

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Федеральное государственное автономное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Южно-Уральский государственный университет  
(национальный исследовательский университет)»  
Институт лингвистики и международных коммуникаций  
Кафедра международных отношений, политологии и регионоведения

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ  
Заведующий кафедрой, к. т. н.,  
доцент  
\_\_\_\_\_ Л. И. Шестакова  
« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2019 г.

## **МЕСТО КИТАЯ В МИРВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА  
ЮУрГУ–41.03.01.2019.100. ВКР

Руководитель работы, к. т. н.,  
Заведующий кафедрой  
\_\_\_\_\_ Л. И. Шестакова  
\_\_\_\_\_ 2019 г.

Автор работы  
студент группы ЛМ-415  
\_\_\_\_\_ Е. Р. Юн  
\_\_\_\_\_ 2019 г.

Нормоконтролер, д.и.н.,  
профессор  
\_\_\_\_\_ А. Д. Таиров  
\_\_\_\_\_ 2019 г.

Челябинск 2019

## АННОТАЦИЯ

Юн Е. Р. Место Китая в мировой музыкальной культуре. – Челябинск: ЮУрГУ, ЛМ-405, 66 с., 1 ил., библиогр. список – 20 наим., 8 прил.

Дипломный проект выполнен с целью выявления причин низкой популярности китайской музыки в современном мире.

В работе проанализированы ключевые исторические этапы развития китайской музыки с Древнейших времен до нашего времени, рассмотрены структура и особенности музыкальной теории, виды жанров традиционного китайского музыкального искусства, представлены примеры классических музыкальных инструментов, использующихся в исполнении китайской традиционной музыки.

Объектом исследования является музыкальная культура Китая.

В результате работы рассмотрен исторический путь развития китайской музыки, начиная с Древнего Китая, вплоть до наших дней, приведены аргументы актуальности темы работы.

Результаты работы могут быть использованы для более глубокого изучения взаимоотношений Востока и Запада в культурном плане, а также для ознакомления с культурными особенностями Китая.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	8
1 ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ МУЗЫКИ КИТАЯ .....	10
1.1 Музыка Древнего Китая (XX в. до н. э. – III в. до н. э. – период становления китайской музыки) .....	11
1.1.1 Ранняя Чжоу.....	13
1.1.2 Поздняя Чжоу.....	14
1.1.3 Династия Цинь.....	17
1.1.4 Династия Хань .....	17
1.2 Музыка раннего средневекового Китая (III в. – начало XII в. – период проникновения иноземной музыки, начало расцвета китайской музыки) .....	19
1.2.1 Династия Суй .....	19
1.2.2 Династия Тан.....	19
1.2.3 Династия Сун .....	22
1.3 Музыка позднего средневекового Китая (Начало XIII в. – 1911 г. – период зрелости китайской музыки).....	24
1.3.1 Династия Юань .....	24
1.3.2 Династия Мин.....	25
1.3.3 Династия Цин .....	26
1.4 Музыка новейшего времени (с 1911 г. до наших дней) .....	26
2 ТЕОРИЯ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКИ.....	29
2.1 Система «Люй-люй» .....	30
2.2 Ладовая организация.....	32
2.3 Мелодическая и ритмическая организация .....	34
2.4 Монодия и многоголосие .....	35
2.5 Нотация музыки .....	37
2.6 Классификация музыки.....	38
3 МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ КИТАЯ .....	41
3.1: «Материаловедческая классификация».....	41
3.2: «Генеалогическая классификация» .....	42
3.3: «Современная классификация» .....	42
3.3.1 Струнные инструменты.....	42
3.3.2 Духовые инструменты.....	44
3.3.3 Ударные инструменты.....	45
4 ЖАНРЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ .....	46
4.1 Песенно-поэтическая, песенно-танцевальная композиции.....	48
4.2 Пекинская опера.....	49
4.3 Инструментальная музыка.....	53
5 МЕСТО КИТАЯ В МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ.....	55

ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	59
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	61
ПРИЛОЖЕНИЕ .....	63

## **ВВЕДЕНИЕ**

**Актуальность темы.** Культура китайского народа считается одной из самых уникальных. Китай повлиял на становление культур почти всех стран Дальнего Востока. При этом в наше время популярность китайской культуре значительно уступает тем же Корее и Японии. Особенно это касается музыки.

История развития китайской музыки насчитывает несколько тысячелетий. Развитие музыкального взгляда китайцев строилось не только на красоте пения и инструментальной игры, но и на множестве попыток различных философских учений раскрыть истинную природу музыки.

Изначально музыка считалась религиозным инструментом общения людей с Небом. Позднее ни один императорский двор не обходился без личного оркестра, который исполнял высокую духовную музыку. Еще позднее музыка стала предметом быта более низких слоев населения. Распространение продолжалось до тех пор, пока музыкой не было пронизано все китайское общество.

По ходу истории развитие китайской музыки стало не линейным. Рождение новых жанров, изобретение музыкальных инструментов, создание шедевров китайского песенного фольклора, все это указывает на неостановимый темп развития действительно сильной и богатой культуры.

Данная работа была выполнена для анализа современного положения китайской музыки в мире, выяснения причин текущего положения, а также для определения причин, приведших к данной ситуации.

**Цель работы** – выявление причин проблемы низкой популярности китайской музыки, и обозначение места Китая в мировой музыкальной культуре.

**Задачи работы:**

- Выделить ключевые исторические этапы развития китайской музыки;
- Рассмотреть особенности теории китайской музыки;
- Рассмотреть примеры традиционных китайских инструментов;
- Рассмотреть особенности жанровой классификации китайской музыки;
- Определить причины нынешнего положения китайской музыки в мировой музыкальной индустрии.

**Объект работы** – музыкальная культура Китая.

**Предмет работы** – популярность музыкальной культуры Китая.

**Источники работы** – Научные монографии, диссертации, материалы из интернета, посвященные музыке Китая, исторические справочники.

**Результаты** работы могут быть использованы для более глубокого изучения взаимоотношений Востока и Запада в культурном плане, а также для ознакомления с культурными особенностями Китая.

## **1 ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ МУЗЫКИ КИТАЯ**

Культура музыки – наверное, самый очевидный признак различия цивилизаций. Многие могут отличить мотивы традиционных восточных композиций от европейских. Однако, в современном мире разница популярности западной и восточной музыки слишком огромна. Почему же несмотря на всемирную известность, восточная музыка не звучит в домах населения западного полушария? Ответ на этот вопрос кроется в глубинах истории музыки.

Китай как одна из самых древних цивилизаций, имела преимущество в установке многих аспектов социальной жизни людей. Культура – это одна из главных отличительная черт, благодаря которой народы обрели свою уникальность на фоне всего остального мира. Однако, согласно историческим хроникам, очагов развития культуры было намного меньше, чем существовавших когда-либо народов. Разумеется, речь идет о заимствовании некоторых элементов культурной жизни у более развитых цивилизаций. Китай, по большей части являлся очагом распространения, однако это не помешало китайскому народу перенимать элементы культурных ценностей у Индии, Арабского Востока и Европы.

Музыка не была исключением, и по ходу истории, установила традиционные стандарты, как и самого Китая, так и почти всего Дальнего Востока. Это явление выглядит вполне логичным, ведь в первую очередь музыка являлась религиозным инструментом, как в даосизме, так и в конфуцианских учениях.

Следует рассмотреть историю развития китайской музыкальной мысли. Так как династический принцип периодизации не подходит для соотнесения с

мировым течением культурного развития, в этой работе будет рассмотрено следующее разделение исторических этапов Китайской цивилизации.

1. Музыка Древнего Китая (XX в. до н. э. – III в. до н. э. – период становления китайской музыки);
2. Музыка раннего средневекового Китая (III в. до н. э. – начало XIII в. н. э. – период проникновения иноземной музыки и расцвета китайской музыки);
3. Музыка позднего средневекового Китая (начало XIII в. – 1911 г. – период зрелости китайской музыки);
4. Музыка Новейшего времени (с 1911 г. до наших дней).

### **1.1 Музыка Древнего Китая (XX в. до н. э. – III в. до н. э. – период становления китайской музыки)**

Согласно традиционной китайской историографии первыми двумя древнейшими династическими периодами принято считать эпоху правления Хуан-Ди и его потомков (XXVIII–XXIII вв. до н. э.) и эпоху династии Ся (XXII–XVI до н. э.). Сложно сказать, как развивалась музыка в столь давнее время, однако исторические хроники свидетельствуют о том, что многие правители-мудрецы Древних времен были обучены музыкальным и танцевальным искусствам. Они использовали их в обрядах, как средство общения между Небом и Землей. Также некоторые из них считаются изобретателями первых музыкальных инструментов. Китайские правители-мудрецы были мастерами игры на, созданных ими же музыкальных инструментах, такими являлись, например, первые правители мудрецы Фу Си и Шэнь Нун.

На данный момент крайне сложно ответить на вопрос, какое место занимала музыка в обществе Архаичного Китая и на сколько она была развита. При археологических раскопах в окрестностях города Аньян были обнаружены простейшие ударные инструменты данного периода – *цин*, *чжун* и *суан*. Однако нельзя точно сказать, насколько обширен был способ их применения.



Предполагается, что музыкальные инструменты служили в основном как средство общения между Небом и Землей в религиозных и придворных обрядах.

Что касается струнных инструментов, принято считать, что в Шан-Иньскую эпоху их еще не изобрели. Самые ранние образцы струнных инструментов были найдены времен Чжоуской династии, поэтому принято считать, что прото-государство Шан-Инь еще не овладело данной технологией.

В данный период уже существовал прототип китайской теории музыки, который в последствии получил название системы «люй-люй». Это значит, что уже в это время музыка получила свои уникальные черты исполнения, такие как преимущественно фальцетное исполнение вокальных партий, а также несложные инструментальные ритмические дорожки.

Таким образом можно сделать вывод, что придворная музыка уже имела возвышенный характер исполнения, в котором каждый звук, движение танца, или слово имели свое собственное уникальное значение. Вся эта философия строилась на принципе создания музыкальных композиций, которые должны были призывать к Небу определенный смысл, будь то просьбы об урожайном сезоне, или обычные ритуалы чествования.

### **1.1.1 Чжоуская эпоха (XI–III вв. до н. э.)**

Эпоха правления династии Чжоу делится на два периода, события каждого из которых, по-своему дали огромный толчок к развитию как культуры в целом, так и музыки отдельно. Дело в том, что первый период (Ранняя или Западная Чжоу, XI в. – 770 г. до н. э.) считается временем процветания государства на почве долгого мира и спокойствия, а история второго периода (Поздняя или Восточная Чжоу, 770–221 гг. до н. э.) наоборот полна войн и образованием самостоятельных царств.

### 1.1.1 Ранняя Чжоу

Впервые за историю Китая (а может и за историю всего мира) открывается музыкально-танцевальная школа под юрисдикцией Музыкального Ведомства, учрежденного почти сразу после прихода к власти династии Чжоу. В исторических летописях указаны некоторые сведения о Ведомости: в него входило около 1500 человек, обучение в школе длилось 7 лет, набор детей происходил в возрасте 13 лет. Также обучение включало направления народной и придворной музыки.

Позже начинают вводиться систематизация ритуальных и праздничных банкетов. Также устанавливаются нормы состава оркестров и танцевальных групп. Каждая комбинация исполнителей соответствует мероприятию или человеку в честь которого организован банкет. К примеру, празднование в честь императора требовало 4 оркестровых групп, распределенных по сторонам света. Соответственно, чем ниже ранг виновника торжества, тем скромнее музыкальная составляющая банкета. Для подобных способов обучения вводятся термины «юэу» (музыка и танцы), «гэу» (песня и танцы), и «яюэ» (совершенная музыка).

Несомненно, мирное время Ранней Чжоу способствовало резкому взлету музыкальной культуры. Появление большого количества музыкальных инструментов (в том числе и первых струнных) привело к необходимости их классификации. Таким образом, в Чжоускую эпоху появилась первая классификация музыкальных инструментов по материалу из которых они изготовлены. Данная классификация в последствии нашла место в Японии и Корее, что отмечает значение китайских достижений в становлении музыкальной теории Дальнего Востока.

### 1.1.2 Поздняя Чжоу

В период Поздней Чжоу само восприятие музыки претерпевает значительные изменения. Все дело в появившемся учении Конфуция (ок. 551–479 гг. до н. э.). Музыка в конфуцианстве – зеркало природы, в котором заключены два начала: *инь* – женское темное начало, олицетворение Земли *иян* – мужское, светлое начало, олицетворение Неба. Из чего следует, что музыка является естественным инструментом управления обществом, так как музыка несет чистые и правильные мотивы.

Таким образом, значение музыки в Конфуцианстве подразумевает управление обществом и государством, при этом музыка может как направлять людей на правильный, истинный путь развития, так и развращать их нравы. Следовательно, музыка является инструментом для сохранения баланса общественного развития, приводя противоположные, и в то же время взаимодополняющие начала Инь и Ян, в результате подобной «шлифовки» образуется идеальное государство. Помимо этого, Конфуций заостряет внимание на том, что «характер воспитывается правилами поведения, чтение од заостряет ум, а музыка дает окончательное образование».

Обобщая все вышесказанное, можно сделать вывод, что Конфуцианское учение умело совмещает в себе социальные и моральные принципы, образуя тем временем воспитательный процесс, идеальный в отношении развития общества. Именно поэтому Конфуций получил огромную популярность в свое время и огромное количество последователей.

Важным достоянием культуры эпохи Поздней Чжоу является «Шизцин» («Книга перемен»). Трактат является сборником множества литературных и музыкальных сочинений, составленный лично Конфуцием.

Шизцин состоит из четырех частей: «Гофын», «Сяо я», «Да я», и «Сун». Первая часть «Гофын» («Нравы царств») содержит порядком 60 произведений северных районов страны того времени. Вторая и третья «Сяо я» и «Да я»

(«Малые оды» и «Великие оды») являются сочинениями придворных сочинителей. Четвертая же часть «Сун» («Гимны») – это песенные восхваления предков и предыдущих правителей.

Все произведения в Шицзин написаны четырехсловными стихами, т. е. четыре иероглифа в одной строке. Следовательно, каждый иероглиф (слово) долго распевалось одной нотой. Все также подчеркивается важность одного звука (одного слова) в контексте всего песенного произведения. Подобные исполнения были новацией того времени, так как вокальная составляющая стала играть большее значение, чем прежде. В современном мире конечно не сохранилась подобная манера пения, однако, как утверждают некоторые исследователи, нечто схожее на стихи «Гофын», до сих пор можно встретить в глубинных районах Шанси, Шэнси и Хэбэй.

Взгляды Конфуция, определенно, имели огромную популярность в стране, однако имели и определенную конкуренцию. Мо-Цзы был противником идеи конфуцианства, и отстаивал права низших слоев. Суть его учений заключалась в равенстве между людьми: «Человеку не предписана судьба с рождения, и у каждого есть безграничный потенциал развития». Что касается взаимосвязи музыки и политики, Мо-Цзы утверждал, что подобное сочетание невозможно в принципе, ведь «Политика может только деградировать, в то время, как музыка никогда не остановится в развитии».

Еще одним направлением древнекитайской философии является Даосизм. Основателем даосизма считается Ли Эр, который также известен как Лао-цзы («Старый ребенок», IV–III в. до н. э.). Основной идеей даосизма является следование единственному верному пути – Дао. Что же касается музыки, данное учение довольно схоже с Конфуцианством: Музыка является сущностью космического характера, которая имеет прямое влияние на природу, и несет в себе естественность и простоту. Разумеется, музыка имеет важное значение в пути самосовершенствования человека, так как очищает душу и приносит спокойствие разума. Можно отметить комментарий Л. Н. Толстого о даосизме: «Человек живет

либо для тела, либо для духа. Живи человек для тела – и жизнь горе, потому что тело страдает, болеет и умирает, живи человек для духа – и жизнь благо, потому что для духа нет ни страданий, ни болезней, ни смерти. Поэтому, чтобы жизнь человека была благом, ему нужно научиться жить духом, чему и учит Лао-Цзы».

В Древнем Китае также поднимается вопрос теории музыки. Совершается открытие относительно струнных инструментов, которое позволяет понять изменения нотного диапазона, путем изменения натяжения струн, или увеличения и уменьшения корпусной системы инструмента. В Древнем Китае начали складываться мысли о числовом соотношении звуков. Необычно то, что подобные мысли, независимо друг от друга, почти в то же время начали появляться и в Древней Греции. Как результат, в Китае появляется новый памятник культуры – трактат «Гуаньцзы», в котором описывается первая числовая система пентатонного и семиступенного звукорядов. Также в трактате впервые встречается упоминания о понятии системы «Люй», которая и по сей день является основой в понимании китайской музыкальной теории.

В первую половину Поздней Чжоу (период «Весны и Осени») налаживаются тесные отношения между ханьцами и остальными народами, заселяющими территорию Китая, из-за чего складывается благоприятная атмосфера для развития народных песен (миньгэ). Отличным примером является сюита «Цзюгэ», которая состоит из 11 песен. Сюита была написана южными народами страны, каждая песня являлась религиозным сообщением, а именно обращением к одиннадцати богам.

В конце Чжоуской эпохи (период «Воюющих Государств») создается «Шочан-Иньюэ» – песенно-сценическое искусство, которое передает определенный сюжет постановки зрителю с помощью песенного повествования, иными словами первый прообраз театрального искусства. Создание Шочан-Иньюэ приписывается древнекитайскому философу Сюнь-цзы (ок. 315–236 гг. до н. э.). Он уделял много значения музыке в формировании как общества, так и индивидуальности.

### **1.1.3 Династия Цинь**

Правление знаменитого императора и основателя одноименной династии, Цинь Ши-хуанди не однозначно повлияло на страну. Китай претерпел ряд внутренних изменений, в целом укрепивших страну. Однако, уже спустя пятнадцать лет тираническая манера правления Цинь Ши-хуанди не пришлась по душе населению китайской империи, что и привело к смене правящей династии путем народного восстания.

Цинь Ши-хуанди повлиял на культуру почти также сильно, как и на многие другие аспекты социальной деятельности. С одной стороны, были воздвигнуты такие памятники архитектуры, как Великая Китайская стена и Терракотовая армия, которые стали в последствии культурным наследием Китая, и до сих пор сохраняют свое величие. Музыка же, скорее сделала шаг назад в развитии, ведь император Цинь Ши-хуанди, видя угрозу для своих политических методов в конфуцианских учениях, приказал уничтожить большинство его работ. В то же время придворные оркестры получили новые возможности – увеличился минимальный состав коллектива, также был создан камерный оркестр, который принимал участие почти во всех моментах придворной жизни, от светских мероприятий, до частных приемов императорской семьи.

### **1.1.4 Династия Хань**

Ханьская династия (206 г до н. э. – 220 г. н. э.) принесла мир и спокойствие стране после царствия Цинь Ши-хуанди. В данный период в Китае произошли колоссальные внутренние изменения в осознании народного наследия страны. Не случайно в наше время коренных китайцев принято считать ханьцами, а сам иероглиф «Хань» используется для обозначения традиционной китайской принадлежности.

Музыка Китая эпохи Хань получила толчок в развитии благодаря созданию особого учреждения при императорском дворе – особой музыкальной палаты «Юэфу». Палата занималась руководством всей музыкальной составляющей жизни страны. Помимо отобранных творческих деятелей и руководителей, Лианьнянь и СымаСян-жу в палату входило около 800 человек. Помимо руководства, Юэфу занималась исследовательской деятельностью, так, например, музыка была разделена на классическую и народную. Также палата внесла изменения в правила проведения придворных обрядов, ритуалов и празднеств.

Пожалуй, самым значимым для музыкальной культуры Китая введением палаты является создание традиции записей песенных сочинений, благодаря чему многие народные произведения известны и по сей день. В итоге, любые песенные произведения и стихи стали называться *юэфу*. Что в последствии сильно повлияло на резкий музыкальный подъем в эпоху Тан.

Благоприятные условия для сочинения народных песен в эпоху Хань сопровождаются появлением нового музыкального жанра «Сяньхэгэ», что в переводе означает «Песня взаимного согласия». Под этот жанр попадают любые произведения народного характера, от самых простых, ограниченных вокальным исполнением, до более сложных, требующих музыкальное и танцевальное сопровождение.

Развитие музыки затрагивает и инструментальную игру. В центре внимания оказывается *цин* – традиционный китайский струнный инструмент. Популярность инструмента поднимается настолько, что ученые эпохи Хань создают идеологию циня. На основе многолетней истории инструмента, а также его значения в Конфуцианской и Даосско-буддийской доктринах, значение Циня переосмысливается и получает уровень высшего духовного средства для просвещения и самосовершенствования человека. Навыки игры на цине стали обязательными в образовательной системе, наряду с искусством каллиграфии, изучением литературы и другими культурными традициями. Более того традиция

игры на цине получает распространение в соседних странах Японии и Кореи, в которых создаются собственные аналоги инструмента.

Наращивание военной мощи во времена Цинь и Хань побуждают страну к созданию музыки военной тематики. Преимущественно в военных оркестрах используются ударные и духовые инструменты. Первые песни военного характера были заимствованы из некоторых народных произведений, позже сочинялись специально для военных оркестров.

## **1.2 Музыка раннего средневекового Китая (III в. – начало XII в. – период проникновения иноземной музыки, начало расцвета китайской музыки)**

### **1.2.1 Династия Суй**

После восстановления страны, создания централизованной объединенной китайской империи, страна открывается для проникновения культур соседних государств. В результате объединения семи культур разных народов образуется так называемая «цибуюэ» или «музыка семи отделов», которая позже расширяется до девяти и десяти.

На основе «Искусства стран» создаются новые виды музыкального исполнения – Сидячее представление «Цзобуцзи», и стоячее представление «Либуцзи», как символы Неба и Земли. Количество человек в составе представления варьируется от двадцати до сотни, в зависимости от важности проводимого мероприятия, и размеров места выступления соответственно.

### **1.2.2 Династия Тан**

Пик расцвета китайской цивилизации средневековья был достигнут при правлении Танской династии (618–907 гг.). Грамотная внешняя политика



поддерживала постоянный общественно-политический и культурный рост страны на протяжении трех веков. Китай открылся другим странам, что позволило музыке Танской династии оказать влияние на соседние государства. В то же время в Китае начал распространяться буддизм.

Подобная политика создала благоприятные условия для развития китайской цивилизации во всех сферах жизни, в большей части, в культурном плане. Как например, развитие уровня литературных достижений того времени отображается в грандиозных работах поэтов Ли Бо и Ду Фу.

Династия Тан создала новый виток в традиционной музыке Китая, который в итоге стал называться «Танским стилем». Особенности Танского стиля, а именно разделение музыки на классическую и народную, были переняты соседними Кореей и Японией, и легли в основу их традиционного взгляда на музыку.

Придворная музыка Яюэ воспринимается народом как составляющая жизни высшего общества, которая является самым правильным инструментом для управления страной. Да, эти мысли принадлежат Конфуцию, идеи которого вновь обрели популярность в Китае. Танская династия укрепляет собственные правила исполнения и содержания Яюэ, которые в будущем почти не изменятся. Также культурный обмен дает возможность развитию уже упомянутого жанра «Музыка десяти стран». В Танскую эпоху свой вклад в данный вид народной музыки вложили Когурё (Корея), Индия, Самарканд, Кучи (Западный Туркестан), Камбоджи, Бухара, Кашгара.

Утверждаются новые специальные культурные организации императорским двором для контроля и развития музыкальной деятельности империи: *Даюэшу*, отвечает за исполнение музыки и танца, *Кучуэйшу*, отвечает за военную музыку, *Цзяююфан*, отвечает за музыкальную практику в целом.

Расцвет музыки в эпоху Тан затронул абсолютно все жанры, от самых простых народных песен до самых возвышенных оркестровых произведений. Банкетно-церемониальная, парадно-военная, песенно-танцевальная и оркестровая музыка исполняется на семиструнном цине. Не остается в стороне и народная музыка,

которая получает новое название «*Цюйцзы*», что переводится как «мотивные образования» или «дети мелодий». Жанр Цюйцзы объединяет в себе абсолютно любые песенные произведения, определенные в категорию народных песен.

Как уже говорилось ранее, сильное влияние на развитие китайской музыки оказало проникновение культур других стран, прежде всего Индии, Средней Азии, и даже Восточной Европы. Также в эпоху Тан в умах китайских музыкантов и поэтов сложилась до сих пор действующая, крайне занятая система сочинения новых произведений. Речь идет о переработке уже существующих мелодий, и создание подходящих им стихов (или наоборот), иначе говоря, «Новое – это хорошо забытое старое». Более пятисот музыкальных произведений было создано по данной схеме только в эпоху Тан.

Развитие культуры не обошло и жанр песенно-танцевального сказа *гэу-дацюй*, который стал еще ближе к эволюции в традиционное театральное искусство Китая. Позднее, согласно легенде о «Грушевом саде», театральной школе для детей, был основан первое в своем роде театральное представление. Легенда звучит следующим образом: «В седьмую ночь седьмой луны 22 г. эры правления Кайюань (734 г.), когда весь народ отмечал день встречи на небесах пастуха и девушки-ткачихи, танский император Сюань-цзун вместе с Ян-Гуйфэй, своей любимой наложницей, наслаждался созерцанием звездного неба. Ян-Гуйфэй поклялась императору, что ее верность превзойдет верность девушки-ткачихи. Растроганный Сюань-цзун, желая вознаградить ее за любовь, приказал отобрать красивых детей, тщательно обучить их искусству пения и танца и составить из них труппу, которая должна будет давать представления перед Ян-Гуйфэй. Отсюда якобы и ведет начало театр в Китае. Поскольку дети учились в той части императорского дворца, которая именовалась «Грушевый сад», их (а впоследствии и всех актеров) стали называть «учениками Грушевого сада». Самого же императора Сюань-цзуна объявили отцом китайского театра».

Эта прекрасная легенда указывает на происхождение театра от дворцовой музыки. Однако его развитие двигалось в одну ногу как с классическим, так и с

народным искусством. Ни одно празднество не обходилось без участия актеров разного рода, будь то бродячая труппа, или профессионалы-выходцы из музыкальных учреждений.

Позднее, настроения народного единства страны начали терять свою силу, поскольку представители *яюэ* (высшие слои общества) видели некую угрозу во влиянии меньших народов на культурное наследие Китая. Приверженцы демократических настроений же считали, что музыка должна нести истинную историю страны, частью которой являются все народы, проживающие в ней.

### 1.2.3 Династия Сун

Сунская династия считается процветающей, однако даже переняв достижение своих предков, не смогла достичь высот Танской династии. Отдача приоритета на решение внутренних проблем империи позволило Сунской династии вызвать невероятный рост культуры.

В начале XII в. Китай разделился на Северный и Южный благодаря борьбе Сунских правителей с образовавшимся государством Чжурчжэней. После ряда поражений верхи власти оставили столицу Кайфын, и основали новую в городе Линьань (Ханьчжоу). Эти события повлияли на музыку Китая, в результате чего появились два новых стиля, соответственно Северный (*Бэйцюй*) и Южный (*Наньцюй*).

Придворная музыка сохраняет свои четыре составляющих, и все также делится на парадно-военную, классическую, инструментальную, и банкетно-церемониальную.

Китайская классическая музыка *яюэ* испытывает трудные времена – жесткая регламентация и каноны сильно задерживают ее развитие. В то же время *яюэ* находит место при Корейском императорском дворе. Ее расцвет в Корее отмечали чиновники-посланники, посещавшие страну незадолго до деления Китая.

Парадно-военная музыка получает все условия для своего роста. Количество исполнителей возрастает почти в десять раз. Со времен Тан инструментальный состав в оркестрах не изменился – все также характерными инструментами музыки военного характера являются духовые и ударные. Применение также осталось неизменным, Кучуэйюэ применяется для сопровождения военных маршей, и иногда для торжественных выездов императоров.

Из-за настроений, оставленных после свержения Танской династии Банкетно-церемониальная музыка обретает демократическое содержание, при этом все равно оставаясь частью классической Яюэ.

В народной музыке Сунской эпохи процветает система сочинения, созданная во времена династии Тан, смысл которой заключается в создании нового на основе старого. Многие известные поэты того времени пользовались данной системой. Прекрасным примером является «Няньнуцзяо» автором которого является Сун Су Ши (1036–1101 гг.) – великий поэт и политический деятель. Его работа осталась в истории как бесценный памятник культуры китайского народа.

После обретения популярности театрального искусства в эпоху Тан, культурные деятели Сунской династии изобрели новый жанр, который получил название «Чжугундяо». Главное его отличие от классического песенного сказа заключается в том, что каждая баллада нуждалась в уникальном способе представления, поэтому в постановке каждая имела свою тональность и рифму.

Музыкальное построение *чжугундяо* знаменательно еще тем, что с ним связывается становление двух основных мелодических стилей, которые в последствии прочно утверждаются в музыкально-сценической культуре Китая. Для северных мелодий (*бэйцзюй*) характерными признаками является мужественное, скачкообразное звучание в семиструнном звукоряде, а для южных (*наньцзюй*) – мягкое и плавное звучание в пентатонике.

### **1.3 Музыка позднего средневекового Китая (Начало XIII в. – 1911 г. – период зрелости китайской музыки)**

В начале XIII в. К северу от Китая появились кочевые племена, во главе которых стоял Темучин. Взяв себе имя Чингисхан, он начал военный поход, в результате которого весь Китай оказался под властью Монгольских захватчиков. Китай теряет свой суверенитет и становится частью огромной Монгольской империей, под именем империи Юань.

#### **1.3.1 Династия Юань**

Правление Юаньской династии было крайне противоречивым. Монгольские захватчики столкнулись с огромной разницей культур Китая и Монголии. Чтобы достойно править страной, которая только встала под знамена Золотой Орды, захватчикам пришлось осваивать технологичные и культурные достижения Китайской империи. Это вызывало риск слияния культур, и как следствие, поглощение более развитой – китайской менее устоявшейся – монгольской.

В то же время, великие военные достижения монголов, а именно завоевание огромнейшей территории вплоть до Западной Европы, позволили Китаю наладить регулярные отношения с другими культурами. К тому же в верхах общества Юаньской империи были не только представители монгольского народа, но и выходцы с запада. Ярким примером является знаменитый венецианский купец Марк Поло, занимавший пост при Хубилае. Проникновение в Китай иностранных культур и религий способствовало их взаимному развитию, однако опасения монголов оправдались, и китайские традиции не претерпели существенных изменений, поглощая менее распространенные в стране идеи и мысли.

Правление Юаньской династии характерно взлетом театрального искусства. Начиная с зарождения театра в Ханьской эпохе, традиционно китайское театральное представление завершает свое становление во времена династии

Юань. Появляется множество жанров, устанавливаются каноны сюжетов, закрепляются стандарты музыки, танцев, и стиля стихов, которые используются в театре. Эти достижения будут взяты за основу позднее для создания многих известных в наше время жанров, в том числе и музыкальной драмы, более известной как Пекинская опера.

Стоит отметить два новых театральных жанра, появившихся в результате влияния монгольской культуры на разные регионы Китая. Собственно, это «Северная драма», музыка которой была основана на семиступенном звукоряде, и исполнялась на *хуцине* – струнном смычковом инструменте, и «Южная драма», сопровождение которой строилось на пентатонике, и исполнялось на духовом музыкальном инструменте *Ди*, семейства \_\_ флейты. Семиступенная гамма начинает свое развитие в Китае, ее европейским аналогом принято считать мажорную гамму, который в это время еще даже не был реализован.

### **1.3.2 Династия Мин**

В очередной раз вспыхивает восстание, свергающее действующую Юаньскую династию. Бунтарские настроения, основанные на возмущениях по поводу царствования чужаков, вызвали появление тайных антимонгольских обществ, которые в итоге положили конец царствованию династии Юань. Столица переносится в г. Нанкин, а правящей династией становится Мин.

После восстановления империи, дела доходят и до культурных ценностей. Прежде всего продолжает развиваться театральное искусство. Сюжеты начинают обретать содержания прошлых достижений. Бродячие актеры также начинают заимствовать песенные истории об ушедших временах.

Что более важно, Минская династия дарит китайскому народу завершенную теорию «Люйлюй» – традиционная китайская музыкальная идея, опирающаяся на использование 12-тиступенного звукоряда. Данная заслуга приписывается автору работы «Люйлюйцзинь» (1584 г.) ЧжойЦзай-юй.

### **1.3.3 Династия Цин**

Династия Цин приходит к власти благодаря захвату Китая Маньчжурами. Одно из самых продолжительных народных восстаний 1628–1644 гг. приводит к свержению эпохи Мин. Цинская династия, в отличие от монголов, содействует развитию традиционной китайской культуры.

Крайне важным достижением времен Цинской династии является создание пекинской театральной драмой, или как ее называют Пекинская опера. Пекинская опера — народная музыкальная драма, в которой речитатив, пение, пластика и танец (пантомима и акробатика) слиты воедино практикой народного музицирования и ритуального церемониала. Закрепляется создание Пекинской оперы работой Хуана Фань-чо «Лиюань юань» (в пер. «Истоки Грушевого сада»).

### **1.4 Музыка новейшего времени (с 1911 г. до наших дней)**

Середина-конец XIX в. была полна событий, сильно сказавшихся на истории Китая в целом. Опиумные войны (1840–1842 гг. и 1856–1860 гг.), восстание Тайпинов (1850–1864 гг.), а также восстание Ихэтуаней (1899–1901 гг.) привели к ослаблению Цинской империи, и как следствие, к Синьхайской революции (1911–1913 гг.), которая свергла династию Цин, и установила Китаю статус республики, первым президентом которой стал Сунь Ятсен.

Последствия Синьхайской революции не затронули феодальный и империалистический гнет со стороны иностранных интервентов. Для борьбы в 1912 г. основываются национальная партия Гоминьдан, а позднее в 1921 г. — коммунистическая партия Китая. Поначалу обе партии настроены на общего неприятеля, но после капитуляции японских войск в конце второй мировой войны, между Мао Цзедунем и Чан Кайши вспыхивает конфликт. Разногласия разрастаются в гражданскую войну, в результате которой Мао Цзедун одерживает

верх, и 1 сентября 1949 г. Мао Цзедун провозглашает декларацию об образовании суверенного государства – Китайской народной республики.

Музыка Китая этого периода подвержена сильному влиянию западной культуры. Условий для проникновения иностранных мыслей было более чем достаточно. В музыкальных школах в учебную программу включаются западные системы музицирования. В Пекинском университете основывается музыкальное отделение, обучение на котором также проводится по европейской программе.

После провозглашения Китайской народной республики учреждается Всекитайская ассоциация литературы и искусства, а вслед за ней и Союз музыкантов. Позже уже образовывается и Министерство культуры КНР. В крупных городах строятся консерватории и институты.

Следование западным примерам заканчивается запретом иностранной музыки. КПК призывала исполнителей нести в своих произведениях лозунги и идеи партии. Позже запрет был снят по причине нормализации отношений с США, Россией и странами Запада.

Традиционная музыка начала свои изменения под влиянием Советского Союза. В первую очередь началась реконструкция музыкальных инструментов под тип советских оркестровых образцов. Плюсом являлось то, что в результате появилось множество разновидностей уже имеющихся музыкальных инструментов. Отрицательной же стороной было отдаление от традиционной китайской музыкальной мысли, ведь реконструкция была направлена на возможность извлечения из инструментов звуки равномерной температуры и большей динамики, что в корне отличается от системы «Люйлюй». Чтобы предотвратить подобные изменения, и тем же временем не остановить развитие музыки в целом, в 1960 г. в Пекине открывается Специальное учебное учреждение национальной музыки с отделениями теории и композиции, вокального и инструментального исполнительства.

Можно сказать, что подобные действия вызвали правильную реакцию общества композиторов, а именно музыка начала развиваться равномерно в двух



направлениях: Китайская музыка с элементами западной культуры, и непосредственно классическая традиционная музыка Китая.

## 2 ТЕОРИЯ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКИ

Китайская цивилизация – одна из древнейших в мире, и в течении долгих лет культурного обмена, до сих пор только музыкальный аспект Дальневосточной традиции остается менее интересен странам Запада. Чтобы понять причину данного феномена, следует снова обратиться к истории прогресса музыки китайского и европейского стандартов.

Немаловажной частью становления нотных стандартов Дальнего Востока сыграли религии, которые исповедуются издавна в Китае. Согласно конфуцианским и даосским представлениям, музыка издавна служила средством общения с Небом, что подчеркивает ее значимость, как некий божественный инструмент. Нельзя забывать, что всякий высший замысел во многих религиях считается непоколебимым, и его исправления – это чистое проявление еретизма. Также и в Даосизме – каждая нота несла в себе определенный, и понимается важный смысл. При этом конечное музыкальное произведение состояло только из тех звуков, которые были нужны при «общении», а значит, ноты могли выстраиваться хаотично, что кардинально отличается от западного взгляда на музыку, в котором гармоничная последовательность и синергия звуков являются основой музыкального искусства.

Также по Западным стандартам у ноты есть характеристики, такие как высота, длительность, тембр и динамика. При этом музыка Востока воспринимает каждый отдельный звук, как самостоятельная величина, для которой не важны характеристики.

Если в музыке Запада неизменным условием формирования музыкальной композиции является линейное развертывание звукового потока во времени, то

на Востоке отдельный тон, многократно повторяясь и расцвечивая сложный организм обертонов-призвучков по вертикали, способен создавать конструкцию, именуемую музыкой. Достаточно обратиться к практике игры на однородном для всех стран Дальнего Востока инструменте: в Китае его называют цинь, в Корее — каягым, в Японии — кото, чтобы удостовериться в этом. Вспомним также практику исполнительства индийской *раги* или арабских *макамов*, практику игры оркестра гамелана на острове Бали. Как свидетельствуют легенды, отдельно взятая нота часто заменяла целое произведение и была способна привести к чудесным явлениям.

Таким образом, теория музыки Востока базируется на принципе признания самодостаточной роли каждого отдельно взятого звука. В этом коренное различие теории музыки Востока и Запада.

## 2.1 Система «Люй-люй»

Китайская музыкальная теория строится на системе «Люй-люй», разработанной в Чжоускую эпоху. Теория была основана на легенде, которая дала начало развитию музыкальной мысли, а именно легенде о Лин Луне, придворном музыканте Цинь Шихуан-ди, который по приказу императора изготовил инструмент, состоявший из ряда двенадцати бамбуковых трубок. Каждая трубка отличалась длиной, и соответственно тоном извлекаемого звука.

И философия, и музыкальная идея легенды продолжала развиваться, и пройдя через некоторые изменения, уже в самой системе получила окончательную задумку. Четные звукоступени символизировали Землю, женское, пассивное начало – инь, нечетные звукоступени, соответственно – Небо, мужское, активное – ян. Каждый из тонов соответствовал одному из двенадцати месяцев или знаков зодиака. [https://w.histrf.ru/articles/article/show/liui\\_liui](https://w.histrf.ru/articles/article/show/liui_liui)

Сама система «Люй-люй» основывается на двенадцатиступечатом хроматическом звукоряде, отличие которого от европейской музыки, строится на

эталоне высоты музыкального звука. Если в классической музыке эталоном считается ля первой октавы, то в системе «люй-люй» эталоном является первая ступень звукоряда, которая называется Хуан-чжун. звуки которого извлекаются по оригинальному методу «Саньфэнь суньи», что в дословном переводе значит «Разделить на три, отнять и прибавить одну треть». Значение метода прекрасно раскрывается в названии – целое делится на три части, взяв две из них, получается звук квинтой выше цельного, при этом, если к двум частям прибавить одну треть из следующей ступени, рождается звук квинтой ниже предыдущего. Таким образом, эта операция была проведена двенадцать раз, что в итоге привело к созданию звукоряда «люй-люй». Если сопоставить Пифагоров строй [сноска] и Саньфэнь суньи, приняв до первой октавы за эталон хуанчжун, то двенадцать люй будет выглядеть следующим образом: хуан-чжун (huang-chung, c), далюй (ta-lu, c#), тай-чжоу (tai-tsu, d), цзячжун (chia-chung, d#), гу-сян (ku-hsin, e), чжун-люй (chung-lu, f), вей-бин (jui-pin, f#), линь-чжун (lin-chung, g), и-цзе (i-tse, g#), нань-люй (nan-lu, a) ю-и (wu-i, a#), инчжун (ying-chung, h). (Рис.1)

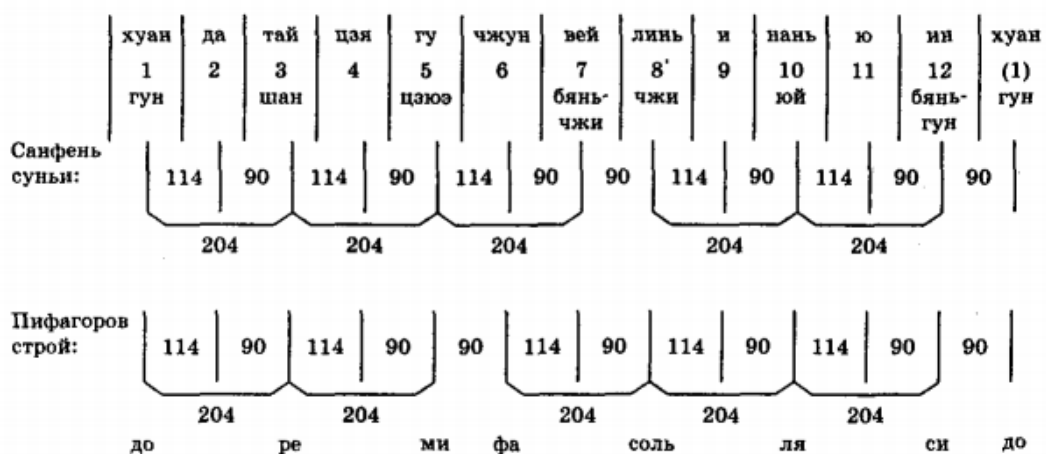


Рисунок 1.1 – Схема «люй-люй» и Пифагорова строя

На схеме наглядно видно небольшое различие системы «люй-люй» от Пифагорова строя, при этом считается что в Китае система зародилась немного раньше, чем в Древней Греции.

Первым музыкантом, который разработал китайскую систему темперации, считается Хэ Чэн-Тянь (370–447 гг.). Он разработал двенадцатиступенный

звукоряд, который был похож на нынешнюю «люй-люй», и заложил направление, к которому пришла итоговая версия. Позже система была освещена во многих работах китайских деятелей, таких как «Обмен идеями» Шен Кюа, «Новая книга о люй люй» Цай Юань-дина, и «Правильное определение люй-люй».

Система «люй-люй» разработана как акустическая основа, из чего вытекает следствие, что ее звуки не обладают ладовыми параметрами. Разумеется, ладовая организация все же была рассмотрена в мире китайской музыки.

## **2.2 Ладовая организация**

Сочинение музыки базируется на поиске ряда звуков, которые будут составлять произведение. Разумеется, чтобы произведение звучало приятно, звуки должны быть связаны между собой, но так как диапазон звуков, слышимый человеческим ухом огромен, музыкальные теории ограничивают его до разумных пределов. И все же не все звуки имеют синергические свойства по отношению друг к другу, поэтому и из них выделяется группа звуков, которые обладают количественными и качественными взаимосвязями. Система количественных взаимоотношений называется звукорядом, при этом звукоряд не способен создать цельное музыкально логическое произведение без качественных параметров звуков. Система и количественных и качественных же взаимоотношений называется ладом.

Начальным этапом становления европейского лада является античная ладовая система, которая основывается на тетрахордах<sup>1</sup>, из соединения которых друг с другом образуются современные октавные лады. Древнейшей является также пентатонная система, свойственная многим культурам Азии, Африки и Европы. В Китае она начала разрабатываться еще в VII–II вв. до н. э.

---

<sup>1</sup> Тетрахорда – четырехступенный звукоряд в диапазоне кварты

В отличие от европейской ладовой системы в китайской не существует мажора и минора, что делает традиционную китайскую музыку трудно воспринимаемой для западных слушателей.

Две основных теории развития ладовой системы Китая – «от меньшего к большему» и «от большего к меньшему» соответственно. Первая теория является официальной, т. к. исторические документы указывают на прямое развитие понимания музыки китайскими деятелями. Единственный вопрос остается за выявлением метода развития. Путь становления ладовой системы был или линейным, или многосторонним. При втором варианте пентатон-монодическая культура признается самостоятельной системой, при первом же данный факт ставится под сомнение и характеризует ее как стадия перехода между примитивной и современной.

Вторая, менее вероятная, но не безосновательная теория развития предполагает, что из семиступенного звукоряда путем банальной ошибки, а именно пропуском двух ступеней, в определенный момент истории образовалась пятиступенная гамма. Об этом утверждает Гуго Риман в своей работе «Катехизис истории музыки», доказательством он приводит исследование композиции Вэньмяо-юэ, которая исполнялась в семиступенном звукоряде, а более поздние произведения уже в пятиступенном. Также доказательством данной теории служит направление некоторых народных стилей, которые пропускают еще две ступени, тем самым исполнение происходит в трехступенном ладу.

Согласно работе Сыма-Цяня «Шицзи», которая считается самым ранним историческим документом, описывающим законченную версию теории китайской ладовой организации, каждая из пяти ступеней пентатоники может взять на себя функцию ладового устоя. В результате мы получим 5 ладотональностей, а именно:

гун-дяо — c-d-e-g-a-c '

шан-дяо — d-e-g-a-c'-d '

цзюэ-дяо — e-g-a-c'-d'-e '

чжи-дяо —g-a-c\*-d'-e'-g'

юй-дяо — a-c-d'-e'-g'-a'

Из чего можно предположить, что общее число бесполутоновых ладотональностей может достигать шестидесяти.

Со временем теоретическое обоснование находит и применение ступеней бянь-чжи (ges = fis) и бянь-гун (ces = h). От ноты «до» это будет: c-d-e-fis-g-a-h. Такая семиступенная гамма, аналогичная европейской мажорной (лидийской) гамме, находит распространение и в XIII–XIV вв., в то время как в европейской музыке господствовало григорианское пение, в котором мажорный лад еще не был основным. Таким образом, общее количество таких ладотональностей может составить 84, хотя на практике находит применение значительно меньшее их количество. Вышесказанное подтверждается всем ходом развития китайской музыки и опровергает ложный взгляд на китайскую музыку, ограниченный исключительно пентатоникой.

### **2.3 Мелодическая и ритмическая организация**

Мелодика китайской музыки зависит от семиступенного и пятиступенного звукоряда. Различия между ними проявляются в стилях северного и южного направлений. Также важную роль играет многообразие диалектов китайского языка, многие из которых крайне сильно отличаются от Путунхуа, тем самым также изменяется и произношения слов песен. Благодаря всему вышеперечисленному в Китае зародилось множество направлений прежде всего народной музыки.

В целом для северных мелодий характерно более суровое, резкое и твердое звучание. Мелодический рисунок, основанный на семиступенном звукоряде, тяготеет к лаконичности. Поэтому для северных мелодий типичны скачки, резкие переходы с высоких регистров на низкие.

Для южных же мелодий характерно наоборот мягкое и лирическое звучание. Мелодический рисунок основывается на пентатонике и тяготеет к плавному

голосоведению и мелодическому разнообразию. В них нет резких скачков и регистровых контрастов.

Характерной чертой китайской музыки является та или иная форма вибрато<sup>2</sup>. Например, для северного стиля свойственно «толстое» вибрато, в то время как для южного стиля – «узкое» вибрато.

Восточные стили музыки, в том числе и китайская не отличаются наличием гармонии звуков. Вместо нее организующим фактором выступают ритм и мелодия, что ставит эти два параметра важнее всего остального.

Китайская музыка имеет две разновидности метроритмической организации: музыка с четкой метроритмической организацией и музыка свободная в метроритмическом отношении. Большая часть музыки с четкой метроритмической организацией располагают двухдольными или четырехдольными размерами. Трехдольный размер менее распространен, так как крайне ограничен в применении.

Свободная метроритмическая организация часто встречается в инструментальной музыке, в частности при игре на семиструнном цине, т.к. для него характерна импровизационное музыкальное построение

## **2.4 Монодия и многоголосие**

Монодия<sup>3</sup> в музыке Востока проявляет себя крайне интересным образом. Дело в том, что в научном ключе монодия не может существовать без гармоничной составляющей, которая отсутствует у музыки Китая, но при этом считается что она монодийна и не обладает свойствами многоголосого исполнения. Однако неоднозначность этого вопроса не заканчивается. Каждый звук является сочетанием нескольких тонов, при чем при колебании звука, все тона колеблются

---

<sup>2</sup> Вибрато – периодические изменения высоты, силы или тембра музыкального звука или пения

<sup>3</sup> Монодия – музыкальный склад, специфическим фактурным признаком которого является одноголосое пение или исполнение на одноголосом музыкальном инструменте



целиком, и одновременно и по частям, в результате чего образуется сложный звук. Из этого напрашивается вывод, что монодия способна перерасти в многоголосие.

Собственно, это работает на практике. Так, например, в таких монодийных жанрах китайской музыки, как народные песни (в т. ч. хоровые, инструментальные пьесы, классические местные оперы и др.), встречаются такие элементы многоголосия, как антифоны, бурдоны, гетерофонии, кварто-квинтовые параллелизмы и имитации.

Однако нельзя необдуманно говорить о связи двух совершенно разных по природе музыкальных системах. Монодия не может просто так перейти на многоголосие. Суть ранее сказанного метода о переходе из одного в другое заключается в специфике некоторой части монодийности, другими словами переход в многоголосие совершается частично, утрачивая при этом оставшуюся часть характеристик монодии.

Если рассматривать путь развития музыкальных систем Востока, логично предположить, что его направление двигалось от многоголосия до монодии. Это объясняется даже самым фактом зарождения музыки. Ранее говорилось, что музыка изначально служила религиозным средством общения с Небом, а значит исполнялась вокальным коллективом. Но позднее, после выхода музыки за пределы императорского двора, получив направления народной музыки, появилась и монодия.

Так или иначе, проблема «монодия и многоголосие» для музыки стран Востока — одна из сложнейших. Решать эту проблему в рамках единого национального искусства — задача современного музыкознания и музыкального творчества.

## 2.5 Нотация музыки

На протяжении всей истории Китая способы записи музыки появлялись и сменяли друг друга. На данный момент известно только шесть из них.

1. Люйцзыпу, дословно «Буквенная запись звуков». Система «люй-люй» состоит из 12 люй (звуков) каждый из которых обозначается двумя иероглифами. Записывались иероглифы вертикальными столбцами справа налево. Самый первый и самый простой способ нотации. Имел недостаток в обозначении длительности нот, при этом детализация записей позволяла в полной мере отобразить на бумаге другие уникальные моменты, присущие традиционной музыке Китая;

2. Чэнцзыпу, или сокращенно-буквенная запись. Применялась в основном для записи музыки, исполняемой на струнно-щипковых инструментах. Данная система была актуальной вплоть до XIX в. за счет возможности указания применения правой и левой руки;

3. У-цииньцзыпу (пяти или семи звучная запись). Система использует пять или семь иероглифов для нотной записи, по пятиступенной и семиступенной гамме соответственно. Использовалась во времена династий Юань (1280–1368 гг.) и Мин (1368–1644 гг.);

4. Гунчипу. Система записи, использующая простые буквы-иероглифы. Одним иероглифом записывались два или три звука, что не до конца раскрывает мелодические контуры музыкального произведения;

5. Пинтцепу или «Ровно-наклонная запись». Использовался для обозначения высоты распева песенных стихов. Записывался четырьмя простыми иероглифами;

6. Суцзыпу или «Простая буквенная запись». В данной системе иероглифы были заменены знаками, напоминающими буквы из японского алфавита катакана.

## 2.6 Классификация музыки

Первой классификацией музыки Китая считается результаты деятельности музыкальной палаты Юэфу, которая была основана во времена династии Хань.

Первая научно обоснованная классификация музыки принадлежит ханской империи (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.). Палата Юэфу, основанная в 112 г. до н. э. как государственное учреждение при императорском дворе для руководства всеми аспектами музыкальной жизни империи, составила классификацию музыки, которая включает в себя:

1. классическую (правильную, прекрасную) — прототип будущей яюэ;
2. народную суюэ.

Данная классификация, так или иначе, оставалась образцовой на протяжении столетий и лишь несколько дополнялась и видоизменялась. Так, в танско-сунскую эпоху (618–907 гг., 960–1279 гг.) эта классификация приобретает следующий вид:

- классическая яюэ;
- народная суюэ;
- иноземная хуюэ.

Здесь под классической яюэ в широком смысле слова подразумевается вся придворная музыка, включающая в себя банкетно-церемониальную яйьюэ, парадно-военную кучуэйюэ и инструментальную, в особенности на семиструнном цине. В строгом же смысле слова — это музыка ритуальная в память Конфуция, богов и предков императоров, именуемая Вэньмяюэ. Судьба музыки Вэньмяюэ была исторически трагична. В эпоху Южных и Северных династий (Наньбэйчао, 317–589 гг.) она, в связи с большим распространением иноземной музыки хуюэ, приходит в упадок. Частично она была восстановлена в следующую эпоху Суй (581–618 гг.) и Тан (618–907 гг.). Однако к концу эпохи Цин (1644–1911 гг.) она полностью исчезает из музыкальной практики Китая. К настоящему времени музыка яюэ в строгом смысле слова, а именно музыка Вэньмяюэ, частично

восстановлена на островном Китае — Тайване и в более полном виде сохранилась в соседней Корее (об этом подробно ниже).

Основой же основ музыки, несомненно, является народная музыка, народная песня. Народную песню, начиная с глубокой древности, популяризировали и собирали. Однако, как это бывало во многих странах мира, поэтическим текстам песен повезло больше, чем их мелодическим напевам. Тексты песен сохранились благодаря записи в исторических и мемуарных хрониках. Что же касается мелодий песен, то они на протяжении веков многократно подвергались изменению, и дошедшие до нас напевы, вероятнее всего, являются производными от своих изначальных вариантов.

В музыкальной культуре Китая важной составляющей всегда была иноземная музыка. Это послужило поводом для классификации музыки эпох Тан и Сун на классическую яюэ, народную суюэ и иноземную хуюэ.

После правления династии Сун в эпоху Юань, Мин и Цин (1279–1911 гг.) основным жанром развития музыкальной культуры становится театральная музыка. С учетом этого обстоятельства ниже приводится развернутая классификация традиционной китайской музыки в её основных проявлениях. Разумеется, приводимая классификация далека от совершенства, но она наглядно показывает основное направление развития форм и жанров китайской традиционной музыки.

Традиционная музыка Востока, в частности Китая, преимущественно — музыка устной традиции. Однако в Китае издавна существовали различные способы записи музыки, и они давали возможность фиксировать с той или иной степенью точности придворную (профессиональную) музыку, в то время как фольклорное творчество оставалось областью сугубо устной традиции. Таким образом, традиционная музыка Китая по способу «создания, воссоздания, хранения и передачи» (выражение С. П. Галицкой) состоит, с одной стороны, из профессиональной музыки устно-письменной традиции (классическая музыка), и с другой — из непрофессиональной музыки устной традиции (фольклор).

Сказанное, как мы увидим далее, полностью относится к музыке всего Дальнего Востока, т. е. к музыке и Кореи, и Японии.

### **3 МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ КИТАЯ**

За всю историю Китая существовало огромное количество изобретений, в том числе и музыкальных инструментов. Согласно археологическим исследованиям, в древние времена уже были попытки создания музыкальных инструментов из глины, кожи, и дерева. Были найдены образцы более ранних периодов из камня, меди и бронзы. Также некоторые музыкальные инструменты были ввезены из Арабского Востока, Юго-Восточной Азии, Индии, Монголии и т. д. Все найденные вариации, как и современные образцы принято разделять на три классификации:

1. Материаловедческая (по восьми видам);
2. Генеалогическая (по трем родам музыки);
3. Современная (по манере звукоизвлечения).

#### **3.1: «Материаловедческая классификация»**

Как и следует из названия, принцип деления инструментов основывается на материале изготовления. Известно восемь видов данной классификации: Дерево, Кожа, Металл, Бамбук, Камень, Шелк, Тыква и Глина. Если по Европейскому стандарту главной характеристикой звука является *Длина диапазона*, то на Дальнем Востоке приоритет значимости отдается *тембру*, который напрямую зависит от материала, из которого изготовлен инструмент. По этой причине Материаловедческая классификация и является актуальной.

### **3.2: «Генеалогическая классификация»**

Данная классификация основывается на трактате Великих ученых эпохи Сун «Записки о музыке» 1011 г. В нем описывается 460 различных инструментов, которые разделяются на три категории:

1. *Апу* – используется для исполнения совершенной музыки *Яюэ\**;
2. *Хупу* – для исполнения придворной музыки Китая;
3. *Шупу* – Для исполнения народной музыки.

Данный принцип позже использовался для создания собственных видов классификаций в Корее и Японии.

### **3.3: «Современная классификация»**

Принцип современной классификации заключается в разделении типов инструментов по способу их звукоизвлечения. Принято рассматривать три основные группы: Струнные, Духовые и Ударные

#### **3.3.1 Струнные инструменты**

Струнные инструменты в свою очередь разделяются на Щипковые и Смычковые. Также имеют место быть немногочисленные ударно-струнные инструменты

Не указать Цинь (полное название Цисяньцин) примером традиционного китайского струнного инструмента было бы преступлением. Цинь – инструмент который несет в себе всю музыкальную культуру и историю Китая. Изначально, в Древнем Китае, цинем называли все струнные инструменты. Со временем, имя досталось струнному инструменту, корпус которого представлял собой деревянную раму-деку длиной около 110–120 см и шириной 15–20 см

(современные параметры). На деке крепятся 7 струн, диапазоном в четыре октавы, настройкой C–D–F–G–A–c–d или C–D–E–G–A–c–d. (приложение А, рис. А.1)

Область применения очень широка, особенно в наше время, когда постоянно предпринимаются попытки возродить игру на цине. Это не удивительно, ведь инструмент не просто был очень популярен на протяжении всей истории Китая. Ни одна династия не пренебрегала наличием оркестра цисяньциней при императорском дворе. Сам Конфуций настаивал на введении в обязательную образовательную программу учебных учреждений игру на цине.

Инструмент нашел место в культуре Японии и Кореи, где были разработаны его аналоги Кото и Каягым, отличие которых от оригинала заключается в нотном диапазоне и громкости извлечения звуков.

Еще один музыкальный инструмент вида струнно-щипковый, семейства лютневых – Пиба. Предполагается, имеет не китайское происхождение, вероятно был завезен из Юго-Восточной Азии или Арабского Востока. Как и многие другие подобные инструменты был назван так из-за извлекаемых звуков *Пи* и *Ба*. (приложение А, рис. А.2)

В настоящее время инструмент выглядит подобно лютне или гитаре с загнутой шейкой. На корпусе крепятся 4 струны, в распоряжении которых находится 16, 17 или 24 лада. Стандартная настройка A–d–e–a, с диапазоном в три октавы.

У пибы существует много китайских аналогов, одним из которых является Жуань. У жуаня, в отличие от пибы, корпус с грифом соединены креплением, а все остальные характеристики примерно одинаковые вплоть до диапазона. (приложение А, рис. А.3)

Довольно распространены музыкальные инструменты меньших народов, таких как Лавабо, Даньбур или Дутар, которые являются щипковыми инструментами уйгуров. Общей их чертой является длинная шейка, на которой крепятся две (у Дутара и Даньбура) или пять струн (у Лавабо) с диапазоном в две, две с половиной и три с половиной октавы соответственно.



Среди смычковых инструментов стоит отметить Хуцинь. Инструмент представляет собой полый шести или восьмигранный бочонок с длинной стойкой-шейкой. От корпуса до конца шейки протягиваются две струны, между которыми находится смычок. Игра на инструменте проходит в сидячем положении. Бочонок ставится на колени так, чтобы шейка находилась перпендикулярно полу. Правая рука перемещает смычок, левая рука зажимает струны. Стандартная настройка хуциня d–a, с диапазоном в три октавы. (приложение А, рис. А.4)

Инструмент был довольно популярен, из-за чего появилось множество его аналогов, которые по большей части используются в разных регионах страны.

### 3.3.2 Духовые инструменты

Духовые музыкальные инструменты разделяются на губные и язычковые по типу вдувания в них воздуха.

Среди губных крайне распространенным на территории Китая является *Ди* из рода поперечной флейты. Представляет он собой бамбуковую трубку с десятью или одиннадцатью отверстиями, длинна ди составляет около шестидесяти сантиметров. В первое отверстие вдувается воздух, второе покрыто тонкой пленкой, а остальные зажимаются пальцами для регулировки звука, путем ограничения выходящего воздуха. У инструмента имеются две разновидности. Первая называется *цуйди*, настройка которого a<sup>̀</sup>-h<sup>```</sup> или as<sup>̀</sup>-b<sup>```</sup>. Вторая – *баньди*, сравнительно меньше первой, имеет настройки d<sup>``</sup>-e<sup>````</sup> и des<sup>``</sup>-es<sup>````</sup>. (Приложение А, рис. А.5)

Стоит также отметить *Пайсяо*, который состоит из нескольких бамбуковых трубок разной длины, закрепленных на фигурном корпусе с подставкой. (приложение А, рис. А.6)

Крайне необычный губной инструмент – *Сюань*, который представляет собой глиняный овал, с семью отверстиями на верхушке и по бокам. В Верхнее

отверстие вдувается воздух, а остальные регулируют тон звука. (приложение А, рис. А.7)

Среди язычковых стоит упоминания *Шэн* – весьма своеобразный музыкальный инструмент. Шэн представляет собой медную или деревянную чашку, в которую вставляются семнадцать бамбуковых трубок. К корпусу чаши закреплен широкий мундштук. Звук извлекается путем вдувания воздуха в мундштук, закрывая при этом несколько отверстий трубок. Разумеется, при исполнении практически невозможно выдать одиночный звук, как правило минимальное количество равняется двум. (приложение А, рис. А.8)

### **3.3.3 Ударные инструменты**

Ударные инструменты разделяются на инструменты с определенной высотой звука и на инструменты с неопределенной высотой звука.

Ударные инструменты с определенной высотой звука, как правило сделаны из металла, и представляют собой плиты или колокола, как например *Бяньчжун*. На двух горизонтально расположенных параллельно друг другу перекладинах подвешены шестнадцать бронзовых или медных колоколов, настроенных по системе *люй-люй* в диапазоне *с–с`*.

Ударных инструментов с неопределенной высотой звука за всю историю Китая существовало великое множество. Все они представляли собой различные виды барабанов и бубнов.

#### 4 ЖАНРЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ

В Древности представления Китая о музыке были несколько далеки от понятия жанра. Разные виды музыкальных представлений делились на классическую, совершенную музыку *яюэ* и народную *суюэ*.

В первую группу входили любые виды музыкальной деятельности, исполняемой при императорском дворе. Также как способ классификации музыки *яюэ* и *суюэ* использовались Кореей и Японией, где нашли применение схожее с китайским. Например, в Корее также, как и в Китае, использовали *яюэ* для поминовения императоров.

История происхождения *яюэ* начинается с религиозных основ. Общение с Небом подразумевает собой высшую форму проведения ритуалов, соответственно, музыка, которая являлась инструментом общения, считалась совершенной, откуда и пошло название *яюэ*. Позднее роль высокой музыки не потеряла в значимости, а лишь слегка изменила направление. На это повлияло учение Конфуция, и теперь музыка уже стала инструментом управления обществом.

В эпоху династии Тан (618–907 гг.) *яюэ* уже получила направления, в виде придворной, военно-ударной, театральной, массово-популярной, светской и храмовой музыки. Подобные изменения вызвали волну популярности китайской музыки, что привело к некоторым заимствованиям соседних Кореи и Японии, где *яюэ* получила схожее значение.

Правила исполнения *яюэ* постоянно терпели изменения в течении всей истории Китая, но при этом каждая из установок была непоколебима и требовала точного исполнения. Речь идет не только о стандартах музыки и некоторой

цензуры пропаганды, но и другого рода вещи, как например, количества людей или конкретных инструментов в оркестре. Также в каноны предписывались правила исполнения на разного рода мероприятиях. К примеру, организация музыкального сопровождения на событии, посвященному чиновнику невысокого ранга, не требовала такого состава оркестра, исполнительского репертуара или даже расположения музыкантов в зале, как у императора. К слову, расположение оркестра в помещении являлось очень символической составляющей. При императоре, или его приближенных оркестр разделялся на три части, которые располагались по трем сторонам света – север, восток и запад, место самого же высокопоставленного чиновника или императора находилось в южной части помещения. То же касается и хоровых выступлений.

Подобные правила распространяются и для танцевальных групп, более того, участники делились на танцоров с мечами и веерами. Первые олицетворяли в танце доблесть, вторые ученость. При этом состав группы мог быть и однородным, и смешанным, в зависимости от творческой задумки организаторов, или важности мероприятия. Ряды танцоров всегда соответствовали количеству людей в них, менялся только масштаб выступления. Церемониальные и придворные мероприятия сопровождалась постановкой размером в восемь рядов по восемь танцоров, итого 64 человека. Как и в правилах для оркестровых выступлений, менее значительные события требовали меньшего количества людей.

Музыка *яюэ* имела отдельное направление – «Вэньмяо-юэ» и использовалась для проведения церемоний в память Конфуция. Подобные мероприятия сравнивались по значимости с праздниками в честь императора.

Постепенно значимость совершенной музыки терялась, и к началу XX в. несмотря на попытки возрождения традиций, *яюэ* потеряла свое место в культуре музыки. В наше время церемониальная музыка является культурным памятником истории.

Единственными современными проявлениями *яюэ* являются некоторые стилистически похожие жанры, исполняемые на острове Тайвань, и республике Корея.

#### **4.1 Песенно-поэтическая, песенно-танцевальная композиции**

В «Книге песен» идет упоминание о жанре музыкального исполнения – *шочан-иньюэ*. Это песенно-повествовательная композиция, которая является прототипом театрального искусства.

Исследователи предполагают, что *шочан* (сокр.) был очень распространен среди странствующих артистов, что в итоге привело к образованию музыкального направления жанру *миньгэ* – народные песни.

Музыкальная палата Юэфу помимо организации и контроля музыкальной деятельности занималась также сбором и записью произведений, большинство которых были жанра *миньгэ*. По решению Палаты, народные песни входили в состав песенно-поэтической композиции *шочан*. Согласно сохранившимся записям, постановки сопровождалась максимум простыми ударными ритмами. Инструментальная музыка же дополнила песенные сказы позднее в более развитых жанрах народных произведений.

Пиком развития песенно-поэтического повествования считается рождение нового жанра песенного сказа *гундяо*. Самым известным по сей день произведением *гундяо* считается «Сишанцзи» Дун Цзэ-юаня. Баллада известна своей красивой историей о девушке, что восстала против моралей феодального общества и добилась обручения с любимым.

Не остается без известности и песенно-танцевальное представление *гэу*. Сопровождение танцев инструментальной музыкой получило название *дацюй* («Большая ария»). Достигает пика развития *гэу* во времена династии Тан (618–907 гг.). Благодаря исторической хронике «Летопись эпохи Сун» до наших дней сохранилось множество произведений песенно-танцевального жанра того

времени. Яркими примерами являются композиции «Зимние Ворота», «Западная гора» и «Белый лебедь».

Песенно-танцевальная композиция и песенно-поэтический сказ стали фундаментом для зарождения театрального искусства в Китае. При этом *гэу* и *шочан* позднее рассматривались, как ответвления театра, являясь тем временем источником его появления.

Интересным фактом является то, что песенно-танцевальная композиция и песенно-поэтический сказ стали фундаментом для зарождения театрального искусства в Китае, при этом уже после его появления и распространения, были рассмотрены как ответвления театрального искусства.

## **4.2 Пекинская опера**

Пекинская опера – поистине уникальное явление не только китайского, но и мирового театрального искусства. Все дело в том, что осознание театра или драмы Запада и Востока существенно отличаются. В традиционном понимании Китая театральная пьеса не может не содержать песенное повествование. В то время как у Запада подобное определение относится только к опере. Что говорит о том, что в китайском смысле театр не разделен на драму, оперу или балет.

Истоки Пекинской оперы берут начало от древних ритуальных танцев. Примерно за две тысячи лет до нашей эры ритуальные обряды содержали в себе некоторые элементы хореографии и костюмов, которые в итоге легли за основу двух направлений танцевальной техники, используемых в Пекинской опере: *веньу* («Гражданские танцы») и *уу* («Военные танцы»).

Интересной практикой выступали местные оперы, которые тоже повлияли на зарождение и развитие Пекинской оперы. Такое название они получили из-за авторства. Дело в том, что в отличие от западных театральных произведений, китайские пьесы не приписывались одному создателю. Они были продуктом коллективного творчества и носили название местности, в которой зародились.

Таким образом фундаментом Пекинской оперы стали четыре местные оперы, ставшие в итоге четырьмя основными стилями традиционного китайского тетра: Иянский театр *Гаоцянь*, Куньшанский театр *Куньцюй*, Северный театр *Баньцзы* и Южный театр *Бихуан*.

Иянский театр получил распространение в начале XVI в. географически относился к провинциям верхнего и среднего течения р. Янцзы. Постановки *Гаоцянь* были направлены на публику любого статуса, а сюжеты полны динамики и резких развязок. Пение же Иянского театра характерно высокими нотами, сопровождающимися ритмом ударных инструментов. Простота исполнения и понимания *Гаоцянь* сделала его творчество любимым всеми слоями общества.

Куньшаньский театр зародился в середине XVI в. в юго-западных провинциях Китая. *Куньцюй* достиг огромной популярности в начале XVII в. и уже в 1644 г. стал придворным театром при династии Цин. Известность *Куньцюй* выбралась за императорский двор и театр стал общенациональным. Важным моментом развития *Куньцюй* стала культурно-музыкальная реформа Вей Лян-фу, задача которой была направлена на установку уникальных стандартов музыки, благодаря которым музыка могла приобрести новые возвышенные оттенки звучания. Также стоит отметить вклад драматурга Лян Чэнь-юя, который внедрил в театр ранее используемый в классической танской поэзии литературный слог.

Северный театр зародился в XVII в. на территориях провинций Шаньси, Хэбэй и Хэнань. Музыкальным сопровождением постановок выступали двуструнный *хуцинь* и лунообразный щипковый инструмент *юэцинь*.

Южный театр фактически был основан смешением стилей *эрхуан* и *сини*, с которыми также был связан и Северный театр. Позднее произошло объединение с местными театрами провинций Аньхой, Хубэй и Гуандун. Характерной чертой *Бахуан* является игра на смычковом инструменте *эрху*. Южный театр положил начало истории Пекинской оперы на праздновании восьмидесятилетия императора Цяньлуна.

Объединив в себе лучшие черты всех местных театров, Пекинская опера стала весьма сложным комплексом драматического, музыкально-вокального и хореографического искусства. Уникальный способ представления включает в себя рассказ сюжета с помощью песенного речитатива, танца и пантомимы. Среди сюжетов представлений особенно популярны народные легенды.

Важной проблемой осознания Пекинской оперы до сих пор остается определение жанров. Самым объективным методом является деление на военную и гражданскую пьесу. Российский профессор Б. А. Васильев предложил вариант разделения на исторический, бытовой и фантастический жанры. Еще одно предположение было выдвинуто С. А. Серовой, которая определила комедийный, драматический и трагедийный жанры по принципу эмоционального восприятия.

В Пекинской опере существуют некоторые отличия от европейской оперы. К примеру, стандартом театрального искусства является наличие условностей. Речь идет о полном отсутствии декораций на сцене. Пекинская опера устроена таким образом, что все функции декораций заменяют элементы пластики актеров или менее громоздкий реквизит. Также распределение ролей ведется не по голосам, как в хоре, а по типуажу внешности, которых в Пекинской опере четыре: Шэн, Дан, Цзин и Чоу. Шэн – типаж мужской роли, который тем временем содержит в себе еще три подгруппы, первая из которых носит личину пожилых мужчин с бородой и усами, вторая – мужчины средних лет, и третья – воины. Дан – типаж женского персонажа, который также в свою очередь делится на скромных и легкомысленных женщин, и на девушек приятного и скверного характера. Цзин и Шоу роли второстепенных планов, которые включают в себя большое количество личностей и профессий.

Различия между персонажами помимо сценарной принадлежности выражает также грим и костюмы. К примеру преобладание красного цвета в образе персонажа характеризует его яркую сильную натуру, черный цвет – различную нечисть, белый – коварство и лицемерие и т. п.



Так как Пекинская опера зародилась по большей части благодаря местным театрам, музыкальное исполнение носит характер народной музыки. На протяжении пьесы герои играют с интонацией песни, сильно выделяя эмоциональные моменты. Вокальное исполнение практически всегда происходит соло, крайне редко выступают ансамбли. Речь артистов стремится к песенному мотиву и наоборот. Также используется монолог с самим собой, для более детального раскрытия персонажа или сюжета.

Крайне важную роль играет хореография, или если точнее пластическое искусство Пекинской оперы. Это крайне детальная и проработанная система танца, в которой буквально каждое движение, вплоть до мимических, несет в себе дополнительную нагрузку на сюжет. Пантомима передает изображения воображаемых элементов истории, будь то какая-либо вещь, или погодное явление.

Музыкальным сопровождением пьес Пекинской оперы выступают струнные и ударные инструменты. Таким образом атмосфера сценария передается крайне выразительно в нагнетающих, опасных и трогательных моментах. Оркестровая музыка должна сопровождать почти все движения артистов, за исключением некоторых комических сцен, в которых тишина на фоне способствует атмосфере шуток, или попросту не должна помешать услышать текст.

Все вышеперечисленные составляющие Пекинской оперы являются некими стандартами китайской театральной драматургии. В курсе обучения актеров в традиционном китайском театре за основу лежит принцип «четыре мастерства» (вокал, пантомима, декламация и пластика) и «пять приемов» (движения рук, глаз, губ, тела и походки). Второстепенными же средствами являются костюмы и грим.

Длительность пьес Пекинской оперы не ограничена стандартами или законом. Постановки могут длиться от получаса до 5–6 часов. Также были случаи, когда пьеса разделялась на части по подобию сериала, и шла от нескольких дней до недели. Но в XIX в. было принято решение сократить длительные представления примерно до двух часов.

Влияние Запада также затрагивала стандарты Пекинской оперы. К примеру, в XX в. после культурного обмена с Европой, театральные оркестры обзавелись инструментами нового образца, само положение оркестра перешло из правой части сцены в оркестровую яму и т. п.

Позднее в 1966 г. после начала культурной революции уже в недавно провозглашенной Китайской Народной Республике Пекинская опера терпит притеснения. В течении десяти лет, пьесы, не пропагандирующие партийные идеи не допускались до сцены, что означало сильный культурный спад в стране, а также сильный удар по развитию театра.

### **4.3 Инструментальная музыка**

Нельзя говорить об инструментальной музыке и не упомянуть игру на *цине*. Этот музыкальный инструмент является материальным олицетворением китайской культуры. Целые философии были воздвигнуты вокруг циня, и совсем не случайно. С момента создания инструмент был признан величественным изобретением китайской мысли, причем признание цинь получил не только на территории Китая, в Корее и Японии по сей день существуют аналоги инструмента. Игра же на нем повлияла на создание первого в своем роде деления музыки на совершенную и народную.

Множество трактатов были посвящены циню, включая «Шицзин» («Книга песен»), произведения из которого, как принято считать, любил исполнять Конфуций. Его последователи продвигали идеологию инструмента как средство гармонизации человека с искусством и природой. В то же время приверженцы даосизма видели в цине средство единения с космосом. Игра на цине помимо формы досуга считалась также процессом духовного развития. В целом две идеологии преследовали общую цель, в которой музыкальный инструмент играл однозначно положительную роль, что еще сильнее увеличило его популярность.

Позднее, в художественных картинах нередко можно было увидеть человека, играющего на цине в горах, или на фоне другого умиротворяющего пейзажа.

Расцвет игры на цине достигает в эпоху Юань-Мин (1279–1644 гг.). В это время у народа Китая просыпается мысль о возврате и сохранении традиций, и наследия прошлого.

Музицирование на цине развивалось и изменялось на протяжении всей истории своего существования. Принято считать, что изначально инструмент применялся только для сопровождения поэтических выступлений, а позднее игра на цине стала неотъемлемой частью первых театральных постановок. В конце концов игра на цине перерастает в отдельный вид музыкального искусства. Отсюда и зарождается жанр инструментального исполнительства, который носит название *Таньцю* («Только мотив»). До наших дней сохранилось несколько произведений этого жанра, таких как «Гуанлинсань», «Шаошан шуйюн», «Цзюкуан», и «Хуцзяшибапай».

Еще одним прекрасным примером инструментальной музыки является игра на пибе. Не обладая столь высоким положением как цинь, этот небольшой струнно-щипковый инструмент семейства лютневых также завоевал интерес всех слоев населения, в течении всего времени своего существования. Преимущество пибы заключалось в том, что компактность (на фоне циня) таила в себе огромное разнообразие техник игры, что давало музыкантам простор для фантазии. Поэтому, изначально инструмент использовался в сольной игре, но позже игра на пибе стала частью оркестровых групп и ансамблей.

## **5 МЕСТО КИТАЯ В МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ**

Прежде чем разбираться какое все-таки место китайская музыка занимает в мире, стоит обратить внимание на небезызвестное высказывание о том, что музыка – международный язык, не имеющий границ, однозначно можно утверждать, что данное выражение ошибочно. История развития музыкальной культуры играет огромную роль в становлении традиционных стандартов мелодий, что отражается на сознании людей. Из чего следует, что, если две страны, обособленные друг от друга на протяжении длительного периода истории, имеют кардинально различающиеся между собой источники музыкальной деятельности (будь то религия, политическая деятельность, народные традиции и т. п.), то и отношение к мелодичным основам, которые закладываются, буквально с рождения человека, будут кардинально различаться, в результате чего один, скажем норвежец, не будет всерьез воспринимать традиционную музыку, например, уйгуров.

Классическим примером является отношение Европы к культурным ценностям Китая во времена географических открытий. Запад всегда был заинтересован культурными ценностями Китая. Однако это не касается музыки, ведь ее природа и уровень воспринимается в лучшем случае, как переходный этап между варварской (примитивной) и современной музыкой.

Таким образом, сами собой напрашиваются мысли, что культуры Запада и Востока являются по природе своей совершенно разнородными. И подобные предположения ни в коем случае не беспочвенные. Если рассматривать конкретно конфликт культурного непонимания, можно выявить почти все факторы, которые являются корнем проблемы. Как и в любом другом похожем вопросе, участие

принимают прежде всего сами люди, их природа, также не обойдется без истории, политики, религии, традиций и т. п.

Наличие социально важных событий в истории нации отражается на развитии культуры. Волнения, гордость, страх, радость, любые эмоции, вызванные тем или иным историческим происшествием, отображаются в литературе, художественном творчестве, музыкальных произведениях, тем самым выделяя те или иные социальные проблемы, которые были актуальны на то время. Таким образом формируются основы национального мышления.

Тем самым, можно предположить, что Запад и Восток имеют слишком разные национальные характеры. Но почему тогда в мире большую популярность имеет европейский стандарт музыки, а не Китайский?

Во-первых, Западные страны начали культурный обмен со всем миром раньше Китая, и вели его намного интенсивнее. Американские и Европейские тенденции культуры любого характера в данное время главенствуют на планете. Нельзя утверждать, что китайские традиции непопулярны, только потому, что несут в себе идеи Востока. К примеру традиционная культура Японии также вызывает интерес у людей Запада. Все благодаря распространению в медиа сфере, музыке, игровой индустрии, литературе, кинематографе и т. д. То же касается и Республики Корея.

Во-вторых, современная ситуация с китайским интернетом мешает пробиться культурным элементам страны за пределы ее территории. В наше время, в эру информационных технологий достаточно начать назойливую маркетинговую компанию условного ансамбля традиционной китайской музыки, а затем пустить его в тур по другим странам. Повторяя подобный подход несколько раз, исполнители привлекут определенную группу слушателей. Далее слухи и интерес распространятся и в итоге целевая аудитория себя обнаружит. Но такого не происходит на самом деле, поскольку не позволяет политика Китая.

Также нельзя отрицать языковой барьер. Лингвистика Востока кардинально отличается от западной. Не только письменность, но и произношение. Как

известно, интонационные приемы китайского языка направлены на обозначение смысла слов, поскольку количество произносимых слогов ограничено, и в разы меньше количества иероглифов. В западных языках интонация играет роль выражения эмоций. Учитывая эту разницу, в говорении не сложно догадаться, что при прослушивании китайского музыкального произведения, человек с западного полушария будет ощущать некоторый дискомфорт. Разумеется, нельзя утверждать, что «любой человек, не говорящий на китайском языке, будет чувствовать отвращение от китайской музыки», совсем нет. В современном обществе есть любители восточной музыки, в том числе и китайской. Но к сожалению, таких людей крайне мало, и большая часть из них каким-то образом связаны с Китаем.

В качестве итогов можно выделить следующие моменты:

1. исторически, истоки китайской музыки были основаны на религиозной почве;
2. путь развития музыки строился на философии Конфуцианских учений;
3. музыкальные инструменты разрабатывались под китайскую систему «люйлюй»;
4. классификация музыки основывалась по иерархическому принципу;
5. театральное искусство использовало все вышеперечисленные достижения китайской музыки;
6. длительная закрытая политика Китая препятствовала распространению культуры в другие страны;
7. сложившаяся музыкальная система едва ли имеет общие черты с европейской;
8. лингвистические особенности китайского языка трудно воспринимаемы европейцами, особенно в песенном исполнении.

На основе приведенных факторов можно сделать вывод, что музыка Китая направлена на слишком узкий круг любителей музыки, и еще долгое время будет не раскрытой для большинства иностранных слушателей.

Чтобы исправить эту ситуацию следует проводить более интенсивную политику культурного обмена, или же изменить музыкальные тенденции Китая под современные тренды музыкальной сферы.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В данной выпускной квалификационной работе были рассмотрены исторические этапы в ключе развития музыкальной культуры Китая. Выявлены и обозначены уникальные характеристики китайской музыкальной системы.

В первой главе рассмотрен исторический путь становления китайской музыки начиная с Древнего Китая, заканчивая современностью. Выявлены некоторые факторы, повлиявшие на изменения в музыкальной теории. Итогами главы выступает общая историческая картина, описывающая насыщенность китайских традиций культурным наследием страны.

Во второй главе рассмотрены особенности музыкальной теории Китая. Раскрыты характеристики, области применения, история зарождения и изменения музыкальной теории.

В третьей главе перечислены традиционные музыкальные инструменты Китая, которые и по сей день остаются культурным наследием страны.

В четвертой главе рассмотрены особенности жанровой классификации китайской музыки. Приведены некоторые сравнения с иностранными аналогами каждого из рассмотренного вида музыкального исполнения.

В пятой главе проводится анализ современного положения китайской музыки в мировом масштабе. На основе разобранной информации из предыдущих глав выделены основные причины низкой популярности китайской музыки в современности, а именно:

1. исторически, истоки китайской музыки были основаны на религиозной почве;
2. путь развития музыки строился на философии Конфуцианских учений;



3. музыкальные инструменты разрабатывались под китайскую систему «люй-люй»;

4. классификация музыки основывалась по иерархическому принципу;

5. театральное искусство использовало все вышеперечисленные достижения китайской музыки;

6. длительная закрытая политика Китая препятствовала распространению культуры в другие страны;

7. сложившаяся музыкальная система едва ли имеет общие черты с европейской;

8. лингвистические особенности китайского языка трудно воспринимаемы европейцами, особенно в песенном исполнении.

Оптимальным вариантом решения проблемы выделена более активная политика продвижения китайской музыки в мировую музыкальную индустрию, или как альтернативный способ – пересмотр музыкальных тенденций, в сторону адаптации под популярные в наше время европейские стандарты.

Музыкальная культура Китая является прекрасным проявлением человеческой духовности и философской мысли. В современном мире, где значение традиций постепенно снижается, китайская культура может быть кругом спасения, ведь китайский народ до сих пор чтит и уважает достижения своих предков.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- 1 Арзаманов, Ф. О некоторых особенностях многоголосия в китайской народной музыке / Ф. Арзаманов // Музыка народов Азии и Африки. – Вып. 5. – М., 1987. – С. 241–246.
- 2 Грубер, Р. И. Всеобщая история музыки. Часть 1 / Р. И. Грубер. – М.: Музгиз, 1956. – 416 с.
- 3 Жмыхова, О. В. Деятельность государственных органов власти по охране культурно-инсторического наследия в 1941–1945 годы / О. В. Жмыхова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009. – № 117. – С. 48–55.
- 4 Ли, Эрюн. Китайские вокально-поэтические произведения передающие особенности национального менталитета / Эрюн Ли // Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe. – 2016. – Т. 8. – № 6. – С. 95–99.
- 5 Лю, Минхуэй, О проблеме освоения истории русской музыки студентами КНР / Минхуэй Лю // Преподаватель XXI век. – 2014. – Т. 1. – № 2. – С. 163–172.
- 6 Лю, Цзин. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы / Цзинь Лю // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009. – № 117. – С. 277–285.
- 7 Лю, Цзюньли Формирование национального репертуара для скрипки (Китайская Народная Республика) / Цзюньли Лю – Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і мастацтваў, 2009. № 1 (11). – С. 93–100.
- 8 Риман, Г. Катехизис истории музыки. / Г. Риман – Ч. 2. – М.: Музгиз, 1897. – 162 с.
- 9 Серова, С. А. Пекинская музыкальная драма / С. А. Серова. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1970. – 196 с.
- 10 У, Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): Учебное пособие / Ген-ир У – СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2011 г. – 544 с.

11 Цзо, Чжэньгуань О музыкально-теоретической системе «люй» в китайской музыке / Цзо Чжэньгуань // Музыка стран Азии и Африки. М., 1987. – Вып. 5. – С. 61–68.

12 Шестакова, В. П. Музыкальная эстетика Западноевропейского Средневековья и Возрождения / В. П. Шестакова // Сост. и общ. вступ. статья. М.: Музыка, – 1966. – 576 с.

13 Kuttner F. A musicological interpretation of twelve L'us in Chine's traditional tone system // F. Kuttner – Journal of the Society of Ethnomusicology, 1965. – Vol. 9. № 1. – P. 84–89.

14 Sissaouri V. Cosmos, magie et politique: la musique ancienne de la Chine et du Japon. / V. Sissaouri // Editions de la Maison des Sxiences de l'Homme P., – 1992. – P. 41–46.

15 К вопросу об истории зарождения и развития традиционной китайской музыки [Электронный ресурс] URL: [http://www.synologia.ru/a/К\\_вопросу\\_об\\_истории\\_зарождения\\_и\\_развития\\_\\_традиционной\\_китайской\\_музыки](http://www.synologia.ru/a/К_вопросу_об_истории_зарождения_и_развития__традиционной_китайской_музыки). (Дата обращения: 04.04.2019)

16 Китайская музыка [Электронный ресурс] URL: <https://www.belcanto.ru/kitmusic.html>. (Дата обращения: 04.04.2019)

17 Китайская народная музыка: Традиции сквозь тысячелетия [Электронный ресурс] URL: <http://muz-teoretik.ru/kitajskaya-narodnaya-muzyka/>. (Дата обращения: 14.06.2019)

18 Музыка Китая [Электронный ресурс] URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Музыка\\_Китая](https://ru.wikipedia.org/wiki/Музыка_Китая). (Дата обращения: 12.05.2019)

19 Музыкальная система «Люй-люй» [Электронный ресурс] URL: [https://w.histrf.ru/articles/article/show/liui\\_liui](https://w.histrf.ru/articles/article/show/liui_liui). (Дата обращения: 08.05.2019)

20 Сравнительный анализ культуры Востока и Запада [Электронный ресурс] URL: <https://moluch.ru/archive/90/18765/>. (Дата обращения: 03.06.2019)

## ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок А.1 Струнный щипковый инструмент Хуцинь

TA-MUSICA.RU



TA-MUSICA.RU

Рисунок А.2 Струнный щипковый инструмент Пипа



Рисунок А.3 Струнный щипковый инструмент Жуань

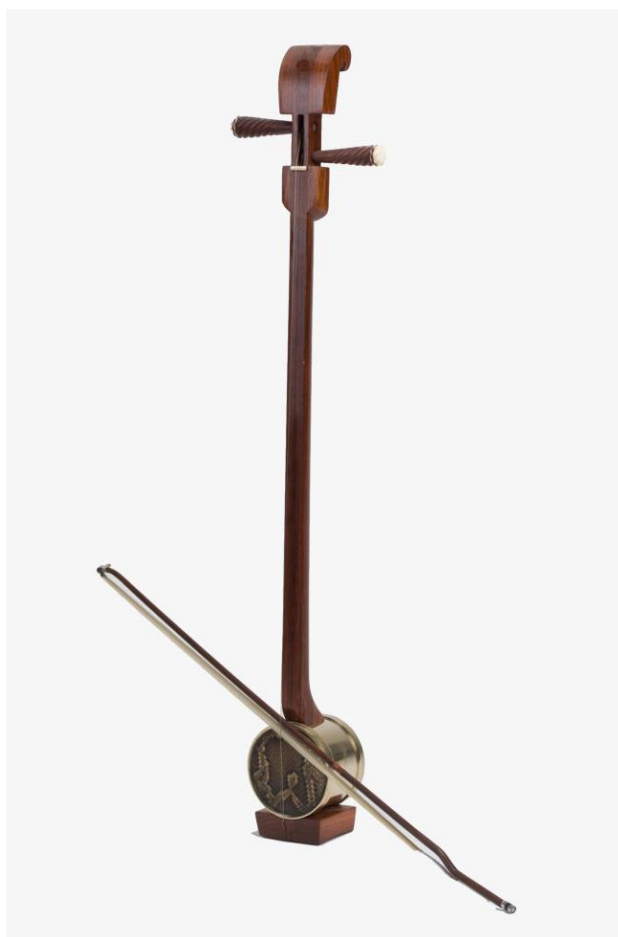


Рисунок А.4 Струнный смычковый инструмент Хуцинь



Рисунок А.5 Духовой губной инструмент Ди



Рисунок А.6 Духовой губной инструмент Пайсяо



Рисунок А.7 Духовой Губной инструмент Сюань



Рисунок А.8 Духовой язычковый инструмент Шэн