

Н.Ю. Агеева
ИВ РАН

К вопросу об истории зарождения и развития традиционной китайской музыки

Музыка – самое абстрактное из всех видов искусств, но именно в музыке менталитет, традиции того или иного народа выражаются наиболее полно.

Китайская традиционная музыка, как и традиционная музыка шотландцев, татар, чувашей, бурят, монголов, японцев, вьетнамцев и др., основана на пентатонике. В русской, украинской и белорусской народной музыке только иногда встречаются песни, построенные целиком на пентатонике, но гораздо чаще встречаются следы пентатоники в виде оборотов, построенных на трихордах (трихорд – образование группы из трех звуков, составляющих: малую терцию = 1,5 тона и прилегающую к ней сверху или снизу большую секунду = 1 тону). Лады, основанные на пентатонике, типичны для многих видов народной музыки населения Среднего Поволжья.

В мире наиболее распространена бесполутоновая (ангемитонная) пентатоника, в которой между звуками нет интервала в полутон (а только целый тон или полтора тона). Пентатоника (от греч. Pente – пять и tonos – тон) – звуковая система, содержащая 5 ступеней в пределах октавы. Ее звуки могут быть расположены по чистым квинтам = 3,5 тона. В звукоряде пентатоники возможны только два интервала: большая секунда и малая терция. Из-за отсутствия полутонов пентатонике не свойственны острые ладовые тяготения. Ее звукоряд не выявляет определенного тонального центра, поэтому функции главного тона может выполнять любой из 5 звуков. Отсюда пять различных вариантов звукоряда при одном и том же звуковом составе: 1. до(с) ре(d) ми(e) соль(g) ля(a) до(с). 2. ре(d) ми(e) соль(g) ля(a) до(с) ре(d). 3. ми(e) соль(g) ля(a) до(с) ре(d) ми(e). 4. соль(g) ля(a) до(с) ре(d) ми(e) соль(g). 5. ля(a) до(с) ре(d) ми(e) соль(g) ля(a). С точки зрения мажора и минора наиболее определенную ладовую окраску имеют, соответственно, первый (без IV и VII ступеней) и последний (без II и VI ступеней) из приведенных выше вариантов.

© Агеева Н.Ю., 2007

Интересен тот факт, что смысл понятия «музыка» (*иньюэ* 音乐) в древнем Китае соответствовал современному значению слова «музыка» (от греч. *musike*, букв.: искусство муз; т.е. искусство, отражающее действительность в звуковых художественных образах; см. [8, с. 325]). В древней китайской теории музыки самое раннее упоминание об этом понятии можно встретить в историческом памятнике «Люй ши чуньцю» (в главе «Да юэ» – «Великая музыка»)¹, которое звучит так: «Далеки истоки музыки...» [9, с. 109]. Иероглифы, обозначающие «музыкальные звуки» (*инь* 音), «звуки музыки» (*шэн юэ* 声乐), и, наконец, собственно термин «музыка» (*юэ* 乐), состоящий из одного иероглифа, в древности употреблялись как синонимы. При этом китайские ученые имели в виду не «музыкальные звуки», а саму музыку (*иньюэ*). Так, в историческом памятнике III–II вв. до н.э. «Юэ цзи» («Записки о музыке») сказано: «Звуки (*шэн*) объединяются в знаки, это называется музыкой (*инь*)» (*шэн чэн вэнь, вэй чжи инь* 声成文, 谓之音; см. [10, с. 464]).

Как известно, сам термин «музыка» и понятие «радость–наслаждение» в современном китайском языке записываются одним иероглифическим знаком 乐, хотя имеют разное произношение (*лэ, юэ*) и, соответственно, разные смыслы. В древнекитайском языке «музыка» и «радость–наслаждение» были одним словом [11, с. 494–495]. То есть в исторических древнекитайских памятниках этим эстетическим понятием «радость–наслаждение» [12, с. 432–433] обозначается то, что великий немецкий философ И. Кант (1724–1804) определял как «прекрасное» – дающее бескорыстную радость созерцания или «возвышенное» – вызывающее восхищение.

Одним из самых ранних проявлений культуры в древнем обществе, а точнее музыкально-поэтического творчества, была народная песня, которая слагалась в процессе труда и соединялась с посвященным ему действом-обрядом. На Востоке песенное творчество наиболее полно сохранилось в Китае («Книга Песен», *Ши цзин* – VI–V вв. до н.э.; см. [14, с. 500]), а также в библейской «Песне песней».

Мелодия, напев или, иначе, мотив древнекитайской песни преимущественно был связан с поэтическим словом. В «Истории династии Хань» есть разделы «Семь глав стихов Хэнаньских Чжоуских песен» (河南周歌诗七篇) и «Семь глав мелодий Хэнаньских Чжоуских песен» (河南周歌声曲折七篇); в них четко прослеживается эта связь. Стоит отметить, что тот же самый принцип построения одноголосной мелодики, связанной с поэтическим текстом, характерен и для древнегреческого музыкального искусства [15, с. 16].

В музыкальной философии древнего Китая существовало ясное представление: музыкальные звуки должны быть антонимами понятия «шум» и иметь такую определенную высоту, что состоящая из них мелодия при этом должна быть обязательно благозвучной [10, с. 464]. «Когда мир пребывает в великом покое, все существа в умиротворении, все изменяется согласно высшему, тогда музыка достигает завершенности. Музыка, достигшая завершенности, имеет следствием умерение страстей и желаний. Когда страсти и желания не направлены по ложному пути, музыка

достигает законченности. Музыка, обретшая законченность, – это искусство, проистекающее из уравновешенности» [9, с. 109].

Музыкальный строй Китая является незамкнутым, нетемперированным, его единственный принцип построения – по чистым квинтам. Несмотря на все его изъяны, связанные с нетемперированностью, этот строй, что важно подчеркнуть, используется в музыкальной практике на протяжении большей части китайской истории, хотя в XVI в. (1584 г.), на столетие раньше, чем в Европе, в Китае был создан темперированный строй [1, с. 86; 2, р. 78].

Китайская пентатоника специфична. Видный европейский исследователь Дж.Х. Левис считал, что 5-звучная ладотональная система в Китае существовала еще в дочжоуские времена. А в эпоху Чжоу (1066–221 гг. до н.э.), по свидетельству источников, появляется 7-звучная система, строящаяся на основе добавления к 5-звучной двух дополнительных звуков [3, р. 68; 6, с. 126]. Они образуют полутоны перед квинтой и октавой и возникают при дальнейшем движении по чистым квинтам. Эти ступени имеют вспомогательное значение и служат преимущественно в качестве проходящих или украшающих призвуков к основным ступеням лада. В целом 5-ступенная гамма с двумя дополнительными ступенями (т.е. 7-звучной лад) по порядку возрастания высоты звуков выглядит следующим образом: до(с) ре(d) ми(e) фа-диез(fis) соль(g) ля(a) си(h) (см. [4, с. 140–142]). Этот звукоряд, соответствующий лидийской гамме (отличающейся от натурального мажора IV повышенной ступенью), может начинаться от любой ступени шкалы «люй», речь о которой пойдет далее. Дело в том, что еще древними китайскими учеными путем кропотливых математических вычислений, исходящих из законов акустики, был найден и зафиксирован 12-ступенный хроматический звукоряд (шкала *люй*) в пределах октавы. Звукоряд этот фиксируется при помощи 12 трубок-камертонов, настроенных по полутонам. Набор таких трубок, а также опирающаяся на них акустическая система носят название *люй* (律). Трубки *люй* вначале делались из бамбука, позднее из меди, камня. Известны также *люй*, составленные из 12 точно настроенных бронзовых колоколов. Трубки *люй* имеют строго установленные длину и сечение. Размеры эти зафиксированы в древних документах наряду с четко определенными мерами длины и веса. Трубки, закрытые с одного конца, имеют сбоку небольшое квадратное отверстие, облегчающее звукоизвлечение. Звук извлекается посредством вдувания воздуха в открытый конец трубки.

Система *люй* окончательно сформировалась в эпоху Чжоу. Некоторые китайские музыковеды, основываясь на письменных источниках, указывают более точную дату – VII в. до н.э. Крупнейшее археологическое открытие в 1978 г. в провинции Хубэй (восток–юго-восток КНР) убедительно подтвердило вышеуказанное предположение музыковедов [5, с. 261].

Из вышесказанного следует, что китайцы еще до Пифагора (ок. 580 – 500 г. до н.э.) знали о математическом соотношении тонов. По этому принципу и построены 12 трубок *люй*. Каждая последующая трубка должна быть в соотношении 2:3 к предыдущей. Но, чтобы не получить чрезмерно широкий

диапазон, соотношения эти чередуют, изменяя размеры трубок один раз на $2/3$, другой раз на $4/3$, т.е. удваивают размер трубки, создающей тон, выходящий за пределы октавы ($2/3 + 2/3 = 4/3$; см. подробнее [6, с. 117–120]). Согласно китайской музыкальной теории в основе системы *люй* лежат кварто-квинтовые соотношения. Таким образом получается шкала «люй»:

...с(до) g(соль) d(ре) а(ля) е(ми) h(си) fis(фа-диез) cis(до-диез) gis(соль-диез) dis(ре-диез) ais(ля-диез) eis(ми-диез) his(си-диез) = с(до) f(фа) b(си-бемоль) es(ми-бемоль) as(ля-бемоль) des(ре-бемоль) ges(соль-бемоль) ces(до-бемоль) fes(фа-бемоль) heses(си-дубль-бемоль) eses(ми-дубль-бемоль) ases(ля-дубль-бемоль) deses(ре-дубль-бемоль)... [4, с. 86].

Наука о *люй* осталась предметом занятий придворных ученых и практическое применение находила только в придворной музыке. В народном музицировании часто вид строя зависел от инструмента (у *цин* – строй чистый, у *пина* – темперированный и т.д.), поэтому существовало сразу три строя: чистая пентатоника, 7-ступенная гамма, темперированный строй. При этом некоторая «фальшь», возникавшая при исполнении, придавала особый колорит звучанию. Такое положение сохранялось до середины XX в., когда в КНР стали формироваться оркестры народных инструментов большого состава. Тогда произошли унификация всех музыкальных инструментов и переход на хроматический звукоряд с темперированным строем [5, с. 270].

Отдельного внимания заслуживают особенности многоголосия в китайской народной музыке на основе неизменного пентатонического звукоряда. Гетерофонное двухголосие (простое дублирование) в пределах одного сочинения часто перерастает в развитую подголосочную ткань. Аналогично этому простейший прием оstinатного тона перерастает в полифонический голос контрастирующего характера. Эти явления – результат импровизационно-вариационного развития многих песенных и танцевальных жанров. Развитое дублирование (как и другие виды многоголосия) встречается в хоровой музыке многочисленных национальностей Китая (особенно южных), а также национальностей, населяющих Тайвань, Тибет, Синьцзян. Особенности тех или иных средств многоголосия в народной музыке обусловлены их жанровой принадлежностью. Прежде всего это касается специфических форм многоголосия, таких, как «расцвечивающие, орнаментальные подголоски», двойные вариации-остинато, ритмическая полифония, паузирующие подголоски [7, с. 241, 251–252]. Огромную роль в китайской народной музыке в целом играет ритм, в частности ритмическая полифония ударных.

В трактате «Хань Фэй-цзы» (III в. н.э., гл. *Ши го*, 十过) относительно ритмической организации музыки записано (запись относится ко временам Чуньцю, 534–493 гг. до н.э.): «Дворцовые наставники по музыке во главе с Вэйским Лин-гуном (卫灵公) отправились по делам в княжество Цзинь (晋). По пути, остановившись на ночлег у реки Пушуй (濮水) (рукав реки Хуанхэ в пров. Хэнань), посреди ночи Лин-гун услышал новый звук барабана. Он решил, что это души предков, и приказал наставникам по музыке записать услышанное» [10, с. 351].

Игра ударных инструментов исключительно разнообразна не только по тембрам (и способам извлечения звука), но и по ритмическому рисунку, что вместе с ведущей мелодией создает особую полифоническую фактуру. Ввиду малой изученности вопроса об отличительных признаках музыки многочисленных народов Китая крупный исследователь китайской традиционной полифонической музыки Ф. Арзаманов в своем труде основывался главным образом на музыкальном материале основной национальности Китая – *хань* (93% населения КНР), безусловно уделяя внимание и многоголосию других народностей [7, с. 250].

Согласно древней китайской философии, музыка – дар Неба, она основывает свои принципы на законах развития вселенной и обладает огромной силой воздействия на людей. Отсюда сложная символика, связывающая каждую ступень звукоряда с религиозно-философскими представлениями, с определенным месяцем года, часом суток, положением солнца и луны, с различными животными и птицами, со стихиями, господствующими в мире, мужским (*ян*) и женским (*инь*) началами и т.д.

Китайцы издавна полагали, что всякая музыка рождается в сердце человека. Когда чувство охватывает сердце, его трепет рождает звуки. Поэтому, послушав песни, можно судить о нравах. Сила или слабость, ум или глупость, благородство или подлость – все обретает осязаемые формы в музыке, так что спрятать их невозможно [9, с. 121].

Один из крупных современных исследователей китайской истории и культуры, В. Малявин, пишет: «Среди тонких ценителей музыки концерт мог ограничиться исполнением одной-единственной ноты, демонстрирующей правильно подобранную гармонию всех инструментов. Эта любовь древних китайцев к включению звуков в единый гармонический строй, к соразмерности звуков (а равным образом чувств, жестов, мыслей и пр.) означала, что китайские поклонники изящного видели в музыке средство не возбуждения, а напротив, контроля, сдерживания чувств...» [17, с. 436]. С процитированным выше тезисом позволю себе не согласиться, так как музыка в древнем Китае стала могучим идеологическим оружием в руках правителей. Поэтому ею занималось специальное государственное учреждение, равное по своему значению учреждениям юстиции, военных дел, церемоний и т.д. «Великое достоинство обрядности (т.е. церемоний. – *Н.А.*) и музыки заключено в устойчивом ритме, который ими придается жестикуляции и жизненным функциям. Если манеры поведения управляются этикетом, существо облагораживается и заслуживает долголетия. Принимая эту символику, человек усваивает национальную цивилизацию. Он может быть принят среди людей. Он приобрел личность» [13, с. 282].

В одном из главнейших трактатов конфуцианской канонической литературы IV–I вв. до н.э., «Записках о правилах благопристойности», парную категорию «благопристойности» составляет музыка. Ее функции как внутреннего упорядочивающего начала параллельны внешним регулятивным функциям «благопристойности». Музыка может быть нравственной (обязательно медленная, не слишком громкая музыка. – *Н.А.*) (такова

древняя ритуальная музыка, умеряющая страсти и пробуждающая благородные чувства) и аморальной, способствующей распущенности (более быстрая по ритму, имеющая более выраженную эмоциональную окраску. – *Н.А.*) («новая» музыка) [14, с. 180]. Именно поэтому музыка времен достойного правления древнекитайских императоров была нравственной, приятной, спокойной; музыка тревожного, смутного времени была раздражающей, резкой, аморальной; музыка гибнущего царства – трагичной и гнетущей, а его правительство совершало безрассудные поступки. Цари древности всегда полагались на музыку как средство наставления; создавая обряды и музыку, они помышляли не о том, чтобы все могли восхищаться прекрасным, а о том, чтобы наставить народ в различении доброго и дурного, привить ему чувство закона и долга [9, с. 113–114]. Вполне естественно, что некоторые музыкальные произведения оказались за пределами нравственной музыки, причем собственные эстетические достоинства той или иной мелодии роли не играли. Музыка, не способная служить конкретно поставленной правителями задаче, находилась под подозрением. Если она и отвечала вкусам людей, то этого было недостаточно, чтобы сохранить за ней право на существование.

Вышесказанное позволяет сделать вывод, что древнекитайское общество представляло собой четко отлаженную систему, в которой все институты были подчинены принципу утилитарности, т.е. рассматривались властью с точки зрения полезности для государства, поддержки императорской власти. Наверное, все это явилось не последней причиной того, что развитие музыкальной теории, а соответственно и музыкального творчества в целом было приторможено. Русский философ начала XX в. Н. Бердяев сказал: «Ортодоксальные системы, которые выражают организованный социальный коллектив, должны отрицать творчество или признавать его в очень поверхностном смысле. Нельзя написать драмы, романа, лирического стихотворения, если нет конфликта, столкновения с нормой и законом, внутренних сомнений и противоречий, нет всего того, что представляется недопустимым с точки зрения “закона” установившегося ортодоксального мнения... Ортодоксальные системы относятся подозрительно и враждебно к творческому беспокойству, к исканиям, к борениям духа. Они, в сущности, не могут принять Шекспира, Гёте, Бетховена» [16, с. 469]. Очевидно, что этими словами можно охарактеризовать и древнекитайское общество с его централизованной императорской властью.

Примечания

¹ «Вёсны и осени господина Люя» («Люй ши чуньцю») – исторический памятник, составленный при дворе циньского сановника Люй Бувэя (? – 235 до н.э.), представляет собой крупное явление китайской литературы, относится к разряду произведений синкретического характера, содержит в себе сумму сведений из области истории, политики, философии, военного дела, земледелия, прикладных искусств и др.

Литература

1. *Исаева М.* Роль системы *люй* в традиционной китайской науке // XVII научная конференция «Общество и государство в Китае». М., 1986.
2. *Qian Wen-yuan.* The great Inertia. L., 1984.
3. *Levis J.H.* Foundations of Chinese musical art. Peiping, 1936.
4. *Мяо Тяньжуй.* Люйсюэ (Учение о музыкальном строе). Пекин, 1996.
5. *Цзо Чжэньгуань.* О музыкально-теоретической системе «люй» в китайской музыке // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 5. М., 1987.
6. *Исаева М.* Музыкально-теоретическая система «люй» и методологический аппарат традиционной китайской историографии // История и культура Восточной и Юго-Восточной Азии. Сб. ст., ч. 1. М., 1986.
7. *Арзаманов Ф.* О некоторых особенностях многоголосия в китайской народной музыке // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 5. М., 1987.
8. Словарь иностранных слов. М., 1979.
9. Люйши чуньцю (Весны и осени господина Люя). Пер. Г.А. Ткаченко. М., 2001.
10. Чжунго иньюэ цыдянь (Словарь по китайской музыке). Пекин, 1984.
11. Канси цыдянь (Словарь иероглифов императора Канси). Шанхай, 2002.
12. Философский словарь. Изд. 4-е. М., 1981.
13. *Гране М.* Китайская мысль. М., 2004.
14. Китайская философия: Энциклопедический словарь. М., 1994.
15. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года. М., 1983.
16. *Бердяев Н.* Самопознание. М.–Харьков, 1998.
17. *Малявин В.В.* Китайская цивилизация. М., 2000.