

# ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Четыре повторяющиеся темы в  
истории китайской музыки





Традиция исторических описаний имеет давнюю историю в китайской цивилизации. Музыкальные данные также подробно документировались среди прочей информации, сохранившейся в истории династий. На протяжении всей истории китайские власти считали музыку способной формировать благосостояние общества в целом. Соответственно, это была сила, которая должна быть отражена в работах по идеологии правления.

Первая китайская музыкальная история, сохранившаяся до наших дней, является частью «Весенней и осенней летописи мастера Лю». Это крупномасштабное справочное произведение третьего века до нашей эры. В ней рассказывается, как управлять государством, как проводить обряды, как вести военные дела... Что касается музыки, то в одном из альманахов летописи дается совет: в определенное время Сын Неба (т. е. Правитель) должен поручить мастеру музыки привести в порядок музыкальные инструменты и снаряжение для танцев, чтобы жертвоприношения могли совершаться должным образом. В летописи также идентифицированы многочисленные инструменты, от цитр до колоколов и каменных колокольчиков.

Некоторые из них дошли до нашего времени почти без изменений и именно эти инструменты дают исследователям представление о происхождении и развитии музыки в Китае, а также о связи между созданием музыки и здоровьем нации, которая упоминается в ранних летописях династий.

Исторические труды не только разнообразны, но имеют множество прочтений и расшифровок. Произошли очень существенные сдвиги в контекстах, окружающих и побуждающих к написанию свежих исторических очерков о музыке в течение длительного периода культурной самобытности Китая. Историки в разное время применяли и различные подходы к своей теме. Чтобы лучше понять существование множества источников, автор обзора Джонатан Склад сравнивает, как отдельные истории представляют четыре ключевые темы, каждая из которых присутствует в каждой исторической эпохе.

1. Начальная тема – это происхождение музыки, которую китайские историки, как современные, так и древние, разработали несколькими способами.
2. Вторая тема возникает из дальнейшего наблюдения – мы рассмотрим некоторые из самых ранних известных музыкальных практик Китая, а именно предположение, что между музыкальными традициями страны и ее политическим здоровьем существует тесная связь.
3. Писатели средних веков длинного имперского периода Китая регулярно обращали внимание на вклады музыкантов-виртуозов, и это является следующей темой.
4. Последняя тема особенно заметна в современной музыке Китая, но при этом она имеет сильный прецедент в исторических отчетах: музыкальная история Китая как отчет о культурных контактах внутри и за пределами национальных границ Китая.

## Оригинальные идеи

Свой двухтомник «Истории древнекитайской музыки» во второй половине 20-го века историк Ян Инлю начинает с фразы «Труд создал человека, и поэтому в труде он сотворил музыку». Ян работал над своей Историей во времена четкого следования политике Китая марксистской идеологии, но тем не менее это утверждение весьма интересно и выделяется из размышлений западных ученых о происхождении музыки как роли в естественном отборе или формировании общественного духа. Есть еще несколько интересных моментов в повествовании Янга.

Во-первых, он отмечает, что в самой ранней музыке должны были участвовать все, так как она предшествовала разделению физического и интеллектуального труда в обществе. Во-вторых, Ян комментирует, что музыка неразрывно связана с религией и колдовством, где она наделена творческим и вдохновляющим потенциалом. В-третьих, сам труд обеспечил большую часть материала музыкального искусства, не только его нотные образцы, которые дали ритм и мелодию, но также и стимул для художественного творчества, который возник как часть продолжающейся борьбы в создании общества. В-четвертых, Ян описал самые ранние представления как комбинацию поэзии, музыки и танца.

Один из наборов письменных описаний музыки в Китае относится к расцвету бронзового века. Исследователи полагают, что писцы шань писали на бамбуке и шелке, а также на кости, панцире черепахи и, ближе к концу династии, на бронзе. Бамбуковые и шелковые останки не сохранились в местах захоронения, и поэтому наш взгляд на цивилизацию Шань сегодня подчеркивает богатство их придворных обрядов и религиозных обрядов, записанных на более дорогих и долговечных материалах.

Эти источники не были созданы с целью систематической записи истории музыки, но более поздние историки могут найти среди них описания музыкальных ансамблей и роли музыки в королевских обрядах.



Музыкальная информация встречается среди надписей на сегментах кости, которые использовались как гадательные инструменты. Как стало известно, на каждой кости оракула был задан вопрос или предложение, затем она нагревалась, после чего гадалщики интерпретировали получившуюся картину трещин и расколов, чтобы определить, одобрил ли Бог предложенный курс действий.

Изучив и проанализировав сохранившиеся надписи, историки сделали выводы о древнейших концепциях музыки. Она помогает умиротворить силы природы, предков и самого Бога, а также способствует получению удачи, обильных урожаев и национального процветания.

В записях, собранных между одиннадцатым и четвертым веками до нашей эры среди музыкальных упоминаний есть такие строки, свидетельствующие о роли правителя в поддержании хорошо настроенной нации: «Позвольте мне услышать шесть звуков и пять произведенных ими музыкальных тонов. Позвольте мне услышать восемь категорий музыкальных инструментов, настроенных в соответствии с высотой звука. (Музыкальные инструменты делятся на категории в зависимости от материала из которого изготовлены: металл, камень, глина, кожа, шелк, дерево, тыква и бамбука). Далее сказано, что все эти звуки помогут правителю изучить достоинства и недостатки его правительства: «Позвольте мне услышать оды, созданные дворянами, и стихи, созданные людьми и изучите их, используя правильные пять нот».

Поздние династии добавили к этому еще два элемента правильного и корректирующего поведения. Первым из них было положение о том, что пять нот пентатонической шкалы воплощают нацию.

Нота «гонг» – это правитель, «шанг – министр, «цзю» – люди, «чжи» – дела, а «ю» – вещи. Если эти пять составляющих не хаотичны, тогда не будет диссонирующей музыки (инь). Если тон «гонг» хаотичен, то музыка дезорганизована, указывая на то, что правитель высокомерен. Если тон «шанг» хаотичен, то музыка также диссонирует, указывая на то, что министры коррумпированы.

Вторым положением была идея о том, что абсолютный слух имеет решающее значение для эффективности ритуалов, и что обнаружение и сохранение этого дара поддержит династию. Это побудило множество музыковедческих изысканий, предпринятых чиновниками. Они искали исторические источники, чтобы обнаружить самые ранние образцы настройки, которые они затем применяли в реконструированных старинных музыкальных ансамблях, исторически сформированных задолго до западных.

Многие ранние китайские писатели приписывают происхождение звуковых труб – и регулирование музыкальной высоты в целом – придворному музыкальному мастеру по имени Лин Лунь. Действуя по приказу Желтого Императора, Лин путешествовал на запад, пока не обнаружил совершенно правильный бамбук, из которого он вырезал трубы, по одной на каждый полутон, каждый из которых основывался на звуке другого. Затем эти трубы использовались для настройки колокольчиков и других инструментов в придворных церемониях, предназначенных для гармонизации неба и земли.

Упорядочение этих полутонов в звукоряде и кварто-квинтовом круге также приписывается Лин Луню. Круг тональностей состоит из попеременных движений вверх на квинту и вниз на кварту в направлении, необходимом для сохранения двенадцати нот в пределах одной октавы. Самая ранняя документация этого метода встречается в «Весенней и осенней летописи Мастера Лу», – но раскопанные археологами колокола свидетельствуют о том, что эта система фактически использовалась уже в пятом веке до нашей эры.

На протяжении многих веков дискуссии были сосредоточены на уточнении математических средств, с помощью которых были сделаны вычисления, связанные с температурой и высотой тона. Ни в одном из ранних источников явно не указано понятие равного интервала. Но китайские авторы быстро заметили, что, когда тон повторялся через цикл восходящих квинт в течение двенадцати шагов, конечная нота была заметно смещена в звучании, хотя каждый интервальный шаг звучал идеально в гармонии. Эта акустическая проблема (известная на Западе как пифагорейская запятая) требовала решения, поскольку инструменты, которые играли для ритуальной музыки, должны были точно передавать каждый из двенадцати полутонов (лу). Что касается инструментов с фиксированным тоном, их нельзя было перенастроить для исполнения в разных тональностях, в отличие от струнных инструментов, а затраты на их конструирование, их размер и широкий регистр препятствовали созданию множества инструментов. Одно из наиболее успешных решений заключалось в использовании специально построенного монохорда наряду с математическими вычислениями. Автор этого способа Цзин продолжал генерацию высот от цикла квинт до шестидесятого шага. Затем он выбрал двенадцать, которые звучали лучше всего, в результате чего звукоряд стал звучать идеально темперированно, как в наши дни.

Несмотря на развитие систем настройки в течение более двух тысяч лет, более ранний акцент на музыке как на барометре для нации в целом не был оставлен в стороне. Действительно, в современном Китае, как при националистах (1912–49), так и при коммунистах (с 1949 по настоящее время), правительства



регулярно действовали, чтобы предписать благоприятную звуковую среду нации. Самый яркий пример этого произошел во время Культурной революции (1966–76), когда только очень небольшое количество (крупномасштабных) произведений было одобрено для исполнения. Одним из важных элементов на сегодня является мультимодальная система, наблюдаемая в так называемых «модельных работах», где манипулированию костюмов, освещению, реквизиту, движению, сценографии и инструментам уделяется столько же внимания, сколько и абсолютному качеству звука.

### Исторические подходы к музыкантам

В китайской музыкальной истории много историй о людях, которые привнесли в исполнение китайскую музыку, некоторые из них более причудливы (как в случае с Лин Лунь выше), другие – сугубо фактические.

Обширный импрессионистический пример дает поэт Династии Тан Бай Цзюйи в своей композиции «Песня пипа», написанной в 816 году. Поэзия признавалась как еще одно средство, с помощью которого автор сохраняет музыкальные непосредственные связи для будущей аудитории.

В стихотворении Бай пишет, что его недавно изгнали из столицы, и он и его спутники ищут музыканта, который бы помогал им, путешествуя вместе на лодке. Встречаясь с неназванной девушкой-артисткой, они приглашают ее поиграть, и ее запоминающееся выступление на четырехструнной грушевидной пипе вселяет в них настроение острых размышлений. Затем она рассказывает о своем прошлом популярной придворной артистки, аудитория которой разошлась, как только ее юность увяла. Ее последующий брак с торговцем принес ей много радостных минут с друзьями, пока муж отсутствовал по торговым делам. Ее рассказ заставляет Бая впервые распознать его собственные несчастные эмоции. Бай сравнивает свою возвышенную музыку с простоватыми народными песнями.

Несмотря на свою способность восхищать аудиторию, многие китайские музыканты имели низкий социальный статус. Они часто женились на других музыкантах, хотя семьи тех, кто проиграл в политических интригах, регулярно привлекались в музыкальную профессию в качестве наказания и, таким образом, являли новую музыкальную династию.

На рубеже XI и XII веков приводится детальное исследование придворных музыкальных ансамблей, которое включает в себя описания настройки, инструментов и танцев: «Император издал указ о том, что военнотруженики, которые хорошо исполняли музыку, должны быть собраны вместе и называться оркестром Инь Лонг». Позже они стали называться юнронги. Они были переданы под управление дворцовых чиновников. Оркестр был выстроен в два ряда, около сорока музыкантов и лидера, который отвечал за текст песни. Приводятся также названия музыкальных инструментов: губная гармошка (шэн), бамбуковая флейта (ди), бамбуковая трубка тростника (били), лютя (пипа), тарелки (фан-сян), барабан с трещоткой (пайгу – деревянная колотушка), палка-барабан (чжангу), барабан народа Цзе (цзегу) и большой барабан (дагу). Первоначально было 136 исполнителей, позже увеличилось до 200 и более. Когда император осматривал разные провинции, они играли музыку верхом на лошадях перед императорской колесницей.

Одна из особенностей китайского музыковедения заключается в том, что в нем остается элемент авторского выбора относительно того, какие основные фигуры включены в круг научного интереса и как они представлены.

Например, изучению даже самых выдающихся музыкальных деятелей в традициях коренных народов уделяется меньше внимания, чем исследованиям тех, кто занимается импортными музыкальными стилями. Смысл таких историй состоит в том, что импортные стили вытеснили первые в музыкальной жизни нации, что не вполне соответствует истине. Здесь мы можем увидеть влияние западного музыковедения.

### Центры, периферия и музыкальная история межкультурных контактов

В книге «Шэнь Чжибай», написанной в 1950-х годах, указаны четыре ключевых фактора в истории китайской музыки, одним из которых является то, что Китай с самых первых дней был многокультурным, а также участвовал в культурном обмене с соседними народами. То, что народы меньшинств и районы, в которых они обычно проживали, были неотъемлемой частью новой Народной Республики, были ключевым направлением государственной политики в то время, но автор отдает дань уважения этой идее культурного контакта, встраивая этот принцип в каждую главу своей хронологически упорядоченной книги.

Например, в главе второй он приводит подробный анализ инструмента пипа, подчеркивая ее иностранное происхождение и связанные с ней инструменты лютневой формы в Азии, Африке и Европе.



Многие историки задокументировали импорт инструментов из других стран на протяжении всей долгой истории китайской музыки, в частности, развлекательные оркестры, принесенные в императорский дворец из многих других государств до и во время династии Тан. В Китае 20-го века череда спонсируемых государством мероприятий западных музыкальных деятелей (включая Глинку, Генделя и Пола Робсона) действовала для представления проектов нового государства, как космополитически развитого и культурно сотрудничающего с глобальными партнерами. Глинка представлял Советский Союз, конечно; Гендель был представлен в качестве модели восточногерманской культуры; и Робсон был представлен как афроамериканский социалист, угнетенный на родине.

Если отношение к импорту музыки так сильно варьировалось от одобрения до неприятия, китайские музыкальные историки в один голос говорят о низком экспортном потоке. Лишь немногие тексты исследуют существенный вклад, который китайские традиции внесли в музыкальную жизнь в других странах. Исследователи Ву Чжао и Лю Донгшенг – исключение. В своей работе «Музыкальный контакт между Китаем и народами Европы и Азии» они рассматривают не только поток западной музыки в Китай, но и поток китайской музыки в Японию и Юго-Восточную Азию в современный период – речь идет о конце XX века. Хотя этот временной отрывок относительно короткий, он служит противовесом портрету Китая, который был всего лишь импортером музыки, а не центром культурных инноваций и экспорта.

Другие китайские писатели обратили внимание на пересечение важных внутренних границ социального класса и пропастью между городом и селом. Фен Менглонг в начале XVII века считал, что народные песни сельского населения несут в себе ценное содержание для городского общества. В этом он следовал давней традиции, начиная с первых императорских дворов, где мастерам музыки регулярно необходимо было собирать народные песни, чтобы император мог оценить состояние здоровья нации. В своем предисловии к «Горным песням», Фэн утверждает, что найденные им песни выражали подлинные эмоции и избегали ложной культивированной чувственности в городах.

Одно важное различие между китайскими и западными музыкальными традициями составляет нотная транскрипция. Очевидно, что на протяжении всей истории в Китае были творческие и новаторские музыканты, как и во всем мире. Между тем, музыкальная нотация использовалась в Китае в течение сотен лет способами, совершенно отличными от ее западных классических музыкальных систем нотации, как и партитурное письмо, применяемое композиторами, как средство координации отдельных групп инструментов в оркестре. Хотя есть некоторые жанры китайской музыки, которые могли бы быть приравнены к классическим традициям Запада – например, музыка для семиструнной цитры цинь и джинджу в Пекинской опере. Эта характеристика продолжает выделять китайское музыкознание как заметно отличающееся от его Западного аналога.

### Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Чен Й. (1988-89) «Темпераментология в древнекитайских письменных записях», Musicology Australia
2. Cook S. (1995) «Yue Ji - Запись музыки: Введение, перевод, заметки и комментарии», «Азиатская музыка»
3. DeVoskin K. (1983) Песня для одного или двух: Музыка и концепция искусства в раннем Китае, Энн Арбор: Центр китайских исследований, Университет Мичигана
4. Идема У. и Ш. Уэст (1982), Китайский театр 1100-1450: Исходная книга, Висбаден: Франц Штайнер Верлаг
5. Кауфман В. (1976) Музыкальные ссылки в китайской классике, Детройт, Мичиган
6. Кноблок Дж. И Дж. Ригель (ред.) (2000) «Анналы Ли Бувея», пер. С комментариями, и с введением Дж. Кноблока и Дж. Ригеля, издательство Стэнфордского университета
7. Каттнер Ф. А. (1975) «Жизнь и творчество принца Чу Цай-Ю: Переоценка его вклада в теорию равного темперамента», Ethnomusicology
8. Лам А. О. (1996) «Ритуальная и музыкальная политика при дворе Мин Шизонга», в Б. Юнге, Е. С. Равски и Р. С. Уотсон (ред.), «Гармония и контрапункт»: Ритуальная музыка в китайском контексте, издательство Стэнфордского университета
9. Лян М. и Чен Б. (2005) «Общая история китайской музыки», Пекин
10. Shen Z. (1982) Проект истории китайской музыки, Шанхай