональному звучанию ноту она издавала при ударе.

Простота в изготовлении и несложный принцип звучания сделали шицин весьма распространенным инструментом, который до сих пор находят на археологических раскопках в разных уголках Китая. Конкретное упоминание о нем в древних источниках содержится в легенде «Цзи ши чжуа ши, бай шоу люй у», о которой говорилось выше. Слова «Ударить камнем о камень» дают понять что в этом обряде использовался примитивный каменный ударный инструмент, вероятнее всего – шицин¹⁰.

Еще одним из материалов, доступных для изготовления музыкальных инструментов являлись кости. То что в древности люди изготавливали из костей животных орудия труда, стрелы и копья – это известный факт. Мастера по кости могли делать из них и более тонкие инструменты. Так более девяти тысяч лет назад в поселении Цзяху (jiǎhú 贾湖) начали изготавливать флейты из птичьих костей. Кости птиц использовались для изготовления музыкальных инструментов в первую очередь ввиду своих физических характеристик. Птичьи кости были слишком хрупкими для использования их в качестве орудий для грубого труда, и не выдерживали длительных нагрузок. Для инструментов и орудий важна возможность длительного повторного использования. Так, за непригодностью в утилитарном плане, птичьи кости стали идеальным выбором для изготовления украшений, декоративных элементов и музыкальных инструментов.

⁹ У Чжао, Лю Дуншэн. Чжунго иньюэ шилюэ. С. 28.

¹⁰ Там же. С. 28.

Фрагменты тридцати флейт были обнаружены в захоронениях в Цзяху, и шесть из них представляют собой самые ранние из когда-либо найденных образцов музыкальных инструментов, на которых можно было играть. Флейты Цзяху были вырезаны из кости крыла венценосного журавля с отверстиями от пяти до восьми штук на разных инструментах. Данные флейты были способны воспроизводить разнообразные звуки в почти точно темперированной октаве. Предполагаемое использование флейт неолитическими музыкантами неизвестно доподлинно, но вероятнее всего они, как и каменные планки пиццини, использовались в ритуалах и специальных церемониях. Китайские мифы, известные примерно через 6000 лет после того, как были созданы флейты, рассказывают о космологическом значении музыки и связи игры на флейте и журавлей¹¹. Существовала также легенда о том, что звук флейты заманивает журавлей к ожидающему охотнику. Неизвестно, существовала ли такая же связь между флейтами и журавлями у неолитических жителей Цзяху.

И с костяными флейтами вновь прослеживается их связь с ритуалами, предназначенными для удачной охоты. Это в очередной раз подчеркивает в целом ритуальный характер всей музыкальной культуры, существовавшей в древнем Китае дошанской эпохи.

Немалый интерес представляет также инструмент сюнь (xūn 埙), это керамический духовой инструмент, работающий по принципу окарины. Внешне его можно описать как каплевидный конус. Все вариации данного инструмента имеют амбушюрное отверстие в верхней части, в которое подразумевается вдувание воздуха музыкантом. Зачастую данный инструмент также обладал несколькими резонаторными отверстиями для зажимания.

¹¹ The «Metropolitan» Museum of Art official web-site [Электронный ресурс] // Metmuseum. 07.05.2009. URL : https://www.metmuseum.org/toah/hd/jiah/hd_jiah.htm (дата обращения: 05.05.2023)

Самый старый Сюнь, обнаруженный до сих пор, был найден в Хэмуду в заливе Ханчжоувань, провинция Чжэцзян, Ему около шести тысяч лет.

Согласно результатам звуковых измерений многих керамических сюней от эпохи позднего неолита до династии Шан в последние годы, хотя абсолютные высоты звука этих различных сюней различны, все они в сути своей издают малую терцию, основу минорного лада¹².

Можно отметить общую конструктивную примитивность представленных инструментов, а также их малое разнообразие. Пока что речи не идет о сложных струнных, щипковых или смычковых инструментах. Инструменты пока являются монотоническими и не способны на воспроизведение каких-либо аккордов. Однако этого и не требовала музыкальная культура того времени. Музыкальное сопровождение для ритуала должно было быть ритмичным, чтобы под него было удобно двигаться и исполнять ритуальный танец, простым по мелодическому и гармоническому наполнению, чтобы мелодия была понятной каждому и легко напеваемой.

1.3 Формирование первых ладовых систем и зачатков музыкальной теории в древнем Китае

Традиционная музыкальная культура неолитического Китая зачастую имела непримечательную непосредственно музыкальную составляющую. Музыка носила в основном танцевальный ритмический характер, мелодии были ограничены следованием одному ладу. Поскольку сама музыка была в некотором роде на втором плане и производилась не ради искусства, а как дополнение к ритуалу. На это также накладывались ограниченные возможности примитивных музыкальных инструментов древности. Шицин был достаточно грубо изготовленным инструментом, ввиду его происхождения, поэтому его настройка носила весьма условный характер.

¹² У Чжао, Лю Дуншэн. Чжунго иньюэ шилюэ. С. 7.

Костяная флейта цзяху, при более сложном процессе изготовления и большей конструкционной комплексности, имела возможность извлекать лишь одну ноту одновременно. Поскольку цзяху вытачивалась из птичьей кости и имела монолитную структуру, она также не имела возможности точной настройки звука. Из-за этого организовать одновременную благозвучную игру нескольких флейт было бы крайне проблематично¹³. Они бы банально «не строили», то есть звучали бы диссонантно, что неприятно человеческому уху, и практически не используется.

Все инструменты, принадлежащие музыкальной культуре Китайского неолита и обнаруженные на раскопках, настроены в традиционной бесполутоновой пентатонике. Пентатоника – пятиступенная интервальная система, все звуки которой могут быть расположены по чистым квинтам и/или квартам. Это основной вид пентатонических систем. Звуки этого вида пентатоники могут быть расположены по чистым квинтам. Между соседними ступенями данного звукоряда возможны только 2 вида интервалов: большая секунда и малая терция. В связи с отсутствием малых секунд, пентатоника не содержит сильных ладовых тяготений, в результате чего отсутствует тональный центр лада – функции главного тона может выполнить любая нота пентатоники¹⁴.

Ввиду отсутствия ярко выраженных ладовых тяготений, бесполутоновая пентатоника не склонна к созданию каденций, также известных под названием каданс. Каденцией называется гармоническое заключение музыкальной мысли. Каденция наращивает напряжение в музыкальном произведении, а после разрешает его приходом в устойчивую тонику, ставит смысловую точку в произведении¹⁵. Большая часть известной

¹³ Арзаманов Ф. «О некоторых особенностях многоголосия в китайской народной музыке» // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 5. М., 1987. – 251 с.

¹⁴ Гао Ифэн. Анализ происхождения и характеристик создания пятитонального режима. Северная музыка. С. 25–29.

¹⁵ Римский-Корсаков Н. А. Учебник гармонии. СПб, 1884. – С. 25.

и популярной музыки использует каданс как выразительный прием. Однако бесполутоновая пентатоника лишена подобной игры напряжений, а потому не ставит смысловых точек в музыкальном произведении. Такая особенность делает музыку похожей на один непрерывно тянущийся мотив. Если вспомнить о предназначении музыки в Китае времен неолита, а именно – сопровождение для ритуала, то приход к бесполутоновой пентатонике становится весьма логичным. Благодаря своей простоте, мелодии, использующие бесполутоновую пентатонику, звучат несложно и легко напеваются.

Также пентатоника позволяет обозначать базовые интервалы для обозначения минорного и мажорного лада. И судя по тому, что сюнь были настроены на игру малыми терциями (основной для минорного лада интервал), население древнего Китая в дошанскую эпоху уже находило минорные и мажорные лады.

Пентатоника считается классической для азиатских стран ладовой системой. И по данной информации можно, увидеть, что уже во времена неолита, в Китае зарождалась ладовая система, которая после крепко укоренится в основе всей традиционной музыкальной культуре Китая.

Подытоживая данную главу, можно сказать, о том, что зарождение традиционной музыкальной культуры в Китае происходило в первую очередь в рамках религиозно-ритуального использования. Музыка еще не была сформирована как отдельное искусство. Поэтому развитие музыкальной культуры происходило в достаточно медленных темпах. Инструменты изготавливались из материалов, предоставленных для этого по остаточному принципу. И ни о какой оформленной музыкальной теории речи и не могло идти. Музыка исполнялась «по наитию» так, как музыкант чувствовал нужным ее исполнять в момент игры.

Общие признаки музыкальной культуры Китая времен неолита (7500–1600 гг до н.э.):

- религиозная направленность, музыка служит в первую очередь как сопровождение ритуала;
- при этом, большая часть произведений повествует о бытовых занятиях людей того времени;
- ритмичность, основная музыкальная партия зачастую приходится именно на ударные инструменты;
- инструменты просты в изготовлении и достаточно ограничены в функционале;
- игра на инструментах зачастую производилась в сольном варианте, музыкальные ансамбли не возникали ввиду несовершенства инструментов;
- отсутствие оформленной музыкальной теории, игра музыки «по наитию».

Можно сказать, что несмотря на свой примитивный характер и ограниченные возможности для развития, музыка в Китае дошанской эпохи заложила прочный фундамент, на который китайская традиционная музыкальная культура будет опираться еще многие тысячелетия.

2 ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КИТАЯ В ПЕРИОД С 1600–221 ГГ. ДО Н. Э.

2.1 Структурирование и формирование жанров в китайской традиционной музыкальной культуре

Религия в государстве Шан играла немалую роль, ее влияние распространялось на многие сферы жизни, в том числе и на политику с экономикой. При таком положении, религиозная власть, вполне ожидаемо, тесно переплеталась с властью политической. На закате шанской династии лишь вану дозволялось толковать гадательные надписи, что приравнивало его к верховному шаману.

Религия в государстве Шан зиждилась на понятиях анимизма (представлении о наличии души у каждой отдельной вещи) и шаманизма (вере в способности шаманов общаться с духами и тем самым заручаться их поддержкой). Жители государства Шан поклонялись Шанди 上帝, но в то же время имело место такое явление как культ предков. Это не были параллельные религии, а скорее две переплетенные религиозные практики. Также важной составляющей ритуала в эпоху Шан являлись гадательные практики. Гадание также распространялось на многие сферы жизни, люди могли задать духам любой вопрос, попросить совета и выстроить свои планы в соответствии с этим. Гадания проводились при помощи черепаших панцирей и костей животных. Панцири и кости сначала приводили в надлежащий вид, на задней стороне панцирей проделывались углубления, после этого их нагревали в течение некоторого времени. Узоры, образующиеся на лицевой стороне раковин, трактовались в качестве добрых или дурных предзнаменований. Затем жрец вырезал на панцире текст, в котором описывался процесс гадания и само предсказание. Как уже

было описано выше, в какой-то момент толкователем данных надписей мог быть исключительно правитель¹⁶.

Изначально шаманы в первобытном обществе были весьма загадочной прослойкой общества, обладающей большими знаниями, хорошо поющей и танцующей. И люди знали, что посредством всего этого, шаманы могли быть проводниками между божеством и людьми.

Шаманы в эпоху Шан отвечали за гадания, могли говорить от имени призраков и богов и влиять на политику страны и действия правителя. В Шуцзине упоминается, что правитель Шан должен обсудить с сановниками и низкоуровневыми дворянами свое решение, когда у него есть какие-либо сомнения, а также обратиться к шаману за гаданием и на его основании принимать решение. Во время гадания и жертвоприношения шаманам часто приходилось петь и танцевать, чтобы наладить связь с духами, поэтому шаманы также хорошо владели музыкой и танцами в Шан-Инь¹⁷.

Музыка в династии Шан существовала по большей части именно в рамках шаманского ритуала. Музыка имела мистические свойства, помогала шаману настроиться во время обрядов и установить связь с духами¹⁸.

Государство Шан перестало существовать после того, как в XI веке до н.э. против него был организован военный поход с племенем Чжоу во главе. Стоит отметить, что к моменту начала военного похода Чжоу уже не были просто одним из примитивных племен, что окружали государство Шан и проходивших процессы формирования политической протогосударственной структуры. Отличие племени Чжоу заключалось в том, что данные процессы происходили значительно быстрее чем в соседних племенах. Такая

¹⁶ Васильев Л. С. Древний Китай. М., 1995. Т. 1. — 342 с.

¹⁷ У Чжао, Лю Дуншэн. Чжунго иньюэ шилуэ. С. 11.

¹⁸ Стасюнайте В. А. Звуковые практики как антропотехники (на материале традиционной музыкальной культуры Китая). СПб. : Институт философии СПбГУ., 2018. — С. 52.

особенность давала неоспоримые преимущества Чжоу в вопросах военных столкновений с другими племенами¹⁹.

Историческим событиям во время смены династий было посвящено одно из музыкально-танцевальных представлений, появившееся в эпоху Чжоу.

«Да у» (dàwǔ 大武) или «Да Ху» (dàhú 大濩) – это крупномасштабное музыкально-танцевальное произведение, созданное в ранние годы существования династии Западная Чжоу и описывающее основные исторические события, связанные с военным походом чжоуского Увана (zhōu wǔwáng 周武王) на Ди Синя (dì xīn 帝辛), также известного как (Чжоу Синь zhòu xīn 紂辛).

Согласно историческим записям, Ди Синь был правителем Шан, который был известен как беспощадный тиран. Легенда гласит, что он целыми днями предавался пению, танцам и выпивке, но вместе с тем был известен жестокими наказаниями, применяемыми им для подавления осмелившихся сопротивляться, так как его тирания вызвала сильную оппозицию в народе. Более 3000 лет назад все более могущественное племя Чжоу объединило другие племена под предводительством чжоуского Увана и, получив внутреннюю поддержку рабов государства Шан, окончательно свергло правление Ди Синя и установило новое государство, получившее в истории название Западная Чжоу²⁰.

Согласно «Книге обрядов и музыки» (lǐjìyuèjì 礼记乐记), «Да у» обрела популярность и часто исполнялась в период Чуньцю. Она была поделена на 6 музыкальных частей.

Первая часть – танцор с нефритовым топором и красным щитом в руках и короной на голове стучит в барабан некоторое время. Затем с

¹⁹ Васильев Л. С. Древний Китай. С. 210.

²⁰ У Чжао, Лю Дуншэн. Чжунго иньюэ шилюэ. С. 11.

северной стороны выходят танцоры. После того, как танцоры вышли, все стоят молча, ожидая прибытия чжухоу (zhūhóu 诸侯) – местных вассальных князей, и поют, моля благословения предков и богов. Внезапно танцоры замолкают и три раза топают ногой, показывая, что пришло время марша, после чего танцоры начинают шагать строем.

Во второй части выступающие в танце имитируют бой. Эта часть выступления исполнена энтузиазма, безудержности и смелости, демонстрируя уверенность полководцев Чжоу. В конце танцующие делятся на две шеренги и одна наступает на другую, символизируя победу Чжоу над Инь и смену династий.

Третья часть посвящена последующему военному походу Государства Чжоу на юг.

Четвертая часть – о покорении юга.

Пятая часть иллюстрирует правление чжоуского Увана .

На шестой части все танцоры объединяются, в унисон восхваляя могущество династии Чжоу и воздавая хвалу воинам.

Содержание, представленное в «Да у», показывает, что оно получало широкую поддержку у народа, в том числе и рабов, при том, что прославляло класс рабовладельцев. Также «Да у» можно назвать ценным с точки зрения музыкального искусства. Например, произведение обладает весьма целостной драматургической структурой, используется прием диссонанса для обозначения кульминации. Диссонанс – это такое сочетание звуков, при котором между ними возникает конфликт. При одновременном звучании диссонирующих звуков, у слушателя будет создаваться ощущение дискомфорта и напряженности. Если же звуки находятся в согласии между собой, это называется консонанс²¹.

²¹ Римский-Корсаков Н. А. Учебник гармонии. С. 47.

После череды военных походов, подавления мятежей и смены нескольких правителей, Чжоу сформировалось как большое государство. Помимо изменений политической и экономической модели государства, изменилась и религиозная составляющая. Нет, культ предков и Шанди не был тотчас отменен, но реструктурирован и дополнен некоторыми элементами. До захвата государства Шан, чжоусцы практиковали поклонение духам предков, однако это не имело форму выраженного культа. Однако после разгрома и захвата государства Шан, чжоусцы стали перенимать поклонение Шанди. Однако унаследовав культ Шанди от шанцев, Чжоу модифицировали его. Они значительно увеличили значение ритуала и усилили влияние предков, относящихся непосредственно к правящему дому.

С реформой религиозной модели, музыкальная культура также не могла остаться в статичном состоянии. Поэтому подход к музыкальной культуре также был пересмотрен.

В эпоху Чжоу музыка была классифицирована по 4 категориям:

- цзунцзяо иньюэ (zōngjiào yīnyuè 宗教音乐) – «религиозная музыка»;
- гунтин иньюэ (gōngtíng yīnyuè 宫廷音乐) – «дворцовая музыка»;
- вэньжэнь иньюэ (wénrén yīnyuè 文人音乐) или гудянь иньюэ (wénrén yīnyuè 古典音乐) – «ученая музыка», «классическая музыка»;
- миньцзянь иньюэ (mínjiān yīnyuè 民间音乐) – «народная музыка»²².

Цзунцзяо иньюэ (религиозная музыка) включает в себя традиции китайских верований в духов предков и Шанди, позже к ней же стала относиться музыка буддийских практик и музыка прочих конфессий, занявших свое место в Китае. Религиозная музыка именовалась высокой, то есть стоящей выше чем остальная музыка и возвышающейся над

²² Сисаури В. И. Церемониальная музыка Китая и Японии. СПб. : СПбГУ, 2008. С. 10.

повседневностью, поскольку ее предназначение лежало в использовании в духовных целях. В этот раздел входит ритуальная музыка – сопровождающая как храмовый, так и дворцовый ритуал. Вообще любая музыка, чье использование отдалено от повседневности и обихода, могла относиться к классу высокой музыки, к примеру та же классическая музыка.

Гунтин иньюэ (дворцовая музыка) неразрывно связана с религиозной музыкой, так как по большей части дворцовая музыка, все так же сопровождала дворцовые ритуалы и празднества. Что дворцовая, что религиозная музыка была загнана в жесточайшие рамки канона, из-за высоких требований к "возвышенности" этой музыке. Исключительно медленный темп, размеренный ритм, никакой резкой игры громкостей. Роль композитора заключалась в написании музыки по некоторому шаблону с минимальным вкладом индивидуальности²³.

Так же, к классу высокой музыки относилась и классическая, ученая музыка – гудянь иньюэ или вэньжэнь иньюэ. Такой музыкой называли произведения, создававшиеся в возвышенных тонах, требовавшие серьезной обученности, однако не относившиеся к ритуалу. Целью такой музыки было не служение духам предков или небу, она скорее стремилась к доставлению эстетического удовольствия. И это важная веха в развитии традиционной музыкальной культуры как отдельного искусства, не привязанного к ритуалу и дворцовому обиходу. Данное музыкальное искусство практиковалось в среде вэньжэнь (wénrén 文人) – буквально «ученые люди», «люди культуры». Второе название включает в себя иероглифы гудянь (gǔdiǎn 古典), которые буквально переводятся как: гу (gǔ 古) – «древний», «старинный», «изначальный» и дянь (diǎn 典) – «классический источник», «исторический документ», «правило», «свод», «закон», «догмат» и т.д. Данное

²³ Еремеев В. Е. Акустико-музыкальная теория Духовная культура Китая: Энциклопедия / Под ред. М.Л. Титаренко. Т. 5. М. : Восточная литература, 2009. С. 200.

словосочетание хорошо отображает один из основополагающих принципов китайской традиции, лежащей в том числе и в музыкальной культуре – преемственность. Идеал всегда лежит в древности, предки знают лучше. Этим же принципом руководствовались музыканты и композиторы, которые всегда ориентировались на сложившиеся обычаи музыкальной традиции. Ученик, постигающий музыкальное искусство, обязан был в первую очередь перенять весь опыт своего учителя и его предшественников, и постараться с доскональной точностью передать его далее. Несмотря на в каком-то роде светский характер данной музыки, в ней все еще прослеживаются элементы сакральности и ориентированности на предков, что типично для китайской традиционной культуры.

Ми́ньцзянь иньюэ или же народная музыка в отличие от вышеописанных категорий, обладала куда большим разнообразием, так как происходила от народа в относительной творческой свободе. К народной музыке относят в первую очередь народные песни миньгэ (míngē 民歌).

Также оформилась и структурировалась система музыкальной теории. В эпоху Шан выделяли двенадцать нот, так называемые шиэрлюй (shíèrlǜ 十二律) (также дано условное соотношение с нотами европейской номенклатуры, в примерном соответствии с уровнем колебаний): хуанчжун (huángzhōng 黄钟) – ре, далюй (dàlǚ 大吕) – ре диез, тайцу (tàicù 太簇) – ми, цзячжун (jiǎzhōng 夹钟) – фа, гусянь (gūxiǎn 姑洗) – фа диез, чжунлюй (zhōnglǚ 中吕) – соль, жуйбинь (ruíbīn 蕤宾) – соль диез, линьчжун (línzhōng 林钟) – ля, ицзэ (yízé 夷则) – си бемоль, наньлюй (nánlǚ 南吕) – си, у-и (wúyì 无射) – до, инчжун (yìngzhōng 应钟) – до диез. Такой звукоряд покрывает всю используемую на данный момент октаву²⁴. Однако активно в музыке

²⁴ Исаева М. В. Музыкально-теоретическая система люй и методологический аппарат традиционной китайской историографии История и культура Восточной и Юго-Восточной Азии. М., 1986. Ч. 1. С. 114.

использовались только пять из этих нот: хуанчжун, линьчжун, тайцу, наньлюй, гусянь, что привело к формированию бесполутоновой пентатоники как общего строя для всей традиционной музыки древнего Китая. Чаще всего пентатоническая гамма строилась либо от звука хуанчжун в следующем порядке: хуанчжун, тайцу, гусянь, линьчжун, наньлюй, либо от звука наньлюй в следующем порядке: наньлюй, хуанчжун, тайцу, гусянь, линьчжун. Несмотря на возможность строить гаммы от оставшихся трех звуков, выбор падал именно на эти две гаммы ввиду их выраженного мажорного в случае построенной от хуанчжун гаммы звучания и минорного в случае построенной от наньлюй гаммы. Скорее всего гаммы от звуков тайцу и линьчжун использовались реже ввиду отсутствия у них интервала в большую либо малую терцию (большая терция – четыре полутона, малая терция – три полутона) дающую мажорное либо минорное звучание соответственно²⁵. Гамма от звука гусянь хоть и имеет малую терцию, однако не имеет интервала в квинту, который в свою очередь является крайне важным в большинстве гамм.

В эпоху Чжоу оформилась система люй-люй (lǜlǜ 律律). Сам по себе иероглиф люй (lǜ 律) в китайском языке обозначает закон, уложение, кодекс, устав, правило, норма. То есть люй-люй стоит переводить именно как "система", и изначально система люй-люй, по-видимому, не имела отношения к музыке, а была скорее общефилософской моделью. Модель люй-люй представляла из себя 12 бамбуковых трубок (или в некоторых переводах флейт) разной толщины и, соответственно, разного уровня колебаний и звуковысотного звучания. Существует мнение, что трубки были символами двенадцати циклических знаков. Первая трубка хуанчжун

²⁵ С. Б. Лупинос, А. Г. Алябьева. Об общности нормативов интонационного структурирования в музыкальных культурах Китая, Японии, Индонезии // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток-Запад. Владивосток. – 1997. – №3 –4. С. 92

являлась эталоном разнообразных систем: мер длины, объёма, вес и пр²⁶. И в основном люй-люй в источниках упоминается не в главах о музыке, а в главах, затрагивающих вопросы мер, весов, календарного счёта и подобных²⁷.

С музыкальной точки зрения трубки люй-люй, ввиду их фиксированного размера, создавали колебания определенной музыкальной звуковысотности. Так как за основу бралась именно трубка хуанчжун, то и пентатоника строилась от нее и гамма соответствовала мажорной пентатонике от звука ре и минорной пентатонике от звука си наньюй соответственно. Здесь в роль сыграла математическая составляющая музыки. Дело в том, что музыкальные звуки, сложившиеся в классическую квартто-квинтовую систему, имеют четкие математические соотношения, если говорить конкретно, то это 2:3 для интервалов в квинту и 3:4 для интервалов в кварту. И такие соотношения хорошо работают как для измерительных трубок, так и для музыкальных инструментов.

Конкретный момент появления системы люй-люй доподлинно неизвестен, трубки могли быть изобретены еще в эпоху Шан как измерительные инструменты.

Строй люй-люй во многом схож с пифагорейским строем, а именно в отсчете интервалов по чистым квинтам и квартам в соотношении 2:3 и 3:4. К примеру, звук линьчжун – ля имеет частоту колебаний 437 Гц в системе люй-люй и 440 Гц в современной европейской модели (что практически неотлично для человеческого слуха, потому мы будем в дальнейшем считать их одним звуком). Если увеличить количество колебаний в соотношении 2:3, то есть в полтора раза, то, следовательно, получится звук с частотой колебаний в 655,5 Гц либо 660 Гц, что будет равняться звуку тайцу

²⁶ Исаева М. В. Роль системы люй в традиционной китайской науке // XVII НКОГК. М., 1986. Ч. 1. С. 86.

²⁷ Малявин В. В. Китайская цивилизация. М., 2000. С. 435.

- ми, что и является квинтой вверх от звука линьчжун. Соответственно для получения ноты линьчжун от ноты тайцу мы можем либо проделать обратные вычисления и сократить количество колебаний в соотношении 3:4, то есть на одну четверть, либо увеличить колебания на одну четверть и получить из 655,5 Гц 874 Гц. Несмотря на то что до этого мы закрепили за звуком линьчжун 437, звук с частотой 874 Гц также будет соответствовать звуку линьчжун, так как частота его колебаний больше ровно в два раза. Что означает что звук хоть и будет выше, но будет иметь абсолютно такие же гармонические функции и ладовые тяготения. Точно так же это будет работать и со звуком с частотой 1748 Гц, и со звуком с частотой в 218,5 Гц. Таким образом выводится замкнутый строй из двенадцати звуков, в котором звуки связаны кварто-квинтовыми отношениями²⁸.

Строй люй-луй, как и пифагорейский, не был идеальным строем и имеет схожие с ним проблемы. Строй люй-луй является нетемперированным, так как интервалы в нём производятся по чистым квинтам и квартам, что приводит к нестройному многоголосному звучанию. Некоторая фальшь при многоголосом гетерофонном исполнении считается колоритной для китайской народной музыки. развития

2.2 Появление и совершенствование новых музыкальных инструментов в эпохи Шан и Чжоу

Первые инструменты в китайской музыкальной культуре появлялись отчасти в случайном порядке и изначально не имели отдельного производства. В соответствии со вспомогательной ролью самой музыки, инструменты были достаточно примитивны и просты. И также с развитием музыкальной культуры и обособлением музыки, как отдельного искусства, выросло количество и качество производства музыкальных инструментов. Способствовало этому и общее развитие производственных возможностей в

²⁸ Цзо Чжэньгуань. О музыкально-теоретической системе «луй» в китайской музыке // Музыка народов Азии и Африки. Вып.5. М., 1987. – 270 с.

государствах Шан и Чжоу, уже не являвшихся примитивными племенными общинами, а структурированными государствами, с налаженной экономикой.

Музыка эпохи Шан действительно вошла в расцвет после основания столицы Аньян (ānyáng 安阳) (XIII-XI вв. до н.э.). Об этом могут свидетельствовать группы различных музыкальных инструментов, украшенных страшным чудищем Таоте (tāotiè 饕餮) и орнаментом дракона Куйлун (kuílong 夔龙), обнаруженные в гробницах царской семьи в Иньсюй (yīnxū 殷墟) в Аньяне.

Во времена поздней Шан существовало множество музыкальных инструментов, и возможности их производства значительно увеличились со времен неолита. Ударные инструменты включают колокольчики нао (náo 铙) и до (duó 铎), которые изначально были ритуальными музыкальными инструментами, символизировавшими власть рода и знати в позднем первобытном обществе, и изготавливались из керамики²⁹.

Нао – это разновидность колокольчика и один из бронзовых ударных инструментов, использовавшихся в древнем Китае. Его первоначальной функцией было распространение приказов в армии, позднее он приобрел ритуальное предназначение, а также стал использоваться в представлениях. Он был популярен в конце эпохи Шан и продолжал использоваться в ранней Чжоу. Это круглый инструмент из меди, на котором часто играют тарелками. Характеристики формы: полость похожа на колокольчик, а в поперечном сечении тоже листообразная, но крупнее, в основном горизонтальная и широкая, устье в основном вогнутое, иногда плоское, с полкой и короткой ручкой. Что характерно, нао, хоть и классифицируется как колокольчик, не имеет язычка, а должен ударяться другим предметом. Внешняя поверхность

²⁹ У Чжао, Лю Дуншэн. Чжунго инььюэ шилюэ. С. 7.

полости нао в основном украшена орнаментом, а на внутренней и внешней стороне рукоятки могут быть надписи.

До в свою очередь, является чуть более совершенной версией нао. Он изготавливался из металла, и имел версии с язычком. Он также изначально создавался в военных целях и какое-то время использовался только в армии, но после, также как и нао, получил распространение в ритуальной среде. Его использование продолжалось вплоть до эпохи Хань.

Эпоха Чжоу продолжила развитие технологий изготовления музыкальных инструментов, и именно во времена Чжоу были созданы наиболее известные традиционные китайские инструменты. В эпоху Чжоу возникла система классификации музыкальных инструментов ба инь (bāyīn 八音) – восемь тембров. Эта классификация основывалась на материале, из которого изготовлен инструмент: металл цзинь (jīn 金), камень ши (shí 石), кожа гэ (gé 革), тыква пао (páo 匏), бамбук чжу (zhú 竹), дерево му (mù 木), шелк сы (sī 丝), глина ва (wǎ 瓦). К категории металл относились колокола, к камню – литофоны, к коже – барабаны, к тыкве – губные органы, к бамбуку – флейты, к дереву – трещотки, к шелку – цитры, к глине – окарины. Как и в случае с системой люй-люй, ба инь была изначально создана не в музыкальных целях, система ба инь исходит из системы ба фэн (bāfēng 八风) – восемь ветров³⁰. Система ба фэн носит скорее философский нежели прикладной характер.

В эпоху Чжоу было создано немалое количество музыкальных инструментов. Приведены в данном исследовании будут лишь те, которые оказали значительное влияние на развитие музыкальной культуры Китая, и прочно закрепились в ней. Из всех инструментов наиболее почиталась

³⁰ Новоселова А. В. Ба инь: восемь родов звука в китайской музыкальной культуре // Музыковедение, 2014. № 6. С. 42.

изначально пятиструнная, а после семиструнная цитра цинь, на которой исполнялись самые изящные композиции.

По легенде, цинь (qín 琴), как и многие другие инструменты, была дарована китайцам первопредками. Самые ранние упоминания цинь встречаются ещё в Ши цзин (shījīng 诗经) и Ли цзи (lǐjì 礼记). Там же есть описание «правильных» размеров цинь: примерно 2,24 м в длину. Однако в реальности цинь всегда имела длину от 1 до 1,5 метра. Цинь изначально имела пять струн, но позже заимела ещё две струны. Семиструнная цинь существовала уже в эпоху Чжоу³¹. Настраивалась цинь в пентатоническом строе. Добавившиеся позже две струны, настраивались аналогично первым двум и просто копируя их тон на октаву выше. Было также предписано и количество нитей, требуемых для сплетения каждой отдельной струны. Большее количество нитей требовалось для более толстых струн, которые звучат ниже. Предписаны были следующие числа: 108, 96, 81, 72, 64, 54, 48.³² Однако, ввиду того что и реальный размер цинь не всегда соответствовал предписанному, зачастую из-за меньшего размера инструмента требовались более толстые струны, поэтому эти предписания не соблюдались в точности³³.

Игра на цинь не просто так считалась крайне утонченным искусством. Цинь не имела четко разделенных ладов, что требовало тонкого слуха у играющего. В этом смысле цинь для нас напоминает смычковые инструменты вроде скрипки или виолончели. Однако, в отличие от той же скрипки, на цинь были расположены небольшие метки обозначающие некоторые интервалы, что облегчало поиск нужных нот во время игры.

³¹ Васильченко Е. В. Музицирование на цине и его место в китайской культуре // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. М. – 1986. С. 99.

³² Ли цзи / Пер. И. С.Лисевича, Р. В.Вяткина, В. Г.Бурова. – В кн.: Древнекитайская философия, Т. 2. М., 1973. С. 47.

³³ Древний инструмент гуцинь [Электронный ресурс] // China.org.cn : офиц. сайт. 21.07.2004. URL : <http://russian.china.org.cn/russian/122983.htm> (дата обращения: 03.04.2023).

Помимо сложности, отсутствие ладов открывало немислимое количество возможных плавных переходов, мордентов (мелодических украшений, означавших чередование основного звука со вспомогательным), игры микроинтервалов, а также тончайшего вибрато. В современности цинь почти всегда лежит на столе перед музыкантом, однако на различных картинах встречаются изображения музыкантов с цинь на коленях, по-видимому оба варианта игры допустимы. Многогранна цинь также и в плане звукоизвлечения, фиксируется вплоть до 26 различных способов воздействия на струны во время игры, от банальных щипков и ударов до поглаживания и аккуратных прикосновений к струнам.

При всех вышеописанных тонкостей, игра на цинь требовала долгого и серьезного обучения, а потому была занятием привилегированных сословий, так как обычный крестьянин не смог бы найти ни достаточного количества времени для игры, ни позволить себе инструмент, ни нанять преподавателя. Позже игра на цинь стала одним из четырех видов искусства, которые должен освоить китайский ученый муж.

Цинь по сей день является важнейшим предметом китайской музыкальной культуры, игра на котором все еще является крайне сложным и тонким искусством, овладеть которым могут лишь немногие таланты, готовые неустанно трудиться и оттачивать мастерство игры на этом безусловно невероятном инструменте.

Новые инструменты появлялись и в секции духовых, к примеру губной орган шэн (shēng 笙). Шэн принадлежит к духовым язычковым инструментам, по системе ба инь он классифицировался в категорию тыква, так как основной корпус шэн изначально делался из тыквы. Ранние упоминания относят создание шэн к эпохе западной Чжоу.

Шэн состоит из корпуса, язычка, и трубок. Звук извлекается за счет выдувания воздуха в мундштук и последующего колебания язычка, который периодически закрывает и открывает отверстие. Звуковысотность

регулируется зажатием отверстий на корпусе пальцами. Трубки выходят сверху из корпуса, имеют разную длину, а, следовательно, и разный звук. Некоторые из трубок, к слову, являются не функциональными, а несут чисто декоративную функцию. Самые первые версии Шэна могли ограничиваться лишь семью трубками, в процессе эволюции этого инструмента количество трубок доходило вплоть до тридцати шести. Имелись также внутренние отверстия, которые использовались для настройки.

Традиционно при исполнении музыки на шэн, инструмент держится в руках перед лицом музыканта, позволяя ему свободно играть. На данный момент, используются удлиненные мундштуки, позволяющие держать инструмент на коленях и свободно видеть ноты перед собой. Игра на шэн, как и игра на любом другом духовом инструменте, будет требовать от музыканта прекрасно развитых легких и диафрагмы. Шэн хорошо играет в оркестрах как аккомпанирующий инструмент, но имеет и написанные специально под него композиции. Шэн имеет очень наполненный звук и очень мягкую атаку, все переходы между нотами легатны, потому в оркестре он чаще уходит на задний план и задает тон гармонии. Современному европейскому слушателю шэн напомнит звучанием орган, гармонику и местами даже волынку.

Подытоживая, можно сказать, что эпохи Шан и Чжоу стали периодом заметного рывка в развитии традиционной музыкальной культуры Китая. Организация и структурированность, присущие именно государству, как форме общественного устройства, понесли большое влияние на музыкальную культуру, позволив производить значительно более сложные инструменты. Сами произведения стали описывать конкретные исторические события. Характер ритуальной музыки изменился с самой религией, из молитв об удачной охоте или вспахивании земель в регламентированные высокодуховные произведения. Музыка сумела оформиться в отдельный вид искусства, чье существование возможно независимо от ритуала. Качество

инструментов в эпоху Чжоу, в сравнении с предыдущими эпохами, взлетело до небывалых высот и установило новую планку качества, предоставив изысканные по звучанию и сложные для обучения и игры инструменты.

Для периода развития китайской традиционной музыкальной культуры в эпохи Шан и Чжоу можно выделить следующие характерные черты:

- дифференцированность, музыка служит для разных целей, для каждой из которых имеется отдельная категория музыки;

- наличие крупных театрализованных представлений, повествующих о важных событиях прошлого;

- духовность, музыка воспринимается как нечто метафизическое, и служащее не поддающееся повседневности;

- однако присутствие при этом народной музыки, как низкого искусства;

- значительно возросшее качество производства инструментов, необходимость отдельного обучения и возросшая сложность игры на инструментах;

- появление оформленной музыкальной теории в виде систем шиэрлюй и люй-люй.

В период с 1600 по 221 гг до н.э. музыкальная культура Китая переживала период стремительного развития, в первую очередь благодаря созданию кардинально новых музыкальных инструментов, открывших множество новых возможностей.

3 ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КИТАЯ В ПЕРИОД С 221 Г ДО Н. Э. 589 Г.

3.1 Развитие технологий производства музыкальных инструментов

После нескольких потрясений и беспокойных времен воюющих царств. После свержения правления легистского режима государства Цинь, в Китае вновь установилось стабильное правление большого и мощного царства – Хань. Ханьский период стал первым в истории Китая, когда империя была законодательно оформлена отдельным династическим домом. Это был период культурного единения всего государства, период культурного расцвета. В китайской историографии принято рассматривать эпоху Хань как образец активной созидательности. Считается, что именно по этой причине

политическое устройство, философия и культура оказали столь сильное влияние на потомков³⁴.

Немалые изменения влияли на китайскую традиционную музыкальную культуру уже знакомыми нам путями: реструктуризацией религиозной системы, улучшением производства музыкальных инструментов, ввиду изменения экономической ситуации. О последнем сейчас пойдет речь. Открытие великого шелкового пути в II веке до н.э. значительно стимулировало экономику древнего Китая, а также обеспечивало культурный обмен с другими странами. Появлялись новые возможности в производстве и улучшении музыкальных инструментов³⁵. Примером тому является лютня пипа (pípa 琵琶), появившаяся в эпоху Хань.

Пипа появилась в Китае позже цинь. Некоторые историографы связывают ее появление с налаживанием отношений с кочевыми племенами и заимствованием инструментов у западных соседей. К эпохе Тан пипа стала одним из важнейших музыкальных инструментов в Китае и по сей день считается классическим. Иероглиф пи (pí 琵) означает движение вниз по струнам, а иероглиф па (pá 琶) обратное движение вверх, буквально «туда-сюда» или «вниз-вверх». Что, собственно, неплохо описывает основной способ игры на пипа.

Корпус у пипа грушевидный и гриф очень незаметно выходит из деки, резонаторное отверстие отсутствует что, как ни странно, не мешает пипа звучать достаточно громко и отчетливо. По факту гриф составляет лишь четыре лада, остальные четырнадцать расположены непосредственно на деке. В отличие от цинь, пипа имеет четкое ладовое устройство, что одновременно и упрощает игру на инструменте, но и отнимает часть функционала, к примеру возможность играть микроинтервалы. Хотя на пипа все еще

³⁴ Леве М. Китай династии Хань. Быт, религия, культура / Пер. с англ. С. Федорова. М. : ЗАО Центрполиграф, 2005. С. 19.

³⁵ Гусаков В. В. Западная политика империи Хань: предпосылки, стратегия, результаты // Россия и АТР (Владивосток). 2009. № 3. С. 12–15.

возможны такие приемы как вибрато, и глиссандо, хоть и не такое плавное как на цинь. Отсутствие возможности играть микротоновые интервалы можно отчасти заменить так называемыми "бэндами" – легким оттягиванием струны и тем самым повышением ее тональности на малую часть тона.

В большинстве случаев на пипа играют, держа ее на коленях практически в вертикальном положении, под наклоном примерно 70-80 градусов. И хоть по тонкости многих аспектов игры пипа во многом проще цинь, она все еще требует отточенной техники игры, особенно в правой руке. Зачастую, оркестровые партии для пипа куда быстрее и энергичнее и правой рукой музыкант должен в короткий период извлекать большое количество звуков. Для игры на пипа требуется превосходно натренированное чувство ритма.

Пипа использовалась как для исполнения сольных композиций, так и для партий в крупных оркестровых произведениях. В чистом сольном исполнении пипа обычно звучит размеренно, почти все композиции для одиночной игры написаны в медленном и среднем темпе, такие медленные композиции хорошо раскрывают звучание отдельно извлекаемых нот. В дуэте с барабанами мастерский игрок на пипа может играть крайне динамичные и самодостаточные композиции. В оркестровых же аранжировках пипа отдается в основном аккомпанирующая роль, с чем пипа, ввиду быстрой техники игры и отчетливо создаваемых ритмических рисунков, отлично справляется.

Как было написано выше, пипа занимает важное место в китайской музыкальной традиции, однако помимо этого представляет большой интерес для мировых исполнителей в наши дни, все из-за более простого освоения техники и близкого к европейским инструментам устройства вкупе с необычным и четким звучанием.

Также в эпоху Хань пипа имела ответвление в виде лютни жуань (ruǎn 阮).

Жуань – это струнный щипковый инструмент Китая, история которого насчитывает более 2000 лет. Жуань стал популярным инструментом как в придворной, так и в народной музыке. Современное семейство жуаней включает гаоинь жуань (gāoyīn guǎn 高音阮) (сопрано), сяо жуань (xiǎo guǎn 小阮)(маленький), чжун жуань (zhōng guǎn 中阮) (средний), да жуань (dà guǎn 大阮) (большой) и ди жуань (dī guǎn 低音阮) (бас). Эти инструменты устроены почти одинаково, но разных размеров, и соответственно имеют разный тембр. чжун жуань и да жуань являются наиболее распространенными.

У жуань четыре струны. Есть несколько различных настроек для каждого размера жуань. Соседние струны зачастую настраиваются с разницей в 4–5 полутонов друг от друга, что сравнимо с современной настройкой гитары, и еще больше походит на настройку гавайской гитары укулеле, у которой тоже 4 струны.

Жуань, как разновидность пипа, имеет множество вариативных техник игры и звукоизвлечения. Также жуань имеет возможность игры как в сольном исполнении, так и в небольших ансамблях и даже в оркестрах.

Эпоха Хань считается временем расцвета литературного искусства в Китае. Появлялось большое количество писателей и, что важнее для данного исследования, множество поэтов. У-ди сделал конфуцианство государственной идеологией, в конфуцианстве музыка рассматривается как важнейший инструмент формирования духовности и нравственности.³⁶

На развитие ханьской поэзии оказала сильное влияние учрежденная при У-ди музыкальная палата Юэ фу (yuèfǔ 乐府). Здесь собирались и обрабатывались народные песни, создавались музыкальные произведения. Учреждение Юэ фу имеет начало еще во времена династии Цинь. Оно было реконструировано во времена ранней династии Хань. Создание и расширение Юэ фу в Хань неотделимо от идеологической и культурной политики

³⁶ Городецкая О. М. От иероглифа к слову к слову: китайская поэзия по-русски // XXXII научная конференция «Общество и государство в Китае». М., 2002. С. 23.

государства Западная Хань, направленной на совмещение конфуцианства с даосизмом. В 112 г. до н.э. Ханьский император У-ди приказал реорганизовать Юэ фу и расширить первоначальную организацию, поэтому иногда говорят, что император У-ди основал Юэ фу. Многие произведения Юэ фу носят праздный характер и рассказывают об удовольствиях жизни, однако встречаются и те, которые говорят о тяжелой жизни простого народа, наполненной трудностями и горем. Реорганизованная Юэ фу находился в ведении придворного шаофу (хранитель императорских одежд и драгоценностей). Он был расположен в саду Шанлинь, королевском саду с красивыми пейзажами на берегу реки Вэйшуй в западном пригороде Чанъань. Руководитель Юэ фу носил звание Линчэн, он имел в распоряжении трех помощников, а также к деятельности привлекались известные музыканты того времени.³⁷ Помимо известных музыкантов в Юэфу работали также свыше тысячи известных литераторов и поэтов, таких как Лу Цзя (lù jiǎ 陸賈), Цзя И (jiǎ yì 賈誼), Мэй Шэн (méi chéng 枚乘)³⁸.

Однако парадоксальным является тот факт, что при названии «Музыкальная палата», данное учреждение зачастую занималось сбором именно поэтических произведений, производящиеся без музыкального сопровождения. Вообще поэзия эпохи Хань характерна началом процесса отделения поэзии от музыки, становления их как самостоятельных жанров.

В период династии Хань музыка сохраняет свое место в ритуале. Известно, что музыка была важной частью обрядов почитания духов предков, которые были регулярными мероприятиями в жизни народа государства Хань. Это было обязанностью каждого взрослого члена общества – в определенные даты совершать паломничества к местам захоронения предков. Почитание предков императора было особенно важным обрядом, и отличалось масштабностью и роскошностью. Места

³⁷ У Чжао, Лю Дуншэн. Чжунго иньюэ шилюэ. С. 25.

³⁸ Мэй Шэн. Семь подступов // Китайская поэзия в переводах Льва Меньшикова, М. : Восточная литература. 2004. С. 40.

почитания предков императора находились не только в столице, но и во многих провинциях, чтобы каждый мог почтить великих предков. В каждой усыпальнице служили жрецы, их помощники, а также стражники для охраны от грабителей и музыканты, игравшие во время церемоний. Жертвоприношения совершались по нескольку раз в год, в жертву приносилась еда, а также совершались жертвоприношения свиней и овец³⁹.

Можно сказать, что во время династии Хань традиционная музыкальная культура Китая переживала период стабильного развития

3.2 Совершенствование музыкальной теории и новые методы написания музыки

Конец II и начало III в. в китайской истории ознаменовались большим количеством войн и междоусобиц. Военная сфера жизни стала превалировать в каждом государстве. Страна вновь забыла о спокойной жизни на длительный период времени.

Фактически, самым мощным и влиятельным царством в эту эпоху было Вэй. Основателем царства Вэй принято считать известного правителя Цао Цао. Цао Цао внимательно относился к отбору талантливых кадров в политике и всячески приводил свое царство к экономическому процветанию. Кроме того, значительные успехи были достигнуты в литературе, философии и технике⁴⁰.

От эпохи Троецарствия до конца династии Западная Цзинь проходил период развития такого искусства, как гармоничная песня сяньхэгэ (xiānghègē 相和歌) – песня изначально написанная и исполнявшаяся уличными певцами. Ее корни уходят еще во времена династии Хань

Позже она стала торжественной песней, которая игралась во дворцах. Она нередко игралась на банкетах для развлечения чиновников и богатых сановников, а также на придворных собраниях и различных праздниках.

³⁹ Леве М. Китай династии Хань. Быт, религия, культура. С. 119.

⁴⁰ Тихвинский С. Л. История Китая с древнейших времен до начала XXI века в десяти томах. Москва, Наука – Восточная литература. – 2014. Т 3. С. 47.

Удачным для нас является тот факт, что музыкальная часть сяньхэгэ дошла до наших дней и может быть проанализирована. Сохранность этой части традиционной музыкальной культуры Китая – заслуга Цао Цао, полководца и фактического правителя царства Вэй.⁴¹

Цао Цао был не только выдающимся государственным деятелем, но и разносторонним и известным поэтом, а также очень любил и ценил музыку. Однажды он даровал Ду Кую, странствующему музыканту из Цзинчжоу, исполнявшему сяньхэгэ, звание тайюэлин (tài yuè lìng 太乐令) – то есть старший капельмейстер, руководящий придворный музыкант, чтобы тот провел работу по поиску и упорядочиванию всей древней музыки Китая. Ду Куй был прежде исполнителем придворной музыки в эпоху Хань. Про него говорили, что он был весьма талантливым музыкантом с абсолютным слухом и превосходным чувством ритма. Наследник Цао Цао – Цао Пи разделял взгляды отца на искусство и музыку. Он продолжил заниматься работой по сбору и аранжировке старинной музыки и сочинению новой музыки со времен династии Западная Хань.

По звучанию сяньхэгэ обладает характерным пентатоническим китайским звучанием, принятым за основу еще в неолите. Можно выделить секцию ударных инструментов в произведении, оно весьма ритмично, и, очевидно, его исполнение сопровождалось танцем. Ритм произведения умеренный, четкая мажорная или минорная характеристика в мелодии и гармонии отсутствует, делая произведение универсальным в использовании. Из используемых инструментов выделяются в звучании цинь, пипа, гусли сэ, которые были изобретены во времена восточной Чжоу.

В этот период цинь был не только сольным инструментом, но и важным инструментом аккомпанемента в ансамбле для исполнения Сяньхэгэ. Как ни странно, многие из тех, кто занимался созданием или исполнением музыки на цинь, являются профессиональными музыкантами с низким

⁴¹ У Чжао, Лю Дуншэн. Чжунго иньюэ шилюэ. С. 28.

социальным статусом и выходцами из народа. Многие из них смогли обучиться профессиональной игре на инструментах и стать придворными музыкантами. Существует мнение, что большая часть мелодий для цинь были основаны на мелодической части сяньхэгэ⁴².

В этот период игра на цинь была широко распространена в образованных кругах. Тогда игра на цинь входила в конфуцианские «шесть искусств» (liùyì 六艺), и ее изучение было необходимым для благородных мужей. Большинство из них были хороши не только в исполнении Сяньхэгэ и прочих церемониальных песен, но и сочиняли музыку⁴³.

В этом отношении хорошим примером является Хуань Тань – философ династии Хань. Имеются множественные свидетельства того, что он много сочинял музыку а также нередко высказывался о других музыкальных произведениях. Он также говорил о нелюбви к классическим произведениям периода Чжоу и отдавал предпочтение новой музыке. Это достаточно нетипично для китайской музыкальной традиции так отвергать устоявшиеся произведения древности⁴⁴.

Согласно историческим записям, в начале династии Восточная Хань (25-220 гг.), когда Лю Сю стал императором, он приказал широко набирать талантливых людей. Тогда Хуань Таня познакомил с императором чиновник Сун Хун. Император назначил Хуань Таня небольшим чиновником-цензором и попросил Хуань Таня играть на цинь. Говорили, будто Хуань Тань «умел играть множеством голосов» и играл народную музыку или музыку эпохи Цинь, адаптированную из народной музыки. Лю Сю был очень рад услышать эту музыку и тут же позвал Хуань Таня присоединиться к банкету. Однако это разозлило Сун Хуна. После он сделал выговор Хуань Таню наедине,

⁴² У Чжао, Лю Дуншэн. Чжунго иньюэ шилуэ. С. 28.

⁴³ Чжунго фэй'учжи вэньхуа ичань ван (Сайт нематериального культурного наследия Китая). [Электронный ресурс] // 中国非物质文化遗产网. 15.06.2011. URL : http://www.ihchina.cn/directory_details/11704 (дата обращения: 04.04.2023).

⁴⁴ У Чжао, Лю Дуншэн. Чжунго иньюэ шилуэ. С. 28.

сказав, что он не должен «играть сладострастную музыку» перед императором, и пригрозил ему. Позже, когда Лю Сю устраивал банкет, он вновь попросил Хуань Тянь сыграть на цинь. Услышав это, Хуань Тянь потерял самообладание. Император был очень удивлен и спросил Сун Хуна, что происходит. Сун Хун объяснил, что дело в принципе уважения древности и прежней ритуальной музыки. В результате император прислушался к словам Сун Хуна, а Хуань Тянь повысил в должности. Хотя в этой истории император и встал на сторону Сун Хуна, на самом деле любовь к «сладострастной музыке» в образованных слоях населения не ослабла, а наоборот, углубилась⁴⁵.

Во времена Троецарствия старые институты рушились, и подход ко многим вещам менялся. Изменился и подход к восприятию музыки, с трактатом «звук без печали и радости» Цзи Кана.

Цзи Кан (jī kāng 嵇康)(223–262) был известным мыслителем, поэтом и музыкантом поздней династии Вэй. Он жил в то время, когда феодальный общественный строй был разрушен крестьянским восстанием желтых повязок в конце династии Восточная Хань. В то время три царства Вэй, Шу и У существовали одновременно, и общество находилось в состоянии длительного разделения и беспорядка. С точки зрения идеологии, ханьская конфуцианская ортодоксальная мысль, больше не могла сохранять свое доминирующее положение и, как минимум, требовала пересмотра.

Пересмотром музыкальной мысли занялся Цзи Кан в трактате «Звук без печали и радости» (shēng wú āilè lùn 声无哀乐论). В этом трактате он впервые выдвинул концепцию «звук без печали и радости». Основная точка зрения состоит в том, что музыка – это объективно существующий звук, а печаль и радость – это эмоции, которые возникают у людей во время соприкосновения с музыкой, однако между ними нет прямой объективной

⁴⁵ У Чжао, Лю Дуншэн. Чжунго иньюэ шилюэ. С. 28.

связи. По его словам, «душа и музыка – это явно две разные вещи». Далее поясняется, что суть музыки – «гармония». Эта «гармония» есть сумма «большого и малого, простого и сложного, высокого и низкого, добра и зла, красивого и некрасивого», то есть единство музыкальной формы, выразительных средств и красоты. Ее воздействие на слушателей ограничивается «спокойствием» и «напряжением», то есть оно может только вызвать у людей чувство возбуждения или покоя, концентрацию или рассеянность. Изменение самой музыки и ее красота не имеют никакого отношения к душевной печали или радости людей. «Звучание должно быть основано на добре и зле, но не имеет ничего общего с печалью и радостью, а грусть и радость должны возникать внутри слушающих, но не исходить из самой музыки».⁴⁶

Так откуда же берутся душевные печаль и радость людей, слушающих музыку? Цзи Кан считает, что это результат влияния на сердца людей внешних объективных обстоятельств, в частности политического влияния. То есть «горе и радость основаны на вещах (объективных вещах) и приходят сначала. При встрече с музыкой, из-за гармонии они выражают себя». В сердце сначала есть печаль и радость, а музыка (гармония) играет роль побуждения и средства для их проявления. в то же время он также считает, что «человеческие чувства различны, у каждого есть своя интерпретация, тогда он выражает свои собственные чувства». От человека к человеку вызываемые эмоции также будут разными. Поэтому Цзи Кан считает, что музыка, хотя она может заставить людей сильнее ощущать собственные эмоции, не может играть воспитательную роль и навязывать слушателю что-либо. То есть «музыка – это форма, а сердце – это содержание».

Данная концепция действительно пересматривает подход к музыке как к искусству. В ней раскрываются новые идеи, релевантные даже в нынешней

⁴⁶ У Чжао, Лю Дуншэн. Чжунго иньюэ шилюэ. С. 49.

музыковедческой науке. Интересным, к примеру, является высказывание о «напряжении и спокойствии», которые вызывает музыка. Это достаточно правдивое утверждение. Музыка зачастую взаимодействует со слушателем в формате игры ожиданий, наращивая напряжение неблагозвучными сочетаниями и разрешая его приходом в благозвучные, устойчивые сочетания нот и аккорды. Так работает, к примеру, уже упомянутый в данном исследовании каданс (и в «Да у», в контексте которого шла речь о кадансе, также употреблялись неблагозвучные диссонантные аккорды, для наращивания напряжения). Также имеет вес и идея о том, что сам по себе музыкальный звук без контекста не несет эмоциональной нагрузки. Простое понимание многих музыкальных ладов, к примеру мажора и минора, как добра и зла, радости и печали и т.п. можно назвать ошибочным, так как сами по себе лады скорее выражают оттенки и могут раскрывать самые различные эмоции у слушателя. Такого рода концепции значительно приближают понимание музыкальной теории во время Троецарствия к современному и отделяют его от предыдущих периодов. Такой подход является в некотором роде светским, так как лишает музыку мистических свойств и низводит ее до ранга простого инструмента. Данная точка зрения подходит к вопросу скорее со стороны психологии человека и выставляет музыку в самом ее сухом, объективном понимании: сочетанием определенных звуков разной высотности, звучащих либо напряженно, либо спокойно, тем самым побуждая в людях различные эмоции.

На рассматриваемом временном отрезке можно выделить два этапа развития китайской традиционной музыкальной культуры: ханьский период стабильного развития музыки, и период реформ и нововведений в эпоху Троецарствия.

Для ханьского периода характерны следующие черты:

- приверженность конфуцианским идеям, благородство и близость к древним корням;

- развитие производства музыкальных инструментов, посредством экономического роста государства;

- большая организованность, собирание и архивация музыки со стороны государства.

Период развития музыкальной культуры в эпоху Троецарствия имеет следующие характерные черты:

- распространение музыки «светского» характера, то есть направленной скорее на получение эстетического удовольствия, нежели на духовные цели;

- общая нестабильность, беспорядочность жизни на фоне политических событий;

- пересмотр норм и отношения к музыке;

- значительное развитие музыкальной теории и понимания сути музыкальных звуков и их сочетаний;

Рассмотренные в данной главе два периода развития китайской традиционной музыкальной культуры, при том что стоят близко друг к другу по хронологии, разительно отличаются друг от друга, протекающими в них процессами. Они же наглядно показывают, насколько зависит музыкальная культура от политической обстановки в государстве.

4 ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КИТАЯ В ПЕРИОД СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

4.1 Культурный расцвет в эпоху Тан и последующее развитие

Объединение династии Суй положило конец хаосу, царившему более трехсот лет после окончания правления династии Восточная Хань. Хотя оно было недолгим, оно принесло временный мир жителям страны, и на некоторое время наступило беспрецедентное социальное процветание. Музыка севера и юга стала предметом широкого обмена.

Правление императора Ян-ди (yángdì 炀帝) (569–618 гг.) характеризовалось растратой государственной казны, тремя вторжениями в Коре (корейское государство), введением крупных налогов, что привело к нескольким восстаниям на закате династии Суй.

В первые годы правления династии Тан правящий класс использовал подъем и падение династии Суй в качестве ориентира для осуществления ряда мер по смягчению социальных конфликтов, восстановлению и развитию производства, благодаря чему династия Тан стала процветающей и могущественной династией в истории Китая. В этот период политика правителей была более просвещенной, а народ долгое время жил в единстве и мире, что послужило основой для уверенного развития музыки и культуры в период правления династии Тан⁴⁷.

Танские правители пользовались большим политическим доверием. Они проводили политику «когда в Китае наступит мир, четыре варвара покорятся сами» (zhōngguó jì ān, sìyí zì fú 中国既安,四夷自服) и проводили политику включения других народностей в религию, культуру и искусство. Музыка и культура Востока и Запада, а также народная музыка этнических меньшинств Китая тоже получали активное распространение в музыкальной культуре Китая. Будучи столицей династии Тан, Чанъань стал центром культурного обмена. Кроме того, правители династии Тан, такие как император Сюань-цзун (xuánzōng 玄宗) (685–762 гг.), очень любили музыку и решительно ее пропагандировали, что неизбежно заставляло людей обращать внимание на музыку, изучать и исследовать ее. Музыка всех этнических групп, но в основном ханьская музыка, приобрела новые грани, поскольку вследствие обширного культурного обмена она впитала в себя различные элементы иностранной музыки.

⁴⁷ Кравцова М. Е. История культуры Китая – СПб. : Издательство «Лань». – 1999. С. 72.

Во времена династии Тан на всех уровнях власти, от центрального до местного, существовали специальные музыкальные учреждения, в которых были сосредоточены тысячи музыкальных рабов, носивших названия «Гуань Нуби» (guān núbì 官奴婢) и «Гун Ху» (gōnghù 宫户), также в качестве рабов держали музыкантов из разных краев. Музыкантов набирали для службы в музыкальных учреждениях всех уровней. В результате упорного труда этих народных музыкантов придворная музыка династии Тан, состоявшая в основном из песен и танцев, получила высокое развитие⁴⁸.

Восстание Ань Лушаня стало концентрированным проявлением социальных противоречий, существовавших со времен расцвета династии Тан, и с тех пор начался длительный период борьбы между центральным правительством и местными сепаратистскими силами, которая становилась все более серьезной в период поздней Тан. Народные массы жестоко эксплуатировались и угнетались различными бедствиями, экономике был нанесен серьезный ущерб повсюду, за исключением долины реки Янцзы, которая была избавлена от бедствий войны, где сельское хозяйство и торговля получили значительное развитие, а производительность труда в определенной степени возросла. Только в долине Янцзы, которую война обошла стороной, сельское хозяйство и торговля развивались и производительность труда росла. Именно в этом контексте музыка продолжала развиваться во второй половине династии Тан.

В этот период был период расцвета придворной застольной музыки, однако вскоре она пришла в упадок. Музыкальное и культурное взаимодействие между соседними государствами было не таким интенсивным, как до восстания Ань Лушаня. Однако народная музыка, такая как песни, танцы и оперы, пение и инструментальная музыка, в частности произведения на пипа и цинь, развивались, и появлялось множество

⁴⁸ У Чжао, Лю Дуншэн. Чжунго инььюэ шилюэ. С. 51.

произведений, отражающих реальность, которые были хорошо приняты публикой.

Во времена эпох Суй и Тан необходимость распространения музыки привела к изобретению особой системе нотации для цинь и пипа. Она имела форму вэнь цзы пу (wénzìpū 文字撲) – "знаково-иероглифическая нотация", помимо стандартных указаний темпа, высоты и длительности нот, указаны в том числе различные тембры, способы извлечения конкретных нот, различного рода выразительные приемы вроде вибрато или глиссандо, конкретные места, на которых нужно держать руки⁴⁹. Можно сказать, что нотные системы для цинь были фактически подробными инструкциями для игры, недопускающими никаких вольных толкований. В композиторской практике получают широкое распространение новые системы настройки инструментов, нарушающие классические ладовые настройки. Появилось большое количество монографий о музыке, музыка становится более освещаемой частью культурной жизни. Известный поэт и теоретик музыки Бо Цзюйи выразил свои прогрессивные взгляды на связь между музыкой и реальностью.

Крестьянское восстание, вспыхнувшее в конце правления династии Тан и продолжавшееся десять лет, привело к падению династии Тан, на смену которой пришел эпоха пяти династий и десяти царств. В это время весьма активно развивалась народная музыка.

Со времен Северной и Южной династий народные песни северных и южных ханьцев, относящиеся к музыкальной культуре Цин, прошли длительный процесс эволюции и развития путем взаимного обмена и слияния с музыкой этнических меньшинств и иностранной музыкой. В династии Суй и Тан в страну была завезена музыка этнических меньшинств и иностранная музыка, которая прошла долгий процесс эволюции и развития путем

⁴⁹ Российское общество цитры цинь «Лунфэн» [Электронный ресурс] // Лунфэн. 09.11.2011. URL : http://www.long-feng.ru/?page_id=184 (дата обращения: 12.05.2023).

взаимного обмена и слияния, и в династии Суй и Тан она возникла как новый тип народной песни под названием "Цюйцзы" «曲子» (qǔzi).

Это народная песня и танец, зародившиеся в эпоху династии Хань и расцветшие в эпоху династии Тан. Известно, что песня часто исполнялась под аккомпанемент барабанов и флейты. Изначально песня была популярной народной песней в сельской местности, с текстом в пять, шесть или семь строк. Песня обрела популярность ближе ко второй половине эпохи Тан, она часто напевалась во время сельскохозяйственных работ. Дошедший до нашего времени текст песни выглядит следующим образом:

冈头花草齐，燕子东西飞。
旧膝望如线，白水光参差。
农妇白纷裙，农父绿蓑衣。
齐唱田中歌，纓呼如《竹枝》。
但闻怨响音，不辨但语词。
时时一大笑，此必相嘲嗤。

Цветы и трава на вершине холма в полном цвету, Ласточки перелетают с места на место.

Старые колени будто нити, Чистая вода смешивается со светом.
Белая юбка крестьянки, Зеленые одежды крестьянина.
Поют в унисон в полях, Словно "Ветви бамбука".
Однако слышатся звуки брани, Не различить слов.
Иногда раздаётся громкий смех, Должно быть кто-то подшучивает⁵⁰.

В данной песне прослеживается традиционный для китайской музыкальной культуры созерцательный характер повествования. Также она наполнена духом поэзии эпохи Тан: мотивы наслаждения жизнью, наблюдения за людьми и природой.

⁵⁰ У Чжао, Лю Дуншэн. Чжунго иньюэ шилюэ. С. 52.

Часто в цюйцзы один солист исполняет сразу несколько ролей. Акомпанирующий оркестр представлен в основном ударными – барабанами, тарелками, гонгами, – и струнными музыкальными инструментами: щипковым саньсянь и смычковыми баньху и эрху. Выступление может быть организовано в двух формах: статическом исполнении вокальных партий под аккомпанемент или полноценном оперном стиле со сценическими действиями. Первая из них очень удобна в том плане, что не подразумевает грима, костюмов и декораций, а также не выдвигает строгих требований к месту выступления. Вторая инкорпорирует театральную составляющую и подразумевает движение артистов на сцене, которое традиционно должно быть плавным, грациозным, но в то же время активным и энергичным, и призвано формировать яркий образ персонаж.

Незатейливое мелодико-гармоническое содержание, простая, понятная лирика и относительно свободная музыкальная форма делает оперу цюйцзы довольно легкой в освоении и исполнении, в связи с чем она всегда была очень популярна в синьцзянских деревнях. Местные крестьяне зачастую сами выступали, рассказывая со сцены свои истории. Эта вовлеченность простого народа значительно обогащала культурную жизнь региона, помогая людям жить в гармонии со своими соседями. мотивы наслаждения жизнью, наблюдения за людьми и природой.

4.2 Совершенствование музыкальной теории в период позднего средневековья

Придя к власти с помощью народных антимонгольских восстаний, династия Мин смогла заново сформировать прочную централизованную имперскую форму правления, стабилизировала внутривосточную и экономическую ситуацию в стране. Китай встал на путь восстановления национальной государственности⁵¹.

⁵¹ Кравцова М. Е. История культуры Китая. С. 79.

С восстановлением государственности, экономики и политических аппаратов, началось и восстановление духовной сферы жизни. В первую очередь были приложены силы для реставрации национальных культурных ценностей. Музыка восстанавливала свой статус придворной ритуальной музыки, и сопровождала дворцовый обиход⁵². Всячески воспроизводилось литературное, духовное и философское наследие предыдущих эпох. Такое отношение с одной стороны позволило сохранить богатое культурное наследие, оставшееся от ханьской, танской и сунской эпох, но с другой подвергла культуру, и в частности музыку некоторой консервации. Инновации больше не приветствовались так сильно, как это было в эпоху Тан, хотя именно дозволение новаций и экспериментов привело к такому культурному расцвету в эпоху Тан. Однако такое отношение имеет свои основания, после нескольких сотен лет нахождения под управлением монгольских захватчиков, для китайской нации было логичным стремление к национальным корням.

Однако можно выделить одно существенное изменение, значительно повлиявшее на музыкальную культуру в будущем. Это изменение строя люй-люй, и его темперирование. Темперированный музыкальный строй – это строй в котором каждая октава делится на математически равные интервалы, в наиболее типичном случае – на двенадцать полутонов. Такой строй господствует в европейской профессиональной музыке (академической и эстрадной) начиная с XVIII века до наших дней. Важным преимуществом равномерной темперации является возможность транспонирования пьесы на произвольный интервал⁵³.

Как уже было упомянуто прежде, общепринятый в Китае на протяжении практически всей его истории строй люй-люй, был

⁵² Бокщанин, А.А. Китай и страны Южных морей в XIV-XVI вв. – М. : Наука, 1968. С. 31.

⁵³ Зубов А. Ю. Темперация // Большая российская энциклопедия. Т. 32. М., 2016. С. 27.

нетемперированным. Это создавало ряд проблем: невозможность точного транспонирования музыкальных произведений, трудности в гетерофонном исполнении и диссонантность звучания. Поэтому за решения данного вопроса взялся ученый и музыковед эпохи Мин Чжу Цзайюй⁵⁴.

Важным фактором выступил тот факт, что помимо увлечения музыкой, Чжу Цзайюй был также незаурядным математиком. И именно интеграция глубокого математического знания в музыкальную науку позволила создать рабочую модель темперированного строя. Во время своих изысканий Чжу Цзайюй написал более 20 трактатов, большая часть которых посвящена переработке музыкально-акустической теории люй-люй. Его мысли развивались от одного трактата к другому, критикуя предыдущие попытки темперирования музыкального строя и предлагая собственные подходы к данному вопросу. Заключительным является трактат «Люйлюй чжэнлунь» (lǜlǜ zhēnglùn 律律争论). В нем Чжу Цзайюй разработал математическую теорию равномерного темперированного музыкального строя. Рассчитал систему настройки в зависимости от длины и толщины струны, диаметра флейты. Указал на необходимость изменений точек-маркеров, наносимых на цинь, ввиду их неточности. Такой подход дал основание пересмотреть всю музыкальную теорию.

Однако Чжу Цзайюй в каком-то смысле опередил время, так как при его жизни на общем уровне никаких изменений в сфере музыкальной настройки не было совершено. Лишь ближе к XVII веку данная модель стала закрепляться в традиционной музыкальной культуре Китая.

Реставрация традиционной музыкальной культуры Китая продолжалась как процесс и в эпоху Цин. Ярче всего это выразилось в возрождении жанра китайской оперы в виде пекинской оперы цзинцюй 京劇

⁵⁴ Robinson K. G., Fang Chaoying. Chu Tsai-yü // Dictionary of Ming Biography, 1368–1644. Vol. I. – 1976. P. 367.

⁵⁵. Музыка в пекинской опере использует распространенные мотивы, поскольку рассматривается лишь как основа, на которой выстраивается текстовая часть, в отличие от западной оперы, где для каждого произведения композитор пишет музыку специально⁵⁶.

В завершении данной главы можно сказать, что времена средневековья располагают двумя значительными периодами развития китайской традиционной музыкальной культуры: период активного развития и инноваций во времена династии Тан, а также период консервативного сохранения музыкального культурного наследия Китая в эпоху Мин.

Для китайской традиционной музыкальной культуры эпохи Тан характерны следующие особенности:

- большое количество инноваций, возможность экспериментировать;
- значимая связь музыкальной культуры с развитием и расцветом Танской поэзии;
- влияние со стороны народной музыки;

Период развития музыкальной культуры в эпоху Мин имеет следующие характерные черты:

- сохранение музыкальной традиции и классического музыкального наследия предыдущих эпох;
- нежелание принимать новации и пересматривать устоявшиеся нормы;

Рассмотренные в данной главе два периода развития китайской традиционной музыкальной культуры являются достаточно контрастными по отношению друг к другу. Это наглядно показывает тенденции развития музыкальной культуры Китая, приведшие ее к нынешнему положению. Большие изменения и эксперименты в традиционной музыке все больше уходят в прошлое, а сама традиционная музыкальная культура становится

⁵⁵ Серова, С. А. Пекинская музыкальная драма : сер. XIX- 40-е годы XX в. М. : Наука., 1970. С. 295.

⁵⁶ Сюй Чэнбэй. Музыка и оркестр // Пекинская опера 中国京剧 / пер. Сан Хуа, Хэ Жу. – Межконтинентальное издательство Китая. 2003. С. 138.

скорее важным объектом культурного наследия, и должна сохранять свою исходную форму. Однако при всем консервативном подходе династии Мин, в ней продолжали происходить изменения и сдвиги, которые может и не сразу, но внесли крупный вклад в развитие традиционной музыкальной культуры Китая.

5.1 Взаимодействие китайской музыки с иностранной

Китайской нации присущи традиции присвоения и перенимания всего лучшего, поэтому исторически в развитии китайской музыки много внимания уделялось изучению и заимствованию ценных достижений зарубежного музыкального искусства. С момента проникновения в Китай европейская музыка постепенно сливалась с китайской традиционной музыкой; это относится не только к творческому процессу и исполнительству, но и к музыкальному восприятию.

На начало XX века приходится завершение периода формирования симфонической музыки, пришедшей из европейской музыкальной традиции. До этого исполнение музыки в больших ансамблях в Китае не было столь распространено, так как синхронное ансамблевое исполнение практически невозможно без потери определенной тонкости каждого индивидуального инструмента, к тому же могли возникнуть проблемы с общим строем инструментов.

Зарождение китайской симфонической возникло на фоне проникновения западных влияний в китайскую культуру. Этому сопутствовал особый социально-политический фон и исторические факты. Процесс зарождения шел очень медленно и постепенно что было обусловлено общей ориентацией на традицию, и вполне обычной для Китая консервативностью. В XX веке процессы взаимодействия Востока и Запада резко ускорились, поэтому на последующие периоды развития китайского симфонизма (после 1927 г.) приходится гораздо меньший промежуток времени. В основном зарождение китайской симфонической музыки происходило тремя путями: через распространение религиозной музыки, создание военных оркестров по западному образцу, а также через преподавание западной музыки и пения в частных школах.

Одновременно с распространением и развитием в Китае западноевропейской музыки все больше и больше молодых людей отправлялись на учебу за рубеж. В зарубежных музыкальных образовательных учреждениях они овладевали исполнительским искусством и композиторскими навыками, в том числе многие после окончания обучения возвращались в Китай и приносили с собой свои знания и исполнительское мастерство. Посредством и при помощи исполнительского мастерства, теории, композиторского искусства их произведений, а также на примере формы музыкальных произведений, инструментовки и других критериев музыкальной практики воспитывались целые поколения высокопрофессиональных музыкантов, которые способствовали развитию китайской симфонической музыки.

Также в первой половине XX века в Китай стал проникать новый и для европейской музыки жанр — джаз. Джаз как явление возник в 1910-х годах на юге США и быстро распространился во всех развитых странах. На родине оригинальный стиль обогащался, в частности, различными региональными музыкальными особенностями. Популярная музыка и джаз в 1920-е годы стали для многих людей почти равнозначными понятиями, при этом американские критики, в первую очередь, противопоставили его коммерческой музыкальной индустрии США⁵⁷.

После революции 1911 года в Шанхае появились свои издательские дома, киностудии и студии звукозаписи. Здесь снимались фильмы и сочинялась новая популярная музыка. В те революционные годы местные композиторы и музыканты создавали новые стилистические направления в музыке, оригинально синтезируя мелодику традиционной китайской фольклорной музыки с новаторскими современными приёмами и параллельно модернизируя китайские музыкальные инструменты. Это

⁵⁷ The Oxford Companion to Jazz / [edited by] Bill Kirchner. – N.Y. : Oxford University Press., 2005. 852 p.

музыкальное направление получило название 时代曲 «шидайцуй», что переводится как «песня эпохи».

Определить музыкальные особенности шанхайского джаза «шидайцуй» не просто. Это своеобразное смешение музыкальных стилей различных времён и народов. Так, например, в музыке «шидайцуй» отлично прижились такие необычные для Китая музыкальные инструменты, как кастаньеты и маракасы. Этого всего не было, пока в Шанхай не пришёл джаз.

Непривычным для китайской музыки было и композиционное построение музыкальных произведений. Композиции по типу АВА – музыкальные композиции по форме состоящие из трех частей, в которых третья часть смыслово и музыкально повторяет первую обычны для западной музыки, но не для китайской. Интервальная система «шидайцуй» остается в своей основе пентатонической, что присуще китайской народной музыкальной традиции.

Музыкальные критики, которым не нравились подобные эксперименты, называли новый стиль «желтой музыкой». Но большей части жителей шумного и быстро меняющегося Шанхая периода постреволюции эта ломающая границы привычного музыкальная новизна пришлась по душе.

В 1935 году в Шанхае состоялось первое выступление джаз-группы «Свежий ветер» (The Clear Wind Dance Band). Группа, в которой джаз играли исключительно китайские музыканты, выступала в лучшем концертном зале Шанхая «Янцзы». Непосредственным организатором, приложившим немало усилий для того, чтобы это выступление состоялось, был Ду Юй Шэн.

Человеком, которого Ду выбрал в качестве художественного руководителя всего проекта популяризации джаза в Шанхае, стал Ли Цзиньхуэй, легендарная личность в истории китайской эстрадной музыки. Он был искренне воодушевлен грандиозностью перспектив, которые открывались перед китайской культурой после падения императорской

династии Цин. Не случайно именно его ученик и последователь Не Эр стал автором национального гимна Китайской Народной Республики.

Благодаря стараниям Ли Цзиньхуэя в Шанхай приехал известный американский джазовый трубач, композитор и аранжировщик Бак Клейтон. В 1935 году Клейтон стал самым тесным образом сотрудничать с начинающими китайскими джазистами⁵⁸.

После того, как в Шанхае власть перешла к Коммунистической партии, джазбэнд был распущен. «Желтая музыка» Ли Цзиньхуэя оказалась под запретом, а сам композитор вел скромный образ жизни и погиб в годы «культурной революции». Судьба джаза в социалистическом Китае была не менее трагична, чем судьба его основателей. Годы расцвета конца 1920-х начала 1930-х сменились десятилетиями забвения и репрессий. Джаз был объявлен «непристойным видом развлечения». Джаз-музыкантов объявили сумасшедшими, им ломали пальцы и отправляли на тяжелые работы в трудовые лагеря⁵⁹.

Естественно, при перенимании многих заграничных музыкальных веяний, как традиционных, так и новоизобретенных, китайские музыканты первой половины XX века редко под чистую копировали заимствуемые жанры. Черты классической китайской музыкальной традиции по воле авторов, или непреднамеренно вливались в заимствуемую музыку, образуя уникальные по своему характеру произведения.

Как уже упоминалось, отличительной особенностью китайской традиционной музыкальной культуры всегда была бесполутоновая пентатоника с отсутствующими ярко выраженными ладовыми тяготениями.

⁵⁸ Джаз в Китае 1930–1947 года. Из истории русской эмиграции. [Электронный ресурс] // Харбин джаз. 22.03.2016. URL : <http://harbinjazz.ucoz.ru/HarbinJazz.html> (дата обращения: 07.05.2023).

⁵⁹ Анализ возникновения и распространения джаза в Шанхае в начале XX века [Электронный ресурс] // Луньвэнь 12.05.2020. URL : <https://www.lunwencloud.com/lunwen/art/yinlewudao/20150409/362612.html> (дата обращения: 13.05.2023.)

В китайской пентатонике используются интервалы в тон и более. Скорее всего, китайская музыкальная система пришла к использованию бесполутоновой пентатонической гаммы ввиду простоты ее построения и одновременной благозвучности. Инструменты, настроенные в пентатонике, позволяют длительное время наигрывать и импровизировать без риска сыграть "фальшиво", делая тем самым игру на инструменте крайне медитативным процессом, что в свою очередь объясняет увлечение многих философов игрой на музыкальных инструментах. Пентатоника была характерна и для традиционной музыки некоторых европейских народов, что облегчает сближение разных музыкальных культур.

Некоторые китайские музыканты вполне осознано пытались совместить родную музыкальную культуру с новыми для них европейскими традициями, экспериментируя, к примеру, с инструментальными составами ансамблей. Некоторые соединяли разные музыкальные культуры именно на этапе написания песни. В пример можно привести уже вышеупомянутого Ли Цзиньхуэя. В своих опытах «джаза в китайском стиле» Ли Цзиньхуэй соединял элементы китайской фольклорной музыки с джазовой полиритмией и свингом в духе американского композитора Джорджа Гершвина. По мнению Ли, это должен был быть не просто джаз, а именно китайский джаз. И даже ещё конкретнее – Шанхайский джаз. Работая с джаз-бэндом «Свежий ветер», Ли старался подчеркнуть «китайскость» во всем: и в музыке, и в составе музыкантов. В группу отбирали исполнителей, оценивая их не только по профессиональному мастерству, но и по внешнему виду.

Еще одним примером слияния китайской традиционной музыкальной культуры с иностранным музыкальным жанром, является «Марш добровольцев» «义勇军进行曲» (yìyǒngjūn jìnxíngqǔ). Здесь сплелись европейская традиция военных маршей и китайские музыкальные мотивы, вкупе с идеями о сопротивлении оккупантам и отстаивании национального единства в Китае. «Марш добровольцев» – изначально музыкальная тема

фильма «Дети бури» иер.. В 1931 году, после Мукденского инцидента, вторжения японских войск на территорию Маньчжурии, в рамках «политики непротравления» Гоминьдана, три северо-восточные провинции быстро пали, и огонь антияпонского и национального спасения немедленно разгорелся на земле Китая. Антияпонские добровольческие отряды (в том числе рабочие, крестьяне, студенты, офицеры и солдаты и т.д.) поднялись в различных частях северо-востока Китая⁶⁰.

Обратимся к тексту произведения:

起來！不願做奴隸的人們！

把我們的血肉，築成我們新的長城！

中華民族到了最危險的時候，

每個人被迫著發出最後的吼聲。

起來！起來！起來！

我們萬眾一心，

冒著敵人的砲火，前進！

冒著敵人的砲火，前進！

前進！前進！進！

Дословный перевод:

Вставайте! Люди не желающие быть рабами!

Своей плотью и кровью построим новую Великую Китайскую Стену!

Для китайской нации настали опасные времена,

И каждый человек обязан издать последний гневный клич:

Вставайте! Вставайте! Вставайте!

Мы все как один невзирая на орудия врага будем наступать!

Мы все как один невзирая на орудия врага будем наступать!

Вперед! Вперед! Вперед! Вперед!

⁶⁰ Савин А. С. 50 лет начала антияпонской войны китайского народа // Военно-исторический журнал. 1987. № 8. С. 57–61.

В тексте прослеживаются патриотические идеи сопротивления врагу, объединения нации в тяжелые времена. Идет прямой призыв восстать и дать отпор. Судя по фразе «Люди не желающие быть рабами» обращение идет в первую очередь к рабочему классу, до этого действительно находившемуся в рабских условиях. Так же можно сделать вывод что под врагами в тексте подразумеваются японские оккупанты, в сопротивлении против которых участвовал автор текста песни. Строки про строительство новой Китайской Стены можно трактовать как апелляцию к традициям и древним достижениям объединяющих нацию. Текст песни напрямую призывает слушателя бороться без страха перед оружием. В данном случае песня работает и как инструмент политической социализации, призывая людей к определенным идеям, и как отражение настроений борьбы с оккупантами и угнетателями назревавших в то время в Китае.

Сама композиция написана в достаточно традиционном для Китая стиле, с некоторыми западными нововведениями. Она исполнена в соль мажоре и мелодия практически не отходит от классической китайской мажорной пентатоники, которая использовалась в китайской музыке еще две с половиной тысячи лет назад. Единственным случаем выхода за рамки пентатоники является проходящая на одну шестнадцатую нота фа диез, то есть седьмой ступени в данной тональности, которая обычно не входит в мажорную пентатонику. В остальном же построение мелодии соответствует китайской музыкальной традиции. С точки зрения гармонии также не происходит никаких неординарных движений, гимн использует лишь аккорды тональности и аккорды параллельного минора, что создает ощущение уверенности и спокойствия. Автентическая каденция – последование аккордов V ступени (доминанты) и I ступени (тоники, завершающее музыкальное построение или целое произведение, используемая в конце, признана классической, она создает у слушателя ощущение решимости и движения вперед. С точки зрения ритмики

появляются черты заграничных нововведений, как, например, популярные в джазе синкопы, или сбивающие ритм триоли. Однако, данные элементы достаточно аккуратно и в небольших количествах включены в песню, что позволяет при европейском военно-патриотическом настроении звучать «по-китайски».

В начале 1939 года известный журналист Израиль Эпштейн в книге «Народная война» так описал степень популярности этой песни антияпонского сопротивления: «Народ на Северо-Востоке Китая, чтобы избавиться от оков японского порабощения, ведет героическую борьбу. Под влиянием духа народного героизма и родилась эта воодушевляющая песня, которая подняла всю страну, объединила силы всего народа. Это песня сопротивления японской агрессии, ее слова глубоко укоренились в душе китайского народа. От линии фронта до больших городов, от городов до самых отдаленных селений каждый китаец знает эту песню»⁶¹.

К моменту первой половины XX века Китай активно обогащался зарубежными музыкальными традициями и нововведениями. И хоть иностранные влияния изначально трактовались как тлетворные и у инноваторов уозникало немало проблем, позже большая часть нововведений укрепились в китайской музыкальной культуре и стали уважаемыми жанрами, которые изучаются на профессиональном уровне. Также смешение двух различных музыкальных культур давало плоды в виде уникальных в своем роде музыкальных композиций несущих в себе одновременно характерное китайское традиционное звучание и дух западных реформаций.

5.2 Перерождение и консервация традиционной музыкальной культуры Китая

В начале XX века в Китае быстрыми темпами менялась жизнь, а вместе с ними менялся и подход к изучению музыки. С настроениями о правах

⁶¹ Israel Epstein. The People's War. [An Account of the War in China to the Fall of Hankow], V. Gollancz. 1939. P. 73.

рабочих шли и идеи о доступности образования, в том числе культурного и музыкального. Музыка переходила из сферы частного элитарного обучения в сферу общих занятий с большим количеством обучающихся. В 1927 году была основана Национальная консерватория музыки (в будущем Шанхайская консерватория) – первое в Китае высшее музыкальное учебное заведение⁶². Одними из первых отделений стали отделение народных инструментов, и отделение вокала и оперы. Бывшие некогда доступными лишь для благородных аристократических мужей науки стали возможными для изучения и в сфере простых людей без знатного происхождения. Нельзя, однако, сказать, что традиционная благородная музыка резко стала народной. Обучение все еще стоило огромных усилий, времени, и немалых средств. Простой человек при желании мог освоить инструмент, дирижерское или композиторское искусство, хоть ему и пришлось бы положить на это жизнь.

Немалая часть традиционных музыкальных инструментов сохранилась сквозь тысячелетия китайской истории. Причем до сих пор существуют и сохранившиеся экспонаты тысячелетней давности, и производятся новые инструменты, сохраняющие внутреннюю архитектуру традиционных музыкальных инструментов. На момент первой половины XX века в Китае производились и щипковые инструменты типа цинь, и смычковые инструменты группы ху, и духовые шэн, дицзы, и ударные инструменты вроде гонга и пайгу, и комбинированные ударно-струнные инструменты как цимбалы.

Неудивительно, что часть инструментов была менее популярна, и производилась в меньших количествах. Так среди цитр цинь, гуцинь всегда была более распространена, и достаточно тяжело найти источники,

⁶² The Shanghai Conservatory of Music official web-site [Электронный ресурс] // Shanghai Conseratory 03.07.2008. URL : <https://en.shcmusic.edu.cn/79/list.htm> (дата обращения: 29.04.2023.)

повествующие о других цитрах. То же самое, к примеру, можно сказать про эрху относительно группы инструментов ху.

Классический состав ансамбля народных инструментов в Китае первой половины XX века обычно включал в себя ударную секцию в виде одного исполнителя на пайгу или других литаврах из группы «гу, несколько музыкантов с лютней пипа, одного или два исполнителя с цинь, несколько музыкантов с ху, возможно также наличие исполнителей на духовых инструментах, будь то шэн или дицзы.

Зачастую аккомпанирующая роль уходила инструментам ху, пайгу и пипа. Их звучание достаточно глубокое и наполненное, что позволяет им хорошо звучать фоном. Эрху зачастую играет легатно, вследствие чего эрху хорошо справляется с обыгрыванием аккордов и созданием нужного гармонического ощущения. Пипа и пайгу в свою очередь ввиду акцентированности звукоизвлечения хорошо подходят для создания ритмического рисунка.

В XX веке со свержением последней имперской династии Цин, традиционная музыкальная культура перешла в новый статус и достигла своей финальной стадии. Она больше не несла прикладного характера в придворных ритуалах и жертвоприношениях, поэты выбирали новые формы выражения своих мыслей при помощи музыки. При наличии интересных примеров слияния с иностранной музыкой, таких как джаз, симфоническая музыка, военно-патриотический марш, китайская традиционная музыкальная культура сама по себе оставалась неизменна. Из нее позволялось брать различные элементы, вплетать их в другие произведения, играть ее на новый лад, но никак не реформировать саму культуру. Она закрепились в той форме, в которой она известна нам сейчас.

Как период развития традиционной музыкальной культуры Китая, новое время характеризуется следующими особенностями:

- консервация жанра, его фиксация и невозможность дальнейшего реформирования;
- окончательное оформление традиционной музыкальной культуры как культурного наследия Китая;
- возможность черпать вдохновение для создания произведений в других заимствованных жанрах;

Данный период развития традиционной музыкальной культуры Китая, демонстрирует нам смену музыкальной культуры, идущей вместе с радикальной сменой власти, государственного режима и образа мышления нации. Китайская традиционная музыкальная культура не была «выброшена» за ненадобностью, не была забыта из-за утраты своих прикладных функций, но была сохранена как экспонат в музее, как хранитель культурного кода китайской нации. Данная окончательная ступень развития ожидает любую традиционную культуру, и на ней можно подытожить данное исследование

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Музыка в Китае, как и в любых других странах – неотъемлемая и важнейшая часть национальной культуры. История китайской цивилизации насчитывает более трех тысяч лет, и все это время музыка была неразрывно связана с культурной жизнью самых разных слоев населения Китая: от рабочих и военных до знати и духовенства. В данной работе рассмотрены важнейшие вехи развития инструментальной музыкальной культуры Китая.

Целью данной выпускной квалификационной работы было установить периодизацию процесса развития традиционной музыкальной культуры Китая. В ходе данного исследования было выявлено семь ключевых моментов развития китайской традиционной музыкальной культуры, и в соответствии с ними установлены семь условных периодов развития музыкальной культуры:

1. Период зарождения традиционной музыкальной культуры Китая во времена неолита VIII–XII вв до н.э.

2. Период формирования базовых принципов и правил традиционной музыкальной культуры Китая в эпохи Шан и Чжоу, и впоследствии Цинь 1600–206 гг до н.э.

3. Период стабилизации и развития музыкальной культуры в эпоху Хань 206 г до н.э. – 220 г.

4. Период политической нестабильности и пересмотра отношения к музыке начинающийся в эпоху Троецарствия 221–618 гг.

5. Период стабилизации и расцвета музыкальной культуры Китая в эпохи Тан и Сун 618–1279 гг.

6. Период застоя под гнетом монгольского завоевания и реставрации музыкальной культуры в эпохи Мин и Цин 1279–1911 гг.

7. Период фиксации и консервации китайской традиционной музыкальной культуры в новое время с 1911 г.

Каждый период обусловлен характерными изменениями происходившими, на рубеже данных отрезков, будь то пересмотр музыкальной системы, изобретение новых инструментов или новых жанров. На данный момент, можно сказать, что китайская традиционная музыкальная культура прошла полный цикл развития и достигла финального этапа: ее окончательной фиксации и отсутствием дальнейшего развития.

В ходе данного исследования было проанализировано немалое количество источников, как на китайском, так и на русском языке. Были изучены труды и монографии российских, китайских и англоязычных коллег. Также были рассмотрены некоторые признанные работы по теории музыки. Данную тему можно назвать достаточно изученной, если брать в расчет литературу и источники на китайском языке. Русскоязычная литературная база по данному вопросу обладает некоторыми пробелами, которые данное исследование в том числе должно заполнить.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

На китайском языке

1. Чжунго иньюэ цыдянь (Словарь по китайской музыке). Пекин, 1984. – 464 с. 中国艺术研究院. 《中国音乐词典》编辑部。北京, 1984. – 464 页。
2. Люйши чуныцю 《吕氏春秋》 (Весны и осени господина Люя) / Пер. Ткаченко Г. А. М., 2001. – 240 с.

На русском языке

3. Ли цзи / Пер. И. С. Лисевича, Р. В. Вяткина, В. Г. Булова. – В кн. : Древнекитайская философия, 1973. Т. 2. М. – 142 с.

Литература

На русском языке

4. Анализ возникновения и распространения джаза в Шанхае в начале XX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.lunwencloud.com/lunwen/art/yinlewudao/20150409/362612.html> – 13.05.2023.
5. Арзаманов, Ф. Г. О некоторых особенностях многоголосия в китайской народной музыке / Ф. Арзаманов. – Музыка народов Азии и Африки. – М., 1987. – 294 с.
6. Бокщанин, А. А. Китай и страны Южных морей в XIV-XVI вв. / А. А. Бокщанин. – М. : Наука. – 1968. – 211 с.

7. Большой китаско-русский словарь. [Электронный ресурс] – Режим доступа : <https://bkrs.info/slovo.php?ch=%E5%BE%8B> – 13.05.2023
8. Васильев, Л. С. Древний Китай. М., 1995. Т.1 – 378 с.
9. Васильченко, Е. В. Музицирование на цине и его место в китайской культуре / Е. В. Васильченко. – Музыкальные традиции стран Азии и Африки. – М. – 1986. – 126 с.
10. Гао Ифэн. Анализ происхождения и характеристик создания пятитонального режима / Гао Ифэн // Северная музыка. Пекин – 2018. – №7. – С. 25–29.
11. Городецкая, О. М. От иероглифа к слову к слову: китайская поэзия по-русски // О. М. Городецкая. XXXII научная конференция «Общество и государство в Китае». М. 2002. – 169 с.
12. Гусаков, В. В. Западная политика империи Хань: предпосылки, стратегия, результаты / В. В. Гусаков // Россия и АТР (Владивосток). – 2009. № 3. – С. 12–15.
13. Джаз в Китае 1930–1947 года. Из истории русской эмиграции. [Электронный ресурс] // Харбин джаз. – 2016. – Режим доступа : <http://harbinjazz.ucoz.ru/HarbinJazz.html> – 07.05.2023.
14. Древний инструмент гуцинь [Электронный ресурс] // China.org.cn : офиц. сайт. – 21.07.2004. – Режим доступа : <http://russian.china.org.cn/russian/122983.htm> – 03.04.2023.
15. Еремеев, В. Е. Акустико-музыкальная теория Духовная культура Китая: Энциклопедия / под ред. М. Л. Титаренко. М. : Восточная литература, Т.5. – 2009. – 248 с.
16. Еремеев, В. Е. Музыкальные инструменты, статья «Акустико-музыкальная теория». Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. [Электронный ресурс]/ под ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. – М. : Вост. лит. – 2006. – Режим доступа : https://www.synologia.ru/a/Музыкальные_инструменты. 20.05.2023.

17. Зубов, А. Ю. Темперация / А. Ю. Зубов. // Большая российская энциклопедия. – М. – 2016. – Т. 32. – 350 с.
18. Исаева, М. В. Роль системы люй в традиционной китайской науке/ М. В. Исаева. // XVII НКОГК. М. – 1986. Ч. 1. – 195 с.
19. Исаева, М. В. Музыкально-теоретическая система люй и методологический аппарат традиционной китайской историографии / М. В. Исаева. // История и культура Восточной и Юго-Восточной Азии. – М. – 1986. Ч. 1. – 212 с.
20. Кравцова М. Е. История культуры Китая / М. Е. Кравцова. – СПб. : Издательство «Лань». – 1999. – 415 с.
21. Леве, М. Китай династии Хань. Быт, религия, культура / Пер. с англ. С. Федорова. М. : ЗАО Центрполиграф. – 2005. – 224 с.
22. С. Б. Лупинос, А. Г. Алябьева. Об общности нормативов интонационного структурирования в музыкальных культурах Китая, Японии, Индонезии/ С. Б. Лупинос, А. Г. Алябьева // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток-Запад. Владивосток. – 1997. – № 3–4. – С. 92–101.
23. Лю Да-цзюнь. Китайская музыка / Пер. с прим. и доп. И. Г. Баранова. Рис. Е Хун-няня. Харбин, 1924. – 176 с.
24. Малявин В.В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. – М. – 2000. – 435 с.
25. Мэй Шэн. Семь подступов. Китайская поэзия в переводах Льва Меньшикова. / пер. Л. А. Меньшикова. – М. : Восточная литература. – 2004. – 92 с.
26. Новоселова, А. В. Ба инь: восемь родов звука в китайской музыкальной культуре / А. В. Новоселова // Музыковедение. – 2014 №6. – С. 42–48.
27. Римский-Корсаков, Н. А. Учебник гармонии / Н. А. Римский-Корсаков. – СПб, 1884. – 170 с.

28. Российское общество цитры цинь «Лунфэн» [Электронный ресурс] // Лунфэн. – 09.11.2011. – Режим доступа : http://www.long-feng.ru/?page_id=184 – 12.05.2023.

29. Савин, А. С. 50 лет начала антияпонской войны китайского народа / А. С. Савин. – Военно-исторический журнал. – 1987. – № 8. – С. 57–61.

30. Серова, С. А. Пекинская музыкальная драма : сер. XIX- 40-е годы XX в. / С. А. Серова. — М. : Наука. – 1970. – 295 с.

31. Сисаури, В. И. Церемониальная музыка Китая и Японии. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Издательство СПбГУ, 2008. – 240 с.

32. Стасюнайте, В. А. Звуковые практики как антропотехники (на материале традиционной музыкальной культуры Китая). – СПб.: Издательство СПбГУ, 2018. – 96 с.

33. Сюй Чэнбэй. Музыка и оркестр, Пекинская опера / пер. Сан Хуа, Хэ Жу. – Межконтинентальное издательство Китая. – 2003. – 156 с.

34. Цзо Чжэньгуань. О музыкально-теоретической системе «люй» в китайской музыке / Цзо Чжэньгуань // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 5. М. – 1987. – 348 с.

35. Тихвинский, С. Л. История Китая с древнейших времен до начала XXI века в десяти томах. / С. Л. Тихвинский – М – Восточная литература. – 2014. Т.3. – 991с.

На английском языке

36. Epstein Israel. The People's War. [An Account of the War in China to the Fall of Hankow], V. Gollancz. – 1939. – 148 p.

37. Robinson K. G. Fang Chaoying. Chu Tsai-yü // Dictionary of Ming Biography, 1368–1644. Vol. I. N. Y. – 1976. 371 p.

38. The «Metropolitan» Museum of Art official web-site [Электронный ресурс] // Metropolitan Museum – 07.05.2009. – Режим доступа : https://www.metmuseum.org/toah/hd/jiah/hd_jiah.htm – 05.05.2023

39. The Oxford Companion to Jazz / [edited by] Bill Kirchner. – N.Y. : Oxford University Press. – 2005. – 852 p.

40. The Shanghai Conservatory of Music official web-site [Электронный ресурс] // Shanghai Conservatory music. – 03.07.2008. – Режим доступа : <https://en.shcmusic.edu.cn/79/list.htm> – 29.04.2023.

На китайском языке

41. У Чжао, Лю Дуншэн. Чжунго иньюэ шилюэ (Краткая история китайской музыки)/ У Чжао, Лю Дуншэн // Пекин. – 1993. – 188 с. “中国音乐史略”/ 吴钊、刘东升。北京。 – 1993。 – 188 页。

42. Чжунго фэй’учжи вэньхуа ичань ван (Сайт нематериального культурного наследия Китая). [Электронный ресурс] // Чжунго фэй’учжи вэньхуа ичань ван. – 15.06.2011. – Режим доступа : http://www.ihchina.cn/directory_details/11704. – 04.04.2023. 中国非物质文化遗产网