

УДК 316.7

DOI: 10.34670/AR.2022.66.15.042

Значение конфуцианской церемониальной музыки в Китае в прошлом и в современности

Го Тинтин

Студент,

Хунаньский университет науки и техники,
421503, Китайская Народная Республика, провинция Хунань;
e-mail: t1ntin.go@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматривается значение конфуцианской церемониальной музыки и ее основные характеристики. В исследовании применяется качественный и сравнительный анализ для выявления стилистических особенностей церемониальных музыкальных представлений в честь почтения Конфуция в Цюйфу и Тайбэе. Исследованы основные применяемые музыкальные инструменты в оркестрах торжественных церемониальных обрядов, на основе их звуковой типизации и классификации по восьми группам материалов (bayin): шелк, бамбук, дерево, металл, кожа, камень, глина, тростник. Описан конфуцианский пентатонический звукоряд: *гун* (宮), *шан* (商), *цзюэ* (角), *чжи* (徵), *юй* (羽) и их символическое значение в конфуцианской классике. Рассмотрены такие понятия как классическая, правильная музыка – *яюэ* (yayue) (雅樂) и народная «некультурная музыка» в контексте Конфуция *суюэ* (suyue) (俗樂). Термин *яюэ* является характерным для торжественной церемониальной музыки, используемой в конфуцианских обрядах и в качестве ритуальной храмовой музыки. Цель статьи – определить музыкальные проблемы и рассмотреть ряд историографических вопросов, связанных с конфуцианской церемониальной музыкой. Путем рассмотрения исследований о музыкальных исполнениях в Цюйфу и Тайбэе были выявлены следующие утверждения: история музыки это не только объективные и поддающиеся проверке историческая информация о музыке и процессе ее развития, но и культурные представления, созданные и используемые в соответствии с конкретными и часто идеологическими нормами.

Для цитирования в научных исследованиях

Го Тинтин. Значение конфуцианской церемониальной музыки в Китае в прошлом и в современности // Культура и цивилизация. 2022. Том 12. № 2А. С. 405-415. DOI: 10.34670/AR.2022.66.15.042

Ключевые слова

Конфуций, ритуал, церемония, музыка, Цюйфу, Тайбэй.

Введение

Торжественные церемонии были еще задолго до появления Конфуция. В то время образ церемоний полностью соответствовал внутреннему содержанию, полному мистицизма и веры в сверхъестественное. С появлением конфуцианства в форме проведения появилось значение рационализма, добавив эмоциональности и содержания основ взглядов конфуцианства. Акцент на мистику отошел на второй план, что способствовало успеху в ритуальных конфуцианских обрядах. Торжественность всех конфуцианских обрядов старательно подчеркивается ритуалами, разработанными до мельчайших подробностей, которые освящены в книгах конфуцианских классиков, первой из которых является Ли Цзи («Книги о нормах поведения или о ритуалах») [Васильев, 1988].

Основная часть

В древних культурах Китая, музыка всегда обладала магической силой, оказывая влияние на людей [Кривцов, 1958]. Музыка и танцы играют огромную роль во всех конфуцианских обрядах [Васильев, 1857]. В случае особо важных ритуалов, например, для того, чтобы почтить память императорских предков или ритуалов в честь Неба, Земли вызывалась целая группа музыкантов, из которых формировался большой оркестр. К оркестру всегда присоединялась группа танцоров и певцов. Количество музыкантов и танцоров и их репертуар также определяются строго в соответствии со статусом и смыслом церемонии. (Например, оркестр Цинь Шихуанди состоял из 829 музыкантов, а группа танцоров – 132 человека) [Го Мо-жо, 1959]. Музыка на церемонии всегда была строго определенной, соответствующей этому особому случаю, специально разработанной для него [там же]. Высокая важность музыкального и танцевального сопровождения ритуалов и церемоний не только сохранилась, но и укрепилась благодаря конфуцианским традициям.

Конфуций очень восхищался и любил музыку и рассматривал ее как средство достижения мира, счастья и высшей гармонии. Конфуций потратил много усилий и времени чтобы «настроить» музыку, добиться возвышенности и благородства в ней. Если «неправильные» звуки действуют на человека, в нем просыпаются злые звуки, музыка рождается сладострастная, а если правильные – добрые, появляется гармоничная музыка [Крымский, 1913]. Фактически, проявлением этого является то, что, все «фривольные» мелодии должны быть выведены из употребления, а музыкальные произведения, исполняемые во время ритуалов, должны быть наполнены соответствующим содержанием, также должна быть обозначена периодичность игры и какие инструменты могут использоваться. По Юэ Цзи в «Записи о музыке» говорится, что «Музыка идет изнутри, ритуал и правила поведения – от внешних выражений. Раз музыка идет изнутри, она чиста и спокойна. Раз ритуал идет от внешних выражений, то он изящен. Великая музыка должна быть легкой и естественной, великий ритуал должен быть простым» [Рубин, 1999].

По основам Конфуция в китайской музыке существует звукоряд «пентатоника» из 5 тонов: *гун* (宮), *шан* (商), *цзюэ* (角), *чжи* (徵), *юй* (羽), что соответствует нотам до – ре – ми – соль – ля [там же]. По конфуцианским нормам пентатонический ряд символизирует: *гун* – властитель, *шан* – слуги, *цзюэ* – народ, *чжи* – рабочая повинность, *юй* – вещи. Если ритм этих звуков правильный, тогда музыка считается гармоничной. Однако если же, нота *гун* расстроена, звук получается грубый, тогда император самонадеян. Нота *шан* расстроена – звук неровный – слуги нечестны. Нота *цзюэ* – звук печальный – народ возмущен. Нота *чжи* – звук жалобный – тяжелый

труд. Нота *юй* – звук оборванный – мало вещей. Если расстроены все ноты – равнодушие у всех, как следствие, государство не справляется с обязанностями, может случиться крах империи [там же].

С точки зрения космологии пентатонический ряд представляет собой: *гун* – центр, земля, весь год, желтый, ветер; *шан* – запад, металл, осень, белый, холод; *цзюэ* – восток, дерево весна, зеленый, жара; *чжи* – юг, огонь, лето, красный, свет; *юй* – север, вода, зима, черный, дождь [У Ген-Ир, 2008]. В результате опираясь на космологическое видение в понимании музыки, конфуцианство сопоставляет музыкальные тона в соответствии с природными явлениями. Также по идее конфуцианства музыка является одним из важнейших средств общественного образования и управления государством [там же]. Поэтому, согласно учению конфуцианства, музыка должна стимулировать высокие идеи в обществе, но в то же время она может развращать моральность. Поэтому цель музыки – привести гармонию и способствовать пробуждению добрых нравственных сил в обществе и созданию идеального государства [там же].

Китайская музыкальная культура в годы Конфуция включала множество музыкальных инструментов. На основе материалов из чего изготовлены, инструменты: камень, металл, бамбук, шелк и т.д. [Пикар, 1996]. По типу можно выделить: струнные, деревянные духовые, металлические духовые и ударные, они делятся на классы – щипковые, смычковые, духовые с мундштуком и без и т.д. Самым главным среди струнных инструментов – *цин* (琴). По легенде, Конфуций играл на ней сам (основной корпус этого инструмента сделан из дерева с натянутыми на него 5 – 7 шелковыми струнами) [Переломов, 1993]. Другой струнный инструмент – *пина* (琵琶), также очень распространен (у него 4 струны). Самым популярным народным музыкальным инструментом является *хуцин* (胡琴) – двухструнный смычковый инструмент, «китайская скрипка» [Thrasher, 2001]. Древнейшими духовыми инструментами являются бамбуковые или металлические трубки, *люй* (雷) и *пай – сяо* (排簫) – разновидность «Пана флейты»¹, они состоят из 16 труб, сверху открыты и закреплены на деревянном основании. Среди духовых инструментов наиболее распространенным является многотрубный *шэн* (笙) (губной орган), количество трубок может варьироваться от 7 до 90 [Переломов, 1993]. Звучание *шэна* очень резкое, в высоком регистре (3 и 4 октавы) [там же]. К духовым инструментам также относятся различные продольные и поперечные флейты, бронзовые трубки, флейты с тростниковыми мундштуками и т.д. Ударные инструменты наиболее богаты видами, и они являются характерной чертой китайских оркестров. Наиболее своеобразным из этой группы инструментов является *литофон* (石磬) – набор каменных пластин, настроенных и установленных определенным образом, на деревянной раме (извлечение звука осуществляется ударом молотка) и набор из 16 бронзовых колокольчиков *бяньчжун* (编钟), которые являются частью дворцового и храмового оркестра (китайские колокола отличаются от европейских, потому что у них нет языка) [там же]. Ударные инструменты также включают в себя множество гонгов, тарелок и барабанов, сделанных из глины, бронзы, дерева, тростника, кожи т.д. [там же]. Самое высокое положение среди древних музыкальных инструментов занимали инструменты из камня и металла, звучание которых соответствовало звуку грома.

В период династии Чжоу (XI – VIII вв. до. н.э.), все виды музыки классифицируются как

¹ Музыкальный инструмент, основанный на принципе закрытой трубы, состоящий из нескольких труб постепенно увеличивающейся длины (а иногда и обхвата). Существует несколько разновидностей пан-флейт.

классическая *яюэ* (yayue) (雅樂) – совершенная, правильная музыка и народную *сюэ* (suyue) (俗樂) – «некультурная музыка». [Чи Фэнчжи, 2005]. В трактате «Аналекты Конфуция»², *яюэ* считается благородной и полезной музыкой, в противовес народно – популярной исходящей из провинции Чжен, которую Конфуций признавал как угнетенная и развращающая музыка – *сюэ* [Сисаури, 2008]. Термин *яюэ* является характерной чертой классической музыки и танца используемый при храмах и императорском дворе. Термин выдвинут братом короля У Чжоу (Wu of Zhou) Чжоу Вэнь Гун Даном (Zhou Wen Gong Dan) именуемом герцогом Чжоу. Он являлся ученым, философом при дворе, оставившим после себя такие работы как «И Цзин» и «Книги поэзии» и «обряды Чжоу» [Hinton, 2010]. По конфуцианской системе *яюэ* является правильной, утонченной формой музыки, которая олицетворяет стабильность и достойное правление и помогает самосовершенствоваться [Ko et al., 2003]. *Яюэ* – это тип торжественной церемониальной музыки, используемой в конфуцианских обрядах и в качестве ритуальной храмовой музыки, это прежде всего ритуальная музыка, посвященной богам, святым и предкам, потому что небо, земля и человек - три главные причины существования Вселенной.

Яюэ сочетает в себе элементы шаманизма и религиозных традиций, а также раннюю китайскую народную музыку [Сисаури, 2008]. Ритуальный танец является неотъемлемой частью церемониальной музыки. Дворцовый оркестр *яюэ* можно разделить на два отдельных ансамбля, которые могут символизировать *инь* и *ян*. Меньший (*инь*) должен исполняться на террасах здания, а больший (*ян*) – во внутреннем дворе [Говард, 2007]. В состав меньшего оркестра входили духовые инструменты такие как: *цин* (琴)³ и *се* (瑟)⁴, флейты *дизи* (橫笛), *сяо* (簫)⁵ и *панпайны* (排簫)⁶. Большой оркестр состоит в основном из всех категорий музыкальных инструментов, музыканты располагались в пяти направлениях относительно двора (по четырем сторонам света и одной центральной точки). В центре находились духовые инструменты – по четырем сторонам – бронзовые и каменные колокольчики, а по углам барабаны [Lau, 2010]. Размер и расположение оркестра варьируется в зависимости от важности события. Ансамбль во дворе используется для восхваления Неба, в то время как оркестр на террасе обозначается как прославление добродетели императора и их предков. Музыка обычно медленная и величественная, однотонная, почти без ритмических изменений. При пении каждая фраза может состоять из четырех – восьми тактов, в зависимости от количества слов в тексте. Музыка, звучащая во дворе, сопровождается танцами, и количество танцоров строго зависит от ранга и социального статуса почитаемого. У императора наибольшее количество музыкантов и танцоров (64 танцора в 8 рядов по 8 человек), в то время как у знатного аристократа или главного приближенного императора – 36 танцоров (6 рядов по 6 человек), у малозначимых военных лиц – еще меньше (4 на 4 или 2 на 2). В конфуцианской ритуальной музыке, танцоры располагаются в 6 рядов в соответствии статусу Конфуция (六佾舞), а позже исполняется танец из 8 рядов (八佾舞), потому что Конфуций получил различные посмертные императорские титулы, такие как титул императора Вэнь Сюаня, дарованный императором Сюаньцзуном при династии Тан [Sui

² Аналекты Конфуция - древняя китайская книга, состоящая из большой коллекции высказываний и идей, приписываемых китайскому философу Конфуцию последователями Конфуция.

³ Щипковый семиструнный музыкальный инструмент гуцинь, традиционно называется цинь.

⁴ Древняя щипковая китайская цитра, является важным струнным инструментом наравне с цинь.

⁵ Китайская вертикальная флейта с дутовым концом.

⁶ Китайский духовой инструмент, разновидность флейты пан.

Ching Lam, 1998]. Существует два вида танца: народный танец и военный танец. В народном танце танцоры держат левой рукой флейту юэ (簫), а в правой перо (羽) в военном танце – в левой руке – щит (干) в правой – боевой топор (戚) [Чи Фэнчжи, 2005]. В музыкальной форме *яюэ* используются не только традиционные китайские музыкальные инструменты, но и старинные в соответствии с восемью типами материалов (*ba Yin*): шелк, бамбук, дерево, металл, кожа, камень, глина, тростник [Пикар, 1996]. Шелк включает – *гуцинь* и *се* (шелковые струны), бамбук – разновидности флейт: *дизи*, *сяо*, *пайсяо* (排簫), *чи* (簾), дерево – ударные инструменты, *чжу* (柷)⁷, *юйэ* (敵)⁸, камень – *бяньцин* (编磬)⁹, металл – *бяньчжун* (编钟)¹⁰, *фансян* (китайский чанг)¹¹, глина – *сюнь* (埴)¹², тростник – *шэн* (笙)¹³, *юй* (竽)¹⁴, кожа – барабан (鼓).

Музыкальная форма *яюэ* утратила свое значение и исчезла из уклада жизни, в современности существуют попытки возродить эту традицию [Сисаури, 2008]. Однако похожие формы встречаются в нескольких отдаленных местах Восточной Азии в Японии, Корее и Вьетнаме. В этих странах термин используется одинаковый, но стиль музыкальной формы не всегда соответствует *яюэ*. На Тайване представления *яюэ* являются частью конфуцианских ритуалов, в то время как в Китае они используются в качестве развлечения для туристов в форме реконструкции. Ниже будут рассмотрены самые значимые попытки возрождения церемониальной конфуцианской *яюэ*.

Каждый год 28 сентября 1990 г. в честь дня рождения Конфуция проводится международный фестиваль в родном городе Цюйфу [Ван Минсин, 1989]. Фестиваль сопровождается торжественными ритуальными церемониями, танцами, музыкой и подношениями в память философу. Представления, проводимые на террасе Зала Великих достижений (大成殿) конфуцианского храма Цюйфу подходящие, но противоречивые. Большинство зрителей и участников одобрили церемонию, как действительную, однако некоторые критики оспаривают, что она является неуместно «туристической» и включает много недостоверных деталей. Несколько даже осудили представления как искажение исторической действительности жертвоприношений Конфуцию [Howard, 2016].

История музыки это не только объективные и поддающиеся проверке сведениями о значении музыки и ходе ее развития, но и культурные представления, сделанные и используемые в соответствии с конкретными и часто идеологическими парадигмами. Таким образом, история музыки может быть передана с помощью письменных документов и музыкальных представлений, все из которых должны быть «прочитаны» и поняты со ссылкой

⁷ Ударный инструмент, используемым в конфуцианской придворной ритуальной музыке Древнего Китая. Состоит из деревянной коробки, которая сужается сверху вниз, игра происходит путем захвата вертикальной деревянной палки и удара ею по нижней грани.

⁸ Деревянный ударный инструмент, вырезанный в форме тигра с зубчатой спинкой, состоящей из 27 «зубов», используемый с древних времен в Китае для конфуцианской придворной ритуальной музыки.

⁹ Традиционный китайский ударный инструмент, состоящий из набора Г-образных плоских каменных (нефритовых) пластин, известных как цин, играемых мелодично.

¹⁰ Древнекитайский музыкальный инструмент, состоящий из набора 16 бронзовых колокольчиков, повешенных на стойку, при игре ударяют молотком.

¹¹ Китайский металлофон с подвешенными колокольчиками (*bianxuan*).

¹² Это одна из старейших музыкальных инструментов в Китае, которая используется уже около семи тысяч лет – шаровидная флейта с 8-ю каналами.

¹³ Китайский открытый тростниковый инструмент, состоящий из вертикальных труб.

¹⁴ Открытый тростниковый духовой инструмент, используемый в древнем Китае. Он похож на шэн, с несколькими бамбуковыми трубами, закрепленными в относительно груди.

на конкретные парадигмы, которые порождают такие истории. Осознавая эти убеждения и их различия, мы можем попытаться преодолеть наши западные представления и увидеть (и, возможно, услышать) музыкальное прошлое Востока. Только с таким видением мы сможем построить межкультурную музыкальную историографию, которая может быть применена к музыкальному прошлому разных культур и народов.

Чтобы подтвердить вышесказанные убеждения, в качестве примера будут взяты два исполнения конфуцианской церемониальной музыки. Первое – это исполнение конфуцианской церемониальной музыки в Цюйфу в 1990 году. В период с конца 1950-х по 1984 гг. правительство Китая запретило публичное исполнение конфуцианской церемониальной музыки, отвергнув ее как нежелательное наследие имперского Китая. Однако реальность открытой политики и экономический бум 1980-х годов ослабили запрет. Власти вновь проявили интерес к Конфуцию и активно стали содействовать реконструкции и исполнению конфуцианской церемониальной музыки.

В период с 26 сентября по 10 октября 1990 года местные власти Цюйфу (в настоящее время город и провинция Шаньдун) совместно с ЮНЕСКО в качестве спонсора организовали Второй Международный фестиваль конфуцианской культуры [Чжунго Конгзи, 1992]. Двухнедельное мероприятие включало торжественные церемонии и выступления в честь Конфуция, танцы под названием *Сяосяо* (晓晓), утренние и дневные представления конфуцианской церемониальной музыки и т.д. Утром 28 сентября была проведена церемония, посвященная празднованию 2541-й день рождения Конфуция. В 9:00 утра церемония началась с официальной речи и представления о достижениях Конфуция мэром Цюйфу Фан Ликуаном [там же]. Затем несколько раз ударили в большой барабан, посылая гулкий призыв людям о начале выступления. Традиционный оркестр располагался в задней части террасы. Под яркую процессионную музыку *шоумов* (寿姆)¹⁵ и гонгов выступили участники ритуала, музыканты и танцоры. В ходе представления было исполнено шесть обрядовых песен и танцев. (Рисунок). Между третьей и четвертой песнями трое мужчин, одетых в древний костюм, предлагали благовония, затем поклонились алтарю и статуе Конфуция. Под аккомпанемент цитры участник торжества прочитал официальную молитву. На протяжении всего представления громкоговорители транслировали объяснения и значения церемониальных жестов, музыки и танца, подчеркивая подлинность, с которой они были исполнены. Примерно через 30 минут представление закончилось.

Представление Цюйфу наглядно продемонстрировало, как китайцы чтили Конфуция ритуалами, музыкой и танцами. Своеобразный оркестр колокольчиков, губных гармошек, барабанов, чжу (柷), йо (鼗) и других аутентичных инструментов создавали мелодичные звуки прошлого, которые, казалось, органично слились с многовековой историей Конфуцианского храма. Шесть церемониальных песен, преобразованных в соответствии с исторической нотацией и исполненных медленно и слогово, демонстрируют древнюю музыкальную и текстовую структуру: восемь текстовых фраз, каждая из которых включает четыре слова, в совокупности четыре музыкальные ноты (орнаментальные ноты не в счет), одинаково представленные и в Тайбэнском исполнении

¹⁵ Шоум – конический, двойной тростниковый деревянный духовой инструмент, производимый в Европе с 12 века до наших дней.



Рисунок 1 - Первая песня в конфуцианской церемониальной музыке; версия династии Цин (XVII – XX вв.)

Пер.: Великий Конфуций! Он воспринимает и знает все заранее. Между Небом и Землей. Он - учитель всех поколений. Эта благотворная жертва отмечена благословенным шелком, и его музыка, исполняемая инструментами из металла и шелка. Теперь, когда Солнце и Луна открыты нам, Вселенная ясна и спокойна.

(Рисунок 2). Тем не менее, такие архаичные черты и их проекция на прошлое были скрашены энергичным чувством ритма, перетекающими фразами и другими исполнительскими нюансами. Эти нюансы были современным акцентом, среди старинного церемониального ритуала. Как и музыка, танцы, жертвоприношения не были убедительны, как настоящий ритуал.



Рисунок 2 - Первая песня в конфуцианской церемониальной музыке; версия династии Мин / Тайбэйское исполнение 1978 года

Пер.: Великий мудрец Конфуций! Он распространяет добродетель. Сохраняет имперский способ управления, Он - учитель нашего народа. Мы поклоняемся тебе регулярными жертвоприношениями, и приносим вам сложные, но чистые приношения. Пожалуйста, приходите в этот храм, и покажи свой святой облик.

В качестве воссоздания выступление Цюйфу представляло собой полную смесь прошлого и современного. Это была своеобразная интерпретация представления конфуцианской церемониальной музыки. Для сравнения рассмотрим представление в Тайбэе проходящего в 1978 году.

Выступление в Тайбэе, состоялось 28 сентября 1978 года [Chen Fu-Yen, 1976]. С конца 1960-х годов конфуцианская церемониальная музыка была возрождена и исполнялась в Тайбэе как средство продвижения тайваньских властей законного правительства китайского народа и как верного хранителя традиционной китайской культуры [там же]. Тайбэйское представление – как возрождение конфуцианской церемониальной музыки времен династии Мин (XIV-XVII вв.), состоялось в конфуцианском храме в Далундуне, Тайбэй [там же]. Незадолго до рассвета барабанная дробь возвестила о начале представления: приглашенные гости, местные и международные высокопоставленные лица собрались вдоль сторон террасы перед Залом Великих достижений Тайбэйского конфуцианского храма. Зрители были одеты в официальные костюмы, военную форму, зрители стояли прямо и выглядели довольно серьезно с уважением. В задней части террасы располагался оркестр колокольчиков. Затем, сопровождаемые еще одной барабанной дробью, появились танцоры и помощники выступления, одетые в традиционную и официальную одежду магуа (馬褂), подошли к назначенным им ритуальным местам. Господин Ли Дэнхуй, который в то время был мэром Тайбэя, вошел в качестве главного официального лица, торжественность церемонии усилилась. Представление продолжалось в соответствии с ритуальной программой из трех подношений Конфуцию и его ученикам, а также церемониальных песен и танцев. Музыка и танцы были воссозданы в соответствии с историческими и нотными документами, конфуцианской церемонии династии Мин. Сочетание медленного и слогового пения, стилизованных танцевальных движений и костюмов, отражало конфуцианскую церемониальную музыку прошлого. Точная передача и чистый резонанс колокольных звонов, было результатом технологии двадцатого века. Притворство отсутствовало в том, как служащий ритуальной службы произнес молитву, написанную специально для этого случая. Он пел легко и плавно, демонстрируя свое личное и современное звучание: он пел молитву с лингвистическим акцентом современного китайского диалекта, на котором не говорили в Цюйфу, где традиция конфуцианской церемониальной музыки сохранялась веками.

Если сравнивать в целом, выступления Цюйфу и Тайбэя очень похожи: например, в обоих можно найти один и тот же стиль медленного и слогового пения мелодичных фраз. Это неудивительно, потому что оба они опирались на схожие документы и книги об одной и той же традиции поклонения Конфуцию. Это общее сходство также показывает, что цинская версия конфуцианской церемониальной музыки создана по образцу минской. (См. рис. 1-2.)

Однако эти два выступления отличаются друг от друга. Тем не менее, оба претендовали на подлинность и репрезентативность конфуцианской церемониальной музыки, и оба предположительно были основаны на тщательном изучении исторических данных. Выразительность конфуцианской церемониальной музыки и представлений обусловлена не только мелодиями, ритмом и реализуемыми церемониальными движениями, но и историческим пониманием того, что выступления представляют собой ценное культурное и музыкальное наследие имперского прошлого Китая. Выступление в Цюйфу было «туристическим» и недостоверным, вызывает исторические и историографические вопросы. Возникает вопрос, что именно представляет собой это исполнение и как оно соотносится с нашими знаниями о конфуцианской церемониальной музыке прошлого. Если выступление показывает основу о музыкальном прошлом, можем ли мы подойти к представлению как к контексту музыкальной истории? Можем ли мы проверить это? Нельзя отрицать, что мы склонны думать об истории музыки в виде книг и написанных слов. Однако, если история музыки – это то, что объясняет и представляет музыкальное прошлое в настоящем, нет никаких причин, по которым исполнение не может квалифицироваться как «текст» истории музыки.

По словам художественного и музыкального директоров Цюйфу, г-на Ван Минсина и г-на Ху Цзичэн, выступление Цюйфу было подлинным представлением, потому что оно было реконструировано в соответствии с историческими данными и результатами исследований [Чжунго Конгзи, 1992]. В то же время режиссеры утверждали, что постановка выступления была современной версией, поскольку оно включало в себя корректировки специально для аудитории 1990-х годов и служило неким развлечением для привлечения туристов в Цюйфу. Режиссеры не пытались скрыть тот факт, что некоторые элементы в выступлении Цюйфу были основаны на современных практиках. На самом деле, они также назвали представление *яюэ*, в частности, и музыку, и танец реконструкцией в соответствии с историческими моделями. Они знали, что *яюэ* – это не «историческая музыка и танец», какими они были на самом деле; *яюэ* – это представление той исторической музыки и танца, которые исчезли с течением времени, и их больше нельзя услышать и увидеть в настоящем. Опубликованная статья художественного руководителя фестиваля Ван Минсин (1989) фиксирует его логические аргументы и демонстрирует его знакомство с соответствующими историческими источниками [Ван Минсин, 1989]. Ознакомившись с этими источниками, можно убедиться, что режиссеры действительно изучили церемониальные песни, стилизованные танцы, церемониальные ритуалы и многие другие, музыкальные и немusикальные детали из книг. Однако это также подтверждает, что представление в Цюйфу включало в себя множество аспектов, которые не записаны в документах: в источниках не указано точно, насколько медленно должны исполняться мелодии и как быстро должно воспроизводиться ускорение барабанной дроби.

В церемониальном исполнении Цюйфу существует много новых добавлений. Например, мелодия цитры, сопровождавшая чтение молитвы в исполнении Цюйфу, напоминает сопровождаемый ритм в китайских операх, исполняемых в наши дни.

Заключение

На протяжении всей своей истории конфуцианская церемониальная музыка менялась с приходом и уходом китайских императоров, поэтому с точностью определить оригинальность китайской церемониальной музыки достаточно сложно. Многочисленные изменения ритуальных и музыкальных деталей были вызваны практическими потребностями, идеологическими сдвигами и политической борьбой между императорами, конфуцианскими учеными и участниками ритуалов и музыки. Существует так много расхождений между столь многими национальными и местными практиками, что понять какой должна быть настоящая конфуцианская церемониальная музыка достаточно сложно. Когда мы обращаемся к историческим сохранным данным, становится понятно, что исторические факты не складываются в связное и понятное повествование о музыкальном конфуцианском церемониальном прошлом. Что еще более важно, документы, включая видеозаписи, не дают полного представления о том, какой была конфуцианская церемониальная музыка и как она развивалась в древние времена. В древности конфуцианские ученые описывали историю только в соответствии со своими парадигмами, подчеркивая использование музыки, как средства управления и самосовершенствования. Они не говорили ни о композиторах, ни о музыкантах. Ученые включали в свои исторические трактаты только некоторые музыкальные обозначения.

Библиография

1. Ван Минсин. Исследование конфуцианской церемониальной музыки и танца // Искусство танца. 1989. С. 17-36.
2. Васильев В.П. Буддизм, его догматы, история и литература, ч. I // Общее обозрение. СПб., 1857. 356 с.

3. Васильев Л.С. Этика и ритуал в трактате Ли Цзи // Этика и ритуал в традиционном Китае. М.: Наука, 1988. С. 173-201.
4. Говард К. Музыка и ритуал. Чикаго, 2007. С. 131.
5. Го Мо-жо. Бронзовый век. М., 1959. 459 с.
6. Кривцов В.А. Китайский космогонический трактат XI века // Вопросы философии. 1958. № 12. С. 56.
7. Крымский К. Изложение сущности конфуцианского учения. Пекин: Типография Успенского монастыря при Русской Духовной Миссии, 1913. 46 с.
8. Переломов Л.С. Конфуций: жизнь, учение, судьба. М.: Наука, 1993. 440 с.
9. Пикар Ф. Классификация инструментов из восьми материалов в Китае // Китайские исследования. 1996. XV. № 1-2. С. 159-180.
10. Рубин В.А. Личность и власть в Древнем Китае. М.: Восточная литература, 1999. 384 с.
11. Сисаури В.И. Церемониальная музыка Китая и Японии. СПб., 2008. 290 с.
12. У Ген-Ир. Конфуцианство о роли музыки в обществе // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 6. С. 261-263.
13. Чжунго Конгзи. Материалы научных дискуссий в ознаменование 2540-летия со дня рождения Конфуция. Шанхай: Шаньянь, 1992.
14. Чи Фэнчжи. Изменение и преемственность китайского Яюэ в Корее. Пекин, 2005.
15. Шнейерсон Г.М. Музыкальная культура Китая. М.: Музгиз, 1952. 251 с.
16. Chen Fu-Yen. Confucian Ceremonial Music in Taiwan with Comparative References to Its Sources. Middletown, 1976. URL: <https://search.proquest.com/>
17. Hinton D. Classical Chinese Poetry: An Anthology. Farrar, Straus and Giroux, 2010. 512 p.
18. Howard K. Music as Intangible Cultural Heritage: Policy, Ideology, and Practice in the Preservation of East Asian Traditions. Routledge, 2016. 296 p.
19. Ko d. et al. Women and Confucian Cultures. University of California Press, 2003. 350 p.
20. Lau F. Music in China. Oxford University Press, 2010. 512 p.
21. Sui Ching Lam J. State Sacrifices and Music in Ming China: Orthodoxy, Creativity, and Expressiveness. State University of New York Press, 1998. 208 p.
22. Thrasher A.R. Chinese Musical Instruments. Oxford University Press, 2001. 124 p.

The Significance of Confucian Ceremonial Music in China: Past and Present

Tintin Go

Graduate Student,
Hunan University of Science and Technology,
421503, Hunan province, People's Republic of China;
e-mail: t1ntin.go@yandex.ru

Abstract

This article examines the significance of Confucian ceremonial music and its main characteristics. The study uses qualitative and comparative analysis to identify stylistic features of ceremonial musical performances in honor of the veneration of Confucius in Qufu and Taipei. The main musical instruments used in orchestras of solemn ceremonial rites are investigated, based on their sound typing and classification into eight groups of materials (bayin): silk, bamboo, wood, metal, leather, stone, clay, reed. The Confucian pentatonic scale is described: *gong* (宮), *shang* (商), *jue* (角), *zhi* (徵), *yu* (羽) and their symbolic meaning in Confucian classics. Such concepts as classical, correct music – *yayue* (雅樂) and folk “uncultured music” in the context of Confucius *suyue* (俗樂) are considered. The term *yayue* is characteristic of solemn ceremonial music used in Confucian rites and as ritual temple music. The purpose of this article is to identify musical problems and consider a number of historiographical issues related to Confucian ceremonial music. By

reviewing research on musical performances in Qufu and Taipei, their main characteristics, the following statements were revealed: the history of music is not only objective and verifiable historical information about music and the process of its development, but also cultural representations created and used in accordance with specific and often ideological norms.

For citation

Go Tintin (2022) *Znachenie konfutsianskoi tseremonial'noi muzyki v Kitae v proshlom i v sovremennosti* [The Significance of Confucian Ceremonial Music in China: Past and Present]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 12 (2A), pp. 405-415. DOI: 10.34670/AR.2022.66.15.042

Keywords

Confucius, ritual, ceremony, music, Qufu, Taipei

References

1. Chen Fu-Yen (1976) *Confucian Ceremonial Music in Taiwan with Comparative References to Its Sources*. Middletown. Available at: <https://search.proquest.com/> [Accessed 04/04/2022]
2. Chi Fengzhi (2005) *Izmenenie i preemstvennost' kitaiskogo Yayue v Koree* [Change and succession of the Chinese Yayue in Korea]. Beijing.
3. Go Mo-jo (1959) *Bronzovyi vek* [Bronze Age]. Moscow.
4. Hinton D. (2010) *Classical Chinese Poetry: An Anthology*. Farrar, Straus and Giroux.
5. Howard K. (2016) *Music as Intangible Cultural Heritage: Policy, Ideology, and Practice in the Preservation of East Asian Traditions*. Routledge.
6. Howard K. (2007) *Muzyka i ritual* [Music and ritual]. Chicago.
7. Ko d. et al. (2003) *Women and Confucian Cultures*. University of California Press.
8. Krivtsov V.A. (1958) *Kitaiskii kosmogonicheskii traktat XI veka* [Chinese cosmogonic treatise of the 11th century]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy], 12, p. 56.
9. Krymskii K. (1913) *Izlozhenie sushchnosti konfutsianskogo ucheniya* [Presentation of the essence of Confucian teachings]. Beijing: Printing House of the Assumption Monastery at the Russian Spiritual Mission.
10. Lau F. (2010) *Music in China*. Oxford University Press.
11. Perelomov L.S. (1993) *Konfutsii: zhizn', uchenie, sud'ba* [Confucius: life, teachings, destiny]. Moscow: Nauka Publ.
12. Picard F. (1996) *Klassifikatsiya instrumentov iz vos'mi materialov v Kitae* [Classification of tools from eight materials in China]. *Kitaiskie issledovaniya* [Chinese studies], XV, 1-2, pp. 159-180.
13. Rubin V.A. (1999) *Lichnost' i vlast' v Drevnem Kitae* [Personality and Power in Ancient China]. Moscow: Vostochnaya literature Publ.
14. Shneerson G.M. (1952) *Muzykal'naya kul'tura Kitaya* [Musical culture of China]. Moscow: Muzgiz Publ.
15. Sisauri V.I. (2008) *Tseremonial'naya muzyka Kitaya i Yaponii* [Ceremonial music of China and Japan]. St. Petersburg.
16. Sui Ching Lam J. (1998) *State Sacrifices and Music in Ming China: Orthodoxy, Creativity, and Expressiveness*. State University of New York Press.
17. Thrasher A.R. (2001) *Chinese Musical Instruments*. Oxford University Press, 2001. 124 p.
18. Wang Mingxing (1989) *Issledovanie konfutsianskoi tseremonial'noi muzyki i tantsa* [A Study of Confucian Ceremonial Music and Dance]. In: *Iskusstvo tantsa* [The Art of Dance].
19. Vasil'ev V.P. (19857) *Buddizm, ego dogmaty, istoriya i literatura, ch. I* [Buddhism, its dogmas, history and literature, part I]. In: *Obshchee obozrenie* [General Review]. St. Petersburg.
20. Vasil'ev L.S. (1998) *Etika i ritual v traktate Li Tsi* [Ethics and ritual in the treatise Li Ji]. In: *Etika i ritual v traditsionnom Kitae* [Ethics and ritual in traditional China]. Moscow: Nauka Publ.
21. Wu Gen-Ir (2008) *Konfutsianstvo o roli muzyki v obshchestve* [Confucianism about the role of music in society]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 6, pp. 261-263.
22. Zhongguo Kongzi (1992) *Materialy nauchnykh diskussii v oznamenovanie 2540-letiya so dnya rozhdeniya Konfutsiya* [Materials of scientific discussions in commemoration of the 2540th anniversary of the birth of Confucius]. Shanghai: Shanlian.