

УДК 780.6-048.445(510+4)

Минси Чжан

Подходы к классификации китайских музыкальных инструментов

Рассматриваются и сравниваются различные классификации музыкального инструментария, сложившиеся в Европе и Китае, их общность и отличия, современное состояние. Истоки, эволюция и специфика традиционной китайской органологии представлены в ее связях с природой и социумом, мировоззрением и обрядовостью. Принятая во многих странах мира систематизация Хорнбостеля – Закса нашла практическое применение в музыковедении Китая в XX в., что свидетельствует об активизации процесса межкультурной интеграции.

В различных классификациях музыкальных инструментов (как и самого инструментария) находит отражение система ценностей общества. До XX в. в Китае было принято дифференцировать инструменты на традиционной основе, апробированной многовековой практикой. Китайская классификация музыкального инструментария сложилась еще в древности и сохраняла приоритетное значение до XVII в. В его основу положена связь инструмента с природным и социальным контекстом, системой обрядов и философскими учениями.

Система классификации инструментов, сложившаяся в европейском музыковедении, не вызвала интереса в Китае. Европейские трактаты, содержащие сведения об инструментах, опираются на принятую западную классификацию музыкальных инструментов. В XIX в. ее начали разрабатывать Ф. О. Геварт и В. Ш. Маййон, а в начале XX в. завершили Э. М. фон Хорнбостель и К. Закс. В основу выделения каждого из пяти классов инструментов была положена акустическая общность, а именно – сходство типов вибраторов как источников звука (струна, столб воздуха и т. д.). При дальнейшей дифференциации инструментов внутри классов и видов учитываются дополнительные признаки – материал, форма, способ игры.

По мере того как китайское искусствоведение постепенно интегрировалось в мировой художественный процесс, развивается интерес к разработкам европейских музыковедов, в том числе и в области инструментоведения. Уже в 1-й половине XX в. в Китае используется опыт Хорнбостеля – Закса.

Цель статьи – рассмотреть теоретические основы и практические пути развития китайской органологии. Классификация музыкальных инструментов в китайской и европейской традиции прошла долгий путь исторического развития, имея в разные периоды черты сходства и различия. Обратимся к истории европейской классификации инстру-

ментов. Наиболее ранние ее принципы и подходы, сложившиеся в культурах Древней Греции и Рима, опирались на представления о вращении звезд и планет. Орбиты вращения планет представлялись струнами, через которые в музыкальный инструмент вселялся дух. Орбитальная плоскость соответствовала кожаной мембране, что в целом рождало гармонию. Люди античной культуры верили, что игра на таком музыкальном инструменте способствовала совершенствованию нравственности.

Систематизация китайских инструментов началась значительно раньше европейской, о чем свидетельствуют источники «Чжоу и» [1], «Го юй» [2], «История династии Цзинь» (раздел «История музыки») [3]. Инструментарий в то время трактовался широко, практически выходя за рамки музыкального искусства. Инструмент рассматривали в его связях с окружающей природой, культурой, обрядовостью, социумом. Соответственно, классификация, сложившаяся на протяжении тысячелетий, отражала не только особенности строения (органологии) и звучания (акустика) самих инструментов, но и включала восемь триграмм, используемых для прогнозов. Музыкальные инструменты символизировали также восемь видов ветров, управляющих всем живым, восемь географических направлений (сторон света), восемь важных сезонных периодов годового цикла.

Восемь звучаний	Восемь триграмм	Восемь ветров	Восемь сторон света	Годовые веи
Металл	Дуй	Западный	Запад	Осеннее равнодействие
Камень	Цянь	Северо-западный	Северо-запад	Начало зимы
Глина	Кунь	Юго-западный	Юго-запад	Начало осени
Дерево	Сюнь	Юго-восточный	Юго-восток	Начало лета
Шелк	Ли	Южный	Юг	Летнее солнцестояние
Кожа	Кань	Северный	Север	Зимнее солнцестояние
Тыква-горлянка	Гэнь	Северо-восточный	Северо-восток	Начало весны
Бамбук	Чжэнь	Восточный	Восток	Весеннее равноденствие

Такой подход, получивший название «Восемь звучаний», сохранился в китайской традиции до XV в. Основы этой классификации оставались неизменными, варьировалось лишь число самих музыкальных инструментов, входящих в ту или иную группу.

Изначально музыка использовалась для создания конкретного настроения, а также выполняла функцию передачи простейшей информа-

ции. Однако по мере совершенствования конструкции инструментов, расширении темброво-акустического потенциала, практического освоения ансамблевой игры, дающей новые качества звучания, общественная значимость инструментария значительно возросла. Музыка в целом приобрела новые социокультурные смыслы.

Эти процессы эволюции инструментов и их общественной адаптации были учтены при составлении классификации. В культурфилософских учениях музыка и инструменты получили интерпретацию как важного идеологического средства. Например, в эпоху Чжоу (XI в. до н. э. – 256 г. до н. э.) система «Восемь звучаний» использовалась для настраивания всего живого на «восемь ветров»; для обозначения «восьми сторон света», отражающих географическое направление; для обозначения важных сезонных периодов «восьми годовых вех», а также с целью проявления императором и простым народом почтения к Небу.

На формирование классификации инструментов оказывали влияние различные культурные традиции: канонические и светские (яюэ), простонародные, варварские (чужеземные). В эволюции инструментария прослеживается особая роль музыки конфуцианских церемониалов яюэ (что означает совершенная, правильная, классическая), которая имела торжественно-храмовый, дворцово-этикетный характер. В западных областях сложилась традиция разделения инструментов для яюэ на три вида: для исполнения светской, творческой и религиозной музыки. В Танскую эпоху (618–705 гг. н. э.), во время правления династии Сун, система «Восьми звучаний» использовалась для упорядочивания множества народных музыкальных инструментов.

Исследователи отмечают связь музыки благородной с простонародной. Так, при исполнении яюэ в императорских дворцах звучали фольклорные инструменты. А под воздействием чужеземной культуры музыка все более отдалялась от своих древних национальных корней. Известно, что в период Тан музыка национальных меньшинств и варваров использовалась во время праздничных сезонных жертвоприношений. По сравнению с яюэ так называемая грубая музыка была богатой по содержанию, разнообразной по тембрам. Укоренившись на китайской земле, ряд «простонародных» и «чужеземных» инструментов был включен в систему «Восьми видов...». Упоминание об «инструментах варваров» в классификации впервые встречается в «Трактате о музыке» [4].

Особо отметим, что в период правления династий Суй и Тан расширился круг музыкальных инструментов. В «Суй шу» (раздел «История музыки») описаны двенадцать музыкальных инструментов для яюэ [5]. Во времена династии Хань появились такие инструменты, как цимбалы чжу и гусли жэн. Как свидетельствуют источники «Цзю Тан шу» [6], «Синь Тан шу» [7] и «Тун дянь» [8], во времена правления династии Тан группа медных инструментов пополнилась фансяном (ударный инстру-

мент в виде рамы с подвесными медными пластинами), тарелками, барабаном. К каменным инструментам был добавлен большой каменный гонг, к глиняным – амфора фоу, к кожаным – 12 видов разного рода барабанов, из них – цигу, даньгу, чжэнгу, фупо и другие, к шелковым – пипа, лютян жуан, арфа кунхоу, к деревянным – чунду (палка для отбивания такта) и кастаньеты пайбань, к бамбуковым – флейта цисин, рожок били, це, рог. Тыквенные инструменты остались неизменными.

В «Синь Тан шу» упоминается, что по образцу «Восьми видов инструментов» благородной музыки яюэ была создана аналогичная классификация простонародной («неканонической») музыки, включающая шесть видов музыкальных инструментов – шелковые, бамбуковые, тыквенные, кожаные, глиняные, деревянные (каменные и металлические отсутствуют).

Почти двести лет непрерывной войны разделяли династии Тан и Северная Сун. Чжао Куаньинь, первый император Сун, с целью максимального утверждения своих прав, политического курса и стабилизации экономики повысил статус культурных традиций, в том числе «Восьми видов музыкальных инструментов». Он вернулся к концепции управления государством согласно «церемониям и музыке», как это было при династии Чжоу. Была восстановлена система церемониальной музыки яюэ. Строго следили за чистотой канона исполнения яюэ: все – от названий музыкальных инструментов вплоть до их раскладки и метода игры, а также окружающей обстановки – должно было соответствовать описанию древних источников. Образцы классификации «Восьми звучаний» яюэ представлены в древней книге «Сун Ши» [9], где описаны 40 инструментов яюэ эпохи Сун (железные, шелковые, тыквенные, кожаные), также такие новые инструменты, как трехструнный саньсянь, семиструнная цитра цинь, свирель шэн с девятью трубками, чаошэн и др. В «Собрании церемониала империи Великая Мин» [10] рассказывается о площади императорского дворца (ее форме и деталях), где исполняется яюэ. В этой книге также предложены различные классификации старых и новых инструментов.

Во времена правления династии Мин, основанной в 1368 г. в период позднего феодализма, этикетные функции музыки при дворе были четко определены в соответствии с системой канона «Восьми звучаний».

В XV–XIX вв. европейская и китайская музыка развивалась автономно и обособленно: Европа шла по пути «морского просвещения», а Китай с его «материковой культурой» и аграрным обществом развивался медленно.

Европейскими миссионерами и мореплавателями было собрано огромное количество музыкальных инструментов Востока. Предпринимались попытки их рациональной классификации.

В XVI в. (династия Мин) европейские христиане-миссионеры вступили на китайскую землю. Одновременно с распространением христианства, они также проводили антропологические исследования, описывая связи и взаимодействие человека с окружающей средой. В сферу их интересов попали и музыкальные инструменты. Так, португальский миссионер Гаспар де Круз в своем сочинении «Очерки Китая» [11] описал все виды народных музыкальных инструментов, например пипу, флейту, янцинъ, саньсянь и др. В 1642 г. другой португалец Алвару Семеду в своих заметках [12], опираясь на самую раннюю традиционную классификацию «восьми тембров», дал характеристику китайских музыкальных инструментов. Однако в его книге не хватало музыкальных инструментов категории «глины».

Последним великим ученым-миссионером ордена иезуитов XVII–XVIII вв. был французский историк и астроном, лингвист и переводчик, диалектолог и музыковед Жан Жозеф Мари Амио (1718–1793). Большую часть жизни он провел в Китае, где и похоронен. В совершенстве владея китайским и маньчжурским языками, он зафиксировал китайские партитуры, используемые в придворной практике, представил системную классификацию «Восьми...» и соответствующие им китайские музыкальные инструменты, включая колокола [13].

Китайская и европейская классификации музыкальных инструментов опирались на разные модели интерпретации: Европа – на активную и мобильную, Китай – на закрытую и консервативную. Все слои населения эпохи Мин и Цин (1368–1912 гг.), пронизанные консерватизмом в духовной и идеологической области, были охвачены идеями эпохи Чжоу о небесной династии великой страны. Именно поэтому из списка исключались новые музыкальные инструменты, которых еще не было в эпоху Чжоу, а предпочтение отдавалось инструментам из центральной долины.

В XX в. взгляды на систематизацию и значимость музыкальных инструментов в Китае начали меняться. Основное направление в музыковедческой мысли 1920-х гг. связано с движением за новую культуру. В статьях шанхайских музыкантов этого периода внимание акцентировалось на необходимости формирования у населения национальной идентичности. Ярким представителем данного направления был Ван Гуанци (王光祈; 1892–1936) – ведущий музыковед первой трети XX в., один из основателей и идейных вдохновителей движения за возрождение традиционной китайской культуры.

Активизация в этот период различных форм межкультурного влияния, в том числе проникновение в Китай западной музыки, дала возможность сравнительного анализа различных типов художественного мышления, исполнительских традиций, жанров, стилей, инструментария.

В 1930-х гг. известный исследователь истории и теории музыки Ян Инью [14] в описании китайских музыкальных инструментов по-прежнему использовал традиционную классификационную систему «Восемь звучаний». Рассказывая о европейских музыкальных инструментах, он опирался на европейскую классификацию XV в. (духовые, струнные, ударные) [15]. Этот факт свидетельствует о формировании интереса со стороны китайских музыкантов-органологов к музыкальным культурам народов других континентов, а также к теоретическим изысканиям европейских ученых.

В своих работах Ван Гуанци [16] при описании китайских музыкальных инструментов использовал систему Хорнбостеля – Закса. Однако ученый не применил метод десятичного исчисления, а опирался на более понятный и наглядный иллюстративный способ анализа. Подобное исследование музыкальных инструментов Восточной Азии осуществил ученый Линь Цяньсань [17].

В конце XX в. в результате проведения политических и социальных реформ в Китае западная литература стала доступной. Внимание китайских ученых привлекла классификация музыкальных инструментов Хорнбостеля – Закса. На первом этапе (1980–2002) музыковеды Ду Ясюн, Цзянь Цихуа, Гуань Чжаоюань, Чэнь Минь пришли к выводу, что несмотря на безусловные преимущества, такой подход все же не способен отразить внутреннюю логику развития китайского инструментария. При детальной классификации музыкальных инструментов, как считают они, следует объединять их в группы на основе общности способа исполнения (струнные щипковые, духовые и ударные), что успешно заменяет «десятичную классификацию».

Второй этап – XXI в. – отмечен работой Сюэ Ибина [18], в которой собрано около пятиста видов идиофонов. Автор опирается на принципы Хорнбостеля – Закса и на метод десятичной системы исчисления. На последнем этапе идентификации музыкальных инструментов Сюэ Ибин все же обращается к традиционному национальному описанию китайских идиофонов.

Внутренняя логика китайской и европейской классификаций музыкальных инструментов имеет определенные сходства и различия. Первый и основной принцип европейской систематизации – акустический. Инструменты объединяются в группы по принципу сходства источников звука (вибраторов). В основе китайской системы – не столько качество звучания, сколько чисто материальный признак – общий материал, из которого изготовлен инструмент (глина, дерево и др.). Классификация музыкальных инструментов, принятая в Китае, в опосредованной форме отражает систему ценностей общества того или иного периода. Китайский подход к «материализации» музыки дает основа-

ние продолжить осмысление инструментария в различных сферах жизнедеятельности и конкретизировать его социокультурную значимость в определенные исторические периоды.

Несмотря на различие взглядов на изучение музыкального искусства, активное проникновение в Китай западной музыки в XX в. дало возможность сравнительного анализа музыкальных традиций двух типов – европейской и азиатской, что стало неоспоримым свидетельством процесса культурной интеграции. Межкультурные контакты привели к эволюции научных взглядов китайских музыкантов, представляющих сегодня национальный инструментарий одновременно как аутентичный и как часть мирового музыкального достояния.

Работа по изучению музыкальных инструментов продолжается. На рубеже XX–XXI вв. на основе научно-технических достижений исследовательская база значительно расширилась за счет использования компьютерных технологий. Это открыло новые перспективы и дало дополнительные возможности для анализа музыкального инструмента как многомерного артефакта.

1. 姬昌.《周易》.重庆:重庆出版社,2009:481页 = Цзи, Чан. Чжоу и / Чан Цзи. – Чунцин: Изд-во Чунцин, 2009. – 481 с.
2. 左丘明.国语.长春:时代文艺出版社,2009:418页 = Цзо, Цюмин. Го юй / Цюмин Цзо. – Чанчунь: Изд-во лит. и искусства, 2009. – 418 с.
3. 房玄龄.《晋书》.北京:中华书局,2000:343页 = Фан, Сюаньлин. История династии Цзинь: в 4 т. / Сюаньлин Фан. – Пекин: Кит. книгоизд-во, 2000. – Т. 3. – 343 с.
4. 陈旸.《乐书》.北京:北京图书馆出版社,2004:230页 = Чэн, Ян. Юэ шу / Ян Чэн. – Пекин: Изд-во пекин. б-ки, 2004. – 230 с.
5. 魏徵.《隋书》.北京:中华书局,2000:248页 = Вэй, Чжэн. Суй шу: в 6 т. / Чжэн Вэй. – Пекин: Кит. книгоизд-во, 2000. – Т. 3. – 248 с.
6. 刘昫.《旧唐书》.北京:中华书局,2000:307页 = Лю, Сю. Цзю Тан шу: в 16 т. / Сю Лю. – Пекин: Кит. книгоизд-во, 2000. – Т. 4. – 307 с.
7. 欧阳修.《新唐书》.北京:中华书局,1975:372页 = Оуян, Сю. Синь Тан шу: в 20 т. / Сю Оуян. – Пекин: Кит. книгоизд-во, 1975. – Т. 6. – 372 с.
8. 杜佑.《通典》.北京:中华书局,1984:1103页 = Ду, Ю. Тун дян / Ю Ду. – Пекин: Кит. книгоизд-во, 1984. – 1103 с.
9. 脱脱.《宋史》.北京:中华书局,2011:520页 = Тоу, Тоу. Сун Ши: в 20 т. / Тоу Тоу. – Пекин: Кит. книгоизд-во, 2011. – Т. 5. – 520 с.
10. 章如愚.《群书考索续集》.上海:上海古籍出版社,1992:1382页 = Чжан, Жую. Древние книги: текстология / Жую Чжан. – Шанхай: Шанх. изд-во древней лит., 1992. – 1382 с.
11. Galeote, Pereira. 南明行纪.北京:中国工人出版社,2000:328页 = Перейра, Галеоте. Южный Китай шестнадцатого века / Галеоте Перейра. – Пекин: Кит. ремесленное изд-во, 2000. – 328 с.
12. Alvaro, Semedo. 大中国志.北京:商务印书馆,2012:347页 = Семеду, Алвару. Заметки о великом Китае / Алвару Семеду. – Пекин: Коммерческое изд-во, 2012. – 347 с.
13. Amiot, Marie. Mémoire de la Musique des Chinois, tant anciens que modernes / Marie Amiot. – Paris, 1779. – 328 p.
14. 杨荫浏. 中国音乐通史简编.中央音乐学院中国音乐研究所,1961:291页 = Ян, Инъю. Краткий очерк истории китайских музыкальных инструментов / Инъю Ян. – Пекин: Исслед. ин-т Центр. муз. консерватории Китая, 1961. – 291 с.

15. 杨荫浏. 杨荫浏全集. 江苏文艺出版社, 2011 : 573 页 = Ян, Инъю. Полное собрание сочинений / Инъю Ян. – Цзянсу : Изд-во лит. и искусства, 2011. – Т. 11. – 573 с.
16. 王光祈. 中国音乐史. 北京联合出版公司, 2015 : 176 页 = Ван, Гуанци. История музыки Китая / Гуанци Ван. – Пекин : Пекин. совместная изд. компания, 2015. – 176 с.
17. 林谦三. 东亚乐器考. 上海: 上海书店出版社, 2013 : 546 页 = Линь, Цяньсань. Исследование музыкальных инструментов Восточной Азии / Цяньсань Линь. – Шанхай : Шанх. изд-во Дианьчу, 2013. – 546 с.
18. 薛艺兵. 中国乐器志•体鸣卷. 北京: 人民音乐出版社, 2003 : 274 页 = Сюэ, Ибин. Заметки о китайских музыкальных инструментах: идиофоны / Ибин Сюэ. – Пекин : Муз. нар. изд-во, 2003. – 274 с.

Zhang Mingxi

Approaches to the classification of the Chinese musical instruments

Various classifications of musical instruments formed in Europe and China, their similarity, differences, and the current state are considered and compared. The origins, evolution and specificity of traditional Chinese organology are represented in its relations with nature and society, worldview and ritualism. The systematization of Hornbostel-Sachs adopted in many countries of the world has found its practical application in musicology of China in the XXth century, which indicates the activation of the process of intercultural integration.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 01.06.2018.