

УДК 7.01  
ББК-1

Ван Юньтао, аспирант,  
Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова  
г. Москва

## ВЗАИМНОЕ ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ НА ОПЕРНОЕ ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

**Аннотация:** Исторический анализ подтверждает значительное влияние древнекитайской музыкальной традиции на соседние регионы. Цель исследования – систематический анализ взаимосвязей в развитии оперного искусства Китая, Японии и Кореи с акцентом на социокультурные факторы. Особое внимание уделяется роли местных традиций в формировании уникальных оперных жанров и международному культурному взаимодействию, обогащающему эти традиции. Основные методы – сравнительный анализ и изучение исторических источников. Такой подход способствует глубокому пониманию процессов формирования оперного искусства Восточной Азии и выявлению ключевых факторов его эволюции, обеспечивая целостность анализа.

**Ключевые слова:** оперное искусство, взаимное влияние, международное культурное взаимодействие, сравнительный анализ

Восточная оперная традиция представляет собой античное искусство с древними корнями, обладающее уникальными характеристиками, сравнимыми с западной оперой. Однако полное понимание музыкальной культуры и эстетических традиций восточной оперы для западного мира остается вызовом и объектом исследований. Различия в музыкальных традициях, языках и эстетических предпочтениях могут создавать сложности в понимании восточной оперной культуры для западной аудитории. Тем не менее, растущий интерес к изучению восточной оперы в западном мире стимулирует проведение исследований, направленных на понимание этой богатой исторической и художественной традиции. В результате таких исследований западная публика может приобрести более глубокое понимание и оценку восточной оперы.

При анализе искусства восточной и западной оперы мы сталкиваемся с двумя существенно различными эстетическими парадигмами. Традиционное понимание оперного жанра как синтетического искусства, включающего разнообразные аспекты (академическое вокальное исполнение, сценические декорации, костюмы, актерское мастерство, танцевальные постановки и др.). Несмотря на то, что музыка занимает центральное место в восточном оперном жанре, подход к восточным театральным произведениям часто выходит за рамки традиционной оперной формы. В некоторых случаях определенные произведения восточного театра могут не соответствовать типичным характеристикам западной оперы, а иногда и вовсе лишь частично с ними совпадать.

В исследованиях Г.В. Заднепровской некоторые произведения, отличающиеся от традиционных черт оперы, классифицируются как "альтернативная опера" [1 с. 122]. Для анализа таких произведений необходимо применять более гибкие методы исследования. Иногда наблюдается сходство подхода к искусству восточной оперы и альтернативной опере, поскольку оба жанра требуют особого внимания и толерантного понимания. В отличие от традиционной



западной оперы, восточная опера может выделяться более оригинальным выражением. Сценический стиль и дизайн западной оперы обычно ориентированы на создание впечатляющих визуальных эффектов и изысканных костюмов для привлечения внимания зрителя. В то же время восточная опера уделяет больше внимания созданию атмосферы и эмоциональной глубине, часто используя простой дизайн сцены и костюмов, чтобы сосредоточиться на эмоциональной экспрессии исполнителей.

Выдающийся немецкий режиссер и драматург Б.А. Зиммерман в середине прошлого века представил свою значимую статью «Будущее оперы. (Некоторые размышления о необходимости нового понимания оперы как театра будущего)» (1953), в которой выдвинул новаторскую концепцию переосмысления оперного искусства в качестве будущего театрального жанра. Это предложение может предоставить новые перспективы для понимания восточного оперного искусства, рассматривая оперу как музыкальный театр [1 с. 122].

Однако для достижения полного понимания музыкальной культуры оперы Восточной Азии и изменений в эстетических традициях этого региона необходимо учитывать развитие оперного жанра в нескольких странах. Говоря о Востоке, следует отметить, что Китай является одной из самых древних цивилизаций Восточной Азии с богатейшей традицией музыкального искусства. Углубление китайской цивилизации и распространение конфуцианства, буддизма и других религиозных учений привело к тому, что вся Восточная Азия и, в частности, Китай, Япония и Корея, имеют сходные культурные, религиозные и художественные традиции. В древности весь регион Восточной Азии поддерживал тесные культурные, экономические, религиозные и политические связи, и китайская иероглифическая письменность и мысль широко распространялись. Этот культурный обмен и распространение оказали влияние не только на язык и художественные формы, но также на формирование ценностных ориентиров и социальных структур стран Восточной Азии. Сказанное обуславливает необходимость анализа исторических культурных контекстов развития музыкальной культуры и традиций оперного искусства Восточной Азии.

В рамках теоретических исследований особенностей китайского театра некоторые ученые, такие как Ван Гуовэй, Мао Дун, Го Моржуо, а также советский исследователь С.В.Образцов, выдвинули следующую концепцию: основным компонентом китайского театра является не вокальное исполнение, и поэтому нельзя упрощенно отнести его к жанру оперы. Они полагают, что в китайском театре содержится многочисленное разнообразие художественных элементов, таких как актерское мастерство, танец, музыкальное сопровождение и т. д., причем вокальное исполнение является лишь одной из его составляющих. Поэтому более соответствующим и уместным будет называть китайский театр "музыкальным театром", что позволит более точно и полно охарактеризовать его характеристики и сущность [2 с. 137-138]. Данный концепт также применим к общему пониманию восточноазиатских оперных искусств в научном контексте, что согласуется с упоминанием в предыдущем тексте Б.А. Циммермана, немецкого режиссера и драматурга. В целях упрощения восприятия и предотвращения возможных недоразумений, в данной статье будет использоваться термин "опера" для обозначения данной художественной формы.

В развитии китайского оперного искусства – *Сицюй* (кит. 戏曲) принято делить на три этапа [3 с. 217]:

1. древнекитайский период: от примерно 1600 года до 1530 года до н.э.;
2. классический период: от 1530 года до 1840 года;
3. современный период: с 1840 года по настоящее время.



На первом этапе мы можем понять происхождение китайской оперы только через книги и произведения искусства, которые были переданы в другие страны. Единственным сохранившимся артефактом этого периода являются сценарии, а точное содержание музыки уже невозможно проверить. Тем не менее, можно утверждать, что самая ранняя китайская опера восходит к древним искусствам Юэу (кит. 乐舞).

Искусства Юэу было одним из важных видов искусства в Древнем Китае. Оно представляло собой комплексное сценическое искусство, объединяющее в себе музыку, танец и элементы театра. Можно утверждать, что искусство Юэу заложило основу для развития китайской оперы.

Изначально Юэу использовались исключительно в религиозных обрядах с целью умиловления божеств и обеспечения хорошего урожая. Со временем Юэу превратились во владение дворца, широко используемое в дворцовых кругах. Тем не менее, только в эпоху Чжоу (ок. 11 век до н. э. -256 до н. э.) музыкальные танцы приобрели еще одно важное значение – церемониальную функцию. Под руководством правителей династии Чжоу Юэу приобрели более величественный вид и стали составной частью церемоний. В обществе эпохи Чжоу музыка стала не просто художественной формой, но символом социокультурного статуса и порядка, а не только средством развлечения. Различные слои населения имели доступ к различным видам музыки и танцевальных выступлений, что отражало их социальное положение. Практика церемониальной музыки превратила музыку не только в часть общественных обрядов, но и в важный инструмент культурного и нравственного воспитания. Гармония и порядок в музыке фактически формировали образ мыслей и поведение людей.

В период Чжоу были учреждены специализированные организации для регулирования музыкальных мероприятий. Правители той эпохи классифицировали музыку и танцы в соответствии с социальными классами: для аристократической молодежи создавались специализированные музыкальные учебные заведения с целью обучения музыке и этикета. Все эти аспекты были зафиксированы в книге «Чжоу ли». Однако истинным сторонником повышения роли музыки и расцвета системы литургии стал основатель конфуцианства – Конфуций, который высоко ценил идею «правления государством через музыку», т.е. использование музыки для изменения общественных норм с целью поддержания статуса правящего класса [4 с. 149-151], что оказало долговременное воздействие на развитие Китая.

В эпоху Хань (206 до н. э. -220 н. э.) была учреждена музыкальная организация Юэфу (кит. 乐府), и впервые поэзия и литература были подняты на высокий пьедестал в музыкальном искусстве, придавая им значительное значение в музыкальных и танцевальных выступлениях. Нельзя отрицать, что искусство музыкальных танцев впервые приобрело все элементы современной оперы (песни, танцевальные движения, музыку). Юэфу не только был управляющим органом для музыкальных выступлений при дворе, но и нес на себе важную ответственность по сбору и систематизации народной музыки. Одной из самых распространенных форм была песня Сянхэгэ (кит. 相和歌). В отличие от музыкальных инструментов, которые широко использовались в дворцовых танцах и музыкальных выступлениях, таких как бронзовый барабан и камертон, Сянхэгэ чаще всего исполнялись с использованием инструментов из шелка и бамбука – шэн (кит. 笙), ди (кит. 笛), цинь (кит. 琴), и сэ (кит. 瑟). Во время выступлений духовые инструменты отвечали за мелодию, в то время как барабан из бамбука поддерживал ритм. Актеры выступали впереди, исполняя песню и сопровождая себя танцем. С течением времени Сянхэгэ постепенно



приобрела форму повествовательного выступления, известного как *Гучуйюэ* (кит. 鼓吹乐). В данной форме выступления актер, играющий на барабанах, самостоятельно исполнял песню, рассказывая основной сюжет, что делало выступление более сюжетным и театральным.

В период правления династии Тан (618-907гг.) благодаря открытию Шелкового пути и высокому уровню экономического и культурного развития самой династии музыкальное искусство начало активно развиваться. Танская музыкальная культура, в основном, проявлялась через танцевальное искусство, которое в то время являлось основной формой музыкального выражения. Танская хореография включала в себя особенности других видов искусства и танцев из различных регионов, смешивая достижения музыкальной культуры южных и северных регионов, что привело к формированию трех основных направлений: народного, дворцового и зарубежного танцевального искусства.

Во времена правления династии Тан все музыкальные выступления, используемые на приемах, объединялись под общим термином *Янь-юэ* (кит. 燕乐) [5 с. 213]. *Янь-юэ* является крупной комплексной формой искусства, включающей в себя вокальное и инструментальное искусство, различные виды театрального искусства и танец. Самой важной частью *Янь-юэ* была форма искусства под названием *Да-цюй* (кит. 大曲), которая представляла собой комплексное творчество, включающее музыку, танец и вокал. В составе *да-цюй* обычно участвовала оркестровая группа из различных инструментов, отвечавшая за музыкальное сопровождение, а также танцоры, сопровождающие музыку своими танцевальными движениями. Кроме того, певцы добавляли в произведение вокальную составляющую, обогащая его художественным звучанием. В завершающем этапе выступления *Яньюэ* обычно представляется спектакль с использованием масок, в котором исполнители демонстрируют песни и танцы [5 с. 214]. Этот традиционный прием использования масок схож с тем, что применяется в японском театральном искусстве (особенно японская *театра НО*), что подчеркивает значительное воздействие искусства *Янь-юэ* на традиционный японский театр.

Музыкальное процветание в эпоху Тан неразрывно связано с социальной обстановкой того времени. Династия Тан учредила три института для управления и исполнения музыки – «Лиюань (кит. 梨园)», «Цзяофан (кит. 教坊)» и «Даилюэшу (кит. 大乐书)». Активное взаимодействие Тан с соседними странами также существенно обогатило формы музыкального искусства. В рамках *Янь-юэ* включены элементы музыки из стран Центральной Азии, Кореи, Вьетнама и Индии. Это искусство затем продолжило свое развитие в Корее и Японии, став важной основой для развития театрального искусства в этих странах.

Музыка народа времен династии Тан называлась *саньюэ* (кит. 散乐) и объединяла в себе пять элементов: музыку, лирику, танец, исполнение и монолог. Тем не менее, стоит отметить, что, хотя *саньюэ* широко распространялась среди народа, она не получала официальной поддержки или признания в то время. Поэтому записей о *саньюэ* осталось сравнительно мало, а сохранившиеся материалы довольно редки. Тем не менее, из некоторых сохранившихся литературных источников мы все же можем сделать вывод, что *саньюэ* уже в то время имела элементы драматургии, что впоследствии заложило основы для развития драматического искусства.

В эпоху Сун (960 г. н.э.-1279 г. н.э.) китайская опера начала свой путь к зрелости, претерпев несколько важных этапов развития. В это время она приобрела устойчивые формы: каждая пьеса обычно состояла из четырех актов, а также начали появляться основные подразделения ролей. Основное развитие музыкального театра в тот период происходило в северных регионах, где часто называли его *бэйцюй* (кит. 北曲), в то время как на юге возникла другая уникальная



форма театра -нанцюй (кит. 南曲). Появление *нанцюй* нарушило устои *бэйцюй* и сделало китайскую оперу более свободной. Особенно значимыми были реформы, проведенные драматургом Вэй Лянфув 1530 г., когда был создан новый художественный стиль, который позже стал известен как *Куншаньцюй* (кит. 昆山曲) или просто *Куньцюй* (кит. 昆曲). *Куньцюй* с его уникальным стилем исполнения и музыкальной манерой стал главным течением китайской оперы и продержался в этом статусе целых 300 лет [3 с. 194].

Однако в течение времени стало заметно постепенное исчезновение популярности *кунцюй*. К концу 1840-х гг. этот жанр оперы начал постепенно уступать место новым формам, таким как *эрхуань* (кит. 二黄) и *банци* (кит. 梆子), которые, хотя и имели отличия в форме и исполнении от *кунцюй*, внесли свой значительный вклад в развитие китайской оперной традиции, расширив её художественное многообразие и стимулировав новые направления в сюжетах, музыке и актерской игре. С начала 1840-х гг. в китайской оперной музыке произошли значительные изменения, сместив акцент развития с прежнего ударения на тексты песен к более глубокому анализу музыкальной составляющей [6 с. 43-47].

В области научных исследований существует мнение о том, что зарождение пекинской оперы приходится на приблизительно 1790 г. Некоторые ученые также считают, что следует отнести начало пекинской оперы к 1840 году [7 с. 30], когда она начала выступать как самостоятельный театральный жанр. В этот период артисты из разных регионов собрались в Пекине для поздравления императора с его днем рождения. Группа из провинции Аньхой, прибывшая в столицу, оказала значительное влияние на формирование этого нового художественного жанра. Путем слияния элементов *кунцюй*, *банци* и других форм оперы аньхойская труппа сформировала новый стиль, который стал отправной точкой для развития пекинской оперы как самостоятельного художественного направления.

В китайском традиционном музыкальном искусстве выбор и комбинирование музыкальных инструментов играют важную роль. В коллективном исполнении обычно присутствует основной инструмент, который играет роль ведущего и направляющего всё музыкальное выступление.

В прошлом, в традиционных формах китайского оперного искусства, таких как *куньцюй*, часто в качестве основного инструмента использовалась *ди*. Однако со временем, особенно с появлением новых форм оперного искусства, таких как пекинская опера, выбор инструментов также изменился. Инструменты с более выразительным звучанием и музыкальностью, такие как *эрху* (кит. 二胡), постепенно заменили *ди* и стали одними из ведущих инструментов в коллективном исполнении [8 с. 159].

В контексте китайской оперы, в частности, Пекинской оперы наблюдается передача и передовой аспект традиций китайского театра, включая использование традиционных оперных масок. Цвета грима времен династий Мин (1368-1662 гг.) и Цин (1644-1912 гг.) уже приобрели устойчивое символическое значение, отображая моральные качества персонажей и их характер [9 с. 203]. Этот обычай был продолжен и развит в новом художественном контексте – Пекинской опере. Маски играют ключевую роль в оперных постановках, и их основное предназначение заключается в передаче характерных особенностей и эмоционального состояния персонажей. Подобно японскому театру *Но*, стиль и цвет масок часто также служат для классификации и идентификации персонажей. Путем тщательного проектирования и использования масок Пекинская опера и другие жанры оперного искусства могут более наглядно передать образы персонажей и углубить понимание и чувства аудитории относительно сюжета.



Эти изменения также повлияли на стиль текстов песен, прежде ориентированных на элегантность: они стали более простыми и понятными, что сделало оперу доступнее для широкой аудитории и укрепило связь с повседневной жизнью. Весь китайский оперный жанр в это время находился в стадии непрерывных инноваций и развития, и пекинская опера постепенно восходила как представительная форма китайского искусства.

Согласно данным из «Хоу Ханьшу» (кит. 后汉书, написанного в V веке), первый зафиксированный контакт между Китаем и Японией состоялся в 57 г. н.э., когда японский монарх направил послов в Китай ко двору династии Восточная Хань. В Японии начался обмен с Китаем еще в период правления династии Хань. К концу VI века, особенно при Шотоку Тайси, Япония начала отправлять официальных посланников в Китай для обучения [2 с. 84-86]. Эти японские студенты, используя буддизм как основу, привезли обратно в Японию китайскую культуру, искусство и религию. Внутри Японии эти культурные элементы получили широкое распространение и влияние, особенно во дворцах и монастырях. Япония приняла значительное количество китайских музыкальных инструментов и музыкальных систем, что существенно способствовало развитию японской музыки и положило основу для уникальной японской музыкальной традиции.

В Японии также была создана официальная музыкальная организация – Ягакуро (оркестр Гагаку яп. 雅楽寮), который занимается управлением китайской музыки *Я-юэ* (яп. 雅楽) и осуществляет работу по музыкальному образованию. *Ягакуро* был одним из самых ранних музыкальных учреждений в Японии и служил центром образования в области древней японской музыки и танцев. В *Ягакуро* не только обучали профессиональных музыкантов исполнению классической музыки *Тан*, но и часть учителей занималась преподаванием корейской музыки. Вначале количество музыкантов, отвечавших за музыку иностранных культур (музыка *Тан* и корейская музыка), было примерно одинаково. Однако со временем количество музыкантов, отвечавших за музыку *Тогаку* (музыка *Тан*), увеличилось втрое по сравнению с количеством музыкантов, отвечавших за корейскую музыку, что свидетельствует о значительном влиянии китайской музыки на Японию в это время. В конце VIII в. в японском дворце было создано второе музыкальное учреждение, главная задача которого заключалась в обучении традиционным японским музыкальным и танцевальным навыкам.

Китайская *Я-юэ* включает в себя три составляющих: песни, танцы и музыку, тогда как японская гагаку включает только музыку и танцы. Хотя оба они называются *Я-юэ*, их содержание отличается: в японской *Гагаку* отсутствуют характерные для китайской *Я-юэ* инструменты, такие как колокола и камертон. Это еще раз подчеркивает, что так называемая «японская *Гагаку*» на самом деле ближе к *Янь-юэ* (кит. 燕乐) периода китайской династии Тан.

С распространением буддизма культура и музыка Китая пришли в Японию, включая некоторые элементы *Я-юэ*. Однако со временем Япония начала адаптировать эти элементы под свои нужды и сочетать их с собственной культурой. В период Хэйан (794-1185 гг.), особенно в его завершающие годы и в конце периода Нара (710-794 гг.), китайская культура оказала глубокое влияние на Японию, в том числе и в музыкальной сфере.

К концу периода Хэйан в Японии стали формироваться уникальные культурные черты, в том числе в музыкальной сфере. В этот период начала расцветать известная *Сайбара* (яп. 催馬楽) – жанр вокальной музыки, основанный на мелодиях китайской и корейской музыки.

Особенность *Сайбара* заключается в том, что ее мелодии, в основном, черпаются из китайской музыки, но в качестве инструментального сопровождения используются в основном



японские музыкальные инструменты, такие как *Биваи Хитирики*. Это сочетание отражает принятие и слияние японской культуры с китайской, а также означает переход музыки *Я-юэ* к локализации в Японии.

В процессе развития *Сайбара* менялась и структура песен. В начале использовались в основном четырехдольные ритмы, характерные для китайской музыки, но в последующем стали преобладать трехдольные и пятидольные ритмы, характерные для традиционной японской музыки. Таким образом, можно сказать, что развитие *Сайбара* стало отражением постепенного отхода Японии от китайской культуры и движения к местной культуре, а также позволило японской музыке найти собственный уникальный стиль.

Театр *Но* (яп. 能) зародился в Японии в Средние века и считается одним из древнейших форм театра в стране. Это представление объединяет в себе музыкальные, танцевальные и литературные элементы. До эпохи Эдо (1603-1868гг.) оно называлось саругаку (яп. 猿楽), а его формирование тесно связано с периодом Нара (710-794гг.). В конце VIII века в Японию из Китая прибыли исполнители, которые показывали своё мастерство при стечении народа на открытом пространстве. Это искусство, носившее на родине название *сань-юэ*, в Японии получило название сангаку. Однако настоящим движущим фактором в развитии театра *Но* был Дзэами Мотокиё. Он внес кардинальные изменения в театре *Но*, сделав его более утонченным в художественном плане, а также придав ему аристократический, изысканный стиль. Кроме того, он сместил акцент с имитации на музыку, что подчеркнуло его выразительную и заразительную силу. Особенности стиля театра *Но* также проявляется в его сценической эстетике и технике танца. Сценические декорации часто выполнены в строгом и элегантном стиле, фокусирующем внимание на изысканных украшениях и символических элементах. Танцевальные движения представления характеризуются медленным и ритмичным стилем, в котором сочетаются традиционные японские обрядовые танцы и художественные элементы театрального танца [11 с. 189].

Театр *Но* обладает ярко выраженными восточными особенностями и отличается по сюжету от традиционного западного театра. Традиционный Японский театр отличает присутствие наружной экспрессии конфликтов, в то время как в театре *Но* внимание уделяется «*югэн-спокойствию*». Это позволяет передать зрителям ощущение драматического конфликта благодаря внутренней энергии и специфическим методам речи актеров) [11 с. 247]. Конфликт как наличие внутреннего драматизма, как драматическое проживание героем своей жизненной ситуации тоже имеет место быть. Если говорить о театре *Но*, то это своего рода внутреннее, статическое, но в то же время глубокое и ярко выраженное драматическое искусство. В то время как *Кабуки*, напротив, -это великолепное, экстравагантное и непосредственное театральное искусство. С точки зрения истории японского театра, *Кабуки* появилось после *Но* и перед *кана*. Его корни уходят в начало XVII в. и связаны с развитием уличных артистов эпохи Эдо и культурой дворца. *Кабуки* привлекало широкую аудиторию за счет яркости представления, преувеличенного грима и костюмов, а также динамичного сюжета и стало одним из наиболее популярных развлечений эпохи Эдо. Хотя основа *Кабуки* была заложена в *Но*, оно отличается от него во многих аспектах. Например, стиль игры в *Кабуки* больше акцентируется на непосредственной драматической и зрелищной составляющей, чем на внутренней экспрессии, характерной для театра *Но*. Музыкальная составляющая *Кабуки* в значительной степени унаследовала элементы театра *Но*, такие как исполнение песен или аккомпанемент в четверть такта, особенно комедийные фразы были полностью включены в формат *Кабуки* [12 с. 74]. Кроме того, сценарии и стиль игры в *Кабуки* также больше ориентированы на показ быденных историй



и эмоций обычных людей, а не на традиционные мифологические легенды и исторические сюжеты. В XVI в. из Китая в Японию пришел инструмент *Сансин*, который на японском острове стал известен как *Самисэн* [12 с. 53]. Он играл важную роль в японском традиционном искусстве. Очень скоро *Самисэн* стал главным инструментом в музыке кабуки.

В конце эпохи Средневековья в Японии непрерывно развивалось театральное искусство. В XVII в. появились два важных театра: *Дзёрури* (яп. 浄瑠璃 – труппа кукольного театра) и классический театр *Кабуки*, что сопровождалось развитием музыкального театра. *Дзёрури*, также известный как *Бунраку* (яп. 文楽) представляет собой разновидность напеваемого рассказа, т.е. традиционную форму японского театра. Изначально *Дзёрури* представлял собой эпические истории, изображенные с помощью кукол, но позднее тексты стали читаться под аккомпанемент *бива*. Однако такой вид театрального искусства скоро потерял свою популярность и был заменен театром с актерами. Появление *Дзёрури* ознаменовало новый этап в развитии японского театрального искусства.

В период трех корейских государств начались тесные культурные обмены с соседними странами. Крупнейшее из них, Гогурё, активно взаимодействовало с Японией и Китаем. Еще до объединения в единое государство Силла уже принимала музыку и музыкальные инструменты из Китая [10 с. 164]. В развитии корейской музыки активно принимали участие китайские музыкальные элементы. Например, *Хангак* (корейская народная музыка) в то время включала значительные китайские музыкальные компоненты, обычно исполняемые на корейском языке с танцами. Взаимосвязи Корейского полуострова и Китая особенно заметны в области музыкального искусства.

После объединения полуострова королевством Силла было учреждено официальное учреждение по управлению музыкой – *Ааксо*, созданное по образцу китайской системы. Основным заданием этого учреждения было организация музыкальных выступлений при дворе. Китайская музыкальная традиция *Я-юэ* в Корее известна как *Аак* (кор. 아악), а *Янь-Юэ* – как *Тангак* (кор. 단각), а народная музыка Кореи называется *хянгак* (кор. 향악) [13 с. 98].

Хотя и Япония, и Корея сохранили часть китайской *Я-юэ*, но их пути развития имели свои особенности. Японский гагаку имеет свои корни в китайской династии Тан, в то время как корейский Аак имеет свои корни в китайской династии Сун. В период Сун китайская культура продолжала оказывать влияние, охватывая множество областей, включая музыку, танец и другие [14 с. 14]. Корейский Аак глубоко ощутил влияние музыки эпохи Сун, что привело к формированию уникальной системы корейской музыки. Это влияние можно проследить до периода Сун, когда Корейский полуостров и Китай были в тесных культурных контактах, что привело к передаче и обмену многими элементами культуры, включая музыку.

Изначально *хянгак* обозначало местные песни древних времен на полуострове Корея, особенно в период Силла (кор. 신라, 676-935гг.). Однако к середине периода Чосона (кор. 조선, 1392-1897гг.) в результате музыкальных реформ Седжон дворцовая музыка тан начала принимать характер народной музыки (*хянгак*). С начала 1827 г. доля музыка тан в Корее стремительно сокращалась, в то время как *хянгак* достигала значительного прогресса. Это также заложило основу для последующего развития *пхансори*.

Учитывая историческое развитие обеих стран, Корея и Япония, приняли совершенно разные подходы и методы в изучении китайской музыкальной культуры. Корея полностью впитала китайскую музыкальную культуру и систему, а затем постепенно придала ей национальный характер.



В период Сун, в Корею также было внедрено музыкальное направление – *Циюэ* (кит. 词乐). В «Истории Корё» сохранилось более 40 произведений *Циюэ* с указанием мелодии и текста. После того как музыка Сунской династии проникла в Корею, она была классифицирована как *Тангак*. Вначале в Корею было введено 43 произведения. Со временем и историческим развитием музыка *Циюэ* постепенно превратилась в *хянгак*, а затем стала чисто инструментальными произведениями.

Хотя в Китае сохранились ноты для некоторых мелодий эпохи Сун, но их ритмическая структура не ясна. Корейский ученый Ли Хы Ку предположил, что ритм *Циюэ* должен зависеть от количества слов в тексте, а не от ритма китайского языка, как считают другие исследователи. Хотя *Циюэ* происходит из эпохи Сун, к XVI в. его мелодии и ритмы полностью принадлежали корейцам. Кроме того, количество украшений в мелодии увеличилось, и ритмическая структура была изменена с 4/4 на 12/8 [15 с. 90], который был более предпочтителен для корейцев. Ли Хеку делает вывод, что за 500 лет песни *Циюэ* в Корею произошло два типа изменений: расширение ритма и унификация ритма [16 с. 19]. Иными словами, первоначальная мелодическая структура *Циюэ*, внедренная из эпохи Сун, была гораздо проще и быстрее в исполнении, чем сегодня. Хотя ее основные мелодии сохранились, но благодаря последующим изменениям и украшениям, а также изменению ритма, вся мелодическая структура полностью адаптировалась под корейские условия. Эти изменения также нашли свое отражение в корейском музыкальном искусстве в последующие годы.

*Пхансори* (кор. 판소리) – это народный театральный жанр, в котором сочетаются музыкальная драма и народные баллады. В отличие от китайской Пекинской оперы, где на сцене выступает множество актеров, в *Пхансори* участвует только один исполнитель, сопровождаемый барабанщиком. Кроме того, выступления *Пхансори* чаще проводятся на открытой сцене, а не в закрытых помещениях. *Пхансори* представляет собой живописное проявление корейской музыкальной и театральной культуры и часто ассоциируется с «корейской оперой» из-за своей эмоциональной и театральной природы [16 с. 19] [3 с. 19]. Этот жанр воплощает богатую культурную традицию Кореи и имеет древние корни. *Пхансори* развивался в период Чосон (1392-1910 гг.), но точные даты написания произведений и имена авторов-композиторов неизвестны из-за устного традиционного происхождения. Первоначально *Пхансори* пользовалось популярностью только среди простого народа из-за низкого статуса актеров, однако к концу периода Чосон оно получило признание также и среди представителей чиновничьего класса. По историческим данным, *Пхансори* начало свое развитие в период правления Сусон до Инсон (1661-1776гг.) [17 с. 416] и оставило значительный след в корейской культуре. Изначально было всего двенадцать произведений *Пхансори*, каждое из которых обладало своей уникальной мистической силой и особенностью. Содержание *Пхансори* тесно связано с философскими концепциями, такими как «три важнейших руководящих принципа и пять постоянных добродетелей», что отражает влияние конфуцианства на корейскую культуру. В каждом выступлении *Пхансори* барабанщик играет важную роль, находясь в центре внимания на сцене. Он не только создает ритм, но и поддерживает певца своими восклицаниями и ударами барабана, что придает выступлению особую энергию и динамику. Каждое выступление *Пхансори* становится настоящим театральным спектаклем, где музыка, слова и движения исполнителя взаимодействуют, чтобы создать захватывающее зрелище для зрителей.

Проведенный анализ развития оперного искусства Китая, Японии и Кореи позволяет сделать вывод о том, что социокультурные и религиозные факторы играют ключевую роль в



формировании культурного ландшафта этого региона. Музыка становится неотъемлемой частью образовательной традиции в этих обществах, глубокие корни которой простираются в историю Китая. Эти страны активно обмениваются культурными ценностями и трансформируют музыкальные элементы, адаптируя их под свои потребности и развитие общества.

Создание официальных музыкальных институтов (например, *Юэфу* в Китае, *Ягакуро* в Японии и *Чанаквон* в Корее) сыграло важную роль в поддержке и развитии музыкального искусства, что способствовало эволюции музыкального искусства.

В сфере влияния китайских музыкальных элементов на развитие музыки в Японии и Корее следует отметить, что, несмотря на значительное влияние китайской музыкальной культуры, эти страны постепенно выработали собственные уникальные музыкальные стили и манеры исполнения. Например, в Японии традиционные формы музыки театра *Но* и *Кабуки* включают японские эстетические концепции и другие элементы, создавая собственный уникальный стиль исполнения, мелодику и ритм. Аналогично, в Корее сформировалась богатая традиция корейской *Пхансори*, включающая уникальные мелодии и ритмы. Сказанное свидетельствует о том, что Япония и Корея продолжают развивать собственные музыкальные традиции, которые являются важной составной частью их национальной и культурной идентичности.

*Список литературы:*

1. Заднепровская Г. В. Отечественная «альтернативная» опера на рубеже XX–XXI веков: новый взгляд на жанр // МНИЖ. 2017. № 9–19 (63). С. 122.
2. Образцов С. В. Театр китайского народа. М.: Искусство, 1957. С. 137–138.
3. Сяо Юмэй, Ван Гуанцзы. Исследование древних китайских музыкальных инструментов и китайской классической оперы. Цзилинь: Изд-во Цзилинь, 2010. С. 194, 217.
4. Сюй Хайлинь. Эстетика древней китайской музыки. Фуцзянь: Изд-во образования Фуцзянь, 2004. С. 149–151.
5. Янь Иньлу. Исторические рукописи древнекитайской музыки. Пекин: Народное музыкальное изд-во, 1981. С. 213, 214.
6. Арт П. Издательство китайской оперы. Пекин: Изд-во китайской драмы, 1999. С. 43–47.
7. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2011. С. 30.
8. Ли Цзяньфу. Особенности ведущих музыкальных инструментов, используемых в китайской музыкальной драме Байцзюй // Теория и история искусства. 2018. № 1–2. С. 159.
9. Ли Цзяньфу. Театральный грим в традиционной китайской культуре // Теория и история искусства. 2020. № 3–4. С. 203.
10. Чжао Вэйпин. Историческое исследование музыки в Китае и Восточной Азии. Шанхай, 2012. С. 54–56, 84–86, 164.
11. Ананина Н. Г. Японский театр Но. М.: Наука, 1984. С. 189, 247.
12. Асахи Хосэ. История и понимание японской музыки. Пекин: Народное музыкальное изд-во, 1982. С. 53, 74.
13. Гун Хуньюй. Исследования корейских, европейских и американских ученых по древнекитайской музыке, переданной в Корею // Китайская музыковедческая наука. 2002. № 3. С. 98.
14. Провайн Р. С. Природа и степень сохранившегося китайского музыкального влияния на Корею // Мир музыки. 1987. № 29. С. 14.



15. Кукерц Й. Музыка корейского Ренессанса. Песни и танцы XV века по Джонатану Конди // Die Musikforschung. 1897. № 40 (1). С. 90.

16. Шин П. К. Музыкальная культура древней и средневековой Кореи и её отражение в трактате Сон Хона «Акхык квебом»: основы музыкальной науки XV века. М., 2004. С. 19.

17. Чан Сисун. История корейской музыки. Пекин: Изд-во Центр. консерватории музыки, 2008. С. 19.

*References:*

1. Zadneprovskaya, G. V. Domestic 'alternative' opera at the turn of the XX-XXI centuries: a new look at the genre." Mnij. 2017, no. 9-19 (63), pp. 122.

2. Obraztsov, S. V. "The Theater of the Chinese People." Moscow: Iskusstvo, 1957, pp. 137-138.

3. Xiao Yumei, Wang Guanzi. "Study of ancient Chinese musical instruments and Chinese classical opera." Jilin: Jilin Publishing House, 2010, p. 194, 217.

4. Xu Hailin. "Aesthetics of ancient Chinese music." Fujian Education Press, 2004, pp. 149-151.

5. Yan Yinlu. "Historical Manuscripts of Ancient Chinese Music." Beijing: People's Music Publishing House, 1981, pp. 213, 214.

6. Art, P. "Chinese Opera Publishing." Beijing: Chinese Drama Publishing House, 1999, pp. 43-47.

7. Budaeva, T. B. "Music of traditional Chinese theater jingju: Beijing Opera." Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, 2011, p. 30.

8. Li Jianfu. "Characteristics of Leading Musical Instruments Used in Chinese Musical Drama Bayzuy." Theory and History of Art. 2018, no. 1-2, p. 159.

9. Li Jianfu. "Theatrical Makeup in Traditional Chinese Culture." Theory and History of Art. 2020, no. 3-4, p. 203.

10. Zhao Weipin. "Historical Research on Music in China and East Asia." Shanghai, 2012, pp. 54-56, 84-86, 164.

11. Anarina, N. G. "Japanese Noh Theater." Moscow: Nauka, 1984, pp. 189, 247.

12. Asahi Hose. "History and Understanding of Japanese Music." Beijing: People's Music Publishing House, 1982, pp. 53, 74.

13. Gun Hunyuy. "Research by Korean, European, and American Scholars on Ancient Chinese Music Transmitted to Korea." Chinese Musicology. 2002, no. 03, p. 98.

14. Provine, R. C. "The Nature and Extent of Surviving Chinese Musical Influence on Korea." The World of Music. 1987, no. 29, p. 14.

15. Kuckertz, J. "Music of the Korean Renaissance. Songs and dances of the fifteenth century by Jonathan CONDIT." Die Musikforschung. 1897, no. 40, no. 1, p. 90.

16. Shin, P. K. "Musical Culture of Ancient and Medieval Korea and its Reflection in Son Heon's Treatise 'Akheuk gwebeom': Foundations of Music Science.' XV Century Art History." Moscow, 2004, p. 19.

17. Chang Sisun. "History of Korean Music." Beijing: Central Conservatory of Music Publishing House, 2008, p. 19.

