

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНИХ
ТЕХНОЛОГІЙ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М.В. ЛИСЕНКА**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

УДК 78.481.К 21;78.52

Чень Наньпу

**ДИСЕРТАЦІЯ
КИТАЙСЬКІ МЕМБРАНОФОНИ ТА ІДЮФОНИ В КОНТЕКСТІ
ОДНОТИПНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ ДАВНІХ ЦИВІЛІЗАЦІЙ І
НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ АЗІЇ**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Чень Наньпу

**Науковий керівник – Олійник Ольга Григорівна, кандидат
мистецтвознавства, доцент**

Львів 2020

АНОТАЦІЯ

Чень Наньпу. Китайські мембранофони та ідіофони в контексті однотипного інструментарію давніх цивілізацій і народних традицій Азії. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17. 00. 03 – Музичне мистецтво. – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, міністерство культури України. Львів, 2019.

Дослідження присвячено вивченню ударних інструментів Китаю, музично-інструментальна культура якого нараховує понад шість тисячоліть. Це підтверджено знахідками найдавніших ударних інструментів, виявлених в археологічних розкопках, що проводились у різних регіонах сучасного Китаю, більшість з яких існує в музичній практиці дотепер. Основний фонд традиційних китайських ударних інструментів сформувався на основі автохтонних традицій, витоки яких сягають доби неоліту та бронзи, а також регіональних традицій корінних національних меншин країни та тісних контактів з іншими культурами Середньої, Центральної, Південно-Східної Азії та Далекого Сходу. Постійні культурні взаємовпливи та асиміляційні процеси поступово призвели до їхньої акультурації в середовищі музичної культури Китаю.

У китайському музичному інструментарії ударні інструменти – ідіофони й мембранофони – складають найчисельнішу групу інструментарію. У дослідженнях європейських, китайських та американських вчених їх окремі різновиди розглядалися в контексті історії китайської музичної культури, музичної естетики, музичної культурології, філософії музики, акустики, історії традиційних оркестрів, китайської музичної драми, релігійно-ритуальних аспектів танцювального мистецтва. Однак у зарубіжних дослідженнях, зокрема й на пострадянському просторі, дотепер не існує *системного інструментознавчого дослідження про китайські ударні інструменти*, що розглядаються у широких хронологічних рамках – від

неоліту (IV тис. до н.е.) до Середньовіччя (XIV ст.), які б вивчалися з позицій: 1) історичного розвитку автохтонного ударного інструментарію Китаю; 2) феномену синкретизму традиційної китайської інструментальної культури та корінних національних меншин, що формувався упродовж тисячоліть; 3) взаємовпливів та адаптації в китайській культурі іноетнічних інструментів; 4) впливу китайських ударних інструментів на формування однотипного інструментарію Кореї та Японії.

Метою роботи обрано проведення системного інструментознавчого дослідження ідіофонів і мембранофонів у трьох аспектах – морфологічному, семантичному та структурно-функційному, що вивчаються у контексті однотипного інструментарію давніх цивілізацій та народних традицій Азії.

Для реалізації мети у роботі застосовано комплекс загально- та конкретнонаукових методів: палеоорганологічного, органологічного, історичного, археологічного та етномузикознавчого, які використані в процесі вивчення різних типів археологічних та традиційних ударних інструментів Китаю. Матеріалом дослідження слугували археологічні музичні артефакти, іконографічні матеріали, міфи, легенди, перекази, давні трактати, історичні династійні хроніки, етнографічні та фольклорні матеріали.

У першому розділі здійснено культурно-історичний дискурс музично-інструментальної культури Давнього Китаю, починаючи від доби неоліту до раннього Середньовіччя, а також огляд різноаспектних досліджень і джерел, у яких розглянуто окремі різновиди та групи ударних інструментів, що існували в інструментарії імператорських династій Китаю від I тис. до н. е. до XIII ст.

Другий розділ присвячено вивченню найдавніших китайських мембранофонів та ідіофонів, що відомі з археологічних розкопок, писемних та іконографічних джерел IV тис. до н. е. – III ст. н. е. Здійснено порівняльний аналіз та класифікацію форм і типів керамічних

мембранофонів (литаври, барабани) доби неоліту за міжнародною систематикою Горнбостеля-Закса, їх локально-територіальні відмінності та сфери застосування. Порівняльний аналіз морфології керамічних барабанів IV–II тис. до н. е. дав підстави визначити їх відмінності в межах існування окремих локально-територіальних археологічних культур та їх функції в ритуалах і обрядах, що були реконструйовані на основі давніх міфів та легенд. Дерев'яні мембранофони доби неоліту – бронзи (4100 – 247 рр. до н. е.) на відміну від розмаїття форм керамічних барабанів, мали циліндричну або бочкоподібну форми. Ці форми стали традиційними для китайських мембранофонів. Ідіофони доби бронзи (1122 – 247 рр. до н. е.) – літофони, дзвіночки, дзвони й інші різновиди – вивчено у хронологічній послідовності, за датуванням та матеріалом виготовлення (глина, дерево, камінь, бронза). Проаналізовано особливості їх форм, технологій виготовлення, специфіки звучання, визначено сфери використання окремих різновидів та їх функції: ритуально-магічна, світська та рангово-соціальна. На основі міфів, давніх легенд і писемних джерел вивчено їх роль і значення у духовній культурі Китаю доби бронзи.

У третьому розділі вивчено ідіофони та мембранофони національних меншин Китаю в контексті однотипного інструментарію давніх і народних традицій Південно-Східної Азії й Тибету (I тис. до н.е. – XIV ст.). Бронзові ідіофони у формі барабана існували в інструментальній культурі національних меншин Південного Китаю від I тис. до н. е. У роботі проаналізовано локально-територіальні відмінності їх форм, семантику декору, а також технології виготовлення. На основі давніх легенд і писемних джерел вивчено сфери їх застосування (культово-обрядова, сигнальна) та значення в духовній культурі давніх народів Південного Китаю. Дерев'яний ідіофон («щілинний барабан»), відомий у традиційній культурі найдавніших автохтонних мон-кхмерських народностей *ва* та *бенлун*, є реліктовим інструментом, що сягає часів первісно-общинного ладу і дотепер у незмінному вигляді використовується в обрядах, позначених рисами

шаманізму. На основі порівняльного аналізу локально-етнічних найменувань і характеристик мембранофонів народностей *яо, мяо, туцзя, тай, цзіно*, що згадуються у давніх писемних джерелах, а також викопних археологічних інструментів визначено їх форму та типологію за класифікацією Горнбостеля-Закса (у формі пісочного годинника, келихоподібний та бочкоподібний). Також проаналізовано сакральне значення цих різновидів барабанів в духовній культурі народів Південного Китаю, їх обрядово-ритуальні функції та сфери застосування в сучасній народній музичній практиці.

Серед ударних інструментів Західного Китаю розглянуто головний архаїчний інструмент дисперсійно розсіяної народності *цян*, предка сучасних тибетців. Це бубен архаїчної форми під назвою «барабан зі шкіри вівці» використовується шаманами в обрядах переходу (поховальних та весільних). Від цього інструмента походить рамний барабан тибетців *лагнга*, що є атрибутом найдавнішого (добуддійського) ритуалу традиції *бон*. Інші різновиди мембранофонів та ідіофонів увійшли до складу інструментарію тибетців внаслідок культурно-релігійних впливів Китаю та Індії (китайський двомембранний рамний барабан *баньгу*, індійський *дамару*, різновиди гонгів і тарілок тощо).

У четвертому розділі розглянуто взаємовпливи музично-інструментальних культур Китаю та ранньосередньовічних держав Середньої, Центральної Азії, Кореї та Японії. У VI – X ст. з Середньої та Центральної Азії маршрутами Великого Шовкового шляху до Китаю проникли ударні інструменти, які адаптувались у китайській музично-інструментальній культурі. На основі писемних та іконографічних джерел проаналізовано морфологію мембранофонів та ідіофонів. Вивчено сфери їх застосування у двірцевій оркестровій музиці династій Суй і Тан (589–960 рр.) та в народних традиціях національних меншин Китаю (уйгури, узбеки й

таджики), що проживають у Сінцзянь-Уйгурському автономному районі Китаю.

Музично-інструментальна культура тибетського народу *тангутів* (які в X ст. на території Внутрішньої Монголії та західних районах Китаю заснували імперію Західна Ся) є унікальним феноменом синтезу місцевої автохтонної культури і традицій Китаю та Тибету. У дворцевих оркестрах використовувались церемоніальні китайські ударні інструменти – літофон *бяньцин*, дзвони, дзвіночки, тарілки, а також інструменти центральноазійського та тибетського походження.

Починаючи від кінця III ст. до н.е. в результаті взаємопроникнення музичних культур Китаю та союзів тюркських і монгольських кочових племен (*хунну*, *сянбі* й ін.) Центральної Азії, відбувався процес культурного взаємообміну окремими різновидами ударних інструментів. У китайські оркестри потрапляє монгольський набір настоюваних гонгів *юньло*. В процесі інфільтрації у монгольську дворцеву музику проникають церемоніальні китайські інструменти – набори дзвонів *бяньчжун*, літофони *бяньцин*, дзвони *чжун*, гонги, тарілки, барабани *тангу*, *чжангу*, *яогу* та ін., що згадуються у писемних джерелах

Формування музичної культури Кореї відбувалося у тісній взаємодії з культурою Китаю. Починаючи від I ст. н.е. в Корею разом з конфуціанством проникають ритуально-церемоніальні інструменти, серед яких – ударні інструменти: літофони, дзвони, бочкоподібні та рамні барабани. Для корейської культури головним було не буквальне наслідування та копіювання іноетнічних елементів чужої культури, а їх переосмислення та збагачення своїм національним духом. Тому суттєвих конструктивних змін зазнали набори бронзових дзвонів *бяньчжун* та адаптовані в Китаї середньо- та центральноазійські – настроюваний ідіофон *фансян* та барабан *яогу*.

Ударні інструменти Японії, більшість яких була запозичена з континентальної Азії, вивчено з позицій їх адаптації та переосмислення в контексті суто японської ментальності відповідно до світоглядних та

естетичних установок. Сакральні для Китаю й Кореї ідіофони *бяньчжун* та *бяньцин* не були сприйняті японською музичною культурою. Натомість широкого розповсюдження в оркестровій музиці Японії отримали адаптовані в китайському інструментарії ударні інструменти Центральної та Середньої Азії – ідіофон *фансян* (японська назва – *хокьо*) та барабан *яогу* (японська назва *цудзумі*).

Ключові слова: музична археологія, палеоорганологія, інструментознавство, етноорганологія, ідіофони, мембранофони Китаю, неоліт, доба бронзи, Середньовіччя.

ABSTRACT

Chen Nanpu. Chinese membranophones and idiophones in the context of homogeneous ensembles of instruments of ancient civilizations and folk traditions of Asia. - Qualifying scientific work on the rights of a manuscript. A thesis on obtaining a scientific degree of the Candidate of Art Criticism for specialty 17. 00. 03 - Music art. - Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture and Information Politics of Ukraine. Lviv, 2019.

The paper is concerned with the study of percussion instruments in China, the musical and instrumental culture of which has more than six millennia. This is confirmed by the discovery of the most ancient percussion instruments during archaeological excavations in various regions of modern China, most of which exist in music practice until now. The main foundation of traditional Chinese percussion instruments was formed on the basis of autochthonous traditions, the origins of which date back to the Neolithic and Bronze Ages, as well as on the regional traditions of indigenous ethnic minorities and close interaction with other cultures in the Middle, Central, Southeast Asia and the Far East. Constant cultural interactions and assimilation processes gradually led to their acculturation in the context of Chinese musical culture.

Percussion instruments, idiophones and membranophones, form the largest

ensemble among Chinese musical instruments. In the studies of European, Chinese and American scholars, their individual varieties were analyzed in the context of the history of Chinese musical culture, musical aesthetics, musical culturology, philosophy of music, acoustics, the history of traditional orchestras, Chinese musical drama, religious and ritual aspects of dance art. However, in the foreign studies, in particular in the post-Soviet space, there is still no *systemic instrumental study of Chinese percussion instruments* that are analyzed in a broad chronological framework from the Neolithic (the 4th millennium BC) to the Middle Ages (the 14th century) which would have been studied from the standpoint of: 1) the historical development of autochthonous percussion instruments of China; 2) the phenomenon of syncretism of traditional Chinese instrumental culture and indigenous ethnic minorities that has been formed over the millennia; 3) mutual influence and adaptation of foreign instruments in Chinese culture; 4) the influence of Chinese percussion instruments on the formation of homogeneous ensembles of instruments of Korea and Japan.

The purpose of the paper is to carry out a systematic instrumental study of idiophones and membranophones according to three aspects: morphological, semantic and structural-functional, which are examined in the context of homogeneous ensemble of instruments of the ancient civilizations and folk traditions of Asia. In order to achieve the purpose of the paper, the author uses a complex of general and specific scientific methods, such as paleo-organological, organological, historical, archeological and ethnomusicological, which were used in the study of various types of archaeological and traditional percussion instruments of China. The study is based on archaeological musical artifacts, iconographic materials, myths, legends, retellings, ancient treatises, historical chronicles of dynasties, ethnographic and folklore materials.

The first section analyzes the cultural and historical discourse of the musical and instrumental culture of Ancient China from the Neolithic to the early Middle Ages, as well as provides an overview of diverse studies and sources which examined some types and groups of percussion instruments that existed in Chinese

imperial dynasties from the 1st millennium BC until the 13th century AD.

The second section is concerned with the study of ancient Chinese membranophones and idiophones known from archaeological excavations, written and iconographic sources of the 4th millennium BC – 3rd century AD. The author conducts comparative analysis and classification of the shapes and types of neolithic ceramic membranophones (timpani, drums) according to the international classification of E. Hornbostel - C. Sachs, their local and territorial differences and scopes of usage. Comparative analysis of the morphology of ceramic drums of the 4th–2nd millennium BC allowed to determine their differences within the existence of certain local and territorial archeological cultures and their functions in rituals and ceremonies which were reconstructed on the basis of ancient myths and legends. Wooden membranophones of the Neolithic and Bronze Age (4100–247 BC), unlike the various shapes of ceramic drums, were cylindrical or tubular. These shapes became traditional for Chinese membranophones. The idiophones of the Bronze Age (1122–247 BC), lithophones, chimes, bells and other types, have been examined according to chronological order, date and material (clay, wood, stone, bronze). The author provides an analysis of the characteristic features of their shapes, production technologies, specifics of sounding; determines the scopes of usage of certain types and their functions such as ritual, magical and social. Their role and significance in the spiritual culture of China during the Bronze Age have been studied based on myths, ancient legends and written sources.

The third chapter examines the idiophones and membranophones of Chinese ethnic minorities in the context of homogeneous ensemble of instruments of ancient and folk traditions of the Southeast Asia and Tibet (the 1st millennium BC – 14th century).

Bronze idiophones in the shape of a drum has existed in the instrumental culture of ethnic minorities of South China since the 1st millennium BC. The paper analyzes local and territorial differences of their shapes, the semantics of

design, as well as the production technologies. The author studied the scopes of their application (ritual, signaling) and their significance in the spiritual culture of ancient population of South China on the basis of ancient legends and written sources. The wooden idiophone ("a slit drum"), known in the traditional culture of the oldest autochthonous Mon-Khmer nationalities *va* and *benlun*, is a relic instrument that dates back to the time of the primitive communal order and is still used in the rituals with shamanistic features. Their shape and typology were defined according to Hornbostel-Sachs classification (shapes of a sand clock, a goblet and a tub) on the basis of comparative analysis of local and ethnic names and characteristics of membranophones of the *Yao*, *Miao*, *Tujia*, *Tai* and *Jino* ethnic minorities which are mentioned in ancient written sources, as well as fossil archaeological instruments. The author analyzes the sacred value of these types of drums in the spiritual culture of South China, their ritual functions and scopes of usage in contemporary folk music.

Among the percussion instruments of Western China the author examines the main archaic instrument of the dispersed nation of *Qian*, an ancestor of modern Tibetans. It is a tambourine of an archaic shape, called "a sheep's drum", and is used by shamans in the transition rituals (burial and wedding). The Tibetan frame drum *lagnga* originates from this instrument and is an attribute of the *Bon* tradition, the oldest (pre-Buddhist) ritual. Other types of membranophones and idiophones became part of the Tibetan ensemble of instruments as a result of the cultural and religious influences of China and India (Chinese double-membrane frame drum *bangu*, Indian *damaru*, different types of gongs and cymbals, etc.).

The fourth chapter deals with the interplay of musical and instrumental cultures of China and early medieval Middle, Central Asia, Korea and Japan. In the 6th-10th centuries, the percussion instruments were transported to China by the Great Silk Road from Middle and Central Asia, and adapted to Chinese musical and instrumental culture. On the basis of written and iconographic sources, the author analyzes the morphology of membranophones and idiophones, as well as studies the scopes of their usage in the court orchestral music of Song

and Tang dynasties (589-960) and in the national traditions of Chinese minorities (Uyghurs, Uzbeks and Tajiks) living in the Xinjiang Uygur Autonomous Region of China.

The musical and instrumental culture of the Tibetan people of *Tangut*, who established the Western Xia Empire in Inner Mongolia and the western regions of China in the 10th century, is a unique phenomenon of a synthesis of local autochthonous culture and traditions of China and Tibet. The Chinese ceremonial percussion instruments, such as *bianjing* lithophones, bells, chimes, cymbals, as well as instruments of Central Asian and Tibetan origin, were used in the court orchestras.

The process of cultural mutual exchange of certain types of percussion instruments took place at the end of the 3rd century BC as a result of the interaction of Chinese musical cultures and the unions of Turkic and Mongol nomadic tribes (*Hunna*, *Xiangbi*, etc.) of Central Asia. Chinese orchestras acquire the Mongolian set of *yunluo* gongs. In the process of infiltration, the Mongolian court music of Chinese ensemble obtains such ceremonial instruments as *bianzhong* bell sets, *bianjing* lithophones, *zhong* bells, gongs, cymbals, *tangu*, *zhangu*, *jiegu* drums and others mentioned in written sources.

The formation of Korean musical culture closely interacted with Chinese culture. In the 1st century BC, ritual and ceremonial percussion instruments, such as lithophones, bells, tubular and frame drums, as well as Confucianism, enter Korea. It was fundamental for Korean culture not to literally imitate and copy foreign ethnic elements but to rethink and enrich it with their national spirit. Consequently, *bianzhong* bronze bell sets, tunable *fangxiang* idiophones and *jiegu* drums underwent significant structural changes.

Japanese percussion instruments, most of which were borrowed from continental Asia, were studied from the standpoint of their adaptation and rethinking in the context of purely Japanese mentality in accordance with ideological and aesthetic perspective. *Bianzhong* and *bianjing* idiophones, sacred

for China and Korea, were not perceived by Japanese musical culture. Instead, Japanese orchestral music acquired *fangxiang* idiophones (Japanese name – *hōkyō*) and *jiegu* drums (Japanese name – *tsuzumi*), which belong to musical instruments of Central and Middle Asia.

Key words: music archeology, organology, percussion instruments of China, idiophones, membranophones, Neolithic, Bronze Age, Middle Ages.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

1. Чень Наньпу До питання китайсько-центрально-азійських музично-інструментальних зв'язків (на матеріалі ударних інструментів). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Збірник наукових праць*. Рівне, 2014. Вип. 20. Т. 1. С.17–22.
2. Чень Наньпу Дзвіночки та дзвони в китайській інструментальній культурі доби бронзи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник*. Рівне, 2016. Вип. 22. С.19–26.
3. Chen Nanpu Bells Bianzhong in chinese instrumental culture of the Bronze Age. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник*. Рівне, 2017. Вип. 24. С.17–21.
4. Чень Наньпу Бронзові ідіофони Південного Китаю. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. Вип. 42–43. Музикознавчий універсум: збірник статей. Львів, 2018. С. 79–89.
5. Чень Наньпу Китайські керамічні мембранофони доби неоліту (IV–II тис. до н. е.). *Міжнародний вісник : культурологія, філологія, музикознавство*. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 1 (10). С. 342–347.

Статті апробаційного характеру

1. Чень Наньпу Бронзові барабани в давній музично-інструментальній культурі Південного Китаю. *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття: збірник матеріалів Міжнародної науково-творчої конференції*. Одеса, Київ, Варшава, 2017, 25–26 квітня 2017 р. Київ: НАКККМ, 2017. С.270–272.

2. Чень Наньпу Бяньчжун у китайській музично-інструментальній культурі доби бронзи. *Міжнародна наукова конференція «музикознавчий універсам молодих»* 1–2 березня 2017 року: Тези. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2017. С.158–160

ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1 КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ДАВНЬОГО КИТАЮ. ОГЛЯД ДЖЕРЕЛ.....	25
1.1. Історико-культурний та музично-історичний дискурс.....	25
1.2. Огляд джерел.....	43
Висновки до розділу 1.....	56
РОЗДІЛ 2 МЕМБРАНОФОНИ ТА ІДІОФОНИ В МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ КИТАЮ IV тис. до н. е. – III ст. н. е. .	58
2.1. Керамічні мембранофони доби неоліту (IV – II тис. до н. е.).....	58
2.2. Дерев'яні мембранофони доби неоліту – бронзи (4100 – 247 рр. до н. е.).....	67
2.3. Керамічні та дерев'яні ідіофони доби неоліту – бронзи.....	77
2.4. Літофони.....	82
2.4.1. Однозвуків літофони <i>шицун</i> та <i>тецун</i>	82
2.4.2. Набори літофонів <i>бяньцун</i>	85
2.5. Бронзові ідіофони середини II тис. до н.е. – II ст. н.е.: морфологія та сфери використання.....	96
2.5.1. Дзвіночки.....	96
2.5.2. Дзвони: морфологія, класифікація та сфери використання.....	98
2.5.2.1. Набори настроєних дзвонів <i>бяньчжун</i>	107
Висновки до розділу 2.....	115
РОЗДІЛ 3 ІДІОФОНИ ТА МЕМБРАНОФОНИ КОРИННИХ НАЦІОНАЛЬНИХ МЕНШИН ПІВДЕННОГО І ЗАХІДНОГО РЕГІОНІВ КИТАЮ (середина I тис. до н. е. – XIV ст.).....	118
3.1. Ідіофони та мембранофони в давній музично-інструментальній культурі корінних національних меншин Південного регіону Китаю.....	118
3.1.1. Бронзові ідіофони («барабани»).....	119
3.1.2. Гонги: морфологія та сфери використання.....	134

3.1.3 Дерев'яні ідіофони.....	137
3.2 Мембранофони: аналіз різновидів та значення у духовній культурі.....	139
3.3 Давні та традиційні ударні інструменти національних меншин Західного регіону Китаю.....	146
Висновки до розділу 3	151
РОЗДІЛ 4 ІНФІЛЬТРАЦІЯ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ СЕРЕДНЬОЇ ТА ЦЕНТРАЛЬНОЇ АЗІЇ У ТРАДИЦІЙНИЙ КИТАЙСЬКИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ. ВПЛИВ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ КИТАЮ НА ФОРМУВАННЯ ОДНОТИПНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ КОРЕЇ ТА ЯПОНІЇ.....	
4.1 Вплив Великого Шовкового шляху на адаптацію в китайському інструментарії окремих типів ударних інструментів Середньої та Центральної Азії (VI – X ст.).....	153
4.1.1 Мембранофони.....	154
4.1.2 Ідіофони.....	160
4.2 Взаємовпливи музично-інструментальних культур Китаю та ранньосередньовічних держав Центральної Азії, Кореї та Японії.....	167
4.2.1 Взаємодії Китаю з ранньосередньовічними державами Центральної Азії. Інфільтрація окремих типів ударних інструментів в китайську музично-інструментальну культуру.....	167
4.2.2 Вплив китайської та центральноазійської музично-інструментальної культури на формування групи ударних інструментів Кореї.....	175
4.2.3 Проникнення китайсько-корейських ударних інструментів у Японію.....	181
Висновки до розділу 4.....	192
ВИСНОВКИ.....	195
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	199
Додаток А. Карти.....	226
Додаток Б. Ілюстрації	233

ВСТУП

Актуальність. Китай – багатонаціональна країна з давніми культурними та музично-інструментальними традиціями, які нараховують понад шість тисячоліть. Це підтверджено знахідками найдавніших ударних інструментів, виявлених в археологічних розкопках, що проводились у різних регіонах сучасного Китаю, більшість з яких існує в музичній практиці дотепер.

Починаючи від доби неоліту, на території Китаю проживали численні етнічні спільноти, які створили свої самобутні культури. Протягом тисячоліть взаємодія цих культур поступово сформувала той дивовижний культурно-історичний феномен, який ми називаємо китайською цивілізацією. На даний час у Китаї проживає 56 національностей, і кожна з них має свою унікальну культуру та музично-інструментальні традиції, які відрізняються яскраво вираженим національним колоритом. Однак збереження специфіки музичних культур цих народів не призвело до подрібнення китайської музичної культури на окремі ізольовані сегменти, а утворило унікальний синтез.

Парадоксальним явищем для китайської музичної культури є той факт, що частина її інструментарію, зокрема й деякі різновиди ударних, має іноетнічне походження і не є автохтонним. Це передусім пов'язане з етнічним синкретизмом китайської культури, який утворився внаслідок міграційних процесів, що відбувалися починаючи з другої половини I тис. до н. е. і початком дії Великого Шовкового шляху. Протягом наступних століть китайський музичний інструментарій формувався під впливом інструментальних традицій народів Середнього Сходу, Центральної та Північно-Східної Азії, які в різні історичні періоди увійшли до складу китайської держави (уйгури, тибетці, тюрки, монголи, маньчжури та ін.). У свою чергу китайська музично-інструментальна культура мала значний вплив на музику та інструментарій Кореї й Японії.

Музичні інструменти будь-якого народу є найважливішою частиною його матеріальної та культурної спадщини. Вивчення їх походження, конструктивних особливостей, прийомів гри та умов функціонування дозволяє виявити широкий спектр питань як у рамках музичної археології (палеоорганології), етноорганології¹, так і розкрити питання більш узагальнюючого характеру. Вивчення інструментальної культури дає можливість скласти уявлення про звукоідеал китайської цивілізації. Як зазначав Є. Незайкінський, «семантика музичних звуків увібрала значення і зміст навколишнього життя ..., вона розвивається паралельно з історією життя народу» [154, с. 146]. Більшість давніх і традиційних музичних інструментів є концентрованим втіленням тієї символіки, яка відображає сутнісні риси відповідної світоглядної та релігійної системи.

Вивченням, реконструкцією, а також питаннями сфер функціонування музичних інструментів у різні періоди розвитку первісних культур та давніх цивілізацій займається музична археологія (або палеоорганологія) – нова галузь інструментознавства, що виникла в середині ХХ ст. Елен Гікман, одна з провідних етномузикологів зазначала, що спираючись на аналізи результатів археологічних розкопок, фахівці у галузі музичної археології здатні відновити картину ранніх форм музики та музичного життя давніх суспільств [274, с. 4].

У вивченні традиційного фонду китайських ударних інструментів – ідіофонів та мембранофонів безцінними пам'ятками є давні міфи, легенди, перекази та китайські писемні джерела (трактати, хроніки) що містять згадки про ударні інструменти, їх описи, назви та функціонування в певні історичні періоди, а також іконографічні джерела і музичні інструменти (кам'яні літофони, керамічні барабани, бронзові дзвіночки та дзвони та ін.), виявлені під час археологічних розкопок. Вони є надзвичайно важливими і фактично єдиними матеріальними свідцтвами музичного життя і культури найдавніших періодів історії китайського народу.

¹ Етноорганологія – наука про народні інструменти (від грецького етнос – народ, органон – інструмент та логос – слово, мова).

У китайському музичному інструментарії ударні інструменти – ідіофони й мембранофони – складають найчисельнішу групу інструментарію. У дослідженнях європейських, китайських та американських вчених їх окремі різновиди розглядалися в контексті історії китайської музичної культури, музичної естетики, музичної культурології, філософії музики, акустики, історії традиційних оркестрів, китайської музичної драми, релігійно-ритуальних аспектів танцювального мистецтва. Однак у зарубіжних дослідженнях, зокрема й на пострадянському просторі, дотепер не існує *системного інструментознавчого дослідження про китайські ударні інструменти та інструменти національних меншин*, що розглядаються у широких хронологічних рамках – від неоліту (IV тис. до н.е.) до Середньовіччя (XIV ст.) і які б вивчалися з позицій: 1) історичного розвитку автохтонного ударного інструментарію Китаю; 2) феномену синкретизму традиційної китайської інструментальної культури та корінних національних меншин, що формувався упродовж тисячоліть; 3) взаємовпливів та адаптації в китайській культурі іноетнічних інструментів; 4) впливу китайських ударних інструментів на формування однотипного інструментарію Кореї та Японії. Вивчення ударних інструментів в цьому контексті ще не ставало предметом окремого дослідження, що й обумовлює *актуальність* постановки цієї проблеми.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами

Роботу виконано на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка відповідно до перспективного тематичного плану № 4 «Методологічні аспекти українського історичного інструментознавства: сучасний стан, генеза і перспективи» на 2014–2019 рр. науково-дослідницької роботи кафедри.

Об'єкт дослідження – музично-інструментальна культура Китаю доби неоліту – Середньовіччя (IV тис. до н. е. – XIV ст.)

Предмет дослідження – ударні інструменти Китаю, мембранофони та ідіофони, що вивчаються в контексті синхронно-діахронного однотипного інструментарію давніх цивілізацій та народних традицій Азії.

Хронологічні межі дослідження – IV тис. до н.е. – XIV ст.

Географічні межі дослідження – країни Середньої, Центральної, Південної, Південно-Східної Азії та Далекого Сходу.

Мета дисертації – провести системне інструментознавче дослідження ідіофонів і мембранофонів у трьох аспектах – морфологічному, семантичному та структурно-функційному, що вивчаються у контексті однотипного інструментарію давніх цивілізацій та народних традицій Азії. Відповідно до мети у дисертації ставляться такі **завдання**:

1. здійснити історико-культурний та музично-історичний дискурс, розглянути літературу питання;
2. проаналізувати конструктивні особливості і сфери застосування китайських мембранофонів та ідіофонів IV тис. до н. е. – III ст. н. е. на основі археологічних, іконографічних та давніх китайських писемних джерел;
3. вивчити ідіофони та мембранофони національних меншин Китаю в контексті однотипного інструментарію давніх і народних традицій Південно-Східної, Середньої, Центральної та Східної Азії I тис. до н.е. – XIV ст.;
4. з'ясувати вплив Великого Шовкового шляху на адаптацію в китайському інструментарії окремих типів ударних інструментів Середньої та Центральної Азії VII – IX ст.;
5. вивчити процес інфільтрації ударних інструментів Центральної Азії в ранносередньовічну китайську музично-інструментальну культуру;
6. проаналізувати вплив китайських ударних інструментів на формування інструментарію Кореї та Японії.

Методологічна база дослідження ґрунтується на комплексі загально- та конкретнонаукових методів, які використані в процесі вивчення різних типів археологічних і традиційних ударних інструментів Китаю:

- *палеоорганологічного*, що застосовується у вивченні викопних археологічних музичних інструментів;
- *органологічного* – для аналізу конструкції інструментів;
- *археологічного* – для визначення датування музичного інструмента та його приналежності до певної археологічної культури й етносу;
- *історичного* – для з'ясування виникнення, еволюції та розвитку музичного інструмента у відповідні історичні епохи;
- *етномузикознавчого* – для дослідження функцій та застосування в народній музичній практиці;
- *порівняльно-типологічного* – для дослідження морфологічних відмінностей між однотипними інструментами давніх цивілізацій та архаїчним інструментарієм народних традицій.

Матеріалом дослідження слугували археологічні музичні артефакти, іконографічні матеріали, традиційні ударні інструменти, міфи, легенди, перекази, давні трактати, історичні династійні хроніки, етнографічні матеріали.

Теоретичну основу дослідження складають праці, виділені у декілька тематичних блоків:

- давніх і середньовічних філософів, істориків (Конфуцій, Сима Цянь, Сюньци, Чжоу Цзюй-фей, Шень Ко, Фань Чен-да, Мен-цзи, Ван Чун, Мо-цзи);
- історичні хроніки, писемні пам'ятки: «Книга пісень» («Шицзин»), «Чжоуські ритуали» («Чжоу лі»), «Каталог гір та морів» («Шан хай цзин»), «Бамбукові аннали» («Гу бень чжу шу цзи нянь»), «Го юй» («Промови царств»);
- з історії й археології (Гао Тяньлінь, Го Можо, С. Комісаров, Є. Кичанов, Лі Чунь-і, Сун Чжень-као, Тун Еньчжень, Чжан Я-цин, Л. Булдигерова, М. Кравцова, Д. Деопік, М. Ульянов, Хун Шен, Р. Ітс, Т. Кашина);

- з органології та палеоорганології (К. Закс, Е. Горнбостель, Дж. Блейдс, Б. Лавергрєн, Ф. Хегер, Р. Садоков, Ю. Шейкін, А. Шеффнер, І. Фурніс, А. Дьомін, Т. Визго, В. Мєшкеріс, С. Кібїрова, А. Сагалаєв, Су Ю Мєнь, Сяо Юмєй, Е Дон, Ю. Евсєєв, Тонь Кін Вун, Цзо Чжєньгуань, Ю Хуа);
- музично-історичні (Янь Інь Лю, Чжоу Чан, У Ген-Ір, Ся Є, Лі Чунь-ї, Дін Вей Да, Цзинь Вень Да, Г. Шнеєрсон, Хань Хумінь, Ляо Фу Шу, Ван Дон Мєй, В. Сісаурі);
- з культурології та історії культури (А. Алпатова, І. Баранова, Є. Барінова, Л. Васільєв, М. Воробйов, М Є. Васильченко, Д. Деопік, М. Єсіпова, Ж. Жєрне, Дж. Сенсом, Н. Іофан, Дж.Кіддер, М. Кравцова, Б. Ріфтін, Е. Шефер, Хун Байюань, Юй Дун, Чжун Фан, Лінь Сяопін);
- з етномузикознавства (Г. Бадмаєва, Е. Гікман, А. Вац, М. Каратигіна, М. Єсіпова, Н. Жуланова, Т. Еллінгсон, Ван Фанжєнь, Ван Юнчжань, Е Дон, Тхань Леу Тхі Кім);
- з релігієзнавства (Л. Васільєв, С.Токарєв, О. Маслов, Хань Фань, Ван Цзичао, Г. Ткаченко);
- з етнології (М. Бічурін, І. Баранова, Л. Васільєв, В. Гуляєв, Р.Ітс, М.Крюков, О. Філімонова, М.Сафронов, Н.Чебоксаров, Г. Стратанович, Дж.Кіддер, С. Кларк, То Туан);
- з міфології та фольклористики (Н. Дьяконова, Е. Яншина, Е. Вернер, М. Воробйов, В. Євсюков, Б. Ріфтін, Ху Циван, Юань Ке, Мурасакі Сікібу, М. Гранє);
- з мистецтвознавства (О. Глухарьова, І.Муріан, Нгуєн Фі Хоань, Хань Фань, В. Латов, В. Голубєв, С. Зубєр, О. Сердюк, М. Єсіпова, Н.Виноградова, Н. Ніколаєва);
- з акустики (Синьян Шєнь, В. Єремєєв).

Матеріалом дослідження є:

ударні інструменти – мембранофони та ідіофони Китаю:

1) археологічні викопні інструменти доби неоліту – бронзи;

- 2) екземпляри середньовічних ударних інструментів з музейних колекцій;
- 3) ритуальні ідіофони та мембранофони, які дотепер використовуються у церемоніальній практиці;
- 4) народні музичні інструменти;
- 5) іконографічні джерела II ст. до н.е. – XIV ст. (настінний розпис храмів та печер, зображення ударних інструментів на предметах ужиткового мистецтва, живопису, скульптури);
- 6) легенди, міфи, перекази;
- 7) трактати, династійні хроніки, літературні джерела.

Наукова новизна дослідження полягає у вперше здійсненій спробі системного вивчення китайських ідіофонів та мембранофонів з позицій синхронно-діахронного підходу крізь призму міжетнічних музичних комунікацій у широких хронологічних межах – від неоліту до Середньовіччя (IV тис. до н.е. – XIV ст.).

У зв'язку з цим у дисертації *вперше*:

- уведено до наукового обігу китайськомовні археологічні джерела з описами контекстів знахідок ударних інструментів
- застосовано методіку палеоорганологічного (музично-археологічного) вивчення мембранофонів та ідіофонів Давнього Китаю;
- систематизовано за діахронним методом китайські мембранофони, ідіофони та ударні інструменти корінних національних меншин Китаю за міжнародною систематикою музичних інструментів Горнбостеля-Закса;
- уведено до українського музикознавства маловідомі писемні та іконографічні джерела Китаю щодо ударних інструментів та сфер їх застосування;

Знайшло продовження:

- вивчення китайських археологічних ударних інструментів IV – I тис. до н.е. ;

- дослідження витоків і розвитку традиційного ударного інструментарію Китаю та інструментів його корінних національних меншин доби бронзи – Середньовіччя;
- вивчення взаємодії ударного інструментарію Китаю і держав Середньої й Центральної Азії та Далекого Сходу доби Середньовіччя.

Уточнено та доповнено:

- час виникнення вихідних прототипів окремих різновидів китайських мембранофонів та ідіофонів;
- доповнено систематику Горнбостеля-Закса різновидами неолітичних китайських литавр глеко- та кубкоподібної форм та барабану у формі амфори.

Теоретична і практична цінність отриманих результатів визначає перспективи використання положень, висновків та фактологічного матеріалу дисертації для здійснення подальших наукових досліджень з питань музичної археології, інструментознавства, в курсах історії виконавства на ударних інструментах та історії світової музичної культури.

Особистий внесок здобувача. Внеском у музичну археологію (палеоорганологію) є проведення системного вивчення китайських ударних інструментів з позицій історичної еволюції інструментарію, в його взаємодії з континентально-азійською традицією і традиціями острівних та півострівних музичних культур, що здійснено на основі комплексного підходу до вивчення різногалузевих матеріалів. Всі результати дослідження отримані дисертантом самостійно, публікації є одноосібними.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. Основні теоретичні положення, окремі результати і висновки дисертації апробовано у доповідях на п'яти Всеукраїнських та Міжнародних конференціях: Десята Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська культурно-мистецька практика в історичній ретроспективі» (Рівне, 2014); XII Міжнародна науково-практична

конференція «Культурний вектор розвитку України початку ХХІ століття: реалії і перспективи (Рівне, 2016); XIII Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку» (Рівне, 2017); Міжнародна наукова конференція «музикознавчий універсам молодих» (Львів, 2017); Шоста Міжнародна науково-творча конференція «Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття» (Одеса–Київ–Варшава, 2017)

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження викладено у п'яти одноосібних публікаціях, з них чотири – у фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України, та одна – в міжнародному науково-метричному виданні.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел та двох додатків – картографічного та ілюстративного. Список використаних джерел охоплює 300 позицій, у тому числі китайською, німецькою, французькою та англійською мовами. Загальний обсяг дисертації 265 сторінок, з них основного тексту – 198 сторінок.

РОЗДІЛ 1

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ДАВНЬОГО КИТАЮ. ОГЛЯД ДЖЕРЕЛ

1.1 Історико-культурний та музично-історичний дискурс

Китайська цивілізація є однією з найдавніших у світі, батьківщиною багатьох видатних відкриттів, що відіграли значну роль в історії людства. Безперервність розвитку китайської культури, етнічних та політичних традицій є однією з важливих особливостей її історії. До інших особливостей належить географічна віддаленість, що зумовила ізоляваність китайської цивілізації від центрів давньої світової культури. Починаючи від I тис. до н. е., в історичних династійних хроніках ретельно фіксували й описували історичні події та культурні явища Китаю. Зазначимо, що зацікавлення китайців історією своєї країни, зокрема її найдавнішими епохами, які можна реконструювати винятково на археологічному матеріалі, має давню традицію. Першим «археологом» у Давньому Китаї можна вважати видатного історика Сима Цяня (135 – 87 рр. до н. е.). У своїй праці «Історичні записки» («Ши цзи») він викладає історію країни від найдавніших часів до I ст. до н.е. Історик не лише спирався на численні давні писемні джерела I тис. до н. е. Мандруючи країною, він описував археологічні та етнографічні матеріали: збирав легенди й перекази, відвідував місця знаменитих битв та руїни давніх міст, досліджував написи на предметах, знайдених в землі. Зокрема, він був першим вченим, який залишив відомості про місце розташування столиці (що існувала від XIV до XII ст. до н.е.) першої китайської династії Шан (1766–1122 рр. до н. е.). Достовірність зібраної вченим інформації підтвердили сучасні археологічні розкопки. Надзвичайно цінними для нас є відомості про музичні інструменти, вміщені у розділі «Трактат про музику» («Юе Шу», гл. 24) [183, с. 70–94]. Вчений наводить перелік різних типів ударних та духових інструментів, які виникли або вже

існували в часи правління тієї чи іншої династії². Зазначимо, що в Китаї, як і в інших країнах Давнього Світу, не існувало єдиної системи літочислення. Для традиційної китайської історичної науки характерна періодизація давньої історії за династіями. Починаючи від I тис. до н. е., дати позначали за роками правління *вана* – верховного правителя, тому встановлення абсолютної хронології дотепер є суперечливим³. Лише від I ст. н.е. для позначення літочислення у Давньому Китаї почали використовувати особливі знаки шістдесятирічного циклу, що створило можливість більш точного визначення датування. Сьогодні для уточнення датування хронології більш раннього часу використовують нові методи обчислення абсолютних дат, зокрема за записами про сонячні та місячні затемнення [80, с. 343]. Так, за епохою «п'яти мудрих імператорів», що згадуються в міфах та легендах, настали часи правління «трьох династій» – Ся (2070 – 1765 рр. до н.е.), Шан-Інь (1766 – 1122 рр. до н.е.) та Чжоу (1122 – 247 рр. до н.е.). За традицією, епоху Чжоу ділять на дві частини – Західне Чжоу (XI ст.– 771 р. до н.е.) та Східне Чжоу (VIII – III ст. до н.е.) включно з періодами Чуньцю (771 – 481 рр. до н.е.) та Чжаньго (481 – 221 рр. до н. е.). На зміну династії Цін (221 – 207 рр. до н. е.) приходить династія Хань (202 р. до н. е. – 220 р.), час правління якої також розподіляють на Західний (206 р. до н.е. – 6 р. н.е.) та Східний (25 – 220 рр. н.е.) періоди і т.д.. Для дослідників, що вивчають загальноісторичні музично-інструментальні явища давніх культур і цивілізацій світу, подібна династійна хронологія становить значну складність. Вона також надзвичайно ускладнює вивчення кореляції історії Китаю зі світовим історичним процесом. Тому в наш час використовують археологічну періодизацію, яка розділяє етапи розвитку суспільства за рівнем

² Кожна династія мала власну назву, що відрізнялася від прізвищ правлячих родин. У якості найменувань династій спочатку використовували етноніми (назви племені чи народу, що заснували державу) або топоніми, якими володіли майбутні засновники династій. Від XII століття династії почали позначати філософськими категоріями. Наприклад, назва династії Юань означає «первісна», «початкова», тобто та, що закладає початок істинного правління, а Мін – «просвітлена». Між династійними періодами, що були державними утвореннями, пролягали періоди «смутного часу» (адміністративно-територіальні подрібненості країни), на що вказують їх визначення – «Епоха ворогуючих царств», «епоха Шести династій», «Трицарювання» та ін. [23, с. 7].

³ Наприклад, сучасні дослідники по-різному визначають дати правління династії Шан-Інь – 1122, 1066, 1050 та 1027 рр. до н. е.

виробництва та основним матеріалом, з якого виготовлялися знаряддя праці (палеоліт, неоліт, доба бронзи, доба заліза, Середньовіччя, Новий час, Новітній час). Зазначимо, що китайська періодизація має свої особливості. Так після доби бронзи розпочинається доба Середньовіччя, яка тривала від III ст. до середини XVIII ст., Новий час – від XVIII до початку XX ст., а Новітній – від 1917 року [104, с. 38]. Згідно загальноісторичного розподілу найдавніша епоха «п'яти імператорів» належить до доби неоліту (X – III тис. до н.е.), а час правління «Трьох династій» – до доби бронзи (II тис. до н.е.).

Завдяки археологічним методам визначення абсолютних хронологій вчені встановили точні дати (нижня та верхня хронологічна межа) існування певних типів музичних інструментів, що згадані у давніх писемних джерелах та виявлені під час археологічних розкопок у XX столітті. Для дослідження часу виникнення, подальшої еволюції, розвитку або відмирання тих чи інших типів музичних інструментів їх точне датування має надзвичайно важливе значення.

Неоліт (епоха «п'яти мудрих імператорів»). Давньокитайська цивілізація виникла на основі неолітичних культур, що сформувалися у VII–III тис. до н. е. в районі середньої течії р. Хуанхе (див. Додаток А, карта № 2). Басейн Хуанхе був головною територією формування китайського етносу, одним із центрів найдавніших світових цивілізацій. Про високий рівень музичної культури неолітичних племен свідчать знахідки 25-ти кістяних флейт із сімома пальцевими отворами, що дозволяло видобувати сім звуків. Вони датуються приблизно VII тис. до н. е. [297, с. 769–779]. У VI тис. до н.е. виникла одна з найяскравіших археологічних культур доби неоліту – Яншао. Свою назву вона отримала за місцем перших знахідок у 1921 р. поблизу селища Яншао в провінції Шеньсі⁴ [104, с. 42]. Про високий рівень цієї культури свідчать надзвичайно витончений мальований посуд та вироби з глини, зокрема й глиняні музичні інструменти. Це керамічні калатальця,

⁴ Згодом у науковій літературі термін «Яншао» використовували для позначення всієї китайської неолітичної епохи та її культури. Культура Яншао існувала від VI по III тис. до н. е. на територіях сучасних провінцій Хенань, Шеньсі, Шаньсі та Ганьсу (див. Додаток А, карта № 1; карта № 3) [104, с. 42].

барабани різної форми, духові інструменти типу флейт-окарин, керамічні роги та кам'яні літофони. Вони стали прототипами тих ударних і духових інструментів, які в наступні історичні періоди будуть обов'язковими учасниками церемоніальної музики Китаю. У китайських міфах і легендах походження музичного мистецтва та музичних інструментів завжди пов'язувалося з культурними героями, правителями та предками. В одній із легенд йдеться про те, що одним із перших мудрих правителів був Жовтий імператор Хуанді. За переказами, вченим вдалося встановити, що він правив від 2698 до 2598 рр. до н.е. [167, с. 89]. Уважають, що Хуанді виготовив перший барабан, на який натягнув шкіру дикої тварини Куя, що мала тіло мавпи й обличчя людини. Паличку для барабана Хуанді зробив із найбільшої кістки бога грому Лей-шеня. Цей барабан мав надзвичайні магичні якості: «... коли Хуанді вдарив у барабан дев'ять разів – загули гори, відгукнулися долини, змінився колір землі й неба, воїни зміцніли духом, а ворог Чию та його військо перелякалося на смерть» [250, с. 125]. Після страти Чию правитель Хуанді на честь перемоги створив «Мелодію барабана *гангу*», що складалася з десяти частин [250, с. 126]. Назви окремих частин мелодії, згаданих у легенді («Злякатися звуків грому та землетрусу», «Здрігання від вигляду лютого тигру», «Ревіння Куя», «Боротьба орла з коршаком») свідчать про надзвичайно войовничий характер цієї музики, яка виконувалася у супроводі потужних ритмічних звуків барабана. Очевидно, з того часу барабани почали уважати символами сили й могутності правителів і військових перемог. Керамічні барабани були також атрибутами неолітичних заупокійних культів, про що свідчать їх знахідки в якості предметів поховального обряду (рис.1; 2; 3).

Дослідники вважають, що за часів правління імператора Хуанді у Давньому Китаї виникла система звуковисотних еталонів *люй-люй*, що складалася з 12 тонів-*люй*⁵. За легендою, двірцевий музикант імператора Хуанді Лін Лунь у горах Куньлунь знайшов особливий бамбук і виготовив з

⁵ Термін *люй* означає міру, норму, закон, стрій, дванадцятищаблевий хроматичний звукоряд [226, с. 258].

нього свиріль, що складалася з 12 трубок. Слухаючи щебетання пари феніксів, він настроїв шість трубок відповідно до співу фенікса-самця, а інші шість – до співу фенікса-самиці [226, с. 259]. Звучання свирілі виявилось ідеальним, тому на її основі було встановлено числове співвідношення звуків системи *люй*. Кожен із тонів системи мав глибокий філософський зміст. Шість непарних тонів, що позначалися ієрогліфом 律 втілювали чоловічий первень, світлі й активні сили Неба *ян*: *c, d, e, fis, gis, ais*. Шість парних тонів, які позначалися ієрогліфом 呂, втілювали жіночі, темні, пасивні сили Землі *інь*: *g, a, h, cis, dis, eis (= f)*. Незважаючи на різницю у правописі, ці ієрогліфи читали однаково – *люй*. Звідси й походить назва *люй-люй* (律呂) У пізніші часи за цією системою настроювали не лише духові, а й ударні інструменти – набори дзвонів та літофонів. Кожен із дванадцяти тонів мав свою назву, що була символічною: наприклад, перший тон хроматичного звукоряду *c*, який був еталоном настроювання, мав назву *хуанчжун* («жовтий дзвін», тобто дзвін імператора), тон *g* – *лїньчжун* («лісовий дзвін»), тон *h* – *юнчжун* («дзвін, що звучить у відповідь») і т. д. [226, с. 261]. Система *люй-люй* протягом тисячоліть була основою китайської теорії музики [257, с. 41–90]. Зазначимо, що в результаті її розвитку китайці вже у XVI ст. засвоїли темперацію і таким чином випередили аналогічне відкриття, здійснене в Європі на багато десятиліть пізніше [226, с. 257].

Доба бронзи. Від часу правління династії Ся (2070 – 1765 рр. до н. е.) в Китаї розпочалася доба бронзи. У цей період виникають найдавніші дзвіночки, виготовлені з бронзи (рис. 16 а).

Наступний період історії Китаю отримав назву Шан-Інь (XVI – XI ст. до н. е.). Так називали плем'я, яке у II тис. до н.е. заселяло долину р. Хуанхе. У цей період була утворена перша китайська держава (див. Додаток А, карта № 4) на чолі з правителем – *ваном*, який одночасно був верховним жерцем⁶. Відбуваються зміни у всіх сферах життя: було винайдено прядіння шовку,

⁶ У китайській історіографії, що підтверджена сучасними археологічними матеріалами, епоха Шан-Інь поділялася на два періоди: Шан (або ранній Інь, XVI–XIV ст. до н. е.) та пізній Інь (від XIV по XI ст. до н. е.) [104, с. 47].

ієрогліфічне письмо, розвивалося бронзоліварне виробництво. Паралельно з розвитком технології відливання бронзи давні китайці почали використовувати цей метал для виготовлення музичних інструментів. Завдяки археологічним розкопкам було виявлено велику кількість бронзових дзвіночків та дзвонів. Серед світових культур доби бронзи це унікальне явище, тому що в європейських культурах цього періоду з бронзи та міді виготовляли лише зброю та побутові ріжучі інструменти. [209, с. 78].

У період правління династії Шан-Інь виникають бронзові настроювані ідіофони *бяньнао*, що склалися з різних за розмірами дзвіночків типу європейських карійонів (рис.16). Значну кількість цих інструментів археологи виявили у похованнях вельмож, що були знайдені поблизу м. Аньян (провінція Хенань) (див. Додаток А, карта № 1). Вони мають мигдалеподібну у розрізі форму і залежно від місця удару по корпусу продукували два різних звуки. Крім настоюваних ідіофонів невеликих розмірів у період правління династії Шан почали відливати великі за розмірами дзвони мигдалеподібної форми (рис.17).

У XI ст. до н. е. держава Шан-Інь була завойована племенем Чжоу. Переможці, які заснували династію Чжоу (1122– 247 рр. до н. е.)⁷, утворили на підкореній території свою державу (див. Додаток А, карта № 5). Вони перейняли багато технічних і культурних досягнень своїх попередників [23, с. 18]. Давні писемні джерела та археологічні знахідки бронзових виробів і ударних музичних інструментів, що були виготовлені з цього металу в часи правління династій Ся, Шан-Інь та Чжоу, свідчать про те, що вони слугували символами високого соціального статусу і репрезентували матеріальне втілення системи музики та ритуалу [209, с. 80]. За релігійно-філософськими уявленнями сутність музично-ритуальної системи доби бронзи в Китаї полягала у вшануванні культів Неба та предків. Верховні правителі династій Ся і Шан виступали також у ролі верховних жерців, яких уважали посередниками між Небом, Землею та людьми [209, с. 81]. В епоху Чжоу з

⁷ Правління династії Чжоу поділяється на два періоди: Західне Чжоу (1122– 771 рр. до н. е.) та Східне Чжоу (771 – 247 рр. до н. е.) [104, с. 52].

метою обґрунтування влади виникає вчення про «мандат Неба», тобто божественне походження та обґрунтування влади династії Чжоу. Імператор мав титул «Син Неба» [209, с. 84]. У цей період виникає набір дзвонів *бяньчжун* (рис. 19). Цей інструмент став символом могутності й влади імператора та одним із основних предметів у ритуалах поклоніння Небу та божественним предкам імператора. Чжоуська епоха ознаменувалася потужним розвитком усіх галузей китайської культури, розквітом філософії, літератури та мистецтва. Цікаво, що вже перші імператори династії Чжоу усвідомлювали велику силу музики. Сима Цянь зазначав: «Щоразу, коли мудрі правителі сивої давнини зверталися до музики, вони робили це не задля задоволення й власних радощів, не задля насолоди почуттів та веління пристрасті, а намагалися застосувати її *для керування країною*» (курсив мій – *Ч. Н.*) [183, с. 94]. В епоху правління династії Чжоу формується філософське осмислення ролі й місця музики у суспільстві. Це пов'язано з діяльністю Конфуція (бл. 551 – 479 рр. до н. е.). Видатний філософ уважав, що музика є дзеркалом природи. У ній закладено два початки: сила Неба *ян* – світлий, активний, чоловічий первень, та сила Землі *інь* – темний, пасивний, жіночий. На думку філософа, музика повинна бути природньою, наче гармонія Неба й Землі, вона є засобом зв'язку між ними, а також найважливішим засобом виховання суспільства та керування державою [103, с. 67].

У цей період здійснюється ряд заходів, що були скеровані на впорядкування та розвиток музичного життя, передусім двірцевого. Під впливом конфуціанської доктрини починає формуватися система двірцевих церемоніалів, важливим компонентом якої стає музика. Було створено спеціальне Музичне відомство (Да-си-юе), що відповідало за церемоніал та музику. При ньому починає функціонувати музична школа для підготовки двірцевих музикантів і танцюристів. З історичних літописів відомо, що на різних інструментах у цій школі навчалося близько 1339–1463 школярів віком від 13 до 20 років [201, с.141].

Основні норми та правила музичної системи, розроблені в епоху Чжоу, пізніше стануть традиційними для Китаю. Зокрема, в період правління династії Чжоу у державному апараті існувала посада «Великий міністр музики». До його обов'язків належало проводити всі державні ритуали з їх музичним оформленням.

В цей період з'являється велика кількість музичних інструментів. У літописних джерелах династії Чжоу згадано понад 70 різновидів струнних, духових та ударних інструментів, які були у складі двірцевого оркестру [188, с. 42–52; 131, с. 36]. Його основу складав набір дзвонів *бяньчжун*. Серед ударних інструментів до складу оркестру входили також різні за формою й розмірами барабани, окремі дзвони та літофон *бяньцин*. Уявлення про грандіозні масштаби чжоуського двірцевого оркестру надають археологічні розкопки, здійснені в провінції Хубей. У 1978 році там було знайдено гробницю правителя, в якій виявлено 124 музичних інструменти, розташовані вздовж трьох стін сорокаметрової поховальної камери. Ближче до стін було вміщено набори дзвонів *бяньчжун* та літофонів *бяньцин*. Перед ними було розкладено духові інструменти та барабани різних типів [131, с. 37]. Кількість музичних інструментів (124 одиниці!) свідчить про те, що до складу оркестру входило понад сто виконавців. Розташування інструментів оркестру у гробниці, здійснене чітко за сторонами горизонту, корелюється з уявленнями про навколишній простір та правилами чжоуських ритуалів. Двірцевий оркестр імператора повинен був розташовуватися відповідно до чотирьох сторін світу. Оркестри осіб нижчих рангів – князів, намісників імператора (*чжу-хоу*) та чиновників (*дафу*) були розташовані згідно з системою рангів відповідно з трьох, двох та однієї сторони зали знаті й чиновників (аналогічна система розташування інструментів існувала і в поховальних спорудах) [209, с. 88].

До нашого часу зберігся докладний опис двох оркестрів, один з яких (*сюаньсюань*) належав намісникові імператора (*чжу-хоу*), другий (*тесюань*) – двірцевому вченому [131, с. 40]. Основними інструментами цих оркестрів

були ударні *бяньчжун* та *бяньцин*, струнні й духові виконували акомпануючу функцію. До складу оркестру *сюаньсюань* входили також дерев'яні ідіофони *чжу* (рис.12), *юй* (рис.13), різні типи барабанів та духових інструментів. Оркестр налічував 35 виконавців і за рангом був розташований за трьома сторонами світу (схід, захід, північ). Оркестр, що належав вченим мужам, складався з тих самих груп музичних інструментів, але налічував лише 15 виконавців, які грали на 17 інструментах і був розташований згідно з системою рангів, біля північної стіни [131, с. 40].

У період правління династії Чжоу виникає традиційна класифікація музичних інструментів *ба інь* («вісім звуків»). Відповідно до неї інструменти розподілялися на вісім категорій – не за способом звуковидобування (духові, струнні, ударні), а за матеріалом («вісім тембрів»), з якого вони виготовлялися: шовку – струнні (щипкові, смичкові); бамбуку (дерев'яні духові типу гобоя та флейт); дерева (скребкові ідіофони); каменю (літофони); металу (дзвони, металофони, цимбали з металевими струнами, гонги); глини (флейти-окарини, калатальця *таосянци*); гарбуза (духові з вільною тростиною); шкіри (барабани). Ця класифікація є доволі умовною, тому що, за почерпнутими з археологічних розкопок відомостями, найдавніші флейти («бамбук») виготовлялися з кісток, а шкіра чи дерево використовувалися також як матеріал для виготовлення окремих деталей струнно-смичкових інструментів.

Класифікація *ба інь* була пов'язана з системою *ба фен* («вісім вітрів»), що корелювалася з напрямками у просторі. Перша згадка про цю систему у зв'язку з музичними інструментами походить із зібрання історичних хронік «Го юй» («Промови царств», 522 р. до н. е.). В них зазначено, що музичні інструменти потрібно виготовляти, керуючись принципами узгодження звуків одного з іншим у такий спосіб, щоб звучання інструментів гармонізувалося з «восьмома вітрами». У хроніках також наведено класифікацію матеріалів для виготовлення інструментів та п'ять видів їх застосування в музиці: «... інструменти з металу й каменю починають

музику, з шовку та бамбуку – виконують її, ... інструменти з гарбуза та глини допомагають їм, а зі шкіри та дерева тримають ритм [45, с. 72–73]. Відтак виокремлювалися чотири основні класи інструментів: 1) ті, що дзвенять (дзвони та кам'яні пластини); 2) струнні; 3) духові та 4) ударні (барабани з натягнутою шкіряною мембраною). Цей розподіл символізував чотири пори року, чотири сторони світу та інші явища, пов'язані з концепцією чотирьох фаз кругообігу природи (зима, весна, літо, осінь). Барабани відповідали часу зимового сонцестояння (народження *ян* у надрах *інь*), інструменти, виготовлені з бамбуку – весні. Шовкові струни відповідали літові, а інструменти, виготовлені з металу – осені.

Сторони світу та напрямки вітрів	Пори року	Явища	Матеріал	Музичні інструменти
Північний схід	зима–весна	гір	гарбуз	губний органчик <i>шен</i>
Схід	весна	гора	бамбук	флейти <i>сяо</i> та <i>чі</i>
Південний схід	Весна–літо	вітер	дерево	дерев'яні ідіофони <i>юй</i> та <i>чжу</i>
Південь	літо	вогонь	шовк	цитри <i>цин</i> , <i>се</i> , <i>чжен</i>
Південний захід	літо–осінь	земля	глина	окарина <i>сюань</i>
Захід	осінь	волога	метал	дзвони <i>чжун</i> та <i>бо</i>
Північний захід	осінь–зима	небо	камін	літофон <i>цин</i>
Північ	зима	вода	шкіра	барабани

Із наведеної класифікації випливає, що лише один із восьми матеріалів став основою для виготовлення струнних інструментів (шовк) і один – для виготовлення барабанів (шкіра). Натомість для виготовлення ідіофонів та духових інструментів використовували по три види матеріалів. Ідіофони виготовляли з металу, каміння та дерева, а духові – з гарбуза, бамбуку й глини. Зазначимо, що ідіофони в китайській духовній культурі, на відміну від інших давніх цивілізацій, відігравали основну роль. На думку К. Закса, ця обставина вплинула на еволюцію окремих різновидів ідіофонів – від однозвучних до мелодичних інструментів (набори дзвонів та літофонів). Жодна з інших давніх цивілізацій не створила подібних інструментів [289, с. 175].

Отже, у чжоуську епоху було закладено основи для розвитку музичної культури Китаю. У цей період відбулося філософське осмислення важливої

ролі музики у суспільстві, здійснено класифікацію музичних інструментів на вісім класів (за матеріалом виготовлення) та перші спроби наукового пояснення системи звукоряду. У цей період відбувся процес виділення музики з синкретизму мистецтв (музика – поезія – хореографія) у самостійний вид мистецтва, який отримав назву «іньюе» («мистецтво звуків») та виникнення особливого різновиду звуковисотних ідіофонів (набори дзвонів та літофонів).

Епохи Шан-Інь і Чжоу стали підґрунтям формування китайської цивілізації, увібравши в себе та асимілювавши в єдину китайську культуру чимало давніх племен, що проживали з доби неоліту на півдні, заході, сході та півночі Китаю.

У III ст. до н. е. династія Цинь (221 – 206 рр. до н.е.) поклала край тривалому періоду панування чжоуської епохи і створила першу імперію в історії Давнього Китаю (див. Додаток А, карта № 6). Її засновник Ін Чжен (259 – 210 рр. до н. е.) проголосив себе «Божественним володарем» імперії – Цинь Шихуанді. За допомогою жорстокого деспотизму та кривавих репресій йому вдалося за короткий час правління (15 років!) створити першу в Китаї об'єднану централізовану державу, побудувати Велику китайську стіну та провести ряд кардинальних реформ, зокрема грошову та китайського ієрогліфічного письма. [201, с. 143]. Ставлення Цинь Шихуанді до культури й мистецтва було доволі суперечливим. З одного боку, провівши ряд реформ, він сприяв розквітові літератури та мистецтва. Зокрема, його імператорський оркестр за кількістю виконавців був грандіозним за масштабами у порівнянні з оркестром імператорів династії Чжоу. Крім того, існував камерний оркестр імператриці, який брав участь у музикуванні в її покоях та на імператорських бенкетах. З іншого боку, Цинь Шихуанді нещадно знищував конфуціанство та його прибічників. У 213 р. до н.е. за його наказом було спалено всі конфуціанські книги і страчено близько 460 вчених. [201, с.143] Знищувалися також музичні інструменти, зокрема дзвони *бяньчжун*, які були головним інструментом у ритуалах на честь Конфуція, богів та імператорів

династії Чжоу [131, с.40]. У 206 р. до н. е., внаслідок народних повстань, цинська імперія перестала існувати.

Династія Хань (206 р. до н.е. – 220 р. н.е.) (див. Додаток А, карта № 7), що прийшла на зміну деспотичному режиму Цинь Шихуанді, найперше відновила ідеї конфуціанства, які з того часу й до початку ХХ ст. стають офіційною державною ідеологією Китаю. Найважливішою подією для музичної культури Китаю стало заснування у 112 р. до н. е. державної установи – особливої музичної Палати *Юефу* (Палата пісень). Ця Палата проіснувала 106 років [203, с. 13]. Її основною функцією було керування усіма сферами музичного життя імперії, а також відновлення музично-інструментальної культури династії Чжоу. Двірцеві оркестри того часу створювалися на основі впорядкування й відновлення спадщини оркестрової музики династії Чжоу, основними інструментами якої були дзвони *бяньчжун* та літофони *бяньцин* [131, с.41]. Розкішні бенкети, що влаштовувалися в палацах вельмож, були у той час звичним явищем. Вони супроводжувалися різноманітними розвагами, під час яких музичні ансамблі не лише виконували інструментальні твори, а й акомпанували різноманітним танцювальним та акробатичним номерам і театральним постановкам. Серед числа пісенних і танцювальних виступів були, зокрема, й такі, як «Танець під удари барабана *цзяньгу*». Зображення сцен музичних розваг періоду династії Хань збереглися на кам'яних рельєфах гробниць аристократів [186, с. 150–153].

Доба Середньовіччя. Період династій Суй (589–618 рр.) і Тан (618–960 рр.) був часом блискучих досягнень китайської музичної культури, він позначений великими зрушеннями як у сфері виконавського мистецтва, так і в технології виготовлення музичних інструментів. Епоха правління династії Тан увійшла в історію Китаю як «золоте століття» (див. Додаток А, карта № 8).

Вже в перші роки правління імператорський двір та уряд створюють спеціальний орган *Цзяофан* (618 р.), який відповідав за стан музичної

культури в країні [203, с. 13]. У цей період остаточно формуються основні принципи класичної ритуальної (церемоніальної) музики *яюе*, основи якої було закладено ще в епоху династії Чжоу. Принципи, сформовані у танську епоху, залишалися незмінними й у наступні історичні періоди. Одночасно з класичною формою двірцевої ритуальної музики *яюе* потужного розвитку зазнає світська, бенкетно-церемоніальна музика *яньюе*, парадно-військова *кучуйюе*, пісенно-танцювальна *бацюю* та інструментальна музика [203, с. 13].

Зазначимо, що в загальній історії Китаю між танською (618–907 рр.) та наступною епохою правління династії Сун (960–1279 рр.) пролягав період «смутного часу» – епохи П'яти династій⁸ (907–960 рр.). Проте розквіт культури в епоху Тан виявився настільки потужним, що майже півстолітній період «смутного часу» не мав негативного впливу на загальний процес розвитку музичної культури [203, с. 14].

Китай – багатонаціональна країна. Починаючи з епохи неоліту, на його території проживало багато етнічних спільнот, які протягом століть витворювали свої самобутні культури. Основна особливість Давнього Китаю полягає в тому, що він розподілявся на дві частини – північну (басейн р. Хуанхе) та південну (басейн р. Янцзи) (див. Додаток А. карта № 9). Сучасні історики розглядають ці дві області як унікальний двоєдиний історичний регіон [54, с. 167–176]. На сьогодні, крім основної національності *хань*, в Китаї проживає 55 національних меншин (*чжуани, уйгури, маньчжури, тибетці, монголи, корейці, туцзя, мяо, яо* та ін.), які належать до тибето-бірманських, тайських, в'єт-міонгських мон-кхмерських, монгольських, тюркських, тунгусо-маньчжурських та інших народів (див. Додаток А. карта № 10). У кожного з цих народів існували власні традиційні форми музичного мистецтва та інструментарій, зокрема й ударний. Це бронзові і дерев'яні ідіофони (барабани *тунгу*, гонги, набори настоюваних гонгів, щілинний барабан *мугу* та ін.) та мембранофони (одно- двомембранні

⁸ П'ять династій (907–960 рр.) – епоха політичних переворотів, які розпочалися з повалення династії Тан і закінчилися початком панування династії Сун. За цей час на півночі країни одна за другою змінилося п'ять династій і було засновано десять незалежних царств.

барабани різних форм, бубни). У давнину та в усі наступні епохи ці народи взаємодіяли між собою. Тому унікальність китайської цивілізації і її музично-інструментальної традиції полягає в тому, що вона витворювалася не одним етносом, а всією сукупністю народів що проживали на території Китаю.

Надзвичайна відкритість танської держави, її лояльне ставлення до інших релігій та активна зацікавленість чужоземними культурними традиціями спричинили бурхливий розвиток танського мистецтва. З початком функціонування у перших ст. н. е. Великого Шовкового шляху відбуваються інтенсивні міжетнічні контакти та взаємообмін музичними традиціями Китаю та сусідніх держав (див. карту № 11).

Китайські джерела свідчать про високий рівень музичної культури Середньої та західної частини Центральної Азії⁹, зокрема міст-оаз Турфана, Кучі, Кашгара, Самарканду й Бухари, які мали найбільший вплив на китайську музику [245, с. 80]. При дворі імператорів династії Тан було створено дев'ять «музичних відділень», тобто ансамблів, п'ять із яких склалися з вихідців із Середньої Азії та Східного Туркестану¹⁰. Вони виконували свою національну музику на національних інструментах [26, с. 91]. Зокрема, із Західного краю¹¹ в китайський інструментарій потрапили деякі різновиди середньо- та центральноазійських ударних інструментів – барабани *яогу* (рис. 30), ідіофони *фансян* (рис. 35) та ін.

В результаті взаємопроникнення ранньосередньовічних музичних культур Китаю та союзів тюркських і монгольських кочових племен Центральної Азії (*хунну*, *сянбі* й ін.), відбувався процес культурного

⁹ За даними ЮНЕСКО, Середня Азія – історико-географічний регіон Євразії, розташований на території сучасних держав Узбекистану, Киргизії, Таджикистану та Туркменії. Регіон Центральної Азії охоплює територію Казахстану, Монголії, азійської частини Росії (південніше зони тайги), північно-західного Китаю (Синьцзян, у давнину – Східний Туркестан, Тибету, Внутрішня Монголія, провінція Цинхай, західна частина Сичуані та північна Ганьсу), а також Афганістану, північно-західної Індії, Півночі Пакистану та Півночі Ірану.

¹⁰ Східний Туркестан – історична назва регіону Центральної Азії, на території якого з давніх часів проживають тюркомовні народи – уйгури, узбеки, казахи, киргизи та інші. 1949 р. увійшов до складу Китайської Народної республіки під назвою «Синьцзян».

¹¹ «Західний край» – назва земель, прийнята в китайських історичних хроніках III ст. до н. е – VIII ст. н. е., що були розташовані західніше від Китаю.

взаємообміну окремими різновидами ударних інструментів. У китайські оркестри потрапляє монгольський набір настоюваних гонгів *юньло* (рис. 37). В процесі інфільтрації у монгольську двірцеву музику проникають китайські церемоніальні інструменти – набори дзвонів *бяньчжун*, літофони *бяньцин*, дзвони *чжун*, гонги, тарілки, барабани *тангу*, *чжангу*, яогу та ін., що згадуються у писемних джерелах.

Іноземні оркестри грали винятково під час «неофіційних» двірцевих урочистостей. Натомість на «офіційних» церемоніях звучали традиційні китайські мелодії, що виконувалися на старовинних китайських інструментах, переважно на дзвонах *бяньчжун*, літофонах *бяньцин* та струнних цитрах [245, с. 78].

Сформований упродовж доби бронзи китайський ударний інструментарій та привнесені й адаптовані різновиди іноземних інструментів у незмінному вигляді продовжували існувати і в добу Середньовіччя. Дотепер більшість з цих інструментів існує у традиційному інструментарії китайців.

У ранньому Середньовіччі маршрутами Великого Шовкового шляху у Китай із Центральної Азії та Індії проникали не лише предмети матеріальної культури, музика, танці та музичні інструменти, але й будизм. Музична компонента буддизму в Китаї вийшла далеко за межі культового значення. Вона вплинула на різні аспекти музичної культури й мистецтва. Підкреслимо, що розповсюдження буддизму з його «музичними культами» сприяло інтенсивним музичним контактам між Середньою Азією, Індією та Китаєм. Безперешкодне проникнення буддизму на територію Китаю можна пояснити тим, що офіційна ідеологія буддизму розглядала музику як важливий засіб у трансмісії вчень і догм послідовників, як елемент, що вносить в душу позаземне, божественне начало, що значною мірою було зумовлене ідеологемами китайської держави в різні історичні періоди її історії [26, с. 97].

Національна політика китайських правителів стосовно до етнічних груп формувалася протягом багатьох століть. Ще у II ст. до н. е., в часи правління династії Хань, Китай почав проводити політику послідовного приєднання територій, на яких проживали неханьські народи, й застосовувати гнучкі методи керування «варварами» (так у давнину китайці називали інші народи – *Ч. Н.*). Пізніше, у часи правління династії Тан (618–908 рр.) у китайську політичну доктрину було внесено ідею багатонаціональної держави. У подальшому, з метою збереження цілісності, економічного та соціального розвитку Китай усіяко намагався вирішувати національні питання, передусім розвиваючи та зберігаючи традиції, звичаї, мову та музично-інструментальну культуру всіх національних меншин, що проживають на території держави. Важливим матеріалом, що дозволяє пов'язати минуле та сучасне музичних культур національних меншин, є жива виконавська практика, яка зберегла релікти давніх традицій та інструментарій, що в незмінному вигляді через тисячоліття дійшов до нашого часу.

Формування музичної культури Кореї та Японії відбувалося під потужним впливом китайського музичного мистецтва та філософсько-етичних уявлень конфуціанства, будизму та даосизму. Філософсько-релігійні вчення зробили суттєвий внесок у розвиток науки, музики та хореографічного мистецтва Кореї. Конфуціанство сприяло розповсюдженню китайської музики і танцю, пов'язаних з конфуціанськими ритуалами. У 1116 р. до двору корейських імператорів з Китаю прибув повний склад (понад 100 інструментів і виконавців) конфуціанського церемоніального оркестру. Виконувана ним музика отримала корейську назву *те сонак*. З того часу веде свою історію корейська двірцева музика *аак* (китайська *яюе*, тобто вишукана музика). Вона звучала також у конфуціанських храмах та храмах предків правителів [200, с. 158–159]. Відповідно до китайської класифікації музичних інструментів, оркестр складався з восьми видів інструментів: набору дзвонів *бяньчжун*, літофонів *бяньцин*, дерев'яних ідіофонів *юй* та *чжу*, різновидів китайських барабанів, а також струнних та духових інструментів. Світська

інструментальна музика, що супроводжувала двірцеві бенкети, була китайського походження. Про це свідчить її назва *таньак*, що в перекладі означає «танська, тобто музика династії Тан».

Японія з давніх часів мала тісні зв'язки з континентальною Азією, передусім з Китаєм та Кореєю і перебувала під їх потужним культурним впливом. За свідченням історичних хронік, вперше континентальна музика в Японії виконувалася корейськими музикантами ще у 453 – 454 роках [199, с. 109]. У VI ст. відбувається активне запозичення Японією музики трьох корейських царств – Когурьо, Пекче та Сілла (див. Додаток, карта № 13). Ця музика належала цілковито китайській ритуальній музичній традиції. У цей період відбувається також активне запозичення досягнень не лише в галузі музичної культури, але й моделі організації суспільства та держави, а також елементів духовної культури [199, с. 110]. Як зазначав Джон Сенсом, знавець історії культури Японії, заслуги Кореї у цей період неможливо переоцінити. Це пояснюється не лише тим, що через Корейський півострів проникала духовна культура з материка, але й тим, що саме корейці були розповсюджувачами та першими вчителями всього того, що жадібно сприймала тоді Японія [184, с. 75]. Безпосередньо китайська музика проникає в Японію дещо пізніше, в період правління династії Тан (618–907 рр.). Вона отримала назву *тогаку*, тобто танська музика. Найраніші згадки про неї вміщені в історичній хроніці «Сьоку ніхонкі» (797 р.) [199, с. 110]. На основі запозичення цієї музики спочатку з Кореї, а згодом із Китаю, формується музична культура Японії, яка отримала назву *гагаку*. У широкому значенні термін *гагаку* є сукупністю понять, що визначили стильові напрямки розвитку музичної культури Японії VII – XII століть. Японська музика *гагаку*, китайська *яюе* та корейська *аак* мають спільні витоки. Тому не випадково, що ці терміни зводяться до єдиного ієрогліфу, що перекладається як «досконала, гармонічна, правильна музика» [200, с. 160]. Однак зазначимо, що їх зміст, з огляду на специфіку історичного розвитку кожної з цих країн, відрізнявся. Якщо китайська *яюе* та корейська *аак* є

двірцевим ритуальним дійством на честь Богів, Конфуція та імператорів, то японська *гагаку* стала передусім церемоніальною музикою для виконання на імператорських прийомах та бенкетах [200, с. 160]. Тому в інструментарії *гагаку* не використовували головні китайські ритуальні ударні інструменти – набір дзвонів *бяньчжун* та літофони *бяньцин*.

З іноземної музики японці запозичили лише те, що відповідало духові їх національного характеру. Вони не сприймали динамічну і технічну музику, засвоюючи лише тиху й споглядальну [199, с. 111]. Тому до інструментального складу *гагаку* входили духові (поздовжна та поперечна флейти, губний органчик), струнні (цитра й лютя) та ударні інструменти (бронзовий гонг, барабан у формі пісочного годинника та бочкоподібний барабан).

Вище зазначалося, що найдавніша китайська класифікація *баїнь* («вісім звуків») розподіляла всі інструменти на вісім категорій не за способом звуковидобування (духові, струнні, ударні), а за матеріалом («вісім тембрів»), з якого вони виготовлялися (шовк, камінь, метал, глина тощо). Ця традиційна типологія є надзвичайно важливою для вивчення китайського музичного мистецтва. Вона відображає загальнокультурні погляди на музичні інструменти та їх ієрархію, що спирається на космологічну модель часо-просторових координат та природних елементів. Верхню позицію у цій ієрархії займають барабани, які уважали втіленням звуків Неба.

Середньовічний китайський вчений Чень Янь у трактаті «Записки про музику» (1101 р.) подав опис 460-ти музичних інструментів. Дотримуючись системи *ба інь* (за матеріалом виготовлення), він розподілив їх на три категорії, назвавши їх генеалогічною класифікацією. Термін «генеалогічна» вчений застосовує не для визначення їх походження (китайського чи іноземного), а для поділу їх за функційним призначенням. До першої категорії – *ану* – він зачислив 123 інструменти, що використовувалися в церемоніальній музиці, до другої – *хуну* – 107 інструментів світської музики, до третьої – *шуну* – 230 інструментів народної музики [186, с. 142].

У сучасному міжнародному інструментознавстві загально визнаною є класифікація музичних інструментів Е.-М. фон Горнбостеля – К. Закса «Систематика музичних інструментів» [214, с. 229–261.]. В її основу покладено два критерії – джерело звуку (мембрана, струна, стовп повітря та ін.) і спосіб його видобування. Автори зберегли чотири основні класи (види) музичних інструментів, які різняться між собою за типами вібраторів: 1) ідіофони – самозвучні тверді тіла, 2) мембранофони (мембрани, що потребують натягу, 3) хордофони (струнні), 4) аерофони (духові). Кожен клас (вид) має свою основну цифру: ідіофони – 1, мембранофони – 2, хордофони – 3, аерофони – 4, які додатковими цифрами диференціюються за додатковими морфологічними ознаками. В середині кожного класу (виду) ознаки його підвиду визначаються конструктивною формою інструмента, а також способом збудження коливань (видобуття звуку) – ударом, щипком, тертям (фрикційним способом), вдуванням повітря. Таким чином, класифікація Горнбостеля–Закса надає можливості проаналізувати конструктивні особливості інструмента, визначити аналогії й на їх основі простежити впливи окремих етносів на формування тієї чи іншої традиції виготовлення.

1.2 Огляд джерел

У давніх писемних джерелах вміщено згадки про ударні інструменти, їх назви, функції та сфери використання. Найдавнішою писемною пам'яткою давньої китайської музичної культури є збірник «Шицзин» – «Книга пісень та гімнів», у якому вміщено 305 текстів пісень, віршів та гімнів, створених у XI – VI ст. до н. е. В цих текстах відображені різноманітні явища духовного й соціального життя давніх китайців, їх відношення до музики, а також згадано близько 25 різновидів музичних інструментів, зокрема й ударних. [246, с. 24, 96, 141, 189–191, 202, 213, 223]. Як можна спостерегти з текстів, ударні інструменти були невід'ємною складовою ритуалів, церемоній та військових походів. Зокрема, у збірнику вміщено текст пісні «Лише зачувши великий барабан», у якій оспівується магічна сила звуку великого барабана, що

надихає на військову перемогу [246, с. 41]. У текстах збірника вміщено також відомості про інші різновиди барабанів, зокрема малий барабан [246, с. 41, 285], бубен [246, с. 285, 304] та найдавніший глиняний барабан, з мембраною зі шкіри крокодила («барабан зі шкіри каймана») [246, с. 231], який виник у добу неоліту. Крім барабанів, у «Шицзин» згадуються також ідіофони – кам'яні однозвуків літофони *шицзин* (рис.14 а), *тецин* (рис.14 б), набір літофонів *бяньцзин* (рис. 15 а) [246, с. 146, 285] та дерев'яні *чжу* (рис. 12) і *юй* (рис.13) [246, с. 285].

Відомості про китайські ударні інструменти вміщено також у трактатах і хроніках. Трактат «Чжоу лі» (XI – III ст. до н.е.) є одним із найдавніших писемних творів, що входив до конфуціанського зібрання класичної літератури. В ньому здійснено найранішу в історії культури Китаю спробу систематизації музичних інструментів за вісьмома типами – за матеріалом, з якого вони виготовлялися. У трактаті згадуються давні назви барабанів, літофонів і дзвонів та сфери їх використання. Зокрема зазначається, що наприкінці епохи Чжоу вже існувала розроблена система використання певних різновидів барабанів у різноманітних ритуалах та військовій справі (*лей-гу* для жертвопринесення небесним духам; *лін-гу* для жертвопринесення духам землі; *лу-гу* – предкам; *фень-гу* – в якості сигнального інструмента під час військових дій; літофон *цзинь-чжо* – для маршу військ; дзвони *цзинь-нао* – для сповіщення про відступ війська) [183, с. 305]. Однак для сучасного дослідника ці назви без їх зображень мало що говорять про сам тип інструмента, його форму та конструктивні особливості. Зазначимо, що дотепер однотипні за формою і розмірами барабани в різних локально-територіальних традиціях мають різні назви.

У давній історичній хроніці «Го юй» («Промови царств»), яка висвітлює події від X до V ст. до н. е., що відбувалися у восьми давньокитайських царствах, ударні інструменти, їх виготовлення, темброві характеристики та настроювання згадуються в контексті гармонічної узгодженості з системою *баінь* («вісім тембрів») [45, с. 70–74]. Там також розглянуто п'ять видів

застосування музичних інструментів у музичних творах. Зокрема, зазначається, що: «інструменти, виготовлені з металу та каменю (дзвони, літофони – *Ч.Н.*) надають мелодії руху ... зі шкіри та дерева (барабани – *Ч.Н.*) її ритмізують [45, с. 72].

В одному з головних трактатів китайської канонічної літератури «Лі цзи» («Книга ритуалів»), текст якого складався учнями й послідовниками Конфуція у IV – I ст. до н. е., згадуються два різновиди барабанів. У десятому розділі («Ритуальна атрибутика») йдеться про *сюаньгу* та *інгу*, які були найважливішими ритуальними атрибутами. Подано опис їх конструкції та обов'язкові умови їх розташування під час ритуалів. Сюаньгу використовувалися на західних, парадних сходах храму предків і були повернуті одною мембраною на південь, а інгу – на східних сходах [129, с. 471–472].

Сима Цянь (145 – бл. 86 р. до н.е.) в «Історисних записках» у 24 розділі «Трактату про музику» («Юе Шу») згадує різні типи барабанів, а також кам'яні та дерев'яні ідіофони, які використовувалися під час давніх ритуальних танців [183, с. 83–84]. Він також наводить перелік ударних інструментів – маленький рамний двомембранний барабанчик з ручкою *тао*, великий барабан *гу*, дерев'яні ідіофони *цянь* та *це*, які вважає найдавнішими інструментами. Після них, на його думку, з'явилися дзвони та кам'яні літофони *цин* [183, с. 89].

Від доби Середньовіччя до нашого часу збереглися трактати китайських вчених, у яких вміщено цінну інформацію про давні ударні інструменти та способи виконавства на них. Видатний вчений-енциклопедист і громадський діяч Шень Ко (1031–1095) у збірнику «Записки бесід в Менсі» («Менсі бі тань»)¹² (1089-1090) у розділах 5 та 6 («Музика та гармонія»), аналізує широке коло питань – від теорії музики до конкретних історичних дискурсів, в яких розглядає музичні інструменти, що існували в епоху династії Тан (618-960 рр). Зокрема, він подає інформацію про давню (*ляньчжангу*) та сучасну

¹² Збірник «Записки бесід в Менсі» по-суті є енциклопедією з багатьох галузей знань – астрономії, географії, медицини, теорії музики, акустики та ін

йому (*чжангу*) назви танських барабанів, порівнює давні та сучасні способи звуковидобування на них, а також перелічує сольні твори для цього інструмента («Хуанді янь», «Ту цюе янь», «А цюе янь»), що існували в добу Тан і не збереглися дотепер [2, с 347–348, 365]. Шень Ко також вивчав предмети давньої матеріальної культури археологічного походження. Зокрема, він залишив детальний опис форми й розмірів викопаного із землі древнього дзвону. Ці дані дозволили сучасним китайським археологам визначити датування цього інструмента епохою Західної Чжоу (1046–771 до н.е.) [2, с 332–333]. Вчений також вперше дослідив і дав теоретичне обґрунтування акустичним звуковим особливостям круглих та овальних у розрізі дзвонів. Як показав акустик В. Єремєєв, його теоретичний аналіз є глибоко науковим з позицій сучасної акустики [65, с.195].

У середньовічних писемних джерелах XII – XIII ст. вперше з'являються відомості про музичні інструменти народів що проживали на Півдні Китаю. У творі «Гуйхай в описах опікуна гір та води», генерал-губернатора і письменника періоду Південної Сун (1127-1279) Фань Чен-да (1126-1193), вміщено коротку інформацію про різновиди барабанів, що існували в інструментарії народу *яо*, а також про матеріали, з яких їх виготовляли (деревина, глина) [254, с. 35]. Китайський вчений Чжоу Цюй-фей (1135–1189) також подає опис форм, розмірів та декору бронзових барабанів, які він бачив на півдні Китаю в провінції Гуансі. Він зазначає, що селяни часто знаходять їх закопаними в землю [240, с. 222].

Чжу Фу (1142-?), у літературних нотатках «Сімань цунсяо» («Зібрання сміховинок про гірських варварів») автор подає цікаві відомості про звичаї народності *геліао* та сфери використання нею бронзових барабанів [204, с. 51–64.]. Він зазначає, що в ритуалах та різноманітних святах і урочистостях барабан мав велике значення. У параграфі 36¹³ «Гостьовий барабан» Чжу Фу описує різні сигнали, які подавалися цими інструментами. У параграфі 27 «Бронзові барабани» автор подає дуже важливу інформацію про те, що ці

¹³ Твір Чжу Фу не є трактатом. Це 79 окремих лаконічних нотаток що мають заголовки. Тому умовно поділені на короткі параграфи.

барабани вшановувалися та використовувалися предками в ритуальній практиці царства Чу (тобто у XII – III ст. до н.е. – *Ч.Н.*) [204, с. 53].

Музично-інструментальна культура давнього й середньовічного Китаю вперше стала об'єктом дослідження європейських вчених у другій половині XIX – на початку XX століть. Вивчення китайських музичних інструментів європейцями розпочалося у 1874 р., коли англійський музикознавець Н.Б. Деннис (Dennys) в журналі північно-китайської філії Королівського Азійського Товариства, що виходив в Шанхаї англійською мовою, опублікував статтю «Короткі нотатки про китайські музичні інструменти» [265, с. 93–132.]. У статті автор подає короткий опис та малюнки різновидів ударних, духових і струнних інструментів, які використовувалися в давній ритуальній та народній музичній практиці. Ударні інструменти він розподіляє на п'ять груп: 1 – мембранні (барабани), 2 – інструменти, виготовлені з дерева (ідіофони *пайбань*, *чжу*, *муюй* та *юй*), 3 – інструменти з каменю (літофон *бяньциннь*), 4 – інструменти з металу (окремі дзвони, набори дзвонів *бяньчжун*, гонги та набір гонгів *юньло*), 5 – інструменти, виготовлені зі скла або порцеляни (скельця, нанизалі на шовковий шнурок, що продукують звук при коливанні, та музичні чаші, заповнені певною кількістю води, які при вдарянні продукують звуки в межах октави). Стаття Н. Б. Денниса, по-суті, є довідковим матеріалом, цінність якого полягає в тому, що автор одним з перших здійснив опис різновидів китайських ударних інструментів та подав їхні малюнки. Ця стаття залишилася мало відомою європейським музикознавцям.

У 1884 р. в спеціальному випуску часопису «Китай. Імператорська морська митниця» було опубліковано роботу бельгійського службовця імператорської адміністрації династії Цин (1644–1911 рр.) Жюля А. ван Аалста «Китайська музика» [256, с.1–96]. Ця робота, написана англійською мовою, у той час була єдиним в Європі джерелом з історії китайської музики. На основі авторських перекладів давніх китайських джерел Ж. Аалст розглядає історію та теорію музики, нотацію, ритуальну інструментальну та

вокальну музику, а також музичні інструменти. У розділі «Опис інструментів» він подає короткі відомості про конструкції ударних інструментів, їх розміри, способи звуковидобування, схеми настроювання та сфери застосування [256, с. 48–59, 73–79].

У 1908 р. в Шанхаї в журналі північно-китайської філії Королівського Азійського Товариства було опубліковано дослідження англійського синолога Артура Мула (Moule) «Список китайських музичних інструментів» [280, с. 1–160]. Серед інших, автор подає не лише короткий опис ударних інструментів, але й наводить дані про використання їх окремих різновидів. На відомості, зібрані А. Мулом, покликався німецький інструментознавець К. Закс у своїх ґрунтовних працях з історії давніх і традиційних музичних інструментів народів світу [288; 289].

У 1902 році австрійський етнограф Франц Хегер описав, проаналізував та класифікував понад сто шістдесят бронзових барабанів національних меншин Південного Китаю та Південно-Східної Азії, які зберігалися на той час у музеях та приватних колекціях Європи й Азії [273]. За особливостями форм корпусів, розмірами, вагою, декоративними прикрасами, орнаментами та хімічним складом вчений розподілив їх на чотири типи. Ця класифікація дотепер не втратила свого значення. У сучасному інструментознавстві ці типи позначаються термінами «Хегер-I», Хегер-II», Хегер-III» та «Хегер-IV».

Окремо відзначимо докторську дисертацію китайського музикознавця Сяо Юмея (1884 – 1940) «Аналіз історії оркестрів Китаю до XVII століття» (*Eine Geschichtliche Untersuchung über das chinesische Orchester bis zum XVII Jahrhundert*), захищену німецькою мовою у 1916 р. в Лейпцизькому університеті [188, с. 42 – 142]. Керівником дисертації був Гуго Ріман. Сяо Юмей став першим китайцем, який отримав докторський ступінь. У цій роботі відчутний значний вплив музично-теоретичних концепцій Г.Рімана. У другій частині дисертації «Різновиди оркестрових інструментів» автор подає власну класифікацію та опис конструкцій китайських музичних інструментів що в різні історичні періоди входили до складу двірцевих та народних

оркестрів. У цій роботі автор вперше здійснює інструментознавчий аналіз цих інструментів. Запропонована ним класифікація розподіляє інструменти на три підрозділи (духові, ударні, струнні). Вона є близькою до систематизації музичних інструментів Горнбостеля – Закса, зокрема розподіл ударних інструментів на групу ідіофонів та мембранофонів. В описі інструментів Сяо Юмей враховував два критерії характеристики, запропонованої Горнбостелем та Заксом: 1 – особливості конструкції інструмента; 2 – спосіб звуковидобування. Однак за першим критерієм музикознавець характеризував лише матеріал з якого виготовлявся інструмент, зокрема ударні: метал (всі різновиди дзвонів, гонгів, тарілок), камінь (одно-звукові та набори літофонів), шкіра-мембрана (всі різновиди барабанів). Сяо Юмей розподіляє інструменти того чи іншого класу на прості і більш складні, які сформувалися на основі простих. До простих інструментів він відносить однозвукові кам'яні літофони та окремий різновид дзвонів – *чжун*, а до інструментів більш складної конструкції набори літофонів *бяньцин* та дзвонів *бяньчжун* [188, с. 101 – 139]. Його дисертація стала першим ґрунтовним дослідженням з історії давньокитайського інструментального мистецтва та інструментарію. Нажаль вона не була опублікована в Німеччині. Лише у 1988 р. китайський музикознавець Ляо Фушу здійснив переклад китайською мовою. Понад 70 років цей безцінний матеріал не використовувався китайськими музикознавцями з причини «мовного бар'єру».

У Європі лише в 1950 – 1960-х рр. з'являються енциклопедичні видання, присвячені музичній культурі Китаю. У 1957 р. в рамках Оксфордської історії музики було опубліковано дослідження Лоуренса Піккена «Музика далекого Сходу» [286, с. 83– 134]. Його відкривав нарис про музику Китаю. Аналітичний матеріал нарису автор супроводжує прикладами нотації традиційної китайської музики та ілюстраціями музичних інструментів. Л. Піккен подав характеристику музичної культури Китаю в історичному контексті (послідовно за династіями), починаючи від найдавніших часів,

коротко виклав положення китайської теорії музики, охарактеризував старовинні музичні інструменти та зазначив, що деякі з них були запозичені з Центральної Азії.

У 1970 р. вийшла книга «Ударні інструменти та їх історія» Джеймса Блейдса, англійського перкусиста та дослідника ударних інструментів [258]. У четвертому розділі книги – «Ударні інструменти Китаю та Далекого Сходу» – автор здійснює короткий огляд давніх китайських ідіофонів – наборів дзвонів та літофонів [258, с.89–92], окремих різновидів дзвонів [258, с.117 – 120] та мембранофонів (барабанів) [258, с.109 – 115], посилаючись на дослідження А. Мула (Moule), Ж.А. Аалста та К. Закса. Більш докладно він розглядає гонги (там-тами) і тарілки що дотепер існують в традиційному інструментарії народів Південно-Східної Азії – Камбоджі та Індонезії (оо. Ява, Балі) та використовуються в європейській оркестровій музиці [258, с. 92 – 101, 107–109]. Розгляд китайських гонгів та тарілок має оглядовий характер.

Складність вивчення музичної культури Китаю європейськими музикознавцями полягала передовсім у «мовному бра'єрі», що унеможлилював ознайомлення з дослідженнями китайських колег. У 1980 – 1990 рр. центр дослідження китайської музики та музичних інструментів переміщується з Європи до США. У цей період було опубліковано ряд праць англійською мовою китайських вчених. У трьох збірниках «Asian Music», присвячених історії китайської музики, вміщено дисертаційне дослідження Тонг Кін-Вуна «Музичні інструменти династії Шан» [293, с.17–174; 294, с. 104–184; 295, с. 67–143], присвячене вивченню духових, струнних та ударних інструментів, які існували в інструментарії ранньої династії Шан (1766–1122 рр. до н. е.). У першій частині дисертації автор аналізує писемні джерела, в яких вміщено інформацію про всі різновиди музичних інструментів, вивчає полісемію термінів на означення інструментів та їх тлумачення, подає переклади уривків з трактатів де вміщено відомості про музичну культуру Китаю доби династії Шан. Третій та четвертий розділи

першої частини присвячено аналізу писемних джерел у яких є згадки про кам'яні літофони і барабани династії Шан, а також інструментів, виявлених до початку 1980 - х рр. [293, с. 69 – 158]. У другій частині дисертації Тонг Кін-Вун аналізує писемні джерела в яких вміщено відомості про дзвони та духові інструменти і подає короткі описи цих інструментів [294, с. 104–184]. Третя частина дисертації присвячена струнним інструментам, двірцевим виставам та виконавцям і короткому опису двох дерев'яних ідіофонів (*чжу* та *юй*, с. 76–79) наступої династії Чжоу (1122–247 рр. до н. е.), уважаючи, що подібні інструменти могли існувати в інструментарії династії Шан [295, с. 68–143]

Робота Сінъян Шеня «Акустика древніх китайських дзвонів» присвячена дослідженню вібраційних характеристик, частотних коливань та реконструкції методів настроювання різних типів дзвонів династій Шан і Чжоу (1122–247 рр до н.е.), знайдених під час археологічних розкопок [292, с. 104 – 111].

Дослідженню музично-інструментальної творчості епохи Тан (608 – 907) присвячене багатотомне видання «Музика танського двору», опубліковане за результатами масштабного міжнародного наукового проєкту 1980 – 2000-х рр.[282]. Метою проєкту була реконструкція офіційної музичної творчості епохи Тан (618 – 960 рр.). Ударні інструменти у цьому ґрунтовному дослідженні розглядаються винятково в контексті оркестрової музики та виконавства на всіх різновидах музичних інструментів.

У дослідженні китайського музикознавця Чжень Ручжоня «Музичні інструменти на фресках у Дуньхуані, присвяченому вивченню настінних розписів (VI– XI ст.) будиських печер у Дуньхуані, автор проаналізував сюжети із зображенням музикантів та різноманітних ансамблів і здійснив короткий огляд різновидів струнних, духових та ударних інструментів, зображених на фресках [298, с. 4–54]. Предметом дослідження американської музикознавиці Інґрід Фурнісс стали виготовлені з дерева інструменти династій Східної Чжоу та Хань (770р. до н.е. – 220 р. н.е.), які рідко

трапляються в археологічних розкопках (різновиди струнних, духових інструментів та барабани) [269]. На основі іконографічного матеріалу (скульптури музикантів, музичні сцени на фресках і кам'яних рельєфах гробниць) та давніх писемних джерел, авторка вивчає їх використання у сольній та ансамблевій музиці Давнього Китаю та ритуальні й розважальні функції їх окремих різновидів.

У російськомовних виданнях 1950 – 1980 рр., присвячених музиці Китаю, інформація про ударні інструменти має оглядовий характер. Передовсім, це переклади російською мовою статей китайських музикознавців Лі Юань-Цина «Китайські музичні інструменти» [127, с.128 – 134], Інъ Фа-Лу «Наші визначні музичні традиції» [76, с. 18 – 31]. Цзо Чженьгуаня [225, с.150– 153; 226, с.257 – 272].

Дотепер єдиним хрестоматійним посібником із вивчення музичних інструментів залишається робота І. З. Алєндєра «Музичні інструменти Китаю. Ілюстрований нарис» (1958) [146]. Це – авторизований переклад російською мовою трьох ілюстрованих випусків з історії китайської музики, підготовлений вченими Науково-дослідного інституту при Пекінській Центральній консерваторії. У цій роботі в енциклопедичному викладі подано коротку інформацію про 22 давні та сучасні традиційні ударні інструменти Китаю та їх зображення. Зазначимо, що у 1940–1950-х рр. ще не проводилися широкомасштабні археологічні розкопки, тому у книзі представлено лише декілька викопних ударних інструментів [146, іл. 38,52–53; 57–58.], а всі решта – походять з XVIII – XX ст. і зберігаються у Науково-дослідному інституті китайської національної музики при Центральній консерваторії у Пекіні.

Перекладене з китайської мови дослідження історика і археолога Го Мо-Жо «Бронзове століття» заслуговує на особливу увагу [44]. Книгу присвячено питанням історії та археології Китаю доби бронзи. Автор, на основі археологічних знахідок дзвонів та їх датування, здійснив спробу визначення їх найраніших форм та подальшої еволюції, класифікуючи за

конструкцією, формою, способом підвішування (вертикально, під кутом) та звуковидобування [44, с. 430 – 445].

У колективній монографії істориків-синологів та етнологів М. Крюкова, Л. Переломова, М. Софронова та Н. Чебоксарова «Давні китайці в епоху централізованих імперій» (1983) [110] (розділ «Музичні інструменти») автори коротко розглядають групи струнних, духових та ударних інструментів, які входили до складу оркестрів династії Хань (202 р. до н.е.– 220 р. н.е.) [110, с.222–226]. На основі порівняльного аналізу оркестрового інструментарію династій Чжоу (1122 – 247 рр. до н.е.) та Хань дослідники прийшли до висновку про незмінність традиційних складів упродовж століть. У підпункті «Ударні інструменти» автори подають коротку характеристику окремих типів ідіофонів і мембранофонів династії Хань, їх функції та сфери застосування [110, с. 226 – 228]. У статті археолога С. Алкіна «Про культ барабана в неолітичній культурі хуньшань» на основі комплексу сакральних предметів здійснено спробу семантичної інтерпретації музичного інструмента і його обрядової ролі в духовній культурі неолітичних племен [3, с. 68–72]

У середині 1990-х рр. з'являються російськомовні дослідження, присвячені окремим питанням історії китайської музичної культури [81], музичної естетики [192], музичної культурології [34], філософії музики [68, с. 82 – 88], історії традиційних оркестрів [131, с. 35 – 41], китайської музичної драми [22], релігійно-ритуальним аспектам танцювального мистецтва [35], в яких ударні інструменти згадуються лише в контексті означеної проблематики.

У дисертації Ван Дон Мея «Великий шовковий шлях в історії китайської музичної культури» (Санкт-Петербург, 2004) поставлено питання контактів музичних культур народів Азії, що проживали вздовж маршруту Великого Шовкового шляху, з музичною культурою Китаю крізь призму міжнародних музичних комунікацій, що відбувалися від початку правління династії Хань до XIV ст. [26]. У другому розділі роботи («Музичні інструменти Китаю і

вплив Великого Шелкового шляху на їх формування») автор характеризує китайський традиційний інструментарій, який увійшов у музичну практику імператорського двірцевого мистецтва. Він здійснив огляд традиційних китайських інструментів і докладно розглянув струнні та духові, що були запозичені з Центральної і Середньої Азії. Автор коротко перелічує давні китайські ударні інструменти (їх назви та згадки про них у давніх джерелах) [26, с. 89-91]. Мембранофони та ідіофони, які потрапили до китайського інструментарію внаслідок культурних контактів на трасах Шовкового шляху, залишилися поза увагою дослідника.

Дисертація Пен Яньбо «Музична культура народності туцзя в Китаї» на сьогоднішній день є єдиним дисертаційним дослідженням, що присвячене музичній культурі національної меншини *туцзя* [162]. У ній розглянуто жанри народного музичного мистецтва цієї меншини – пісні, вокально-хореографічні та інструментальні жанри, танцювальне мистецтво, жанри народного музичного театру. У третьому розділі («Основні інструментальні жанри») автор аналізує один із найархаїчніших інструментальних жанрів «Бій в боло» (у перекладі з кит. – «Бій у гонги та тарілки»), який виконується винятково ударними інструментами – великими й малими тарілками та гонгами різних розмірів [162, с. 64 – 76]. Автор вивчає техніку виконання, ритмічні схеми та подає звукові характеристики кожного з інструментів у цьому інструментальному жанрі.

Інструментознавчий аспект вивчення окремої групи ідіофонів порушено в єдиній на сьогодні дисертації Юрія Євсєєва «Гонги в музичній культурі» [62], в якій автор вивчає питання походження гонгів і там-тамів народів Бірми, Північного В'єтнаму, Філіппін, Індонезії (о. Ява) та Південного Китаю. Проаналізовано їх історичний розвиток, конструктивні особливості, специфіку виготовлення, традиційну виконавську практику та застосування гонгів і там-тамів у сучасній європейській оперній та симфонічній музиці.

У другій половині ХХ ст. в Китаї розпочалися інтенсивні археологічні розкопки; серед знахідок було виявлено велику кількість музичних

інструментів, більша частина яких – ударні (бронзові й керамічні барабани дзвіночки, дзвони, літофони). Перші публікації, у яких подано їх описи, належать археологам та історикам – Хуан Цзенциню, Хун Шеню, Тун Еньчженю, Лю Бінхую, Їнь Дешеню, Гао Тяньліню та ін. [220, с.578–588; 224, с. 69–91; 198, с. 7–16; 164, с. 11–15; 134, с. 37–39; 135, с. 16–36; 222, с. 1–24; 84, с. 31–35; 42, с. 125–139].

Одним із перших китайських музикознавців, хто зацікавився археологічними (викопними) музичними інструментами, був історик музики Лі Чунь-і. Протягом 1950–1990-х рр. він опублікував ряд досліджень, у яких на основі давніх текстів та знайдених музичних інструментів (зокрема, й ударних), було здійснено спробу вивчення витоків давньої китайської музично-інструментальної культури [120, с. 41-50; 121; 122; 123, с. 15–20.;124]. Праці Лі Чунь-і стимулювали зацікавленість китайських музикознавців питаннями давнього музичного мистецтва [136; 241; 253; 186]. З'являються дослідження, присвячені огляду доісторичної музичної культури Китаю [210, с. 18 – 28; 251], вивченню походження традиційних народних інструментів на основі археологічних музичних артефактів [61], аналізу різновидів духових, ударних та струнних археологічних музичних інструментів, виявлених в окремих регіонах Китаю [211, с. 14 – 20; 213, с. 18 – 27; 126, с. 10 – 16; 178, с. 11 – 19], а також важливої ролі музичної археології у вивченні китайських музичних інструментів [165, с. 104–106]. Питанням дослідження давніх дзвонів, їх символіки, семантики і значення в духовній культурі присвячені роботи: Лі Юпіня [128, 32 – 50], Ю Хуа [249], Ю Хуйчуна [300, с.].

Докторська дисертація У Ген-Іра «Традиційна музика Далекого Сходу (Китай, Корея, Японія) : історико-теоретичний аналіз» , захищена в Санкт-Петербурзі у 2011 р. присвячена вивченню історії, теорії (системі люй-люй, ладовим, мелодичним та часовим організаціям музики трьох держав) та формам і жанрам музики Китаю, Кореї та Японії від давніх часів до початку ХХ ст. У Додатку автор подає короткий опис та сфери застосування

струнних, духових та ударних інструментів, які існували в музичній культурі цих держав [203, с. 284–315].

Висновки до 1 розділу

Отже, здійснення короткого дискурсу історії, культури та музики Китаю створило можливість розглянути традиційну китайську періодизацію за епохами правління династій, що становить значну складність у встановленні абсолютної хронології та кореляції історії Китаю із загальноісторичними й музично-інструментальними явищами давніх культур і цивілізацій світу. Для дослідження часу виникнення, подальшої еволюції, розвитку або відмирання тих чи інших типів музичних інструментів їх точне датування має надзвичайно важливе значення. На основі сучасних історико-археологічних методів датування було розглянуто основні етапи виникнення і розвитку китайської музичної культури та її ударного інструментарію від доби неоліту до Середньовіччя, історію, культуру й музично-інструментальні традиції корінних національних меншин, міжетнічні контакти та взаємовпливи музичних традицій Китаю та сусідніх держав, а також впливу Китаю на формування музичного мистецтва Кореї та Японії.

Аналіз джерелознавчої бази виявив цілковиту відсутність праць, що стосуються проблематики нашого дослідження – вивчення ударних інструментів Давнього Китаю в контексті однотипного інструментарію давніх цивілізацій і народних традицій Азії. Огляд джерел показав, що серед дисертацій, захищених китайськими, американськими та європейськими дослідниками, зокрема й на пострадянському просторі наприкінці ХХ – у перших десятиліттях ХХІ ст. (Росія, Україна, Білорусь), жодна не порушує питань дослідження ідіофонів і мембранофонів Китаю в їх еволюційному розвитку від доби неоліту (IV тис. до н.е.) до Середньовіччя (XIV ст.).

РОЗДІЛ 2
МЕМБРАНОФОНИ ТА ІДІОФОНИ В МУЗИЧНО-
ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ КИТАЮ IV тис. до н. е. – III ст. н. е.

2.1 Керамічні мембранофони доби неоліту (IV – II тис. до н. е.)

Основні райони археологічних знахідок керамічних мембранофонів доби неоліту сконцентровані вздовж р. Хуанхе (Жовта ріка). В результаті археологічних досліджень було встановлено, що давня китайська цивілізація

виникла на основі неолітичних культур, що склалися в середній та нижній течії р. Хуанхе у V-III тис. до н.е. [див. Додаток А, карта № 2]. Цей регіон став головною територією формування етнічної спільноти давніх китайців і одним з центрів світової цивілізації, який протягом тривалого часу розвивався в умовах відносної ізоляції. На сьогодні на цих територіях археологи відкрили значну кількість неолітичних поселень IV – II тис. до н. е., що репрезентують різні археологічні культури¹⁴. За особливостями різновидів кераміки неолітичних племен та місцем їх першого виявлення археологи дають їм назви: культура Давенькоу та Яншао (4100 – 2500 рр. до н.е., нижня течія р. Хуанхе та провінція Шаньдун); культура Мацзяо (3100 – 2700 рр. до н.е., верхня течія р. Хуанхе, провінція Ганьсу); культура Луншань (3000 – 2000 рр. до н.е., середня та нижня течія р. Хуанхе) та інш. Серед великої кількості знахідок було виявлено музичні інструменти – кам'яні літофони, кістяні флейти та керамічні барабани. Вони є надзвичайно важливими і фактично єдиними матеріальними свідченнями, що проливають світло на тип музично-інструментальної культури та особливості музичного життя неолітичного періоду історії китайського народу.

Виявлені керамічні мембранофони відрізняються за типами, формою та розмірами, що свідчить про розвинену вже у той час традицію їх виготовлення, локально-територіальні особливості форм та використання в музичній практиці неолітичних спільнот. Згідно з міжнародною класифікацією музичних інструментів Горнбостеля-Закса, вони розподіляються на два типи: 1) котло-барабани (литаври), що не мають отвору на протилежному від мембрани кінці корпусу (класифікаційний код 211.1) та 2) відкриті барабани, що мають отвір у протилежному від мембрани кінці корпусу (класифікаційний код 211.211) [214, с. 244–245].

¹⁴ Археологічна культура – це сукупність подібних між собою археологічних знахідок на певній території і в певний час. Назви археологічних культур є умовними (позаяк відсутні будь-які інші відомості про племена чи етноси, яким належать знайдені артефакти) і зазвичай подаються за місцем перших розкопок (поблизу селищ чи міст, наприклад, Яншао, Давенькоу), або за характерними рисами матеріальної культури (особливості форми кераміки, її розписів тощо).

За місцем знахідок вздовж р. Хуанхе, типами та формами корпусів неолітичні мембранофони можна розподілити на три ареали поширення – *східний, центральний і західний*.

Найдавніші мембранофони походять зі *східного регіону* (провінція Шаньдун у районі нижньої течії р. Хуанхе) (див. Додаток А, карта № 2). Вони належать до археологічних культур Давенькоу (4300 – 3500 рр. до н.е.) (рис. 1а) та Яншао (3000 – 2500 рр. до н.е.) (рис. 1 б) [42, с. 125–130, 210; 213, с. 18–27]. За міжнародною систематикою музичних інструментів Горнбостеля-Закса вони відносяться до типу литавр (класифікаційний код 211.11). Однак, автори подають лише три визначення цих інструментів – котло-, чаше- та трубкоподібної форми [214, с. 244 – 245]. Знайдені археологічні інструменти за формою корпусів не належать до жодної з них. Вони виготовлені у формі глибоких глечиків з відхиленими вінцями та звуженою нижньою частиною (рис. 1 а). Нижче верхнього отвору (на який натягалася шкіряна мембрана) навколо корпусу розташовані 15–20 виступів-гачків. Вони призначалися для рівномірного натягу та закріплення країв шкіряної мембрани. У середній частині корпусу та ближче до дна розташовані один або два маленькі отвори, які призначалися для підсилення звучання. Всі виявлені інструменти мають різну довжину – від 17 до 36 см. Їх знаходять не лише на території поселень, але й серед коштовного супровідного поховального інвентарю. Це підтверджує важливе значення, яке надавалося керамічним барабанам в китайському суспільстві доби неоліту.

Треба зазначити, що мембранофони типу литавр надзвичайно складно виокремити з-поміж побутового керамічного посуду, адже шкіряна мембрана, яка б дозволила впевнено визначити, що це музичний інструмент, практично ніколи не зберігається. Єдиними визначальними критеріями є наявність виступів-гачків та круглих отворів різного діаметру на стінках корпусу. Ці отвори роблять посудину не придатною для побутового використання. Але навіть наявність отворів не завжди може бути

підтвердженням того, що посудина є барабаном. Відомі випадки, коли велика посудина з отвором на корпусі використовувалася в якості дитячої труни. Неолітичні племена Давнього Китаю вважали, що цей отвір дозволяв духам мертвих відвідувати родичів [287, с. 43]. Тому до визначення цих посудин (що мали великі розміри) як музичного інструмента потрібно ставитися з обережністю. У цьому відношенні важливим є *контекст археологічної знахідки*. Якщо посудину виявлено серед кераміки на поселенні, то з'являється висока вірогідність визначення її як литаври. Інша річ, коли подібну посудину знаходять у похованні, і вона містить в середині рештки похованого, що спростовує її використання як музичного інструмента. Здебільшого у похованнях посудина, що має ознаки барабана, розташована серед кераміки у ногах похованого або зверху, на грудях чи в головах небіжчика [42, с. 125].

Мембранофони з *центрального регіону* (басейн середньої течії р. Хуанхе, провінції Хенань, Шеньсі, Шаньсі) датовані 3000–1900 рр. до н. е. [42, с. 126]. Місця їх знахідок охоплюють велику територію (див. Додаток А, карта № 2). Частина з них належать до типу литавр (рис. 2 а), інші – до барабанів, позаяк мають отвір у нижній частині корпусу (рис. 2 б, в). Їх основною відмінністю від мембранофонів східного регіону є широкий діапазон форм. Подібно до барабанів східного регіону, вони мають округлі виступи або гачки для закріплення мембрани у верхній частині корпусу. Зазначимо, що ця конструктивна деталь (за винятком поодиноких екземплярів) є спільною ознакою всіх різновидів форм неолітичних барабанів, знайдених на території Китаю, а також синхронних за часом інструментів з території Західної Європи (Німеччина, 3600 – 3200 рр. до н. е.) (рис. 2 г). За цією ознакою, а також наявністю маленьких круглих отворів на корпусі археологи ідентифікують ці вироби як музичні інструменти [42, с. 125–140].

За формами корпусів барабани та литаври центрального регіону подібні до керамічних форм посудин: кубків (рис. 2 а), амфор (рис. 2 б) та бочок

(рис. 2 в). Найранішою серед різноманітних форм мембранофонів, знайдених в центральному регіоні є кубкоподібна, що має різну конфігурацію корпусів (рис. 2 а). Ці інструменти датуються в межах 3000–2450 рр. до н.е. [42, с. 126].

Зазначимо, що в міжнародній систематиці Горнбостеля-Закса литаври кубкоподібної форми також не згадуються. Найдавнішу керамічну литавру кубкоподібної форми виявлено під час археологічних розкопок поблизу с. Дацань (Dazhang) (провінція Хенань). Її датують 3000–2800 рр. до н. е. (рис. 2 а) [210, с. 20]. Довжина інструмента складає 65 см. Від верхньої частини, де розташовані виступи-гачки, корпус звужується конусом до середини. Нижня частина має кулясту форму, що звужується донизу, та великий отвір на стінці корпусу.

Дві литаври унікальної кубкоподібної форми, археологи знайшли під час розкопок неолітичних поховань у Яньгуа та Чіцзінь (рис. 2 а). Вони датовані періодом між 3000 – 2450 рр. до н. е. [211, с. 16] Інструмент з Чіцзіня має довжину корпусу 51 см. Діаметр отвору, на який натягалася шкіряна мембрана, складає приблизно 20 см. Трохи нижче, довкола цього отвору розташовані невеликі округлі виступи, що призначалися для рівномірного закріплення та натягу мембрани. У нижній частині корпусу, ближче до денця, вирізано круглий отвір, що призначався для підсилення звуку. Деяку іншу кубкоподібну конфігурацію корпусу має литавра, виявлена в Яньгуа. Довжина інструмента складає 39 см. Стінки її корпусу звужуються до краю отвору, а на протилежному, навпаки, розширюються до широкого плаского денця. У нижній частині збоку на стінці корпусу також є круглий отвір. Ця литавра датована 2800–2450 рр. до н. е.

У пізньому неоліті (2500–1900 рр. до н.е.) в центральному регіоні Китаю з'являються барабани у формі амфор (рис. 2 б). Їх було виявлено під час археологічних розкопок неолітичних поховань в Таосі (провінція Шаньсі). Барабани датуються 2500–2400 рр. до н.е. [124, с. 31–32]. Вражають розміри цих інструментів (рис. 2 б). Довжина барабанів складає від 83,6 – 84 см. до 1

м 20 см. Вони мають опуклу нижню частину, що звужується до верхнього отвору та дві ручки, розташовані з протилежних боків. Знизу, у центрі денця, знаходиться отвір у формі вузького горла. Ще два подібно оформлені отвори розміщені на опуклій нижній частині корпусу. Зазначимо, що на корпусах деяких екземплярів барабанів ці два додаткових отвори відсутні. Трохи нижче верхнього отвору, на який натягалася мембрана, знаходяться розташовані навколо виступи округлої форми. У систематиці Горнбостеля-Закса ця форма барабана відсутня¹⁵.

Унікальну форму має керамічний барабан, виявлений в Бучжаочжаї. Він датований періодом між 2800 та 2450 рр. до н.е. (рис. 2 в). За систематикою музичних інструментів цей барабан належить до бочкоподібних (класифікаційний код 211.22) [214, с.245]. Довжина інструмента складає 39 см. Діаметр середньої частини корпусу є більшим, ніж діаметри країв отворів. Корпус інструмента прикрашений паралельно розміщеними випуклими поперечними смужками (подібно обручам на бочці) та круглої форми виступами, що розташовані навколо найширшої його частини. На сьогодні це поки що єдиний екземпляр подібної форми барабана доби неоліту. У пізніші історичні періоди ця бочкоподібна форма в Китаї стає типовою для багатьох різновидів барабанів, виготовлених із дерева та бронзи (рис. 2 д). Бочкоподібні барабани відомі в інструментарії багатьох сучасних народів Азії (Японія, Камбоджа, Ява, Індія та ін.) Африки та Південної Америки [147, с. 144–145].

У 2002 р. під час розкопок у провінції Шеньсі археологи виявили найбільший із відомих на сьогодні керамічних барабанів доби пізнього неоліту. Його датують приблизно 2000 р. до н. е. За зовнішнім обрисом він нагадує велику посудину для зберігання води. Діаметр країв верхнього отвору, на які натягалася мембрана, становить 48 см, загальна довжина інструмента складає близько 90 см. Барабани великих розмірів, виготовлені з глини, є унікальним явищем у світовій органології. Уважали, що інструменти

¹⁵ Автори виділяють лише наступні форми : бочкоподібні (211.22); двоконусні (211.23); пісочно-годинникові (211.24); конусні (211.25) та келихоподібні (211.26) [214, с. 244–245].

подібних розмірів, але відлиті з бронзи, виникли пізніше, в епоху правління першої імператорської династії Шан (1766–1122 рр. до н. е.). Від того часу протягом тисячоліть на територіях, що розташовані на південь від р. Янцзи і далі у Південно-Східній Азії, дотепер панує культ бронзових барабанів (див. 3.1.1)

Керамічні барабани *західного регіону* (див. Додаток А, карта № 2) мають усі характерні риси барабанів, що відомі нам за сучасними народними традиціями країн Азії, Африки, а також за археологічними розкопками Єгипту, Туреччини, Південної Америки [147, с. 148]. Вони датуються 3200–2000 рр. до н.е. (рис. 3 а, б)¹⁶ [84, с. 32–33]. За міжнародною систематикою музичних інструментів ці барабани належать до типу келихоподібних (211.26) [214, с. 245]. Корпуси інструментів складаються з трьох частин різної форми. Верхня частина має форму усіченого конусу і подібна до розтрубу труби, середня – форму вузького довгого циліндру. Форма нижньої частини має два варіанти: перша (найбільш рання) подібна на округлий глечик з ручкою (рис. 3 а), а друга, пізніша, нагадує перевернуту донизу миску або має на кінці незначне розширення (рис. 3 б). Довжина інструментів коливається від 27 до 47 см. Діаметр отвору верхньої частини складає приблизно 20 см. Дещо нижче від верхнього отвору, що закривався мембраною, розташовано навколо від 6 до 9 виступів-гачків для її фіксації. Крім того, у верхній та нижній частинах з одного боку є по одному «вушкун», призначеного для закріплення шнура чи паска, за допомогою якого інструмент під час гри підвішували на шию.

Дотепер ще не дослідженим залишається питання одночасної появи в добу неоліту у різних регіонах світу – від Азії до Європи – керамічних барабанів келихоподібної форми (пор. рис. 2 г). У цьому сенсі цікаво порівняти китайські керамічні келихоподібні барабани з неолітичним

¹⁶ Зазначимо, що більша частина барабанів, що знаходяться в колекції Муніципального музею м. Ланьчжоу (провінція Ганьсу) було придбано на антикварних ринках, куди вони потрапили внаслідок грабіжницьких розкопок місцевими жителями. Тому їх датування проводилося за аналогами, виявленими під час археологічних розкопок у м. Яньшан (сусідньої провінції Цинхай) та поблизу м. Лешапінь (провінції Ганьсу).

інструментом, виявленим у 1950-х рр. на території Турції (Beucesultan, Анатолія) (рис.3 в). Він датований 1900–1550 рр. до н. е. Цей інструмент є аналогічним до китайських барабанів, у яких нижня частина має форму глечика з двома «вушками», та гачки для закріплення мембрани (пор. рис. 3 а і 3 в). Єдина відмінність турецького інструмента від китайського – відсутність отвору у нижній частині корпусу. Ця особливість дозволяє віднести його до типу литавр. Міграції та взаємовпливи між неолітичними культурами цих регіонів не засвідчені жодними археологічними джерелами і не мають обґрунтовано доведених сполучних ланок. На мою думку, виникнення цієї форми паралельно у різних регіонах Євразії відбувалося незалежно. Зазначимо, що келихоподібна форма барабанів є раціональною у багатьох відношеннях. Вузька циліндрична частина дозволяє вільно тримати інструмент однією рукою, між ногами виконавця, або підвішувати за пасок на плече. Широка площа мембрани дає більший простір для видобування звуків обома руками: нижчих – у її центрі і вищих – по краю мембрани (як на традиційній дарабуці).

У 1985 р. в одному з поховань у провінції Ганьсу було знайдено комплект, що складався з дев'яти барабанів келихоподібного типу. Вони були пофарбовані у червоний колір, поверх якого чорною фарбою було нанесено різноманітні орнаменти. За розмірами барабани розподіляються на три групи. Найменші мали довжину 25–27 см, середні – приблизно 35 см, а найбільші – 37–47,5 см [84, с. 33–35]. Унікальним є сам факт одночасного використання такої кількості однотипних ударних інструментів. Відомо, що в залежності від розміру корпусу та мембрани, барабан видає вищий або нижчий тон. У такий спосіб досягається ритмічно-звукове розмаїття. Очевидно, звучання подібного ансамблю барабанів справляло неабияке враження.

Найдавніші писемні джерела, що походять з наступного історичного періоду – доби бронзи (XVI – XI ст. до н. е.), містять описи десятків різновидів ударних інструментів, серед яких згадується давній барабан *тугу*,

назва якого в перекладі з китайської означає «глиняний барабан». В Азії, на відміну від Європи, ударні інструменти з давніх часів мали велике значення в духовному житті народу. Дослідники вважають, що археологічні керамічні барабани належали до ритуальних інструментів [277, с. 122–124, 135–136; 198, с. 7–11.].

Для традиційної китайської культури поняття «ритуал» та «музика» злиті воєдино. У давніх китайців як, зрештою й інших архаїчних народів, музична творчість бере початок з обрядової діяльності та ритуалу. Суть музично-ритуальної системи Китаю полягала у поклонінні Небу та предкам [255, с.31]. У міфах та легендах виникнення музичних інструментів (зокрема, й ударних) завжди пов'язувалося з давніми правителями й пращурами. За легендою, перший барабан виготовив предок китайців – великий імператор Хуанді (Жовтий імператор). Цей інструмент він використав у битві з чудовиськом Чі Ю, яке володіло магичною здатністю літати. Щоб перемогти суперника, імператор виготовив барабан, а замість барабанних паличок використав кістки Духу Грому. Завдяки цим паличкам, громоподібний звук інструмента було чути за сотню кілометрів. Почувши цей звук, Чі Ю оглух і не зміг піднятися в повітря. У такій спосіб імператор переміг чудовисько, звільнивши свій народ [168, с. 580–581]. Від того часу барабани уважалися втіленням звуків Неба (грому), сили і могутності, їх пов'язували з імператорською владою та ідеєю державності.

Порівняльний аналіз форм керамічних барабанів доби неоліту (IV–II тис. до н. е.) дозволив систематизувати їх за морфологічними ознаками, визначити їх локально-територіальні відмінності в окремих археологічних культурах Давнього Китаю (що існували в межах вузької зони вздовж верхньої, середньої та нижньої течії р. Хуанхе, умовно розподіленої на західний, центральний та східний регіони) та провести паралелі з неолітичними однотипними інструментами світу (Єгипет, Турції, Німеччини). На відміну від неолітичних культур, відомих з інших регіонів Китаю, керамічні мембранофони виявлено лише в цій окресленій

географічній зоні. Найдавніші з них (4300–3500 рр. до н.е.) походять зі східного регіону. За міжнародною систематикою Горнбостеля-Закса вони належать до типу литавр (211.1) [214, с. 244]. У середній та верхній течії р. Хуанхе (центральний та західний регіони) мембранофони засвідчені хронологічно пізнішим часом – 3100-1900 рр. до н.е. Інструменти центрального регіону (середня течія р. Хуанхе) представлені широким діапазоном форм. Тут виявлено як литаври так і барабани. За формою корпусів кубко- та амфороподібні литаври та барабани не мають аналогів серед археологічних та етнографічних джерел народів світу і не знайшли відображення у міжнародній систематиці музичних інструментів. Хронологічні межі, у яких виявлено керамічні мембранофони на окресленій території обмежені періодом IV–II тис. до н.е. У наступний період – добу бронзи (починаючи від XVI ст. до н. е.) вони невідомі серед археологічних знахідок. Єдиним свідченням про їхнє існування можуть бути згадки у китайських писемних джерелах XVI–XI ст. до н.е. про глиняні барабани *тугу*. Ареал поширення керамічних барабанів уздовж р. Хуанхе додатково дає можливість визначити час появи легенди про виникнення першого барабана, що був виготовлений Жовтим імператором Хуанді.

Порівняльний аналіз форм та класифікація керамічних барабанів доби неоліту дає підстави в подальшому вивчити їх функціонування у ритуально-обрядовій діяльності давніх китайців, реконструйованій на основі давніх писемних джерел доби бронзи.

2.2 Дерев'яні мембранофони доби неоліту – бронзи (4100 – 247 рр. до н. е.)

В археологічних розкопках неолітичних поховань разом з керамічними барабанами зрідка трапляються інструменти, корпус яких виготовлявся з дерева, а мембрана – зі шкіри крокодила. Найдавніші рештки цих інструментів відомі за археологічними культурами Давенькоу (4100–2600 рр.

до н.е.), Луньшань (3000–2000 рр до н.е.) (провінція Шаньдун) та Таосі (2300–1900 рр. до н.е.) у північній частині провінції Шаньсі [277, с. 122].

Розкопки неолітичного могильника в Таосі надали надзвичайно цінну інформацію про дерев'яні барабани, що існували у період пізнього неоліту. У Таосі (провінція Шаньсі) археологи розкопали величезний цвинтар, що займав територію у 3 км² (1,5 х 2 км) з декількома тисячами поховань. У дев'яти гробницях, де було поховано представників соціальної верхівки, серед коштовного поховального інвентарю, крім амфороподібних керамічних барабанів, було виявлено літофони, керамічні дзвіночки з язичками, а також дерев'яні барабани, що добре збереглися [290, с. 140-141]. Очевидно, ці ударні інструменти входили до складу ритуального оркестру, який став прототипом пізніших оркестрів доби бронзи.

Знахідка барабанів, виготовлених із дерева, є унікальним явищем. Зазвичай вироби з органічних матеріалів рідко коли зберігаються у похованнях. Барабани з археологічних розкопок у сусідніх провінціях Шаньсі та Шандунь збереглися лише у фрагментах. Форма корпусу барабанів з Таосі є відмінною від керамічних, виявлених у тих самих похованнях. Два однакові за формою й розмірами барабани з поховання знатної особи було виготовлено з видовбаного зсередини стовбура дерева, довжиною близько 100 см. Діаметр верхнього отвору складає 43 см, нижнього – 57 см (рис.4 а). Зовнішні поверхні корпусів цих інструментів було вкрито червоним лаком. На поверхні збереглися також фрагменти розпису білою, жовтою, чорною та синьою фарбами. В середині знаходилися рештки мембрани, виготовленої зі шкіри крокодила. Цікаво, що в історичних джерелах збереглися згадки про те, що у племен *ся*¹⁷ існували барабани, вкриті шкірою алігатора. Відомостей про вірування племен *ся* збереглося надзвичайно обмаль, однак у пам'ятках неолітичних археологічних культур Луньшань та Лянчжу (2500-1900 рр. до н. е.), які залишили нам ці неолітичні племена, можна виявити чимало

¹⁷ Ся – китайське плем'я, що наприкінці III – поч. II тис. до н. е. очолювало союз племен. Було підкорене іншим племенем – шан, з яким пов'язують утворення першої держави в історії Китаю [248].

підтверджень присутності культу Неба у ся, символом якого був барабан [179, с. 350–358].

Рештки барабана, що датується наступним історичним періодом – епохою Шань (1766–1122 рр. до н.е.), було знайдено у похованні вельможі в повіті Лінши, провінції Шаньсі. Як можна зробити висновок із фрагментів, інструмент мав бочкоподібну форму корпусу, довжиною приблизно 30 см і до 20 см у діаметрі. Частково збереглася мембрана зі шкіри крокодила [207, с.13–14]. Поряд із барабаном лежав скелет собаки. Зазначимо, що поховання собаки є глибоко символічним. У міфах народів, що проживають в південних районах Китаю, собака Паньху вважається першопредком. За однією з легенд, Паньху в образі людини одружився з донькою правителя Пін-вана. Під час полювання Паньху впав зі скелі, зачепився за дерево і помер. З цього дерева зробили священний барабан, у який вдаряли на згадку про Паньху [217, с. 246]. Поховання, в якому був знайдений барабан, належить особі високого соціального статусу, який виводив свій рід від першопредка Паньху і в обряді на його честь грав на барабані. *Отже, на відміну від розмаїття форм неолітичних керамічних барабанів, збережені фрагменти корпусів дерев'яних інструментів мали циліндричну або бочкоподібну форми.* Археологічне датування знахідок найраніших екземплярів бочкоподібних барабанів дозволило встановити час їх виникнення у межах II тис. до н. е.

У добу бронзи, в епоху Чжоу (1122 – 247 рр. до н.е.), як свідчать археологічні знахідки, вже існувало декілька різних типів мембранофонів. Найбільша кількість повністю збережених дерев'яних барабанів походить з гробниці І-хоу (†≈ 433 р. до н. е.), який був правителем князівства Цзен¹⁸. У ній археологи знайшли інструменти цілого оркестру, що складався з 124 (!) струнних, духових та ударних інструментів. Загалом у похованні було виявлено 27 дерев'яних барабанів різних розмірів і типів (рис. 4 б). За класифікацією Горнбостеля-Закса вони розподіляються на бочкоподібні (211.22), діаметр корпусу в середній частині більший, ніж по краях (рис. 4 в)

¹⁸ Князівство Цзен існувало у 5 ст. до н.е. в басейні середньої течії р. Янцзи (північний схід сучасної провінції Хубей). Було васалом могутнього південного царства Чу (XI – III ст.. до н.е.) [105, с.779].

та рамні (211.312) – типу бубна, закритого мембраною з обох кінців (рис. 4 г) [214, с. 245–246]. Рамні барабани, які китайці називають *бяньгу*, мали опуклу форму корпусу. На них грали за допомогою паличок. Вони різнилися між собою лише за способом розташування під час гри. Частина з цих барабанів клали горизонтально на підставки (рис. 4 д). Інші інструменти мали три металевих кільця, закріплених на корпусі. За допомогою шнурів, протягнутих крізь кільця, їх підвішували вертикально до фігурних підставок (рис. 4 е). Фігурна підставка вирізана з дерева є складною скульптурною композицією у вигляді двох священних птахів що спираються на спини тигрів. Нижня частина прикрашена фігурами переплетених клубком змії.

Барабани бочкоподібної форми, що були виявлені у гробниці, мали різні розміри, але однаковий спосіб кріплення мембран. Її прибивали зигзагоподібно маленькими цвяшками у два ряди з обох кінців корпусу. На малих за розмірами барабанах у середній частині корпусу існував отвір, у який вставлено дерев'яну фігурну ручку (рис. 4 в). За допомогою цієї ручки інструмент фіксувався у горизонтальному положенні, мембранами перпендикулярно до підлоги на спеціальній підставці, яка не збереглася. На цих барабанах грали руками, вдаряючи по мембранам.

На великих за розмірами барабанах існував інший спосіб звуковидобування та фіксації інструмента. Ці барабани мали на корпусі два отвори, крізь які вони нанизувалися і фіксувалися на широкому стрижні. Цей стрижень вставлявся у масивну бронзову опору. Грали на цих барабанах за допомогою масивних дерев'яних паличок (рис. 4 є).

Опора для барабана з гробниці I-хоу є шедевром мистецтва давніх майстрів. Вона прикрашена скульптурними деталями у вигляді сплетених клубком змії і драконів (рис. 4 ж). У давньому Китаї образ переплетених рептилій своїм корінням сягає архаїчних культів божеств землі та плодючості, яких зображали зі зміями в руках або верхи на драконах. Календарні міфи, у яких розповідалося про смерть та відродження цих божеств, були невід'ємною частиною землеробських обрядів та заупокійних

ритуалів давніх китайців. Очевидно, що у просторі гробниці правителя цей барабан, дерев'яний стрижень та фігурна опора були не просто частинами конструкції музичного інструмента, а складною знаковою композицією, у якій нижня частина (опора) ототожнювалася з землею, а верхня (барабан) – з небом. На одній із посудин, що датується Vст. до н. е., зображено ритуальну сцену, де жерці здійснюють обряд у супроводі ударних і духових інструментів. Серед них знаходиться великий барабан на стрижні, що закріплений на опорі [266, с. 358].

Великі барабани, нанизані на стрижень, збереглися в інструментарії давніх китайців і в наступні епохи. На кам'яних рельєфах у похованнях осіб високого рангу доби Хань (202 р. до н. е.– 220 р. н. е.) ритуальні сцени із зображенням великого барабану трапляються досить часто. Барабан, нанизаний на стрижень, який в епоху Хань називався *цзяньгу* або *інгу*, у сценах на рельєфах переважно займає центральну частину композиції, що вказує на його особливе значення (рис. 4 з). Він прикрашений стрічками, пір'ям, скульптурками тварин. Про оздоблення цих барабанів збереглися згадки в ханських писемних джерелах [110, с. 227]. Із рельєфів помітно, що звук видобувався одним музикантом, а на барабані більшого розміру – двома, які вдаряли по двох мембранах, стоячи з різних боків.

Зазначимо, що сцени, зображені на кам'яних стінах гробниць правителів та аристократів доби Хань, дають уявлення про музичне життя цього періоду. Пишні прийоми були звичним явищем у двірцях аристократії. Вони супроводжувалися різними розвагами, зокрема, грою ансамблів музичних інструментів. На поховальній гравюрі, яку назвали «Сто видовищ», зображено оркестр, до складу якого входив великий барабан на стрижні (рис. 4 з). Однією з таких розваг був пісенно-танцювальний виступ, який називався «Танець під удари барабана цзяньгу» (тобто великого барабану на стрижні – *Ч. Н.*). Зображення цього танцю найбільш розповсюджене на поховальних кам'яних рельєфах і гравюрах. На одній із гравюр барабан розташований у центрі сцени. Стрижень з барабаном встромлений в опору у вигляді тигра,

що лежить. Верхня частина стрижня завершується пишним балдахіном. З обох боків барабана зображено двох танцівників, які під час танцю вдаряють паличками по мембранах інструмента (рис. 4 з).

Барабани *цзяньгу* використовувалися також у військових оркестрах. Однак на відміну від двірцевих, їх не насаджували на стрижень, а клали на спеціальні вози. В одному із поховань археологи знайшли два вози, поряд з якими були виявлені рештки двох барабанів. Їх дерев'яні корпуси зотліли, але залишилися фрагменти лакового покриття, а також бронзові обручі, що стягували корпус [102, с. 76]. За розмірами обручів було встановлено, що інструменти мали бочкоподібну форму, відповідно діаметри отворів, на які натягалася мембрана, складали 68 та 70 см. [229, с. 69]. Подібні барабани з металевими обручами відомі з археологічних розкопок та писемних джерел пізніших часів (рис. 4 и).

Аналіз давніх китайських міфів, пов'язаних із походженням великого барабана, показав, що цей інструмент був центральним культовим предметом у військових обрядах. Культ барабана засвідчують також писемні та археологічні джерела. Перед військовим походом барабану святилища бога Землі приносили криваві жертви, після чого цей інструмент везли на колісниці попереду війська [255, с. 31]. У «Книзі пісень та гімнів» («Шицзин», VIII ст. до н. е.) вміщено пісню під назвою «Ледь зачувши великий барабан», в якій оспівується магічна сила звуку барабана, що надихає на військову перемогу [246, с.41].

Під час святкування перемоги над ворогом біля вівтаря у святилищі бога Землі великому барабану приносили в жертву полонених. У хроніці «Цзочжуань» за 627–588 рр. до н. е. наведено звернення полоненого полководця: «Я полонений і втратив ліве вухо¹⁹. Якщо буде Ваша милість, нехай моєю кров'ю не обмазують барабан, і Ви надасте мені можливість повернутися додому і там бути покараним» [228, с. 296]. Практика людських жертвопринесень богів Землі підтверджується археологічними даними. У

¹⁹ У давньому Китаї полоненим відрізали ліве вухо.

провінції Цзянсу на пагорбі Цювань археологи розкопали святилище бога Землі, поряд з яким виявлено значну кількість людських кістяків з ознаками насильницької смерті [113, с. 116–118].

Зазначимо, що культ бойових барабанів має численні паралелі в давніх культурах Сходу. В індійській «Ахтарваведі», збірці гімнів та жертвоних заклинань (кінець II – поч. I тис. до н. е.) два розділи присвячено замовлянням на військові барабани з метою надання їм магічної сили, що була здатна залякати ворога [10, с. 313–317]. Отже, в давній Індії, як і в Китаї, барабани були наділені магічною силою обереза.

Незважаючи на складні зв'язки культу барабана, поєднання в ньому різних за стадіальністю форм релігії (анімізм, тотемізм, фетишизм) та категоріями міфологічних уявлень (космогонічних, тотемічних, календарних), основною його функцією залишалася функція культового предмету. Він був одним із священних предметів різних військових ритуалів, а також ритуалів, що імітували військові походи, зокрема під час затемнень Сонця й Місяця. Доволі повну інформацію про цей обряд під час затемнень небесних світил вміщено в літописі «Цзочжуань» за 667 р. до н. е. Там йдеться про те, що «Влітку, в шостий місяць ... було з'їдене сонце (тобто, відбулося сонячне затемнення – *Ч. Н.*). Ударяли в барабани та приносили в жертву тварин богам Землі ..., виступали в похід під бій барабанів [228, с. 128]. У коментарі до цього тексту Гулян (кін. IV – поч. III ст. до н. е.) наводить таку інформацію : «Син неба (тобто, імператор – *Ч.Н.*), рятуючи Сонце, виставляє у похід п'ять знамен, п'ять полків солдатів на чолі з п'ятьма барабанщиками. Підвладні йому царі (*чжуху*) виставляють три знамена, три полки солдатів із трьома барабанщиками на чолі [228, с. 129]. Під час інсценування військового походу імператор у палаці сам б'є у великий барабан [228, с. 352].

Бочкоподібний великий барабан у військовій справі використовували не лише давні китайці. Згодом їх запозичили в китайців й інші етноси, що проживали на території сучасного Китаю. Зокрема, у Внутрішній Монголії

(див. Додаток А, карта № 1) аналогічний за розмірами і формою військовий барабан називався *гуангу*. Цей барабан дотепер зберігається в традиційному інструментарії східної частини Внутрішньої Монголії. Італійський мандрівник Марко Поло згадував цей інструмент у війську Чингізхана. Він пише: «Перед тим як вирушити на битву, воїни чекають звуків барабана *гуангу*, по якому має вдарити їх командир. Коли почули звуки барабана командира, інші барабанщики окремих полків починають грати на своїх барабанах і співати» [18, с. 51].

Зазначимо, що розмаїття назв однотипних великих барабанів бочкоподібної форми в різні періоди та в різних областях Китаю (а також запозичені в інструментарій Кореї і Японії) можна систематизувати лише за способом їх розташування під час гри. Тому з метою їх систематизації доцільно застосовувати дві головні відмінності розмірів довжини корпусу та дві основні позиції розташування інструментів під час гри. За розмірами корпусу барабани розподіляються на довгі та короткі. У довгих барабанів корпус значно більший за розмір діаметра двох мембран (рис. 5 б), а в коротких – довжина корпусу є значно меншою від діаметру мембран (рис. 5 а). Існує дві позиції положення інструментів під час гри: 1) мембрана розташована горизонтально по відношенню до виконавця (рис. 5 а) і 2) – мембрана знаходиться вертикально по відношенню до виконавця (рис. 5 б). З іконографічних та писемних джерел відомо, що барабани, мембрана яких розташовувалася вертикально (покладені на корпус або підвішані) є більш архаїчними. Аналогічні барабани великих розмірів з вертикально розташованою мембраною відомі з іконографічних джерел Давнього Шумеру (середина 3 тис. до н.е.) [259, іл. 15]. К. Закс, порівнюючи китайські бочкоподібні барабани з однотипними давньошумерськими, дійшов висновку, що ці інструменти походять від єдиного прототипу, який органіолог локалізує на територіях між Месопотамією та Китаєм [289, с. 185].

Характерною особливістю китайських мембранофонів є спосіб натягу мембрани за допомогою цвяшків (рис. 5 в). Такий спосіб фіксації не

передбачає можливість регулювання висоти звуку та настроювання мембрани на певний тон. Ця особливість способу фіксації мембрани може свідчити про позамузичне, символічне призначення цих конструктивних деталей. Відомо, що металевим (мідним, бронзовим) цвяшкам з округлою голівкою в магічних ритуалах давніх народів Азії, Африки та Європи надавалося велике значення. Цвяшки слугували оберегами, тому їх клали до поховань, забивали у двері та в дерева [289, с. 186]. Барабан, у корпус якого забивали цвяшки-обереги, набував магічних властивостей. Як оберіг він ставав утіленням захисту і перемоги над ворогом. У хроніці «Цзочжуань» зазначено, що для довершення освячення таких інструментів його мембрану обмазували кров'ю жертвовної тварини та полонених воїнів [228, с. 296]. Під час битви колісниця, на якій знаходився великий барабан та хоругви, був керівним центром війська: «Очі й слух війська скеровані на барабан і хоругви. Від сигналів барабана залежить, чи буде воно просуватися вперед, чи повинно відступити» [228, с. 297].

Магічними властивостями наділялася також мембрана, яка виготовлялася зі шкіри бика або буйвола. У давній ритуальній обрядовості Китаю та інших цивілізацій Давнього Сходу культ бика мав особливе значення. З його шкіри виготовляли мембрану для великих барабанів. Бик уважався символом поєднання Неба і Землі. За давніми уявленнями, на його спині душі особливо шанованих людей переносилися на Небо. Філософ та вчений, послідовник Конфуція Сюнь-цзи писав: «Барабан подібний до Неба» [185, с. 255]. Тобто звуки барабана з мембраною зі шкіри бика у поховальній церемонії повинні були забезпечити перехід душі померлого на Небо.

Зовсім інше значення надавалося барабанам у Давньому Вавілоні. З клинописних текстів відомо, що великий барабан *балаг*, мембрана якого виготовлялася із шкіри священного бика, був символом могутності Землі й атрибутом ритуалів, пов'язаних з культом плодючості [34, с. 106]. У давньоіранських текстах I тис. до н. е. вміщено інформацію про ритуал натягу мембрани на священний барабан, який проводився у храмі богині Еа.

Ця мембрана виготовлялася зі шкіри жертвовного чорного бика, який мав передати свою священну силу майбутньому барабану. З давніх китайських текстів, датованих II тис. до н. е., відомо, що для щойно виготовленого барабана, з метою надання йому магічної сили, влаштовувалася церемонія *сінь*. Під час цієї церемонії інструмент обмазували кров'ю принесеного в жертву бика. Подібна церемонія згодом проводилася і в Японії для освячення храмових дзвонів *датаку* [255, с. 30]. Зазначимо, що у пізніші періоди в міфології Китаю, під впливом даосизму, зникає образ бика як священної тварини. Його заміняє тигр, символ Землі, та дракон – символ Неба.

Крім великих двомембранних барабанів бочкоподібної форми існували однотипні з ними інструменти менших розмірів (рис. 6). На думку дослідників, барабани цього типу вже існували на початку I тис. до н. е. [289, с. 184; 146, с. 41]. У незмінному вигляді вони збереглися до нашого часу. Існує п'ять основних розмірів барабанів. Довжина корпусів коливалася від 33 до 35 см, діаметр мембрани – від 22, 25, та 30–32 см. Під час виконання їх встановлювали на дерев'яний каркас. Звук видобували двома товстими рівними паличками.

Однак більш давнім інструментом вважається барабан *бо-фу* [289, с. 184]. Він також належав до типу двосторонніх мембранофонів. Особливістю цього інструмента є те, що в середину корпусу засипали певну кількість рисового лушпиння, яке під час ударів по мембранах створювало ефект тремтливого звучання. Цей давній барабан (але без лушпиння рису всередині) дотепер використовується в храмах. Його тримають на колінах і наприкінці кожної строфи гімну Конфуцію тричі вдаряють по ньому руками: спочатку правою рукою у праву мембрану (*бо*), потім лівою у ліву мембрану (*фу*) і втретє – одночасно обома руками в обидві мембрани (*бо-фу*). Подібні барабани, заповнені різними зернистими матеріалами, дотепер трапляються в традиційному інструментарії народів Азії, вони також відомі з археологічних матеріалів Давньої Месопотамії [289, с. 184–185]. Одним із різновидів

двомембранних великих барабанів є *гангу*. Назва інструмента походить від форми корпусу, що нагадує казан.

Починаючи від пізнього періоду династії Шан (1766–1122), відомий особливий різновид двостороннього мембранофона – барабан *тао-гу*. Інструмент за формою подібний до бубна, але значно менший за розміром. Він має вузький прямий корпус-обечайку, закритий з обох сторін мембраною зі шкіри змії. Збоку до корпусу прикріплена дерев'яна ручка. На протилежних кінцях корпусу на однаковій відстані прикріплено два шнури з кульками на кінцях (рис. 7). За класифікацією Горнбостеля-Закса цей інструмент належить до типу рамних шумових струшуваних барабанів (212) [214, с. 246]. Інструмент тримають за ручку і різко повертають із сторони в сторону. Кульки на шнурках вдаряються в обидві мембрани, видобуваючи звук. Про *тао-гу* згадував Конфуцій (551–479 р. до н. е.) у книзі «Лунь юй» («Бесіди і судження») [103, с. 281]. У пізніший період цей інструмент представлений на численних ханьських зображеннях музикантів (202 р. до н. е. – 220 р. н. е.).

Про важливість ударних інструментів у духовній культурі Китаю свідчать висловлювання давніх китайських мислителів. Зокрема, Цзи Ся (507–420 рр. до н. е.), учень Конфуція і відомий педагог, висловлюючись про початки давньої музики Китаю, писав: «Під звуки давньої музики танцюристи разом рухалися вперед, разом йшли назад, їх рухи є гармонічними та правильними, і тому створювалася широчінь; струнні та дерев'яні духові інструменти всі мовчать, доки не вдарять у барабани. Про початок виконання сповіщають майстерними ударами в барабан, зупинки та перестроювання танцюристів позначаються войовничими ударами в гонги; керують перестроюваннями за допомогою ударів у барабан *сян*, пришвидшують темп за допомогою ударів у трубку-барабан *я*. Це і є проходження шляху давніх [предків], згідно з яким потрібно спочатку вдосконалити самого себе, потім родину і після цього рівномірно

розповсюдити це на всю Піднебесну, – у цьому й полягають початки давньої музики» [183, с. 85].

2.3. Керамічні та дерев'яні ідіофони

Керамічні ідіофони. Найраніший керамічний ідіофон – калатальце – було виявлено під час археологічних розкопок у провінції Ганьсу. Його датують 4 тис. до н.е. (рис. 8). За класифікацією Горнбостеля-Закса цей інструмент належить до типу струшуваних ідіофонів (112.1) [214, с. 241]. Калатальце виготовлене у формі яйця з маленькими кульками всередині. З одного боку поверхня вкрита різьбленням у формі сітки. Подібні калатальця виявлено під час розкопок у кількох неолітичних поселеннях. Більша частина цих шумових інструментів мають кулясту форму. Трапляються також калатальця у формі невеличких коробок, дисків та фігурок звірів. Унікальну конструкцію має калатальце у формі глечика. Воно має подвійні стінки, простір між якими заповнювався глиняними кульками. Уважають, що ці калатальця використовувалися під час обрядових танців, а також як дитячі обереги. Їх часто знаходять у дитячих похованнях [211, 14–16]. Використання калаталець у якості оберегів, що виконували охоронну функцію, відоме з історичних та етнографічних джерел у багатьох регіонах світу.

Два найдавніших керамічних дзвіночки знайдені в 1972–1975 рр. під час розкопок неолітичного поселення поблизу м. Чженьчжоу (провінція Хенань) [268, с. 133]. Вони датуються кінцем IV – III тис. до н. е. (рис. 9 а). Дзвіночки мають овальну у розрізі тюльпаноподібну форму корпусу. У верхній (пласкій) частині знаходяться два отвори для шнура, до якого прив'язувався язичок. За класифікацією Горнбостеля-Закса вони належать до язичкових дзвонів (111.242.122) [214, с. 240]. Починаючи від 2800-2000 рр. до н. е. форма інструмента зазнає змін. Корпус зберігає овальну у розрізі форму, але стінки не розширюються до отвору (рис. 9 б, в). На місці отворів для шнура, з'являється виліплена з глини ручка, за яку тримали інструмент отвором

униз. На верхній частині корпусу з двох боків знаходяться два круглі отвори для фіксатора, до якого прив'язували язичок. Овальна у розрізі форма цих керамічних ідіофонів не має аналогів серед однотипних інструментів давніх цивілізацій. Ручка-держак та овальна у розрізі форма корпусу стають типовими ознаками конструкції китайських язичкових та безязичкових дзвіночків і дзвонів наступного періоду – доби бронзи (див. 2.5.1; 2.5.2).

Дерев'яні ідіофони відомі з іконографічних та писемних джерел, починаючи з епохи династії Чжоу (1122–256 рр. до н. е.). Одним із найдавніших самозвучних інструментів є *пайбань* (рис. 10 а, б, в, г). Він складається з набору (від трьох до дванадцяти) тонких дерев'яних пластинок довжиною у 30 см і шириною – 2,5 см. З одного краю на кожній пластинці просверлено два маленьких отвори, крізь які протягнуто тонкий шкіряний пасок. Інструмент тримають правою рукою за верхній кінець крайньої пластинки, вдаряючи ним об ліву руку. За міжнародною класифікацією музичних інструментів він належить до нанизаних торохкалець (112.11) [214, с. 241]. Пайбань використовували співаки в храмах. На окремих пластинках було вигравійовано тексти гімнів, які потрібно було співати. Таким чином, в'язанка пластинок із текстами, крім музичного інструмента, була ще й своєрідною книгою із записами гімнів. Зазначимо, що найдавніші зразки ієрогліфічного письма епохи Шань (1766–1122 рр. до н. е.) було зафіксовано на пластинках, подібних за формою до пайбаня. Уважалося, що священні тексти, записані на цьому музичному інструменті, його звучання та спів, зливаючись воедино, мали велику силу [289, с.186–187].

У даоських та буддійських культових обрядах Китаю використовували особливий різновид ідіофона – щілинний барабан *муюй* (рис. 11), що має форму стилізованої риби. За класифікацією Горнбостеля-Закса, *муюй* належить до ударюваних ідіофонів (111.2) [214, с. 239]. Прототипом цього інструмента в доісторичні часи було зламане сухе дерево з дуплом, по якому первісні люди вдаряли палицями (див. 3.1.3). Інструмент був видовбаний з середини через вузьку щілину з одного куска камфорного дерева. Зовнішня

поверхня прикрашена складним різьбленням і вкрита золотим та червоним лаком. В середині порожнистого корпусу знаходиться прив'язана дерев'яна кулька, яка під час ударів по верхній частині корпусу б'ється об стінки. Під час гри *муюй*, в залежності від його розмірів, тримають у руці, підвішують за шнурок або кладуть на подушку, вдаряючи по корпусу паличкою. Подібний інструмент існує дотепер в інструментарії буддистських храмів Кореї та Японії, куди він потрапив із Китаю. У добуддистський період інструмент у формі риби використовували в обрядах поклоніння Воді та поховальних церемоніях, у яких він символізував смерть та відродження до життя [289, с. 188]. Ідея смерті та відродження, пов'язані з цим інструментом, збереглися в легендах про виникнення *муюя*. В одній із легенд йдеться про те, що на березі озера, розташованого поряд з містом, жив монах Чхун. Одного разу озером пропливали на човні високий чиновник зі своїм маленьким сином. Раптом дитина випала з човна і її не встигли врятувати. Вражений горем батько наказав рибалкам знайти тіло, та зусилля виявилися марними. Тоді він звернувся до монаха, щоб той здійснив поховальний обряд. На монаха під час молитви зійшло просвітлення, і він наказав батькові піти на базар і купити найбільшу рибу. Коли її розрізали, то всередині знайшли дитину, що дивом вижила. Вдячний чиновник звелів виготовити музичний інструмент у формі риби і подарував його монахові, щоб той під його звуки творив молитви богам. З того часу почали виготовляти *муюй* у формі риби з відкритим ротом та порожнім шлунком [262]. В іншій легенді йдеться про одного зарозумілого монаха, який після смерті перетворився на рибу, зі спини якої виросло велике дерево. Цю рибу в річці побачив вчитель монаха і впізнав його. Монах розкався у своїх негідних вчинках за життя. Він попросив учителя вирізати з дерева, що росло на його спині, музичний інструмент, щоб за допомогою його звучання звернути увагу божества до того, хто молиться [262].

Щілинний барабан *муюй* згадується також у легенді про священну книгу буддистів: «Китаєць отримав від Живого Будди священну книгу.

Повертаючись додому, він вирішив викупатися в річці, а книгу залишив біля самої води. Книгу побачила велика риба і проковтнула її. Засмучений чоловік повернувся до Будди, але той відмовився дати нову книгу і звелів йому вирізати дерев'яне зображення риби і вдаряти по ній під час ритуалів. Разом із звуками з барабана-риби будуть виходити знання, що містилися в книзі [263, с. 129].

У розмаїтих релігіях і філософсько-етичних системах країн Азії під час молінь звертаються до різноманітних звукових засобів привертання уваги божеств. Ці моління передбачають особисте спілкування з божеством. Тому виконання бажань значною мірою залежало від контакту з божеством, яке не завжди було готовим до спілкування. Щоб привернути його увагу, потрібно було це робити не за допомогою голосу, а лише звуків барабанів, дзвонів чи інших інструментів [177, с. 118].

Дерев'яний ідіофон під назвою *чжу* за способом звуковидобування не має аналогів серед інструментарію Давнього Світу (рис.12). Вперше цей інструмент згадується у писемних джерелах 1100 р. до н.е. [253, с.12]. Він має форму квадратного ящика з основою 30 x 60 см, стінки якого звужуються до низу. На одній із стінок вирізаний великий круглий отвір. Грають на ньому за допомогою молоточка. Виконавець просуває руку в отвір і молоточком вдаряє по квадратній основі. За класифікацією Горнбостеля-Закса він належить до ударюваних ідіофонів (111.2). Цей інструмент використовували у конфуціанських храмах на початку богослужіння і під час співів гімнів перед кожним початком строфи або чотирьох складах співу на чотирьох довгих звуках, тричі вдаряючи в інструмент. Зважаючи на форму інструмента, який є ідентичним з формою посудини для вимірювання кількості зерна, можна припустити, що *чжу* виник у середовищі давніх землеробів. Він був пов'язаний з обрядами плодючості Землі. Подібні обряди, з використанням ємностей та товкачів для обробки рису в якості музичного інструмента, відомі з традиційних обрядів Південно-Східної Азії [289, с. 187]. Під час обряду у ці ступки засипали певну кількість рису і

товкли, періодично вдаряючи по внутрішніх стінках. Цей давній обряд пояснює, чому звук на *чжу* видобували вдаряючи молоточком по внутрішнім стінкам інструмента, а не ззовні. Тут закладений зміст дії (обряд на врожай, плодючість землі) визначив спосіб звуковидобування, що імітував обробку багатого врожаю. Підтвердженням зв'язку цього інструмента з обрядами плодючості може служити однотипний ідіофон *чук*, який дотепер існує в традиційному інструментарії корейців (див. розд. 3.5.2). Він має форму великого корита, висотою 75 см, звук на якому видобувають за допомогою товкача, подібного до фалоса – давнього символу плодючості (рис. 42 а).

Одним із найдавніших китайських ідіофонів є *юй* (інша назва – *цзе*) (рис. 13). Про цей інструмент згадує в «Історичних записках» («Ши цзи») давньокитайський історик Сима Цянь (145 або 135 р. до н. е.– близько 86 р. до н. е.). [183, с. 81]. У «Книзі пісень» (XI–VII ст. до н. е.) згадується, що цей інструмент створили мудреці для супроводу жертвних церемоній, присвячених духам предків мудрих правителів [246, с. 227]. Інструмент вирізаний у формі тигра, який лежить на ящику-резонаторі. Уздовж спини (від голови до хвоста) вставлено 24–27 металевих пластинок. Звук видобувають за допомогою тертя розщепленою на дванадцять прутиків бамбуковою паличкою. Цей інструмент належить до типу скребкових ідіофонів з резонатором (112.212) [214, с. 242]. З давніх писемних джерел відомо, що тигр в системі релігійних уявлень давніх китайців мав особливе значення. Його вшановували як першопредка, духа-захистника [220, с. 105]. За давньокитайськими уявленнями *юй* пов'язаний із Заходом, заходом сонця, смертю та відродженням, а також із *дао* – духовним шляхом життя. Як символ смерті та відродження скребковий ідіофон відомий багатьом народам [289, с. 36–37]. Розщеплена на дванадцять прутиків бамбукова паличка в країнах Азії також була символом відродження [289, с.188].

2.4 Літофони

2.4.1 Однозвуківі літофони *шицин* та *тецин*

Від давніх часів межі естетичного усвідомлення каменю в культурі Китаю були надзвичайно широкими. Протягом тисячоліть він був символом поезії, предметом зображень у живописі, елементом ансамблів в архітектурі (“сади каменів”). Він дарував особливу енергію – живильну силу *ян*. Тому на тлі найрізноманітнішого використання каменю в китайській культурі стає зрозумілим звернення до цього матеріалу з метою виготовлення музичних інструментів – літофонів.

Літофон (від грецької *λίθος* – *камінь*) є одним із найдавніших музичних інструментів, що існував в музично-інструментальній культурі не лише китайців, але й інших народів – корейців, в’єтнамців, японців, чжурчженів та ін. За уявленнями цих народів уважалося, що каміння виникло внаслідок поєднання енергій Неба і Землі, що затверділи. Тому вони, як найчистіший субстрат життя, ставали культовими об’єктами поклоніння та оберегами [206, с. 5].

У Китаї вже на ранніх стадіях виникнення літофони були важливим атрибутом магічних ритуалів. Вони були тісно пов’язані з вірою в духів природи та предків, які обирали їх своєю оселею, а їх звучання сприймалося як голоси духів. У цих магічних ритуалах літофони виконували функцію медіатора у спілкуванні з духами [34, с. 104–105].

Найдавніші зразки кам’яних однозвуккових ідіофонів *шицин* (ши – з китайської означає *камінь*, тобто один кам’яний *цин*²⁰) відомі з кінця доби неоліту – початку доби бронзи. За міжнародною систематикою музичних інструментів вони належать до однозвуккових ідіофонів (111.221), звук на яких видобувається паличкою або молоточком [214, с. 239]. Матеріалом для виготовлення інструмента слугував граніт, вапняк, мармур, яшма та нефрит.

Зазвичай у похованнях перехідного етапу від неоліту до доби бронзи археологи виявляли лише по одній пластині літофона. Під час археологічних розкопок в Ерлітоу (повіт Яньші, провінція Хенань) та в Таосі (провінція Шансі) на поселеннях, датованих 2000–1600 рр. до н. е., було знайдено

²⁰ Близьким терміном *цин* позначається також струнний інструмент – *Ч. Н.*

декілька таких однозвуккових *шицинів*. Вони виготовлені із обтесаних з обох сторін кам'яних пластин трапецієподібної форми з просверленим отвором на одному з кінців (рис. 14 а).

Однозвукковий літофон мав велике значення в тотемічних та магічних уявленнях неолітичних суспільств Китаю. Ритмічні удари по літофону були важливою частиною складного медитаційного ритуалу уведення в екстатичний стан, у якому люди, перевдягнені в маски та костюми тварин-тотемів, наслідували їх рухи. Зображення подібних шаманських танців людей у масках тварин відомі із зображень на кераміці та кам'яних могильних плитах доби неоліту [137, с. 46].

У пізнішому історичному творі «Аннали бамбукової книги» («Чжу шу зіянь») вміщено опис подібного ритуального танцю в масках тотемних тварин під час коронації Шуня – одного з перших легендарних правителів Китаю (XXII ст. до н. е.). Там зазначено, що під час цієї церемонії люди вдаряли у камінь, співаючи пісні на дев'ять мелодій, після чого всі тварини починали танцювати [13, с. 128]. Очевидно, люди, що ідентифікували себе з тотемними тваринами, виконували ритуальний танець у масках та шкірах тварин.

Один з літофонів, що датується приблизно XII ст. до н.е., археологи виявили в 1950 р. поблизу селища Угуань, провінції Хенань (нижня течія р. Хуанхе) у похованні вельможі часів панування династії Шан (1766-1122 рр. до н.е.). Інструмент має форму витягнутої трапеції з заокругленими кутами (рис. 14 б). На відшліфованій поверхні вирізьблено фігуру тигра. Над його головою розташований отвір для підвішування до рами, що не збереглася. Довжина інструмента складає 48 см, ширина 42 см та 20 см. Зображення тигра на цині, ймовірно, вказує на предка-тотема, власника цього інструмента. У переказах згадується, що божественний предок Шунь походив з роду «Володарів тигра». У «Книзі пісень» («Шицзин», XI-VII ст. до н.е.) збереглося замовляння, у якому мисливці звертаються до тигра з

проханням на вдале полювання [215, с. 428]. Відомо, що у шкіру білого тигра-тотема загортали померлих жерців та вождів [82, с.173].

Особливими магічними властивостями володіли літофони, виготовлені з нефриту. Їх використовували, зокрема в ритуалах та жертвопринесеннях горам, які окремі роди уважали своїми предками-тотемами. У «Каталозі гір та морів» зазначено: «Ведмідь-горі як Предкові приносять у жертву їжу та вино і виконують ритуальний танець, виганяючи злих духів. Під час цієї молитви грають на нефритовому *цині* (тобто літофоні – *Ч.Н.*)» [87, с. 84].

І в пізніші періоди простежується зв'язок однозвукового *цина* з культом предків та імператорською владою. Культ предків у давньому Китаї став стрижнем його релігійно-етичної системи. Божественні предки правителів-ванів на чолі з легендарним першопредком практично замінили собою характерних для інших давніх землеробських народів великих богів – покровителів сил природи [48, с. 4–5].

Наприкінці правління династії Шан (1766 – 1122 рр. до н. е.) і початку періоду правління династії Чжоу (1122–247 рр. до н.е.) відбувається процес розвитку однозвукового *шицина*. Було змінено форму пластин з трапеціє- та серпоподібної на трикутну, у формі латинської літери *L* (рис. 14 в). Літофон цієї форми отримав назву *тецин* (тобто окремо підвішений *цин*).

У 1975 р. в провінції Шаньдун (Східний Китай, див. Додаток А. карта № 1) археологи розкопали могилу представника правлячого клану князівства Цзюй, датованого приблизно IV–III ст. до н. е. Серед поховальних атрибутів, крім 9 дзвонів *бяньчжун*, знаходився однозвуковий літофон *тецин* [142, с. 321].

Протягом століть однозвучний літофон *тецин* використовувався у дворцовому оркестрі *яюе* («вишукана музика») (рис. 14 г). Зокрема, у Храмі Неба в Пекіні дотепер зберігається виготовлений з нефриту *тецин* часів правління імператора Цяньлуна (1736–1795 рр.) династії Цин.

2.4.2. Набори літофонів

На початку правління династії Чжоу (1122–247 рр. до н.е.) відбулося об'єднання окремих *тецинів* у єдиний інструмент, здатний відтворювати мелодію. Він отримав назву *бяньцин* (набір цинів). За міжнародною систематикою музичних інструментів він належить до набору пластин, по яких вдаряють іншим предметом (111.222) [214, с. 240]. Найбільш ранні *бяньцини* склалися з 5 пластин різного розміру (від 20 до 50 см.). Їх підвішували на ланцюгах або шовковому шнурі червоного кольору²¹, який протягали через отвори у пластинах до горизонтально розташованої металевої або дерев'яної перекладини-поперечки (рис. 15 а, б).

У 1998 поблизу гір Дабаоцзишань на території повіту Лисянь (провінція Ганьсу) археологи розкопали групу поховань аристократії, що датуються VIII–VII ст. до н. е. В одній із могил, що належала правителю, серед коштовного поховального інвентаря було виявлено літофон. Він складався з 5 пластин у формі літери *L*. Неподалік від могили правителя була розташована жертвна яма, у якій знаходилися музичні інструменти: три великих бронзових дзвони *бо*, вісім дзвонів *юн* та два набори літофонів по 5 пластин у кожному. Пластини різних розмірів підвішувалися за допомогою фігурних гачків до горизонтальної поперечки, яка частково збереглася. У написі на одному із дзвонів йшлося про те, що літофони було виготовлено за наказом «цінського спадкоємця». Навколо цієї жертвної ями було виявлено поховання однієї дорослої людини та декількох юнаків. Дослідники вважають, що це були могили музиканта та його учнів, які грали у двірцевому оркестрі на дзвонах та літофонах. Вони служили правителю за його життя і тому повинні були служити йому й після його смерті [102, с.46 – 47]

²¹ За китайськими міфами, червоний колір належав до числа п'яти основних кольорів (червоний, зелений, білий, жовтий, чорний), що символізували не лише пори року, сторони світу, але й п'ять першоелементів природи (вогнь, дерево, землю метал, воду). Червоний колір асоціювався із сонцем, вогнем, а також був знаком приналежності до найвищого соціального статусу та асоціювався з чоловічим початком [1, с. 118].

У V–III ст. до н. е., в період Чжаньго²², літофони стають одними з головних інструментів у двірцевих та храмових оркестрах. Кількість пластин у наборах вже налічує від 12 й більше пластин.

Звуко-акустичні експерименти, що проводилися на викопних літофонах, виявили надзвичайну точність їх настроювання. Фахівці в галузі акустики музичних інструментів традиційних культур уважають, що виникнення досить розвинених форм акустико-музичних уявлень у Китаї можна віднести до епохи Шан-Інь (1766–1122 рр. до н. е.) [65, с. 189]. Про це свідчить звуко-акустичний аналіз повністю збережених музичних інструментів, зокрема, літофонів. На ранніх літофонах *бянцинах* настроювання кожної пластини у певній хроматичній послідовності відбувалося за рахунок зміни довжини та ширини пластин. Товщина всіх пластин залишалась однаковою. Але різниця у розмірах пластин не завжди означала, що вони ідеально відтворюватимуть певний тон. У трактаті «Као гун цзи» («Записки про вивчення ремесел»), що увійшов у канон «Чжоу лі» (V ст. до н. е.), подано наступні рекомендації до настроювання літофона: «якщо тон *бянцина* вищий за необхідний, потрібно трохи стесати його верхній кут, а якщо нижче – кінцеві частини» [74, с. 236].

Правильність цієї методики настроювання різних типів ідіофонів (наборів дзвонів, ксилофонів, металофонів, тощо) вивірена тисячоліттями. Відомо, що частота коливань будь-якого вібратора прямо пропорційна квадратному кореню із відношення жорсткості вібратора до його маси, що коливається. Під час шліфування чи стесування матеріалу вібратора одночасно змінюється його маса та жорсткість. Однак ступінь цих змін є різним і залежить від місця обробки. На вібраторах, якими є пластини китайських літофонів, виготовлених у формі латинської літери *L*, зняття матеріалу з його кутової частини призведе до зменшення жорсткості, а не маси. Тобто стесування кута літофона сприяє пониженню звуку, а зняття матеріалу з кінців – підвищенню [64, с. 44–51]. Згодом, у період правління

²² Чжаньго (Ворогуючі царства, 403–221 рр. до н. е.) – це період епохи правління династії Чжоу. Відзначався боротьбою окремих ворогуючих царств (зокрема Цинь, Хань, Вей, Чу та ін.) за панування в країні [205, с. 203–204].

династії Чжоу (1122–247 рр. до н. е.), з метою збереження однакових розмірів довжини й ширини пластин, що входили до набору, почали змінювати їх товщину. За допомогою зміни маси пластин досягалася аналогічна різниця зміни тону. У книзі «Шицзин» («Книга пісень») є згадка про те, що *шен*²³ та *цин* настроювались однаково. Під терміном *цин*, враховуючи кількість трубок *шена* (17), треба розуміти *бяньцин*, який вже на той час складався з певної кількості пластин. Настроювання всіх тогочасних музичних інструментів відбувалося за 12-ступеневою шкалою *люй*. Всі літофони *бяньцинь*, що відомі з археологічних розкопок, а також музейні екземпляри пізніших періодів настроювались за канонами системи *люй-люй*. В музиці кожен з цих тонів мав глибокий філософський зміст. Непарні тони (6 *ян*) були втіленням чоловічого первня, світлих активних сил Неба (*ян*); парні – жіночого, темних пасивних сил Землі (*інь*). Таким чином, чоловічіми звуками були *c, d, e, fis, gis, ais*, а жіночими – *g, a, h, cis, dis, eis (= f)*. Разом вони відповідали 12 знакам Зодіаку, 12 місяцям року, 12 подвійним годинам доби (24). Крім того, ступенями *люй-люй* позначалося положення Сонця й Місяця. Вони були символами кольорів, знаками тварин та птахів [226, с. 268–269]. Порядок розташування пластин *бяньциня* у два ряди також відповідає розподілу тонів на чоловічі та жіночі. Пластини з тонами *ян* завжди знаходилися у верхньому ряді, а *інь* – у нижньому.

До кінця 1970-х рр. час виникнення системи *люй* залишалося дискусійним. Більшість китайських істориків вважають, що її остаточне формування відбулося в епоху династії Чжоу, приблизно між 1066 та 221 рр. до н. е. [219, с.16]. Китайські музикознавці на основі аналізу давніх писемних джерел, у яких вміщено згадки про музику та музичні інструменти, посилаючись на більш ранні з них вказують конкретну дату – VII ст. до н. е. [226, с. 261]. Однак датування самих цих писемних джерел в істориків викликає сумніви. Лише археологічні відкриття останніх десятиліть, зокрема,

²³ Шен – давній китайський губний орган, що складається з округлого резервуара з мундштуком, (прилаштованим збоку) та вставлених в резервуар 17-ти бамбукових трубок з язичками і боковими отворами.

повністю збережений комплект літофонів, підтвердив здогадки музикознавців.

У 1978 році у південно-західному передмісті Лейгудунь м. Суйчжоу, (провінція Хенань) китайські археологи зробили відкриття, яке фахівці вважають сенсаційним відкриттям ХХ століття. Було розкопано грандіозну гробницю, яка за багатством поховального інвентаря можна порівняти з гробницею Тутанхамона [222, с. 1–24]. Із написів, збережених у похованні, вдалося встановити ім'я похованого правителя I-хоу царства Цзен. У науковій літературі цього правителя іменують ще «Маркіз I». Царство Цзен існувало у V ст. до н. е. в басейні р. Янцзи і було у васальній залежності від царства Чу²⁴. Серед семи тисяч коштовних предметів знаходилося 125 музичних інструментів: набір із 64 бронзових дзвонів, літофон *бянцин*, бронзові та дерев'яні барабани, тамбурин, флейти, орган *шен* та цитра *цинь*. Така велика кількість музичних інструментів свідчить про високий статус похованого. Літофон з цього поховання на сьогодні є єдиним з повністю збережених екземплярів. Цей інструмент можна уважати вершиною в еволюції літофона, що втілює в собі найвищий рівень мистецтва того часу. Інструмент складається із 32 пластин, вирізаних з вапняка. Пластини висіли у два ряди (по 16 в кожному) на двох поперечках між металевими фігурними стояками, прикрашеними міфічними тваринами (рис. 15 а). Важливу роль цього інструмента, як одного з головних ритуальних предметів, символізують фігури міфічних чудовиськ, що підтримують стояки інструмента. У цих бронзових скульптурах можна спостерегти обриси лелеки та дракона, що були пов'язані з поховальною символікою і давньокитайськими уявленнями про вічне життя. Всі 32 пластини літофона було пронумеровано, на кожній зазначався її тон за системою 12 *люй*. Отже, у V ст. до н. е. ця система вже була сформованою. Інструмент добре зберігся,

²⁴ Царство Чу (1030 – 223 рр. до н.е.) розташовувалось у середній течії р. Янцзи. Вперше згадується в давніх писемних джерелах з середини I тис. до н.е. У IV ст. до н.е. воно було одним із “семи наймогутніших” царств на території Давнього Китаю. У 223 році було підкорене імператором Цинь Шихуанді і припинило існування [205, 116–117].

завдяки чому стало можливим почути його звучання. Він має надзвичайно прозорий та дзвінкий звук.

У 1981 році неподалік від поховання I-хоу було виявлено могилу, датовану пізнішим часом (першою половиною IV ст. до н. е.) В ній, крім набору з 36 бронзових дзвонів *бяньчжун*, знаходився й літофон. Він складався з 12 кам'яних пластин. Це поховання належало дружині одного з наступних (після I-хоу) правителів царства Цзен [135, с.18].

Нещодавно у провінції Шаньдун на сході Китаю, поблизу м. Лочжуань (повіт Чжанцю), археологи розкопали гробницю правителя династії Хань (202–220 рр. до н.е.). Серед великої кількості дорогоцінних предметів знаходилося 149 ударних, духових та струнних інструментів. Унікальною в цьому похованні була знахідка одразу 6-и наборів літофонів, що мали по 17–19 пластин у кожному. Пластини інструментів виготовлено з вапняку. Інструменти дотепер зберегли чисте і прозоре звучання у діапазоні двох октав [145].

Зазначимо, що і в подальший час кількість пластин літофонів варіювалася від 14 до 24. Це було пов'язане з тією обставиною, що кожний правитель наступних династій намагався створити нові устами, нові музичні настанови та нові склади оркестрів, заперечуючи попередній досвід. Різним також був і діапазон інструментів. Лише з початку правління династії Сун (960–1279 рр.) кількість плит було обмежено до 16 (рис. 15 в, г). Еталонний стрій 16-ти пластинного бяньцина (рис. 15 г) династії Сун є таким:

Перший (верхній) ряд
 пластини: **1 3 5 7 9 11 13 15**
 звуки: ***gis b c d e fis gis b***
 Другий (нижній) ряд
 пластини: **2 4 6 8 10 12 14 16**
 звуки: ***a h cis dis f g a h***

За усталеною традицією, явища високого мистецтва Китаю формувалося під потужним впливом філософії. Конфуціанська ідея відповідності та

порядку проєктувалася на все, що оточувало людину, зокрема й на музику, яка розглядалася як засіб підтримання гармонії світу. Це сприяло впорядкуванню елементів світобудови в єдину ієрархічну систему, у якій літофони співвідносилися з північним-заходом, осінню-зимою, небом, міцністю, каменем та творчістю [67, с. 254].

У музиці, що була засобом підтримання єдиної світової гармонії, також було встановлено свої критерії, наслідком яких стала концепція «правильної музики», що обслуговувала двірцеві церемоніали (*яюе*) та супроводжувала високі бесіди вчених мужів. З цією метою для виконання музики обирали достойні цієї ідеї музичні інструменти, серед яких одне з чільних місць посідали літофони.

Широкому розповсюдженню літофонів значною мірою сприяло вчення Конфуція (бл. 551–479 рр. до н.е.). Згідно з ним, божественні звуки літофона, що вважався «правильним» інструментом, були невід’ємною компонентою концепції «правильної» музики, покликаної впливати на систему управління державою та на виховання людини. За Конфуцієм, звучання літофонів та дзвонів впливає на порядок Світобудови та гармонію у Всесвіті [62, с. 12]. Відомо, що сам Конфуцій грав на цьому інструменті [44, с. 238]. У гімнах Конфуцію літофон завжди звучав перед початком кожної строфи [256, с. 50]. Збереглася нотація одного з гімнів:

The image shows three staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286, C-

також у коментарях до нього, датованих X ст., серед восьми еталонних тембрів звучання особливо виділяється цей камінь. Уважають, що ієрогліф *ши* (камінь) слугував основою для знаку *шен* на означення звуку [34, с. 105].

Вибір нефриту для виготовлення музичного інструмента був не випадковим. З давніх часів уважали, що нефрит (*ію*), створений із застиглої веселки, є найвищою формою божественного творіння. Його шляхетні, прозорі тони у поєднанні із звучанням інших обраних інструментів – дзвоном бронзових дзвіночків, співом шовкових струн та переливами бамбукових флейт уважалися священними і відповідали конфуціанській ідеї «правильної музики». Конфуцій був шанувальником гри на нефритовому літофоні. Він наділяв цей камінь людськими якостями, такими як розум, вірність та правдивість [206, с. 6 – 7].

Згадки про літофони, що залучалися до конфуціанських церемоній, знайшли відображення у найдавнішій китайській книзі «Шицзин» («Книга пісень та гімнів», XI – VII ст. до н. е.), в давніх трактатах, поетичних есе, обробках міфів та легенд. До знахідок у XX столітті в археологічних розкопках повністю збережених інструментів, ці відомості дозволили скласти уявлення про морфологію літофонів, їх зовнішній вигляд, розміри, способи звуковидобування, матеріали з якого виготовлялися, а також про характер, жанри та форми виконуваних творів.

Семіотичний статус літофонів відображав конкретне співвідношення матеріального і знакового, відповідно, утилітарної та символічної функцій. До символічної належить його магічна функція, а також функція маркування найвищої рангової приналежності. Найчастіше для виготовлення літофонів, крім нефриту, використовували яшму – один із найдорожчих каменів Піднебесної, що був символом влади.

Інше сакральне значення мали літофони в духовній культурі давніх народів Південно-Східної Азії. За формою та способом видобування звуку вони також відрізняються від китайських інструментів. Найдавніший із відомих на сьогодні літофонів походить з Південного В'єтнаму. Його

датують періодом неоліту (IV – III тис. до н. е.). У 1949 році поблизу селища Ндут Льянг Крак під час будівництва залізниці робітники знайшли одинадцять пласких кам'яних плит різних за розмірами та вагою (рис. 15 д). Першим цю знахідку на місці дослідив французький етнограф Ж. Кондоміна [264, с. 359–392]. Особливість їх розташування (вкопані вертикально в ряд), а також подібність до мегалітів та інших вертикально розташованих каменів Лаосу (що вважалися культовими спорудами) свідчили про їх культове призначення. Однак незвичний зовнішній вигляд цих плит, їх ретельна обробка, форма та ряд інших ознак дозволили етнографу висунути припущення, що це є «невідома науці конструкція кам'яного музичного інструмента» [264, с. 359]. Інструмент складався з одинадцяти плит, виготовлених з метаморфічного сланця (роговика). Кожна плита мала форму видовженого прямокутника із заокругленими або стесаними з одного боку під гострим кутом кінцями. Максимальна і мінімальна довжина плит складає від 65,5 до 100,5 см; ширина – від 10,6 до 15,85 см; товщина – від 2,4 до 6,5 см, вага – від 6,150 до 11,71 кг. Плити не мали отворів для підвішування. Відсутність отворів свідчить, що на відміну від китайських літофонів (підвішених вертикально), пластини інструмента повинні були розташовуватись горизонтально, на зразок ксилофонових. У цьому полягає одна з головних відмінностей в'єтнамського літофона. Горизонтальне розташування пластин потребує їх обов'язкової ізоляції від поверхні землі. Очевидно, плити розташовувалися між двома дерев'яними балками, а резонатором слугувала викопана яма, над якою встановлювали цю конструкцію. У Музеї Людини в Парижі, де зараз зберігається цей інструмент, було проведено дослідження з визначення його звукоряду [291, с. 1–19]. Без урахування останньої одинадцятої плити, яку знайшли у розламаному стані, діапазон інструмента складає октаву і один тон. Французький етномузиколог Андре Шеффер (1895–1980), дослідивши цей інструмент, висунув припущення, що знайдені плити належать двом різним літофонам: одному повному, що складався з семи плит і другому, який

обробкою широкими пласкими сколами кожної пластини. Можливо, незначна обробленість каменів інструмента вказує на сакральний зміст самого інструмента. Найвищим духом давніх землеробів Південно-Східної Азії уважався дух Землі, від якого залежав урожай. Камінь втілював житло духа і уважався символом плодючості [281, с. 30]. Можливо, що ця ідея безпосередньо вплинула на горизонтальний спосіб розташування пластин. Їх вкладали на землю. Лакв'єти вважали, що у такий спосіб пластини літофона ніби вбирали в себе енергію Землі, яка через звуки під час обряду впливала на врожай.

Зовсім іншого значення надавали китайським літофонам. Вони були безпосередньо пов'язані з духами предків родів та давньокитайськими міфологічними уявленнями про кам'яну модель світу. Культ каменю був тісно пов'язаний з культом священних гір, які вважалися центром всесвіту, оселями богів та духів предків. [87, с. 84 – 85]. Подібна асоціація каменю з Небом, а не Землею, відома з давньої ассірійської міфології. В одній із ассірійських легенд йдеться про те, що «всі небеса зроблені з різних порід каміння, а живі істоти народилися з крові божества Неба та Землі» [34, с.105].

Підвішені у ряд (а не розташовані на землі) кам'яні звукові пластини могли також символізувати небесну драбину, по якій міфологічні герої діставалися до неба. Подібне «небесне» уявлення про камінь у Китаї відрізняється від південно-східно-азійської традиції, в якій камінь співвідноситься із земною плодючою силою. На зв'язок із земним початком вказує й необробленість пластин в'єтнамського літофона, на відміну від кам'яних пластин китайських інструментів, які прикрашалися малюнками зооморфних втілень божественних першопредків. На зв'язок з небесами може вказувати також пізніша зміна форми пластин китайських літофонів – від видовжено-овальної та серпоподібної на кутову у формі літери “L”, яка у підвішеному стані нагадує розпростерті крила птаха.

Із переходом від пізнього неоліту до доби бронзи, сакральну символіку, що сформувалася навколо літофона, було частково перенесено на музичні інструменти, виготовлені з бронзи, зокрема, дзвони, бронзові барабани та гонги. Звучання цих інструментів довго не згасає, хвилями поширюється у всі боки і чути на великі відстані, особливо в горах та біля води. Дослідники виявили, що низьке звучання цих інструментів посилює енергодинамічні, магнітні реакції навколишнього середовища [33, с. 85]. У цьому криється причина використання в китайській (а також корейській, японській та ін.) ритуальній музиці, що апелює до потойбічного світу, низькочувних інструментів або низьких голосів. До того ж низькочастотне звучання сприяє зануренню у стан трансу і забезпечує найбільш повноцінне спілкування з божественним світом і уведення слухачів в екстатичний стан.

Отже, для китайської культури літофони, під оглядом матеріалу, звукових характеристик та функціонування мали велике семантичне значення. Від доби пізнього неоліту використання літофонів як священних музичних інструментів стає характерним для музики Далекого Сходу. У наступні періоди історії літофони, разом з церемоніальними оркестрами, сольним музикуванням на цитрі *цин*, музичною драмою та поетичними піснями-переказами визначали обличчя китайської музичної культури, що складалася протягом тисячоліть.

За найдавнішими шарами духовної культури давніх цивілізацій звук належав до найважливіших засобів спілкування з небесними та потойбічними силами, а музичний інструмент, виготовлений з природних матеріалів, зокрема каменю, набував статусу особливого сакралізованого предмета – посередника між цими світами.

2.5 Бронзові ідіофони середини II тис. до н. е. – II ст. до н. е.: морфологія та сфери використання

Бронзові ідіофони (дзвіночки і дзвони), та їх звучання займали важливе місце у традиційній системі музичного мислення, в якій за посередництвом їх

звуків, організованих певним чином у просторі та часі, розкривалися уявлення китайців про структуру світу, сили і закони, що діяли в ньому. Протягом другої половини ХХ ст. в археологічних розкопках у різних регіонах Китаю було виявлено велику кількість цих музичних інструментів. Вони відрізнялися за формами, декоруванням, розмірами та способом звуковидобування. Легенди, перекази та давні писемні джерела свідчать, що бронзові дзвіночки і дзвони мали сакральне значення в давніх обрядах та ритуалах. З розвитком суспільства вони стали символами влади, соціального статусу, еталоном настроювання музичних інструментів, а також були пов'язані з системою одиниць виміру довжини, площі, об'єму та ваги.

2.5.1 Дзвіночки

У Китаї технологія відливання дзвонів починає розвиватися в епоху династії Ся (XXIII – XVIII ст. до н. е.). Згідно з археологічними дослідженнями, доба бронзи в Китаї зароджується приблизно у 2000 р. до н. е., в період існування пізньої неолітичної культури Луншань (2600–2000 рр. до н. е.), коли в різних регіонах Китаю (провінції Хенань, Шансі, Хубей та ін.) було виявлено перші предмети, виготовлені з бронзи [120, с. 41–50; 124, с. 14 – 18]. Зберігся маленький дзвіночок (висотою 4,5 см), виготовлений із сплаву міді (92%) та олова (7%) [46, с. 186]. На ранніх етапах правління династії Шан (1766–1122 рр. до н. е.) бронзоліварне виробництво було вже досить розвиненим, а в пізній період і на початку правління династії Чжоу (1122–247 рр. до н. е.) зазнало розквіту [208, с. 26]. На відміну від доби бронзи в Європі, де цей метал використовувався винятково для виготовлення зброї, знарядь праці та прикрас, у Китаї з бронзи виготовляли ритуальні предмети (посуд) та музичні інструменти.

Вік деяких бронзових музичних інструментів, виявлених в археологічних розкопках, налічує понад п'ятнадцять століть. Найдавнішими є бронзові дзвіночки *тунлін*, що походять з Ерлітоу (повіт Яньши, провінція Хенань) (рис. 16 а). Вони датуються 2000–1600 рр. до н. е. Це свідчить про

те, що одразу після початку використання бронзи, предки сучасних китайців почали використовувати цей цінний метал для виготовлення музичних інструментів. Археологи знайшли п'ять дзвіночків дбайливо обгорнутих декількома шарами шовкової та луб'яної тканини. В середині кожного з них був язичок, виготовлений з нефриту. На їх особливе значення вказує використання дорогоцінного каміння (нефриту) та рідкого в ті часи, не менш цінного металу [179, с. 360]. За міжнародною систематикою цей різновид ідіофона належить до язичкових дзвонів (111.242.122) [214, с. 240]. Вони мають овальну, дещо приплюснуту з боків форму. Корпус поступово звужується від нижнього отвору і до верху. У верхній, пласкій частині розташоване «вушко» для підвішування. З однієї сторони вздовж корпусу знаходиться виступ у формі плавника риби. Висота всіх дзвіночків складає 6,3 см.

Іншим найдавнішим типом дзвіночків є без'язичкові ідіофони *нао* (111.242.111) [214, с.240] (рис. 16 б). Звук на цих інструментах видобували за допомогою палички чи молоточка, яким вдарили по корпусу. Вони мають овальну у розрізі форму. Посередині звуженого кінця знаходиться пустотілий відросток циліндричної форми для закріплення в ньому дерев'яного держака. Верхній край дзвоників з обох боків має увігнуту форму. Ці інструменти під час гри тримають вертикально (отвором догори) в одній руці, а другою вдаряють паличкою. Зазвичай в археологічних розкопках їх знаходять у комплектах – від 3 до 5 екземплярів (рис. 16 в). Всі вони мають різні розміри та настроєні на певний тон. Існує думка, що від символічного зображення цих дзвіночків, закріплених на спеціальній підставці, походить ієрогліф, яким позначається епоха Шан (1766 – 1122 рр. до н. е.) (рис. 16 г) [46, с. 186].

Найбільшу кількість цих інструментів виявлено у похованнях вельмож на півночі Китаю, зокрема, в околицях м. Аньян (провінція Хенань). Найбільш добре збереженими є дзвіночки з гробниці Фухао, що була розкопана археологами в 1976 році [179, с.362–363]. Із написів стало відомо ім'я похованої – Фухао, що була дружиною імператора У Діна (1238 – 1180

рр. до н. е.), царя з династії Шан (1766–1122 рр. до н. е.). Відомо, що імператор правив 59 років, а його дружина Фухао, що похована з великими почестями, була могутнім військовим полководцем²⁵ [179, с. 362]. Виявлені дзвіночки склали набір із п'яти екземплярів різних розмірів (рис. 16 д). Під час акустичних експериментів було встановлено, що кожен з цих інструментів може продукувати два звуки різної висоти. Отже, на цьому наборі дзвіночків було можливим виконувати мелодії.

2.5.2 Дзвони: морфологія, класифікація та сфери використання

Найдавніший бронзовий дзвін *данао* («великий нао»), виявлений археологами, датований XIV ст. до н.е. (рис. 17 а). За формою він аналогічний до безязичкових настоюваних дзвіночків *нао* (рис. 16 б). Це доволі масивний інструмент. Його висота дорівнює 60 см. Найбільший із виявлених на даний час *данао* знайдений під час розкопок поблизу м. Нінсян (провінція Хунань). Він має висоту 89 см і важить близько 154 кг (рис. 17 б). Ще три великих дзвони було виявлено поблизу м. Дянчжоу (повіт Сінгань, провінція Цзянсі) у похованні, що датується пізнім періодом династії Шан (приблизно 1100 рр.) [6]. Поверхні всіх виявлених дзвонів, на відміну від дзвіночків, були вкриті складними орнаментами. Наявність внизу корпусу порожнистого «відростка» циліндричної форми свідчить, що ці інструменти, як і подібні до них за формою дзвіночки, насаджувалися на дерев'яний держак. Однак розміри та вага вказують на те, що масивний дерев'яний держак закріплювався на міцній горизонтальній основі. Звук *данао* є доволі голосним, але глухим, і не має визначеної висоти. Це вказує на те, що інструмент могли використовувати як ритуальний або сигнальний. Уважають, що *данао* використовувався у війську для подачі сигналу до

²⁵ Фухао (†≈ 1200 р.) увійшла в історію як перша жінка-полководець. Згідно із записами, що збереглися, вона керувала тринадцятитисячною армією, яка в той час була найчисельнішим військовим з'єднанням. Імператор У Дін настільки був упевненим у військовому таланті своєї дружини, що довірив їй управління прикордонними районами своєї держави. Унікальність особистості Фухао полягає в тому, що вона була також верховною жрицею та оракулом. Зазвичай, виконання цих функцій належало лише правителю та особам чоловічої статі царського роду [179, с. 364].

початку бою барабанів та після його завершення. Очевидно, його закріплювали на спеціальному возі [146, с. 40]. Це відкриття мало надзвичайно велике значення для вивчення функціонального призначення цих інструментів. Численні знахідки в археологічних розкопках ідіофонів *данао*, що датуються кінцем правління династії Шан – початком династії Чжоу (кінець II – початок I тис. до н.е.), свідчить про їхнє активне використання в обрядах та військовій справі. Приблизно від VIII ст. до н. е. цей різновид дзвонів виходить з ужитку, оскільки не засвідчений серед археологічних знахідок.

В епоху Чжоу (1122 – 247 рр. до н. е.) роль головного бронзового інструмента виконує інший різновид без'язичкового типу, що отримав назву *чжун* (з китайської «дзвін»)²⁶ (рис. 17 в). Від *данао* цей інструмент успадкував овальну (мигдалеподібну) форму, увігнуті з обох боків краї отвору та циліндричний відросток. Однак він відливався суцільним і не мав отвору для насаджування на дерев'яний стрижень. Позиція, в якій знаходився інструмент під час гри, також є відмінною. Інструмент завжди був розташований отвором вниз. Залежно від розміру дзвони епохи династії Чжоу розподілялися на великі (*ню-чжун*) та маленькі (*юн-чжун*). Нижче циліндричного виступу розташований гачок для підвішування. Вміщення гачка не по центру, де знаходиться виступ, а збоку, дозволило фіксувати інструмент під кутом у діагональній позиції (рис. 17 г). Характерною особливістю цього дзвона є наявність коротких циліндричних виступів, розташованих на корпусі у три ряди. У давніх джерелах збереглися назви всіх компонент цього дзвона. Стрижень циліндричної форми у верхній частині, *юн*, а гачок, за який підвішувався дзвін для фіксації його в діагональній позиції, – *сюань*. Пряма широка смужка, що проходить вертикально вздовж корпусу, називається *чжен*. На цій смужці зазвичай гравірували тексти. Деякі з написів вказували на точне місце, де потрібно вдаряти по дзвону, щоб отримати звук потрібної висоти. По обидва боки від

²⁶ У подальші періоди терміном «чжун» у писемних джерелах позначали будь-який різновид дзвонів. Це не дає підстав визначити, про який із різновидів йдеться у давніх текстах.

смужки з написами знаходяться короткі циліндричні виступи – *мей*. Вони призначалися для покращення розподілу звуків за висотою. Вигнуті краї отворів називалися *суй*, а їх гострі кути – *сянь* (рис. 17 д) [292, с. 72].

У низці наукових трактатів вміщено доволі детальні описи фізичних характеристик, притаманних процесу поширення звуку, його інтенсивності, висоти тону, резонансу тощо. Зокрема, в трактаті «Као гун цзи» («Записки про вивчення ремесел»), що увійшов у канон «Чжоу лі» (V ст. до н. е.), йдеться про зв'язок розмірів дзвона з висотою звука та відстанню його розповсюдження: «великий дзвін утворює потужній низький звук, що поширюється на далеку відстань, а маленький – навпаки... На звучання також впливає товщина стінок дзвона, пропорції між висотою й діаметром, а також вибір місця для вдаряння» [74, с. 262].

Більшість китайських дзвіночків та дзвонів мають овальну (мигдалеподібну) форму корпусів. Кожен із напівовалів відливали окремо, а готові частини припаювалися разом. Овальну форму для дзвонів було обрано не випадково. Вона сприяла послабленню звукових хвиль. Китайський вчений Шень Ко, який жив в епоху правління династії Сун (960–1279 рр.), дав цьому теоретичне пояснення. На його думку, плоскі дзвони відтворюють короткі звуки, а круглі мають властивість до тривалого звучання. Звуки плоских дзвонів є «різкими» (*це*), а круглих – «хвилястими» (*цюй*). Якщо мелодія виконується у швидкому темпі і по дзвонах вдаряють часто, то «хвилясті» звуки, не встигаючи згаснути, накладаються один на одного і не відокремлюються. Замість мелодії ми чуємо суцільне гудіння. Плоскі дзвони у цьому випадку відтворюють більш розбірливі звуки [244, с.128]. Теоретичний аналіз звуків, здійснений Шень Ко, є глибоко науковим з позицій сучасної акустики. Відомо, що кругле тіло звучить набагато довше, ніж плоске. Це пов'язане з тим, що кругле зазнає меншого опору повітря, тому звучить довше [65, с.195].

Виготовлення дзвонів в добу правління династії Чжоу (1122–247 рр. до н. е.) свідчить про високий розвиток ливарної технології. Навіть у наш час

виготовлення дзвонів потрібного тону вважають надзвичайно важкою справою. Для цього потрібно точне визначення пропорцій металів у сплаві, його загальної кількості, температурного режиму та способу гартування. При відливанні у форму потрібно правильно розрахувати всі розміри та пропорції – діаметр дзвону у різних точках, контури кривих тощо. Навіть коли дотримано всіх норм, дзвін в результаті не обов'язково точно буде відтворювати потрібну висоту звуку. Тому після відливання дзвону здійснювали доведення його до потрібного тону шляхом підпилювання у певних місцях. Під цим оглядом вражає ідеальна точність відливання давніх китайських дзвонів. З усіх екземплярів, що зберігаються в музеях Китаю, лише на декількох дослідники виявили ознаки підпилювання, отже, вони одразу після відливання вже мали точно визначений тон. Це свідчить про високий рівень знань майстрів того часу.

Зазначимо, що крім Китаю, жодна з давніх цивілізацій не пов'язувала систему вимірів та ваги з музичними інструментами, зокрема дзвонами. Китайські легенди приписують імператорові Хуанді та його міністрові музики Лін Луню визначення еталонів одиниць довжини, площі, об'єму та ваги, в основу яких було покладено еталони вимірів тонів дзвонів за звуковою шкалою *люй-люй*. Подібна система вже існувала в епоху Західного Чжоу²⁷ (XI–VIII ст до н. е.). Стандартна вимірювальна посудина, за яку правив дзвін певного розміру й настроювання, згадана в трактаті «Го юй» («Промови царств») [45, с. 71–73]. Автор трактату обґрунтовує необхідність стандартних («правильних») мір, виходячи з психології сприйняття: «оскільки вуха і очі для серця є рухомих механізмом (*шу цзі*), вуха повинні слухати, а очі бачити гармонічне (*хе*) і правильне (*чжен*), що є неможливим без правильної системи вимірювання (*ду лян*). Тому давні правителі у якості стандарту виміру взяли дзвін *чжун*, тон якого не повинен перевищувати висоту звучання струни цитри *цзюнь* (яку використовували як еталон для точного настроювання – *Ч. Н.*), а вага – одного *даня* (приблизно

²⁷ Епоха правління династії Чжоу (1122–247 рр. до н. е.) ділиться на два періоди – Західне Чжоу (XI–VIII ст. до н. е.) та Східне Чжоу (VIII–III ст. до н. е.) [57]

28, 665 кг – *Ч.Н.*). Отже, ці посудини-дзвони були не лише звуковисотними еталонами, але й еталонами вимірів довжини, об'єму та ваги. За правління династії Чжоу, з метою розповсюдження країною єдиної системи вимірів, було виготовлено 12 спеціальних еталонних дзвонів, настроєних за шкалою *люй-люй*. Ці дзвони возили провінційними містами, щоб там мати можливість точно настроїти 13-струнну цитру *цзюнь*. Настроювання цієї цитри відбувалося завдяки пересуванню спеціальних поріжків під струнами однакової довжини. Довжина кожної струни до поріжка давала певно визначену міру довжини. За висотою ідеально настроєної цитри у провінційних містах мали можливість відливати власний набір еталонних дзвонів [45, с. 73].

Окремим типом дзвона, що був відомий з часів епохи правління династії Чжоу (1122–247 рр. до н. е.), є дзвін *бо* (рис. 18 а). На відміну від овальної (мигдалеподібної) форми *чжунів*, його корпус завжди був круглим у розрізі. Він нагадує посудину з прямими стінками та пласким дном. Корпус інструмента багато декорований сакральними орнаментами. На пласкій верхній частині розташована петля у формі двох геральдичних драконів. Дзвони *бо* є досить масивними і великими за розмірами. Деякі з екземплярів, що датуються VII ст. до н. е., мають висоту 75 см і важать 61–62,5 кг. На відміну від *чжуна*, дзвони *бо* завжди підвішували вертикально. Починаючи від періоду правління династії Хань (202 р. до н. е. – 220 р. н. е.), вже не робили різниці між формами, і давній термін «*бо*», яким позначали круглі у розрізі дзвони, замінили терміном «*чжун*», що став загальною назвою всіх дзвонів [146, с. 47].

Археологічні розкопки свідчать, що до VI ст. до н. е. висота дзвонів не перевищувала 60 см. Вже через століття, у V ст. до н. е., дзвони відливали висотою близько 180 см. Це свідчить про високий рівень мистецтва відливання дзвонів. Зазначимо, що в інших цивілізаціях доби бронзи висота дзвонів була не більшою 20 см.

Дзвін *чунь* виник наприкінці VII ст. до н. е., а вийшов з ужитку приблизно у II столітті (рис. 18 б). У давніх трактатах вміщено відомості про використання цього інструмента як сигнального під час військових дій. Там також подається опис інструмента. Зокрема, у трактаті «Чженсюань» зазначено: «Дзвін Чунь має круглу форму, зверху ширший, а знизу – вужчий. Звук нагадує спів чи крик, а також звук барабана Гу» [93]. Екземпляри *чунів*, що збереглися, мають декілька різновидів: 1) куполоподібна верхня частина корпусу плавно звужується до середини і дещо розширюється до краю отвору; зверху посередині наявний гачок для підвішування у вигляді тигра; 2) округла верхня частина корпусу і широкий отвір; гачок для підвішування у вигляді дракона; 3) пласка, ледь заокруглена верхня частина звужується до отвору, гачок для підвішування у формі коня.

З давніх писемних джерел відомо, що цей дзвін використовували у поховальних церемоніях та ритуалах жертвопринесень і передавали у спадок як найбільшу цінність. В одному з текстів вказано, що : «за допомогою дзвона Чунь сини висловлювали батькам свою пошану, сини та онуки високо цінували цей скарб» [93].

Приблизно від початку правління династії Західна Хань (202 р. до н. е. – 220 р. н. е.) дзвони *чунь* почали використовувати для настроювання інших музичних інструментів. У цей період було зроблене відкриття, що мало важливе значення. Стало відомо, що за допомогою перевернутого й заповненого водою дзвона можна змінювати висоту його звучання. Шляхом збільшення чи зменшення об'єму води у дзвоні досягали настроювання висоти у долях півтонів (чим більше води, тим нижчий звук). Вперше про це відкриття згадано у трактаті «Чжоу лі». Там згадується бронзовий дзвін *чунь*, який використовували для настроювання барабанів [130, с. 160]. В час правління династії Тан (618–960 рр.), коли дзвони *чунь* вже давно вийшли з ужитку, для настроювання інструментів використовували глиняні горщики подібної форми. З писемних джерел відомо, що Сима Тао у 765 р. першим

виготовив з глини набір із восьми «водяних посудин» (*шуй чжань*) і показав їх імператорові [66].

Починаючи від доби правління династії Шан, протягом тисячоліть за дзвонами були закріплені ритуальні та магічні функції. Про це свідчать згадки у трактаті «Моцзи» в розділі «Регламентація поховання» [80, с. 107, 114]. Дзвони та інші музичні інструменти повинні обов'язково входити до складу поховального інвентаря імператорів та вельмож. Про культове значення дзвонів свідчить також сакральна символіка їх оздоблення. Аналогічні символи нанесено на ритуальні бронзові предмети, що разом з інструментом було поховано з їх володарем. Тісний зв'язок дзвонів з культом плодючості підкреслюється декоруванням дзвонів декількома рядами невеличких конусних виступів – символів сакральних гір-предків, чи стовбців циліндричної форми – символів чоловічої плодючості, відродження. Як символи плодючості й відродження, дзвони тісно пов'язані з культурами мертвих та предків. У цьому сенсі культ дзвонів у давньому Китаї подібний до культу японських дзвонів *датаку* [78, с. 25–30]. Подібно до японських *датаку* (див. 4.2.3), китайські дзвони зберігали у святилищах предків та божества Землі (*ше*). Для того, щоб дзвін отримав магічну силу, його змащували кров'ю жертвовної тварини – бика чи барана. Подібний ритуал проводили і для бронзових барабанів (див. 3.1.1.). Кривава жертва священному дзвону та барабану називалася *сінь*. Про неї згадано в одному з діалогів у творі «Менцзи». На запитання імператора, куди чоловік веде тварину, той відповів: «Щоб принести в жертву та змастити його кров'ю дзвін» [252, с.25].

У легендах збереглись також згадки про відливання дзвонів, до сплаву яких додавали людську кров. Існує легенда про відливання Великого дзвону, що зберігається дотепер у Пекіні. Третій імператор з династії Мін (1368–1644 рр.) Юн-ле наказав своєму чиновникові вилити дзвін, який було б чути в усіх куточках Пекіну. Чиновник виконав доручення. Та коли він витягнув відбиток з керамічної моделі, то побачив, що поверхня дзвону вкрита, наче

решето, наскрізними отворами. Невдалою виявилася й друга спроба. Коли розгніваний імператор почав квапити чиновника, погрожуючи стратою, той впав у відчай. Його улюблена донька, дізнавшись про це, звернулася до оракула, який сказав їй, що для того, аби дзвін вдався, потрібно до сплаву додати кров незайманої дівчини. Коли розтопили метал для третього дзвону і почали заповнювати ним форму, дівчина кинулася у цю киплячу рідину. Батько дівчини збожеволів з горя. Жертва дівчини не була марною. Дзвін виявився досконалим [289, с. 182].

Одним із способів комунікації правителів зі своїми предками (*сянь ван* – давній ван, тобто *давній правитель*) та іншими предками (*цзу*) в епоху Чжоу (1122–247 рр. до н. е.) був ритуал їх викликання за допомогою бронзових дзвонів [108, с. 196]. Про це свідчить напис на дзвоні, відлитому у часи правління Лі-вана (з кит. – правителя Лі) (878–841 рр. до н.е.): «Ван, щоб відповідати величним небесним ванам, виготовив дорогоцінний дзвін *Чжунчжоу*. Ван використає цей дзвін, щоб викликати та гідно прийняти своїх видатних предків – давніх ванів. Ці вани, що знаходяться на небесах, подарують мені багато щастя» [108, с. 196].

Дзвін був тісно пов'язаний з культом гір-предків. У «Каталозі гір та морів» згадано декілька священних гір з назвою Гора-Дзвін. Одна з них пов'язана з божественним Жовтим Предком китайців – першим імператором Хуанді, який впровадив 12-ступеневу шкалу *люй*, керуючись якою згодом наказав відлити 12 дзвонів, що відтворювали цей звукоряд [253, с.73]. Тон першого дзвона отримав назву *хуан чжун* («жовтий дзвін»), оскільки жовтий колір уважали символом влади імператора.

У «Каталозі гір та морів» також наведено етіологічний міф²⁸ про народження Горою-Дзвоном сина на ім'я Довгий Барабан (Гуянь). Він став першим правителем (хоу), який першим виготовив бронзовий дзвін та створив мелодію [87, с. 128]. Згідно з іншою легендою Гора-Дзвін була домівкою бога, що своїм сяйвом освітлював край світу, куди не сягали

²⁸ Етіологічний міф – це категорія міфу, що пояснює появу різних природних та культурних особливостей та соціальних об'єктів [140, с.635]

промені Сонця та Місяця [87, с. 99]. У тому самому «Каталозі гір та морів» зазначено, що дев'ять Дзвонів мають звук інею й є атрибутом святилища духу Батька Землеробства (Генфу) [87, с. 87].

Від давніх часів дзвони використовували в аграрних обрядах на багатий врожай. Існували дзвони, в які імператор вдаряв лише у посуху, коли благав Небо про дощ. З уявленнями про врожай пов'язане декоративне оформлення дзвонів в конфуціанських святилищах. Їх зовнішня поверхня горизонтально розподіляється на дві смуги. Нижня є гладкою і символізує сховане глибоко в землі зерно. Верхня смуга поділена на чотири квадрати, на поверхні яких розташовано дев'ять виступів у формі зрізаного конусу, або жіночих грудей – символів життя. Цифру *дев'ять* у Китаї вважають священною: вона символізує відродження.

У період правління династії Хань (202 р. до н. е. – 220 р. н. е.) відбувається процес збільшення розмірів дзвонів. Чжан Хен (78–139 рр. н. е.) – філософ, астроном і автор сатиричних творів, у яких він осуджує розкіш імператорської резиденції, згадує дзвони велетенських розмірів, які важать понад 150 тонн [289, с. 183]. Цілком очевидно, що це перебільшення. Про подібну вагу та розміри дзвонів періоду династії Хань не збереглося жодних відомостей. Найбільший за розмірами і вагою є дзвін «Юн-ле», що знаходиться у храмі «Великого дзвону» («Дачжунсі») в Пекіні. Він відлитий у XV ст. Його довжина складає близько 4 метрів, вага – 53 тонни.

2.5.2.1 *Набір настроюваних дзвонів*

Дзвони *бяньчжун* є унікальним явищем в історії музичної культури доби бронзи Давнього Світу. Китайська класична назва «бяньчжун» означає «впорядковані дзвони». В Європі набори настроєних дзвонів з'являються вперше лише у IX столітті [289, с. 304]. Найраніші описи бяньчжуна відомі лише з трактатів II ст. до н. е. [27, с. 328]. Завдяки інтенсивним археологічним розкопкам, що розпочалися у другій половині XX ст., в гробницях правителів та вельмож високого рангу були виявлені добре

збережені інструменти. На даний час відомі понад 50 екземплярів. *Бяньчжун* складається з набору різних за розмірами дзвонів без язичка, настроєних за визначеними тонами і розміщеними на дерев'яній рамі у два або три ряди (рис. 19, а, б, в, г, д).

Археологічні знахідки свідчать про те, що відливання невеликих за розмірами дзвіночків у Китаї розпочалося в II тис. до н. е. На відміну від круглих у перетині дзвонів індійського походження, найдавніший китайський тип інструмента мав овальну форму. Наприкінці правління династії Шан (1766 – 1122 рр. до н.е.) і початку правління династії Чжоу (1122 – 247 рр. до н.е.) корпус дзвонів набуває мигдалеподібної форми з увігнутими краями на обох широких частин корпусу [261, с. 190–191; 124, с. 34]. Характерною особливістю цих інструментів є коротка тривалість звуку, що дає можливість на одному дзвоні видобувати (залежно від місця ударів по корпусу) два звуки різної висоти [292, с.72–78]. Завдяки цій особливості стало можливим інтонування шляхом комбінації декількох різних за розмірами дзвонів.

В одній із найдавніших китайських писемних пам'яток доби бронзи «Шицзін» («Книга пісень», XI – VI ст. до н. е.) згадується про дзвони переважно в множині: «дзвони ... мають бути впорядкованими» (тобто, розташованими в певному порядку – *Ч. Н.*) [246, с. 231]. Це свідчить, що в період створення «Шицзін» вже існували набори, що склалися з кількох дзвонів. Як свідчать археологічні розкопки, перші набори настоюваних дзвонів виникли в добу правління династії Шан (1766 – 1122 рр. до н. е.). Вони зазвичай склалися з трьох одиниць різного розміру. На цих інструментах було можливим видобування шести звуків. Зокрема, подібний набір, датований 1100 р. до н.е., було виявлено під час розкопок поховання вельможі поблизу м. Аньян (Північний Китай) [110, с. 227].

Розвиток виготовлення мигдалеподібних дзвонів і збільшення одиниць у комплекті припадає на початок правління династії Чжоу (1122 – 247 рр. до н. е.). Набір *бяньчжун* стає одним із головних інструментів у двірцевих

ритуалах і церемоніях. Право володіти ним мали лише імператор та вельможі найвищого рангу.

Від кінця VI ст. до н. е. продовжується процес збільшення кількості дзвонів у комплекті, про що свідчать археологічні знахідки, що датуються VI – IV ст. до н.е. У 1956 р. в провінції Хенань (Північний Китай) в одному з поховань було виявлено *бяньчжун*, що складався з 9 дзвонів різних розмірів, розташованих в один ряд [146, с. 48, рис.57]. Зверху кожен з них мав П-подібну петлю, за яку інструмент підвішували на масивний металевий стрижень, закріплений на поперечці. Дерев'яні стояки та поперечка збереглися лише у фрагментах. Стояки мають висоту 80 см, довжина поперечки – 242 см. Спосіб підвішування дзвонів *бяньчжуна* був незмінним протягом століть. У трактаті «Шимін», що походить з доби правління династії Хань (202 р. до н. е. – 220 р. н. е.), вміщено опис конструкції дерев'яної рами для дзвонів, а також подано назви окремих деталей. Автор пише: «вертикальні стояки називаються *сюнь*, а дошка, на якій закріплюються дзвони – *є*» [27, с. 328]. Поряд з інструментом знайшли два молоточки, довжина руків'я яких складає 53 см. Поховання датоване VI ст. до н.е. [110, с. 227]. Роком пізніше під час розкопок поблизу містечка Чантайгуан (округ Сіньян, провінція Хенань) археологи знайшли комплект, що складався вже з 13 дзвонів [146, с. 48, рис.58]. Вони також підвішені в один ряд (від найменшого до найбільшого) на дерев'яній поперечці, що кріпилася до двох стояків, кожен з яких завершувався масивною квадратною опорою. Поряд з ними було знайдено два дерев'яні молоточки та повністю збережена бамбукова дощечка, на якій було вказано кількість дзвонів, що входили до набору *бяньчжун*. Було встановлено, що розкопана гробниця належала одному з правителів періоду Чжаньго (405–221 рр. до н. е.) [146, с. 48]. Крім дзвонів у гробниці було виявлено рештки інших духових та ударних інструментів. Всі тринадцять дзвонів дуже добре збереглися, тому стало можливим встановити їх стрій. Від найбільшого до найменшого за

розмірами дзвонів він є таким: *gis-ais-h-fis¹-gis¹-ais¹-h¹-cis²-dis²-fis²-gis²-ais²-dis³* [146, с. 48].

Наприкінці 1970-х – початку 80-х рр. були розкопані поховання кінця V–IV ст. до н. е., що належали правителям та вельможам високого рангу. У 1977 р. в передмісті м. Суйчжоу (провінція Хубей, Південний Китай) археологи виявили невеликий могильник, що складався з декількох могил аристократів. На відміну від більшості інших елітних могильників, ця пам'ятка не була пограбована. Особливе місце в могильнику належить похованню правителя І-хоу (помер близько 433 р. до н. е.) [222, с. 1–24]. Ім'я похованого та дату смерті було встановлено з епіграфічних написів. Він був князем (хоу) невеликої васальної держави Цзен, що належала до кола політично-культурних впливів могутнього сусіднього царства Чу. На одному з виявлених у похованні дзвонів зберігся напис про те, що його було виготовлено на 56-му році правління чуського Гуй-вана²⁹ в подарунок цзенському І-хоу. Могила І-хоу за датуванням виявилася найранішою. Виявлений напис дозволив дослідникам визначити дату поховального комплексу, що датується останньою третиною V ст. до н. е. [230, с. 26]

Серед 7000 дорогоцінних предметів у похованні правителя І-хоу було знайдено 124 музичні інструменти дев'яти різновидів: 65 бронзових дзвонів *бяньчжун*, набір з 32 літофонів *бянцинь*, 27 дерев'яних барабанів різних типів, три цитри *цинь* та *се*, флейти *чі*, губний язичковий орган *шен*, а також різні шумові ударні інструменти. Крім того, поряд з ними знаходилися футляри для окремих плит літофонів (кам'яних інструментів), спеціальні бронзові платформи, на яких закріплювалися барабани великих розмірів, триноги для цитр *цинь*, підставки для цитр *се* та інші допоміжні предмети, кількість яких загалом складає 1714 одиниць. На даний час це є найбільше зібрання музичних інструментів серед відомих в історії Давнього Світу. Цей перший «викопний оркестр» дав поштовх науковцям до переосмислення давньої китайської музично-інструментальної культури.

²⁹ “ван” – царський титул.

Набір *бяньчжун* складається з 65 дзвонів: 19 великих, 45 середніх та малих *чжунів* і одного дзвона *бо* (рис.19 а). Вони висять у три ряди на дерев'яній рамі, що складається з бронзових стояків, відлитої у вигляді людських фігурок, які головою та руками підтримують дві масивні поперечки, на яких кріпилися нижній та середній ряди дзвонів. У третьому (верхньому) ряді на трьох окремих поперечках, кожна з яких тримається на двох стояках, розміщено маленькі дзвони. Таким чином, відповідно до розмірів дзвонів, увесь комплекс розподілений на три яруси. Стояки з поперечками розташовано у формі літери «Г». Найбільший із дзвонів має висоту 152,3 см і важить 203 кг; найменший – 20,2 см висотою, важить 2,4 кг. Загальна вага всіх дзвонів складає 4421 кг. Діапазон звучання дзвонів складає понад п'ять з половиною октав. Сім основних тонів відповідають домажорному звукоряду. Середній регістр (другий ряд), що охоплює три октави, настроєний за хроматичною дванадцятиступеневою шкалою *люй-люй*. Це дає можливість виконання мелодій в усіх тональностях. Китайським музикантам на цьому викопному інструменті вдалося відтворити давні китайські мелодії, що містять тональні зміни. Повністю збережений стрій *бяньчжуна* дозволив зробити два важливих висновки: 1) крім пентатоніки, у давніх китайців існували семиступеневі лади, 2) це відкриття підтвердило відомості з давніх писемних джерел про існування вже наприкінці V ст. до н.е. практики транспонування в іншу тональність [257, с. 87]. Це дозволило змінити наші уявлення про давню китайську музику.

Кожен із дзвонів, якщо вдаряти посередині або по боковій частині, продукує два звуки різної висоти, що утворюють малу та велику терції. На кожному з них вигравіровано позначення цих двох тонів [292, с. 72–78]. Загалом на всіх дзвонах вміщено понад 3700 ієрогліфів, зміст яких фахівці визначають як «втрачений трактат з давньої китайської музичної теорії» [230, с. 29]. З усіх відомих на сьогодні наборів *бяньчжунь*, інструмент з гробниці І-хоу є унікальним за кількістю, розмірами, конструкцією, діапазоном та станом збереженості. Поряд з інструментом збереглася докладна «інструкція

правил» гри на ньому, що була вирізьблена на камені, а також комплект із 6 дерев'яних молоточків для гри на середніх та малих дзвонах і спеціальна масивна палиця для ударів по найбільших за розмірами дзвонах. Шляхом експериментів вдалося з'ясувати кількість виконавців на *бяньчжуні* – не менше п'яти: двоє музикантів ударили по дзвонах нижнього ряду тяжкою палицею, троє – двома руками грали молоточками у середньому та верхньому рядах. На цьому інструменті у нижньому та верхньому рядах можливе видобування звуків пентатоніки та семиступеневого звукоряду, і лише середній ряд є настроєним хроматично. З епіграфічних записів, що походять з цієї могили, відомо, що перший дзвін *бяньчжуна* було настроєно за еталонним дзвоном хуанчжун – «жовтий дзвін», що символізував легендарного першого імператора Хуан-ді (*хуан* з китайської – *жовтий*). Зазначимо, що висота еталонного дзвону у різні епохи була різною і встановлювалася за наказом імператора [226, с. 259–260].

У 1980-х рр. китайськими фахівцями було виготовлено точну копію *бяньчжуна*, а також копії інших ударних, струнних та духових інструментів з поховання І-хоу (рис. 19 е). Тоді також було створено ансамбль «Бяньчжун» [227, с. 11]. Керуючись інструкціями, вигравіруваними на дзвонах, виконавцям ансамблю вдалося реконструювати техніку гри на *бяньчжуні*. Вона виявилася надзвичайно складною і полягала в постійній зміні ударів по різних частинах корпусів дзвонів у швидкому темпі, тремоло, швидкій заміні молоточків, колотушок тощо. Найскладнішим для сучасних виконавців виявилось визначення точних місць ударів по корпусу для отримання найоб'ємнішого звучання основних (*чжен, інь*, передня частина дзвона) та побічних (*цзе, інь*, бічна частина дзвона) звуків, особливо під час гри у швидких темпах [175].

У 1981 р. на відстані, приблизно у 104 метрах північніше від поховання правителя І-хоу, було виявлено ще одну аристократичну могилу, що містила набори, які склалися лише з 36 дзвонів *бяньчжун* та 12 кам'яних літофонів *бянцинь*. Це поховання належить до пізнішого періоду й датується першою

половиною IV ст. до н. е. [135, с.18]. Багатий інвентар свідчить про те, що вона належала одному з членів правлячої династії. Оскільки у складі інвентаря не виявлено жодних предметів зброї, археологи вважають, що тут могла бути похована дружина³⁰ одного з правителів держави Цзен [134, с. 39]. *Менша кількість одиниць дзвонів у наборі може вказувати на статусні а також, на гендерні відмінності між похованими.*

Це припущення підтвердили знахідки двох *бяньчжунів* в провінції Хубей (Південний Китай, середня течія р. Янцзи) поблизу м. Цзаоян. Там у 2002 р. було розкопано два поховання, що належали китайським вельможам – чоловікові й жінці (могили № 1 та № 2). Поховання датуються кінцем III–II ст. до н. е. і належать представникам еліти царства Чу [208, с. 37]. У могилах серед численних коштовних предметів, що вказують на високе суспільне становище небіжчиків, виявлено також велику кількість музичних інструментів – набори дзвонів *бяньчжун*, літофони *бяньцин*, різні типи барабанів, цитри, духові інструменти. Набір *бяньчжун* з чоловічого поховання складався з 34 дзвонів, підвішених у два яруси на двох поперечках: 12 великих за розмірами на нижній і 22 маленьких – на верхній. У жіночому похованні їх було виявлено лише 11, *що вказує на нижче становище жінки щодо чоловіка.*

У 1979 р. у провінції Хенань, розташованій у центральній частині Північного Китаю, в могилі китайського вельможі, датованій 421 р. до н. е., було виявлено *бяньчжун*, що складався лише з 26 дзвонів. На кожному з них вміщено зображення дракона та записано позначення основного тону, на який він настроєний. Кожен дзвін (якщо вдаряти посередині чи збоку) продукував два звуки. У 1988 р. цей інструмент планували показати на виставці творів давнього китайського мистецтва в м. Сіетл (штат Вашингтон, США), де він повинен був стати одним з основних експонатів. Організатори виставки запропонували продемонструвати звучання цього інструмента, однак фахівці не погодилися з цим, позаяк часта експлуатація могла

³⁰ Погана збереженість кістяка не дозволила визначити стать небіжчика.

призвести до руйнації 2400-річного артефакту. Саме тоді було прийнято рішення записати в Китаї звуки кожного дзвону. Організатори виставки звернулися до американського композитора Нормана Деркі (Normann Derky) із проханням написати невеличку п'єсу для цих дзвонів, враховуючи можливості інструмента. П'єсу відтворили на електронному клавішному семплері, що точно копіював звук кожного дзвона. Записаний у такий спосіб твір створив музичне тло для всієї експозиції [161].

Із текстів «Чжоу лі» («Чжоуські ритуали»)³¹ відомо, що набори дзвонів *бяньчжун* та літофонів *бяньцин* завжди використовували під час гри разом. Уважали, що при їх поєднанні виникає «золотий звук» [130, с. 154)]. Ця взаємодія двох інструментів співвідносилася також із традиціями давньокитайської державності. Зазначимо, що вже ранні китайські оркестри династії Чжоу відображали уявлення про оточуючий простір та соціальний статус їх володарів. Згідно з системою аристократичних рангів, зафіксованою у давніх текстах, «Син Неба» міг розташовувати набори ідіофонів та інших інструментів, орієнтуючи їх за чотирма сторонами світу; князь (*чжухоу*) – за трьома; аристократи (*дафу*) – за двома, а чиновники нижчого рангу (*ши*) – лише за однією. Цього порядку розташування інструментів дотримувалися не лише у двірцевих ритуалах, а й у поховальній обрядовості. Це яскраво демонструє розташування інструментів у гробниці правителя І-хоу. Згідно з його князівським рангом (*чжухоу*), вони розташовувалися з трьох сторін, що вказує на його васальне становище щодо правителя царства Чу. В похованні вельможі, виявленому поблизу м. Цзаоян, вони розташовувалися, згідно з його рангом вельможі (*дафу*), лише з двох сторін [131, с. 37]. Отже, за вимогами ритуалу, представники кожного рангу повинні були поважати статусні відмінності та дотримуватися вимог, що регламентували як виконання певних музичних творів, так і використання музичних

³¹ «Чжоу лі», інша назва – «Чжоу гуань цзин» («Канон чжоуських чиновників»). Автором цього трактату вважають Чжоу-гуна – молодшого брата першого правителя з династії Чжоу (XI ст. до н. е.). Зокрема, у цьому трактаті описано правила проведення ритуалів [130, с. 3].

інструментів. Очевидно, що й кількість дзвонів у наборах також повинна була відповідати статусним відмінностям.

Археологічні розкопки та писемні джерела свідчать, що *бяньчжун* протягом епохи Чжоу (1122–247 рр. до н. е.) залишався одним із найважливіших музичних інструментів і був символом влади. Кількість одиниць дзвонів у наборах та їх розміщення в період розквіту правління династії Чжоу відповідало ранговій ієрархії їх володарів (правитель, князь, вельможі, чиновники). Найдавніші зразки *бяньчжунів*, що належали верховним правителям, походять з XI – X ст. до н. е. Вони склалися лише з 16 дзвонів, розташованих у два ряди. У період розквіту династії Чжоу збільшується кількість дзвонів у наборах. Їх розміщують у три ряди. Вершиною розвитку цього інструмента є *бяньчжун* з гробниці правителя І-хоу (остання третина V ст. до н. е.). Він складався з 65 дзвонів. Інструмент, виявлений у хронологічно близькому похованні (перша половина IV ст. до н. е.), розташованому поруч з могилою правителя І-хоу, який належав дружині одного з правителів держави Цзен, згідно з її статусом, складався лише з 36 дзвонів. У похованні вельможі, виявленому у провінції Хенань, згідно зі статусом, набір *бяньчжуна* складався з 26 дзвонів.

У часи правління наступної династії Цинь (221 – 206 рр.) *бяньчжун*, як символ імператорської династії Чжоу, раптово зникає з інструментарію оркестрів правителів та вельмож високих рангів і археологічно не засвідчений серед поховального інвентаря. Загалом, період правління династії Цинь (представники якої були некитайського походження) став трагічним для китайської культурної традиції попередніх династій. Імператор Цинь Ши-хуан-ді у 213 р. до н. е. наказав знищити всі книги, нотні записи та музичні інструменти, намагаючись у такий спосіб знищити все, що нагадувало б про попередні династії. Збереглися відомості, що двірцеві та храмові музиканти, ризикуючи життям, як найбільший скарб закопували в землю *бяньчжуни*, щоб наступні китайські імператори змогли відродити втрачені традиції династії Чжоу [289, с.184].

Упродовж наступної доби правління китайської династії Хань (202 р. до н. е. – 220 р. н.е.) були здійснені спроби відродження давніх традицій. За часів правління імператора У-ді (140–87 рр. до н. е.) було створено Музичну палату (Юефу), що займалася збиранням і впорядкуванням народних музичних творів, а також відродженням давніх музично-інструментальних традицій. Двірцеві оркестри того часу створювалися на основі впорядкування та відновлення спадщини оркестрової музики та інструментарію династії Чжоу. Як і колись, основним інструментом оркестру знову стає *бяньчжун*, навколо якого були згруповані інші різновиди ударних, духових та струнних інструментів [131, с. 37]. Нещодавно в м. Лочжуань (провінція Шаньдун, Східний Китай) археологи виявили поховання вельможі часів правління династії Хань. Серед 149 музичних інструментів був *бяньчжун*, що складався з 19 дзвонів, розташованих у два ряди (рис. 19 д) [145].

У пізній період династії Хань на всіх відомих зображеннях оркестрів ми не бачимо більше, ніж два дзвони різних розмірів, закріплених на одній рамі. Це свідчить про зменшення ролі дзвонів у ритуальних оркестрах китайської аристократичної верхівки. Разом із занепадом чжоуських ритуалів закінчилося й «золоте століття» наборів дзвонів *бяньчжун*.

Висновки до 2 розділу

Порівняльний аналіз форм керамічних барабанів доби неоліту (IV–II тис. до н. е.) створив підстави систематизувати їх за конструктивними особливостями, локально-територіальними відмінностями форм в окремих археологічних культурах Давнього Китаю, а також провести паралелі з неолітичними однотипними інструментами світу – Єгипту, Турції та Німеччини. На противагу до розмаїття форм керамічних барабанів, збережені фрагменти корпусів дерев'яних інструментів доби неоліту мали *дві форми – циліндричну та бочкоподібну*. В добу бронзи виник ще один різновид – двомембранний рамний барабан типу бубна. На основі вивчення іконографічних та археологічних матеріалів визначено способи їх положення і фіксації під час гри. Однотипні барабани бочкоподібної форми у давніх

писемних та етнографічних джерелах мають різні найменування. Для їх систематизації було застосовано два критерії – довжину корпусу (довга й коротка) та розташування під час гри (горизонтальне або вертикальне положення мембрани щодо виконавця). Розгляд основних сфер застосування бочкоподібних барабанів виявив їх функціонування у двірцевій, військовій музиці та їх сакрально-магічне значення в культурах, обрядах і церемоніях.

Овальна у розрізі форма неолітичних керамічних ідіофонів – язичкових дзвіночків – не має аналогів серед однотипних інструментів давніх цивілізацій. Ця форма корпусу стала основою для формування без'язичкових дзвіночків і дзвонів доби бронзи.

У добу бронзи виникли чотири різновиди дерев'яних ідіофонів, що мали важливе значення в обрядах і ритуалах давніх китайців. Їх форма (*найбань* у вигляді священних табличок, *муюй* у формі риби, *юй* – тигра, *чжу* – священної ступки) була визначена закладеним в них сакральним змістом.

Китайські кам'яні літофони доби неоліту та бронзи за формою (трапецієподібною, трикутною) та способом фіксації (підвішені вертикально, а не покладені горизонтально) не мають аналогів серед однотипних інструментів давніх народів Азії. У добу неоліту виник однозвучний літофон, який був важливою частиною тотемічних обрядів і міфологічних уявлень про *кам'яну модель світу*. У добу бронзи він уже був пов'язаний з культом божественних предків та імператорською владою. У цей період відбулося об'єднання окремих однозвучних літофонів у єдиний інструмент *бяньцин* – набір цинів, що став символом найвищої рангової приналежності.

Сакральна символіка літофона була частково перенесена на музичні інструменти, виготовлені з бронзи – дзвіночки, дзвони і набори дзвонів *бяньчжун*. Їх звучання посідало важливе місце в традиційній системі музичного мислення, у якій за посередництвом звуків, організованих певним чином у просторі та часі, втілювалися уявлення китайців про структуру Всесвіту, сили і закони, що діяли в ньому. З розвитком суспільства вони стали символами влади, соціального статусу, еталоном настроювання

музичних інструментів, а також були пов'язані з системою одиниць виміру довжини, площі, об'єму та ваги.

Порівняльний аналіз археологічних артефактів та традиційних музичних інструментів виявив безперервність існування упродовж тисячоліть в китайській ритуальній та народній практиці інструментарію, основний фонд якого сформувався у період доби бронзи, починаючи від династії Шан (1766 – 1122 рр. до н. е.). У Середньовіччі він не зазнав суттєвих конструктивних змін і дотепер використовується в китайському традиційному інструментарії.

Окремі положення розділу розкриті у публікаціях автора [233; 235; 260].

РОЗДІЛ 3

ІДІОФОНИ ТА МЕМБРАНОФОНИ КОРИННИХ НАЦІОНАЛЬНИХ МЕНШИН ПІВДЕННОГО І ЗАХІДНОГО РЕГІОНІВ КИТАЮ (середина I тис. до н.е. – XIV ст.)

3.1 Ідіофони та мембранофони в давній музично-інструментальній культурі національних меншин Південного регіону Китаю

Від давніх часів Китай за історико-культурними та етнічними відмінностями ділили на дві частини – північну (басейн р. Хуанхе) та південну (басейн р. Янцзи) (див. Додаток А, карта № 9). Сучасні історики

розглядають ці дві частини як унікальний двоєдиний регіон, де північні кордони відповідають лінії Великої Китайської стіни, а південні – хребту Наньлінь (сучасні провінції Гуансі та Гуандун) [54, с. 166–167]. В області середньої течії р. Хуанхе ще з доби неоліту проживали предки сучасних китайців, які розмовляли на сіно-тібетських мовах. У давніх джерелах вони відомі під назвою *хуася*, а пізніше *хань*, *ханьцзу*, *ханьци*. У сучасному Китаї *хань* є основним етносом (див. Додаток А, карта № 10).

Райони, розташовані в басейні р. Янцзи вже з III тис. до н.е., населяли племена – предки сучасних народів, що проживають у Південно-Східній Азії – в'єти, м'янгі, монг-кхмери, тайські та бірманські народи, у яких дотепер продовжують існувати глибоко самобутні етнічні форми музичного мистецтва та інструментарій. Історія формування цих етнічних спільнот на території південніше від р. Янцзи, процес утворення південнокитайської культури і характер взаємовпливів культур півдня та півночі на більшій частині території Східної Азії значною мірою зумовлювалися етнічною історією цих трьох народів [82, с. 7]. Тому історія Давнього Китаю – це історія не лише китайців (*хань*), але й південно-східних народів. Від доби бронзи і в наступні епохи правління різних китайських династій між цими народами відбувалися тісні контакти та взаємовпливи в матеріальній і духовній сферах, що зрештою призвело до утворення унікальної китайської цивілізації.

Особливе місце в історії Східної та Південно-Східної Азії займає район Китаю, що охоплює територію сучасної провінції Юньнань, південну частину провінції Сичуань, західну частину провінції Гуйчжоу та Тибет, що межують з В'єтнамом, Лаосом та Бірмою (див. Додаток А, карта № 1). На цих територіях відбувалося культурне та етнічне формування основних тибето-бірманських, тайських, а також в'єтнамського народів. У наш час цей район Китаю визначається етнічною строкатістю й переплетенням різних культурних традицій. Культури народів цього району зазнали впливів

принаймні трьох осередків давніх цивілізацій – середньо- та центральноазійських, китайської та індійської.

Одними з найдавніших етнічних меншин, що проживають на Південному Сході Китаю та на півдні Східної Азії, є народності тайської етнічної групи – *чжуани, мяо, яо, буї та гелао*. У китайських історичних хроніках згадано, що в 207 р. до н. е. пращури *чжуанів* заснували на території Південно-Східного Китаю і Північного В'єтнаму державу Наньюе (Намвьєт), що проіснувала до 111 р. до н. е. [182, с. 497–512].

У цих народів – багата музична культура та унікальний інструментарій. У них існує понад двотисячолітня традиція відливання мідних барабанів *тунгу*. У давнину вони були не тільки музичними інструментами, але й символами влади і багатства. Їх досить часто знаходять у гробницях представників династії Західна Хань (206 р. до н. е. – 25 р. н. е.). Аналогічний барабан під назвою *чжугегу* існує в традиційному інструментарії іншої тайської народності *мяо*, що проживає у Південно-Західному районі Китаю в провінції Гуансі, а також у В'єтнамі та Лаосі. Свою назву він отримав на честь видатного полководця Чжуге Ляна (III ст. до н. е.). Перші згадки про цей інструмент містяться у книзі «Історія Молодшої династії Хань», написаної історіографом Фань Є (398–445 рр.) [146, с. 46].

3.1.1 Бронзові ідіофони («барабани»)

Візитною карткою південного регіону Китаю є бронзові «барабани» *тунгу* (з китайської – «бронзовий барабан») (рис. 20). Зазначимо, що ці інструменти лише наслідують форму барабана. За міжнародною систематикою музичних інструментів барабани належать до мембранофонів, тобто складаються з глиняного, дерев'яного або металевого корпусу (різних форм і розмірів) та шкіряної мембрани, натягнутої на один чи обидва отвори [214, с. 244–246]. Бронзові «барабани», що повністю відливалися з металу, належать до класу ідіофонів і входять до підгрупи гонгів (111.241.1) [214, с.240]. Однак у сучасному інструментознавстві на означення цього різновиду ідіофонів надалі використовують традиційний термін «бронзові барабани».

Бронзові «барабани» дотепер існують в традиційному інструментарії народів півдня та південного заходу Китаю та в Південно-Східній Азії. Про них вперше згадано у давніх китайських писемних джерелах та середньовічних трактатах. Китайський вчений Чжоу Цюй-фей (1135–1189) подає опис форм, розмірів та декору інструментів, які він бачив на півдні Китаю в провінції Гуансі. Він також зазначає, що селяни часто знаходять барабани в землі [240, с. 222]. Далі автор пише: «не знаю коли їх відлито ..., можливо, в часи Трьох епох»³² [240, с. 223.]. У китайських хроніках періоду правління династії Хань (202 р. до н.е. – 220 р. н.е.) згадані бронзові барабани народу *мен*, який проживав на півдні Китаю. В іншому джерелі зазначено, що цей народ, а також інші, підкорені генералом Ма Юанем у 41 р. н. е., самі виготовляли інструменти [220, с. 579]. Народи Південного Китаю дотепер зберегли технологію їх виготовлення.

В археологічних розкопках цей різновид ідіофонів вперше було виявлено у Північному В'єтнамі поблизу селища Донгшон (провінція Тханьхоа). У 1924 р. в'єтнамський селянин на березі річки Ма знайшов шматки міді з орнаментом. Він продав знахідки французькому чиновнику Е. Пажо. Довідавшись про це, Французька Школа Далекого Сходу (Ecole Francaise Extreme-Orient – EFEO) доручила Пажо провести археологічні розкопки в Донгшоні. Однак Пажо був дилетантом в археології і розкопки провадив хаотично, не науковими методами. У 1929 р. археологічні дослідження очолив співробітник EFEO Віктор Голубев – французький вчений російського походження, сходознавець, археолог та історик мистецтва. У процесі цих розкопок було виявлено могильник, датований другою половиною I тис. до н.е. [153, с. 20–21]. Серед великої кількості різноманітних бронзових виробів, зброї та інших предметів мистецтва, знаходилися й «бронзові барабани». За місцем перших знахідок цих артефактів, що належали невідомій на той час археологічній культурі, її

³² Тобто, в епоху Трьох царств (220–280 рр.)

назвали Донгшонською³³. Згодом подібні «барабани» археологи знаходили на території розповсюдження донгшонської культури – у Південному Китаї, Східному та Центральному Індокитаї, Індонезії та ін.

Інструмент складається з двох половинок, відлитих окремо і припаяних разом. За формою він розподіляється на три частини – верхню (округлий тимпан з пласким верхом), середню (що має циліндричну форму) та нижню (у формі конусу, розширеного до нижнього отвору) (рис. 20). Варто зазначити, що до перших археологічних знахідок у Донгшоні на початку ХХ ст., ці музичні інструменти вже були відомі європейцям. Один з таких «барабанів», знайдений селянами у 1682 р., описав голландський вчений Г.Е. Румфіус у роботі «D'Amboinsche Rariteithamer» (Амстердам, 1705 р.) [149, с. 30]. Однак у той час бронзовий «барабан» не викликав зацікавлення. Активне вивчення цих інструментів розпочалося лише наприкінці ХІХ ст., коли культура Сходу стала об'єктом досліджень європейських вчених. У 1883 р. один із «барабанів» експонувався на виставці спочатку у Відні, а згодом у Амстердамі. Роком пізніше німецький етнограф А. Мейєр опублікував роботу, в якій описав вже п'ятдесят два «барабани» [279, с.10–22].

У 1902 р. австрійський етнограф Франц Хегер описав, проаналізував та класифікував понад сто шістдесят «барабанів», які зберігалися на той час у музеях та приватних колекціях Європи й Азії [273]. За особливостями форм корпусів, розмірами, вагою, декоративними прикрасами, орнаментами та хімічним складом вчений розподілив їх на чотири типи. В інструментознавстві ці типи позначаються термінами «Хегер-1», Хегер-2», Хегер-3» та «Хегер-4».

Перший тип (Хегер-1) є найдавнішим, його вважають класичним. За формою інструмент подібний на приземкувату посудину, що нагадує шпильку до ниток (рис. 21 а). Висота складає 50–80 см, діаметр верхнього

³³ Донгшонська археологічна культура доби пізньої бронзи (І тис. до н. е.) існувала у тропічній зоні Південно-Східної Азії. На початку І тис. до н. е. поширилася Південним Китаєм, Східним та Центральним Індокитаєм. Близько VI ст. до н. е. з'явилася на Малаккському півострові, о.о. Суматра, Ява та частині острова Калімантан. Основний центр Донгшонської культури знаходиться у Північному В'єтнамі, а периферійний – в Південному Китаї [7, с. 218–219].

тимпану – 60–100 см. Він розподіляється на три частини: напівкруглий тимпану, що ніби нависає над середньою частиною циліндричної форми нижньої, значно розширеної до отвору. Діаметр отвору майже однаковий з пласким верхнім диском тимпана. У центрі диску тимпана розташована зірка з променями (рис. 20). На фризі диску вигравірувано смуги з геометричним орнаментом, які радіально звужуються до центру диску (із зіркою) і перемежуються розташованими колами зображеннями птахів, фігурок тварин та окремих сюжетних сцен (рис. 22 а). Іноді по краях диску тимпану розташовані вилиті з бронзи чотири скульптурні фігурки жаб (рис. 22 в). Жаби вшановувалися як тварини, що дарують вологу, особливо у спеціальних церемоніях, присвячених викликанню дощу, що супроводжувалися ударами в «барабани». На опуклій частині тимпана зазвичай зображали рівномірно розташовані по колу шість човнів. Носова частина кожного човна має форму стилізованої голови птаха, корма – у вигляді його хвоста. Між човнами зображені риби, тварини та птахи. Середня частина «барабана» циліндричної форми прикрашена орнаментом та окремими зображеннями птахів і тварин (рис. 22 а, б). Екземпляри цього типу походять з Камбоджі, В'єтнаму та сусідніх регіонів [273, с. 20–61].

У барабанів другого типу (Хегер-2) абрис форми є менш виразним, ніж у першого (рис. 21 б). Тимпан не надто виступає над середньою (циліндричною) частиною корпусу, яка має конусоподібну форму, що плавно переходить у нижню, розширену до отвору. Декоративне оформлення цього типу «барабанів» подібне до типу Хегер-1. Екземпляри типу «Хегер-2» походять з Півдня Китаю [273, с. 61–68].

«Барабани» третього типу (Хегер-3) цілком відмінні від двох попередніх (рис. 21 в). Вони менші за розмірами і більш витончені за формою. Тимпан не надто розширений. Середня частина конусом плавно переходить у нижню. Декоративне оформлення тимпану не таке багате, як у «барабанів» перших двох типів і складається з малюнків птахів, риб, розеток та геометричного орнаменту. У нижній частині інструмента трапляються зображення рослин та

скульптурок слонів різних розмірів, розташованих (від найменшого до найбільшого) з двох боків, ближче до нижнього отвору. Найбільша кількість барабанів цього типу походить з Бірми, Таїланду та Лаосу [273, с. 68–91].

Четвертий тип «барабана» (Хегер-4) Ф. Хегер вважає пізнішим варіантом перших трьох ранніх типів [272, с. 92–102]. За формою вони нагадують широку приземкувату посудину (рис. 21 г). Лець опуклий тимпан переходить у середню частину невеликих розмірів. Абрис середньої та нижньої частин утворюють біконічну форму. Декор інструмента небагатий. Деякі з геометричних орнаментів нагадують вміщені на барабанах типу Хегер-1. Екземпляри барабанів цього типу походять винятково з Південного Китаю [273, с. 94].

Завдяки археологічним розкопкам, що інтенсивно проводилися (від другої половини ХХ століття) на території Південного Китаю та Північного В'єтнаму, виявлено велику кількість бронзових «барабанів». Згідно зі звітом, опублікованим китайськими археологами, до 1990-х рр., загальна кількість бронзових «барабанів» становила близько 1460 одиниць [164, с. 11; 273, с. 1]. У В'єтнамі до 1980-х рр. було знайдено понад 360 одиниць [58, с. 10–12]. З того часу кількість викопних барабанів значно збільшилася, про що свідчать публікації цих знахідок в археологічних часописах.

У 1975 р. в'єтнамські археологи запропонували нову класифікацію «барабанів» донгшонської археологічної культури, що були знайдені на територіях Північного В'єтнаму та Південного Китаю [272, с.1–20]. В її основу покладена система класифікації Хегера, але розширена за рахунок уведення додаткових форм інструментів, що мали незначні відмінності. Згідно із запропонованою класифікацією, всі відомі викопні археологічні «барабани» розподілено на п'ять груп (А – Е) за датуванням, розмірами, формою, характерними ознаками, описом декору та місцем знахідок.

Технологія виготовлення барабанів була надзвичайно складною і вимагала особливої майстерності й досвіду. Корпус барабана виливали у двох окремих формах, які потім з'єднували разом за допомогою

припаювання. Сліди «швів» чітко помітні на «барабанах». Окремо виливали верхній диск тимпана. Дотримання всіх пропорцій, не пошкоджуючи зображення на поверхні корпусу та верхнього диску, було можливим завдяки високому рівню технології виготовлення форм та заливання в них бронзи. Крім того, техніка відливання вимагала надзвичайного «відчуття» сплаву, його пропорцій: потрібно було домогтися, щоб обидві половини корпусу видавали один-єдиний визначений тон. Зазначимо, що донгшонські майстри не виготовляли форми за єдиним зразком. Малюнки на барабанах не подібні між собою. Кожен малюнок – це окремий витвір мистецтва, його деталі свідчать про те, що кожен майстер відображав у ньому своє бачення дійсності.

Для дослідження історії суспільства, його духовної та музично-інструментальної культури та мистецтва, бронзові «барабани» мають надзвичайно важливе значення. Вивчаючи малюнки на бронзових «барабанах», В. Голубєв першим здійснив спробу дешифрування змісту зображених на них сцен [270, с.1–46]. Найбільшу увагу дослідника привернули малюнки на бронзовому «барабані» з м. Нгоклу. Запропонована вченим інтерпретація сюжетів сцен (на основі історичних джерел та етнографічних аналогій) дає уявлення про життя давніх лакв'єтів, предків сучасних в'єтнамців. Цей «барабан» археологи знайшли у 1894 р. на глибині 30 см від поверхні землі під час спорудження дамби вздовж однієї з приток р. Червона (В'єтнам). Його передали до храму общини в м. Нгоклу. У 1903 р. французький резидент в м. Фулі (провінція Ханам) перевіз його в місцевий музей EFEO (Французької Школи Далекого Сходу). Тепер він зберігається в Історичному музеї в м. Ханой.

Усередині верхнього плаского диску вміщено зображення сонця або зірки, що має чотирнадцять променів (рис. 22 а). Навколо розташовано 12 концентричних (від найменшого у центрі, до найбільшого з краю диска) кілець, на які нанесено геометричний орнамент (меандр) та кола. З цих дванадцяти кілець (від краю диска до центру) на четвертому, шостому та

восьмому вміщено зображення людей і тварин, на шостому – птахів та оленів. Зображення на восьмому кільці складається із зображень птахів, що літають, сидять та полюють на рибу. Серед сучасних дослідників дотепер не існує єдиної думки, яких птахів тут зображено. Одні вважають, що це – тотем лакв'етів, птах *лак*, інші – що це чапля або лелека. Попри розбіжності у трактуваннях зрозумілим є те, що ці птахи мали важливе значення в духовній культурі цього давнього народу.

Для реконструкції певних моментів з життя давніх лакв'етів найбільш важливою є сцена, вміщена на четвертому кільці (рис. 22 а). На ній зображено поховальний обряд. Деякі його елементи дотепер збереглися в культурі мионгів, нащадків лакв'етів. Тут зображено будинок на палях, дах якого має напівциліндричну форму і нагадує тент на човні. У будинку знаходиться людина, що вдаряє палицею по двох підвішених «барабанах». Праворуч від нього зображено чоловіка з довгим волоссям і простягнутими догори руками, який ніби відганяє великого птаха, що летить до нього з боку будинку. За ним зображено чоловіка та жінку, які товчуть рис у ступі довгими товкачами³⁴. На верхньому кінці товкача зображено прикрасу з пір'я птахів. Поряд розташований ще один будинок на палях. Праворуч від нього знаходиться високе підвищення-настил, на якому чотири чоловіки (один стоїть, решта сидять) довгими палицями вдаряють у чотири бронзові «барабани», розміщені на землі під цим підвищенням. Дотепер у подібний спосіб мионги з провінції Виньфу (Північний В'єтнам) грають на цих інструментах. Праворуч від музикантів сім чоловіків, одягнених у головні убори з пір'я птахів, танцюють, тримаючи в руках зброю та музичні інструменти.

На думку В. Голубева, сцена, зображена на четвертому кільці диску «барабана», нагадує поховальний обряд *тієу-ва* у даяків, нащадків давніх лакв'етів з острова Калімантан. Цей поховальний обряд триває сім днів. Спочатку споруджують і прикрашають будинок. Даяки вважають, що

³⁴ У В'єтнамі дотепер у подібний спосіб товчуть рис в районах, де проживає народність тхионг

небіжчик буде жити в цьому будинку в раю. В середині розкладають поховальні дарунки. Тіло небіжчика заносять туди в супроводі поховальної процесії. Чоловіки тримають у руках зброю, грають на музичних інструментах і виконують поховальний танець. Зброєю вони відганяють злих духів, щоб вивільнити душу померлого, здійснюють магічний обряд щоб злий дух-птаха не забрав його душу. Одночасно з цим товчуть у ступі рис для приготування поминальної страви. Після цього в супроводі звуків «барабанів» відбувається символічна хода, що ніби переносить душу померлого у «човен мертвих», яким вона дістанеться до «Озера хмар», раю даяків. На думку В. Голубєва, цей обряд зображений на четвертому кільці «барабана» [270, с. 25].

На опуклій частині тимпана зображено шість човнів з людьми в головних уборах з пір'я птахів і птахи. В одному з човнів є підвищення, на якому сидить людина з луком і цілиться у цих птахів. Під підвищенням зображений бронзовий «барабан». Ніс та корма човна оформлені у вигляді голови та хвоста водоплавного птаха (рис. 22 б). За переказами, це «човни мертвих», що перевозять душі померлих до іншого світу [153, с. 10]. Аналізуючи сцени та композиції на інших «барабанах», В. Голубєв дійшов висновку, що вони втілюють магічні церемонії та культові дії поклоніння духам предків та тотему-птахи, а зображені «барабани» (в човнах та будинку на палях) слугують засобом викликання цих духів під час церемоній [270, с. 27].

Зазначимо, що загалом донгшонське мистецтво вирізняється своєрідним реалізмом зображення деталей обряду на культових предметах. Водночас сам обряд, втілений на цих предметах, дає уявлення про повсякденне життя людей (приготування їжі, полювання тощо). Іноді на циліндричній середній частині корпусу «барабана» трапляються зображення воїнів на бойових човнах. Вони стріляють з луків, тримають у руках списи та бойові сокири, приносять у жертву полонених. Поруч у човнах на підвищенні знаходиться «барабан», яким подавали сигнали.

Зазвичай, зображення людей вміщено в межах канонічного набору композицій-сцен. За своїм змістом вони є бінарними. Це особливо яскраво простежується у розміщенні цих композицій на дисках «барабанів». Подібні, на перший погляд, сцени, розташовані півколом одна навпроти одної, змістовно умовно ділять диск на дві половини – світ живих і світ мертвих – духів предків (рис. 22 а). На одній половині диску зображені реальні моменти приготування обряду та його здійснення, на другій – міфологічні сцени потойбіччя.

Порівнюючи сюжетні зображення на численних «барабанах», вчені дійшли висновку, що вони (та їх локальні варіанти) є канонізованими і могли втілювати певні релігійні тексти та набори дійових осіб [53, с. 243–244]. По суті це є і міфологічна розповідь, і обрядова сцена одночасно. Загалом донгшонське мистецтво свідчить що в духовній культурі давніх лакв'єтів переважало вшанування духів предків, яке поступово сформувало особливу релігію класового суспільства, яка тривалий час співіснувала поряд з буддизмом та конфуціанством³⁵, а також про існування у них магічної, жертвовної (принесення в жертву полонених), культової (культ священного птаха *лак*) та військової обрядової практик.

Д. Деопік, дослідник історії та мистецтва народів Азії, зазначає, що на ранніх стадіях впливу донгшонської культури народи Південно-Східної Азії, які сприйняли чужі культури, виготовляючи «барабани», залишали в їхньому декорі лише зрозумілі і найбільш близькі їм сюжетні сцени та образи (священний птах що летить, воїни, зірка з променями у центрі Всесвіту) або стилізували їх до невпізнання [53, с. 243].

Приблизно від III ст. до н.е. на «барабанах» з'являються вилиті з бронзи фігурки жаб (рис. 22 в) [224, с. 90]. Вони симетрично розташовані на краях диска. Кількість жаб на «барабанах» завжди є парною. Найчастіше трапляються чотири, рідше – шість, вісім та дванадцять. На думку Хун Шена, який досліджував бронзові «барабани», знайдені в Південному Китаї,

³⁵ Культ предків дотепер зберігся в духовному житті народів Південно-Східної Азії.

популярність цих земноводних пов'язана з розповсюдженням у південних національних меншин вшануванням жаб, що борються. Він посилається на свідчення філософа Хань Фейя (III ст. до н.е.), вміщене у роботі «Хань Фейцзи» [224, с. 70–71]. «Барабани», прикрашені фігурками жаб, найбільш розповсюджені в Південному Китаї, де їх використовували в ритуалах викликання дощу. Цієї самої думки дотримується французький дослідник М. Гране [271, с. 432]. Дослідник вважає, що подібні функції виконували прикрашені їх зображеннями глиняні барабани доби неоліту [271, с. 310–311, 490, 509]. В одній із легенд йдеться про гору Хотайшань, що насилала на землю страшну посуху. На її верхівці було джерело, що виринали з-під землі лише тоді, коли люди вдаряли в барабани, прикрашені зображеннями трилапої отруйної жаби *юй*. Голос цієї тварини порівнювали з барабанным боєм [224, с. 80–81]. Тун Еньчжен у статті, присвяченій культовій ролі юньнаньських бронзових барабанів зазначав, що крім ритуальних функцій, вони були символами влади і військових перемог [198, с. 9]. Дослідник також вважає, що барабани мали й інше, значно глибше значення. Корпуси інструментів прикрашені космогонічною символікою, зокрема, дванадцятипроменевою зіркою, вписаною в коло. Це – символ Неба, відомий з розписів на кераміці доби неоліту. Таким чином, барабан сприймався як утілення одного з елементів Космосу. Видатний філософ, послідовник Конфуція Сюньцзи (313 – 238 рр. до н. е.) писав: «Барабан подібний до Неба» [185, с. 255].

З археологічних розкопок відомо, що «барабани» входили до числа ритуальних предметів заупокійного культу. Зокрема, у похованнях, виявлених протягом другої половини XX ст. – початку XXI ст. у провінції Юньнань бронзові «барабани» завжди посідали центральне місце серед культових предметів. У некрополі поблизу селища Ваньцзяба (V – IV ст. до н. е.) в одному з поховань, що належало представникові високого соціального рангу, можливо вождю, знаходилося одразу чотири бронзові «барабани» типу Хегер-1, а також бронзовий казан з двома ручками, який за

формою повністю наслідував ці інструменти (рис. 22 г) [8, с. 559]. Зазначимо, що ні в культурі класичного Донгшону у В'єтнамі, ні в його локально-територіальних варіантах у Південно-Східній Азії, подібні посудини-наслідування інструмента археологічно не зафіксовані. Очевидно, *єдність форми «барабана» й посудини свідчить, що ці предмети мали й єдиний символічний зміст*, з'ясувати який допомогли унікальні за оздобленням «барабани», виявлені під час археологічних розкопок могильника IV – I ст. до н. е. поблизу селища Шичжайшань (провінція Юньнань) [83, с. 4].

На відміну від «барабанів» донгшонського типу (що мали на поверхні зображення, виконані технікою гравірування), верхні площини тимпанів шичжайшанських інструментів прикрашені скульптурними зображеннями обрядових сцен, військових баталій, а також фігурками тварин, птахів, будинків тощо (рис. 23 а, б). Всі скульптури виконані в реалістичній манері й передають багато невідомих етнографічних деталей з життя предків тайських народів (*чжуан, мяо, яо, буї* та ін.), які на сьогодні проживають на півдні Китаю.

Цікавим є той факт, що подібну до «барабанів» форму та скульптурні оздоблення на пласких покритках мали й бронзові скрині, виявлені в похованнях разом з інструментами (рис. 23 б). Спочатку їх помилково визначали як «барабани». Однак ці предмети мають денце (що не характерне для «барабанів») і містять всередині численні черепашки-каури, що використовувалися замість монет, а також як ритуальні предмети. На одній із покриток скрині вміщено багатофігурне зображення обряду жертвопринесення, що супроводжувалося великою кількістю бронзових «барабанів» (рис. 23 в). Скриня датується кінцем II ст. до н. е.– початком I ст. н.е. Центром композиції є споруда (очевидно, святилище), що складається з двох товстих стовпів, які підтримують двоскатний дах. По периметру споруди П-подібно розташовано 17 однакових за розмірами «барабанів» типу Хегер-1 (рис. 23 в). Навпроти входу у споруду, оточену барабанами, на

підвищенні сидить правитель. Біля входу розташовані фігурки чоловіків, що вклоняються правителю. Неподалік від споруди-святилища знаходяться ще два «барабани» велетенських розмірів, між якими до стели прив'язано людину, призначену у жертву (рис. 23 г). Численні фігурки людей, розташовані по краю диску тимпана, відтворюють сцени приготування до цього обряду жертвопринесення з приготуванням ритуальної страви у казані з двома ручками, який своєю формою наслідує форму ритуальних «барабанів» (рис. 22 г, д). Підкреслимо, що 19 барабанів, представлених у цій сцені, свідчать не лише про надзвичайне багатство їх володаря, але й про те, що вони виконували функцію своєрідного вівтаря, перед яким відбувалися криваві жертвопринесення богам. На верхніх частинах інших «барабанів» розміщені сцени бою, урочистих процесій та ритуальних танців (рис. 23 д). Із написів на золотих та бронзових печатках відомо, що тут був похований правитель царства Дянь, його дружина, родичі та представники вищих верст суспільства. Володіння бронзовими виробами, зокрема й барабанами, і контроль над їх виробництвом, а також розвиток нових технологій та технічних пристосувань для бронзолivarного мистецтва, були підтвердженням обраності та легітимності правителя не лише для його підданих, але й для сусідніх держав [143, с. 6–7]. Підтвердженням важливого сакрального значення, що надавалося цим інструментам, служать також предмети (казан та скрині), виконані у формі барабанів. *Тут форма визначена міфо-релігійними та ідеологічними уявленнями, втіленими у цих предметах, що були атрибутами обрядів та ритуалів.*

У Південно-Східному Китаї, на схилах гори Хуашань вздовж р. Цзоцзян, було виявлено велику кількість наскельних малюнків, на яких зображено фігури людей з піднесеними руками та зігнутими в колінах ногами, що танцюють, та бронзові «барабани» (рис. 23 е). «Барабани» зображено досить умовно у вигляді кола з восьмипроменевою зіркою всередині. Дослідники датують ці малюнки V ст. до н. е. – II ст. н. е. і вважають, що на них відтворено церемонії, пов'язані з культом бронзових «барабанів» [159].

Археологічні розкопки у Південно-Східній Азії, тобто за межами центру донгшонської культури, свідчать, що барабани типу Хегер-1 поступово втрачають сакральний композиційний канон. Його місце займають більш близькі для розуміння символи (чотири лелеки, що летять, процесії воїнів у головних уборах з пір'я тощо) і з'являються власні сакральні образи (фігури, маски) та декор. Уніфікація «барабанів» типу Хегер-1 відбувається не пізніше V ст. до н. е. Приблизно від III ст. до н. е. з'являються «барабани» типу Хегер-3 з маленькими фігурками жаб, розміщених навколо краю диска тимпана. Ці зміни ознаменували новий період у розвитку донгшонської культури. Відбувається часткова втрата первісного сакрального змісту, втіленого в «барабанах». У пізньодонгшонський період (II – I ст. до н. е.) сліди цієї культури поступово зникають, значно скорочується виготовлення «барабанів». Це пов'язано з історичними подіями, що відбувалися у В'єтнамі і прилеглих регіонах та Південному Китаї. З одного боку, це зумовлено розповсюдженням з I ст. н. е. у лакв'єтів буддизму, який згодом став їх основною релігією, а з другого – початком їх культурної асиміляції Китайською імперією. У I–II ст. н. е. культ, пов'язаний з «барабанами», переслідувався китайською адміністрацією, їх вилучали та переплавляли [240, с. 223].

Однак, цей різновид ідіофона зберігся в традиційному інструментарії народів Півдня Китаю, який вони називають «мідний барабан». У провінції Юньнань під звуки цього інструмента виконують круговий «Танець мідного барабана», витоки якого сягають углиб тисячоліть. Зображення подібного танцю відтворено на пласкій верхній частині «барабана» (IV ст. до н. е.), знайденого під час археологічних розкопок у Шичжайшані (рис 23 д). *Чжуани* вважають, що цей інструмент є втіленням духа-захистника, який допомагає спілкуватися з небесами та предками, а танець під його акомпанемент здатний позбавити від усіякої нечисті та лиха і забезпечити добробут. Танцюристи стають у коло і рухами відтворюють різноманітні

виробничі дії, якими займаються протягом 12 місяців та чотирьох пір року [132].

У народності *буї* (провінція Гуйчжоу) дотепер збереглися давні звичаї пращурів. Вони вшановують бронзовий «барабан» як божество. Щорічно на його честь *буї* влаштовують релігійні церемонії та ритуали жертвопринесень. За переказами, «барабан» створив предок Лоюе. Тому *буї* вшановують його як надзвичайну цінність, що є символом єдності родів [28]. Від покоління до покоління *буї* передають найдавніший музичний твір «Дванадцять тонів мідного барабана», який виконується на дванадцяти бронзових «барабанах», настроєних у різних тонах. Кожен із звуків окремих барабанів має свою назву: «тон сороки», «тон обсипання квітами», «тон цзігу», «тон принесення жертви предкам», «тони три, шість, десять», «тон жертвопринесення», «тон урочистостей» та ін. [28]. Виконавці розташовують інструменти колом, утворюючи сакралізований простір, всередині якого знаходиться ще один виконавець, і по черзі вдаряють у них, створюючи певні мелодії (рис. 23 є). Це розташування барабанів колом повністю співпадає з центральною сценою навколо віттаря, вміщеною на багатофігурній композиції покривки скрині кінця II ст. до н. е. – початку I ст. н. е. (рис. 23 в).

У середньовічному творі Чжу Фу (1142-?) «Сімань цунсяо» («Зібрання смішного про гірських варварів») автор наводить цікаві відомості про звичаї народності *геліао* та сфери використання нею бронзових барабанів [204, с. 51–64.]. Він зазначає, що в обрядах та різноманітних святах і урочистостях «барабанові» надавалося велике значення. У параграфі 36³⁶ «Гостьовий барабан» Чжу Фу описує різні сигнали, що подавалися бронзовими «барабанами» під час бенкетів: «Барабанний бій є не однаковим. Є такий, що нагадує постріл, а також барабанний бій, коли потрібно зібрати людей, барабанний бій, коли вшановують та пригощають гостей. Цей бій барабана чути на велику відстань. Він також слугує сигналом, після якого гості перестають вживати вино. Тон цього барабана понижується, перед

³⁶ Твір Чжу Фу не є трактатом. Це 79 окремих лаконічних нотаток що мають заголовки. Тому умовно поділені на короткі параграфи.

завершенням бенкету. Немає інших різновидів бою барабана. Тому його називають «гостьовим» [Цит. за: 204, с. 59]. У параграфі 27 «Бронзові барабани» автор подає дуже важливу інформацію про те, що бронзові «барабани» вшановувалися та використовувалися в ритуальній практиці так само, як і в добу бронзи: «У землях варварів багато бронзових барабанів... В повіті Маян барабани витягають з річок. Вони нагадують великі дзвони. Їх вага становить більш ніж 100 цзіней (1 цзінь дорівнює 633 гр – Ч. Н.). Багато барабанів навколо тулуба прикрашені зображеннями воїнів в обладунках. Всередині барабани порожні і не мають дна. Їх називають *тунгу* («бронзовими барабанами»)» [Цит. за: 204, с. 53]. Про важливу роль в ритуальному житті *гелао*, яке ще у добу середньовіччя (XII ст.) виконували бронзові «барабани», свідчить той факт, що їх зображення, як сакральних знаків, було нанесено у вигляді орнаментів на тканину (параграф 18) [Цит. за: 204, с. 54].

Бронзовий «барабан» дотепер залишається важливим атрибутом під час проведення релігійних обрядів, зокрема поховального. У народності *іцзу* бронзові «барабани» вважають духовними символами і тому зберігають у старійшин родів. Зазвичай кожен рід має два «барабани», що називаються «барабан-жінка» та «барабан-чоловік» [193]. «Барабан-жінка» за розмірами завжди є більшим від «барабана-чоловіка». Його звук лунає на значно більші відстані. За повір'ями *іцзу*, звуки бронзових «барабанів» допомагають померлим знайти шлях у світ предків. Доволі незвичним є спосіб зберігання цих інструментів. Їх закопують у землю і викопують лише тоді, коли хтось помирає. Родич померлого просить хранителів барабанів надати їх на час проведення поховального обряду. Під звуки цих барабанів виконується ритуальний «танець привидів» (інша назва – «танець лісових людей»), що супроводжує душу померлого у світ предків [193].

Отже, бронзові «барабани» є свідченням не лише високих технологічних навичок та естетичних смаків народу, що їх створив, але й його світоглядних та релігійних уявлень, втілених за допомогою

геометричних, орніто- та зооморфних символів та об'ємних культово-ритуальних сцен, що містять у собі складну, завершену розповідь про цей сакральний простір.

3.1.2 Гонги: морфологія і сфери використання

Гонги є одними із найважливіших музичних інструментів Китаю та Південно-Східної Азії. Історія часу й місця виникнення гонгів дотепер є не з'ясованою [258, с. 93]. В китайських писемних джерелах цей інструмент вперше згадується у VI ст. [289, с. 257]. Існує припущення, що місцем, де розпочалося виготовлення перших гонгів, могли бути гірські райони між Бірмою і Тибетом [289, с. 254; 5, с. 142]. У китайських літописах періоду правління імператора Сюань-ву з північної династії Вей (500–516 рр. н. е.) зазначено, що на цих територіях розташовувалася країна Сі Ю [289, с. 220].

Назва інструмента «гонг» походить від індонезійського та малайського слів звуконаслідувального походження [5, с. 141]. У Китаї на означення цього інструмента використовують слово *ло*, що додається до всіх різновидів цього інструмента: *дало*, *феньло*, *сяоло*, *пінло*, *юньло* та ін.

Інструмент має форму плаского або опуклого бронзового чи латунного диску. За міжнародною класифікацією інструментів він належать до одинарних гонгів (111.241.1) [214, с. 240]. Незважаючи на велику кількість різновидів, за конструктивними особливостями вони розподіляються на чотири види. Перший вид – це плаский диск (рис. 24 а); другий – плаский диск з вузьким обідком по краю (рис. 24 б). У третього виду по центру плаского диска, з увігнутим назад краєм, посередині розташована куполоподібна опуклість (рис. 24 в). Четвертий вид гонга має широкий обід навколо диску та велику опуклість посередині, й за формою він нагадує бронзові барабани (рис. 24 г). На спорідненість із бронзовим «барабаном» вказує також давня назва обох інструментів – «конг» (з китайської – «дарунок», «нагорода»), що належала до особливо важливих ритуальних та

культових екземплярів, які визначали ступінь заможності їх власника, були ознакою престижу та засобом грошового обміну [5, с. 142].

Гонги першого та другого видів належать до типу інструментів з невизначеною висотою звучання. К. Закс вважає, що гонги з пласкою поверхнею є найдавнішими з існуючих видів. На думку вченого, вони походять від давніх шаманських бубнів. Про це свідчить його форма та інші ознаки, зокрема спосіб гри, коли інструмент тримали вертикально і вдаряли по ньому однією паличкою [289, с. 258].

Гонги третього та четвертого видів належать до інструментів із визначеною висотою звучання. Різниця у звучанні інструмента досягається за допомогою центральної куполоподібної опуклості, яку виготовляють з іншого, ніж основний, сплаву металу. Удари по куполоподібному виступу продукують звук певної висоти.

Гонги від давніх часів були пов'язані зі всіма проявами діяльності людей. У давнину гонг уважали магічним, священним інструментом, він був невід'ємним атрибутом божественних ритуалів. Цим особливим положенням гонги зобов'язані своєму унікальному тембру, який, за уявленнями давніх народів Азії, володів надприродними властивостями. Уважали, що лише звук гонгу міг бути почутий богами. Найважливіші ритуали за участю гонгів були пов'язані з викликанням духів предків, захистом від демонів та природних катаклізмів, моліннями на врожай тощо. Супроводжуючи найважливіші ритуали та події, з часом гонги перетворилися на предмети поклоніння. Ця обставина зумовила підвищену увагу до їх зовнішнього вигляду. Поступово їх почали використовувати не лише як музичні інструменти, але й у якості предметів розкоші, володіти якими було досить престижним [289, с. 258]. Гонги, що виготовлялися для правителів або храмів богів, уважали однією із головних державних цінностей (рис. 24 е). У палацах для них будували спеціальні споруди, у яких зберігалися священні інструменти, сховані від сторонніх очей. Також гонги застосовували як сигнальні інструменти у військовій справі. У давніх китайців існувала детально розроблена сигнальна

система організації війська, у якій сигнали в окремих його підрозділах подавали за допомогою гонгів і барабанів [36, с. 33].

Бронзовий гонг, що датується раннім періодом династії Хань (202 р до н. е. – 220 р н. е.) виявили археологи у гробниці №2 у Лобовані (повіт Гуйсянь, провінція Гуансі) (рис. 24 д) [278, с. 91–112]. *Ця знахідка свідчить, що цей різновид ідіофонів існував в південно-східному регіоні Китаю набагато раніше, ніж про нього згадували писемні джерела VI століття.* Центрами розповсюдження цього різновиду ідіофону є Південний Китай, Бірма, Північний В'єтнам та о. Ява, що належали до ареалу найдавнішої Донгшонської цивілізації, у якій вже у пізньому бронзовому віці (I тис. до н.е.) існувала розвинена традиція виготовлення іншого різновиду ідіофона – бронзових «барабанів» (див розд. 3.1.1).

Основним чинником впливу на звукові характеристики гонгів є співвідношення елементів, що утворюють бронзовий сплав. Упродовж усієї історії виготовлення цих інструментів, пошуків та експериментів з його сплавом, їх хімічний склад постійно змінювався. Найбільш розповсюдженим був сплав олова й міді у співвідношенні 25 до 75 відсотків. Найскладнішим є тибетський сплав, що складається із поєднання семи елементів – заліза, міді, олова, срібла, свинцю, золота та цинку [62, с. 9]. У віруваннях тибетських монахів, звук гонгу, виготовленого із цього сплаву, має надзвичайну силу та лікувальні властивості. Зазвичай, пропорції сплавів та процес виготовлення (технологія гартування, виковування тощо) тримали у таємниці і передавали лише від батька до сина, від покоління в покоління. У Китаї технологію виготовлення гонгів уважали державною таємницею, як і виготовлення унікальних військових мечів. Перед початком виготовлення інструмента майстри здійснювали особливий ритуал і протягом усього комплексу робіт, що тривав іноді до двох місяців, вони молилися і спілкувалися з духами [62, с. 9]. У періоди правління династій Сун (960–1279 рр.) та Юань (1280–1368), з виникненням і розвитком різних видів та жанрів традиційної китайської

музики та опери, гонги різних розмірів і типів поширилися територією всього Китаю [196].

3.1.3 Дерев'яні ідіофони

Одним із найдавніших дерев'яних ідіофонів, що зберігся в інструментарії народності *ва*³⁷ та *бенлун*³⁸, є щілинний барабан (рис. 25 а). За класифікацією Горнбостеля-Закса щілинний барабан належить до класу ідіофонів – одинарної вдарюваної трубки (111.231) [214, с. 240]. Інструмент виготовляють зі зрізаного та видовбаного з середини стовбура дерева (від 1,5 до 3 м завдовжки). Готовий інструмент кладуть на спеціальну підставку на чотирьох ніжках і грають за допомогою двох масивних палиць.

Щілинний барабан є одним із найдавніших ідіофонів, відомим багатьом народам світу. Подібні інструменти дотепер існують в інструментарії народностей Північного Індокитаю, індіанців Південної Америки, аборигенів Африки та тихоокеанських островів [289, с. 20–22], у народності *саха* в Сибіру (Якутія), у маньчжурів Далекого Сходу та ін. [243, с. 67–68]. Прототипом щілинного барабана в доісторичні часи було зламане сухе дерево з дуплом, по якому первісні люди вдаряли палицями.

Ще на початку ХХ ст. народність *ва* перебувала на досить низькому щаблі розвитку, зберігаючи, на противагу іншим національним меншинам, родо-племінну структуру суспільства та архаїчну культуру первісної епохи – тотемізм, віру в духів природи та предків. Їх общинні ритуальні обряди та свята мають також багато шаманських рис.

У духовній культурі народності *ва* щілинний барабан *мугу* займає особливе місце. Його уважають найсакральнішим предметом. У кожній родині були свої дерев'яні барабани, що розподілялися на чоловічі та жіночі. Існував також головний общинний барабан, на якому грав старійшина роду. Цей інструмент зберігали у спеціальному приміщенні. Власники барабанів

³⁷ Народність *ва* проживає в південно-західній частині провінції Юньнань (райони Симен, Цанюань та Менлян) і належить до мон-кхмерської мовної групи. Мон-кхмерські народи є найдавнішим автохтонним населенням Південного Китаю та Індокитайського півострова (див.Додаток А, карта №1) [144].

³⁸ Народність *бенлун*, як і *ва*, належить до мон-кхмерської мовної групи і проживає в провінції Юньнань (повіти Лусі, Лунчуань, Жуйлі), а також у Бірмі (див.Додаток А, карта №1) [144].

передавали їх у спадок як священну реліквію, яку уважали оберегом пращурів народу *ва* [144, с. 3]. Від покоління у покоління передавалася легенда, подібна до біблійного переказу про Ноїв ковчег. У ній йдеться про те, що в давні часи сталася велика повінь, що знищила все живе на землі. Святий дух Муїді вирізав зі стовбура дерева корито і врятував людей народу *ва*. Вдячний народ виготовив для нього дерев'яний барабан, який став домівкою духу Муїді [195, 17 с.].

З народних переказів відомо, що процес виготовлення барабана тривав декілька днів. Спочатку старійшина-шаман общини вибирали особливе дерево, на яке їм вказував дух. Вночі його зрубували, а на зрубі залишали три камінчики, що символізували відкуп духові дерева. Потім від стовбура відрізали потрібної довжини кусень, і шаман та його помічники обплітали його ліанами. Зранку всі члени общини в супроводі пісень і танців тягнули його за допомогою ліан до воріт поселення (рис. 25 б), де залишали на два-три дні. Після цього шаман здійснював обряд жертвопринесення барабанові. Лише після цього стовбур дерева заносили у спеціальний «будинок дерев'яного барабана», де майстри вже виготовляли і прикрашали інструмент (рис. 25 а) [195, с.17].

До наших днів у народності *ва* зберігся прадавній «Танець дерев'яних барабанів», який є танцем-ритуалом, що відтворює процес виготовлення священного інструмента, який став домівкою духа Муїді. Його виконують у грудні під час «Свята дерев'яного барабана». Танець складається з чотирьох частин. Перша частина, що має назву «Тягнемо дерев'яний барабан» і відтворює процес транспортування майбутнього барабана, що має стати оселею духа. Друга частина «В будинку дерев'яного барабана» імітує процес виготовлення барабана. Найбільш видовищною є третя частина танцю, що має назву «Вдаряємо у дерев'яний барабан». Спочатку один або двоє виконавців грають на щілинному барабані. Звуки та ритми барабана змінюються залежно від зміни фігур танцю. В момент кульмінації до барабанщиків приєднуються ще троє або четверо виконавців. У заключній

частині – «Прославляння дерев'яного барабана» виконують ритуальну частину танцю поклоніння священному духу Муїді. Примітивні рухи танцю відтворюють первісний дух давнього ритуалу вигнання злих духів і вшанування добрих [152].

У міфі про потоп народності *цзіно*, що проживає на півдні провінції Юньнань, збереглися згадки про щілинний барабан, який, очевидно, у давні часи існував у їхньому інструментарії: «На горі жили чоловік та жінка. Коли почався потоп, вони вирубали з цілого кусня дерева барабан, в який помістили сина та дочку і в такий спосіб дітям вдалося врятуватися» [263, с. 39–40].

3.2 Мембранофони: аналіз різновидів та значення у духовній культурі

Найраніші згадки про існування барабанів у народів Півдня Китаю походять з другої половини XII ст. У творі Фань Чен-да (1126–1193)³⁹ «Гуйхай в описах опікуна гір та води» вміщено інформацію про різновиди барабанів, що існували в інструментарії народу *яо* та матеріал, з якого їх виготовляли. Він пише: «Барабани *хуакун яогу* («поясні⁴⁰ з візерунком на корпусі») чиновники вивозять із селищ повіту Лінгуй, де їх виготовляють. Тамтешній *грунт* дуже добре надається для виготовлення гучних барабанів. Сільські мешканці випалюють їх у гончарних печах і прикрашають вишуканим візерунком із червоних квітів» [254, с. 35]. Фань Чен-да не вказує на особливості форм барабанів, обмежуючись лише загальновідомою у той час народною назвою (*хуакун яогу*, «поясний барабан»). Який вигляд мав цей керамічний барабан, стало відомо з археологічних знахідок самих інструментів. У 2013 р. в провінції Цзянсі на Півдні Китаю серед решток гончарної печі археологи виявили керамічний корпус барабана (рис. 25 в).

³⁹ Фан Чен-да (1126–1193) – відомий адміністратор і письменник періоду династії Південна Сун (1127–1279). Протягом 1173–1175 рр. займав найвищу адміністративну посаду генерал-губернатора губернії Гуаннаньсілу на Півдні Китаю. Відомості про цей край, описи природи, побуту та звичаїв народу *яо* та його музичні інструменти увійшли до його твору, що був завершений у 1175 р. [254, с. 5].

⁴⁰ Тобто ті, що утримуються за допомогою пасків на рівні пояса.

Його датують 800 роком, часом правління династії Тан (618–960 pp.) [283]. *Отже, цей різновид барабана існував в інструментальній практиці народності яо набагато раніше за перші писемні згадки про нього у XII столітті.* За міжнародною класифікацією музичних інструментів він належить до типу двомембранних барабанів, що мають форму пісочного годинника (211.24) [214, с. 245]. Інструмент складається з двох корпусів, з'єднаних у середній частині вузьким циліндром. Зазначимо, що терміном *яогу* також позначався подібний за формою барабан (але без циліндричної середньої частини, див. рис.30, а), який потрапив до китайського інструментарію з Середньої Азії та Східного Туркестану (див. розд. 4.1.1).

Фань Чен-да коротко згадує про ще один різновид барабана, який називає *чун* («обух сокири»), зазначаючи, що він нагадує формою «поясний барабан» [254, с. 35]. Більше відомостей про цей різновид барабана народу *яо* подає Чжоу Цюй-фей (1135–1189)⁴¹ у творі «За хребтами. Замість відповідей», що датується другою половиною XII ст. Він пише: «Барабан *чун* («обух сокири») є довгим барабаном. Його довжина складає шість *чі* (приблизно 1 метр – *Ч. Н.*). Корпус виготовляють із дерева *яньчжи*, а мембрану – зі шкіри ведмедя. Якщо барабан звучить не надто голосно, його мембрани намащують рідкою глиною, і тоді він має дзвінкий звук» [240, с. 220]. Інформація про натирання мембрани інструмента рідкою глиною є дуже цікавою. Річ у тому, що шкіра має властивість вбирати вологу, що впливає на якість звуку, роблячи його більш глухим. Тому міцно закріплену на корпусі мембрану, за потребою, вже неможливо підтягнути до потрібного звучання. Висихаючи, намазана глина вбирає вологу, ущільнюючи шкіру мембрани, яка внаслідок цього продукує більш дзвінке звучання. В Середній та Центральній Азії існував інший спосіб підтягування шкіри. Мембрани перед виконанням підсушували, певий час тримаючи над вогнищем [41, с. 163].

⁴¹ Твір Чжоу Цюй-фея «За хребтами. Замість відповідей» є найбільш змістовною пам'яткою XII ст., в якій подається опис земель Півдня Китаю, перш за все сучасних територій Гуансі-Чжуанського автономного району. У цьому творі міститься інформація про різноманітні сторони життя не лише китайського населення, але й автохтонного, місцевого – яо, лао, дян та ін. [240, с. 2–3]

Інструмент під назвою «довгий барабан» дотепер існує у традиційному інструментарії народу *яо*. Барабан має довгий (до 1 метра) вузький циліндричний корпус, що плавно розширюється з обох кінців у формі розтрубів (рис. 25, г). За міжнародною класифікацією він також належить до барабанів у формі пісочного годинника (211.24) [214, с. 245].

Згадуваний давніми авторами довгий барабан (*чун*) мав велике значення у духовній культурі народу *яо*. Його уважали втіленням першого правителя (*хоу*). В одному з етногенетичних міфів йдеться про те, що «онук Предка Вогню старший дядько Пагорб зійшовся з жінкою-пагорбом Юаньфу. Вона виношувала плід три роки і народила Довгий Барабан (Гуянь), який став першим правителем. Довгий Барабан-хоу першим відлив дзвін та створив мелодію» [87, с. 128].

У народних переказах *яо* та *паньяо*⁴² виникнення довгого барабана пов'язують з першопредком Пань-ваном (правителем Пань). Щорічно на його честь 16-го числа 10-го місяця за місячним календарем відзначають свято «Пань-ван» (інша назва – «Тяо Пань-ван, де *тяо* означає «танцювати»). У цей день здійснюють обряди поклоніння першопредкам племені, приносять жертви та висловлюють шану Пань-вану, співають давню «Пісню про Пань-вана» («Пань-ван ге») та читають «Переказ про Пань-вана» («Пань-ван шу»). Під час обряду танцюють танець довгих барабанів, походження якого пов'язано з давніми магічними обрядами [217, с. 247].

У традиційній культурі народу *яо* від давніх часів існує ритуальний «Танець довгих барабанів». Його виконують під час свята збору врожаю «Паньван цзе». В танці, крім довгих барабанів, використовують інший різновид інструмента. За формою він схожий на керамічний барабан, знайдений археологами в провінції Цзяньсі (рис.25 в), але в наш час його корпус вирізають з дерева (рис.25 д). У ритуальному танці використовуються обидва різновиди цих барабанів. Цікавим у цьому ритуалі є їх поділ на «чоловічий» (4 виконавці) та «жіночий» (1 виконавець) барабани. «Жіночим»

⁴² *Паньяо* – народність, що входить до мовної групи *яо* і проживає в південних районах Китаю та у Східному Індокитаї.

барабаном (очевидно, найдавнішим) вважають інструмент, керамічний аналог якого відомий з археологічних розкопок (рис. 25 в). На початку танцю п'ятеро барабанщиків на чолі з «жіночим» барабаном декілька разів проходять навколо столу із жертвопринесеннями, виконуючи різноманітні ритмічні малюнки. Після цього четверо виконавців на довгих («чоловічих») барабанах виконують танець навколо «жіночого». Виконавець на цьому барабані не бере участі у танці, а лише визначає ритм усієї групи виконавців. Спосіб видобування звуку на цих різновидах барабанів є відмінним: на «чоловічих» грають, вдаряючи по мембранах пальцями та долонями обох рук, продукуючи високі та дзвінкі звуки. На «жіночому» барабані правою рукою вдаряють по мембрані пласкою бамбуковою дощечкою, а лівою – долонею по мембрані, чергуючи удари. Інструмент має надзвичайно глибоке й низьке звучання.

Чжоу Цзюй-Фей наводить відомості про ще один різновид барабану, який існував в інструментарії *яо* у XII ст. Він пише: «Барабани, виготовлені із заліза в повіті Гусянь, мають круглий гладкий корпус. У цих землях майстри виплавляють найкраще залізо. Мембрану виготовляють зі шкіри кози. На півдні багато кіз, тому й багато шкір. Також на барабани натягають шкіру тигрового пітона. Коли звучить оркестрова музика, гучний звук цих інструментів лунає надзвичайно далеко. У цих барабанів [може бути] одна або дві мембрани, але коли по них вдаряти, здається, що звучить не один, а десять барабанів» [240, с. 220]. З цього опису можна зробити висновок, що інструмент складався з металевого корпусу у формі циліндра («круглий гладкий корпус»), на верхні краї якого з одного або двох сторін натягали мембрану. Вказівка на те, що звук барабана чути на велику відстань, свідчить про великі розміри інструмента. Опис цього різновиду барабана є доволі поверхневим і не дає можливості визначити його вигляд. У традиційному інструментарії *яо* цей різновид барабана не зберігся до нашого часу. Натомість у спорідненої з ними народності *мяо*⁴³ він дотепер існує в

⁴³ Народність *мяо* і *яо* вважають найдавнішими жителями Півдня Китаю

традиційному інструментарії. Його корпус виготовляють з міді, а на один із отворів натягають мембрану, виготовлену зі шкіри бика. У *мяо* бик уважають священною твариною. Існує легенда про Небесного Бика, зі шкіри якого було зроблено перший барабан [238, с.119–122].

До нашого часу збереглися давні обрядові та культові танці в супроводі барабанів. Відомо, що барабани народності *мяо* мали велике значення в обрядах переходу, зокрема поховальних. Опис обряду зберігся в давніх народних переказах: «шаман сидів поряд із небіжчиком і читав по книзі священні тексти, які повинні були допомогти його душі знайти шлях до світу предків. Коли шаман на хвилину залишив священну книгу, віл умить проковтнув її. Від тих часів на похоронах прийнято вбивати вола, а його шкіру використовувати в якості мембрани барабана. До інструмента прив'язують один кінець шнура, другий – до руки померлого. Уважають, що завдяки ритмічним ударам по цьому поховальному барабану душа померлого швидше знаходить шлях у Потойбіччя [285, с. 12–13].

У народності *туцзя*⁴⁴ барабан також є єдиним інструментальним атрибутом у традиційному пісенно-танцювальному поховальному обряді, що має назву «Жалобний барабанний дзвін». Досліджуючи витоки цього обряду вчені дійшли висновку, що він виник у VII–II ст. до н. е. на основі давнього поховального військового танцю царства Ба⁴⁵. У трактаті «Хуаянґочжи Бачжи» наведено свідчення майстра із царства Ба: «військовий танець своїм корінням сягає епохи Інґ (1766–1122 рр. до н. е. – Ч. Н.), навіть імператор У-ван з династії Чжоу (1122–247 рр. до н.е. – Ч. Н.) виконував його [223, с. 57]. З історичних писемних джерел відомо, що в давнину існувала традиція виконувати перед початком бою особливий танець під звуки військових барабанів, імітуючи рухи вбивства ворогів. Після завершення битви під звуки

⁴⁴ Народність *туцзя* проживає в центральній частині Південного Китаю (провінції Хунань, Хубей та Гуйчжоу, (див. Додаток А, карта № 1). Предками *туцзя* був народ царства Ба, який згадується в писемних джерелах XIII ст. до н. е. [223, с. 54]. Китайські хроніки сповіщають, що племена *ба* в середині I тис. до н. е. проживали вздовж північного берега р. Янцзи від Сичуані до Хунані. Більша їх частина зазнала асиміляції, але мешканці гірських районів опинилися у відносній ізоляції і зберегли свої культурні традиції. Вони стали предками сучасних *туцзя*. Туцзя належать до тибето-бірманської мовної групи [150].

⁴⁵ Царство Ба (1046 – 771 рр. до н.е.) було розташоване на території провінції Шаньсу на Півночі Китаю [223, с. 53].

цих самих барабанів бойові побратими клялися над тілами загиблих відімести ворогам. З часом цей військовий танець у супроводі барабана перетворився та жалобний обряд, що дотепер існує у *туцзя*. В обряді використовують давній традиційний барабан *тангу* великих розмірів (рис. 26 а). Його діаметр складає 43–46 см, а довжина – 66 см. Мембрану виготовляють зі шкіри бика. За міжнародною класифікацією музичних інструментів цей мембранофон належить до бочкоподібних двосторонніх барабанів (код 211.222) [214, с. 245]. У поховальній церемонії барабан виконує різні функції. Його використовують як аккомпанемент до поховального танцю, а також як вступ до співу. Цікаво зазначити, що швидкість ударів по барабану співпадає з ритмом серцебиття людини. *Туцзя* вірять, що унісонне звучання співу і ритмів барабану зміщує дух і дозволяє легше перенести втрату [162, с. 43].

У традиційному інструментарії народності *тай (дай)*, що проживає у провінції Юньнань (див. Додаток А, карта № 1), а також у *ва, хані, цзінпо, булан* й ін. існує барабан особливої форми під назвою *сянцзяогу* (дослівно – «нога слона»). За формою корпусу він справді схожий на ногу слона (рис. 26 б, в). Корпус інструмента виготовляють з дерева. Верхня частина, на яку, в залежності від розмірів корпусу, натягають мембрану зі шкіри вівці, оленя або бика, має форму зрізаного конусу. Вона плавно переходить у довгий порожнистий циліндр, який у нижній частині розширюється у формі розтруба (рис. 26 в) або плаского диску (рис. 26 б). Існують барабани малих і великих розмірів. Довжина найменшого складає 60–70 см, а найбільшого – близько 1,5–2 м. Діаметр верхнього отвору з мембраною (залежно від розмірів) складає від 30 до 50 см. За міжнародною класифікацією музичних інструментів він належить до келихоподібних одномембранних барабанів (211.26.1) [214, с. 245].

В одній із тайських легенд йдеться про виникнення барабана *сянцзяогу*. Одного разу лісоруб, який рубав дерева високо в горах, звернув увагу на старе сухе дерево з дуплом, стовбур якого зсередини виїли терміти. Кожного

разу при поривах вітру дерево видавало мелодійний звук. Вражений лісоруб спробував закрити дупло сухим листям бамбуку, і звук вмить перервався. Він декілька разів вдарив пальцями по листю і почув дріботливе звучання. Тоді він вирішив зробити з цього дерева музичний інструмент. Відрубавши частину стовбура, лісоруб забрав його додому, вирізав порожнистий корпус у вигляді ноги слона і накрив зверху вивареним лубом. Вдаряючи пальцями по луб'яній мембрані, він почув звук, який перед тим ніколи не чув. Так виник барабан *сянцзяогу* [9, с. 85].

У народності *цзіно*, яка проживає на крайньому півдні провінції Юньнань, біля підніжжя гори Цзіно (Юле), дотепер існує давній культ «Сонячного барабана». В одній із легенд про виникнення народу *цзіно* йдеться про те, що в давні часи сталася велика руйнівна повінь, після якої ніхто з людей і тварин не врятувався. Тоді богиня, щоб врятувати людство, поклала у величезний барабан з бичої шкіри Махея та Маню, брата і сестру. Їм вдалося доплисти на цьому барабані до вершини гори Цзіно і врятуватися на ній від потопу. Коли вони вирости й одружилися, то народили дітей, які стали предками народу *цзіно* [285, с. 7]. Від того часу *цзіно* вшановують барабан як найсакральніший предмет. Щорічно у грудні, на святі врожаю, вшановують священний барабан і виконують танець під назвою «Танець під Сонячний барабан».

«Сонячний барабан» має дерев'яний корпус циліндричної форми, довжиною від 50–60 см до 1 метра й діаметром від 60 до 1,20 м. (рис. 26 г). Дві мембрани виготовляють зі шкіри бика, які натягають на отвори з обох боків за допомогою шнура для регулювання потрібного натягу. Зверху на мембрани вдягнуто обручі, на яких, рівномірно по колу, розташовані тонкі пластинки, що звужуються на кінцях у вигляді променів. Ці промені навколо мембрани роблять барабан подібним до зображення Сонця. За міжнародною класифікацією інструмент належить до двосторонніх циліндричних барабанів (211.212) [214, с. 245].

3.3 Давні та традиційні ударні інструменти національних меншин Західного регіону Китаю

Тибетці є однією з найчисельніших народностей Китаю (див. Додаток А, карта № 10). Їх предком було плем'я *цянь*, відоме ще з доби пізнього неоліту⁴⁶. Про це плем'я згадується у написах на ворожилських кістках, датованих XVI–XI ст. до н. е., а також у китайських хроніках VI–IV ст. до н. е. [191]. Завдяки активним археологічним розкопкам вдалося визначити території їх розселення, що збігаються з даними китайських династійних історій [98, с.186]. В них *цянь* згадуються як племена, що кочували на Північному Заході [115, с. 22]. У наш час вони проживають у Тибетському автономному окрузі, а також у провінціях Цинхай, Ганьсу, Сичуань та ін. Незважаючи на те, що народність *цянь* та її культура налічує понад п'ять тисяч років, вона зберегла до наших днів свої давні традиції, обряди та музичні інструменти.

Давній народ *цянь* сповідував шаманізм, тому одним із головних музичних інструментів у нього є бубен, що має назву «барабан зі шкіри вівці» (рис. 27 а). Інструмент складається з тонкого дерев'яного обруча діаметром близько 40 см та мембрани, виготовленої зі шкіри вівці. Характерною особливістю цього інструмента є шкіряна мембрана. Вона вирізняється тим, що шкіра не досить ретельно вичищена від хутра тварини, або хутро коротко підстрижене. Ця особливість мембрани надає звучанню інструмента дещо глухого загадкового звучання. За міжнародною систематикою цей інструмент належить до рамних одномембранних барабанів (211.3) [214, с. 246]. «Барабан зі шкіри вівці» дотепер використовують лише шамани (рис. 27 б, в). Він є важливим атрибутом обрядів переходу, поховальних та весільних. Якщо хтось із членів родини

⁴⁶ Предки сучасних тибетців (*цянь*) ще з доби неоліту розселилися територією сучасних провінцій Ганьсу та Цинхай (див. Додаток А, карта № 1). У XIV–XV ст. до н. е. вони відомі також на території сучасних провінцій Ганьсу та Шеньсі. Приблизно від IV ст. до н. е. племена *танмао* і *фацянь* відокремилися від основної маси племен *цянь* і переселилися від витоків р. Хуанхе на територію сучасного Тибету. Від кінця V – початку VI ст. на території Тибету розпочався процес об'єднання цяньських племен, що його населяли. У VII ст. н. е. утворилася тибетська держава. У цей період між Тибетом та Китаєм відбуваються тісні політичні, економічні та культурні зв'язки. З Китаю та Індії у Тибет проникає буддизм. На основі китайських та індійських впливів, а також культури добуddійського періоду, тибетці поступово створили свою самобутню національну культуру [191].

хворів або помирав, *цянци* запрошували шаманів, які, вдаряючи в бубни під час камлання, виконували особливий танець. Найбільш парадоксальним у цьому ритуальному дійстві є те, що в ньому беруть участь від двох до семи-восьми шаманів. Ця шаманська традиція не відома в культурах інших народів. Її витоки дотепер залишаються не з'ясованими. Можливо, це пов'язано з надзвичайною ускладненістю ритмічної будови супроводу на бубнах (налічують понад 108 ритмів!), які разом із речитативним способом виконання та заклинаннями шаманів мали надзвичайний вплив на учасників обряду.

Відомо, що у давніх тибетців шамани-жерці релігії *бон*⁴⁷ використовували подібні рамні одномембранні інструменти у своїх обрядах [284, с. 399 – 400; 267, с. 10]. Бубни мали діаметр близько 55 см, широку обечайку, на якій було закріплено коротку дерев'яну ручку. Ці інструменти мали дві назви: «напівбарабан» (тибет. *phyed rnga*) та «барабан бон» (тибет. *bon gui rnga*) [284, с. 399]. Особливим є спосіб тримання інструмента під час гри. Під час церемонії жрець-шаман тримав лівою рукою бубен біля обличчя і вдаряв у нього знизу вигнутою дерев'яною паличкою. За буддійськими переказами, що мають пізніше походження, ця техніка гри з'явилася у бонських жерців після того, як буддійський святий Міларайпой переміг жерця релігії *бон* Наро. Після цього бонські жерці, присоромлені поразкою, почали закривати обличчя бубном [284, с. 399–400]. Однак про набагато давніші традиції такого виконання на бубні свідчить той факт, що у народів тюрко-монгольського світу існував подібний спосіб гри на шаманському бубні, зафіксований дослідниками та етнографами. Зокрема, російський мандрівник та етнограф Григорій Потанін (1835 – 1920), описуючи обряд камлання тувинської шаманки, зазначав, що вона, за традицією, постійно ховала обличчя за бубном [цит.за:169, с.121].

У народному інструментарії тибетців дотепер існує подібний одномембранний рамний барабан (бубен) *ченга* (рис. 27 в). Він є одним із

⁴⁷ Бон – національна релігія тибетців, що існувала до проникнення в VII ст. у Тибет буддизму. Її основу складає поєднання шаманських та анімістичних вірувань [275, с. 186]

головних інструментів в обрядах релігії *бон*. Під час гри його тримають за ручку лівою рукою мембраною вниз і вдаряють правою рукою по мембрані прямою дерев'яною паличкою.

Рамний барабан тибетців *лагнга* походить від давнього шаманського бубна *цянів* і також використовується в найдавніших (добуддійських) ритуалах традиції *бон* (рис. 28 а). За міжнародною класифікацією музичних інструментів він належить до двомембранних рамних барабанів з ручкою (211.322) [214, с. 246]. Інструмент має діаметр 30–40 см. Мембрану виготовляють зі шкіри вівці або яка. Його тримають за довгу ручку, а звук видобувають за допомогою гачкоподібної вигнутої тонкої палички з наверхшам, що обтягнуте тканиною. Гачкоподібна частина палички виготовляється з вигнутого стовбура бамбуку або товстого дроту. Цей інструмент використовують у ритуальних танцях *нга чам* (рис. 28 б). Різновидами цього мембранофона є барабан *чонга* та *нгачем*. *Чонга* має діаметр 50–60 см та масивну ручку, яку вставляють у спеціальну квадратну опору (рис. 28 в). Звук видобувають за допомогою гачкоподібної палички.

В одній із буддійських легенд йдеться про виникнення цього інструмента. Першому шаману лама подарував буддійські священні книги. Коли шаман заснув, їх з'їла вівця. Мавпа порадила йому зарізати тварину, а її шкіру натягнути на барабан, і тоді, вдаряючи в цей барабан, шаман буде отримувати всі знання з цих книжок. Шаман так і зробив. Від того часу всі шамани під час ритуалів одягають головний убір, виготовлений зі шкіри мавпи і натягають на бубен мембрану, виготовлену зі шкіри вівці [285, с. 25–26].

Інші різновиди мембранофонів увійшли до інструментарію тибетців внаслідок культурних і релігійних впливів Китаю та Індії. Зокрема, китайський двомембранний рамний барабан *баньгу* (тибетська назва *нгачем*) (рис. 4 д, е; 28 в, г), у якого замість ручки на ободі закріплено три кільця, за допомогою яких інструмент підвішують вертикально на рамі. Він входив до складу імператорських оркестрів, починаючи з династії Чжоу. З індійських

мембранофонів у ритуальних практиках тибетського буддизму та релігії *бон* використовують барабан *дамару* (рис. 28 д, е). Він має форму пісочного годинника. Звук на цьому інструменті видобувають за допомогою двох кульок на кінцях шнурів, що закріплені у вузькій середній частині інструмента. Залежно від матеріалу виготовлення існує два його типи – *тодам*, який виготовляли з двох верхніх частин чоловічого та жіночого черепів (рис. 28 д), та дерев'яний *дамару*, виготовлений із сандалового дерева (рис. 28 е). В Індії *дамару* називають «барабаном бога Шиви». Уважають, що *дамару* озвучує першозвук (*нада*). Існує легенда, що всі звуки санскриту походять від звуків гри Шиви на *дамару*. Вдаряння кульок об мембрани символізує ритм Сили, що створює світ. А місце з'єднання частин корпусів (чоловічого й жіночого черепів) є тим місцем, де зароджується життя [55]. За міжнародною класифікацією музичних інструментів *дамару* належить до струшуваних мембранофонів (212.24) [214, с. 246]. Під час гри інструмент тримають між великим та вказівним пальцями. За допомогою рухів кисті руки кульки на шнурках вдаряються в мембрани. Цей спосіб гри називається *чо* (буквально – «відсікання»). Його суть полягає у «відсіканні» злих демонів під час медитації та сприяє усуненню залежності від власного «я» [19, с. 150].

Тибетці вважають, що барабани приносять людям щастя й радість. За допомогою гри на них можна отримати благословення від святих та духів. Під час ритуальних та святкових урочистостей виконується давній чоловічий танець з барабанами «Чжосе» (рис. 28 б). Єдиним його звуковим супроводом є рамні барабани та дзвіночки, що прив'язуються до колін танцюристів [151].

Під впливом буддизму, що проник у Тибет з Індії лише у VII ст., в ритуальному інструментарії з'являється традиційний буддиський ідіофон – тарілки. Існує думка, що вони є тюркського походження і до Індії потрапили не раніше V ст., в період панування там тюркських племен *гунів* [289, с. 236]. Це підтверджується тим, що їх перше зображення на рельєфах та фресках

індійських святилищ з'являється на початку V ст. До того часу жодних фактів їх існування в індійському інструментарії не виявлено [289, с. 236]. Адаптувавшись в індійському ритуальному інструментарії, мідні тарілки у перших століттях н. е. разом з буддизмом проникають в інструментарій Південної, Південно-Східної та Центральної Азії. У Китаї тарілки з напівсферичною центральною частиною, а також у формі розширеного конусу потрапляють із Східного Туркестану (Центральна Азія) близько III ст. (див. розд. 3.4).

Сучасні різновиди тибетських тарілок типологічно є близькими до інструментів, що побутують у наш час в Центральній і Середній Азії, Індії та країнах Далекого Сходу. Тарілки *бубчел* мають форму диску з великим центральним куполом у формі напівсфери, що складає три чверті від розмірів загального діаметру (рис. 29 а). За класифікацією Горнбостеля-Закса вони належать до співударюваних ідіофонів (111.142). Не завжди дві тарілки мають однакову висоту звучання. Іноді звук між ними може розходитися на півтон, що надає характерної особливості звучанню. Інший різновид тарілок – *сілньєн*, що розповсюджений як у Тибеті, так і в Китаї, має пласку конічну форму і маленький грибоподібний центральний купол, що складає чверть від загального діаметру (рис. 29 б). У трактатах тибетських авторів XIII – XIV століть підкреслено, що тарілки *бубчел* (з великим центральним куполом) використовують тільки в ритуалах, присвячених гнівним божествам, а *сілньєн* (з грибоподібним куполом) – лише під час церемоній, присвячених мирним божествам [25, с. 53]. Крім того, у цих джерелах вміщено інформацію про чотири групи прийомів гри, залежно від виду ритуальних дій, що спрямовані на умиротворення, розповсюдження, підсилення та покірність [25, с. 53].

Висновки до 3 розділу

Ударні інструменти корінних національних меншин Китаю виникли й розвивалися в річищі власних етнічних традицій. Бронзові ідіофони («барабани») національних меншин Південного регіону Китаю є свідченням

не лише високих технологій та естетичних смаків народу, що їх створив, але й його світоглядних та релігійних уявлень. Вони втілені за допомогою геометричних, орніто- та зооморфних символів та об'ємних культово-ритуальних сцен, що містять у собі складну завершену розповідь про сакральний простір народностей Півдня Китаю.

Одними із найважливіших музичних інструментів Китаю та Південно-Східної Азії є гонги. За конструктивними особливостями вони розподіляються на чотири види. Розвинена традиція виготовлення бронзових «барабанів», що існувала в південно-східному регіоні Китаю, сприяла виникненню найдавнішого їх різновиду (з пласким диском), що засвідчено археологічними знахідками, датованими II–I ст. до н. е.

Ще з доби палеоліту в інструментарії корінних народностей Південного Китаю зберігся дерев'яний ідіофон, щілинний барабан *мугу*. Подібні інструменти дотепер існують в інструментарії народностей Північного Індокитаю, індіанців Південної Америки, саха (якутів) Північного Сибіру, аборигенів Африки та островів Тихого океану.

На основі аналізу писемних джерел і археологічних знахідок мембранофонів IX – XII ст., а також етимології їх етнічних назв виділено три найдавніші різновиди форм барабанів – пісочного годинника, келихоподібної та бочкоподібної. На основі міфів і легенд встановлено сакральне значення кожного з різновидів у духовній культурі, їх обрядово-ритуальні функції і сфери застосування в сучасній народній практиці.

Серед ударних інструментів Західного Китаю розглянуто головний архаїчний інструмент дисперсійно розсіяної народності *цян*, предка сучасних тибетців. Це бубен архаїчної форми під назвою «барабан зі шкіри вівці», який використовується шаманами в обрядах переходу (поховальних та весільних). Від цього інструмента походять рамні барабани тибетців *ченга* і *лагнга*, що є атрибутом найдавнішого (добуддійського) шаманського ритуалу традиції *бон*. Інші різновиди мембранофонів та ідіофонів увійшли до складу інструментарію тибетців внаслідок культурно-релігійних впливів Китаю та

Індії (китайський двомембранний рамний барабан *баньгу*, індійський *дамару*, різновиди гонгів і тарілок).

Окремі положення розділу розкриті у публікації автора [234].

РОЗДІЛ 4

ІНФІЛЬТРАЦІЯ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ СЕРЕДНЬОЇ ТА ЦЕНТРАЛЬНОЇ АЗІЇ У ТРАДИЦІЙНИЙ КИТАЙСЬКИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ. ВПЛИВ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ КИТАЮ НА ФОРМУВАННЯ ОДНОТИПНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ КОРЕЇ ТА ЯПОНІЇ

4.1 Вплив Великого Шовкового шляху на адаптацію в китайському інструментарії окремих типів ударних інструментів Середньої та Центральної Азії (VI – X ст.)

Всі народи так чи інакше запозичують музичні інструменти, але сам процес є специфічним і самобутнім. У Давньому Китаї музичні інструменти

увяляли складовою єдиної системи, що була органічно пов'язана з будовою Всесвіту. Філософ і послідовник Конфуція Сюнь-цзи (III ст. до н. е.) стверджував, що «барабани подібні Небу, дзвони – Землі, літофони – Воді, свирілі, флейти та дудки подібні Зіркам, Сонцю, Місяцю» [185, с. 255]. Здавалося б, що в цій закритій системі немає місця для інновацій та запозичень. Між тим, процес засвоєння окремих елементів сусідніх культур відбувався протягом століть і, зрештою, вплинув на сферу музичної творчості. В традиційній інструментарій поступово починають проникати струнні, духові та ударні інструменти «варварів», тобто народів не китайського походження. У перших століттях нашої ери китайці вже з великим задоволенням грали на «варварських» струнних інструментах – лютні *pipa* та арфі *кунхоу*, які з точки зору прибічників традицій не можна ставити в один ряд з китайськими цитрами *се*, дзвонами *бяньчжун* та літофонами *бяньцин*.

Сучасний традиційний музичний інструментарій Китаю налічує понад 50 різновидів ударних інструментів. До його складу входять як автохтонні, що існують в музичній культурі понад чотири тисячі років (див. розд. 2), так і ударні інструменти, що потрапили до Китаю внаслідок інтенсивних культурних контактів завдяки початку функціонування з перших ст. н. е. Великого Шовкового шляху (див. Додаток А. карта № 11).

Починаючи з часів правління династії Хань (202 р. до н. е. – 220 р. н. е.), коли розпочалося встановлення дипломатичних відносин, і до кінця династії Юань (1280–1368 рр.) маршрутами Шовкового шляху до Китаю проникають не лише предмети матеріальної культури, але й музика, танці та музичні інструменти.

У даний час не завжди можна розрізнити, які з інструментів є суто китайськими, а які з них було привнесено ззовні. Це пов'язано передусім з тим, що в давніх документах, у яких фіксувалися іноземні «надходження» музичних інструментів, їх назви передавалися або в китайській транскрипції, або у перекладі китайською мовою їх первісного семантичного значення, з

додаванням ієрогліфа «ху», який вказував на їх західне, іншоетнічне походження. Зазначимо, що терміном «Західний край»⁴⁸ у давніх китайських джерелах позначали території Середньої та Центральної Азії. Музична культура давніх держав Середньої Азії – Хорезму⁴⁹ та Согду⁵⁰ мала помітний вплив на китайську музику та адаптацію середньоазійського інструментарію, зокрема й ударних інструментів [139, с. 108].

4.1.1 Мембранофони

Одним із найдавніших мембранофонів, що потрапив до Китаю з Середньої Азії та Східного Туркестану приблизно у VII ст., був двомембранний барабан у формі пісочного годинника, який у Китаї отримав назву *яогу*. Він має увігнуту в середній частині форму корпусу. За цією формою в археології закріпилася його назва – барабан у формі пісочного годинника (211.24) [214, с. 245].

Найраніші зображення цього різновиду барабана у Середній Азії відомі з археологічних розкопок в Хорезмі. Їх датують III–IV ст. [171, с. 32]. Вперше барабан у формі пісочного годинника було виявлено на стінному розписі фортеці Топрак-кала на території Давнього Хорезму (рис. 30 а). Завдяки деталям, ретельно промальованим хорезмійським маляром, можна з'ясувати конструктивні особливості цього інструмента та способу натягу мембран. Барабан складається з двох корпусів конусоподібної форми, з'єднаних докупи вужчими краями. Ці корпуси відрізняються за розмірами та діаметрами країв, на які натягнені мембрани. Ця особливість конструкції дає можливість видобувати на інструменті два різних за висотою звуки. У вузькій частині, в місці з'єднання, закріплено два широкі шкіряні паски. Подібні паски фіксують краї мембран. Рівномірний натяг обох мембран здійснюється за допомогою тонких пасків ошнування. На фресці з Топрак-кала достовірно відтворений спосіб гри на цьому інструменті. Виконавиця

⁴⁸ «Західний край» – назва земель, прийнята в китайських історичних хроніках III ст. до н. е – VIII ст. н. е., що були розташовані західніше від Китаю.

⁴⁹ Хорезм – держава у Середній Азії, розташована у пониззі р. Амудар'ї. Виникла у VII–VI ст. до н. е.

⁵⁰ Согд (Согдіана) – історична область у Середній Азії, розташована у басейні рік Зеравшан та Кашкадар'ї. Це – один із найдавніших центрів цивілізації, де з середини I тис. до н. е. виникла держава Согд зі столицею Мараканда.

тримає барабан у горизонтальному положенні та вдаряє в мембрани обома руками.

Подібні за формою барабани існували також в інструментарії іншої середньоазійської держави – Согду. На території її древньої столиці – Мараканди (сучасне м. Самарканд) археологи виявили чисельні зображення музикантів з барабаном у формі пісочного годинника на стінних розписах, а також глиняні фігурки музикантів VII – VIII ст., що грали на них (рис.30 б).

Цей різновид барабана у китайських джерелах згадується також під назвою *цзегу*. Як засвідчують іконографічні джерела, він уже в II – IV ст. існував у музичній культурі Східного Туркестану, що зараз перебуває у складі Синцзян-Уйгурського автономного району Китаю⁵¹ (рис. 30 в) [60, с. 226]. Китайський вчений Нань Чжо у трактаті «Відомості про барабани цзегу» (середина IX ст.) зазначає: «Цзегу походять від назви зовнішнього (туркестанського – *Ч. Н.*) племені західних варварів *цзе*, тому й називаються *цзегу*, тобто «барабани племені *це*» [245, с. 384].

На думку музичних археологів В. Мешкеріс та В. Мамонова, початок найдавніших контактів між Китаєм і державами Середньої і Центральної Азії припадає на початок переселення согдійців з території Середньої Азії у традиційно китайські райони Східного Туркестану ще у IV ст. до н. е. Особливо інтенсивна взаємодія між музичними культурами відбувалася в епоху династій Суй і Тан⁵², коли на китайських територіях сформувалися согдійські колонії [139, с. 109]. Переселення согдійців сприяло проникненню у Китай середньоазійських традицій та їхнього музичного інструментарію, зокрема й барабана у формі пісочного годинника. Потрапивши до Китаю, цей барабан став найулюбленішим інструментом багатьох китайських імператорів династії Тан. Спеціально для нього було написано 92 п'єси. Як

⁵¹ Уйгури – народ який з раннього середньовіччя і дотепер проживає на території Східного Туркестану. У VII–VIII ст. вони були визначною політичною силою на території Центральної Азії, а в 840 р. створили Уйгурсько-Турфанське князівство, яке проіснувало понад п'ять століть [236, с. 16–18].

⁵² Династія Суй (589– 618 рр.) була заснована китайським полководцем Ян Цзяном у 581 р. Від 618 р. влада перейшла до засновника династії Тан (618-960 рр.) Лі Юаня. У період правління цих династій відбулося об'єднання Китаю та розвиток музичної культури всіх етнічних груп, що входили до складу Китайської імперії [231, с. 149].

зазначає інструментознавець-медієвіст Саньят Кібірова, обидві мембрани барабана настроювали в інтервал чистої квінти. [89, с. 74].

Як відомо з китайських історичних хронік, в епоху династії Тан (618–960) правителі свідомо заохочували культурний обмін з країнами Центральної Азії, які до того часу мали стихійний характер. В епоху династії Суй, приблизно від VI ст., у Китаї зароджується інтерес до культури народів так званого Західного краю. У цей період було складено китайсько-тюркський словник; широке визнання отримала тюркська музика, особливо цінувалися музиканти-інструменталісти [245, с. 77]. Іноземні оркестри входили до складу чисельного двірцевого персоналу, вони виступали під час неофіційних двірцевих урочистостей. Натомість в офіційних церемоніях звучали традиційні мелодії, що виконувалися на старовинних китайських інструментах – дзвонах, літофонах, барабанах і цитрах. У династійній історії «Суйшу» (розділ «Опис музики») згадано сім «музичних відділень», тобто, інструментальних ансамблів, із яких п'ять складалися з іноземних музикантів – вихідців зі Східного Туркестану та Середньої Азії, областей Турфану, Кучі, Кашгару, Самарканду та Бухари. Описуючи музику цих областей, автори зазначають, що деякі інструменти прийшли із Західного краю, особливо підкреслюючи, *що вони не належать до китайських інструментів* [17, с. 60]. У подальші часи кількість ансамблів при дворі китайських імператорів змінювалася, але самаркандський (Канго) та бухарський (Аньго) ансамблі залишалися незмінними [41, с. 68]. У складі самаркандського ансамблю автори згадують флейти, барабани *яогу* та мідні тарілки *тунба*, а в бухарському, крім барабана *яогу*, ще одинадцять різновидів струнних та духових інструментів. Цікаві відомості про музику Самарканду й Бухари подані у хроніці «Сіньтаншу». Зокрема, наведено опис танцю «Хусюань», що супроводжувався інструментальним виконанням на флейті, лютні, барабані *яогу* та мідних тарілках [166, с. 122]. У цій хроніці описано вбрання артистів, подано відомості про репертуар, який виконували музиканти, а також про зміст пісень і характер танців [166, с. 123].

У період правління династії Тан (618–960 рр.), музика Кучі (район Східного Туркестану) мала найбільший вплив на музичну культуру Китаю. Особливо популярним був «Танець барабана», що виконувався кучинськими оркестрами. Шанувальники музики всіх верств населення надавали перевагу музичним інструментам, на яких грали музиканти з Кучі. Це традиційні для Середньої і Центральної Азії чотириструнна лютня, гобой та флейта. Однак найулюбленішим із всіх кучинських інструментів був барабан у формі пісочного годинника, під ритмічний супровід якого виконувалися пісні й танці. Відомо, що Сюнь-цзун, один з найвпливовіших вельмож Китаю того періоду, надзвичайно майстерно грав на цьому барабані [245, с. 79]. Зазначимо також, що у цей період при дворі починає ставати популярною гібридна «Музика Західного Лян», що походить з прикордонного міста Лянчжоу. Вона була незвичним поєднанням музики Кучі з традиційною китайською і виконувалася, здавалося б, на не поєднаних звучаннях кучинських струнних, духових та ударних інструментів, з класичними наборами дзвонів *бянчжун* та літофонів *бяньцин* (рис. 30 ж) [245, с. 80].

Чисельні зображення виконавців на барабані у формі пісочного годинника відомі з археологічних матеріалів, виявлених на території Китаю. Цей тип барабана використовувався як у різних за складами ансамблях і великих оркестрах (рис. 30 г), так і окремо для ритмічного супроводу танців (рис. 30 д). Як свідчать китайські писемні джерела, найбільше захоплення викликали танцівниці з барабанами. Китайський поет Танської епохи Бо Цзюй-і виступі середньоазійської танцівниці з барабаном присвятив вірш «Танцівниця Чача». Танець «Чача» отримав назву за місцем свого походження – давньої області, що була розташована на території сучасного Ташкента [171, с. 26]. Зображення танцівниць з барабанами у формі пісочного годинника доволі часто трапляються на фресках, вони також відомі серед чисельних глиняних фігурок музикантів, які археологи часто знаходять у гробницях імператорів та високопоставлених чиновників і членів їх родин (рис. 30 е, є).

Глиняні фігурки виконавців на барабанах у формі пісочного годинника, що з'являються у VI–VII ст., зберігаються в китайській іконографії і в пізніші часи. Натомість у Середній Азії після VIII ст. зображення барабана у формі пісочного годинника зникають з іконографічних джерел і в подальші періоди не зафіксовані серед традиційного інструментарію. Їх витіснили парні литаври *нагора*. За легендою, видатний середньоазійський вчений та музикант X ст. ал-Фарабі розділив барабан у формі пісочного годинника на два окремих інструменти – велику і малу *нагора* [172, с. 121]. У Китаї барабан у формі пісочного годинника існував і в наступні періоди історії та був запозичений іншими народами, які зазнавали впливу китайської музично-інструментальної культури. Це тибетська держава тангутів X – XIII ст., що займала території середньовічної Внутрішньої Монголії та західних районів Китаю, а також Корея і Японія (див. розд. 4.1, 4.2 та 4.3).

За формою корпусу та конструктивними особливостями сучасний китайський барабан *яогу*, окрім своєї назви (що означає «талія», «пояс»), не має нічого спільного з давнім інструментом (рис. 31 а). Дерев'яний корпус барабана за формою подібний на невелику бочку. Мембрани на цих інструментах прибиті до корпусу маленькими металевими цвяшками, на відміну від давніх барабанів, де натяг мембрани здійснювався за допомогою тонких пасків (ошнування). На корпусі, ближче до мембран, закріплено два металевих кільця для шовкового шнура, яким прив'язують барабан до поясу виконавця.

Зазначимо, що іконографічні матеріали VI – VIII ст. засвідчують різні положення *яогу* у формі пісочного годинника під час гри – на колінах, на спеціальній підставці на підлозі, за допомогою петлі, накинutoї на шию тощо) (рис. 30) Барабан *яогу* сучасної форми є обов'язковим атрибутом «Танцю з барабанами» (*хуагу*) у китайській провінції Аньхой. Чисельні згадки про цей танець походять з часів династії Мін (1368–1644) [146, с. 42].

Ще одним мембранофоном, який потрапив до Китаю із Західного краю, був бубен *дабу* (рис. 31 б). Цей різновид мембранофона є одним із

найдавніших інструментів Сходу. Його історія налічує понад 5 тисяч років. Подібного типу мембранофони з давніх часів існують в інструментарії багатьох народів Близького Сходу, Середньої, Північної Азії та Закавказзя. Протягом тисячоліть він не зазнав жодних конструктивних змін. До них належать арабський та вірменський *даф*, уйгурський *дап*, *дабу* або *шоугу*, узбецька і таджицька *дойра* та інші. Найдавніші зображення цього інструмента відомі з археологічних розкопок у Шумері (Месопотамія, 3000 – 2500 рр. до н. е.), а також із наскельних малюнків, знайдених на території Середньої Азії (Саймали-Таш), що датуються кінцем I тис. до н. е. [41, с. 14].

Бубен *дабу*, *дап* або *шоугу* уйгурів, народності, що проживає в Сінцзянь-Уйгурському автономному окрузі, має дерев'яний корпус (обичайку) круглої форми, з одного боку закритий мембраною зі шкіри вівці. З тильного боку, ближче до відкритого краю корпусу, розташовано по колу значну кількість металевих кілець (рис.31 б). Замість цих кілець інколи застосовують маленькі латунні тарілочки, з'єднані попарно й закріплені у рівномірно вирізаних на корпусі отворах. За міжнародною класифікацією музичних інструментів він належить до односторонніх рамних барабанів (211.311) [214, с. 246] Відомо, що в уйгурів цей інструмент вже використовувався від початку IV століття [212]. Фігурки виконавиць на бубнах та інших інструментах археологи часто знаходять у похованнях китайських вельмож, що датуються початком VII ст. (рис. 31 в, г, д).

Дотепер існують три різновиди інструмента, що відомі з давніх іконографічних джерел. Інструмент малого розміру (діаметр 25–30 см) використовують для супроводу при виконанні макомів. *Дап* середніх розмірів (діаметром від 30 см) є обов'язковим інструментом у складі різних ансамблів, а також використовується як сольний інструмент. *Дап* великих розмірів, за уявленнями уйгурів, наділений магичною силою. Його використовують шамани (бакши або піргун) у ритуалах зцілення від хвороб, а також як оберіг від злих духів [212].

Зазначимо, що гра на бубні набула надзвичайно високого мистецького рівня у народів Сходу, які практикують сольні імпровізації зі складним ритмічним малюнком. В узбеків, таджиків, памірців та уйгурів, крім використання в сольному виконавстві, бубен був обов'язковим учасником ансамблів, що акомпанували виступам акторів і танцюристів. Сцени, що зображають виступи ансамблів із Західного краю, іноді трапляються на ранньосередньовічних кам'яних рельєфах. Бубен у руках музиканта ансамблю зображено на рельєфі з гробниці в Гуаньюані (провінція Сичуань), що датується періодом наступної династії Сун (960–1279) [6]. Дотепер цей інструмент є одним із основних в інструментарії уйгурів, таджиків та узбеків, що проживають компактними групами на території Сінцзянь-Уйгурського автономного району Китаю.

4.1.2 Ідіофони

Традиція вміщувати у похованнях вельмож керамічні фігурки музикантів з інструментами, що веде початок з епохи Хань (202 р. до н. е.– 220 р н. е.) зазнає особливого поширення у періоди правління династій Суй (586– 618 рр.) і Тан (618–960 рр.), є важливим матеріалом для вивчення функціонування різних типів ударних інструментів, які проникли в китайський інструментарій із Середньої та Центральної Азії і дотепер збереглися в традиційному інструментарії національних меншин Західного регіону Китаю.

Одним із найдавніших ідіофонів, що досі існує в інструментарії уйгурів та народів Середньої Азії, є *кайрак* (рис. 32 а). Інструмент складається з чотирьох відшліфованих природним способом у гірських потоках плоских подовгуватих каменів, завдовжки 12–15 см і завширшки приблизно 5–6 см. Під час гри виконавець тримає в кожній руці два камені різної товщини і, стискаючи та розтискаючи долоні, вдаряє одним об другий, видобуваючи у такий спосіб різні ритмічні малюнки (рис. 32 в). Найраніше зображення цього інструмента датується VII ст., періодом династії Тан (618–960 рр.) (рис. 32 б). За міжнародною класифікацією музичних інструментів кайрак

належить до співударюваних ідіофонів або клапперів (111.1) [214, с. 239]. Цей інструмент використовували для супроводу танцю. В уйгурів до сьогодні зберігся чоловічий «Танець з каменями», витоки якого походять з давніх ритуалів та обрядів. Єдиним звуковим супроводом цього танцю є ідіофон *кайрак* [189]. Природність складових інструмента (просто каміння, відшліфоване водою) свідчить про надзвичайну архаїчність цього інструмента, який, можливо, походить з найдавніших періодів існування людства.

Самозвучний ударний інструмент *сабаі* від давніх часів існує в інструментарії уйгурів, узбеків і таджиків що проживають у Сіньцзянь-Уйгурському автономному районі Китаю (рис. 33 а). Він складається з двох дерев'яних стрижнів, до яких прикріплено один або два великі металеві обручі із нанизаними на них маленькими металевими кілочками. Звук на інструменті видобувають кількома прийомами: ритмічним струшуванням, ударом по стрижнях великим пальцем та ударом об плече і швидким рухом руки вперед. За міжнародною систематикою музичних інструментів він належить до струшуваних ідіофонів (112.11) [214, с. 241]. У давні часи цей інструмент використовували мандрівні артисти, співаки та монахи-дервіші. В уйгурів, що проживають в районі Кашгару, цей інструмент використовують як акомпануючий до чоловічого танцю «Сабаі» [41, с. 152]. Уважають, що прототипом *сабаі* був давньоіндійський жезл-сістр *какхара*, що складався з фігурного навершя, до якого було підвішено 12 металевих кілець, що звеніли під час струшування [70, с. 67–68]. У Середню і Центральну Азію та в Китай цей інструмент потрапив разом із буддизмом, точніше, з його північним відгалуженням – махаяною. Це вчення виникло в Кушанській імперії⁵³ і зазнало розквіту у Східному Туркестані та Китаї [70, с. 52]. Цей шумовий ідіофон був символом та обов'язковим атрибутом монахів. Інструмент мав 12 кілець (6+6) і символізував дванадцять причин безкінечного ланцюга перероджень. У Китаї в настінному розписі печери монастирського

⁵³ Кушанська імперія існувала в I – III ст. на території сучасного Узбекистану, Таджикистану, Афганістану, Пакистану, Північної Індії та Східного Туркестану [41, с. 37]

комплексу Юйлінь збереглося уйгурське зображення Тисячоручого бодхісаттви Авалотікешвари, що датоване періодом династії Тан (618–960 рр.). Авалотікешвара в одній із рук тримає жезл-сістр [70, с. 68]. У киргизів, які проживають в Сіньцзян-Уйгурському автономному районі Китаю і сповідують буддизм, однотипний інструмент *шалдирак* у давні часи мав важливе значення в обрядах (рис. 33 б).

Як зазначалося вище (див. 3.3), музичні тарілки потрапили до Китаю в III ст. із Східного Туркестану. К. Закс уважав, що вони є тюркського походження [289, с. 220]. Турецький музиколог Тімур Вурал наводить відомості з давніх китайських джерел, у яких сповіщається, що хунну⁵⁴ виготовляли духові (*зурна*) та ударні (тарілки *ченг* та *зіл*) інструменти з металу. Тарілки разом з барабанами (*тюррюк*) та литаврами (*кюврюк*) використовували у військових оркестрах, у ритуалах та церемоніях [296, с. 227].

Одне з найраніших зображень цього інструмента вміщено на керамічній флязі, виготовленій в Центральній Азії близько VI ст. (рис. 34 а) [299, с. 148]. На ній зображено танцюриста, якому акомпанують виконавці на лютні, тарілках і флейті. Візантійський посол, який у 568 році відвідав двір тюркського кагана, згадував, що тюрки під час обрядів акомпанують собі на духових інструментах і тарілках [47, с. 109].

Найраніше зображення тарілок на території Західного Китаю відоме з археологічних знахідок фігурок музикантів, що датовані періодом династії Хань (202 р. до н. е. – 220 р. н. е.) (рис. 34 б). Уперше туркестанські тарілки згадані в китайських історичних джерелах IV ст., в яких зазначено, що у 384 р., після завоювання китайськими військами міста Куча⁵⁵, до імператорського двору було привезено кучинський оркестр разом з інструментами. Серед переліку їх інструментів були й металеві тарілки [289, с. 220].

⁵⁴ Хунну – тюркомовні кочівники, що згадуються в китайських історичних джерелах, починаючи від V ст. до н.е. Їх набіги на осіле населення Північного Китаю змусило китайців розпочати будівництво укріплень, які згодом були об'єднані у Велику китайську стіну. У III ст. до н. е. вони створили Хунську державу, яка охоплювала значну частину Монголії та Південного Сибіру і простягалася від Маньчжурії на північному сході Китаю до Паміру в Середній Азії. Після V ст. китайські джерела їх не згадують [49].

⁵⁵ Східний Туркестан – територія сучасного Сіньцзян-Уйгурського автономного району Китаю.

Найбільша кількість зображень тарілок походить з археологічних матеріалів періоду династії Тан (618–960 рр.). У похованнях вельмож було виявлено значну кількість теракотових статуєток, які зображали музикантів оркестрів та ансамблів Західного краю, серед яких були й виконавці на тарілках (рис. 34 в, г, д). Відомо, що в часи династії Тан правителі держав Західного краю надсиляли в якості подарунків до імператорського двору цілі жіночі оркестри, що виконували свою національну музику на традиційних інструментах. Ці інструменти згодом адаптувалися в китайському інструментарії (рис. 34 е, є) [245, с. 84–85]. Крім двірцевих оркестрів тарілки використовували також у військовій музиці. Фігурки тюркських виконавців на духових інструментах і тарілках було виявлено у Китаї в одному з поховань, що датоване VII ст. (рис. 34 ж).

К. Закс вважає, що підтвердженням тюркського походження тарілок може слугувати також їх назва, що збереглася в корейських мові – *tjapara*⁵⁶. Ця назва походить від тюркського слова *čālpāra*, яке дотепер вживається на означення турецьких тарілок. Інструментознавець також зазначає, що до Європи ці тарілки потрапили у ранньому Середньовіччі, разом з тюркськими племенами гунів та аварів [289, с. 220].

Настроюваний ідіофон *фансян* потрапив в інструментарій китайських двірцевих оркестрів із Західного краю, тобто Східного Туркестану приблизно у VII ст. [289, с. 220]. Найраніші його зображення трапляються на фресках із печер у Дуньхуані⁵⁷ (рис. 35 а, в) та на рельєфах із гробниць вельмож (рис 35 б). Інструмент складається з 16 прямокутних пластин, що закріплені у два ряди (по 8 у кожному) під незначним кутом на вертикально встановленій тонкій дерев'яній рамі квадратної форми (рис. 35 в). Вертикально, між нижньою та верхньою планками рівномірно закріплено вісім стрижнів. Через отвори в пластинах на ці стрижні нанизували по дві пластини нижнього й верхнього рядів, які знизу фіксували на певній відстані. Отвори в кожній

⁵⁶ У Корею тарілки потрапили з Китаю приблизно у VIII ст. [289, с. 220].

⁵⁷ Дуньхуан – повіт в окрузі Цзюцюань, провінції Ганьсу. У давні часи він слугував воротами до Китаю на Великому Шовковому шляху і був кордоном між Китаєм та державами Середньої Азії.

пластині розташовані не по середні, а дещо зміщеними до одного з країв. Завдяки цьому вони розташовувалися під кутом. Пластини виготовляли з металу, нефриту та простого каміння. Вони мають однакову довжину й ширину, але різну товщину. Завдяки різниці у товщині пластин досягалася висотна диференціація звуків. У давніх джерелах подано відомості про розміри пластин *фансяна*: довжина 23,2 – 25,6 см; ширина – близько 5,8 см, товщина найнижчої за звучанням пластини – близько 9,6 мм [146, с. 41]. Звук на інструменті видобували за допомогою двох паличок, які виготовляли з рогу тварини. За міжнародною класифікацією музичних інструментів він належить до набору ударюваних пластин (111.222.) [214, с. 240].

Походження цього інструмента на сьогодні не з'ясоване. К. Закс називає два народи – давніх тюрків та тунгусо-маньчжурів, в середовищі яких міг виникнути цей інструмент. Однак, зважаючи на те, що у тюркських племен існувала розвинена технологія плавлення металів, він схиляється до думки про тюркське походження цього інструмента [289, с. 220]. Уперше *фансян* згадується в інструментарії хунської держави Північна Лян⁵⁸ (Внутрішня Монголія, територія суч. Китаю). Це свідчить, що інструмент вже існував наприкінці IV– початку V ст. і підтверджує припущення К. Закса про його тюркське походження.

Особливого поширення *фансян* зазнав у епохи династій Суї (589 – 618) (рис. 35 г) і Тан (618–960 рр.) (рис. 35 д). До цього часу належать перші згадки про інструмент у складі одного із дев'яти двірцевих «іноземних оркестрів», який виконував бенкетну і розважальну музику *суюе* (рис.35 г, д) [69, с. 244.]. У період династії Тан китайські поети склали вірші, які читали під акомпанемент цього інструмента. У писемних джерелах відсутні відомості про стрій цього інструмента. В трактаті Шень Яна «Юешу» («Трактат про музику», 1104 р.) лише зазначено, що стрій 16-ти пластин інструмента *відрізняється* від строїв наборів дзвонів *бяньчжун* та літофонів *бяньцин* [69, с. 244]. Це означає, що інструмент настраювали у *відмінній від*

⁵⁸ Північна Лян (397 – 439 рр.) – хунське царство, засноване вождем хунів Цзюйцзюєм (Цзяньган-гуном).

китайської системі звукоряду. З огляду на походження цього інструмента, це, вочевидь, міг бути стрій, що був традиційним для тюркської музики.

У Давньому Китаї фундаментальним непорушним нормативом державної музики була мажорна пентатоніка. Найвичерпніше основні положення державної музики описані давнім китайським істориком Сима Цянем (145 або 135 – 86 р. до н. е.) у «Трактаті про музичні звуки і трубки» [183, с. 70–92, 97–106]. Згідно з основами державної акустики, кожна нота відповідала певній стихії, етичній нормі, соціальному статусу та акустичному числу, які давали можливість визначити відносну висоту та послідовність тонів у звукоряді. Разом вони створювали гармонію держави:

Назва ноти	Висота тону	Стихія	Етична норма	Соціальний статус
гун	g ¹	дерево	людинолюбство	правитель
чжи	a ¹	вогонь	обрядовість	чиновник
шан	h ¹	метал	справедливість	народ
юй	d ²	вода	знання	державні справи
цзює	e ²	земля	вірність	зовнішній світ

Виникнення цієї системи китайська традиція пов'язує з легендарним першим імператором Хуанді. Однак подібна звукова система, в основі якої лежить п'ять звуків, була відомою й іншим народам. Племена й народи, які мали тривалі зв'язки з китайською цивілізацією, сприйнявши пентатоніку, переосмислили її згідно з власними ідеологічними та світоглядними уявленнями. Тоба Гуй, перший імператор *сяньбі* (предків давніх монголів), який проголосив себе нащадком Хуанді, взяв за основу державного звукоряду китайську пентатонічну систему, однак видозмінив її. Початковим тоном він проголосив «силу землі», позаяк уважав, що отримав престол імперії вірністю, тобто точним виконанням всіх обіцянок [20, с. 177]. Китайці вважали, що серед людських якостей найважливішими є п'ять чеснот: людинолюбство, обряд, справедливість, знання та вірність. Їм за своїми якостями відповідають п'ять стихій: людинолюбству – дерево, обряду – вогонь, справедливості – метал, знанням – вода, вірності – земля. Тому сила землі означає, що престол імперії було отримано завдяки вірності, тобто непорушного виконання даних обіцянок [20,с.177].

Основний державний звукоряд *сяньбі* виглядав так: $g^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2$ [243, с. 350], тобто утворював мінорну пентатоніку. У *чжурчженів* (тунгусо-маньчжурів) (див 4.2.1) головною стихією уважалася вода, тому початковий тон (g^1) втілював цю стихію. Послідовність тонів була такою: $g^1 - a^1 - c^2 - d^2 - e^2$. На відміну від класичної китайської пентатоніки, у *чжурчженів* відповідність тонів певним стихіям та їх послідовність є іншою: g^1 – вода, a^1 – земля, c^2 – дерево, d^2 – вогонь, e^2 – золото. Згодом семантика п'яти основних тонів у *маньчжурів*, нащадків *чжурчженів*, отримала інше семантичне значення: «перший тон – наказ імператора; два тони – голос качки-деміурга; три – гармонія трьох світів; чотири – гармонія частин світу; п'ять тонів – гармонія голосів світу [243, с. 350].

Варто зазначити, що п'ять звуків пов'язувалися з уявленнями про п'ятичленну структуру світобудови. В китайській міфології число «п'ять» мало особливе сакральне значення. Воно було втіленням п'яти духів, що називалися *У фан шинь* і символізували головні напрямки: схід, захід, південь, північ та центр. Кожній зі сторін світу відповідали певні стихії (першоелементи), кольори, живі істоти. Крім того уважали, що громів, які знищують нечисть, також було п'ять. Їх символами були п'ять барабанів [138, с. 7–8]

Отже, вивчення ударного інструментарію Китаю періоду династій Суй і Тан (589 – 960 рр.) виявило етнічний синкретизм китайської музично-інструментальної культури. Воно і є тим музично-інструментальним явищем, що відображає багатовікову взаємодію між музичними культурами Середньої та Центральної Азії і Китаю. Давні музично-інструментальні традиції Середньої Азії, Туркестану й Монголії, що потрапили до Китаю в різні періоди його історії, стали невід'ємною складовою частиною його музичної культури і дотепер зберігаються в народному інструментарії.

4.2 Взаємовпливи музично-інструментальних культур Китаю та ранньосередньовічних держав Центральної Азії, Кореї та Японії

Міжкультурні взаємини є однією з основних складових розуміння давніх культур країн Центральної Азії та Далекого Сходу (Кореї та Японії). Протягом багатьох століть Китай був головним культурним центром цих регіонів. Крім цього він мав значний вплив на їх ідеологію та релігійні традиції. Значний вплив на культуру сусідніх держав також мала й китайська музично-інструментальна традиція.

4.2.1 Взаємодії Китаю з ранньосередньовічними державами Центральної Азії. Інфільтрація окремих типів ударних інструментів в китайську музично-інструментальну культуру

Серед народів, що зазнали потужного впливу китайської культури, були *тангути*, тибетське плем'я, яке в X ст. заснувало на території Внутрішньої Монголії та західних районах Китаю могутню імперію Західна Ся. Культура *тангутів* є унікальним феноменом синтезу місцевої автохтонної культури і традицій Китаю й Тибету. Про високу музично-інструментальну культуру *тангутів* згадано в численних китайських і тангутських писемних джерелах. У тангутських словниках і манускриптах, а також в іконографічних джерелах вміщено інформацію про церемоніальну музику та їхні струнні, духові та ударні інструменти, частина з яких – китайського походження. А. Терентьев-Катанський, дослідник музичної культури *тангутів*, зазначав що «вони, подібно китайцям і, поза сумнівом, під їхнім впливом, уважали музику найважливішою частиною церемоній» [190, с. 64]. З іконографічних джерел відомо, що в церемоніях використовувались китайські ударні інструменти – літофон *бяньцин* (рис. 15 а), дзвони, дзвіночки, хлопавка-кастаньети *пайбань* (рис.10) та ін. У китайських джерелах згадується, що у IX ст. імператор династії Тан Си-цзун (874–889 рр.) подарував тангутському правителю Тоба Си-гуну духові інструменти та барабани [114, с. 299].

У тангутських словниках згадано також про ударні інструменти автохтонного походження, зокрема барабан та барабанну паличку. Дослідники вважають, що йдеться про тибетський рамний барабан *лагнга* з ручкою-держакон, звук на якому видобували за допомогою гачкоподібної

вигнутої тонкої палички з наверхам, обтягнутим тканиною (рис. 28 а) [190 , с. 66]. Барабан у формі пісочного годинника *чжангу* був відомим данцьянам, предкам тангутів ще у VII ст. Його зображення збереглося на ілюстрації з тангутського манускрипту «Шастра про милосердне серце» (X ст.) (рис. 36) [190 , с. 66].

У період правління китайської династії Сун (960–1279 рр.), обряди церемонії та святкова музика в державі тангутів була тією ж, що й при сунському дворі. У 1032 р. тангутський правитель-реформатор Юань-хао відмовився від канонів танської та сунської музики і здійснив спробу повернути давні тангутські музичні традиції. Він казав: «Істинний правитель, утверджуючи порядок церемоніалу та музику, повинен дотримуватися місцевих народних звичаїв» [114, с. 265]. У 1148 р. імператор тангутів Жень-сяо вирішив оновити музичну систему держави. Він послав до Китаю відомого тангутського музиканта Лі Юань-жу для того, щоб той зібрав всі китайські книги з музичного мистецтва, вивчив їх і на їхній основі розробив нову систему державної музики. Ця система отримала назву «Сінь люй» («Нова музика, або гами») [114, с. 268]. Оновлену музику держави Сі Ся сприйняли й використовували сусідні народи. Зокрема, великим шанувальником тангутської музики був монгольський імператор Чінгіз-хан, який обрав її для супроводу своїх дворцевих церемоній [190, с. 63].

Особливості етнокультурної традиції Давнього Китаю значною мірою були зумовлені характером її взаємин з іншоетнічними культурами (див. Додаток, карта № 12), зокрема й кочівниками. Від давніх часів китайці контактували з численними кочовими племенами й народностями, що проживали на північ від Великої китайської стіни, культура яких кардинально відрізнялася від землеробської культури Китаю. Наприкінці III ст. до н. е. у Центральній Азії виникли могутні союзи тюркських і монгольських кочових племен – *хунну*, *сяньбі* й ін. В результаті культурних контактів Китаю з цими племенами відбувався процес взаємопроникнення іншоетнічних елементів культури, зокрема й музично-інструментальної (див.

4.1.2). Вони зафіксовані в пам'ятках матеріальної культури, у китайських літописах, образотворчому мистецтві та музиці.

У Давньому Китаї існувала особлива практика культурних взаємин із «північними варварами», тобто кочовими народами Центральної Азії. Китайські імператори (серед чисельних інших заходів) мали звичай дарувати правителям сусідніх держав музичні інструменти й надсилати їм своїх музикантів. На думку китайських імператорів, це повинно було «сприяти поступовій цивілізації північних варварів і позитивно впливати на їхні державні інстинкти» [20, с. 118–119]. Музика належала до арсеналу засобів, які повинні були сприяти формуванню державної свідомості. У цьому проявлялася традиційна для Китаю періоду конфуціанства⁵⁹ концепція «державної музики». Саме музиці належала роль того культурного механізму, що був здатним стабілізувати духовні схильності «варварів». Традиція дарування імператором музичних інструментів та інших дорогоцінних предметів засвідчена писемними джерелами, починаючи з доби правління династії Чжоу (1122 –247 рр. до н. е.) [32, с. 260–261]. У китайських історичних хроніках III – XI ст. часто згадуються музичні інструменти, які імператори Китаю дарували послам «варварських держав». Зокрема, М. Бічурін⁶⁰ наводить відомості про те, що «... імператор подарував правителю хуннів⁶¹ музичні знаряддя та литавру (тобто, великий барабан – *Ч. Н.*)» [20, с.118–119]. Хунну самі не виготовляли «державних музичних інструментів», а використовували китайські. Про це свідчить звернення шаньюя (правителя хуннів) до китайського імператора: «... музичні

⁵⁹ Конфуціанство – етико-політичне вчення. Його основи було закладено у VI ст. до н.е. Конфуцієм. Це вчення виражало інтереси спадкових аристократів і оголошувало владу правителя священною, подарованою Небом, а розподіл людей на дві категорії – «благородних мужів» та «простих людей» – загальним законом справедливості. Від II ст. до н. е. до 1910-х рр. конфуціанство було офіційною державною ідеологією [194, с. 229–231].

⁶⁰ Микита Якович Бічурін (монаше ім'я – отець Іакінф) (1777–1853), російський синолог, який 14 років очолював духовну місію в Пекіні. Переклав російською мовою давні китайські джерела з історії та етнографії монголо- та тюркомовних народів Середньої й Центральної Азії, а також історії, культури та філософії Давнього Китаю. Його двотомна праця «Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена» дотепер є важливим джерелом інформації про давні народи та їх взаємозв'язки з Давнім Китаєм.

⁶¹ Хунну – тюркомовні кочівники, які від 220 р. до н. е. по II ст. н. е. заселяли степи на північ від Китаю.

інструменти, які подарував покійний імператор, ... зіпсувалися, ... прошу надіслати нові» [20, с.123].

Унаслідок тривалих взаємодій з могутніми союзами кочових племен Центральної Азії відбувався зворотній процес: у китайську музично-інструментальну культуру проникли інструменти (зокрема й ударні), що поступово стали невід'ємною частиною китайського інструментарію. У середньовічному збірнику пісень-гімнів «Юефу» згадані предки монголів *сяньбі*⁶². В одному з давніх писемних джерел зазначено, що в 396 р. ватажок сяньбіців Тоба Гуй, вступивши на престол, «наказав ... визначити правила музики ..., двірцеві етикету та обряди за давніми звичаями дому Вей (тобто, сяньбіськими – Ч. Н.), що супроводжувалися грою на музичних інструментах» [20, с. 177].

Унікальним ідіофоном, що проник з Центральної Азії в інструментарій китайських оркестрів, є набір гонгів *юньло* (у перекладі з китайської – «хмарні гонги» або «хмара-гонг») (рис. 37). К. Закс вважає, що цей інструмент є давнього монгольського походження [289, с. 221]. Вчений зазначає, що за особливостями форми та конструкції він не має жодних зв'язків ні з традиційними китайськими гонгами, ні з відомими наборами гонгів *гамелана*⁶³ Південно-Східної Азії [289, с. 221]. У давніх монголів цей інструмент входив до складу двірцевих та ламаїстських храмових оркестрів (рис. 37 в) [51, с. 20]. Він називався *дударма* / *дуудаарма* (в перекладі – «інструмент, що закликає до уваги») і складався з 9 – 13 гонгів [24, с. 205]. У Китаї цей інструмент уперше з'явився в часи правління династії Сун (960–1279 рр.), та найбільшого поширення зазнав у період правління в Китаї монгольської династії Юань (1280–1368 рр.).

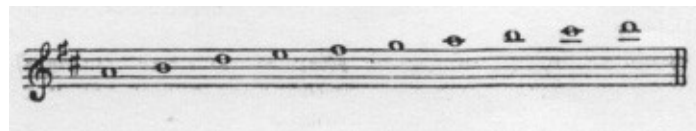
Юньло складається з десяти маленьких гонгів (*сяоло*), однакових за розмірами, що настроювалися у певних тонах (рис. 37 а). Вони мають однаковий діаметр (приблизно 9–12 см), але різну товщину. Більш товсті

⁶² Сяньбі (I–IV ст. н.е.) – давньомонгольські племена кочівників, які проживали на території Західної Маньчжурії та Внутрішньої Монголії (суч. автономний район на півночі Китаю) [187].

⁶³ Гамелан (від яванського *gamel* – «стукати», «вдаряти») – традиційний індонезійський оркестр ударних інструментів та вид інструментального музикування [5, с. 143 – 154].

гонги мають високе, а тонкі – низьке звучання. За формою ці гонги нагадують глибокі тарілки з плоским дном. Кожен гонг закріплюється вертикально в окремій квадратній секції за допомогою шнурів. Існує дві основні форми рами цього інструмента: переносна (рис. 37 б, в, г) та стаціонарна (рис. 37 а, д). Рама переносного *юньло* посередині нижньої частини має спеціальну ручку, за яку тримають інструмент під час гри, а нижня частина рами стаціонарного *юньло* закріплена на спеціальній підставці. Грають на інструменті за допомогою дерев'яної палички.

Завдяки повністю збереженим екземплярам *юньло* з колекцій різних музеїв Китаю, стало можливим вивчити їх конструктивні особливості та строї. Десять гонгів розташовано в певному порядку (3, 3, 3, 1) у чотири ряди. Звукоряд є таким:



Порядок розташування послідовності звуків від першого (найнижчого) до десятого (найвищого) на давніх інструментах з музейних колекцій дещо різняться (див. підкреслення):

10			10		
9	8	7	9	8	7
<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>4</u>
3	2	1	3	2	1

У другому ряді гонги розташовані у дзеркальному положенні.

Розташування звуків є таким:

d^3			d^3		
cis^3	h^2	a^2	cis^3	h^2	a^2
<u>e^2</u>	<u>fis^2</u>	<u>g^2</u>	<u>g^2</u>	<u>fis^2</u>	<u>e^2</u>
d^2	h^1	a^1	d^2	h^1	a^1

У китайській двірцевій музиці цей інструмент використовували винятково в «іноземних» оркестрах, які виконували розважальну («бенкетну») музику *сіюе* (рис. 37 г). Цей інструмент дотепер входить до складу даоських та ламаїстських храмових оркестрів Китаю та Монголії (рис. 37 д).

Про процеси інфільтрації у давньомонгольську двірцеву музику китайського інструментарію доби раннього середньовіччя свідчать згадувані в різних писемних джерелах назви та описи музичних інструментів. Зокрема, набір китайських дзвонів *бяньчжун* проник в інструментарій давніх монголів і називався *жигделсен алтан хорог*, що в перекладі означало «розвішані рівно в ряд золоті дзвони. Він складався з рами та 16 бронзових дзвонів різного розміру [51, с. 19]. Інший двірцевий інструмент китайського походження – літофон *бяньцин* у давніх монголів називався *жигделсен хас турга*, що в перекладі означає «рівно розвішені пластини з яшми». Він складався з 12 пластин кутоподібної форми, що виготовлялися з яшми і підвішувались у два ряди на рамі [51, с.19].

У китайських історичних хроніках III – VIII ст. згадано народ *мохе*⁶⁴. У VII ст. на сході Південного Сибіру він створив державу Бохай (див. Додаток А, карта № 12), що проіснувала до X ст. В епоху династій Суй (589–618 рр.) і Тан (618–960 рр.) держава Бохай надсилала численні посольства в Китай та отримувала серед інших подарунків «державні музичні інструменти» [20, с. 72, 92]. Зазвичай, хроніки рідко наводять перелік повного складу подарованого інструментарію. Під цим оглядом важливим артефактом, що дає уявлення про склад подарованих «державних музичних інструментів» для двірцевого оркестру, є бронзове ритуальне дзеркало, на тильній стороні якого зображено комплект двірцевих музичних інструментів нащадків народу *мохе – чжурчженів*⁶⁵ (рис. 38). Дзеркало датоване XII ст. і було знайдене під час археологічних розкопок у Приморському краї (Росія), на колишній території розташування держави Бохай. На дзеркалі, за винятком трьох інструментів (рис. 38, №№ 4, 6, 8), зображено китайські струнні, духові й ударні інструменти середньоазійського та туркестанського походження, які вже на той час входили до складу імператорських двірцевих оркестрів

⁶⁴ Народ *мохе* належить до тунгусо-маньчжурської мовної групи. В історичних хроніках зазначено, що вони мали важливе політичне значення у Північно-Східному регіоні Азії [243, с. 353].

⁶⁵ *Чжурчжені* – племена, які в X–XV ст. заселяли територію Манчжурії, Центрального та Північно-Східного Китаю (в тому числі територію сучасного автономного району Китаю – Внутрішньої Монголії), а також Північну Корею та Приморський край Росії [38, с. 2–3].

Піднебесної. Група ударних інструментів представлена барабаном у формі пісочного годинника (*яогу*) (рис. 38, № 9), рамою з 16-ма пластинами (*фансян*) (рис. 38, № 10), а також хлопавкою-кастаньетами (*пайбань*) (рис. 38, № 11).

З історичних хронік *чжурчженів* відомо, що різні урочистості й календарні свята супроводжувалися грою оркестрів, до складу яких входили китайські музичні інструменти. Зокрема, у хроніці за 1125 р. сповіщалося, що «музиканти грали на барабанах, закріплених на поясі (тобто у формі пісочного годинника – *Ч. Н.*), литаврах (великі барабани), китайських струнних інструментах (лютня *пін*, цитри *се*), очеретяних дудках та свирілях» [38, 1983, с. 112]. Далі у джерелі зазначено, що «інструменти є китайськими, але виконувані на них мелодії є іншими» [38, с. 112–113]. З цього випливає, що на китайських інструментах виконувалася чжурчженська музика.

Подібна тенденція існувала й у двірцевій музиці монгольської імперії (1206–1368 рр.)⁶⁶. Онук Чингіз-хана Хубілай, формуючи принципи власної державної музики та етикету імперії, взяв за основу китайський двірцевий церемоніал з його величезним оркестром та музичні традиції *чжурчженів*. Ще від Чингіз-ханових часів завойовники, підкорюючи інші народи, дотримувалися закону зберігати життя музикантам і відправляти їх до Монголії⁶⁷. Формуючи двірцевий оркестр, Хубілай звелів збирати у завойованих народів їх двірцеві музичні інструменти, а також за їхніми зразками виготовляти нові: «Доцільно збирати зі всіх монастирів та домів (тобто палаців підкорених правителів – *Ч. Н.*) музичні інструменти, ... а також виготовляти додаткові для двірцевої музики, ... проведення офіційних та військових церемоній... Якщо людей буде недостатньо, їх можна залучити з колишньої держави Алтан Улус («Золота імперія» *чжурчженів* – *Ч. Н.*), які

⁶⁶ Монгольська імперія утворилася в першій половині XIII ст. в результаті завойовницьких війн Чизгізхана та його наступників. Включала території Монголії, Північного Китаю, Кореї, тангутського царства Сі Ся, Центральну та Середню Азію, Закавказзя та інш. територій

⁶⁷ Незважаючи на своє залежне становище, ці музиканти мали певні суспільні привілеї та до кінця життя отримували фінансове забезпечення [86, с. 64].

вміють їх виготовляти [51, с. 16–17]. Отже, *чжурчжені* навчилися виготовляти китайські музичні інструменти, що входили до складу їхнього двірцевого оркестру. Хубілаю вдалося створити величезний штат музикантів і танцюристів, приблизно із 412 виконавців [51, с. 18]. Таким чином, у музичну практику монголів увійшли численні оркестри, які за інструментарієм та кількісним складом копіювали китайські. Двірцевий оркестр монголів, на зразок китайського, розподілявся на вісім груп: сигнальні, дерев'яні, кам'яні, металеві, очеретяні, два різновиди шкіряних та струнні [11, с. 5]. Описи конструкцій цих інструментів свідчать, що їх більшу частину було запозичено з Китаю. Це бронзові та кам'яні ідіофони на рамі (*бяньчжун* та *бяньцин*), дзвони *чжун* різних розмірів, гонги, тарілки, хлопавка-кастаньети *пайбань*, традиційні барабани *тангу*, *чжангу* бочкоподібної форми, барабан у формі пісочного годинника *яогу* та ін.

Період найтіснішої взаємодії монгольської та китайської музики припадає на 1271–1368 рр., коли в переможеному Китаї почала правити монгольська династія Юань (у перекладі з китайської – «початок»).

Отже, фонд традиційних китайських інструментів, що функціонують дотепер у сучасній практиці, склався на основі власних традицій, відомих ще з періоду давньої історії держави, та в тісних контактах з іншими культурами, що існували від періоду правління династії Тан (618–960 рр.) до доби Середньовіччя⁶⁸.

4.2.2 Вплив китайської та центральноазійської музично-інструментальних культур на формування ударного музичного інструментарію Кореї

Формування музичної культури Кореї відбувалося в тісній взаємодії з культурами Китаю та Центральної Азії. У китайських джерелах перші згадки про країну Чосон (з корейської – «країна ранкової свіжості») з'являються у IV–III ст. до н. е. Її територія була розташована у північній частині

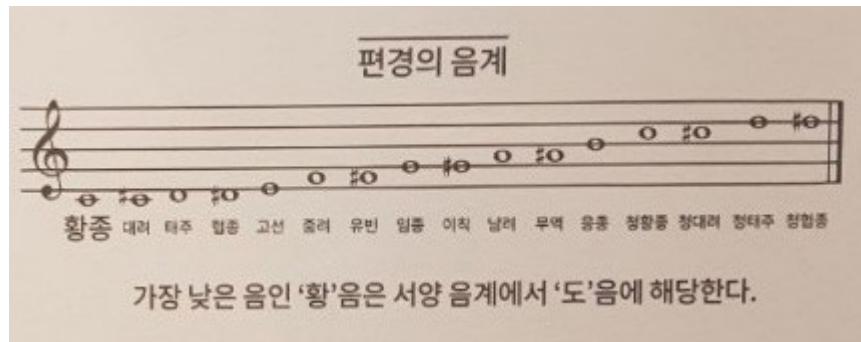
⁶⁸ Нагадаймо, що доба Середньовіччя у Китаї тривала від III ст. до середини XVIII ст., Новий час – від XVIII до початку XX ст., а Новітній – від 1917 року [104, с. 38].

Корейського півострова та півострова Ляодун (див. Додаток А, карта № 13). У 108 р. до н. е. Чосон була завойована китайською династією Хань. В результаті на цій території утворилися три племінних союзи та декілька невеликих держав. Китайці заснували три колонії на північному заході Корейського півострова і поступово продовжували поширювати свій вплив на інші території [39, с. 38]. Лише на початку нашої ери утворилися три ранньфеодальні корейські держави – Когурьо (37 р. до н. е. – 668 р. н. е.), Пекче (18 р. до н. е. – 660 р. н. е.) та Силла (кін. 560-х рр. – IX ст.) (див. Додаток, карта № 13). Ці держави зазнали значного впливу Китаю, звідки до них прибували численні місіонери, що розповсюджували філософсько-етичні ідеї конфуціанства, будизму й даосизму. Ці філософсько-релігійні вчення зробили суттєвий внесок у розвиток корейської науки, музичного мистецтва, зокрема й музично-інструментального. Варто підкреслити, що для корейської культури головним було не «сліпе» наслідування та копіювання іншоетнічних елементів культури, а їх асиміляція, переосмислення та збагачення своїм національним духом.

Держава Когурьо (37 р. до н. е. – 668 р. н. е.) була розташована найближче до Китаю, тому першою (на противагу до держав Пекче й Силла, розташованих у південній частині Корейського півострова) зазнала китайських культурних впливів. До Когурьо увійшли території китайського округу Наннан (313 р), китайське населення та високорозвинена культура якого відіграли важливу роль у становленні культури Когурьо [111, с. 10]. В результаті нова релігійна та світська музика, а також китайські музичні інструменти набагато раніше адаптувалися і розвинулися в рідній китайського музичного мистецтва. Це засвідчують археологічні матеріали. У 1949 р. поблизу м. Анак (провінція Кванджу, Північна Корея) археологи виявили гробницю, в якій збереглися унікальні настінні розписи із зображеннями двірцевих музикантів – співаків, танцюристів і виконавців, що грають на китайських духових, струнних та ударних інструментах. Згідно з написами на стінах ця гробниця датована 357 р. н. е. [43, с. 26]. Серед

ударних інструментів у розписах зображено традиційні китайські барабани, гонги та дзвіночки.

Від I ст. н. е. серед верхівки корейського суспільства отримали поширення ідеї конфуціанства, зокрема й уявлення про «достойні» інструменти, серед яких були літофони та дзвони. Ці інструменти мали велике сакральне значення. У Кореї, як і в Китаї, вони були символами найвищої ієрархії. Літофон *пхьонгьон* (кит. *бяньцин*) за формою пластин та конструкцією рами-стояка не відрізнявся від китайського інструмента (рис. 39 а, б). Та якщо в Китаї кількість пластин коливалася від 12 до 32, то в Кореї цей інструмент мав стабільно 16 пластин (по 8, розташованих у два ряди). Іншим був і стрій:



У незмінному вигляді в корейському дворцєвому оркестрі використовували також китайський однопластинний літофон кутоподібної форми *тхиккьон* (кит. *тецин*) (рис. 39 в).

Набір бронзових дзвонів *пхьонджон* (кит. *бяньчжун*) значно відрізнявся від китайського аналога. Він складався з 16 невеликих і однакових за розмірами дзвонів, які, на противагу китайським, мали у розрізі круглу, а не мигдалеподібну форму (рис. 39 г). Різниця звуку кожного дзвону досягалася за допомогою різної товщини стінок корпусу. Вони підвішувалися вертикально на рамі у два ряди. Зазначимо, що набори дзвонів *бяньчжун* (як і літофон *бяньцин*) були символами влади китайських імператорів, тому їх ніколи не використовували як подарунки. Корейські імператори, наслідуючи символіку цих дзвонів, відливали свої, беручи за зразок традиційну корейську круглу у розрізі форму інструментів. Відомо, що традиція

відливання дзвонів подібної форми виникла у давньокорейській державі Чосон у I тис. до н. е. [46, с. 188].

Нагадаємо, що настроюваний ідіофон *панхян* (кит. *фансян*) потрапив в інструментарій китайських двірцевих оркестрів із «Західного краю» (тобто Східного Туркестану). У Китаї конструкція *фансяна* не зазнала жодних змін, про що свідчать його зображення на пам'ятках мистецтва VII–X ст. (рис. 35). У Кореї цей інструмент зазнав суттєвих конструктивних змін. Передусім, це стосується конструкції рами та фіксації пластин (рис. 39 д). Рама кріпиться до двох квадратних тумб, на яких розташовані вирізані фігури хижих тварин. До двох бічних частин рами, спереду та ззаду, впоперек, одна над другою прибито по два комплекти тонких планок. На цих планках у два ряди розташовано по вісім пластин, кожна з яких на одному з кінців має горизонтальний отвір. За допомогою шнура, що протягається крізь отвори, всі пластини рівномірно прив'язані до задньої планки.

Із Китаю в церемоніальні двірцеві оркестри корейських імператорів потрапили також два різновиди ритуальних барабанів. Це великий барабан *пук* (кит. *цзяньгу* або *інгу*) бочкоподібної форми, нанизаний на стрижень (рис. 40 а), а також подібної форми барабан, що вкладався горизонтально на спеціальний ящик-підставку (рис. 40 б). У Китаї цим інструментам надавали важливе сакральне та ідеологічне значення. Інший різновид – рамний двомембранний барабан *чваго* (кит. *бяньгу*). Його підвішували вертикально за допомогою трьох кілець у квадратній рамі-стояку (рис. 40 в). Цей різновид китайського барабана ще від доби бронзи (рис. 4, е) не зазнав жодних конструктивних змін і дотепер використовується у традиційній музиці як Китаю, так і Кореї й Японії.

У процесі розвитку в Кореї склалися певні жанри двірцевої та народної музики, у якій використовувалися різні типи адаптованих китайських ударних інструментів. Основними жанрами двірцевої музики були *танак* (тобто, музика династії Тан, 618–960 рр.), *хянак* (корейська народна музика) та *аак* (вишукана двірцева китайська музика *яюе*) [200, с. 156–158]. Корейські

імператори, що дотримувались конфуціанського принципу «музика допомагає у керуванні країною», сприяли канонізації цих трьох жанрів, які вже у XV ст. було уведено до рангу державної офіційної музики. Жанр *танак* проник з Китаю до Кореї приблизно у VIII ст. [239, с. 13–14]. Під час церемоній та обрядів до складу оркестру залучали лише ударні й духові інструменти китайського походження, зокрема набори дзвонів, літофонів та великі барабани бочкоподібної форми (рис. 40 г).

Жанр *хянак* виник у V ст. Оркестр *хянак* під час танців та різних розваг зазвичай виконував старовинні корейські мелодії. До складу оркестру входили струнні та ударні інструменти китайського походження. Це довга цитра *каягим* (кит. *се*) з 12–35 струнами, лютня *пінха* (кит. *піна*) та барабан *чанго* (кит. *яогу*) у формі пісочного годинника. Цей інструмент потрапив із Середньої та Центральної Азії спочатку до Китаю, а через Китай – у Корею.

У китайських офіційних історичних джерелах періоду династії Суй (589–618 рр.), в яких згадано інструментарій держави Когурьо, наведено найдавнішу корейську назву цього інструмента – *його* [91, с. 51]. З корейської мови назва барабана *його* перекладається як «барабан, який тримають на поясі», тобто йдеться про барабан *яогу* у формі пісочного годинника. Згодом цей барабан отримав назву *чанго* і став найбільш розповсюдженим у Кореї інструментом (рис. 40 д). Він використовувався не лише для акомпанементу у двірцевій музиці, але й під час танців, у яких відігравав важливу роль: на ньому продовжували грати навіть тоді, коли решта інструментів ансамблю мовчала. У Кореї цей інструмент зазнав певних конструктивних видозмін, зокрема способу закріплення на корпусі шкіряних мембран. На китайських та середньоазійських інструментах мембрани накладали безпосередньо на краї отворів і закріплювали або за допомогою цвяшків, або ошнування (рис. 30). Мембрани корейських барабанів спочатку закріплюють на тонкому обручі, який має ширший від отворів барабана діаметр (рис. 40 е), потім мембрани накладають на отвори і з'єднують між собою за допомогою шнура, який протягали в рівномірно

розташовані отвори на обручах. Для мембрани використовують дві різні за товщиною шкіри. Мембрана, виготовлена з грубшої шкіри, продукує більш низький та глухий звук, з тоншої – дзвінкий та високий. Завдяки різним якостям двох мембран та способам видобування досягають звукового розмаїття.

Упродовж століть барабан *чанго* використовували не лише у двірцевій та народній музиці. Він став одним із головних атрибутів корейських шаманів, який замінив бубен. Уважали, що звуки барабана мають сакральну силу, яка допомагає шаманам у спілкуванні з духами. Ставлення до музичного інструмента як сакрального об'єкту, що слугує засобом встановлення контакту з іншими світами, простежується на всіх етапах історичного розвитку традиційної музики Кореї і зберігається до сьогодні у сучасній музичній практиці [239, с. 8]. Це можна простежити на прикладі навчання основним прийомам техніки гри на барабані *чанго*, в якій використано елементи шаманської дії: «Уявіть, що померла близька вам людина. У жалобі та смутку ви припадаєте до землі і в сльозах вдаряєте по ній долонею. Ви стукаєте по землі: ттак, да, док, кунь; ви граєте ккунь, кидак; ви граєте обома руками: донь. Немає таких людей, які б автоматично, як машина, вдаряли руками по землі. Але є люди, які, довівши техніку удару до автоматизму, майстерно вдаряють у барабан *чанго* з почуттям поваги до нього та шанобливості» [111, с. 133].

У VII ст. Китай підкорив держави Когурьо та Пекче, й цілі оркестри разом з адаптованими інструментами та нотними записами корейської музики було перевезено до Піднебесної. Виконавці з Когурьо та їх нащадки понад сто років виконували корейську музику у палаці імператорів династії Тан (618–960 рр.) [245, с. 86]. У 818 р. з держави Силла, що мала дружні стосунки з Китаєм, до танського двору було перевезено велику групу музикантів з музичними інструментами, які увійшли до складу вже існуючого майже сто років корейського оркестру [245, с. 86].

У 1116 р., в період правління китайської династії Сун (960–1279 рр.), до двору корейського імператора Йочжонь (1105–1122 рр.) з Китаю прибув повний склад конфуціанського церемоніального оркестру, який виконував китайську вишукану музику *яюе*. В Кореї вона отримала назву *те сонак*. Від цього часу веде свою історію корейська двірцева музика *аак* (вишукана музика). Вона звучала в конфуціанських храмах та храмах предків правителів, на бенкетах та під час інших розваг аристократів. Оркестр *аак* вирізнявся багатством музичного інструментарію. Згідно з китайською класифікацією музичних інструментів *баїнь* (див. розд. 1) до його складу увійшли інструменти восьми різновидів. Серед ударних обов'язковими були набори дзвонів *пхьонджон* (кит. *бяньчжун*), літофонів *пхьонгьон* (кит. *бяньцин*), однопластинний літофон *тхиккьон* (кит. *тецин*) та *панхян* (кит. *фансян*). Окрім бронзових та кам'яних інструментів до оркестру *аак* входили також китайські дерев'яні ідіофони *чжу* (корейський *чук*) (рис. 41 а), скребковий ідіофон у формі тигра *юй* (корейський *о*) (рис. 41 б) та традиційні китайські барабани бочкоподібної форми (рис. 41 в).

Поступово «висока традиція *аак*» почала занепадати, і лише на початку епохи Чосон (1392 р.) було удосконалено систему організації двірцевої музики: здійснено реставрацію, класифікацію та систематизацію творів офіційної конфуціанської музики. З цією метою було створено музичну палату «Аккі тогам». У період правління імператора-реформатора Седжона (роки правління – 1418–1450) розвиток музики контролювався державою. Було канонізовано різновиди двірцевої музики, відновлено китайські зразки музики *аак*, за якою було закріплено офіційний статус «музика Неба», збільшено склади двірцевих оркестрів, що містили близько 350 виконавців, налагоджено власне виробництво музичних інструментів [200, с. 158]. Видатний музикант і вчений Пак Йон (1378–1458 рр.) на основі вивчення старовинних китайських історичних хронік та двірцевої музичної практики династії Юань (1280–1368 рр.) реконструював музично-хореографічні композиції та склад оркестрів епохи династії Чжоу (1122 – 247 рр. до н.е.).

Цікавим є той факт, що ця класична музика в Китаї не збереглася, натомість у Кореї *аак* виконують дотепер. У Сеулі ще й сьогодні двічі на рік можна почути цю музику, що відтворюється на точних копіях старовинних інструментів під час проведення конфуціанських ритуалів [200, с. 158].

4.2.3 Проникнення китайсько-корейських ударних інструментів у Японію

Питання походження японської нації дотепер є дискусійним. На основі археологічних досліджень було встановлено, що на початку I тис. до н. е. на території Японії вже існувала єдина цивілізація, яка виникла внаслідок змішування переселенців з Індокитаю, монголоїдних далекосхідних маньчжуро-тунгуських племен та переселенців з Китаю та Кореї [202, с. 108].

Історія ударного музичного інструментарію Японії, який загалом був запозичений з континенту, є надзвичайно цікавою з огляду на його адаптацію та переосмислення з позицій суто японської ментальності. Формування японської музично-інструментальної традиції відбувалося у тісному контакті з Китаєм та Кореєю.

Найранішими археологічними знахідками музичних інструментів у Японії є бронзові дзвони *дотаку* (рис. 42 а), що датуються епохою Яйой⁶⁹ (IV ст. до н. е. – IV ст. н. е.). Серед дослідників існує думка, що культура, до якої належать дзвони *дотаку*, не пов'язана з іншими археологічними культурами Японії [78, с. 26]. Про китайське походження цих інструментів свідчить їх овальна (мигдалеподібна) у розрізі форма, що є характерною винятково для китайської традиції, починаючи від епохи Шан (1766–1122 рр. до н. е.) (рис 18 а). Дзвони відлиті у формі зрізаного конусу, який завершується широкою пласкою петлею. Висота *дотаку* коливається від 10 до 150 см. На сьогодні знайдено вже близько 500 екземплярів [12, с. 47]. Археологи розрізняють три типи *дотаку*, які сформувалися в процесі еволюції інструмента, що полягала у збільшенні розмірів інструментів та зміні сфер використання. Перший і другий типи датують IV ст. до н.е. – I ст. н. е. Ранні екземпляри були

⁶⁹ Японська археологічна наука розрізняє три епохи давньої історії Японії: Дзьомон (XI тис. до н. е. – IV ст. до н. е.), Яйой (IV ст. до н. е. – IV ст. н. е.) та Кофун (IV –VI ст. н. е.).

незначних розмірів і мали підвішені зсередини або іззовні язички, які при розхитуванні (язичок, розташований всередині дзвона) або вдарянні (язичок, прикріплений зовні до корпусу) об дзвін продукували звуки. Вони переважно прикрашалися китайським лінійним орнаментом. У II ст. н. е. виник третій тип дзвонів *дотаку*, висота яких становила близько 1,5 м. Характерною особливістю третього типу є відсутність язичка. Їх поверхня вкрита рельєфами із зображеннями сцен полювання, рибальства, танців людей під час святкування та інших сюжетів.

Дослідники дотримуються думки, що *дотаку*, безперечно, були культовими предметами [77, с. 26]. На сьогодні не вдалося достовірно реконструювати ритуали, в яких були задіяні дзвони *дотаку*. Існують припущення, що їх використовували у землеробських обрядах на багатий врожай, на плодючість землі, у ритуалах посвячення у вожді [12, с. 51]. Археологи звернули увагу на той факт, що *дотаку* ніколи не входили до складу поховального інвентаря. В курганных гробницях еліти серед поховальних предметів трапляються дзвіночки іншого типу. Зазвичай *дотаку* виявляють на височинах, пагорбах, де були розташовані святилища та храми. Ця особливість дала підстави припустити, що вони були пов'язані з ритуалами вшанування гір і культом пердків [77, с. 28].

Найпереконливішою видається гіпотеза, яку підтримує більшість японських вчених. Вони припускають, що ці інструменти постійно зберігали закопаними в землю, поряд зі святилищами, й періодично викопували для здійснення обрядів. На користь цього припущення дослідники наводять дотепер існуючий спосіб зберігання бронзових барабанів у народів Південного Китаю, В'єтнаму та Південно-Східної Азії [12, с. 51]. Більшу частину часу ці барабани перебувають закопаними в землі, їх видобувають звідти лише на час проведення обрядів (див. розд. 3.1, с. 134). Можливо, закопування *дотаку* в землю пов'язане з поклонінням духам землі, зерна, плодів, які повинні були стимулювати плодючість. Вони також могли сприйматися як умістилище цих духів. Можливо також, що зміст обряду

закопування полягав в ідеї циклічності («народження – смерть»), коли завдяки дарункові божеству землі сакрального дзвону він набирав нової сили і, викопаний навесні, за допомогою звуку передавав цю силу новому врожаю. В цих обрядах брали участь всі члени общини, а проводив їх жрець-шаман [12, с. 52]. Дослідники вважають, що на ранніх етапах еволюції *дотаку* (1-й та 2-й типи з язичками) ці інструменти підвішували, їх використовували як обереги. В них дзвонили, щоб закликати духа рису для забезпечення багатого врожаю. Згодом, коли розміри дзвонів стали значно більшими й позбулися язичка (3-й тип), інструменти втратили функції звукового оберега, але зберегли значення головного предмету культури [78, с. 26]. Їх встановлювали на спеціальних підставках, які були знайдені археологами на місцях святилищ, їм вклонялися як ідолам (рис. 42 б) [90, с. 150].

У ранньому середньовіччі (V–VIII ст.) до Японії проникає континентальна музично-інструментальна культура. У цей час відбуваються активні запозичення країною способу організації суспільства й держави, а також елементів духовної культури, зокрема й музики. Дослідник історії Японії Дж. Б. Сенсом зазначає, що в посередницькій функції перенесення основних елементів духовної культури Китаю в Японію основна заслуга належить Кореї [184, с. 75]. Це пояснюється не лише тим, що через Корейський півострів проникала духовна культура з материка, але й тим, що корейці стали першими поширювати її досягнення. В історичній хроніці «Ніхон сьокі» наведено численні факти прибуття корейських музикантів на японські острови. Зокрема, йдеться про те, що у 453 р. для участі в ритуальній церемонії поховання імператора Інґьо (412–453 рр.) з корейської держави Силла прибув оркестр, що складався з 80-ти музикантів, які грали на адаптованих у Кореї китайських музичних інструментах. У наступному, 454 році, їх змінила нова група музикантів, що прибула з держави Пекче [199, с. 110]. У VI–VII ст. в Японії широкого розповсюдження зазнає так звана музика *камагаку*, тобто музика корейської держави Коґурьо [199, с. 110].

Дещо пізніше в Японію через Корею проникла китайська двірцева музика династії Тан (618–907 рр.), де вона отримала назву *тогаку*, тобто, танська музика. Найраніші згадки про неї вміщено в історичній хроніці «Сьоку ніхонгі» (797 р.) [216, с. 30, 50, 56, 62]. Інструментарій танської двірцевої музики був надзвичайно багатий та різноманітний. У наведених вище відомостях з історичних джерел йшлося про те, що в Китаї музика та музичні інструменти танського імператорського двору розподілялися на дев'ять різновидів, куди, крім музики китайського походження, входила музика та інструментарій Індії, Тибету, Середньої Азії, Східного Туркестану, Кореї та ін. На основі цих адаптованих у Китаї й Кореї етнічних музично-інструментальних запозичень сформувалась музична культура Японії, яка отримала назву *гагаку*. Гагаку – не лише назва типу двірцевого оркестру, сприйнятого у VII ст. з Китаю, але й уся система мислення, що шліфувалась століттями у межах цієї традиції. Основу репертуару складала китайська музика, яку виконували на китайських інструментах і яка, своєю чергою, увібрала елементи іншоетнічних музичних культур. Крім того, в традиції *гагаку* виконували музику трьох корейських царств, а також країни Бохай, населеної племенами маньчжуро-тунгуського походження.

У 701 р. в Японії було створено «Музичне управління», обов'язком якого було вивчення вокальної та інструментальної музики континентальних країн, передусім Китаю, та її переосмислення відповідно до норм японського світогляду й естетики. Зазначимо, що хоча витоки *гагаку* походять з ритуальної музики китайської *яюе* та корейської *аак* (у перекладі – «досконала, гармонійна, правильна музика»), їхній зміст, внаслідок специфіки історичного розвитку кожної з країн, є відмінним. Якщо китайська (*яюе*) та корейська (*аак*) були ритуальним (поминальним) вокально-інструментально-танцювальним дійством на честь богів, Конфуція, імператорів, то японська *гагаку* передусім стала церемоніальною музикою для виконання під час двірцевих прийомів та бенкетів. Тому найважливіші китайські й корейські ритуальні ударні інструменти – дзвони *бяньчжун*

(корейський *пхьонджон*) та літофони *бяньцинь* (корейський *пхьонгьон*), що символізували божественну владу імператорів Китаю та Кореї, в Японії не були сприйнятими.

Починаючи від VII ст. широкого розповсюдження в оркестровій музиці Японії зазнали ударні інструменти Східного Туркестану – ідіофон *фансян* (японська назва – *хокьо*) (рис. 42 в) та барабан *яогу* у формі пісочного годинника (японська назва – *цудзумі*) (рис. 42 г). У Китаї вони входили до складу одного з десяти двірцевих іноземних оркестрів імператорів династії Тан, які виконували музику *суюе*, тобто розважальну музику.

Ідіофон *хокьо* (кит. *фансян*, кор. *панхьян*) за конструкцією не відрізнявся від китайського аналогу (порівняймо рис. 35 та 42 в). До XIII ст. цей інструмент входив до складу оркестру *тогаку*. У місті Нара, в імператорській скарбниці *Сьосоін*, зберігаються фрагменти (дев'ять металевих пластин) цього інструмента, що датуються приблизно XI–XII ст. Його зображення відомі з японського буддійського живопису XII–XIV ст., де на цьому інструменті грають небесні музиканти [276, с. 50–52].

Барабан східнотуркестанського походження *цудзумі* (кит. *яогу*, кор. *чанго*) у формі пісочного годинника потрапив до Японії в епоху правління династії Нара (701–794) й увійшов до складу двірцевого оркестру «танської музики» (*тогаку*) (рис. 42 г). Найдавнішим прототипом цього різновиду барабана є давній індійський *дамару* [289, с. 228].

У середині VI ст. через Корейський півострів до Японії проникає буддизм, який стає офіційною релігією країни. Із його прийняттям великого значення набуває буддійська музика, що увійшла в історію під назвою *сьомо* (*осяйний голос*), та супровідний інструментарій, як невід'ємна частина буддійських ритуалів. Переважно це були різноманітні ударні інструменти – гонги, дзвони, барабани, тарілки, а також окремі струнні та духові інструменти. Їх зображення збереглися в японській буддійській іконографії. Варто зазначити, що буддійська іконографія Японії, зокрема й музична, як важлива її компонента, завдяки особливостям історичного розвитку

японської культури зберегла до наших днів багато давніх традицій, що прийшли з континенту (Індія, Китай, Корея) і були там втраченими. Зокрема відомо, що в Індії буддійська традиція зникла вже до початку XIII ст. У Китаї та Кореї розвиток буддійської іконографії був перерваний гоніннями на буддизм. До того ж, у Китаї під час Культурної революції було знищено багато пам'яток давнього мистецтва. Тому японські джерела мають важливе значення для дослідження китайської музично-інструментальної культури, її впливів, взаємодії та специфіки розвитку національних інструментальних традицій Далекосхідного регіону.

У Японії особливе значення було надано буддійським дзвонам. Їх звучання стало частиною повсякденного життя, воно заповнювало простір, пов'язуючи світ людей зі світом богів. Одним із найважливіших буддійських інструментів став великий бронзовий дзвін без язика, який японці називають *бонсьо*. Висота окремих дзвонів складає понад півтора метри. Інструмент підвішували всередині спеціальної дзвінниці поблизу храму. Дзвін має циліндричну форму. У верхній частині розташовані ряди опуклостей у формі шипів, що закінчуються відлитим зображенням голови дракона. Вуха, за яке підвішували дзвін, має назву «вухо дракона». Нижня частина зазвичай була оздоблена зображенням небесних музикантів. Звук видобували за допомогою дерев'яної колоди, підвішеної горизонтально на канатах (рис. 43 а). Спочатку дзвони *бонсьо* завозили до Японії з Китаю й Кореї. Одна з перших згадок про цей ідіофон датована 575 р. [173, с. 60]. Один із найдавніших дзвонів *бонсьо*, що дотепер використовується за призначенням, датований 698 р. Його висота складає 124 см, діаметр – 87 см. Інший дзвін, датований 732 р., знаходиться у храмі Тодайдзі в м. Нара. Його вага складає 40 тонн, висота – 370 см, діаметр – 270 см.

У давні часи кожного ранку й надвечір'я у буддійському храмі вдарили у дзвін. Уважали, що ці удари розвіювали оману, захищали людей від недостойних вчинків і спрямовували їх на Шлях Будди. У цьому полягало основне призначення цих інструментів. За повір'ями, людина, яка хоча б

один раз чула звук цього дзвону, могла уникнути страждань пекла й досягнути Землі Радощів – раю [95, с. 213]. Особливого значення набували 108 ударів у дзвін у момент закінчення старого року. Між кожним ударом священник промовляв сутру для знищення ста восьми оман і очищення від них. Уважають, що ці омани походять від шести «коренів»: очей, вух, носа, язика, тіла та думок. Серед оман, що стиралися за допомогою звуків дзвону, були гнів, безпорадність, лінощі, легковажність, жадібність, ревності й ін. [148, с. 110]. Цифра 108 виходила із 36 оман, помножених на три світи – минуле, теперішнє, майбутнє. У наш час ця церемонія здійснюється лише один раз на Новий рік.

Крім буддійських церемоній дзвони менших розмірів мали й інші функції. Їх використовували як сигнальні інструменти у війську, для сповіщення про стихійні лиха, під час принесення клятви на вірність та ін. Зокрема, у японських писемних джерелах початку XV ст. збереглися відомості про те, що ударом у дзвін із підозрюваного знімали звинувачення в крадіжці. Тобто дзвін використовувався для встановлення істини. Підозрюваний, вдаряючи у дзвін, клявся божествам і Будді у своїй невинуватості [95, с.215].

У японських буддійських церемоніях дотепер використовується дерев'яний ідіофон *мокугьо* (буквально – «дерев'яна риба», від китайського «му-юй») (рис. 43 б, в). Цей інструмент потрапив до Японії з Китаю приблизно у XIII столітті. Він належить до типу щілинних барабанів. *Мокугьо* виготовляється з твердих порід дерева, має округлу форму, що нагадує голову риби. У Японії риба, що має завжди відкриті очі, є символом невсипущої уваги. Звук на *мокугьо* видобувають за допомогою дерев'яної колотушки з м'яким наверхом. Існують *мокугьо* різних розмірів. Найбільші кладуть на подушку, що розташована на спеціальній підставці у центрі храму. Інструменти менших розмірів тримають за руків'я правою рукою і вдаряють молоточком у лівій. Цей інструмент використовують у ритуалах більшості напрямків японського буддизму. Існує декілька буддійських легенд

про виникнення цього інструмента. За однією з них, інструмент виник завдяки монахові, який під час мандрівки в Індію, повинен був переплисти бурхливу річку, не знаючи, як це зробити. На допомогу йому прийшла величезна рибина. Вона розказала йому, що колись була людиною, але за гріхи її перетворили на рибу. Вона бажала спокутувати свою провину, тому попросила монаха довідатися у Будди про її долю. Монах пообіцяв виконати прохання, але, провівши тривалий час в Індії, згадав про її прохання лише тоді, коли, повертаючись додому, знову опинився біля річки. Довідавшись про забудькуватість монаха, риба зіштовхнула його у річку і стала поїдати священні сутри, які випали у воду. Тоді розгніваний монах вирізав з дерева голову цієї риби і почав вдаряти по ній колотушкою. На його подив, з рота дерев'яної голови один за одним почали випадати ієрогліфи. Зібравши їх, йому вдалося відновити текст втрачених сутр [262].

У японській буддійській практиці використовується й інший тип дерев'яного ідіофона, який повністю відтворює зображення риби, що тримає в роті перлину (рис. 43 г, д). Ця перлина є символом мудрості та суцільної гармонії для досягненні мети. У буддійських монастирях цей інструмент використовується як гонг для оповіщення монахів.

У ритуалах різних езотеричних буддійських шкіл використовують невеликі за розмірами дзвіночки *рей* з руків'ям та язичком всередині (рис. 43 е). Вони походять від давніх китайських дзвіночків *лін*. Їх загальна висота від 17 до 25 см. *Рей* є важливим ритуальним атрибутом при виконанні мудр – ритуальних жестів, які символізують єдність чоловічого та жіночого первнів Всесвіту. Більшість дзвіночків *рей* виготовлені в Китаї. Відомо, що японські релігійні діячі Кукай (774–835 рр.) та Сайге (767–822 рр.) – засновники вчень *сігон* та *тен-дай*, привезли з Китаю по п'ять цих інструментів [173, с. 59].

З позицій культурних взаємозв'язків та впливів певний інтерес становить японський буддійський шумовий інструмент *сякудзьо*. Він складається з дерев'яної або металевої палиці-жезлу, на одному кінці якої нерухомо закріплені дві або чотири круглі металеві петлі. На них нанизано

по три (інколи більше) металевих кілець менших розмірів (рис. 44 є). Звук на *сякудзьо* видобувається за допомогою струшування. Відомо, що цей інструмент давньоіндійського походження [173, с. 59]. У буддійській іконографії його зображали в руках учнів Будди, мудреців та релігійних наставників. У Японію цей інструмент було завезено у VII ст. з Китаю. У самий Китай цей інструмент потрапив разом із буддизмом у перші століття н.е. через Центральну Азію (Куча, Східний Туркестан). Це підтверджується тим фактом, що в традиційному інструментарії уйгурів та узбеків дотепер існує доісламський інструмент *сабаі /сафайль* (рис.32 г; 33 а, б). Його зображення відоме з буддійських розписів VI ст. (м. Пенджикент, Таджикистан). Згодом його було запозичено шаманізмом та мусульманськими культурами Азії. Це казахський *асатаяк* – атрибут шаманів-бахси, киргизький *шалдирак*, а також мусульманський *аса-муса* – «посох Муси», який використовували дервіші [71, с. 2]. У давньому японському образотворчому мистецтві *сякудзьо* є обов'язковим атрибутом бодисатви Дзідзо⁷⁰ (від китайського Дицзан-ван), який тримає його у правій руці. У Тибеті в давнину існував звичай визначати місце будови монастиря за допомогою підкидання цього шумового інструмента та вивчення його розташування після падіння. Дотепер посох-жезл *сякудзьо* як важливий обрядовий інструмент використовують різними конфесіями. Назву «Сякудзьо» має заключний четвертий розділ класичної служби езотеричного японського буддизму *сигон*, а також жанрове позначення дев'ятичастинного піснеспіву, що належить до категорії *канкан* – гімнів, що виконуються китайською мовою у супроводі ударів посоха-жезлу *сякудзьо* [173, с. 61].

Важливе значення у давніх японських конфесійних обрядах надавали різним типам барабанів – *одайко*, *утівадайко* та *фурідзумі*. *Одайко* (з японської – «великий барабан») є загальною назвою великих барабанів бочкоподібної форми (рис. 44 а). Він належить до найдавнішого китайського типу двомембранних барабанів *чжангу*. В Японії цей інструмент не зазнав

⁷⁰ Бодисатва (бодхісатва) – істота буддійської релігії, що вирішила стати просвітленим, як Будда. Бодисатва (бодхісатва) Дзідзо – найпопулярніше японське буддійське божество, покровитель дітей та мандрівників.

жодних конструктивних удосконалень та змін. Корпус був видовбаний з частини стовбура дерева, а обидві шкіряні мембрани фіксували за допомогою цвяхів (рис. 44 б). У незмінному вигляді *одайко* і сьогодні існує в традиційному інструментарії японців. Час появи цього мембранофона на японських островах дотепер не визначений. Найвірогідніше, що він міг потрапити з Кореї приблизно у V столітті. Цим періодом датована керамічна фігурка музиканта з китайським барабаном бочкоподібної форми, яку знайшли в одному з поховань (рис. 44 в) [112, с.92]. Поступово цей тип барабана стає важливим атрибутом релігійних обрядів, магічним та сигнальним інструментом. Кожне селище мало свій священний барабан. Давні японці уважали, що в середині барабана живе божество, яке дає людям корисні поради, відганяє злих духів, очищує душу, дарує розмаїті блага, а своїм громоподібним звуком викликає дощ у посушливі сезони. На цих барабанах грали лише обрані члени громади. Зі зміцненням позицій основних релігійних вчень сінто та буддизму ця функція перейшла до служителів цих культів, і *одайко* став храмовим інструментом. На барабані грали лише в особливих випадках і лише ті виконавці, що отримували благословення від священників [14].

Бочкоподібні барабани у дзен-буддійських храмах мали надзвичайно великі розміри. Позаяк корпуси цих барабанів вирізалися з єдиного куска дерева, для їх виготовлення використовувалися стовбури старих дерев (діаметром від 90 см і більше), вік яких налічував понад 200 років (рис. 44 г). Ці інструменти, вагою понад 300 кг, стабільно закріплювали на спеціальних підставках, їх ніколи не виносили за межі храмів. Великий барабан використовували також для супроводу танців під час святкувань *бон* – церемоній поминання душ предків [173, с. 65].

З історичних хронік відомо, що барабани *одайко* менших розмірів, які були зручними для перенесення, мали важливе функційне призначення у війську (рис. 44 д). На ранніх етапах його використовували як інструмент потужного психологічного впливу на ворога. Його громоподібні звуки

наводили паніку у лавах супротивника, надихаючи війська до бойових дій. Пізніше ці інструменти використовувалися як сигнальні. Застосовуючи певні ритмічні формули, вони передавали інформацію про хід битви [14].

У ритуальних церемоніях буддійської течії *нітірен* разом із барабаном *одайко* використовували *утівадайко* – рамний двомембранний інструмент типу бубна з ручкою, що закріплена на корпусі (рис. 45 а). Цей інструмент походить з Тибету. Його тибетська назва *нга* або *лагнга*. Через важку для японців вимову назви цього інструмента, за подібністю його форми до китайського круглого віяла, він отримав назву *утівадайко* (у перекладі з японської – «віяло-барабан»).

У VIII ст. до Японії з Китаю потрапив барабан-калатальце *фуріцудзумі* (кит. *тао*) (рис. 45 б). Він складається від одного до трьох маленьких рамних барабанчиків, від найменшого до найбільшого, діаметром 5 – 8 см, що нанизані на один стрижень. До кожного барабанчика з двох боків прикріплено по два шнурки з кульками на кінцях. Під час обертання та струшування стрижня кульки вдаряють у мембрани. Цей інструмент використовують під час релігійних процесій в парі з великим барабаном *одайко*.

Висновки до розділу 4

У VII – X ст. із Середньої та Центральної Азії маршрутами Великого Шовкового шляху до Китаю проникли окремі різновиди мембранофонів та ідіофонів, що були адаптовані китайською музично-інструментальною культурою. На основі писемних та іконографічних джерел проаналізовано морфологію цих ударних інструментів. Вивчено сфери їх застосування у двірцевій оркестровій музиці династій Сунь і Тан (589–960 рр.) та в народних традиціях національних меншин Китаю (уйгури, узбеки й таджики), що проживають у Сінцзянь-Уйгурському автономному районі Китаю.

Музично-інструментальна культура тибетського народу тангутів (які в X ст. на території Внутрішньої Монголії та західних районах Китаю заснували імперію Західна Ся) є унікальним феноменом синтезу місцевої автохтонної

культури і традицій Китаю та Тибету. У двірцевих оркестрах використовувались церемоніальні китайські ударні інструменти – літофон *бяньцин*, дзвони, дзвіночки, тарілки, а також інструменти центральноазійського та тибетського походження.

Починаючи від кінця III ст. до н. е., в результаті взаємопроникнення музичних культур Китаю та союзів тюркських і монгольських кочових племен (хунну, сяньбі й ін.) Центральної Азії, відбувався процес культурного взаємообміну окремими різновидами ударних інструментів. У китайські оркестри потрапляє монгольський набір настоюваних гонгів *юньло*. В процесі інфільтрації у монгольську двірцеву музику китайського інструментарію проникають церемоніальні інструменти – набори дзвонів *бяньчжун*, літофони *бяньцин*, дзвони *чжун*, гонги, тарілки, барабани *тангу*, *чжангу*, *яогу* та ін., що згадуються у писемних джерелах

Формування музичної культури Кореї відбувалося у тісній взаємодії з культурою Китаю. Починаючи від I ст. н. е. в Корею разом з конфуціанством проникають ритуально-церемоніальні інструменти, серед яких – ударні інструменти: літофони, дзвони, бочкоподібні та рамні барабани. Для корейської культури головним було не буквальне наслідування та копіювання іноетнічних елементів чужої культури, а їх переосмислення та збагачення власним національним духом. Тому суттєвих конструктивних змін зазнали набори бронзових дзвонів *бяньчжун* та адаптовані в Китаї середньо- та центральноазійські інструменти – настроюваний ідіофон *фансян* та барабан *яогу*.

Ударні інструменти Японії, більшість яких була запозичена з Китаю через посередництво Кореї, вивчено з позицій їх відбору та переосмислення в контексті суто японської ментальності відповідно до світоглядних та естетичних критеріїв. Сакральні для Китаю й Кореї ідіофони *бяньчжун* і *бяньцин* не були сприйняті японською музичною культурою. Натомість широкого розповсюдження в оркестровій музиці Японії отримали адаптовані

в китайському інструментарії ударні інструменти Центральної та Середньої Азії – ідіофон *фансян* (японський *хокьо*) та барабан *яогу* (японський *цудзумі*). У V ст. до Японії з Кореї потрапляє найдавніший китайський двомембранний великий барабан бочкоподібної форми – *чжангу* (японський *одайко*). В Японії, як і в Кореї, він не зазнав жодних конструктивних удосконалень та змін. Цей тип мембранофона стає важливим атрибутом релігійних обрядів, магічним та сигнальним інструментом і дотепер існує в традиційному інструментарії японців.

Окремі положення розділу розкриті у публікації автора [232].

ВИСНОВКИ

1. Розгляд основних етапів виникнення й розвитку китайської цивілізації, її музичної культури та ударного інструментарію доби неоліту – Середньовіччя у роботі здійснено на основі сучасних історико-археологічних методів датування, а не за традиційною китайською династійною періодизацією. Точне датування за сучасними світовими критеріями дозволило визначити час появи, еволюції й відмирання окремих типів ударних інструментів.

2. Китайські мембранофони та ідіофони IV тис. до н. е. – III ст. н. е. вивчено у *хронологічній послідовності* за систематикою Горнбостеля – Закса, класифікуючи їх за *матеріалом виготовлення*. Аналіз різновидів форм *керамічних барабанів* доби неоліту (IV–II тис. до н. е.) дозволив визначити їх локально-територіальні відмінності та провести синхронні паралелі з неолітичними однотипними інструментами давніх цивілізацій Євразії. На основі археологічних датувань найдавніших екземплярів *дерев'яних барабанів* бочкоподібної форми вдалося встановити час їх виникнення – II тис. до н. е. Встановлено, що *від доби ранньої бронзи і дотепер ця форма та спосіб кріплення мембран залишаються незмінними*.

Овальна форма корпусу неолітичних *керамічних ідіофонів* – язичкових дзвіночків не має аналогів серед однотипних інструментів давніх цивілізацій світу. Вона стала основою для формування без'язичкових *металевих дзвіночків* і дзвонів доби бронзи. Розглянуто чотири різновиди *дерев'яних ідіофонів*, що виникли в добу бронзи (I тис. до н.е.). Було встановлено (на основі писемних джерел, міфів і переказів), що їх форма: *пайбань* у вигляді священних табличок, *муюй* у формі риби, *юй* – тигра, *чжу* – священної ступки, – зумовлена закладеним у них сакральним змістом.

Порівняльний аналіз китайських *кам'яних* літофонів доби неоліту – бронзи з однотипними інструментами Південно-Східної Азії показав, що за формою (трапецієподібна, трикутна) та способом фіксації (підвішені вертикально, а не покладені горизонтально) вони не мають аналогів серед однотипних інструментів давніх народів Азії. В добу бронзи відбулося об'єднання окремих однозвучних літофонів у єдиний інструмент *бяньцин*. Аналіз і класифікація *бронзових* дзвіночків і дзвонів за морфологією форм, технологіями виготовлення, акустичними характеристиками та функціями показав, що з розвитком китайського суспільства їх окремі різновиди стали символами влади, соціального статусу, еталоном настроювання для інших музичних інструментів; вони також були пов'язані з системою одиниць виміру довжини, площі, об'єму та ваги. Вивчення морфології наборів дзвонів *бяньчжун* I тис. до н. е. – III ст. н. е. та систем їх комплектування дозволило здійснити їх хронологічну класифікацію. Встановлено, що кількість одиниць дзвонів у наборах та їх розташування в період розквіту правління династії Чжоу відповідало ранговій ієрархії їх володарів та гендерному принципу. Порівняльний аналіз археологічних і сучасних китайських мембранофонів та ідіофонів довів, що *в добу бронзи сформувався основний фонд ударного інструментарію Китаю, який від Середньовіччя не зазнавав суттєвих конструктивних змін і дотепер використовується в китайському традиційному інструментарії.*

3. Ударні інструменти національних меншин Південного Китаю виникли й розвивалися в річищі власних етнічних традицій. Здійснено порівняльний аналіз форм бронзових ідіофонів («барабанів» *тунгу*) в межах існування Донгшонської археологічної культури Південного Китаю та Південно-Східної Азії (В'єтнам, Східний та Центральний Індокитай, Індонезія та ін.), вивчено технологію їх виготовлення, семантику декору та сфери застосування – культово-обрядову й сигнальну. На основі сучасних археологічних знахідок гонгів у Південно-Східному Китаї, вперше згаданих у писемних джерелах VI ст., було встановлено нижню хронологічну межу

існування їх найдавнішого різновиду – гонга з пласким диском (II–I ст. до н. е.). *Дерев'яний* ідіофон – щілинний барабан *мугу* (народностей *ва* та *бенлун*) існував ще в добу палеоліту і є найдавнішим на території Китаю. У роботі визначено три найдавніші різновиди мембранофонів – у формі пісочного годинника, келихо- та бочкоподібної форми. Вони існували у ранньому Середньовіччі в інструментарії народностей *яо*, *мяо*, *тай* та *цзіно*.

Аналіз особливостей морфології рамного мембранофона (бубен «барабан зі шкіри вівці») народності *цян* та сфер його використання (шаманські обряди переходу) дозволив встановити, що він став вихідним прототипом рамних барабанів *ченга* і *лагнга* тибетців, які є атрибутами найдавнішого, добуддійського шаманського ритуалу релігії *бон*. Інші різновиди мембранофонів та ідіофонів увійшли до складу інструментарію тибетців внаслідок культурно-релігійних впливів Китаю та Індії.

4. На основі іконографічних та писемних джерел VI – X ст. проаналізовано конструктивні особливості мембранофонів (барабан *яогу*, бубен *дабу*) та ідіофонів (клаппери *кайрак*, струшуваний ідіофон *сабаі*, тарілки *ченг*, настоюваний ідіофон *фансян*), а також сфери їх застосування – релігійно-обрядову (*кайрак*, *сабаі*) та оркестрову (*ченг*, *фансян*). Вони проникли в китайський інструментарій маршрутами Великого Шовкового шляху із Середньої та Центральної Азії.

5. Унаслідок взаємопроникнення в ранньому Середньовіччі музичних культур Китаю та кочових держав Центральної Азії відбувся процес культурного взаємообміну окремими різновидами ударних інструментів. У китайські двірцеві оркестри потрапляє монгольський набір настоюваних гонгів *юньло*, а в монгольські – дзвони *бяньчжун*, літофони *бяньцин*, барабани *тангу*, *чжангу*, ін.

6. Окремі різновиди ударних інструментів Китаю вплинули на формування музичної культури Кореї та Японії. В Корею разом з конфуціанством проникли ритуально-церемоніальні ударні інструменти.

Суттєвих конструктивних змін зазнали набори бронзових дзвонів *бяньчжун* та адаптовані в Китаї середньо- та центральноазійські інструменти – ідіофон *фансян* та барабан *яогу*. Ударний інструментарій Японії сформувався під впливом китайсько-корейського інструментарію, але переосмисленого в контексті суто японської ментальності, що вплинуло на особливості відбору інструментів.

Отже, вивчення ударних інструментів Китаю розширює наші знання про давню музично-інструментальну культуру народів Сходу, зокрема, про їхні ударні інструменти, які, будучи найважливішою складовою духовної культури Китаю, стали надбанням музичної культури світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аблова А. Семиотика камня: К проблеме исследования китайских литофонов. *Голос в культуре: Ритмы и голоса природы в музыке: Сборник статей*. Вып.3 /ред.-сост. И.А. Чудинова, А.А. Тимошенко. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 2011. С.110 – 122.
2. Алимов И.А. Лес записей: китайские авторские сборники X-XIII вв. в очерках и переводах. Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение: *Серия Orientalia*. 912 с.
3. Алкин С.В. О культе барабана в неолитической культуре хушань *Палеохореография: Тезисы докладов и сообщений Международной научной конференции*. – Новосибирск, 1995. – С. 68–72.
4. Алпатова А.С. Реконструкция древней музыки и музыкального инструментария: проблемы и перспективы в современной науке *Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности*. Москва : Экон-Информ, 2008. – С. 141–159.
5. Алпатова А.С. Архаика в мировой музыкальной культуре. Москва: Экон-Информ, 2009. 204 с.
6. Археология. Музыкальные инструменты эпох Шан и Чжоу. URL: zhengongfu.org/index.php. (дата звернення: 07.01.2014)
7. Археология зарубежной Азии /ред.Г.М. Бонград-Левин, Д.В. Деопик, А.П. Деревянко и др. Москва : Высшая школа, 1986. – 359 с.
8. Археология Китая: Период обох династий Чжоу /ред. Чжан Чаншоу, Инь Вейчжан. – Пекин: Чжунго шахуй кесюе чубанше, 2007. – С. 558-561 /中国考古学 : 两周时期。张长寿, 尹维章。-北京 : 中国人民回教基金会 (2007)。-558-561 页 (中国考古 : 梁州娟)
9. Ахметшин Н. Врата Шамбалы. Москва: Аргументы и факты, 2012. 150 с.

10. Ахтарваведа /пер.коммент, вступит.стат. Т.Я. Елизаренковой. Москва: Восточная литература, 1977. – 460 с.
11. Бадмаева Г.Ю. Традиционная музыка калмыков в контексте культур Центральной Азии. Автореф. дисс... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2001. – 25 с.
12. Бакшеев Е.С. От войны к ритуалу. Бронзы периода Яёй. *Вещь в японской культуре*. Москва: Восточная литература, 2003. С.28–60.
13. Бамбуковые анналы: древний текст (Гу бэнь чжу шу цзи нянь) / издание текста, пер.с кит., вступит. ст., комментарии и прилож. М.Ю. Ульянова. – Москва: Восточная литература, 2005. – 311 с.
14. Барабаны Японии URL: http://www.channelingstudio.ru/drums_of_japan.shtml. (дата звернения: 22.10.2018)
15. Баранов И.Г. Верования и обычаи китайцев. Москва : «Муравей-Гайд», 1999. – 304с.
16. Баринаева Е.Б. Этнокультурные контакты Китая с народами Центральной Азии в древности и средневековье. Москва: ИЭА РАН, 2013. 419 с.
17. Бентович И.Б. Музыкальные инструменты древнего Согда (по данным росписей Пенджикента). *Краткие сообщения института археологии АН СССР*. Вып. 147. Москва : Наука, 1976. С.55–62
18. Бергрин Л. Марко Поло. От Венеции до Касанду. Москва: Астрель. 280 с.
19. Бир Р. Тибетские буддийские символы. Москва: Ориенталия, 2013. 336 с.
20. Бичурин М. (отец Иакинф) Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. Т.1. Москва–Ленинград: Издательство АН СССР, 1950. 382 с.
21. Борисковский П.И. Первобытное прошлое Вьетнама. Москва-Ленинград : Наука, 1966. 183 с.

22. Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера). Автореферат... кандидата искусствоведения: 17.00.02 Музыкальное искусство. Москва, 2011. 28 с.
23. Булдыгерова Л.Н. История Китая. Хабаровск: Изд-во Тихоокеанского гос.университета, 2016. 168 с.
24. Бурятско-русский словарь /сост.К.М. Черемисов. Москва: Советская энциклопедия, 1973. 803 с.
25. Буцык П. Традиционные тибетские музыкальные инструменты: классификация. *Opera Musicologica*.2017. № 4 (34). С. 44–70.
26. Ван Дон Мэй Великий Шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры. Дис... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2004. URL: <http://diss.rsl.ru/diss/03/1152/031152031.pdf>. (дата звернення: 02.04.2018). 154 с.
27. Ван Сяньцзянь «Шимін» з додатковими коментарями, Т. 2. Шанхай, 1937. – 490 с. / 王向建 1937年“史民”补充评论 第二册 上海
28. Ван Фанжэнь, Ван Юнчжань Двенадцать тонов медного барабана //Confucius Institute Online. URL:chinesecio.com/cms/ru/culture/dvenadcat-tonov-mednogo-barabana-tong-gu-shi-er-diao (дата звернення 09.05.2015)
29. Ван Чун Критичні міркування (Лунь хен). *Зібрання творів мислителів*. – Пекін :Чжунхуа шуцзюй, 1954. Т. 7. С.154–196 / 王春 (1954) 沉思集作品 北京 中华书局 第七套 154–196 页
30. Васильев Л.С. Культы, религии, традиции в Китае. Москва : Ломоносовъ, 2015. 216 с.
31. Васильев Л.С. Проблемы генезиса китайской цивилизации: Формирование основ материальной культуры и этноса. Москва: Наука, 1976. – 368 с.
32. Васильев Л.С. Древний Китай. Предыстория, Шан-Инь, Западное Чжоу (до VII в. до н. э.). Москва : Восточная литература РАН, 1995. Т. 1. 378 с.

33. Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях. Москва: РУДН, 2001. 408 с.
34. Васильченко Е.В. Звук в системе культуры мировых цивилизаций. Москва: Российский университет дружбы народов, 2012, 169 с.
35. Вац А.Б. Религиозно-ритуальные аспекты китайского танцевального искусства. Дисс...кандид.философии: 09.00.14. Санкт-Петербург, 2012. 182 с.
36. Вернер Э. Мифы и легенды Китая. Москва: Центрполиграф, 2007. 325 с.
37. Виноградова Н.А., Николаева Н.С. Малая история искусств. Искусство стран Дальнего Востока. – Москва : Искусство, 1979. 372 с.
38. Воробьев М.В. Культура чжурчженей и государства Цзинь (X в. – 1234 г.). Москва: Наука, главная редакция восточной литературы, 1983. 365 с.
39. Воробьев М.В. Корея до второй трети VII века: этнос, общество, культура и окружающий мир. Санкт-Петербург: Центр Петербургского Востоковедения, 1997. 432 с.
40. Восточный Туркестан и Средняя Азия: История. Культура. Связи. Сборник статей / ред. Б.А. Литвинский. Москва : Наука, 1984. 239 с.
41. Вызго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки / ред. Ф.М. Кароматов, Г.А. Пугаченкова. Москва: Музыка, 1980. 191 с.
42. Гао Тяньлинь Анализ неолитических керамических барабанов бассейну р. Хуанхе *Кагоу сюебао*, 1991. №2. С. 125–140 / 高天明 (1991) 黄河流域新时期时代陶瓷打击乐 №.2 125-140 页
43. Глухарева О.Н. Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX века. Москва: Искусство, 1982. 256 с.
44. Го Мо-Жо Бронзовый век /перев. с кит. Г.А. Богданова, Ф.С. Быкова. Москва: Издательство иностранной литературы, 1959. 457 с.
45. Го юй. Речи царств /пер., вступ. и примеч. В.С. Таскина. Москва: Наука, 1987. 472 с.

46. Голубев О.В., Карабасов Ю.С., Коротченко Н.А., Черноусов П.И. *Металлургия и время. Т.1. Древний мир и раннее средневековье. Колокола Восточной Азии.* Москва: Издательский дом МИСиС, 2011. 216 с.
47. Горбунова М.Ю. *Военный оркестр мехтер в контексте турецкой традиционной культуры.* Дис...канд.культурологии. спец. 24.00.01. Теория и история культуры. Москва. 2018. 218 с.
48. Гуляев В.И. *Культ предков, вождей, правителей в погребальном обряде* *Краткие сообщения института археологии.* Вып. 229. Москва: Языки славянской культуры, 2013. С.4– 30 с.
49. Гумилев Л.Н. *История народа хунну.* Серия: Историческая библиотека. Москва: Издательство АСТ, 2010. 704 с.
50. Дашенг династії Сун у місті Лінхай, провінції Чжецзян. *Журнал Музичної академії м. Ухань*, 2011 № 4. С. 32 – 50 /浙江省临海市大盛宋朝。武汉音乐学院学报, 2011 №4. 32-50 页
51. Демин А.Г. *Музыкальный инструментарий монголов в эпоху великой империи (XIII – XIV вв.).* Улан-Удэ: Изд-во ВСГАКИ, 2000. 45 с.
52. Деопик Д.В. *Всадническая культура в верховьях Янцзы и восточный вариант звериного стиля.* *Культура и искусство народов Средней Азии в древности и средневековье.* Москва : Наука, 1979. С. 62–67.
53. Деопик Д.В. *Древние цивилизации Юго-Восточной Азии.* *Древние цивилизации.* Москва: Мысль, 1989. С. 238–245
54. Деопик Д.В., Ульянов М.Ю. *Завершение формирования «двуединого» исторического региона Восточная Азия после возникновения государственности у хуася во II тыс. до н.э.* *Общество и государство в Китае.* Том. XLIII. Ч. 1. Москва: Институт востоковедения РАН, 2013. С. 167–176
55. Долженко С.Н. *Космический певец.* [URL:djed.su/podnebestnaya/148-42-kosmicheskij-pevets](http://djed.su/podnebestnaya/148-42-kosmicheskij-pevets) (дата звернення:16.05.2019)
56. *Древние культуры Китая. Палеолит, неолит и эпоха металла.* Сборник статей. Новосибирск: Наука, сибирское отделение, 1985. 120 с.

57. Древний Китай. URL: www.bibliotekar.ru/polk-17/44.htm (дата звернення 10.02.2014)
58. Древні бронзові барабани в Китаї. Асоціація вивчення бронзових барабанів у Китаї (ZGTY). Пекін: Венву Прес, 1988. С. 10–12 /中国古代铜鼓 (1988) 中国古代铜鼓研究会编 北京 文物出版社 10–12 页
59. Духовная культура Китая : энциклопедия в 5 томах /Гл. ред. М.Л. Титаренко. Том 4. *Историческая мысль. Политическая и праврвая культура*. Москва: Восточная литература, 2009. 935 с.
60. Дьяконова Н.В. Фольклорные мотивы и апотропеи в изобразительном искусстве Восточного Туркестана. *Культура Востока. Древность и раннее средневековье. Сборник статей*. Ленинград: Аврора, 1978. С.222–228.
61. Е Дон. Національні музичні інструменти: види та походження. Шанхай: Музичне видавництво, 1984. 134 с./ 民族乐器 : 类型和起源。叶彤 上海 : 音乐出版社 , 1984 年-134 页。
62. Евсеев Ю.Ю. Гонги в музыкальной культуре. Автореф. дис ...канд. искусствоведения: 17.00.02. Магнитогорск, 2008. 249 с.
63. Евсюков В.В. Мифология китайского неолита. Новосибирск: Наука, сибирское отделение, 1988. 128 с.
64. Еремеев В.Е. Древнекитайское учение о системе 12 люй. *Музыка и время*, 2006. № 5. С. 44–51
65. Еремеев В.Е. Акустико-музыкальная теория. *Духовная культура Китая: Энциклопедия /под ред. М.Л. Титаренко. Т.5*. Москва: Восточная литература, 2009. С 188–225
66. Еремеев В.Е. Акустика в традиционной культуре. URL: www.sinologia.ru/a/Акустика. (дата звернення 12.08.2015)
67. Есипова М.В. Колокола Восточной Азии, их функции и семантика. *Колокола: История и современность*. Сб. статей /сост. Ю.В. Пухачев. Москва : Наука, 1993. С. 236–270.

68. Есипова М.В. Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре. *Вопросы философии*, 1994. № 6. С. 82–88.
69. Есипова М.В. Традиционная японская музыка. Энциклопедия. Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. 296 с.
70. Есипова М. Буддийская музыкальная иконография. Введение в проблематику. *Научный вестник Московской консерватории*. 2013. № 4. С. 52–95
71. Есипова М. Конфессиональные истоки древнеяпонского музыкального инструментария. *Окно в Японию: ассоциация японоведов России*. URL:http://ru-jp.org/japonovedy_yesipova_01r.htm (дата звернення 20.11.2018)
72. Жерне Ж. Древний Китай /перев.с франц. Н.Н. Зубкова. Москва : Астрель, 2004. 157 с.
73. Жуланова Н. Инструмент, музыкант и музыка в традиционной культуре. *Музыкальная академия*, 1997. №3. С. 156–163.
74. Записки про вивчення ремесел (Као гун цзи). *Чжоуські ритуали* /пер. на сучасн. кит. мову та коментарі Лінь Іня. Пекін: Чжунхуа шуцзюй, 1985. С.234-310./艺术研究记录//周礼 (中文现代文翻译版李阳著)。北京：中华书卷，1985。
75. Зубер С.М. Музыкальные инструменты в иконографии Хара-Хото. *Государственный Эрмитаж. Труды отдела Востока*. Т. 3 Ленинград: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1940. С. 325–337
76. Инь Фа-Лу Наши замечательные музыкальные традиции *О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов /сост и ред Г. Шнеерсона*. Вып 1. М.: Гос.муз издательство, 1958. С. 18 – 31
77. Иофан Н.А. Культура древней Японии. Москва: Наука, 1974. 264 с.
78. Иофан Н.А. Культура и искусство бронзових колоколов (дотаку). Культура древней Японии. Отв.ред. М. Виноградова. М.: Наука, 1974. 264 с.
79. Источниковедение истории Древнего Востока. Учебное пособие (отв.ред. В.И. Кузищин. Москва : Высшая школа, 1984. 388 с.

80. История Древнего Востока /ред. В.И. Кузищина. Москва: Высшая школа, 2003.– 462 с.
81. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония). Санкт-Петербург: Планета музыки, 2011. 544 с.
82. Итс Р.Ф. Этническая история юга Восточной Азии. Ленинград : Наука , 1972. 331 с.
83. Итс Р.Ф. Золотые мечи и колодки невольников. Москва : Восточная литература, 1975. 219 с. (Серия: «Культура народов Востока»)
84. Ёнь Дешень Дослідження нещодавно відкритих доісторичних глиняних барабанів в Ганьсу *Каогу ю вену*, 2001, №2, с. 31–35 / 伊德生 (2001) .甘肃新发现史前陶鼓研究 《考古与文物》 №2, 31–35.
85. Кава, Бенлун и Булан. *Энциклопедия Китая*. [URL:http://www.abirus.ru/content/564/623/624/639/11952/12001.html](http://www.abirus.ru/content/564/623/624/639/11952/12001.html) (дата звернення:12.07.2018).
86. Каратыгина М. Отражение мировоззрения монголов в традиции игры на морин-хуре. *Музыкальные традиции стран Азии и Африки*. Москва: Изд-во Московской консерватории, 1986. С.61–81 с.
87. Каталог гор и морей (Шан хай цзин) / пер. с кит. С. М. Яншиной. Москва: Наука, 1977. 236 с.
88. Кашина Т.И. Керамика культуры Яншао. Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1977. 168 с.
89. Кибирова С. Эволюция инструментария уйгуров. *Вопросы инструментоведения. Сборник рефератов Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения»*. Санкт-Петербург : РИИИ, 1993. С. 73–77.
90. Киддер Дж.Э. Япония до буддизма. Острова, заселенные богами. Москва: ЗАО «Центрполиграф», 2003. 286 с.
91. Ким Бусик Самгук саги (Хроника трех королевств /перев., вступ. Стат.и комментарии М.Н. Пака. Москва: Восточная литература, 1995. 405 с.

92. Китай в эпоху древности : Серия : История и культура востока Азии /отв. ред. В.Е. Ларичев. Новосибирск : Наука СО, 1990. – 109 с.
93. Китайская бронза: путь ритуала. Колокол Чунь. URL: bronzaprostokitay.ru/5_4.html (дата звернення 02.10.2014)
94. Китай и соседи в древности и средневековье. Сборник статей /отв. ред. С.Л. Тихвинский, Л.С. Переломов. Москва : Наука, 1970. 275 с.
95. Климов В.Ю. Колокола японского средневековья. *Кюновский сборник. Материалы восточноазиатских и юго-восточноазиатских исследований: этнография, фольклор, искусство, история, археология, музееведение 2008-2010*. Вып 6. Санкт-Петербург :МАЭ РАН, 2010. С.212–220
96. Книга пісень «Шицзін»: Серія «Шисань цін». Т.5. Пекін: Ван Є, 1957. 340 с. / 诗经 1957 第五册 北京 范晔
97. Комиссаров С.А. Археология Западного Чжоу – 1027– 770 гг. до н. э. (по материалам исследований 70-х гг.). *Древние культуры Китая. Палеолит, неолит и эпоха металла*. Новосибирск : Наука, 1985. С. 86–111.
98. Комиссаров С.А. О языке древних цянгов. *Общество и государство в Китае:XXXLII научная конференция: К 100-летию со дня рождения Л.И.Думана*. Москва : Восточная литература, 2007. С. 186–189
99. Комиссаров С.А. Элитные погребения могильника Лэйгудунь в Китае (материалы к курсу «Археология зарубежной Азии»). *Вестник Новосибирского государственного университета. Серия : История, филология*. Том 10. Вып. 5 : *Археология и этнография*. Новосибирск: Изд-во НГУ, 2011. С. 21–25.
100. Комиссаров С.А. Ибрагимова Р.Р. Комплекс погребений в Мавандуй (Чанша, КНР). *Вестник Новосибирского государственного университета. Серия : История, филология*. Том. 10. Вып. 7 : *Археология и этнография* Новосибирск : Изд-во НГУ, 2011. С. 170–175.
101. Комиссаров С.А., Хачатурян О.А. Циньские погребальные памятники додинастического пери ода. *Вестник Новосибирского университета*.

- Серия: история, филология. Т. 7. Вып. 4. Востоковедение. Новосибирск : Изд-во НГУ, 2008. С. 7–11.*
102. Комиссаров С.А., Хачатурян О.А. Мавзолей императора Цинь Шихуанди. *Труды гуманитарного факультета Новосибирского гос. университета.* Новосибирск: Изд-во НГУ, 2010. 216 с.
103. Конфуций Беседы и суждения / пер. Л.С. Переломова. Москва: РИПОЛ классик, 2017. 360 с.
104. Кравцова М.Е. История культуры Китая : 3-е изд., исправл. и доп. Санкт-Петербург : Лань, 2003. – 416 с.
105. Кравцова М.Е. Цзэн Хоу И му. *Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. /гл. ред. Титаренко.* Москва: Восточная литература. Т.6 (дополнительный). Искусство. 2010. 1031 с. С. 779 – 780
106. Кроль Ю.Л. О концепции «Китай – варвары» *Китай: общество и государство.* Москва : Наука. Восточное отделение, 1973. С. 13–29
107. Крюков В.М. Погребальный обряд в архаическом Китае и проблемы формирования ранговой иерархии. *XV научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы докладов. Часть 1.* Москва: Институт востоковедения РАН, 1984. С. 26–39.
108. Крюков В.М. Ритуальная коммуникация в древнем Китае. Москва : Наука. Восточное отделение, 1997. 260 с .
109. Крюков М.В., Сафронов М.В., Чебоксаров Н.Н. Древние китайцы: проблемы этногенеза. Москва : Наука, 1978. 342 с.
110. Крюков М.В., Переломов Л.С., Сафронов М.В., Чебоксаров Н.Н. Древние китайцы в эпоху централизованных империй. Москва: Наука, Восточная литература, 1983. 416 с.
111. Культура Кореи: традиции и современность / сост. И.Н. Толстых. Владивосток: Издательство ВГУЭС, 2017.153 с.
112. Кузнецова Н.А. Японские курганные захоронения кофун: аспекты исследования. *Известия Лаборатории древних технологий.* Том 14. №1. 2018. С.87–97

113. Кучера С. Китайская археология 1965–1974 гг.: палеолит – эпоха Инь. Находки и проблемы. Москва: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1977. 268 с.
114. Кычанов Е.И. Очерк истории тангутского государства. Москва: Восточная литература.1968. 366 с.
115. Кычанов Е.И., Савицкий Л.С. Люди и боги страны снегов. Очерк истории Тибета и его культуры. Москва: Наука, 1975. 319 с.
116. Лаптев С.В. История царства Вьет: данные письменных источников и проблема реконструкции реальных событий. *Вестник древней истории*. 2010. № 1 (272). С. 115–140.
117. Лаптев С.В. Происхождение и развитие культуры Учэн (в контексте межкультурных контактов населения бронзового века бассейна нижней Янцзы и Индокитайского полуострова). *Археология, этнография и антропология Евразии*, 2010. № 4 (44). С. 93–102.
118. Латов В. Искусство в свободной Корее. Москва : Искусство, 1955. 160 с.
119. Леве М. Китай династии Хань: Быт, религия, культура /пер. с англ. С. Федорова. Москва: Центрполиграф, 2005. 224 с.
120. Лі Чунь-і Стосовно дослідження дзвонів періоду Инь. *Каогу сюебао*, 1957. № 3 с. 41–50 /李春义关于殷时期打击乐的研究。//高湖书报, 1957年, №3。41-50页
121. Лі Чунь-і Музыка в первісному суспільстві: спроба вивчення. Пекін: Музичне видавництво, 1957. 203 с. /李春义: 原始社会的音乐: 一种学习的尝试。北京: 音乐出版社, 1957年。203页。
122. Лі Чунь-і Історія музики Давнього Китаю. Пекін : Музичне видавництво,1964.188.с. /李春义: 中国古代音乐史。北京: 音乐出版社, 1964年。188页
123. Лі Чунь-і Відносно військових та ритуальних дзвонів цайського князя (Гуаньюй ге чхун сін-чжун цзи Цай-хоу бяньчжун). *Веньу*, 1973. № 7.

- C.15-20./ 李春义关于军事和祭祀仪式打击乐器 (黄河流域蔡侯扁钟) 文化 , 1973 年。
№ 7. 15-20 页
124. Лі Чунь-і Розкопки давніх китайських музичних інструментів. Пекін :
Видавництво «Пам'ятки культури», 1996. 182 с./ 李春义 : 中国古代乐器发掘。
北京 : 文化古迹出版社 , 1996 年。182 页
125. Лі Чунь-і До розуміння значення давніх китайських музичних
інструментів Пекін: Музичне видавництво, 1996. 52 с. / 李春基 (1996) 中
国古代传统乐器考 北京
126. Лі Ю. Дослідження давніх музичних інструментів, виявлених у районі
Жичжао. *Південно-Східна культура*, 2007. № 2. С. 10 – 16./ 李宇 : 日照地区
发现的古代乐器研究//东南文化 , 2007 年№2. 10-16 页
127. Ли Юань-Цин Китайские музыкальные инструменты. *Советская
музыка*, 1954. № 10. С.128 – 134.
128. Лі Юпінь Дослідження дзвонів двірця Великого Сяйва та стандарти
висоти звуку жовтого дзвону династії Сун. 2000. 180 с. /李幼平 大晟钟与宋代
黄钟音高研究 (中国艺术研究院研究生部) 2000. 180 页。
129. «Лі цзи» з перекладом та коментарями: У 2 томах. Т. 1. Шанхай: Гу
цзи чубаньше, 1997. 578 с. /有翻译和注释的《老子》 : 2 卷 1.上海《古籍出版
社》 , 1997 年。578 页。 (老子注/杨天宇转)
130. Лінь Ін «Чжоу лі» з сучасним коментарем та перекладом. Пекін :
Чжунхуа шуцзюй, 1985. 260 с./ 李禕 1985 年 周礼释文问答 北京 中华书局
131. Ло Шицзи Из истории китайских дворцовых оркестров. *Старинная
музыка*, 2004. № 1–2, с.35–41
132. Лу Сяоцзун, Хуан Чжэньбу Танец медного барабана. *Confucius Institute
Online*.URL:www.chinesecio.com/cms/ru/culture/taniec-mednogo-barabana-tong-gu-wu (дата звернення: 13.10.2014)
133. Лубо-Лесниченко Е.И., Шафрановская Т.К. Мертвый город Хара-хото.
Москва : Наука, 1968. 64 с.

134. Лю Бінхуй Попереднє обговорення бронзових виробів з могили № 2 в Лейгудунь, м. Сучжоу. *Веньу*, 1985, №1. С. 37–39/刘炳辉 1985 年九连墩墓地 2 号墓出青铜器上锈蚀产物分析 37–39 页
135. Лю Бінхуй, Ван Шичжень, Хуан Цзінган Короткий звіт про розкопки могили №2 в Лейгудунь, м. Сучжоу, провінції Хубей. *Веньу*, 1985. №1. С. 16-36/刘炳辉 王世成 黄景宁 1985 湖北省苏州市九连墩古墓发掘简报 16–36
136. Ляо Фу Шу Музыка в давньому Китаї. Пекін: Музичне видавництво, 1963. 125 с./ 辽福书 : 中国古代音乐。北京 : 音乐出版社 , 1963 年。125 页
137. Маслов А.А. Китай: укрощение драконов. Духовные поиски и сакральный экстаз. Москва: Алтейя, 2006. 480 с.
138. Медкова Е.С., Пирязева Е.Н. Миф и звуковысотность в искусстве Древнего мира и Античности. *Педагогика искусства*. Электронный научный журнал. 2012. № 2. URL:<http://www.art-education.ru/AE-magazine> (дата звернення: 02.10.2015).
139. Мешкерис В., Мамонов В. Взаимодействие музыкальных культур Танского Китая и соседних государств Центральной Азии. *Вопросы инструментоведения*. Вып. 7. Санкт-Петербург, 2010. С.108–110
140. Мифологический словарь /гл. ред. Е.М. Мелетинский. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
141. Михайлов М.М. Музыка Китая. Киев: Музична Україна, 1961. 33 с
142. Могили з людськими жертвоприношеннями епохи Чуньцю з Цзюйнань, уїзду Дадянь часів уділу Цзюй. *Каогу сюебао*. 1978. № 3. с.317–336./ 莒南春秋时期皇陵开发研究 高等学报 1978 年 , 第三卷 317-336 页
143. Молодин В.И., Полосьмак Н.В., Комиссаров С.А., Азаренко Ю.А. Культура Дянь (Диен) как вариант донгшонской цивилизации. *Развитие территорий*, 2015. №1. С. 6–11
144. Мон-кхмерские народы. *Этнография. Народы Восточной Азии*. URL:<http://lib7.com/aziatyy/304-monkmerskie-narody.html> (дата звернення: 04.08.2014)

145. Музыкальные инструменты династии Хань.
[URL:zhengongfu.org/inex.php](http://zhengongfu.org/inex.php) (дата звернення: 07.01.2014).
146. Музыкальные инструменты Китая. Иллюстрированный очерк /Авторизованный перевод с китайского под редакцией и с дополнениями И.З. Аландера. Москва : Гос. Муз. Издательство, 1958. 70 с.
147. Музыкальные инструменты мира. Полная иллюстрированная энциклопедия: более 4000 иллюстраций /пер.с англ. В.Е. Венюковой. Москва : Астрель, 2009. 320 с. : ил.
148. Мурасаки Сикибу Повесть о Гэндзи. Приложение /вступ.стат.,пер с яп. Т.Л. Соколовой-Делюсиной. Москва: Восточная литература. 1992. 230 с.
149. Муриан И.Ф. Искусство Индонезии. Москва : Искусство, 1981. 240 с.
150. Народности Китая: туцзя и цзинпо. *Этнография. Народы Восточной Азии.* URL: lib7/aziatyy/303-tyczja-kitai-narod.html (дата звернення:01.09.2015)
151. Национальные танцы Китая. Тибетская национальность.
URL:<http://russian.china.org.cn/211881.html>. (дата звернення: 17.07.2016)
152. Национальные танцы Китая. Национальность ва. Китайский информационный интернет-центр China.org.cn.URL: <http://russian.china.org.cn/russian/211846.htm> (дата звернення:10.07.2018)
153. Нгуен Фи Хоань Искусство Вьетнама. Очерки истории изобразительного искусства / ред.перевод и примечания Д.В. Деопика. Москва: Прогресс, 1982. 182 с.
154. Незайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
155. Общество и государство в Китае. Том XLIV, Ч. 1 /редкол. А.И. Кобзев и др. Москва : Институт Востоковедения РАН, 2014. 594 с.
156. О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов /сост. и ред. Г. Шнеерсон. Вып. 1. Москва : Гос. муз издательство, 1958. 143 с.
157. Общество и государство в Китае. Том XLIV, Ч. 2 /редкол. А.И. Кобзев и др. Москва : Институт Востоковедения РАН, 2014. 900 с.

158. Переломов Л.С. Империя Цинь – первое централизованное государство в Китае (221–202 гг. до н. э.). Москва : Изд-во восточной литературы, 1962. 244 с.
159. Петроглифы в горах Хуашань. URL: travelchina.gov.cn/sitefiles/qjly.ru/html/meijinq/1792_shtml (дата звернення: 09.04.2018)
160. Погребенные царства Китая /пер. с англ. А. Чекмарева. Москва : ТЕРРА-Книжный клуб, 1998. 168 с.
161. Праздников Б.В. Китайские археологи часто находят древние музыкальные инструменты и даже вино. URL: <http://bruchwiese.livejournal.com/103804.html> (дата звернення: 16.12.2013)
162. Пэн Яньбо Музыкальная культура народности туцзя в Китае. Дис.... канд. искусств: 17.00.02. Музыкальное искусство. Санкт-Петербург, 2017.143 с.
163. Ранняя этническая история народов Восточной Азии. Сборник статей / ред. коллегия : Н.Н. Чебоксаров. Москва : Наука, 1977. – 288 с.
164. Результати досягнень у вивченні бронзових барабанів у Південному Китаї. *Vsesvit*, 1996. 13 січня. С. 11./ 中国南方青铜器研究 (1996 一月十三日 11 页
165. Рен Сю Лей Вивчення ролі музичної археології. *Журнал національного університета в в Чітіні*, 28 (4). с. 104–106 / 曲靖师范学院, 28 (4). с. 104-106/音乐考古学在中国音乐史研究中的当下意义
166. Рифтин Б.Л. Из истории культурных связей Средней Азии и Китая (II в. до н. э.– VIII в. н.э.). *Проблемы востоковедения*, 1960. №5. С. 119–132
167. Рифтин Б.Л. От мифа к роману. Эволюция изображения персонажа в китайской литературе. Москва: Наука, 1979. 319 с.
168. Рифтин Б.Л. Хуан-ди. *Мифологический словарь* /ред. Е.М. Мелетинский. Москва : Советская энциклопедия, 1990. С. 580–581.

169. Сагалаев А.М. Ударные инструменты в ритуалах ламаизма и южносибирского шаманства. *Советская этнография*, 1981. №5. С. 117–124.
170. Садоков Р.Л. Древнейший каменный музыкальный инструмент из Вьетнама. *Советская этнография*, 1962. №3. С. 189–193.
171. Садоков Р. Музыкальные инструменты Древнего Хорезма в памятниках изобразительного искусства (IV-III вв. до н.э.– III-IV н.э.). *Музыка народов Азии и Африки*. Москва : Советский композитор, 1969. С.20–34
172. Садоков Р.Л. Тысяча осколков золотого саза. Москва : Советский композитор, 1971. 169 с.
173. Сердюк Е.А., Есипова М.В. Убранство, атрибуты богослужения и музыкальные инструменты в буддийских храмах Японии (опыт систематизации). *Вестник Московского государственного университета*. Вып. 8. *История*. 2006. №5. С.55–72
174. Сисаури В.И. Церемониальная музыка Китая и Японии : Серия : Азиатика. Санкт-Петербург. : Изд-во СПбГУ, 2008. 292 с.
175. Сокровища Китая. Колокола бяньчжун. [URL:vgil.ru/2012/10/30/sokrovishha-kitaya-kolokola-byanchhun](http://vgil.ru/2012/10/30/sokrovishha-kitaya-kolokola-byanchhun) (дата звернення: 20.05.2016)
176. Стратанович Г.Г. Поездка в Китайскую Народную. *Советская этнография*, 1958. №2. С. 106–121.
177. Стратанович Г.Г. Народные верования Индокитая. Музыкальные инструменты религиозной обрядности. Москва: Наука, 1987. 214 с.
178. Су Ю Мень Огляд походження ритуальної та музичної культури Китаю на основі музичних знахідок доісторичного періоду. *Південно-Східна культура*, 2003. № 7. С. 11 – 19./ 苏友梅 : 史前时期音乐发现对中国礼乐文化起源的影响//东南文化 , 2003 年。 №7. 11-19 页
179. Сун Чжень-као Найдавніші китайські суспільства. Династії Ся і Шан *Загальна історія звичаїв та правил в Китаї*. Т. 1. Шанхай : Видавництво

- Вища освіта. 2001. 420 с. /考宋晨- 最古老的中国社会，夏和商朝//最精确的中国史 1. : 人民出版社，2001。
180. Сунь І-чжан Доступне тлумачення Моцзи (Моцзи сянь гу). Шанхай, 1957. 250 с./ 孙依然 墨子注解 (墨子技巧) 上海，1957 年，250 页
181. Сунь І-чжан Вірне тлумачення “Чжоу лі”. Пекін: Чжунхуа шуцзюй, 1987. 360 с. / 张松义“周礼”解译。-北京：中华书卷，1987。
182. Сыма Цянь Исторические записки (Шицзи) / пер.,вступ.ст., комментарии Р.В. Вяткина. Том II. Москва: Восточная литература, 2003. 567 с.
183. Сыма Цянь Исторические записки (Шицзы) /пер.,вступ.ст., комментарии Р.В. Вяткина. Т.IV. Москва: Наука, Восточная литература, 1986. 453 с.
184. Сэнсом Дж.Б. Япония. Краткая история культуры /пер.с англ. Е.В. Кириллов. С-Пб: Евразия, 1999. 572 с.
185. Сюньцзи «Сюнь-цзи» *Зібрання давніх трактатів*. Пекін: Чжунхуа шуцзюй, 1954. С. 200–260 /荀子《荀子集释》(1954) 北京老版本 中华书局
186. Ся Є Китайська музична історія. Шанхай: Видавництво «Вища освіта», 1991. 350 с./夏野 中国音乐史。上海：高等教育出版社，1991 年，350 页。
187. Сяньби URL: <https://zh.wikisource.org/wiki/後漢書> (дата звернення: 17.07.2019)
188. Сяо Юмей Аналіз історії оркестрів Китаю до XVII століття *Повне зібрання творів Сяо Юмея /упор. Чень Лінцзюнь, Ло Цинь*. Шанхай: Видавництво Шанхайської консерваторії, 2004. Т. 1. С. 42 – 142. //箫友梅《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》
189. Танец с камнями. Национальные танцы Китая. Уйгурская национальность. URL: <http://russian.china.org/russian/210992.htm> (дата звернення: 19.08.2018)
190. Терентьев-Катанский А.П. Музыка в государстве тангутов /публикация и комментарии В.П. Зайцева *Письменные памятники Востока*, 2009. № 1 (10). С. 63–75.

191. Тибетцы. *Этнография. Народы Восточной Азии.* URL: <http://lib7.com/aziatyuy/293-tibetsu.html> (дата звернення: 04.08.2018)
192. Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Люйши чуньцю». Москва: Наука, 1990. 284 с.
193. То Туан Похоронные традиции народности Лоло. URL: <http://vovoworld.vn/ru-RU> (дата звернення: 28.07.2018)
194. Токарев С.А. Религия в истории народов мира. Москва: Издательство политической литературы, 1964. 557 с.
195. Толстых И.Н., Метляева Т.В. Ритуальный танец в контексте религиозно-культурных традиций Китая. *Философия и культура.* 2017. № 1 (109). С.15–23. URL: DOI:10.7256/1999-2793.2017.1.21418
196. Традиционная китайская опера в период династий Сун и Юань. *Музыкальные инструменты.* URL: [URL:zhengongfu.org/inex.php](http://zhengongfu.org/inex.php) (дата звернення: 07.01.2014).
197. Тхань Лэу Тхи Ким Гонговые ансамбли во Вьетнаме (Мыонг и Север Тэй Нгуен). Автореферат дис.... канд.. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1996. 21 с.
198. Тун Еньчжен Бронзові барабани раннього періоду. Каогу сюебао, 1983. – №3. С.7–16. 早期青铜器 (1983) 中华书局 №3. 7–11 页
199. У Ген-Ир История музыки Японии в контексте музыкальной культуры Дальнего Востока // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена.* Санкт-Петербург, 2007. № 46. С.108–118
200. У Ген-Ир О «совершенной музыке» в странах Дальнего Востока. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена,* 2009. № 103. С. 156–162
201. У Ген Ир Формирование музыкальной культуры в древнем Китае. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена,* 2009. Вып. 89. С. 134–142.

202. У Ген-Ир История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония) : Учебное пособие. Санкт-Петербург : Изд-во Планета музыки, 2011. 544 с.
203. У Ген-Ир Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): историко-теоретический анализ. Автореферат... доктора искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2011. 42 с.
204. Ульянов М.Ю. Что показалось смешным китайскому чиновнику XII в. в горах южной Хунани. *Восточная коллекция*. Москва, 2008. С. 51–64.
205. Фань Вэнь-лань Древняя история Китая : От первобытнообщинного строя до образования централизованного феодального государства. Москва : «Книга по требованию», 2013. 294 с.
206. Филимонова Е.Н. Образ камня в традиционных представлениях некоторых народов Дальнего Востока. *Язык, сознание, коммуникация: Сборник статей /отв.ред В.В. Красных, А.И. Изотов*. Москва: МАКС Пресс, 2004. Вып. 28. С. 5–16.
207. Хай Цзиньле, Хань Бинхуа Шаньські могили на пам'ятці Цзинцзе в провінції Лінши. Пекін: Кесюе чубаньше, 2006. 232 с. /海金乐、寒炳华。灵石旌介商墓 2006. 232.
208. Хань Фан Древнекитайские бронзовые изделия и краткий обзор важных археологических открытий в Хубэе: доциньский период. *Общество и государство в Китае. Т.XLIV, Ч. 2 /редкол. А.И. Кобзев и др*. Москва : Институт Востоковедения РАН, 2014. 900 с. С. 25–39.
209. Хань Фан, Ван Цзичао Ритуал и церемониальная музыка в Китае *Общество и государство в Китае. Т.XLIV, Ч. 1 /редкол. А.И. Кобзев и др*. Москва : Институт Востоковедения РАН, 2014. 594 с. С. 74–95.
210. Хань Хуминь Доісторична музична культура Китаю. *Культурні релікти Центрального Китаю*, 2002. № 3. С. 18 – 28./ 韩胡民 中国史前音乐文化//中国中部文物, 2002年, №3. 18-28页
211. Хань Хуминь Попереднє вивчення музично-культурних зон у доісторичному Китаї і пов'язані з ними проблеми. *Китайська археологія*,

2005. № 2. С. 14 – 20. 韩胡民 史前中国音乐文化地区及其相关问题的初步研究//中国考古, 2005年。№2. 14-20页
212. Харрис Р., Мухпул Я. Уйгурская музыка. Всемирный уйгурский конгресс. URL: www.uyghurcongress.org/ru/. (дата звернення: 19.08. 2014)
213. Хі Делянь Про доісторичні музичні інструменти в провінції Шаньдунь *Культурні реліквії Центрального Китаю*, 2003. № 4. С. 18 – 27./ 习戴亮 关于山东省史前乐器//中国中部文物, 2003年, №4. 18-27页
214. Хорнбостель Э.М., Закс К. Систематика музыкальных инструментов. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях. Часть первая.* Москва : Сов. композитор, 1987. С.229–261.
215. Хрестоматия по истории древнего Востока /под ред. В.В. Струве, Д.Г. Редера. Москва: Восточная литература, 1963. 512 с.
216. Хроника «Сёку нихонги». Свиток 1 (перев. и коммент. А.Н. Мещерякова). *Политическая культура древней Японии. Труды Института восточных культур и античности РГГУ.* Вып. VII. Москва: РГГУ, 2006. С. 7–65
217. Ху Циван Предание о собаке Паньху и богине Милото /пер.с кит. И.А.Алимова. *Кунтскамера. Этнографические тетради.* Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 1994. Вып. 5–6. С. 244–257
218. Хуан Сянпен Концертный зал под землей, созданный 2400 лет назад *Культуры (ЮНЕСКО).* 1984. №3. С. 59–64.
219. Хуан Сянпен Давньокитайське вчення про люй. Пекін-Шанхай, 1987. 112 с./ 黄翔北 中国古代音律 (周音律学说) 北京上海 1987年, 112页
220. Хуан Цзенцин Досвід вивчення бронзових барабанів, знайдених в Гуансі. *Kaogu*, 1964. №5, с.578–588 /广西青铜器鼓考古文献 第五期 1964年 578-588页
221. Хуан Цзяньхуа. Памятник Цзиньша. Новое открытие в археологии культуры Древнего Шу. Чэнду: Сычуань жэньминь чубаньшэ, 2003. 155 с./ 黄剑华. 金沙遗址. 古蜀文化考古新发现. 成都: 四川人民出版社, 2003.

222. Хубейшен Короткий звіт про розкопки могили цзенського хоу-І в округу Суйсянь, провінції Хубей / *Веньу*, 1979. № 7. С. 1–24/湖北省 1979 湖北省江陵藤店一号墓发掘简报 出自文物 1–24 页
223. Хун Байюань. История и культура Туцзя. – Пекин: Издательская компания «Книга», 2014. – 293 с./ 洪百元 夏的历史和文化 北京：图书出版公司，2014年，293页
224. Хун Шен. Вивчення давніх бронзових барабанів з Гуансі. Каогу сюебао.1974. № 1. С. 69-91/洪声 广西古代铜鼓研究 考古学报 1974年01期 69-91 页
225. Цзо Чженьгуань Некоторые особенности исторического развития музыкального инструментария в Китае. *XVI-я научная конференция «Общество и государство в Китае*. Москва: Институт востоковедения РАН, 1985. С.150–153;
226. Цзо Чженьгуань О музыкально-теоретической системе «люй» в китайской музыке. *Музыка народов Азии и Африки: Сб. статей*. Вып. 5 /Сост. и ред. В.С. Виноградов. Москва : Сов. композитор, 1987. С.257 – 272.
227. Цзо Чженьгуань Антракт в 25 столетий. *Кругозор*, 1988. №1. С.11.
228. Цзочжуань . Сышу Уцзин. Шанхай. 1936. Т.3. 369 с./ 周庄 (春秋三庄) “四书武经”。上海，1936年-第3卷，369页
229. Цзян Цайфань Барабани в ямі з циньськими теракотовими фігурами. *Веньбо, Сіань*, 1987. № 1. С. 69–70./ 简彩范 鼓与秦始皇兵马俑。文博西安，1987年。№1 69-70 页
230. Цю Сігуй Обговорення епіграфічних матеріалів з могили цзенського І-хоу в округу Суйсянь). *Веньу*, 1979. №7. С. 25–29./ 徐新宇 1979 墓碑碑文资料讨论 出自文物 25–29
231. Чень Інъке Коротко про витоки режиму Суй і Тан Пекін: Китайське книжкове видавництво, 1963. 158 р./ 陈寅恪. 隋唐制度渊源略论稿.
232. Чень Наньпу До питання китайсько-центрально-азійських музично-інструментальних зв'язків (на матеріалі ударних інструментів).

- Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Збірник наукових праць.* Рівне, 2014. Вип. 20. Т. 1. С.17–22.
233. Чень Наньпу Дзвіночки та дзвони в китайській інструментальній культурі доби бронзи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник.* Рівне, 2016. Вип. 22. С.19–26.
234. Чень Наньпу Бронзові ідіофони Південного Китаю. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка.* Вип. 42–43. Музикознавчий універсум: збірник статей. Львів, 2018. С. 79–89.
235. Чень Наньпу Китайські керамічні мембранофони доби неоліту (IV–II тис. до н. е.). *Міжнародний вісник : культурологія, філологія, музикознавство.* Київ : Міленіум, 2018. Вип. 1 (10). С. 342–347.
236. Чжан Гуанда Сіньцзян. Шанхай, 1993.356 с. /张广大, 荣新江。于阗史丛考。上海, 1993。356页。
237. Чжан Я-цин Керамика неолитических культур Восточного Китая /предисл. В.Е. Ларичева. Новосибирск : Наука : Сибирское отделение,1984. 108 с.
238. Чжао Байяо Всебічний розгляд дванадцяти зодіакальних знаків. Цзиньнань: Цзиньнань, 2000. 335 с. /赵伯陶·十二生肖面面观.济南 : 济南出版社 2002. 335 页。
239. Чжен Сан Ил Специфика ритма в корейской традиционной инструментальной музыке. Автореферат...канд.. искусствоведения. Специальность 17.00.02. Москва, 2005. 26 с.
240. Чжоу Цюй-фэй За хребтами. Вместо ответов. Москва: Восточная литература РАН, 2001. 528 с.
241. Чжоу Чан Музична історія Давнього Китаю. Ухань: Видавництво інституту мистецтв Хубея, 1980. 206 с. 周昌 中国古代音乐史。武汉 : 湖北艺术学院出版社, 1980年, 206页
242. Шейки Ю. Музыкальные инструменты чжурчженей. *Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР: Инструмент–*

- исполнитель–музыка. *Сборник научных трудов (сост.и ред. И. Мацевский.* Ленинград : ЛГИТМиК, 1986. С. 100–109.
243. Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири. Москва: Восточная литература, 2002. 718 с.
244. Шень Ко Записи бесід в Менсі. Кн. 1–6. Ченду, 1957. – Кн. 5–6 . 256 с./ 孔深访谈 (唐朝)。 书页。 1-6。 -成都 , 1957。 -书本 5-6。
245. Шефер Э. Золотые персики Самарканда. Книга о чужеземных диковинках в империи Тан. Москва : Наука, 1981. 608 с.
246. Шицзин. Книга песен и гимнов /пер.с кит. А.Штукина. Москва: Художественная литература, 1987. 351 с.
247. Шнеерсон Г.М. Музыкальная культура Китая. М. : Музгиз, 1952. 252 с.
248. Эпоха Ся – первая династия в истории Китая. *Энциклопедия Китая.* [URL:https://www.abirus.ru/content/564/623/624/20915/20929/21199.html](https://www.abirus.ru/content/564/623/624/20915/20929/21199.html) (дата звернення:12.07.2018).
249. Ю Хуа Символічна культура дзвонів. Shenyang: Liaoning Minzu.2004. 125 с. / 庾华/钟玲 象征文化论。 沈阳 : 辽宁民族出版社.2004. 125 页
250. Юань Кэ Мифы древнего Китая /пер.с кит Е.И. Лубо-Лесниченко, Е.В. Пузицкого. М.:Наука, 1965. – 496 с.
251. Юй Дун, Чжун Фан, Лінь Сяопін Китайська культура. Пекін : Видавництво літератури на іноземних мовах, 2004. 110 с./ 于东 , 钟芳 , 林小平 中国文化。 北京 : 外文文学出版社 , 2004 年 , 110 页
252. Ян Бо-цзюнь Мен-цзи з перекладом та коментарями. Кн.1,2. Пекін, 2000. 242 с./ 杨柏 孟子周庄注解与评论 (孟子周庄) 1,2 卷 北京 2000 年 , 242 页
253. Янь Ін Лю. Нариси з історії китайської музики. Шанхай, 1952. 342 с. / 杨荫浏 中国音乐史 上海 : 上海音乐出版社 , 1953. 第 450 页。
254. Янь Пей Звірене видання Гуйхай юйхен чжи з коментарями. Наньін, 1986. 270 с. /桂海裕对恒智书的改版 , 并附带评论。 南宁 , 1986 年。 270 页 (颜培桂海《雨痕之家》)。
255. Яншина Э.М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии. Москва: Наука, 1984. 248 с.

256. Aalst J.A. van Chinese Music. *China. Imperial Maritime Customs. II. Special Series: No 6.* P.1–96.
257. Bagley R. The Prehistory of Chinese Music Theory. *Proceedings of the British Academy.* Vol. 131. London: The British Academy. 2005. P. 41 – 90.
258. Blades James Percussion instruments and their History. London: Farber, Ltd, 1970. 513 p.
259. Buchner A. Musikinstrumente von den Anfängen bis zur Gegenwart. Prag: Artia. 1971. 276 s. 332 ill.
260. Chen Nanpu Bells Bianzhong in chinese instrumental culture of the Bronze Age. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник.* Рівне, 2017. Вип. 24. С.17–21.
261. Cheng-Yih Chen The Generation of Chromatic Scales in the Chinese Bronse Set-Bells of the 5th Century. *Science and Technology in Chinese Civilisation. Proceedings of the Workshop Held at the University of California.* World Scientific, 1987. P. 155–199.
262. Chong Hae Sunim u Master Seung Sahn. Moktak. URL: <http://archive.thebuddhadharma.cjm/issues/2003/winter03.htm> (дата звернення: 29.10. 2018)
263. Clarke S.R. Among the Tribes of Sout-West China. London: Ch'eng Wen Publishing Company. 1970. 315 p.
264. Condominas G. Le litophone préhistorique de Ndut Lieng Krak. *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême Orient.* Paris, 1952. Vol. XLV. № 2. p. 359–392
265. Dennys N.B. Short notes on Chinese Instruments of Music. *Journal of the North-Chine Branch of the Royal Asiatic Society,* Shanghai: A.H. Carvalno, Printed, Stationer & Publishrs, 1874. № VIII. P. 93–132. URL: journalnorthchin00unkgoog.pdf (дата звернення 10.03.2019)
266. De Woskin K. Picturing performanse: the suite of evidence for music culture in Warring States China. *la pluridisciplinaire tnarchéologie musicale: IV- e Recontres instrumentals d'archéologie musicale de l' ICTM,* Saint-Germain-en-Laye, 8–12 octobre 1990. V. 2. P.349–365.

267. Ellingson T.J. Musical Flight in Tibet. *Asian Music*, 1974. Vol.5. No.2. P.3–44.
268. Falkenhausen L. von *Suspended Music: Chime-Bells in the Culture of Bronze Age China*. University of California Press, 1994. 567 p.
269. Furniss I. *Music in Ancient China: An Archeological and Historical Study of strings, wind, and drums during the Eastern Zhou and Han periods (770 BCE – 220 CE)*. New-York : Cambria Press, 2008. 422 p.
270. Goloubew V. L'age du bronze au Tonkin et dans le Nord-Annam. *Bulletin de L'Ecole Francaise d'Extreme-Orient*, 1929. Vol. 29. P.1–46
271. Granet M. *Danses et legends de la Chine ancienne*. Paris: PUF, 1994. 750 p.
272. Han Xiaorong The Present Echoes of the Ancient Bronze Drum: Nationalism and Archeology in Modern Vietnam and China. *Explorations in Southeast Asian Studies*, 1998. Vol. 2. No 2. P.1 – 20
273. Heger F. *Alte Metalltrommeln aus Südost-Asien*. Leipzig: Kommissions-Verlag von Karl W. Hiersemann, 1902. 255 s.
274. Hickmann E. Musikarchäologie als Traditionsforschung. *Acta Musicologica*. Basel : Bärenreiter, 1985. Vol. 57. S. 1-50.
275. Kvaerne P. *Nhe Bon Religion of Tibet*. *The Tibetan History /Ed. by Gray Tuttle, Kurtis R. Schaeffner*. New York: Columbia University Press, 2013. 720p.
276. Lawergren B. Music on Japanese Raigo Images 700-1700 and Chinese Influences. *Medieval sacred chant: from Japan to Portugal (ed.by Manuel Pedro Ferrera)*. Lisboa: Evora, 2005. P. 45–93
277. Liu Li *The Chinese Neolithic. Trajectories to Early States*. New York : Cambridge University Press, 2004. 310 p.
278. Lombard-Salmon C. A Tentative Interpretation of the Chinese Inscription (1231) Engraved on a Bronze Gong Recovered in Muara Jambi (Central Sumatra). *Archipel*. Vol. 66. 2003. P.91 – 112
279. Meyer A.B. Alterthümer aus der Ostindischen Archipel und angrenzenden Gebieten. *Königlicher Ethnographischer Museum zu Dresden*. Vol. 4. Dresden: Naumann & Schroeder, 1884. S. 10–22.

280. Moule A. A List of the Musical Instruments of the Chinese. *Journal of the North-Chine Branch of the Royal Asiatic Society*, Shanghai: A.H. Carvalho, Printed, Stationer&Publishers, 1908. № XXXIX. P 1–160
281. Mus P. Etudes in tiennes et endochinoises. Deux legends des Chams. *Bulletin de L'Ecole Francaise d'Extreme-Orient*, 1931.Vol. 31. P. 25–41.
282. Music from the Tang Court. Vol. 1 – 7. Cambridge-London-New-York: Cambridge University Press. 1980 – 2000
283. Nanyao porcelain Kilns of Tang Dynasty Found in Jingdezhen, SE China
[URL:www.kaogu.cn/html/en/News/New_discoveries/2014/0430/46028.html](http://www.kaogu.cn/html/en/News/New_discoveries/2014/0430/46028.html)
(дата звернення: 08.07.2018)
284. Nebesky-Wojkowitz R. Oracles and Demons of Tibet. The Cult and Iconography of the Tibetan Protective Deities. Delhi: Rashtra Rachna Printers, 1996. 599 p.
285. Oppitz M. Die verlorene Schrift. Zürich: Volkenkundemuseum.2008. 35 S.
286. Picken L. The Music of Far Eastern Asia. China. *The New Oxford History of Music. Vol. 1. Ancient and Oriental music. Ed. By Egon Wallez, 1957:* Oxford University Press. S. 83– 134.
287. Rawson J. Mysterries of Ancient China. New York: G. Braziller. 303 p
288. Sachs C. Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin : Verlag von Dieter Reimer, 1929. 282 s.
289. Sachs C. Historia instrumentów muzycznych. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975. 556 s.
290. Salach-Lavi G. The Archaeology of Early China. Cambridge^ Cambridge University Press, 2015. 373 p.
291. Schaeffner A. Le litophone de Ndut Lieng Krak. *Revue de Musicologie*. Paris, 1951. №33. p. 1–19.
292. Sinyan Shen Acoustics of Ancient Chinese Bells. *Scientific American*. April 1987, Vol. 256, № 4. P. 104 – 111

293. Tong Kin-Woon Shang Musical Instruments: Part One. *Asian Music*. Vol. 14. № 2. *Chinese Music History*. Texas: University of Texas Press, 1983. P.17 – 182
294. Tong Kin-Woon Shang Musical Instruments: Part Two. *Asian Music*. Vol. 15. № 1. *Chinese Music History*. Texas: University of Texas Press, 1983. P. 104–184.
295. Tong Kin-Woon Shang Musical Instruments: Part Three. *Asian Music*. Vol. 15. № 2. *Chinese Music History*. Texas: University of Texas Press, 1984. P. 67–143.
296. Vural T. Military Music in Hun Period. *Türklük Bilimi Arastirmalari*, 2016. Vol.21. Issue 39. P. 225 – 237
297. Zhang J., Xinghua Xiao, Yun Kuen Lee The early development of music. Analysis of the Jiahu bone flutes. *Antiquity*. 2004. № 78 (302). P 769–779.
298. Zheng Ruzhong Musical instruments in the wall paintings of Dunhuang. *Chine. Journal of the European Foundation for Chinese music Research*. Leiden, 1993. № 7. P. 4– 54
299. Watt James C.Y. China: Dawn of a Golden Age 200 – 750 A D. New York: metropolitan Museum of Art, 2004. 392 p.
300. Yu Huichun Qianlong's Divine Treasures: The Bell in Rhyming the Old Yall. *Asia Major*. Third Series. 2009. Vol. 22 № 2 p. 121 – 144

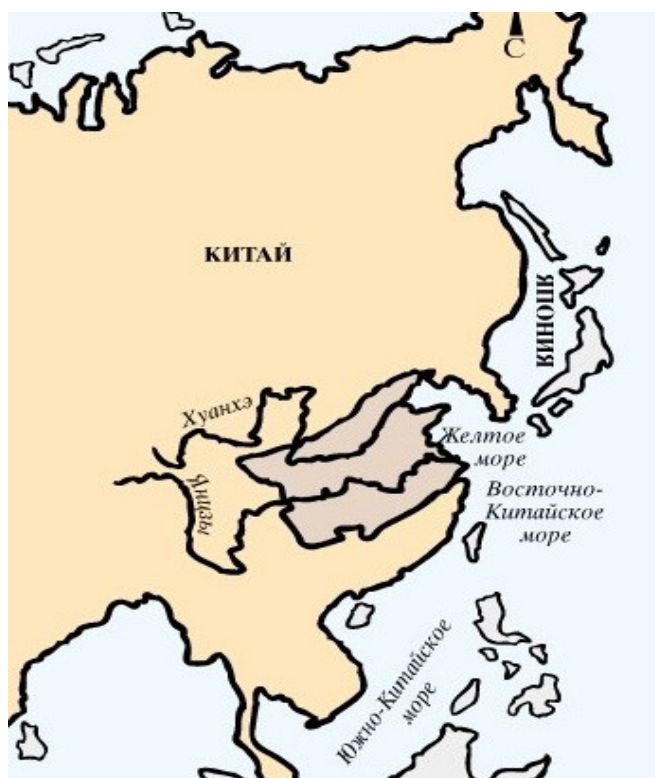
Карта № 3. Ареал розповсюдження неолітичної культури Яншао (VI – III тис. до н. е.)



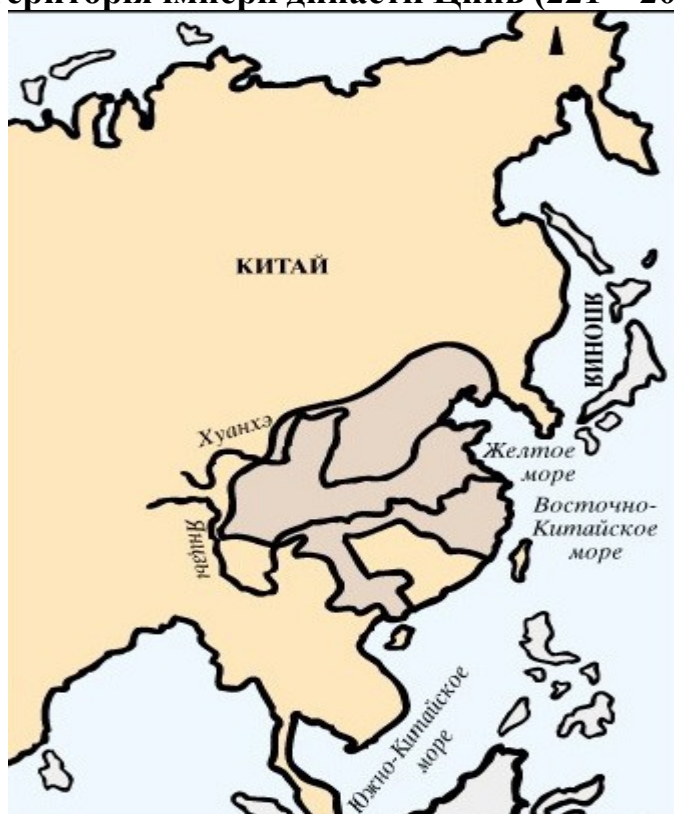
Карта № 4. Територія держави Шан-Інь (XVI – XI ст. до н. е.)



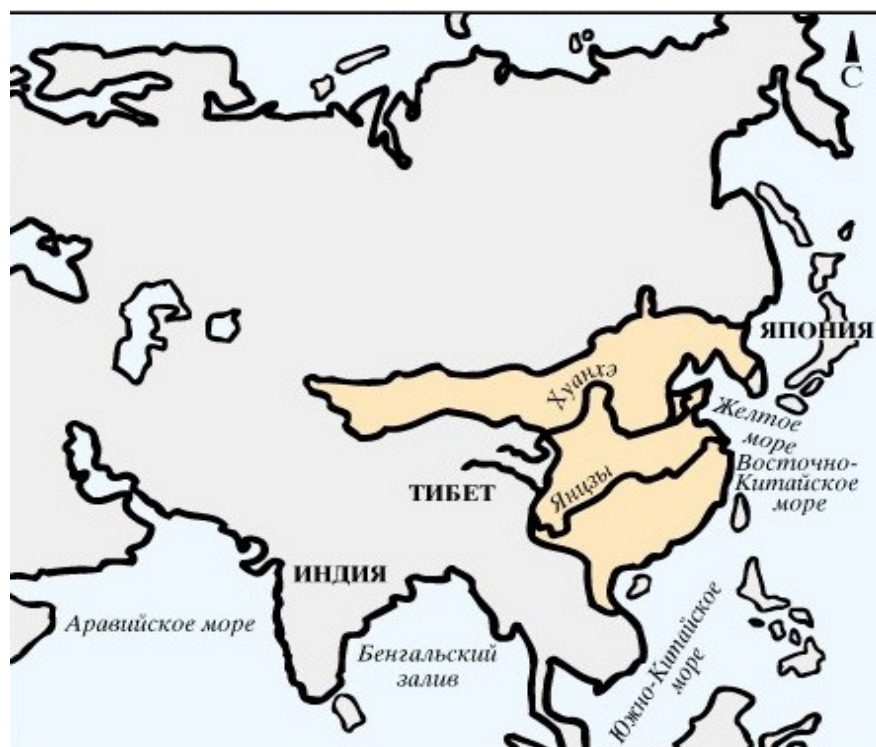
Карта № 5. Територія держави династії Чжоу (1122 – 221 рр. до н. е.)



Карта № 6. Територія імперії династії Цинь (221 – 206 рр. до н. е.)



Карта № 7. Территория державы Хань (206 – 220 гг. до н. э.)



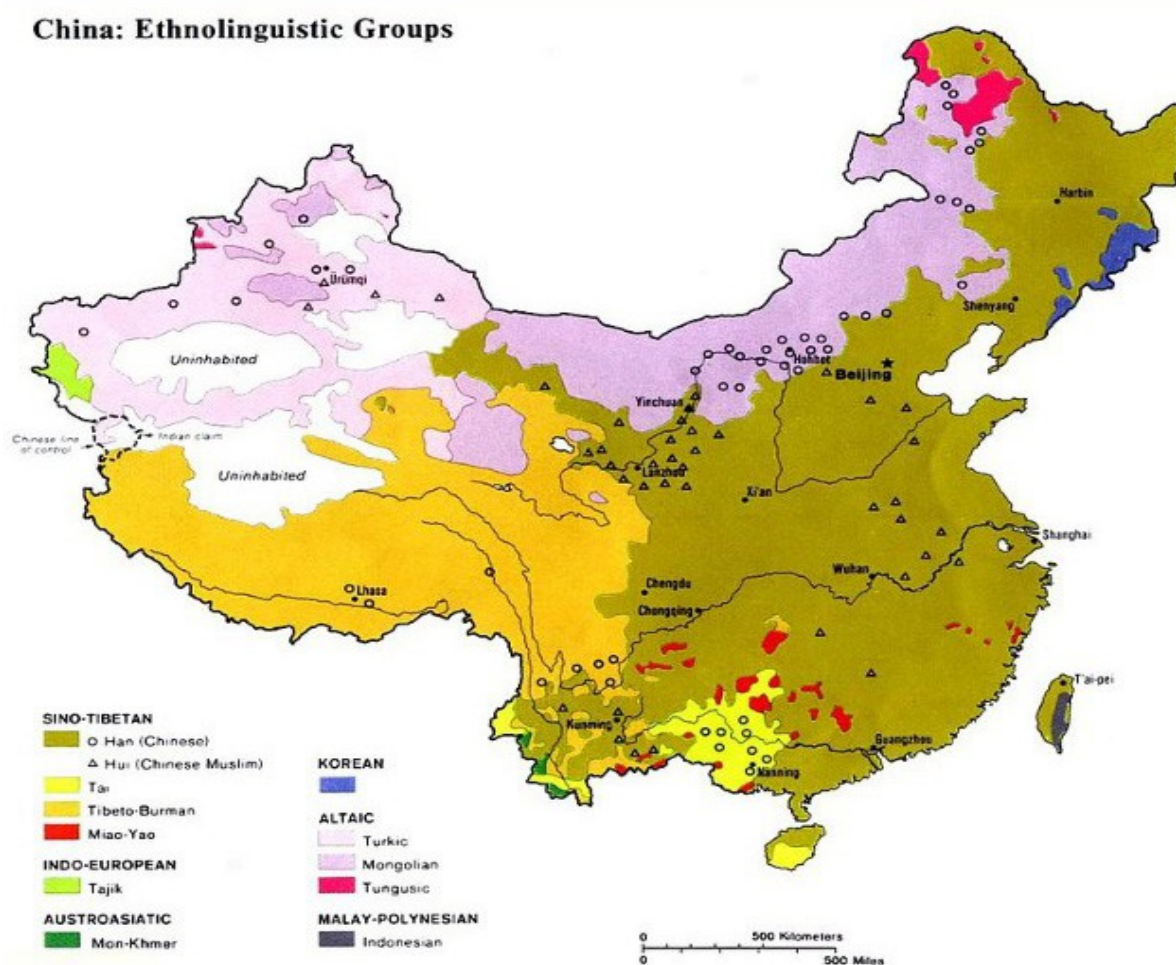
Карта № 8. Империя династии Тан (618 – 960 гг.)



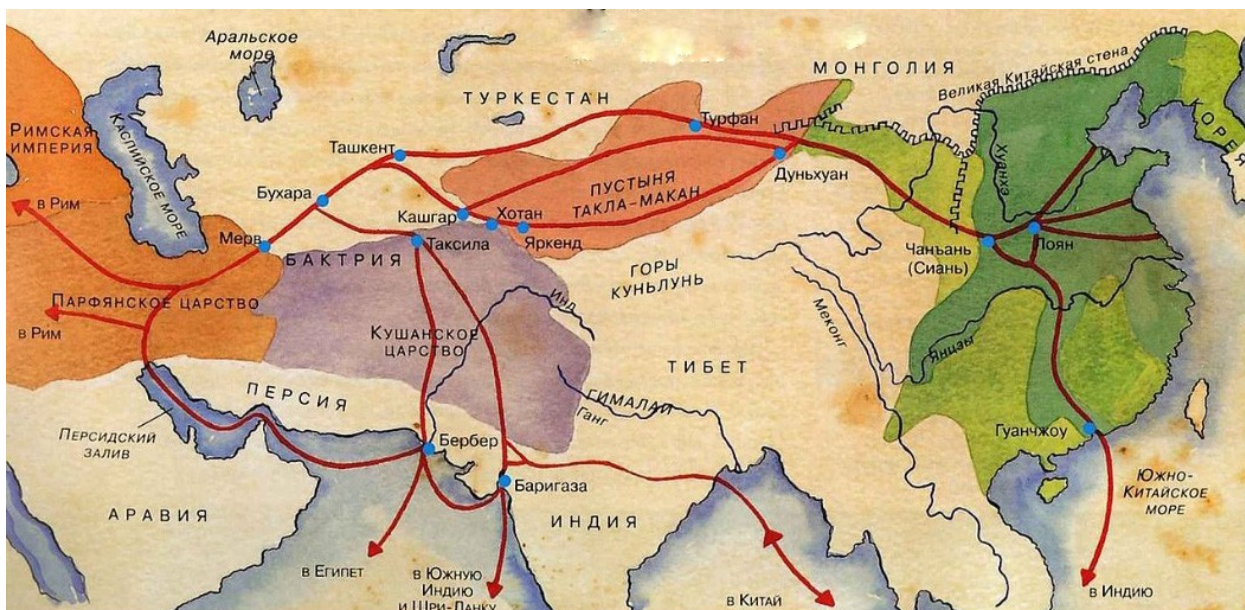
Карта № 9. Розподіл Давнього Китаю на північну (басейн р. Хуанхе) та південну (басейн р. Янцзи) частини



Карта № 10. Території розселення національних меншин Китаю



Карта № 11. Маршрути Великого Шовкового шляху



Карта № 12. Культурні взаємозв'язки імперії Тан з ранньосередньовічними племенами і державами



Карта № 13. Держави Когурьо (37 р. до н. е. – 668 р. н. е.), Пекче (18 р. до н. е. – 660 р. н. е.) та Сілла (кін. 560-х рр. – IX ст.) на території Корейського півострова



Додаток Б. Ілюстрації

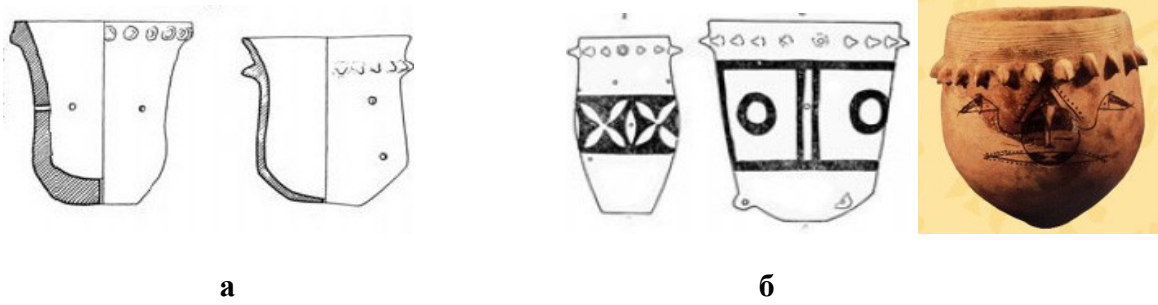
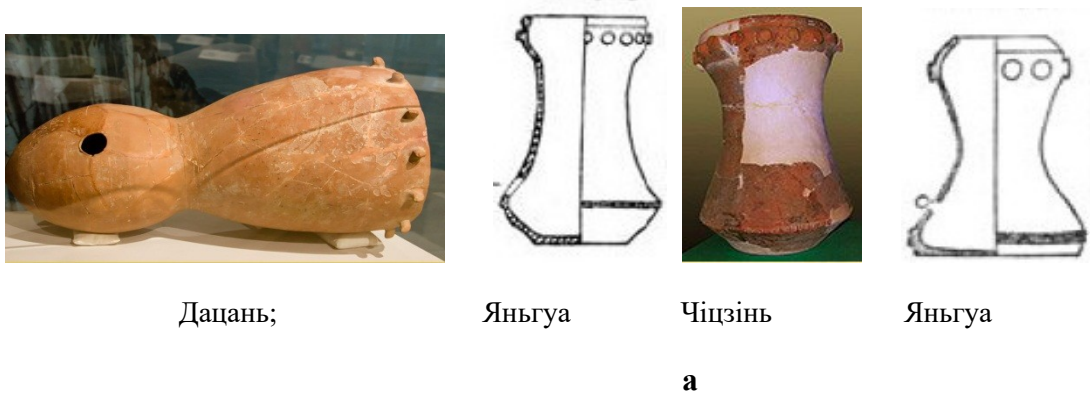


Рис. 1. Керамічні литаври глекоподібної форми східного регіону Китаю: а – Давенькоу (4300 – 3500 рр. до н. е.), б – Яншао (3000 – 2500 рр. до н. е.)



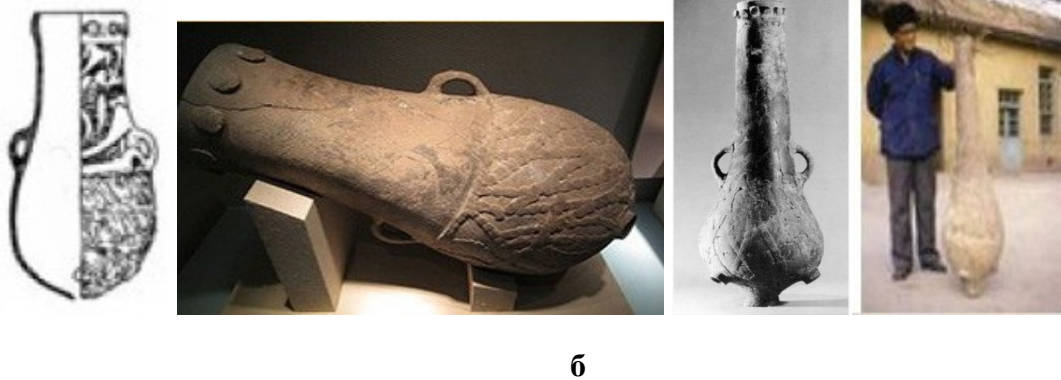
Дацань;

Яньгуа

Чіцзінь

Яньгуа

а



б



в



г



д

Рис. 2. Керамічні мембранофони центрального регіону (3000 – 1900 рр. до н.е.): а – литаври у формі кубків; б – барабани у формі амфор; в – бочкоподібна форма барабана; г – гачки для натягу мембрани (Німеччина, 3600 – 3200 рр. до н.е.); д – бочкоподібна форма давніх і традиційних китайських барабанів.



а



б



в



г

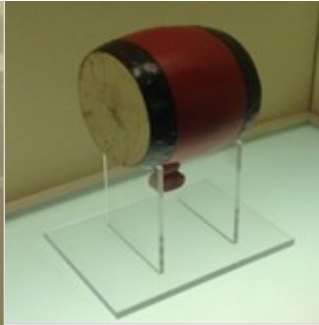
Рис. 3. Керамічні барабани західного регіону: а – нижня частина у формі округлого глечика; б – нижня частина у формі миски та незначного розширення; в – неолітичний барабан з території Турції (Анатолія, 1900 – 1550 рр. до н. е.); г – єгипетський барабан (кінець II тис. до н. е.)



а



б



в



г



д



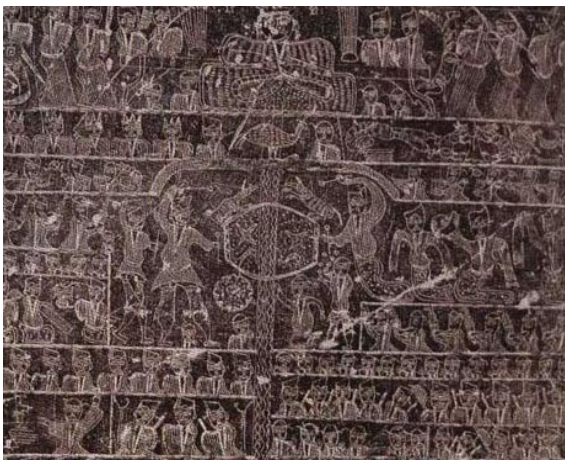
е



ё



ж



з



и

Рис. 4. Дерев'яні барабани: а – неолітичний барабан (2300 – 1900 рр. до н.е.); б – форми барабанів з поховання правителя I-хоу (433 р. до н.е.); в – бочкоподібна форма; г – рамний барабан; д, е – горизонтальне та вертикальне положення рамних барабанів; є – великий барабан на стрижні; ж – фігурна опора для стрижня великого барабана; з – сцена з кам'яного рельєфу гробниці доби правління династії Хань (202 р. до н. е. – 220 р. н. е.); и – військовий бочкоподібний барабан та його реконструкція.



а



б



в

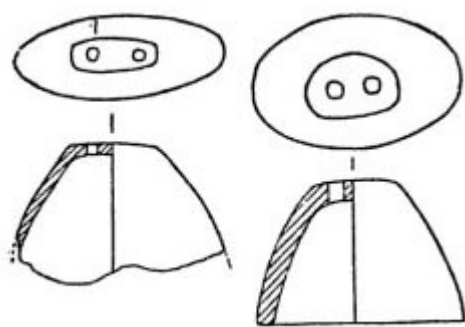
Рис. 5. Дві позиції положення інструментів під час гри: а – горизонтально розташована мембрана; б – вертикально розташована мембрана; в – спосіб натягу мембрани за допомогою цвяшків.



Рис. 6. Різновиди бочкоподібних барабанів



Рис. 7. Рамний мембранофон *тао-гу*. **Рис. 8.** Керамічне калатальце (5000 – 4000 рр. до н. е.)



а



б



В

Рис. 9. Керамічні дзвіночки: а – 4000–3000 рр. до н. е.; б, в – 2800–2000 рр. до н. е.



а



б



в



г

Рис. 10. Дерев'яний ідіофон *пайбань*: а – фрагмент фрески з Дуньхуана (VII ст); б – фрагмент рельєфу з гробниці Ван Чучжи (924 р.); в – фрагмент малюнка XII ст.; г – сучасні різновиди *пайбаня*.



Рис. 11. Щілинний барабан *муюй*.



Рис. 12. Дерев'яний ідіофон *чжу*



Рис. 13. Скребковий ідіофон юй



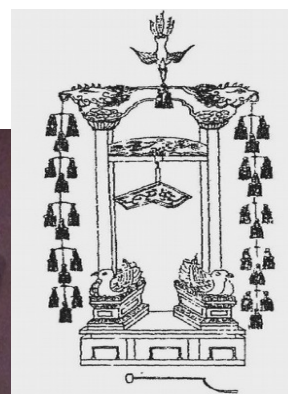
а



б



в



г

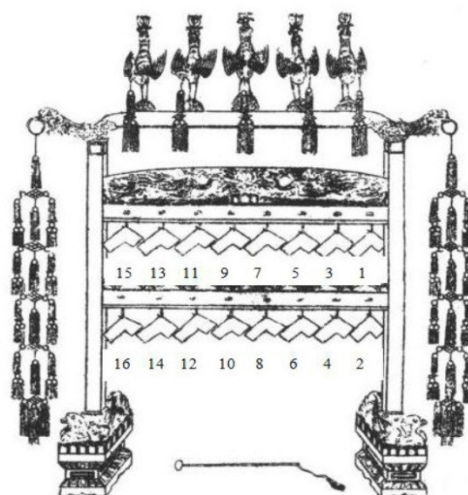
Рис. 14. Однозвуківі літофони: а – шіцин доби пізнього неоліту (2000 р. до н. е.); б – шіцин доби бронзи (XII ст. до н. е.); в – тецин (475 – 221 рр. до н. е.); г – тецин династії Сун (960 – 1279 рр.)



а



б



в



г

д

Рис. 15. Наборы літофонів: а – *бяньцзинь* правителя I-хоу (433 р. до н.е.); б – система кріплення пластин; в, г – літофони періоду династії Сун (960 – 1279 рр.); д – в'єтнамський літофон IV– III тис. до н. е.



а



б



в



г



д

Рис. 16. Дзвіночки: а – язичковий тунлін (2000 – 1600 рр. до н.е.); б – без'язичковий нао епохи Шан (1766 – 1122 рр. до н.е.); в – набір нао ; г – символічне зображення дзвіночків нао та походження ієрогліфа на позначення династії Шан; д – набір дзвіночків нао з поховання жінки-полководця Фухао (1200 р. до н. е.).



а



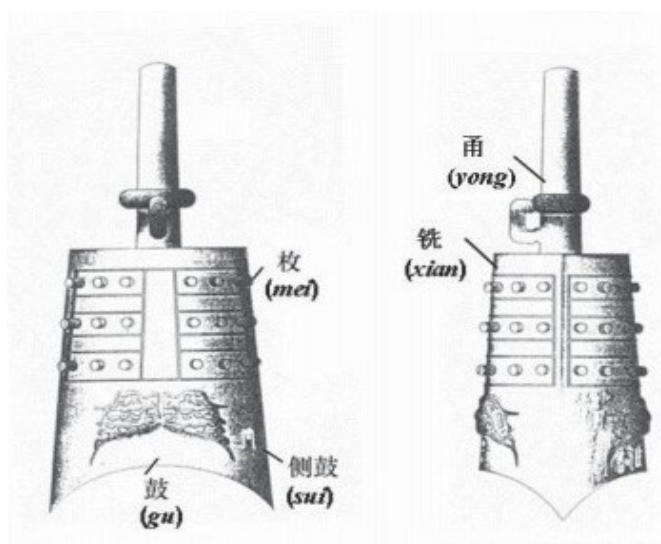
б



в



г



д

Рис. 17. Дзвони: а – данао (XIV ст. до н.е.); б – великий данао; в – чжун династії Чжоу (1122–247 рр. до н. е.); г – діагональна позиція кріплення інструмента; д – назви складових дзвона.



а



б

Рис.18. Різновиди дзвонів: а – дзвони *бо* (VII ст. до н.е.); б – дзвін *чунь* (кінець VII ст. до н. е).



а



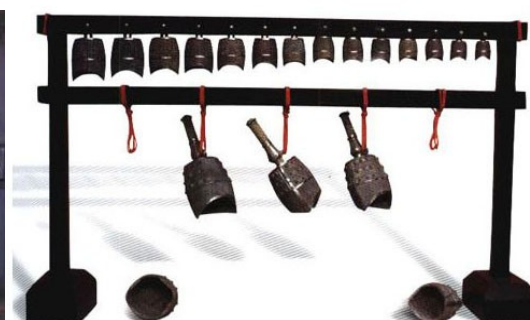
б



в



г



д

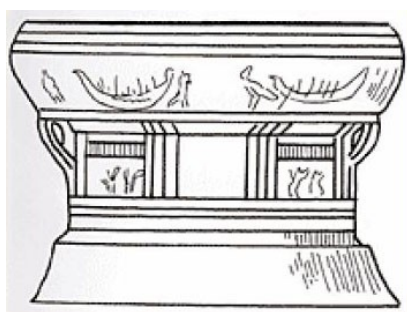


е

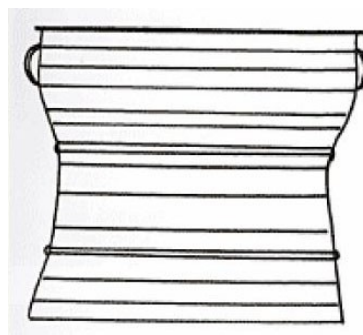
Рис. 19. Наборы дзвонів: а – *бяньчжун* з гробниці правителя І-хоу (кін. V ст. до н. е.) після реставрації та до реставрації; б, в, г, д – *бяньчжуни* IV – II ст. до н. е.; е – сучасна реконструкція дзвонів *бяньчжун*.



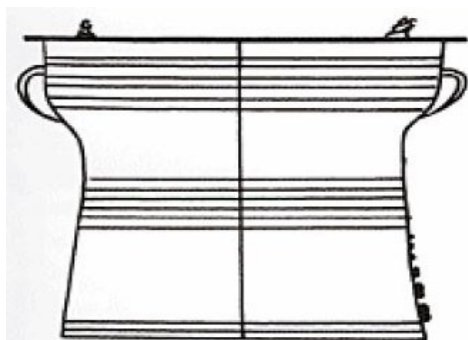
Рис. 20. Бронзовий ідіофон («барабан») (I тис. до н.е.)



а



б



в



г

Рис. 21. Типи «барабанів»: а – Хегер-1; б – Хегер-2; в – Хегер-3; г – Хегер-4.

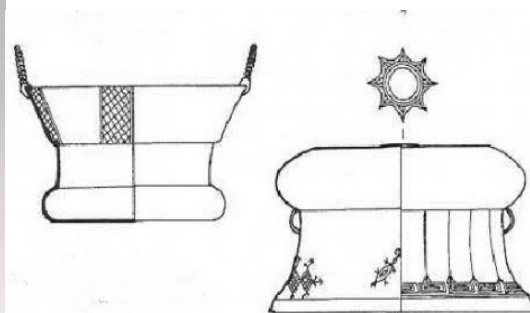


а

б



в



г



д

Рис. 22. Зображення на верхньому диску і корпусі «барабана»: а – сцени на верхньому диску; б – сцени на корпусі; в – фігурки жаб на верхньому диску; г – ритуальний казан та «барабан» з поховання вождя або правителя (V – IV ст. до н. е.); д – ритуальний казан та «барабани» (фрагмент багатофігурної композиції на бронзовій скрині кінця II ст. до н. е.–початку I ст. н. е.).



а



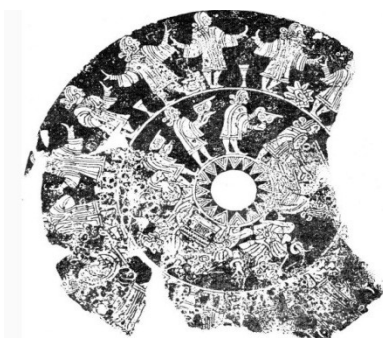
б



в



г



д



е



є

Рис. 23. а, б – скульптурні композиції на «барабанах та скринях; в – обрядова сцена на кришці скрині (кінець II ст. до н. е. – початок I ст. н. е.); г – фрагмент сцени жертвопринесення; д – зображення ритуального танцю на диску барабана; е – сцена ритуального танцю навколо «барабана» (наскельний малюнок у горах Хуашань, V ст. до н. е. – II ст. н. е.); є – виконання давнього твору «Дванадцять тонів мідного барабану».



а



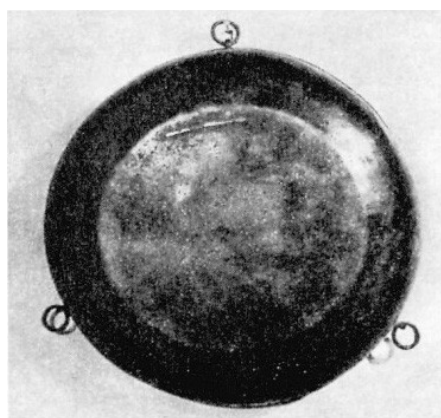
б



в



г



д



е

Рис. 24. Різновиди гонгів: а – з плоским диском; б – плоский диск з вузьким обідком по краю; в – диск з відігнутим назад краєм та куполоподібною опуклістю в центрі; г – з широким обідком навколо диску та велику опуклістю посередині; д – гонг із поховання вельможі періоду династії Хань (202 р до н. е.–220 р н. е.); е – великі гонги у буддійських храмах.



а



б



в



г



д

Рис. 25. Ідіофони і мембранофони народностей Південного Китаю: а, б – щільний ідіофон («барабан») народності *ва* і *бенлун*; в – керамічний корпус барабана з археологічних розкопок на Півдні Китаю (800 р.); г – «довгий барабан» народності *яо*; д – ритуальний «Танець довгих барабанів» (реконструкція, Музей національностей Китаю, м. Гуансі).



а



б

в



г

Рис. 26. Барабани народностей Півдня Китаю: а – великий барабан народності *туцзя*; б, в – барабан *сянцзяогу* («нога слона») народності *тай*; г – «сонячний барабан» народності *цзіно*.



а



б



в

Рис. 27. а, б – шаманський бубен («барабан із шкіри вівці») народності *цян* (Північно-Західний Китай); в – тибетський бубен *ченга* релігії *бон*.



а



б



в



г



д



е

Рис. 28. Тибетські мембранофони: а, б – рамний барабан *лагнга*; в – рамний барабан *чонга*; г – рамний барабан *нгачем*; д, е – двомембранні барабани *дамару*.



Рис. 29. Тибетські ідіофони: а – тарілки *бубчел*; б – тарілки *сілень*.

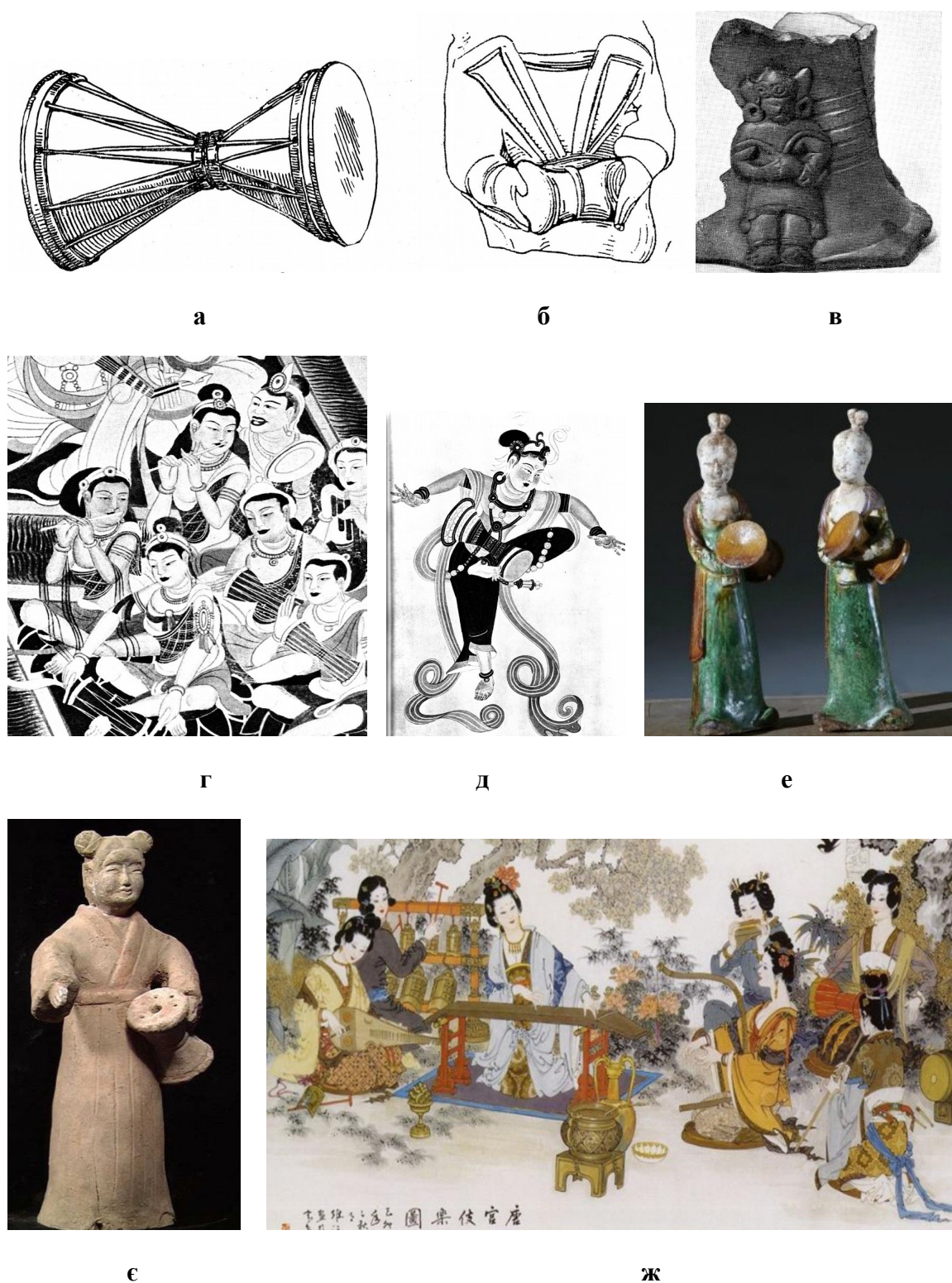


Рис. 30. Барабан у формі піщого годинника *яогу*: а – Хорезм (Середня Азія, III-IV ст.); б – Согд (Середня Азія, VII – VIII ст.); в – Хотан (Східний Туркестан, I – II ст.); г, д – *яогу* на фресках з Дуньхуаня (Західний Китай, VII – VIII ст.); е, е – фігурки танцівниць з барабанами *яогу* (Китай, VII – VIII ст.); ж – ансамбль з Кучі (IX ст.).



а



б



в



г



д

Рис.31. а – сучасні барабани *яогу*; б – бубен *дабу* (XIX ст.); в, г, д – фігурки виконавців на бубні (Китай, VII ст.).



а

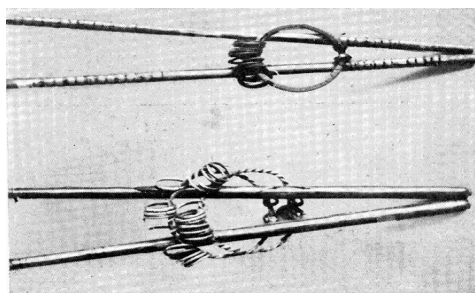


б

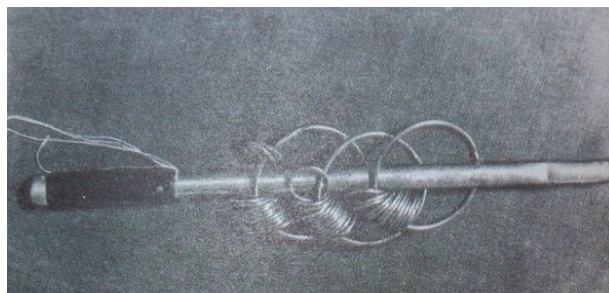


в

Рис. 32. а – кам'яний ідіофон *кайрак*; б – фігурка виконавиці на *кайраку* (VII ст., період династії Тан (618–960 рр.); в – уйгурський виконавець на *кайраку* (друга пол. XIX ст.)



а



б

Рис. 33. а – уйгурський самозвучний ударний інструмент *сабай*; б – киргизький однотипний інструмент *шалдырак*



а



б



в



г



д



е



ё



ж

Рис. 34. Тарілки а – фляга VIст.; б – виконавиця на тарілках (II– III ст.); в, г, д – фігурки музикантів «Західного краю» (VII–VIII ст.); е, є – жіночі оркестри із Східного Туркестану (VII ст.); ж – тюркський військовий оркестр (VII ст.)



а



б



в



г



д

Рис. 35. Настроюваний ідіофон *фансян*: а – фрагменти фресок з Дуньхуана (VII–VIII ст.); б – фрагмент мармурового рельєфу з гробниці Ван Чучжи (924 р.); в – фрагмент фрески з

Дуньхуана (VII ст.); г – бенкетний оркестр династії Суй (589 –618 рр.); д – фрагмент малюнку бенкетного оркестру династії Тан (618 – 960 рр.).



Рис. 36. Тангутський барабан *чжангу* (X ст.)



а



б



в



Г

Д

Рис. 37. Настроюваний ідіофон *юньло*: а – стаціонарний; б – переносний; в – фрагмент монгольського панно XIII ст.; г – оркестр бенкетної музики (малюнок XII ст.); д – сучасний *юньло*.



Рис. 38. Музичні інструменти *чжурчженів* китайського походження (тильна сторона ритуального дзеркала XII ст.): № 9 барабан *яогу*; № 10 ідіофон *фансян*; № 11 кастаньети *пайбань*.



а



б



в



г



д

방향, 어, 훈...우리악기 이름 왜 이리 낯설지;

Рис. 39. Корейські ідіофони: а – літофон *пхьонгьон*; б – зображення літофона в енциклопедії Сон Хьона «Акхак кебом» (1493 р.); в – однопластинний літофон *тхиккьон* (XIV ст.); г – набір бронзових дзвонів *пхьонджон* (XV ст. Пьхенян, Історичний музей); д – металевий ідіофон *панхян* (XIV ст.).



а



б



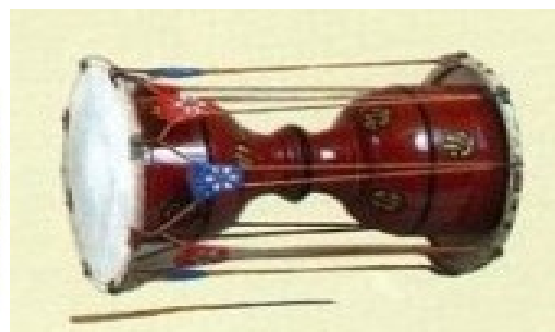
в



г



д



е

Рис. 40. Корейські мембранофони: а, б – великий барабан *пук* (два способи фіксації); в – рамний двомембранний барабан *чваго*; г – китайські ударні інструменти в корейському

двірцевому оркестрі (фрагмент малюнка XV ст.); д – керамічний барабан у формі пісочного годинника *чанго* (XIV ст.); е – традиційний дерев'яний барабан *чанго*.



а



е

б



в

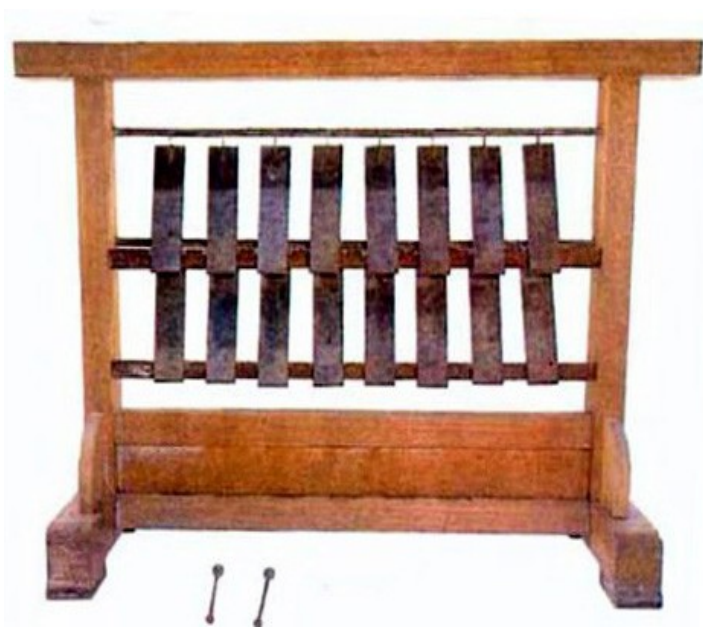
Рис. 41. Корейські дерев'яні ідіофони та мембранофони оркестру *aak*: а – *чук* (кит. *чжу*); скребковий ідіофон *о* (кит. *юй*); в – барабани бочкоподібної форми.



а



б



в



г

Рис. 42. Японські ударні інструменти: а – дзвін *дотаку* (IV ст. до н. е.); б – реконструкція обряду з *дотаку*; в – ідіофон *хокьо*; г – барабан *цудзумі*.



a



б



B



Г



д

е

є

Рис. 43. а – великий дзвін *бонсьо*; б, в – дерев'яний ідіофон *мокузьо* (япон. «дерев'яна риба») округлої форми; г, д – *мокузьо* у формі риби; е – дзвіночок *рей*; є – шумовий ідіофон *сякудзьо*.



а

б



в



г



д



е

Рис. 44. а – великий барабан *одайко*; б – кріплення мембрани цвяшками; в – фігурка з барабаном (Vст.); г – храмовий барабан, вирізаний з частини дерева; д – військовий барабан; е – спосіб перенесення великих барабанів.

**а****б**

Рис. 45. а – рамний барабан *утівадайко*; б – двомембранні рамні барабанчики *фуріцудзумі*