

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ МИРА



Н. Б. ГРИГОРОВИЧ

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского  
Центр «Музыкальные культуры мира»

УДК  
781.7.03.022 (5)

## СПЕЦИФИКА ЛАДОВОГО МЫШЛЕНИЯ В ЦИТРОВОЙ МУЗЫКЕ КИТАЯ, КОРЕИ И ЯПОНИИ

Традиция длинных цитр<sup>1</sup> на Дальнем Востоке<sup>2</sup> — одна из древнейших на Земле. Она уходит своими корнями в глубь веков, а новые побеги этого могучего древа появляются и в наши дни. Традиция чрезвычайно показательна для региона, поскольку в ней запечатлелись и древнейшие концепции мироздания, и более поздние доктрины — конфуцианство, даосизм, буддизм, синтоизм. В разные периоды цитры звучали в придворных и храмовых церемониях, в качестве инструмента сольного музицирования — в среде аристократии, ученых, музыкантов-профессионалов, в XX веке цитра появилась в концертных залах разных стран мира. История репертуара цитры на Дальнем Востоке — богатый материал для изучения музыкальной идеологии и собственно конструктивных элементов музыкального текста: нотации, характера интонирования, ладов.

### ВОПРОСЫ ЛАДА И ТЕХНИКА ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ

Понятия «строй», «звукоряд» и «лад» применительно к музыкальной традиции дальневосточных длинных цитр требуют определенного разграничения. Относительно конкретного сочинения термин «строй» в значении настройки инструмента и термин «звукоряд», как совокупность всех звуков ладовой системы, не всегда могут употребляться как синонимы. При одинаковом строе инструмента звукоряды в разных пьесах могут отличаться, так как помимо тонов настройки в сочинении появляются и дру-

гие звуки за счёт техники вибрато и прижатия струны, изменяющих её высоту. Техника вибрато, которая используется при игре на таких разновидностях цитр, как *кото*, *цине*, *комунго*, *каягыме*, *ачжэне*, *гучжэне*, даёт изменение высоты струны на микроинтервал. Прижатия струн с левой стороны от колков на *кото*, *каягыме*, *ачжэне* повышают высоту струны на полутон, тон или полтора тона, а на *гучжэне* современной конструкции — на два и более тона.

Значительно различаются строй инструмента и звукоряд в сочинениях для *циня* и *комунго*, где сильно развита техника левой руки, скользящей по ладам, отмеченным на корпусе инструмента. Кроме того, при одинаковом строе разных сочинений *лад* как система высотных связей, объединенная центральным звуком, также может быть различным, поскольку основным тоном выступают разные ступени. Например, при основной настройке *циня* *C-D-F-G-A-c-d*, главным устоем могут выступать *F*, *G*, *d* или *c*. Это зависит и от того, какой тон выявляется в качестве устоя на протяжении сочинения, и от каденционного оборота. В то же время, в цитровой традиции возможен вариант, когда звукоряд пьесы и настройка инструмента совпадают. Наиболее типично это для *вагон* и *гакусо*, при игре на которых техника левой руки отсутствует (см. «Каталог дальневосточных длинных цитр» в конце статьи).

### ЛАД, ТОНАЛЬНОСТЬ И ЗВУКОРЯД В ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИЯХ

Как отмечает Хэролд Пауэрс в «New Grove Dictionary» [9], для описания ладовой системы региона Восточной Азии основополагающее значение имеет понятие, выраженное иероглифом, который имеет следующее чтение в разных языках региона: китайское «тяо» (современное чтение — «дяо»), корейское «чо» («-джо» — для чтения в сочетаниях), японское «тё», «тёси»<sup>3</sup> («-дзё», «-дзёси» — для чтения в сочетаниях) [9, с. 852]. В зависимости от контекста этот термин может быть переведён европейскими терминами «тон», «тональность», «лад», «настройка». Остановимся на значении этого термина в китайской традиции.

Термин «тяо» впервые появляется в источниках периода династий Тан и Сун. Пауэрс выделяет в китайской ладовой системе «тяо» три аспекта и, на наш взгляд, они могут быть сопоставлены со звукорядом, ладом и тональностью<sup>4</sup> в европейском понимании:

1) система 12-ти высот, или 12-ти люй, каждая из которой порождается другой;

2) 5 ангемитонных пентатонных ладов с интервальной структурой (в полутонах) ...-2-2-3-2-... (например, ...-c-d-e-g-a-...) или 7 диатонических ладов со структурой ...-2-2-2-1-2-2-... (например, ...-c-d-e-fis-g-a-h-...);

3) каждая ступень пентатонного или диатонического лада может обращаться в основную.

Остановимся на этих аспектах подробнее.

#### СИСТЕМА 12 ЛЮЙ

Числовое соотношение музыкальных звуков явилось предметом исследования древнекитайских ученых. Как было замечено, уменьшением или увеличением высоты столба воздуха в трубке (или длины струны) можно получить более высокие и более низкие звуки. При избранном соотношении — 1/3 — получают звуки квинтой выше или квартой ниже.

Способ получения тонов кварто-квинтовыми шагами — так называемая система «люйлюй»<sup>5</sup> (буквально «измерение, мера») — по названию бамбуковых трубок «люй» — эталонов звучания, была разработана китайскими учёными ещё в глубокой древности. Изобретение системы 12-ти люй<sup>6</sup> приписывается мифическому императору Хуанди и его придворному музыканту Лин Луню. Вот как этот процесс описан в трактате

«Люйши Чуньцю»: «Считая за три части того, кто рождает, прибавляем к ним одну часть, порождая «вверх»; считая за три части того, кто рождает, отнимаем от них одну часть, порождая «вниз» (цит. по: [4, с. 53]).

В результате этих поочерёдных шагов на восходящую квинту (минус 1/3) и нисходящую кварту (плюс 1/3) из центрального тона *Хуанчжун* («Жёлтый колокол»<sup>7</sup>) образуется хроматический ряд из 12 звуков (с учётом натурального — нетемперированного — строя, обозначения тонов не являются точными):



12 звуков, символизировавших 12 месяцев в году, 12 знаков зодиака и соответствующие им 12 созвездий, имели следующие обозначения и названия:

黃鐘	C	хуанчжун
大呂	C#	дайлюй
太簇	D	тайцоу
夾鐘	D#	цзянчжун
姑洗	E	гусянь
仲呂	F	чжуншуй
蕤賓	F#	жуйбинь
林鐘	G	линчжун
夷則	G#	йцэ
南呂	A	наньлюй
無射	A#	уи
應鐘	B	инчжун

#### КИТАЙСКАЯ ЛАДОВАЯ СИСТЕМА

Система 12-ти люй имеет непосредственное отношение к возникновению китайской пентатонной ладовой системы. *Хуанчжуну* величиной в девять *цуней*<sup>8</sup> присваивается имя «гун». Гун — центр, тон начала мелодии стимулирует рождение и является основой четырех других звуков. Путем дальнейших сокращений и увеличений, совпадающих с шагами системы *люйлюй*, тон *гун* создаёт тоны *шан*, *цзюэ*, *чжи*, *юй*. В трактате «Гуань-цзы», авторство которого приписывается китайскому политическому деятелю VII в. до н. э. Гуань Чжуну, приводится ее числовое обоснование. За основу берётся тон «гун», условное числовое выражение которого приравнивается к числу 81<sup>9</sup>. Если для получения звука использовались бамбуковые трубки, то 81 — это число зёрен проса, которые являлись для

трубки мерой объема. Если для получения звука использовалась шелковая струна *циня*, то 81 — это число микронитей, из которых она скручивалась. Исходя из этой практики, можно предположить, что высота *гун* имела абсолютное выражение или приближалась к этому. Для удобства вычислений часто принимается условное соответствие *гун* —  $c^1$ . Числовые выражения четырех других тонов выводятся путем поочередного уменьшения и увеличения на  $1/3$  каждого следующего числа в этой прогрессии:

$$81 - (1/3 \cdot 81) = 54$$

$$54 + (1/3 \cdot 54) = 72$$

$$72 - (1/3 \cdot 72) = 48$$

$$48 + (1/3 \cdot 48) = 64$$

Таким образом, получается ряд чисел:

$$81 \quad 54 \quad 72 \quad 48 \quad 64$$

В ряде источников (например, в «Музыкальной эстетике стран Востока» [2]), приводится другое числовое соотношение:

$$81 \quad 108 \quad 72 \quad 96 \quad 64$$

Причина заключается в том, что в этом случае расчет следующего за 81 числа начинается с суммирования, то есть с хода на кварту вниз. Тогда ряд высот будет выглядеть несколько иначе:



Поскольку в источниках не встречается указание на то, с какого шага нужно начинать расчет, оба варианта следует признать возможными.

Используя данные соотношения, явившиеся числовой основой китайской пентатоники, при помощи бамбуковых трубок соответствующих пропорций были получены пять тонов. С условием принятого соответствия — 81 и  $c^1$  — получается следующий ряд звуков (по порядку взаимопорождения и по возрастанию):



Ступени пентатонного звукоряда совпадают, таким образом, с первыми пятью звуками системы *люйлюй*, но имеют другие названия и обозначения:

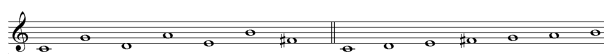


гун	шан	цзюэ	чжи	юй
-----	-----	------	-----	----

Перенесение данного звукоряда на высоту каждого из 12-ти люй уподоблялось движению

пяти планет по двенадцати созвездиям зодиака. В соответствии с этим в каждый из двенадцати месяцев церемониальная музыка транспонировалась на полутон вверх. Сложности, которые возникали при транспозиции, давали толчок к развитию теории системы *люйлюй*. Так, в I в. до н. э. музыкальным учёным Цзин Фаном были предложены системы 53-х, а затем 60-ти люй, дававшие возможности до 60-ти транспозиций лада без заметного изменения структуры [1, с. 28].

Китайская ладовая система, однако, не ограничивается рамками пентатоники, хотя последняя и является наиболее ранней. Позже к пяти звукам были добавлены ещё два — 6 и 7 люй, в результате чего образовался семиступенный звукоряд:



В связи с семиступенными звукорядами китайский учёный Ван Фо говорит о 84-х теоретически возможных ладах (как и пентатонные, диатонические лады могут быть прочитаны от любой из семи ступеней звукоряда и от любого из 12-ти люй) [1, с. 35]. Несомненно, не все из них могли быть использованы на практике. Х. Пауэрс в «New Grove Dictionary» в связи с этим пишет о том, что система 7\*12- ладовых транспозиций была возможна только теоретически [9, с. 853]. Как замечает исследователь, в поздних танских и сунских источниках представлены 28 популярных ладов, отобранных практикой из 84-х теоретически возможных.

Так выглядит теоретическая база китайской ладовой системы. В соответствии с ней на практике получили распространение пять ангемитонных пентатонных звукорядов. Они были получены путём обращения в первую ступень каждой из ступеней основной пентатоники (условно *c-d-e-g-a*), не имели абсолютного высотного положения и могли быть транспонированы на разные высоты.

Таблица 1

Основной пентатонный звукоряд	Интервальная структура основного и производных пентатонных звукорядов						
	с	1	с	d	e	g	a
гун	с	1	с	d	e	g	a
шан	d	2	d	e	g	a	с
цзюэ	e	3	e	g	a	с	d
чжи	g	4	g	a	с	d	e
юй	a	5	a	с	d	e	g

Эти пять интервальных структур использовались для настройки китайских цитр. Вот примеры характерных настроек *циня* и *сэ* с использованием соответственно 4-й и 1-й пентатонной звукорядной структуры:



### О ПАРАЛЛЕЛЯХ КИТАЙСКОЙ И ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ ЛАДОВЫХ СИСТЕМ

Интересно, что в фундаменте европейской теории музыки находится концепция, сходная с древнекитайской по многим позициям. Речь идет о древнегреческих космологических представлениях, частью которых являлась музыка. Характерное для античности представление об акустически-геометрически-астрономическом синтезе предполагало единые регулирующие законы для всего сущего. Учение Платона (427—347 гг. до н. э.) о «Гармонии сфер», изложенное в «Тимее» и в «Государстве», — образец античной космологической эстетики. В частности, им изложена теория происхождения небесного *пентахорда* из предполагаемого идеального звучания планет. Эта звуковая модель представляла собой универсальный закон, которому должна быть подчинена музыка как часть космоса.

Так же, как и древние китайцы, древние греки положили в основу ладов кварто-квинтовый принцип. Октава, квинта и кварта предстают как соотношение 1, 2, 3. Древнегреческие лады произошли из настройки легендарной «лиры Орфея»  $e^1 h a e$  (октава по краям диапазона, кварты и квинты внутри). Мелодическим заполнением двух квартовых устоев ( $e - h, a - e$ ) тремя способами (диатоника, хроматика, энгармоника) образовались тетрахордовые лады, которые позже преобразовались в октавные, а затем в диатоническую, хроматическую и энгармоническую совершенные системы, распространявшие эти три принципа на весь используемый в музыкальной практике диапазон. И здесь греческая и китайская системы снова сближаются: диатонический китайский лад, образованный цепочкой восходящих квинт и диатоническая совершенная система, полученная путем сцепления диатонических тетрахордов, сходны:



### ЛАДОВЫЕ СИСТЕМЫ КОРЕИ И ЯПОНИИ

Корея и Япония унаследовали от Китая 12-тоновый звукоряд, обозначения тонов китайского пентатонного звукоряда, применяемого в качестве сольмизационной системы<sup>10</sup>, а также принцип обращения каждой из ступеней пентатонного звукоряда в основной тон. В корейской и японской традиции ступени звукорядов получили другие наименования<sup>11</sup>:

Таблица 2

Китайские названия 12 тонов	Японские названия 12 тонов	Корейские названия 12 тонов
хуанчжун	итикоцу	хванчжон
дайлюй	тангин	тэрё
тайцоу	хёдзё	тхэчжу
цзянчжун	сёдзэцу	хёпчон
гусянь	симому	косон
чжунлюй	содзё	чаннё
жуйбинь	фусё	юбин
линьчжун	осики	имчжон
ицзэ	ранкэй	ичхик
наньлюй	бансики	намнё
уи	синсэн	муйок
инчжун	камиму	ынчжон

В разных корейских источниках хванчжон приравнивается к  $c^1$  [2] или к  $es^1$  [3]. В японской традиции за тоном итикоцу прочно утвердилось соответствие —  $d^1$ .

Другое название в двух странах получил и пентатонный звукоряд (при одинаковом иероглифическом обозначении):

Таблица 3

Китайские обозначения 5 тонов	Японские обозначения 5 тонов	Корейские обозначения 5 тонов
гун	кю	кан
шан	сё	сан
цзюэ	каку	как
чжи	ти	чхи
юй	у	у

При сопоставлении системы корейских ладов по трактатам «Акхак квебом» (1493)<sup>12</sup>, «Янгым синбо»<sup>13</sup> (1592—1610), «Сечжо силлок»<sup>14</sup>, исследователем Ли Хё-Ку был сделан вывод, что все четыре упоминаемых в этих трактатах лада фактически сводятся к двум: *пхёнчжо* и *кёмёнч-*

жо, соответственно с 4-ой и 5-ой пентатонной звукорядной структурой (см. Таблицу 1). Подобно китайской системе эти два базовых лада корейской музыки не были абсолютны по высоте. Два соответствующих типа структуры могли быть выстроены от разных высот. Например, в «Янгым синбо» используется *пхёнчжо* от *B* (*B-c-es-f-g*), *кёмёнчжо* от *es* (*es-ges-as-b-des*). Строй корейской цитры согласуется с этой ладовой системой. Вот два примера характерной настройки *каягыма*:

G C d g A c<sup>1</sup> d<sup>1</sup> e<sup>1</sup> g<sup>1</sup> a<sup>1</sup> c<sup>2</sup> d<sup>2</sup>  
Es F As B es f as b C es<sup>1</sup> f<sup>1</sup> as<sup>1</sup>

Если рассмотреть структуру звукоряда в первом примере от *g* и от *a*, во втором — от *es* и *f*, то получатся два основных лада корейской музыки: *пхёнчжо* и *кёмёнчжо*.

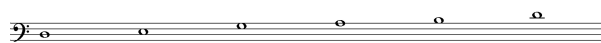
В VII в. китайская ладовая система как данность была воспринята японской музыкальной культурой вместе с искусством церемониального оркестра *гагаку* (*я-юэ* в китайской транскрипции). С этого момента теоретиками-исполнителями ведомства Гагаку-рё начинает разрабатываться японская музыкальная теория. В японском варианте церемониального оркестра к китайским жанрам — инструментальной музыке *кангэн* и музыке, сопровождающей танец *бугаку*, — был добавлен жанр вокальной музыки *утаимоно*, перешедший из традиционно японских мистериальных мистерий *кагура*. Привнесение в *гагаку* корпуса песнопений, ведущих своё происхождение от древнейших народных японских песен, ряда инструментов — палочек *сякубиёси* для отстукивания ритма, поперечной бамбуковой флейты *кагурабуэ*, древней шестиструнной японской цитры *вагон*, — породило китайское придворное искусство с исконной японской синтоистской традицией. Объединение в рамках *гагаку* двух традиций на первых порах представляло собой их параллельное существование: разные инструменты, свой строй музыки, свой репертуар у каждой группы. Со временем была приобретена новая целостность, которая и известна сейчас под названием придворного японского оркестра *гагаку*.

Достоверная информация о способах игры на *вагон* и о его настройке, как пишет Уильям Молм, относится только к концу периода Нара [8]. По этим данным основная настройка *вагон* такова: слева — порядок струн, начиная с ближней от исполнителя, справа — настройка струн и примерное расположение колков-подставок на корпусе инструмента.

6	(e)
5	(g)
4	(h)
3	(d)
2	(a)
1	(d <sup>1</sup> )

Такая настройка инструмента, как кажется, свидетельствует о том, что инструмент более использовался в гармонической функции, чем в мелодической. Об этом говорит наличие двух гармонических устоев (один — с основным тоном *d*, другой — с тоном *e*) и выверенные звуковые соотношения между струнами, образующие интервалы, соответствующие обертоновому звукоряду: чистая октава, чистая квинта, чистая кварта, большая терция, малая терция, большая секста, большая секунда, большая нона.

Если записать звуки настройки вагон по возрастающей, то получится один из вариантов китайской пентатоники:



Для сравнения приведём звукоряд песнопений *кагура*, указанный Уильямом Молмом (скобками отмечены варианты ступеней в разных источниках) и звукоряд партии флейты *кагурабуэ*, составленный на основании собственной расшифровки (для наглядности транспонирован на большую терцию вниз):



Обращает на себя внимание наличие в приведённых звукорядах трихордов в объеме малой терции и опора на гемитонную пентатонику (*d-e-f-a-b*), которая отчётливо прослушивается в партии флейты, что говорит о принципиальном отличии ладовой системы этой музыкальной традиции от китайской и корейской пентатоники. В связи с этим возникает противоречие с пентатонной настройкой *вагон*, а как известно, при игре на нём не применялась техника изменения высоты струны, то есть реально могли звучать только тоны настройки (*d-e-g-a-h*). Это противоречие, по-видимому, не может быть разрешено в условиях недостатка информации о раннем периоде в истории инструмента. Сведения о настройке и приёмах игры на этом инструменте черпаются из поздних источников,

когда японская теория музыки уже находилась под сильным влиянием китайской традиции.

Так или иначе, к началу «китайского периода» в японской музыке уже существовала своя высокая музыкальная культура, развивавшаяся в рамках жанра придворных ритуальных синтоистских мистерий *кагура* с участием танцоров, певцов и ансамбля музыкантов-исполнителей на духовых, ударных, струнных инструментах (включая шестиструнную цитру *вагон*).

### О РАЗВИТИИ КИТАЙСКОЙ ЛАДОВОЙ СИСТЕМЫ В ЯПОНСКОМ ГАГАКУ

В *тогаку* — той части репертуара *гагаку*, которая состояла из китайской музыки эпохи Тан (618—907 гг.), как отмечает Х. Пауэрс, используются 9 звуков из 12 тонов хроматического звукоряда, заимствованного из Китая. Эквиваленты *D#*, *F* и *A#* не найдены ни среди трубок губного органа *сё*, ни в какой-либо из настроек *гакусю-кото*, использовавшемся в *гагаку*, несмотря на то, что техника игры на *хитирики* и *рютэки* позволяет добавлять эти высоты при исполнении. В японском *гагаку* лады были разделены на три светлых («мужских») и три тёмных («женских»). Вероятно, это разделение связано с китайской традицией, при которой 12 тонов системы *люйлюй* разделялись на «мужские» и «женские» по способу их получения — восходящими и нисходящими скачками.

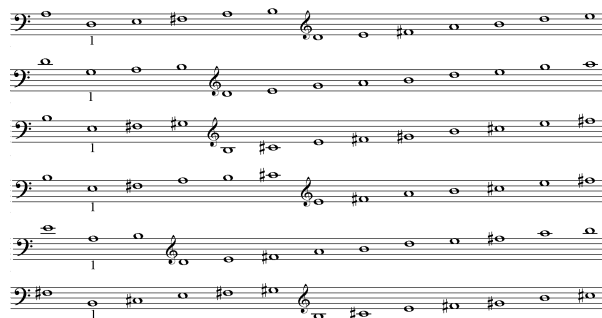
Так называемые «мужские» — лады «ро» (японское чтение первой части иероглифа *люйлюй*) со структурой звукоряда 2-2-3-2 (в полутонах) от звуков *d* (*утикоцу*), *g* (*содзё*) и *e* (*тайсикитё*):



... и так называемые «женские» — лады «рицу» (японское чтение второй части иероглифа *люйлюй*) со структурой звукоряда 2-3-2-2 от звуков *e* (*хёдзё*), *a* (*осики*) и *h* (*бансикитё*)<sup>15</sup>:



Так эти лады выглядели в схематичном виде. Будучи применены для настройки *гакусю*, тринадцатиструнной цитры, использовавшейся в *гагаку*, эти шесть ладов приобрели названия: *утикоцу*, *содзё*, *тайсикитё*, *хёдзё*, *осикитё*, *бансикитё*, — и следующий вид (цифрой 1 обозначен основной устой, а также финальная нота):



Эти 6 ладов являются основными в музыке *тогаку*. Как считает Х. Пауэрс, почти несомненно они являются «выжившими потомками» 28-ми ладов, бытовавших в придворной музыке эпохи Тан. Их названия полностью или в очень близком приближении соответствуют названиям из перечня в 28 ладов, известных по источникам танской и сунской эпох.

В отличие от *вагон* настройка *гакусю* производится от низкого звука к высокому по нарастающей (исключая скачок на восходящую кварту или нисходящую квинту от первой ко второй струне). Расположение подвижных колков на корпусе инструмента при этом напоминает журавлиный клин. Так она выглядит и сейчас (за исключением ряда современных пьес для *кото*). Намечались сравнительно большие интервалы между нижними струнами и в настройке корейского *кагьыма*. Лады *гакусю* в таком тринадцатиступенном варианте, как они были приведены выше, уже очень близко стоят к ладам, получившим распространение в традиции *кото* как сольного инструмента.

Наряду с ладами, заимствованными из *гагаку*, в репертуаре *кото* как сольного инструмента использовались лады народной японской музыки *дзокугаку*: пять так называемых ладов «*ин-сэмпо*», производных от гемитонной пентатоники со структурой звукоряда 1-4-2-1-(4) и пять ладов «*ё-сэмпо*», выведенных по тому же принципу, что и лады *ин-сэмпо* из ангемитонной пентатоники со структурой звукоряда 2-3-2-2-(3). Показательно, что обособившись от китайской музыкально-теоретической традиции, теория японских ладов продолжает сохранять приверженность к бинарному делению системы на «иньское» и «янское» начала<sup>16</sup>.

В приведенных ниже *Таблицах 4* и *5* струны *кото* пронумерованы, как это принято в традиции, начиная с дальней от исполнителя; нижняя струна во всех десяти ладах — *D* (*ути-*

Таблица 4

Номера струн	Кумой-дзёси	Накад-зора-дзёси	Ивато-дзёси	Хира-дзёси	Акэ-боно-дзёси
1	5	5	5	5	5
2	1	4	1	2	4
3	4	1	4	1	2
4	2	4	1	4	1
5	1	2	4	1	4
6	4	1	2	4	1
7	1	4	1	2	4
8	4	1	4	1	2
9	2	4	1	4	1
10	1	2	4	1	4
11	4	1	2	4	1
12	2	4	1	2	4
13					

Таблица 5

Номера струн	Гаку-дзёси	Нацу-яма-дзёси	Дай-раку-дзёси	Ноги-дзёси	Аки-но-дзёси
1	5	5	5	5	5
2	2	3	2	2	3
3	3	2	3	2	2
4	2	3	2	3	2
5	2	2	3	2	3
6	3	2	2	3	2
7	2	3	2	2	3
8	3	2	3	2	2
9	2	3	2	3	2
10	2	2	3	2	3
11	3	2	2	3	2
12	2	3	2	2	3
13					

коцу); расстояние между тонами настройки струн — в полутонах<sup>17</sup>:

Звукоряды этих 10 ладов выглядят следующим образом:

ин-сэмпо

ё-сэмпо

Примерами в ладах ё-сэмпо могут служить древнее сочинение «Нацу-но кёку» («Летняя

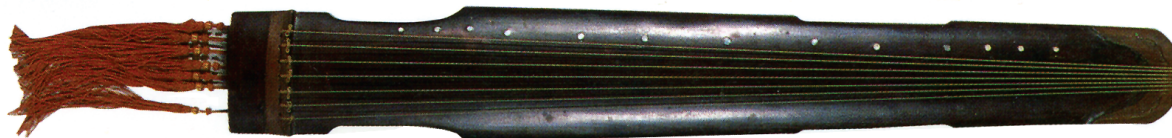
композиция») и пьеса «Хиэцукисэцу» из репертуара народных песен.

Подобно китайским ладам каждый пятиступенный лад образовал 5 ладов, будучи прочитан от каждой из ступеней. Этот принцип, использованный в японской традиции, говорит о преемственности и о глубоком родстве двух ладовых систем — китайской и японской. Жизнеспособность пентатонного мышления, распространившегося на музыкальные культуры всего региона (Китай, Корея, Япония), свидетельствует о верно угаданных закономерностях акустики и о соответствии этой системы самой природе слуха многих поколений жителей Дальнего Востока.

Ниже (см. с. 80) мы публикуем «Каталог дальневосточных длинных цитр».

## КАТАЛОГ ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫХ ДЛИННЫХ ЦИТР

## ЦИНЬ



**Цинь** (кит. *цинь*, *гуцинь*, *цисяньгуцинь*<sup>18</sup>; кор. *кым*; яп. *кин*, *нанагэнкин*<sup>19</sup>) — 1) общее название струнных музыкальных инструментов в Китае; 2) китайский инструмент — древнейшая разновидность цитры. Р. ван Гулик считает, что происхождение цитры восходит к древним временам, предположительно к концу династии Шан (ок. 1400 г. до н. э.) [9]. Первые достоверные упоминания цитры встречаются в «Шицзин», в песне «Лу-мин», которая приписывается периоду Западного Чжоу (1122—770 гг. до н. э.).

*Цинь* имеет продолговатый корпус с более широкой головной и более узкой хвостовой частью (стандартные параметры: примерно 120 см на 20 см). Изготавливается из двух досок древесины твёрдолиственных пород. Немного выпуклая верхняя — из дерева «тун», плос-

кая нижняя — из дерева «цзы». Корпус *циня* многократно покрывается лаком. На корпусе инструмента вдоль струн расположены 13 ладов — небольших круглых пластинок (обычно из золота или перламутра). С левой стороны — семь струн разной толщины из кручёного шёлка<sup>20</sup>, разделённые на три и четыре, крепятся к нижней деке двумя деревянными кольщиками.

Настраиваются струны при помощи специальных колков из дерева, слоновой кости или нефрита, прикреплённых к головной части нижней деки. Как полагает Я. Алендер, в древний период играли только на открытых струнах, а техника прижатия струн левой рукой появилась позже. Играют на цине, расположив его на столе перед исполнителем. Используется в качестве сольного и ансамблевого инструмента.

## СЭ



**Сэ** (кит. *сэ*; кор. *сыл*; яп. *сицу*, *оогото*) — китайский инструмент древнего происхождения, существовал уже во времена династии Чжоу (1122? — 248 гг. до н. э.).

Корпус *сэ* коробчатой формы с несколько выпуклой верхней декой. Изготавливается из твёрдолиственных древесных пород. Шелковые струны опираются на два невысоких порожка, расположенных у краёв верхней деки, и крепятся к ножкам в дне корпуса. Количество струн у *сэ* с древнейших времён чрезвычайно разнообразно. Известны 50-струнные, 45-струнные, 25-струнные, 15-струнные, 5-струнные *сэ*. В настоящее время используются 25-струнный *дасэ* (большой *сэ*) и 16-струнный *сяосэ* (малый *сэ*). *Сэ* XVII века, хранящийся в Научно-исследовательском институте китайской

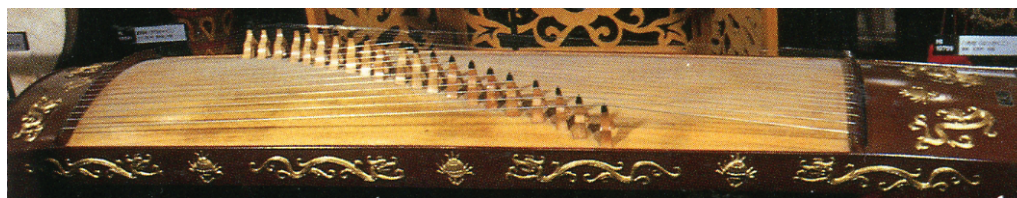
национальной музыки при Центральной консерватории, имеет следующие параметры: длина — 209 см, ширина в головной части — 47, а в хвостовой — 39 см.

Настраивается *сэ* при помощи передвижных колков-подставок. Известны два способа игры на *сэ*. При первом играют обеими руками: левой — на 1—12 струнах, правой — на остальных. При втором способе преимущественно играет правая рука, а левая используется для заглушения струн и изредка для зашипывания. Р. ван Гулик пишет, что на *сэ* играют, дотрагиваясь до двух струн одновременно справа от колков.

*Сэ* — инструмент тяжёлый и громоздкий, поэтому он располагается на двух низких стойках.

Использовался в качестве сольного и ансамблевого инструмента.

## ГУЧЖЭН





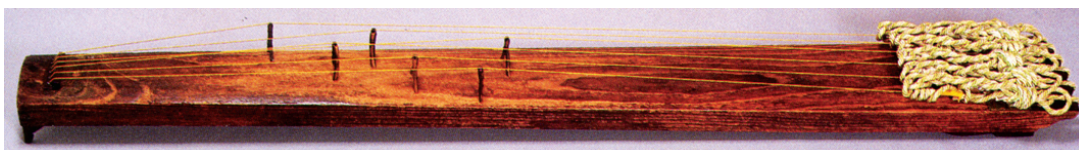
**Гучжэн** (кит. *чжэн, гучжэн, циньчжэн*<sup>21</sup>; яп. *со, кото*). Китайский *чжэн* возник в результате модификации *сэ*, от которого он отличался меньшими размерами. По сведениям Р. ван Гулика изобретение *чжэна* приписывают Мэн Тяню (ум. 210 г. до н. э.).

Количество струн у *чжэна* традиционно колеблется от 13 до 16. *Чжэн*, хранящийся в Научно-исследовательском институте китайской национальной музыки при Центральной консерватории, имеет следующие

параметры: длина — 122 см, ширина в головной части — 22, в хвостовой — 20 см.

Настраивают *чжэн* при помощи передвижных колков-подставок. Струны зашпикивают пальцами правой руки. Левая рука нажимает на струны слева от колков для того, чтобы повысить высоту струны на тон или более, или для получения эффекта вибрато. *Чжэн* вытеснил *сэ* и утвердился в качестве сольного инструмента. Является предшественником *кото*. В *гучжэне* современной конструкции струны — металлические.

## ВАГОН



**Вагон** (яп. *вагон, яматогото, адзумагото*<sup>22</sup>) — древнейшая японская цитра. По мнению многих авторов, в том числе Уильяма Молма, у *вагон* есть все основания считаться инструментом японского происхождения. По археологическим данным древнейшие свидетельства этого инструмента в виде глиняных фигурок человечков, держащих на коленях цитры, датируются III—IV вв. до н. э. Достоверная информация о настройке и способах игры на японской цитре относится к концу периода Нара (710—794).

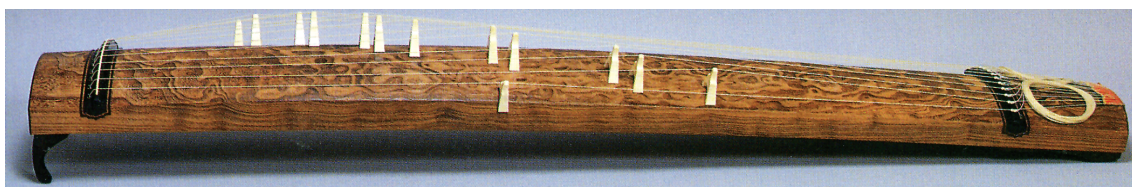
*Вагон* представляет собой инструмент с продолговатым корпусом, на котором натянуты шесть струн одинаковой длины и толщины. Струны, опираясь справа на невысокий порожек, протягиваются по всей длине инструмента и, обернутые толстой веревочной

обмоткой каждая, закрепляются слева на нижней стороне корпуса. В нижней деке *вагон* имеет два резонатора. Один — узкий, щелеобразный в середине, другой — круглый, близко к правому краю. Под струны устанавливаются передвижные колки-подставки, сделанные из веток дерева.

*Вагон* используется как сольный и ансамблевый инструмент.

Играют на *вагон* с помощью продолговатого плоского плектра *котосаги*, которой держат большим, указательным и средним пальцами правой руки. Совершенно отсутствуют приёмы прижатия струн слева от колков и техника вибрато. Если левая рука свободна, то она кладётся на корпус инструмента перед струнами, как это делают в некоторых школах игры на *цине*.

## КОТО



**Кото** (яп. *кото, со*<sup>23</sup>, *со-но кото*; кит. *чжэн*) — 1) общее название различных японских цитр. Как отмечает Т. Соколова-Делюсина, «в древней Японии слово *кото* употреблялось для обозначения всех разновидностей струнных щипковых инструментов: китайского *кото* (яп. — «кин», кит. — «цин»), японского *кото* (яп. — «вагон»), *кото «со»* (кит. — «чжэн»), *бива* (кит. — «пина»)» (цит. по: [10, с. 305]). 2) японская цитра, ведущая своё происхождение от китайского *чжэна*. Известное с эпохи Хэйан (794—1185), в настоящее время *со-но кото* существует в трёх разновидностях: *гакусо* (*кото*, используемое в музыке *гагаку*), *икута-кото* (*кото*

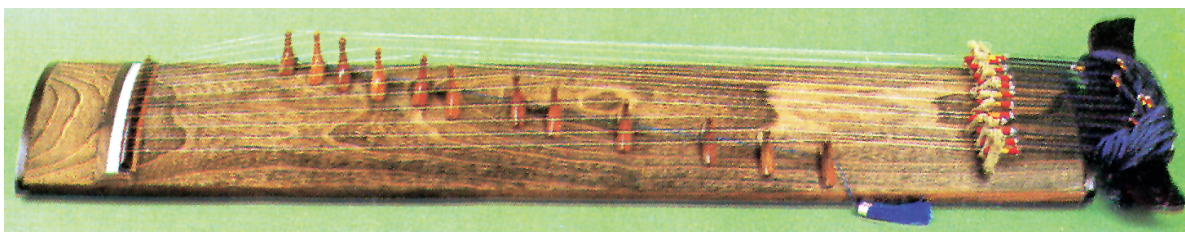
школы Икута), *ямада-кото* (*кото*, используемое в школе Ямада).

Продолговатый корпус *кото*, стандартные размеры которого — примерно 180 см на 25 см, изготавливают из двух досок дерева «кири» («павлония войлочная»), плоской нижней и слегка выпуклой верхней. Нижняя дека имеет два резонаторных отверстия округлой формы, расположенных у левого и правого края. Тринадцать кручёных шелковых струн одинаковой длины и толщины натянуты между двумя невысокими порожками, установленными по краям верхней деки.

Настраивается *кото* при помощи 13-ти передвижных колков-подставок — *дзи*. Традиционно звук извлекается тремя плектрами из слоновой кости — *цумэ*, которые надеваются на большой, указательный и средний пальцы правой руки. Во время игры исполнитель располагается на полу (или

на невысоком помосте) перед инструментом, под правый край которого подкладывается невысокая подставка. В современной практике на *кото* играют, сидя на стуле перед инструментом, установленном на подставке. Используется в качестве сольного и ансамблевого инструмента.

### КАЯГЫМ

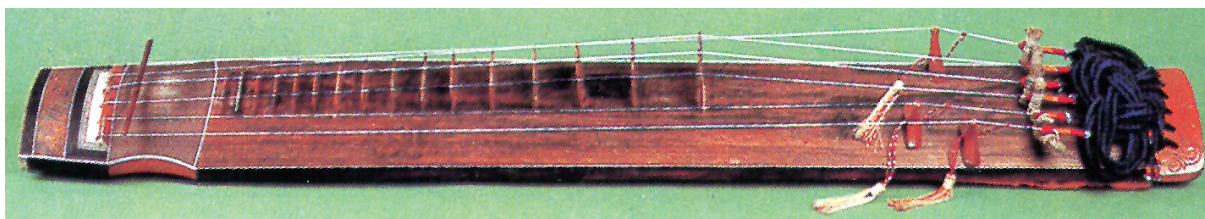


**Каягым** (кор. *каягым*<sup>24</sup>, *каяго*; яп. *кайкин*). По современным данным, первый *каягым*, изготовленный в государстве Кая по образцу китайского чжэна, датируется серединой VI в. Однако раскопки свидетельствуют о том, что на территории современной Кореи уже в IV в. существовал инструмент, по форме напоминающий *каягым*. Раскопки времён государства Силла также подтверждают существование этого инструмента.

*Каягым* существует в двух разновидностях: инструмент, использовавшийся в придворной музыке, и инструмент народной традиции. *Каягым* высокой традиции с плоской нижней и слегка выпуклой верхней декой, имеет 12—13 струн из витого шел-

ка. Деревянные подвижные колки-подставки пропнурованы между собой. Концы струн, закреплённые на порожке слева от исполнителя, смотаны в «катушки». За порожком у левого края инструмента расположен узел из верёвочной обмотки струн. В нижней деке — большое продолговатое резонаторное отверстие. *Каягым* народной традиции имеет более узкий корпус. Ближе к правому краю, примерно там, где извлекается звук, корпус инструмента имеет небольшую «талию» (подобно китайскому *циню*). В нижней деке, ближе к правому краю, небольшое лунообразное резонаторное отверстие. На лицевой стороне корпуса — орнамент из цветов.

### КОМУНГО



**Комунго** (кор. *комунго*, *хёнгым*). Первый корейский *комунго* был изготовлен по образцу китайского *циня*. Легенды приписывают его изобретение музыканту Ван Сак-Аку. Древнейший вид инструмента, наверное такой, каким сделал его Ван, можно увидеть на фресках внешней росписи Усыпальницы Когурё, датируемых IV в. н.э. Это свидетельствует о том, что *комунго* существовал по крайней мере уже к этому времени.

Струны *комунго* изготавливались из кручёного шёлка, корпус — из дерева «одон наму» (*odon namu*). На корпусе инструмента расположены 16 высоких ладов. Из 6-ти струн *комунго* 2, 3 и 4-я на-

тянуты над высокими ладами, опираясь на крайний, шестнадцатый. 1, 2 и 6-я струны, подобно струнам *каягыма*, опираются на подвижные деревянные колки *анчжок* (*anjok*). Принята нумерация струн с ближней от исполнителя. При игре используют плектр, по форме и размерам напоминающий карандаш, который зажимают между большим и указательным пальцами правой руки. Дух *комунго* воплощён в жанрах *санчжо* и *синави* с их экспрессивным характером и сложной техникой, требующей от музыканта немалой виртуозности. Инструмент использовался в сольной и оркестровой музыке.

## АЧЖЭН

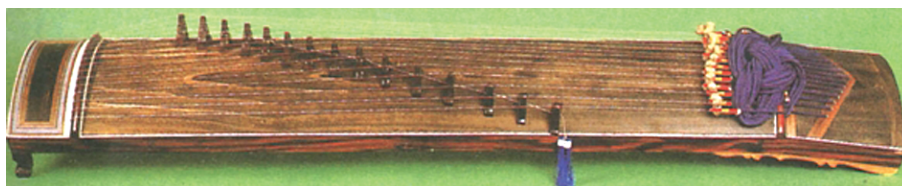


**Ачжэн** (кор. *ачжэн*) — корейский инструмент китайского происхождения, родственник китайскому *чжэну*. Упоминается в корейских источниках XV в. в описании церемониального оркестра как инструмент китайского происхождения.

*Ачжэн* имеет 7 струн, опирающихся на подвижные колки-подставки, связанные верёвкой. При игре используют палку-смычок, традиционно изготавливае-

мый из коры дерева «форзиция». Современные смычки изготавливаются с использованием конского волоса. Техника правой руки, управляющей смычком, требует высокого мастерства, особенно при игре быстрой музыки: смычок не должен задевать несколько струн. Левая рука прижимает струны слева от колков. Ачжэн использовался в оркестровой и сольной музыке.

## ТЭЧЖЭН



**Тэчжэн** (кор. *тэчжэн*) — корейская 15-струнная цитра. Струны опираются на подвижные колки-подставки *анчжок*. Левая рука прижимает струны,

правая дёргает их. Инструмент использовался в период от династии Корё до династии Чосон. Сейчас абсолютно вышел из употребления.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Дальневосточные длинные цитры объединяются по следующим признакам: во-первых, у большинства из них — длинные плоские резонаторы; во-вторых, они имеют подвижные подставки под струнами (исключение — китайский *цин*); в-третьих, на длинных цитрах играют пальцами либо плектрами, прикреплёнными к пальцам. Основной техникой игры на длинных цитрах является защипывание струн пальцами или плектрами, надетыми на пальцы правой руки, левая рука при этом, как правило, также участвует в процессе звукопроизведения, прижимая струны к ладам или слева от колков. Подробнее об инструментах этой группы см. «Каталог дальневосточных длинных цитр» в конце статьи.

<sup>2</sup> В соответствии с классификацией, предложенной Дж. Михайловым, музыкальная карта мира делится на 11

регионов-цивилизаций: Европа, Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Юго-Восточная Азия, Дальний Восток, Центральная Азия, Тропическая Африка, Америка, Океания, Австралия, Россия (Евразия). Дальний Восток (по Михайлову) объединяет в единую социокультурную общность Китай, Корею и Японию (отчасти также и Дальний Восток России).

<sup>3</sup> В современном японском языке слова «тё» и «тёси» используются практически равноправно. «Тё» дословно переводится, как «нота», «тон», «тональность», «лад». «Тёси» — как «тон» или «строй». К примеру, глагол «настраивать» (музыкальный инструмент) звучит как «тёсиавасэру».

<sup>4</sup> Термин «тональность» мы употребляем в значении высотного положения лада.

<sup>5</sup> Первый из двух иероглифов — *люй*, произносимый третьим тоном, означает светлые активные силы неба (*ян*), что относится к тем звукам ряда, которые были получены восходящими скачками на квинту. Второй иероглиф — *люй*, произносимый четвёртым тоном, означает темные, пассивные силы земли (*инь*), что относится к звукам ряда, полученным нисходящими скачками на кварту.

<sup>6</sup> Далее в работе термин «люй» будет использоваться в значении тона, полученного по системе *люйлюй*.

<sup>7</sup> По-видимому, высота тона Хуанчжун условна. Примем соответствие Хуанчжун — *c*<sup>1</sup>.

<sup>8</sup> Цунь — китайская мера длины.

<sup>9</sup> Число 81 взято за точку отсчёта в связи с тем, что при всех производимых в дальнейшем математических операциях оно даст результат, выраженный в целых числах, что удобно для изготовления эталонных трубок и практической настройки инструментов.

<sup>10</sup> Как в Корее, так и в Японии китайские обозначения *гун*, *цзюэ*, *юй*, *шан*, *чжи* использовались в качестве относительной сольмизационной системы, при которой за каждой ступенью звукоряда закреплялось определённое название, независимо от абсолютной высоты.

<sup>11</sup> В Китае и Корее иероглифы, обозначающие 12 звуков, совпадают. В Японии использовались иные.

<sup>12</sup> «Акхак квебом» переводится как «Основы науки о музыке». Автор трактата — Сон Хён.

<sup>13</sup> Трактат «Янгым синбо», автором которого является придворный музыкант Янг Ток-су, представляет собой справочник по традиции игры на цитре *комунго*.

<sup>14</sup> «Сечжо силок» — анналы короля Сечжо, правившего в 1455—1468 гг.

<sup>15</sup> В «New Grove Dictionary» [9] приводится ещё один лад *риу* (*суйтё*):



<sup>16</sup> Японское «ин-ё» является чтением китайского «инь-ян».

<sup>17</sup> Приводится по: [6, с. 129, 139].

<sup>18</sup> *Цисянь-гу-цинь* — полное название инструмента — дословно переводится как «семиструнный старинный (древний) цинь».

<sup>19</sup> *Нанагэкин* — калька китайского *цисяньгуцинь*.

<sup>20</sup> Сейчас для изготовления струн большинства длинных цитр чаще используют синтетические материалы (нейлон и др.).

<sup>21</sup> В летописях *чжэн* называют также *циньчжэном* по названию царства Цинь (нынешняя провинция Шаньси), где он был распространён в период Чжаньго (403—221 гг. до н.э.).

<sup>22</sup> *Адзумагото*, иначе «восточное кото», — инструмент восточного побережья Хонсю местности Адзума.

<sup>23</sup> *Со* — прообраз современного *кото*, исторически стоит между китайским *чжэном* и современным японским *кото*. При игре на *гакусо*, т.е. *со*, использовавшемся в *гагаку*, применялись деревянные или металлические плектры, которые надевались на большой, указательный и средний пальцы правой руки.

<sup>24</sup> *Каягым* дословно переводится как «струнный инструмент государства Кая».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Мистюкова Е. Изучение традиции музицирования на цитре в Китае и книга Р. Х. ван Гулика «Учение о китайской цитре» (перевод, вступление, комментарии): курсовая работа / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 1987. — Рукопись.

2. Музыкальная эстетика стран Востока. — М.: Музыка, 1979.

3. Мурасаки Сикибу. Повесть о Гэндзи: в 4 кн. / пер. с яп. Т. Соколовой-Делюсиной). — М.: Наука; Восточ. лит., 1991—1993.

4. Ткаченко Г. Космос — Музыка — Ритуал. — М.: Наука; Восточ. лит., 1990.

5. A Study of Musical Instruments in Korean Traditional Music. — Seoul, 1998.

6. Ensouka-no tame-no Nihon ongaku-no riron to jissen / NHK hou-gaku ginousha ikusei kai. — [Теория и практика японской музыки для исполнителей / Общество повышения квалификации исполнителей традиционной японской музыки. — На яп яз].

7. Japan // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. — 2001. — Vol. 12.

8. Malm W. P. Traditional Japanese Music and Musical Instruments. — Tokyo; New York; London: Kodansha international, 2000.

9. Powers Harold S. Mode // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. — 1980.

10. Song Bang-Song. Korean music. Historical and Other Aspects. — Seoul, 2000.

**Григорович Наталья Борисовна** —  
документовед Центра  
«Музыкальные культуры мира»  
Московской государственной  
консерватории им. П. И. Чайковского