



Научная статья

УДК 780.634(5)

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.56.1.06>

К истории мелодических ударных инструментов. Азиатские предки ксилофона (металлофона) и функционально близкие ему инструменты

Маргарита Владимировна Есипова

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва, Российская Федерация
esipova.margo@yandex.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4537-4041>

Аннотация: Предыстория практически вышедших из практики и ныне возрождаемых инструментов типа ксилофона в Азии восходит к 4–3 тыс. до н. э. Приблизительно со второй половины 1 тыс. до н. э. в разных регионах Азии развитие мелодических инструментов типа ксилофона (включая литофоны и металлофоны, согласно классификации К. Закса и Э. М. фон Хорнбостеля) сопровождалось неким «шлейфом» сопутствующих мелодических ударных инструментов: в первую очередь, это наборы звучащих чаш (керамические и бронзовые), наполняемые водой, позднее — наборы гонгов определенного строя. Функции и сферы применения этих инструментов во многом совпадали. Рассеянные по разным источникам сведения позволили провести сопоставление (где возможно — синхронное) аналогичных древних инструментов разных стран и регионов Азии, несмотря на разную степень изученности этих инструментов и их отдаленность от нас во времени. Так, ксилофон-металлофон фансян (в статье ему уделено особое внимание), вопреки общепринятому в европейском инструментоведении мнению о том, что ксилофоны не играли большой роли в музыке Восточной Азии, просуществовал в Китае свыше тысячелетия; он имеет свою иконографию и посвященную ему литературу, в то время как об аналогичных инструментах Индии и Персии (Ирана) имеются поздние и зачастую скудные сведения. Но через многие сотни лет история фансяна продолжилась в ином культурном контексте.

Сравнительное описание предков современного ксилофона позволило представить общую картину разных цивилизационных взаимовлияний в Азии, начиная с глубокой древности, обнаружить преемственность традиций, пусть и «отсроченную», отложенную во времени, и обозначить пути формирования некоего общего инструментального фонического культурного ареала, охватывающего Восточную, Юго-Восточную, Центральную и Западную Азию.

Ключевые слова: мелодические ударные идиофоны, ксилофон, металлофон, литофон, гlockenшпиль, таранг, саптагхантика, фансян, хо:кё; пангхьянг, Великий Шелковый путь, саз-и альвах, саз-и касат, Абд аль-Кадир Мараги, китайская музыкальная иконография, японская музыкальная иконография, райго:дзу

Для цитирования: Есипова М. В. К истории мелодических ударных инструментов. Азиатские предки ксилофона (металлофона) и функционально близкие ему инструменты // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 1 (март 2024). С. 114–153. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.56.1.06>.

Research Article

To the History of Melodic Percussion Instruments. Asian Ancestors of the Xylophone (Metallophone) and Instruments Functionally Related to it

Margarita V. Esipova [Yessipova]

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
esipova.margo@yandex.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4537-4041>

Abstract: The prehistory of instruments (e.g. xylophone) which have practically gone out of practice and currently being revived in Asia dates back to 4-3 millenium BC. Approximately from the 2nd half of the 1000 in different regions of Asia, the development of melodic instruments such as xylophone (including lithophones and metallophones, according to C. Sachs — E.M. von Hornbostel classification) involved a kind “trail” of concomitant melodic percussion instruments: primarily sets of sounding bowls (ceramic and bronze), filled with water, later — sets of gongs of a certain order. The functions and scope of these instruments largely coincided. Information dispersed in various sources allowed to make a comparison (synchronously where possible) of similar ancient instruments from different countries and regions of Asia, despite various study degree and their remoteness in time. Thus, the Fangxiang xylophone-metallophone which is given special attention (contrary to the generally accepted opinion in European instrumentation that xylophones did not play a big role in the East Asia music), existed in China for over a millennium; it has its own iconography and covering literature, while late and often scant information is known about similar instruments of India and Persia (Iran). But after many hundreds of years, the history of Fangxiang was “reborn” in another cultural context. A comparative description of the modern xylophone ancestors made it possible to present an overview of various civilizational mutual influences in Asia starting from ancient times, to discover the continuity of traditions, although “delayed”, postponed in time, and to identify the ways of forming a certain common instrumental phonic cultural area covering East, South-East, Central and West Asia.

Keywords: tuned/pitched percussion idiophones, xylophone, metallophone, lithophone, Glockenspiel, tarang, saptagantika, fangxiang, hōkyō, panghyang, the Silk Road, saz-e alwah, saz-e kasat, Abd al-Qadir al-Maraghi, Chinese musical iconography, Japanese musical iconography, raigōzu

For citation: Esipova [Yessipova], Margarita V. 2024. “To the History of Melodic Percussion Instruments. Asian Ancestors of the Xylophone (Metallophone) and Instruments Functionally Related to it.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 1 (March): 114–53. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/moscons.v.2024.56.1.06>.

Пожалуй, нет такого музыкального инструмента, который обладал бы столь же запутанной, витиеватой, полной белых пятен историей, как ксилофон. А ведь это один из древнейших инструментов мира. К. Закс и Э. М. фон Хорнбостель определяют ксилофон как идиофон в виде набора ударяемых пластин/палок/трубок двух типов — с лежащими горизонтально и с подвешенными ударяемыми

частями¹. Подразумевается, что они обладают определенной высотой звучания, и инструмент имеет определенный строй, то есть это мелодический инструмент. Материал изготовления пластин может быть разным. В русской терминологии современному термину «ксилофон» (несмотря на его этимологию — греч. ξύλον / хулон — «дерево») соответствует немецкое «глокеншпиль» (также несмотря на этимологию — нем. Glocke — «колокол»)². В данном исследовании мы будем употреблять термин в общем типологическом значении, предложенном Заксом и фон Хорнбостелем.

Традиционно в музыковедении родиной ксилофона (в том числе ксилофона-металлофона³) считается Юго-Восточная Азия⁴, где до сих пор подобные мелодические инструменты доминируют⁵, наряду с наборами гонгов. Это верно, но только в отношении ксилофонов с горизонтальным положением ударяемых пластин (такие ксилофоны описаны и изучены). Первоначально в Западной Европе ксилофон считали китайским, индийским или турецким по происхождению инструментом. В Китае же в эпоху Цин (1644–1911) ксилофон с горизонтальным положением деревянных пластин считали мьянмаским (бирманским) инструментом, поскольку подобный инструмент с 22 пластинами (*паттала*) входил в состав одного из бирманских придворных оркестров развлекательной музыки — Мьяндянь го юэ⁶ (Мьяндянь — китайское название Мьянмы). По мнению мьянмаских ученых, которое разделяют и современные европейские, именно из Мьянмы (бывш. Бирмы) инструмент попал в Камбоджу, Таиланд и Лаос, где ныне распространены ксилофоны и с бамбуковыми и деревянными, и с металлическими пластинами. Точно датировать возникновение этих инструментов невозможно. Но известно, например, когда мьянмаский ксилофон был завезен на Шри-Ланку: он упоминается в знаменитой надписи

¹ Характерным примером служит *трынг* (*дан трынг*) — бамбуковый ксилофон вьетнамских народов дзярай, банар, эде и др., наделяемый сакральной силой.

² В современном оркестре «оркестровые колокольчики» (нем. Glockenspiel, «набор колоколов»; также Stahlspiel; франц. jeu de timbre(s), carillon; итал. campanelli, campanette) — ударный идиофон, первоначально — набор разновысотных колоколов, позднее — набор металлических пластин определенного строя (то есть металлофон).

³ Термин «металлофон», помимо общего значения — самозвучающий музыкальный инструмент (идиофон) из металла, является названием отдельного европейского инструмента, аналогичного ксилофону, но с металлическими ударяемыми пластинками, помещенными на мягкие жгуты. Современный (оркестровый) ксилофон также имеет металлические пластины.

⁴ По мнению некоторых современных ученых — островные государства Океании.

⁵ В Мьянме это — *паттала* (в трех разновидностях), в Камбодже это *роньет-айк*, *роньет-тхунг*, ксилофон-металлофон *роньат-деа*; в Таиланде *ранад-эк* и *ранад-тхум* (от кхмерск.), а также *понглонг*, в Лаосе — бамбуковые ксилофоны *ланат-эк* и *ланат-тхум*. В культурах островной Юго-Восточной Азии общее название ксилофонов — *гамбанг* (на Филиппинах — *габбанг*), имеется целый ряд разновидностей, в том числе металлофоны *сарон*, известный приблизительно с 8 века, и *гендер*, известный с 12 века). Как правило, это оркестровые (ансамблевые) инструменты. В данной статье мы не будем уделять специальное внимание этим инструментам, поскольку они хорошо изучены и описаны.

⁶ Ксилофон с 22 пластинами, называемый *паттала*, описан в китайской хронике «Да Цин хуйдянь» (1899) как инструмент меньшего из двух бирманских ансамблей, игравших во время придворных банкетов.

на каменном столбе в буддийском Ритуальном зале Кальяни в Баго (Мьянма) среди подарков, посланных на Шри-Ланку королем монов Дхаммазеди (годы правления 1471–1492). Известно, что яванский ксилофон *гамбанг* в XVII веке был завезен купцами в Китай и Японию.

Но история инструментов типа ксилофона куда глубже и сложнее, и дальнейшее наше изложение покажет, сколь причудливо взаимодействовали и переплетались разнонациональные и разноконфессиональные музыкальные традиции.

Ударные мелодические инструменты, способные воспроизводить определенный звукоряд, принадлежат к древнейшим инструментам человечества. Звучащие пластины предков современного ксилофона изготавливали из камня, бамбука, дерева, затем из металла, а позднее также из стекла. Соответственно материалу изготовления в органологии их определяют, как литофоны (с ударяемыми пластинами из камня), металлофоны (с пластинами из металла), ксилофоны (из дерева или из бамбука), а также кристаллофоны (из стекла, например, тайский ранат каеу, один из семи видов тайских ксилофонов) и т. д. Как будет видно из дальнейшего изложения, в культурах Восточной Азии ксилофон-металлофон с легкостью превращался в ксилофон-литофон (то есть аналогичный инструмент с каменными пластинами), сохраняя и свое наименование, и свои функции, и наоборот.

Регион распространения мелодических ударных типа ксилофона (как с горизонтальным, так и с вертикальным расположением пластин или брусков, укрепленных стационарно или подвешенных на жгутах в пространстве) обширен. Роджер Бленч ограничивает его географию так: на западе — Индия, на востоке — Китай, на севере — Лаос, на юге Индонезия и вплоть до Меланезии [20, 48] (добавим сюда Малайзию). Утверждение о том, что ксилофон был некогда завезен индонезийцами на Мадагаскар и распространился по всей Африке (откуда позже попал в Латинскую Америку), ныне некоторыми исследователями ставится под сомнение.

По утверждению К. Закса ксилофон попал в Европу «из Азии» в XV веке⁷, а ксилофон-металлофон — ко второй половине XVII века. Ранние европейские *глокеншпильи* представляли собой наборы маленьких бронзовых колокольчиков (отсюда и название инструмента), но в XVII веке колокольчики были заменены металлическими пластинами, то есть появился собственно ксилофон-металлофон.

⁷ Впервые упоминается в начале XVI века Арнольтом Шликом под названием *hueltze glechter*. Марен Мерсенн в труде «L'Harmonie universelle» (1636) изобразил ксилофон из 12 пластин, подвешенных на шнурах вертикально, и назвал инструмент «echelette» («лесенка»); он считал его турецким по происхождению.

В Австрии и Венгрии, в европейских славянских культурах и других восточноевропейских странах в народной среде зафиксированы ксилофоны с деревянными пластинами с вертикальным расположением ударяемых пластин, висящих на шнурах, — в Белоруссии, в России (под названием «дрова», см.: [2, 165–167], в Чехии («соломенные гусли»). Впервые в Европе народный (центрально-европейский) ксилофон упоминается в 1511 году (когда он появился, доподлинно неизвестно) под немецкими названиями *hölzernes Gelächter* или *Strohfiedel* («соломенный фидель/скрипка» — потому что брусья лежали на соломе).

ПРЕДЫСТОРИЯ КСИЛОФОНА

Попробуем реконструировать предысторию ксилофона, опираясь на дошедшие до нас артефакты, археологические и иконографические свидетельства и доступные литературные источники.

Древнейшим из сохранившихся считается найденный в 1949 году на археологической стоянке Биньда в южной провинции Донгнай во Вьетнаме литофон-ксилофон из 11 каменных прямоугольных плит длиной от 65 до 100 см, производящих при ударе пентатоновый звукоряд. Литофон датируют 4–3 тыс. до н. э. (ныне он хранится в Музее Человека в Париже)⁸. Предположительно, такие ксилофоны-литофоны с горизонтально расположенными ударяемыми пластинами имели земляной резонатор (вырытые в земле ямки, на которые помещались каменные пластины). Позднее были найдены ксилофоны-литофоны из 12, 15 и 32 пластин. Вьетнамцы назвали эти инструменты *дан да*. Литофон из трех пластин был найден в 1993 году в провинции Дакнонг (южный Вьетнам), где проживают мнонги. Этот древнейший инструмент был возрожден, и ныне у некоторых этнических групп Центрального плато (Тэйнгун) литофоны-ксилофоны имеют сакральное значение и сохраняются как семейные ценности, на них играют во время важных церемоний в честь местных божеств⁹. Мнонги называют их *гоонглу* — «каменные гонги».



Ил. 1. Литофон-ксилофон из 12 пластин вьетнамской народности раглай (найден в Кханьшоне, провинция Кханьхоа)

Фото с сайта образовательного центра Нусантара (Nusantara Studies Center)
<https://nikrakib.blogspot.com/2020/07/blog-post.html>

⁸ Есть еще две области распространения, в которых литофон развил свои собственные традиции: Центральная Африка и север Южной Америки.

⁹ Ныне во Вьетнаме сохранился в практике ксилофон *трынг* с подвешенными в виде лесенки бамбуковыми трубками (до 48), последовательно уменьшающегося размера. Считается, что каждая трубка является обителью божества (это характерное для всей Юго-Восточной Азии верование). Долгое время на *трынге* запрещено было играть в развлекательных целях. Аналогичные ксилофоны с подвешенными (лесенкой) в раме ударяемыми бамбуковыми трубками характерны для культур континентальной Юго-Восточной Азии.

С 1950-х годов в ряде провинций (Даклак, Кханьхоа, Доннай, Ниньтхуан, Биньфыок, Ламдонг и Фуйен) было обнаружено около 10 наборов литофонов, каждый набор состоит из 8–12 узких камней.

Близки вьетнамским базальтовые литофоны, найденные в Индии, их пластины были отполированы так, что напоминают металлические. 20 таких пластин раскопаны в Санкарджанге в районе Ангул штата Орисса, их датируют 2 — началом 1 тыс. до н. э. Считается, что это один из самых древних музыкальных инструментов Индии [48] (см. ил. 2). Предположительно, он как-то связан с культурами Юго-Восточной Азии. Так, в провинции Западная Суматра на о. Суматра (Индонезия) найден древнейший литофон из шести пластин разного размера, производящих при ударе разные тоны [36]. То есть предыстория ксилофона определенно связана с регионом Юго-Восточной Азии.



Ил. 2. Литофон из Сарканджанга, Государственный музей Ориссы

Фото опубликовано в статье: [48, 6]

Приведенные факты корректируют распространенное представление о том, что мелодические ударные впервые появились в Китае. Наиболее древние из известных китайских одиночных литофонов (из одного камня), найденные в 1978 году в провинции Хубэй, датируют династией Ся (ок. 2070–1600 до н. э.)¹⁰; инструменты же в виде наборов литофонов — *бяньцин* (углообразные пластины, подвешиваемые в раме) появились в поздний период династии Шан (1711–1066 до н. э.). *Бяньцин* из 32 каменных пластин был обнаружен в провинции Хубэй при раскопках гробницы правителя И княжества Цзэн (вассальное княжество южного царства Чу), датированной 433 годом до н. э. *Бяньцины* найдены также в провинции Ляонин и в автономном районе Внутренняя Монголия. Этот инструмент в древнекитайском конфуцианском оркестре всегда составлял пару с набором колоколов (карильоном) бяньчжун. Впоследствии из Китая литофоны были завезены в Японию (в эпоху Хэйан (794–1185) упоминается одиночный литофон кэй, который делался также и из металла), а в начале XII века — в Корею (наборы литофонов). Пластины *бяньцина* иногда делали из нефрита, а иногда из металла, при сохранении углообразной формы. Но этот древний мелодический ударный из-за его специфической формы, приводящей к более сложной форме колебаний, и принципа подвески пластин отнести к ксилофонам

¹⁰ Литофон *цин* упоминается в «Шицзин» — «Книге песен», IX в. до н. э. (ода № 208, он звучал совместно с губным органом *шэном*).

мы не можем (в западноевропейской литературе инструмент иногда определяют как «каменный карильон», «каменные куранты»; и действительно, его звук более напоминает колокольный).

Далее, после находок 2 — начала 1 тыс. до н. э., в истории ксилофона на столетия наступают «темные» времена.

КСИЛОФОН И СОПУТСТВУЮЩИЕ МЕЛОДИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ИНДИИ

Уникальные инструменты (редко, но все же звучащие и в наши дни), которые можно причислить к ксилофонам-литофонам, существуют в Южной Индии. Один их вид — с вертикальным расположением ударяемых частей — это каменные (гранитные) музыкальные колонны, расположенные внутри или снаружи южноиндийских храмов (традиция развивалась около тысячелетия, наиболее ранний из известных образцов инструмента датируется VIII веком н. э.; см. ил. 3). Колонны в сечении могут быть как круглыми (большинство) или овальными, так и квадратными, октагональными, полигональными (подробнее см.: [3, 62–68]), число колонн различно, оно может достигать пятидесяти и более, но, как правило, не меньше трех-пяти, по ним ударяют ребром ладони с кожаной обмоткой-подушечкой (возможны и удары палкой-колотушкой)¹¹, производимый звук напоминает ксилофон, только более мягкий и глухой. Изучение этих инструментов в Индии началось в середине 2000-х годов.

Второй, более редкий вид, с горизонтальным расположением звучащих частей, — это «музыкальные ступени» некоторых храмов штата Тамилнад, при топающем ударе издающие звуки разной высоты (например, одна из лестниц индуистского храма Айраватешвары XII века производит семиступенный звукоряд). Однако индийские музыковеды до последнего времени не включали эти инструменты в категорию мелодических ударных, которые они обозначают общим термином *таранг* (букв. — «волны»)¹² [22].

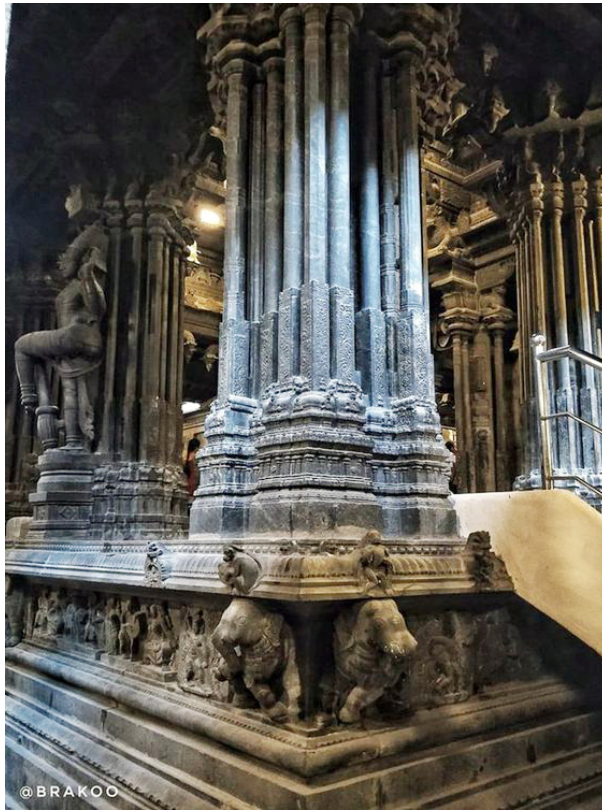
Индийская категория *таранг* объемлет мелодические ударные. Она включает как мембранофоны — *таблатаранг*, круговой набор из 10–16 барабанов *даян* определенного строя¹³, так и идиофоны — ксилофоны *каштатаранг* (*кашттаранг*, также *бастран*, *таранга*) с двенадцатью и более деревянными пластинами последовательно увеличивающейся длины, закрепленными горизонтально на двух рейках, а также восходящий к древним временам инструмент¹⁴, известный ныне как *джалтаранг* (керамические, фарфоровые или металлические

¹¹ Обычно пишут, что традиция игры на колоннах утрачена, но в 2020 году мне посчастливилось увидеть, как играет брахман на подобных колоннах в одном из южноиндийских храмов.

¹² Видимо, наименование вьетнамского ксилофона *трынг* связано с индийским термином.

¹³ Подобные наборы барабанов характерны для Мьянмы, Таиланда, встречаются в Индонезии.

¹⁴ По мнению индийских исследователей, он упомянут в Кама-сутре (II–III века) под названием *удака вадья* («водяной инструмент»). Был распространен на востоке Индии.



Ил. 3. Звучащие колонны шиваитского храма Неллайаппар (VIII век), г. Тирунелвели, штат Тамилнад, Индия

Фото: Bharath @brakoo

чаши с водой, их может быть 15, 22, ныне чаще 18)¹⁵. Сюда же относятся поздние инструменты — популярный в Северной Индии ксилофон-кристаллофон *канчтаранг* (или *мукуртаранг*) с двадцатью стеклянными пластинами разной величины [33, 70–71] и *лохтаранг* — набор железных круглых плоских дисков разного размера, подвешенных вертикально в рамке (например, по четыре диска в пять или шесть рядов)¹⁶.

¹⁵ Другие названия инструмента: *джал-янтра*, *джалатарангам/джалатхарангам*; в Пакистане — *матка*. Закс и фон Хорнбостель отнесли этот инструмент к категории стоячих колоколов (111.242.11).

¹⁶ Этот народный инструмент может иметь древнейшие корни: известно, что в Древней Греции для проведения акустических экспериментов и вычислений использовались металлические диски, наборы из четырех дисков одинакового диаметра, но разной толщины стали использоваться как музыкальные инструменты [4, 168]. Греческие влияния шли в Индию через Гандхару.

В Южной Индии известен и инструмент в виде одного диска (*семакалам*, *семаккалам*, *сомангалам*), звучащий в храмах и во время процессий.

Ил. 4. Набор дисков *лохтаранг*

Источник фото: <https://www.flickr.com/photos/55741631@N07/>

К категории *таранг* относится и такой металлофон, как *шримандал* (под этим названием он описан у К. С. Котари), или *тхалитаранг*, *налтаранг* (*наллатаранг*), распространенный в штате Раджастан (Северо-Запад Индии), — 12 пластин из латуни или железа разной длины — от 12,5 см до 20,5 см, нанизанные на шнуры и привязанные к декорированной железной вертикальной рамке. Ударяют по пластинам двумя деревянными палочками с набалдашниками. Инструмент имеет октавный диапазон. Котари считает, что этот инструмент принадлежит к семейству аналогичных инструментов (металлофонов) Юго-Восточной Азии [32, 27]. Но в этом регионе распространены металлофоны с горизонтальным расположением пластин. *Шримандал* издавна был инструментом праздничных процессий. К сожалению, неизвестно, когда он появился в Индии и индийский ли он по происхождению¹⁷.

Историю индийского *шримандала*¹⁸ могут частично дополнить следующие факты. В Индии в прошлом существовал инструмент *сантагхантика* (санскр.; бенгали *сабдагхантика* — букв. «семь колокольчиков»). Под этим названием

¹⁷ Судя по описанию, инструмент можно сравнить с европейским военным инструментом, известным как колокольная лира, лира-глокеншпиль (bell lyra, lyra-glockenspiel) или кавалерийская лира, появившимся в XVIII веке.

¹⁸ Нельзя не отметить, что ныне термин «*шримандал*» используется для обозначения струнного инструмента, а в округе Джайсалмер (на границе с Пакистаном) аналогичный инструмент называют *джалтаал*, он рассматривается как специфическая разновидность *джалтаранга*.

К категории «*таранг*» в современной Индии относят и струнный инструмент *бюльбюльтаранг*, аналог японского *тайсё:гото*. *Тайсё:гото* — японская 2-струнная цитра с клапанами-клавишами, создана в начале 1912 года в Нагоя Морита Горо (название связано с тем, что инструмент создан в начале эры Тайсё, 1912–1927). *Тайсё:гото* получил распространение в Индии и Пакистане.

известны и набор из семи колокольчиков разного размера (то есть карильон), и ксилофон из семи металлических пластин, закрепленных горизонтально (ср. с историей европейского *глокеншпиля*). Играли на саптагхантика металлическим молоточком с мягким набалдашником [27, 363], позднее число пластин было увеличено до четырнадцати. Ксилофон-металлофон *саптагхантика* был известен и под названием *саптасвараба*, то есть производящий семь *свар*¹⁹. Впервые в европейских источниках он упоминается в конце XIX века («*sedptasvarab, septagbantika or Indian Glockenspiel*» — в кн.: [23, 105–106]) как инструмент, известный в Южной или Центральной Индии. И далее в европейской музыковедческой литературе повторяется именно эта информация — К. Закс описывает инструмент *саптагхантика* и *саптасвараба* в работе [38, 27] (со ссылкой на кн.: [39]), определяя его как *Siebenglockenspiel* — «*глокеншпиль* из семи пластин/колокольчиков». А все последующие исследователи ссылаются уже только на Закса.

В 1930 году индийский музыковед Пичу Самбамурти (1901–1973) в «Каталоге выставки музыкальных инструментов в Государственном музее Ченная» не описывает *саптагхантика* в числе известных в его время (то есть в 1920-е — 1930-е годы) инструментов, но упоминает его во Введении, называя его «сохранившимся донныне» и приводя рядом два термина — *саптагхантика* и *наллатаранг* [там же, 2]²⁰. Далее Самбамурти уточняет, что эти ударные инструменты (второй в данном случае он обозначает термином *джалтарангам*²¹) производят звуки разной высоты, и поясняет, что *саптагхантика* — это набор колокольчиков разного размера, по которым ударяют маленькие молоточки, присоединенные к клавиатуре [там же, 4]. То есть, по Самбамурти, — это ранний карильон. Из контекста ясно, что *саптагхантика* появился значительно позже, чем *джалтаранг* (а надо отметить, что историю джалтаранга возводят ко временам Александра Македонского²²). Но все-таки, когда именно появился в Индии металлофон аналогичного строя, до сих пор не выяснено²³.

¹⁹ Свара — ступень индийского звукоряда.

²⁰ *Наллатаранг* — разновидность мелодического ударного инструмента, введенная в практику Аллаудин Ханом в начале XX века; представляет собой 22 цинковые трубки, наполненные водой и крепящиеся в ряд на деревянной раме.

²¹ *Джалтаранг* — индийский мелодический ударный идиофон, набор пиалообразных керамических или металлических сосудов (от 16 до 20) последовательно уменьшающегося размера, в разной степени наполненных водой и расположенных полукругом перед сидящим музыкантом, ударяющим палочками по краям сосудов.

²² В Древней Греции существовали наборы чашеобразных колоколов — *оксипаффы* (ὄξυβαφον — букв. «сосуд для уксуса»), первоначально они использовались для проведения акустических экспериментов по исследованию музыкальных интервалов. Изготавливались они из глины или из металла, были одинакового размера и наполнялись водой до разного уровня (что определяло высоту их звучания); ударяли по ним деревянной палочкой [5, 410–411].

²³ Не исключено, что набор из 7 колокольчиков стал известен в Индии в связи с деятельностью иезуитских миссионеров (приблизительно с XV–XVI веков), возможно, именно они завезли в страну европейский средневековый набор небольших колоколов цимбала, или глокеншпиль; к тому же индийский термин саптагхантика как бы повторяет судьбу термина «глокеншпиль» (от набора колоколов к ксилофону).

Доктор Калпеш Джани также упоминает джалтаранг и саптагхантика [30, 91] как инструменты одной категории, то есть функционально близкие, но описывает последний только как семь колоколов разного размера, по которым ударяют металлическим молоточком.

* * *

Традиционно считалось, что азиатским предком современного европейского ксилофона-металлофона является индонезийский *сарон барунг* (*сарон*) — металлофон из семи бронзовых пластин, расположенных горизонтально поверх резонирующей рамы (но фиксированных не жестко) и производящих определенный звукоряд²⁴ (напомним, что европейцы начали осваивать Индонезию с начала XVI века, когда и могли впервые увидеть и услышать *сарон*).



Илл. 5. Разновидности *сарона*. Институт искусств Индонезии в Суракарте
Фото: Gi. Sciarrino (Wikimedia Commons)

Самое раннее известное изображение *сарона*, по данным Я. Кунста, находится на рельефах начала IX века буддийского комплекса Боробудур на острове Ява (но ныне эта идентификация ставится некоторыми искусствоведами под сомнение в виду плохой сохранности и размытости рельефа). С большей уверенностью можно полагать, что *сарон* существовал в индуистской империи Маджапахит (XIV–XV века) на восточном побережье острова Ява; известно

²⁴ Скорее всего, ксилофон с деревянными пластинами появился раньше, чем с металлическими (на что указывает и его название, от *ξύλον* / *xulon* — «дерево»). Родиной этой ранней разновидности инструмента считают Юго-Восточную Азию, ксилофоны с металлическими пластинами появились в островной части региона приблизительно в VIII веке.

его изображение на рельефе индуистского храма Панатаран, XIV век [19, 71] (ныне он сохраняется в составе архаичных балийских ансамблей).

Но, как бы то ни было, история ксилофона-металлофона на несколько веков древнее.

КСИЛОФОН-МЕТАЛЛОФОН И СОПУТСТВУЮЩИЕ МЕЛОДИЧЕСКИЕ УДАРНЫЕ В КИТАЕ

Разновидность ксилофона-металлофона (с вертикальным расположением ударяемых пластин) на несколько веков ранее, чем в Индонезии, появляется в одном из северных государств Китая периода Южных и Северных династий²⁵. В документах государства династии Южная Лян (397–414) впервые упоминается ударный мелодический металлофон — «медный *бяньцинь*» (использован термин-уподобление: *бяньцинь* — это название древнего китайского литофона, набора каменных пластин углообразной формы; то есть собственного китайского наименования у инструмента еще не было²⁶). Чжэн Жучжунь считает, что скорее всего этот инструмент и был разновидностью ксилофона-металлофона, позднее известного как фансян [49, 49]²⁷. Ранее современные китайские исследователи относили появление *фансяна* ко временам династии Северная Чжоу (557–581) — тобаскому государству в Северном Китае²⁸ периода Южных и Северных династий²⁹. Соответственно он считался инструментом сяньбийского (то есть тюрко-монгольского или древнемонгольского) происхождения³⁰. Некоторые китайские исследователи, в числе которых Син Тан, называют фансян среди инструментов «Западного края» (то есть Синьцзяна), популярных в музыке сяньбийской династии Северная Чжоу [42, 120]. Упоминание «медного *бяньцинь*» в документах династии Южная Лян подтверждает сяньбийское происхождение инструмента (Южная Лян была основана одним из сяньбийских племен) и углубляет его историю. Здесь крайне важно вспомнить, что репертуар придворной церемониальной музыки сяньбийских и тобаских государств формировался под воздействием центрально-азиатских и индийских традиций, и именно они образовали уникальный сплав в музыкальных культурах княжеств-оазисов Синьцзяна.

²⁵ В период Южных и Северных династий (кит. Нань-бэй-чао; 420–589) произошло частичное завоевание Китая чужеземными народами. Районы бассейна реки Хуанхэ оказались под властью монголоязычных сяньбийцев, создавших тобаское буддийское государство Северное Вэй (Тоба Вэй; существовало в 386–535 годах, его столицы — Пинчэн, близ современного города Датун, затем Лоян), объединившее северную часть Китая.

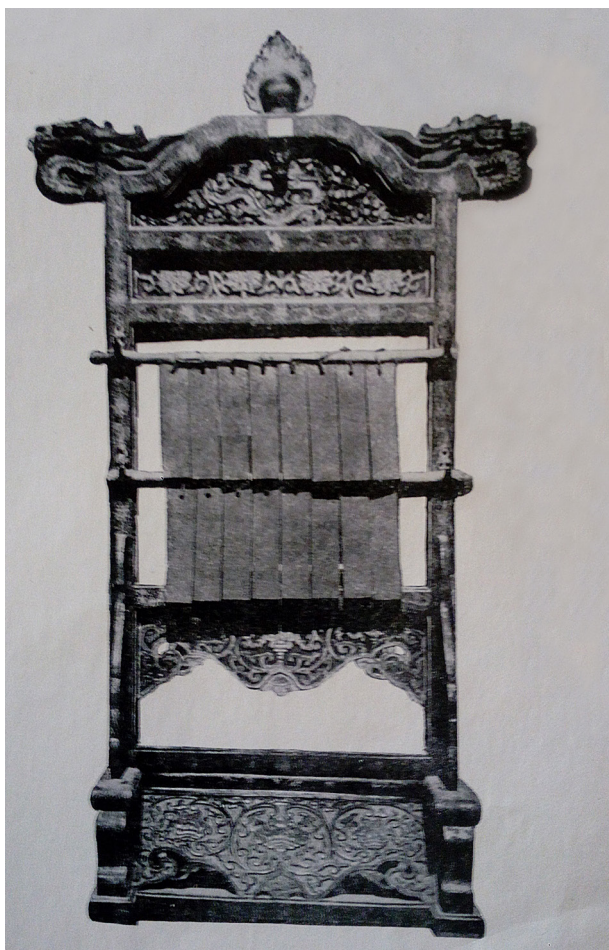
²⁶ Вероятно, этот термин-уподобление послужил возникновению мнения (которое мы не разделяем), что *фансян* представляет собой металлическую имитацию литофона.

²⁷ Впервые в отечественной литературе инструмент описан в брошюре [12] и справочно-энциклопедическом издании [8].

²⁸ Возникло на месте государства Западная Вэй.

²⁹ С 576 года оно ежегодно платило дань шелком Тюркскому каганату за военную помощь.

³⁰ Племена тоба — одна из ветвей сяньбийских племен, обитавших в Прибайкалье, монгольских степях и на территории современного китайского автономного района Внутренняя Монголия, — постепенно завоевывали пространства Северного Китая. До сих пор единого мнения о происхождении тоба, тобгачей нет, то ли это были монголоязычные (сяньбийские), то ли тюркоязычные племена, родственные хунну.



Ил. 6. Фансян. Музей Гугун, Пекин

Фото из издания: [12]

Итак, *фансян* (среднекит.; кит. фан — квадрат; также две лодки, привязанные бок о бок; плот; сян — эхо) — инструмент не китайского происхождения³¹ — получил широкое распространение в последующие эпохи. Выглядел он так: в декорированной деревянной раме с перекладинами на шнурах в вертикальном или чуть наклонном положении закреплены металлические пластины (шнуры продеты в просверленные по краям пластин отверстия), обычно они располагаются в два ряда). Пластины одинаковой длины,

³¹ Иное, реже встречающееся название инструмента — *чан/чанг* [40, 481] (тюркск.? ср. с названием тарелок или колокола у хунну — *çeng* и с тибетским названием бонского тарелкообразного колокола — *gchang*).

но разной толщины (тонкие производили более высокие звуки), по ним ударяли маленьким молоточком, который обычно делался из рога животного.

Во времена династии Суй (581–618), сменившей Северную Вэй на той же территории и объединившую весь Китай, статус *фансяна* значительно повысился: он вошел не только в состав придворных «иностранных» оркестров развлекательной музыки, но и в состав придворного церемониального (конфуцианского) оркестра *яюэ* («изысканная музыка»). Вероятно *фансян* с каменными пластинами мог заменять в оркестре традиционный для конфуцианской музыки литофон *бяньцзин* — один из восьми обязательных инструментов конфуцианского оркестра³².

Фансян описан во многих литературных источниках, начиная с энциклопедического труда «Тундянь» (766–801) ученого Ду Ю, в разделах, посвященных музыке, в ряде династийных хроник, начиная с «Цзю Тан шу» («Старая история династии Тан», 945 год), и вплоть до «Мин ши» («История династии Мин»; завершена в 1739 году). В «Цзю Тан шу» *фансян* упоминается в составе одного из девяти «иностранных оркестров» музыки *сюэ* (придворной развлекательной музыки): пластины его имели одинаковую длину и ширину, но они были разными по толщине, при этом более тонкие производили более низкие тона, а более толстые — более высокие. В те времена инструмент состоял из 12 пластин, которые были расположены в два ряда (6+6).

Уникальное и, видимо, одно из самых ранних изображений малого *фансяна*, как мы предполагаем, находится на рельефе погребального мраморного ложа эпохи Суй из Северного Китая, хранящегося ныне в Японии, в музее Михо (г. Кока префектуры Сига). По предположению исследователей, гробница принадлежала знатному согдийцу (согдийцы — народ иранского происхождения — прибывали в Китай по Великому Шелковому пути, к началу IV века они основали торговые общины по всему Китаю). Рельефы одиннадцати панелей ложа изображают разнонациональные сюжеты (тюркские тобаские, сяньбийские, согдийские). Особый интерес для нас представляет одна из панелей, где обнаруживается слияние древних согдийских (а согдийский буддийский пантеон включал ряд древнеиранских божеств) и буддийских центральноазиатских верований, персонажи которых объединены в пространстве единого сюжета (см. ил. 7).

В верхнем ярусе — 4-рукая богиня, вероятно зороастрийская Нана, изображения которой широко распространены в Согдиане, в Хорезме, а также на севере Китая и ассоциируются с погребальным культом [37]. В среднем ярусе — буддийские бодхисаттвы, стоящие на лotosовых тронах и играющие дуэтом, а в нижнем ярусе — «земной» центральноазиатский ансамбль³³ аккомпанирует танцовщице.

³² В состав оркестра *яюэ* в соответствии с традиционной классификацией *баинь* входили инструменты восьми категорий.

³³ В составе ансамбля — инструменты персидского (угловая арфа, лютя *пита* с отогнутой головкой) и индийского (лютя *усяньпина* с неотгнутой головкой).



Ил. 7. Рельеф погребального мраморного ложа эпохи Суй. Музей Михо, Япония

Фото с официального сайта музея: <https://www.miho.jp/booth/html/artcon/00000432e.htm>

Один из бодхисаттв играет на лютне с длинной шейкой и фигурным при- таленным корпусом, вероятно ранней формой *тара* или *рубаба*³⁴ (близкой со- временным *памирскому рубабу* и индийскому щипковому *эсрару*); в те времена китайцы называли иностранные лютни *хупина*. Второй бодхисаттва играет на малом *фансяне* (до сих пор инструмент не был идентифицирован исследователями, но при сравнении его с каноническим изображением бодхисаттвы с *фансяном* в японском собрании «Буцудзодзуи», см. ниже ил. 15, напрашивается вывод: скорее всего это малый *фансян*). Дуэт не китайских инструментов на рельефе может быть подтверждением функционирования *фансяна* в Согде и его предполагае- мого некоторыми исследователями центральноазиатского (из «Западного края», Синьцзяна) происхождения. (Отсюда, возможно, протягивается нить к более поздним персидским «изобретенным» ксилофонам, письменные сведения о ко- торых появляются лишь в начале XV века, то есть тогда, когда *фансян* в Китае уже почти вышел из практики — об этом ниже.)

³⁴ Интересно, что аналогичная лютня изображена в руках царя Давида в Арабской петер- бургской псалтыри 1-й половины XI века.



Ил. 8. Фрагмент рельефа погребального ложа

В эпохи Суй и Тан появляются изображения *фансяня* в росписях буддийских пещерных храмов в Дуньхуане — в составе райских небесных оркестров в амидаистских мандалах, например, на знаменитой фреске в пещере № 220, датированной 642 годом, в составе оркестра из 28 музыкантов (в амидаистской музыкальной иконографии никогда не изображались культовые инструменты, сопровождающие службы, присутствовали только светские). И с тех пор этот инструмент закрепляется в амидаистской иконографии как оркестровый, причем не как инструмент небесных музыкантов, а как инструмент бодхисаттв (как, например, в японской живописи райго;дзу³⁵, о которой еще пойдет речь далее), что существенно повышает его сакральный статус.

Однако в Китае *фансян* первоначально был светским инструментом придворной музыки, он использовался как оркестровый и как аккомпанирующий камерным поэтическим речитациям, видимо для этой цели его пластины стали делать из нефрита — они производили более нежные камерные звуки. Соответственно *фансян* в традиционной древнекитайской классификации музыкальных инструментов *баинь* («восемь звуков») был включен не в категорию «Металл»³⁶, а в категорию «Камень» (!), а само введение инструмента в эту классификацию означало официальное признание инструмента своим, китайским. Использование нефрита имело символическое обоснование, поскольку нефрит (кит. «юй») считался священным камнем — символом власти (нефритовые пластинки подвешивались к поясу императора и т. п.) и высокого положения в обществе, из него делали культовые диски *би* с отверстием в центре, считавшиеся символом Неба. Позднее пластины *фансяня* также делали из простого камня (видимо такой инструмент имел в виду Чэнь Цзэкан, отметив, что *фансян* использовался и в народной среде [16, 38]).

Инструмент пользовался значительной популярностью, в эпоху Тан *фансяню*, как и другим излюбленным инструментам, посвящались стихи-песни: «Фансян гэ» («Песня о фансяне») Ли Яня, одноименное сочинение Ню Шу (его первые строки: «В сфере музыки это такое наслаждение и редко встречающееся лакомство; / Ничто не сравнится с [сидением] глубокой ночью и слушанием фансяня»; цит. по: [18]), «Фансян» Лу Гуймэна (по прозвищу Тянь Суй; ум. 881), «Слышать фансян ночью» Юн Тао (род. ок. 805) и др. Многие поэты сочиняли стихи, рассчитывая на сопровождение нежных звуков нефритового *фансяня*. История сохранила имена лучших исполнителей на *фансяне* тех времен — Сяньци Ма и Бин У.

Иконография свидетельствует о том, что *фансян* существовал в разных регистровых разновидностях (переносной малый, иногда устанавливаемый на столе, и стационарный большой). Уже в эпоху Тан появился *фансян* с 16 пластинами. Так, поэт IX века Фан Гань в стихотворении «Домашний музыкант из особняка Иньмин в Синьани [играет на] фансяне» пишет о 16 тонах инструмента, «проникающих глубоко в наши души». Из этого же стихотворения мы узнаем, что «посторонним не разрешается слушать эту музыку, / И обычно [она исполняется] только на банкетах в главном зале [дворца]» [18].

³⁵ Здесь и далее в японских терминах согласно принятой в отечественном японоведении традиции двоеточием обозначается удлинение гласной.

³⁶ Традиционно категорию «Металл» представляли колокола.

В энциклопедическом труде «Юэшу» («Книга о музыке») Чэнь Яна (1104) указано, что строй *фансяна* с 16 пластинами поначалу отличался от строя *бяньжунуна* (набора колоколов) и *бяньцина* (набора литофонов) [44, 16]. Это очень важная информация: можно предположить, что *фансян* первоначально имел строй, не соответствующий китайской 12-тоновой шкале *люй-люй*, которой следовали «настройки» набора колоколов *бяньжунуна* и набора литофонов *бяньцина*; но каков тогда был этот строй, неизвестно. Однако со временем строй был приближен к 12-тоновому строю оркестровых литофонов и колоколов.

Фансян как оркестровый инструмент *яньюэ* — музыки придворных банкетов и застолий — долго, вплоть до династии Цин (1644–1912), сохранялся в оркестровой практике Китая. В эпоху Тан он входил и в состав женских придворных гаремных оркестров.



Ил. 9. Мраморный раскрашенный рельеф гробницы Ван Чучжи (924). *Фансян* — в верхнем ряду справа
Институт культурных реликтов провинции Хэбэй

Фото: Xuan Che (Wikimedia Commons). Источник: <https://www.flickr.com/photos/rosemania/4533934606/>

В эпоху Сун (960–1280) *фансян*, наряду с трещоткой *пайбань* (из трех деревянных пластин), аккомпанировал определенной группе мелодий, исполняемых оркестрами, относящимися к ведомству театральных представлений. В эпоху Юань (1279–1368) он был и храмовым, и дворцовым (входил в оркестр музыки пиршеств) инструментом. Поскольку в то время терминология придворной музыки была переведена на монгольский язык, то *фансян* стал называться *хангинагч* (др.-монг.; см.: [6, 20]. В эпоху Мин, в начале XVII века, описан *фансян* из 10 пластин. Позднее, когда правила маньчжурская династия Цин, на маньчжурском языке этот инструмент назывался *гэрэн кангири* (букв. «много позвонков», «многозвончатый») [11, 1875]. В пекинском музее Гугун хранится *фансян* эпохи Цин времен правления императора Цяньлуна (1736–1795) из 16 металлических пластин длиной 233 мм и шириной 54 мм (см. ил. 6). Стандартные «узаконенные» размеры *фансяна*, которые встречаются в поздних источниках, таковы: длина пластин 232–256 мм, ширина ок. 58 мм и толщина самой низко звучащей пластины — ок. 9,6 мм [12, 41].



Ил. 10. Расписной резной кирпич (выс. 74 см) с изображением придворной музыкантши, играющей на *фансяне*

Гробница Фэнхуэя (894–952), деревня Эрцяо близ г. Сиань, провинция Шэньси (северо-западный Китай). Поздняя династия Чжоу (951–960) периода Пяти династий

Фото из электронной публикации [18]

После образования КНР была предпринята попытка возродить инструмент: был создан *фансян* из 43 прямоугольных стальных пластин. В 1980-х годах появился еще один модернизированный инструмент из 51 пластины, имевший хроматический звукоряд. Ныне *фансян* вызывает интерес у современных композиторов.

Вскоре довольно неожиданно аналогичный инструмент появился в России. Воистину: новое — это хорошо забытое старое. В 1988 году колокольный мастер А. И. Жихарев изобрел (патент от 1991 года) набор бронзовых «иконных» *била* (вертикально подвешенные в раме прямоугольные бронзовые пластины разного размера повторяют пропорции иконописной доски) для православных церквей; такие *била* иногда некорректно называют плоскими или пластинчатыми колоколами³⁷. Пластины производят звуки не только разной высоты, но и разного обертонового состава, приближаясь к звучанию русских колоколов.

³⁷ Как правило, использовались одиночные деревянные или металлические *била*, но были и исключения (например, в Эфиопии зафиксированы била в виде двух параллельно расположенных каменных пластин).



Ил. 11. Набор металлических бил А. И. Жихарева

Фото с личного сайта А. Жихарева <https://bilazhikhareva.ru/hramovye-bolshie-i-sverfh-bolshie/>

С 1996 года, заменив колокола курантов, они звучат на Спасской башне Московского Кремля [7]. В 2015 набор бил Жихарева был подарен Россией всемирно известному южноиндийскому международному городу Ауровиль (в Павильоне Единства для желающих проводились занятия на этом инструменте), инструмент там известен как «русские колокола». Видимо, это был своеобразный православный отклик на идею японских буддийских Колоколов Мира, распространяемых Японией по разным странам (звон, осмысляемый буддистами как глас Будды, согласно их представлениям, транслирует посредством звуковых вибраций Дхарму — Учение).

Но вернемся к древним временам.

ФАНСЯН В ЯПОНИИ

В VIII веке, в эпоху Нара (710–794) танский *фансян* попал в Японию. В императорской сокровищнице Сёсоин в г. Нара сохранились девять металлических пластин из набора. Известно, что в 735 году японский дипломат и ученый Киби-но Макиби, 17 лет проживший в Китае, привез в дар³⁸ императору Сёму (правил в 724–749) в числе ряда китайских музыкальных инструментов *фансян* — яп. *тэцудзё-хо:кё:* [46, 235]. А поскольку император Сёму (ум. 756) завещал свыше 600 своих сокровищ храму Тодайдзи (для этой коллекции и была построена сокровищница Сёсоин), то мы можем полагать, что сохранившиеся девять пластин *фансяна* и есть фрагменты привезенного Киби-но Макиби китайского инструмента.

В Японии *фансян* — яп. *хо:кё:* изготавливался по китайским образцам: в богато декорированной деревянной раме высотой ок. 1,7 м в вертикальном или наклонном положении подвешивались металлические пластины (число их могло быть различным, но обычно 16 и располагались они в 2 ряда по 8 пластин)

³⁸ Традиционно считается, что это был дар китайского императора Сюаньцзуна.

одинаковой длины — ок. 19 см, но разной толщины, маленькие молоточки (или их наверхия) традиционно делались из рога животного.

Из ранних исторических источников известно, что в конце периода Нара японские придворные оркестры китайской музыки *то:гаку* («танская музыка»), или *ко:гаку* («древняя музыка») включали 6 *хо:кё:* (и по 6 цитр, лютен, флейт, гонгов, барабанов и др.), а оркестры музыки *дайто:гаку* («музыка Великой Тан»), *тю:гаку* («музыка Средней (Тан)») и *сингаку* («новая музыка (Тан)») представляли

собой сокращенные составы — 1 *хо:кё:* и по одному представителю от всех групп инструментов [26, 40]. *Фансян/хо:кё:* находился в составе японского придворного оркестра до начала IX века (затем был выведен из состава в связи с реформой придворной музыки, обусловленной, как считается, финансовыми причинами), но в камерной придворной музыке он применялся до XIII века включительно.

Интересно, что в японской классификации *хатшин/хаттин* (кит. *баинь*), приведенной в собрании «Гё:дзан тайгайсю:»³⁹, *хо:кё:* представлял категорию «Металл» (а не категорию «Камень» как в китайской классификации *баинь*) наряду с гонгом *сё:ко* (напомним, что в *баинь* категорию «Металл» представлял колокол, к которому позднее присоединился гонг).

В Японии сохранилось много изображений инструмента. Так, в амидаистском храме Бёдоин (середина XI века) среди резных деревянных фигурок бодхисаттв (яп. «унтю: босацу» — «бодхисаттвы на облаках»; всего их 52)⁴⁰, которые прикреплены к верхней части стены и окружают статую будды Амиды с северной и южной стороны (26+26) в зале Феникса, есть бодхисаттва с *фансяном/хо:кё:*, имеющим 12 пластин (6+6). В том же храме на старейшей картине в жанре *райго:дзу* (Нисхождение будды



Ил. 12. Райго:дзу — Нисхождение будды Амиды.

Картина на шелке, 171,8x84,5 см.

Эпоха Камакура, ок. 1300–1333

Художественный музей Кливленда

<https://www.clevelandart.org/art/1953.123>

³⁹ Буддийское (направления сингон) собрание песнопений «Гё:дзан тайгайсю:» 1496 или 1498 года (дополнено и переработано в 1514 году; неоднократно переиздавалось, старейшее из сохранившихся изданий датировано 1646 годом). Теоретическую часть собрания написал монах Тё:кэй (Тё:э; 1457 или 1458–1524).

⁴⁰ Их, как и главную большую статую Амиды вырезали мастера студии великого скульптора той эпохи Дзётё.

Амиды)⁴¹ также есть бодхисаттва, играющий на *хо:кё*. В расположении инструментов в живописи райго:дзу эпохи Камакура (1185–1333) прослеживается некоторая закономерность: большой барабан всегда изображается на самом верху, чуть ниже него — гонг, еще чуть ниже слева — металлофон *хо:кё*. В амидаистской живописи и скульптуре *хо:кё*: (с 16 пластинами — 8+8) присутствует почти всегда (вплоть до современных храмовых резных скульптур, в том числе с десятью или шестнадцатью пластинами); встречаются инструменты высотой в человеческий рост.

На изображениях инструмент показан как правило с тыльной стороны, то есть мы видим систему креплений, но две поперечные рейки (иногда выделенные цветом) говорят в пользу того, что пластины расположены в два ряда. Играют на *хо:кё*: двумя тонкими палочками с круглыми набалдашниками. В старинном руководстве для художников «Буцудзо:дзу:и» («Иллюстрированное собрание буддийских изображений»)⁴² дан рисунок бодхисаттвы, стоящего на лotosовом троне и играющего двумя молоточками на тонких ручках на малом *хо:кё*:; изображение несколько стилизовано, но по нему можно заключить, что пластин всего 8, и расположены они в два ряда (4+4).



Ил. 13. Фрагмент райго:дзу

⁴¹ Райго:дзу: — картины с изображением будды Амиды (Амитабхи), спускающегося из своего рая — Чистой Земли, чтобы принять душу умирающего. Картины обычно использовались в ритуалах у смертного одра.

⁴² «Буцудзо:дзу:и» — собрание канонической иконографии более восьмисот буддийских божеств в виде прорисовок (подобные руководства завозились в Японию приблизительно начиная с X века); впервые было опубликовано в эру Гэнроку, в 1690 году. Расширенная версия собрания — «Дзо:хо сёсю: буцудзо: дзуи» опубликована в 1783 году. Считается, что за основу было взято сингонское собрание 1175 года под названием «Бэссон дзакки». Версия 1783 года переведена на английский язык и издана в 2010 году (см.: [21]).

а



б



Ил. 14.

а. Иллюстрация райго:дзу из Таима-мандара энги («История происхождения мандалы храма Таима»). Цветной бумажный свиток. Эпоха Камакура, XIII век

Камакурский музей национальных сокровищ, Япония (Wikimedia Commons)

б. Небесные музыканты. Современная резьба по дереву. Королевский Большой зал буддизма — главный храм комплекса Нэмбусюсю Самподзан Мурёдзюдзи, г. Като, преф. Хёго, Япония

Источник фото: <https://www.flickr.com/photos/nenbutsushuart/6729930969/>



Ил. 15. Изображение хо:кё: (третий слева в нижнем ряду) в руководстве для художников «Буцудзо:дзу:и»

<https://web.archive.org/web/20181010061804/http://www.lib.ehime-u.ac.jp/SUZUKA/316/index.html>

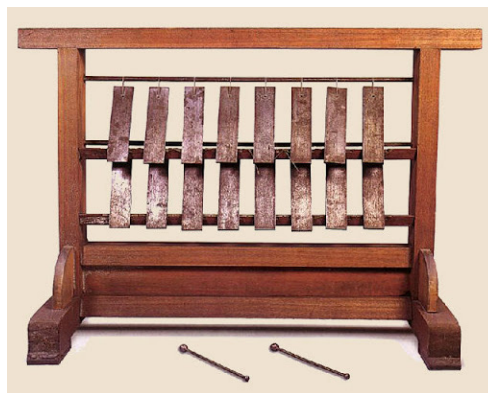


Ил. 16. Изображение *хо:кё*: (первый слева во втором ряду) в собрании «Синдзэй ко:гакудзу»

https://graphic.nobody.jp/illustrations/shinzei_kogakuzu.htm

В собрании «Синдзэй ко:гакудзу» («Иллюстрации древней музыки Синдзэя», XII век)⁴³ этот инструмент под названиями *хо:кэй*, или *хо:кё*: имеет 16 пластин (8+8), причем подвесные шнуры проходят под пластинами горизонтально и крепятся к нижней планке рамки. То есть здесь представлена несколько иная конструкция инструмента, к тому же палочки имеют круглые набалдашники.

Поскольку в собрании Синдзэя изображены многие инструменты эпохи Нара (710–784), то можно заключить, что именно такой *хо:кё*: входил тогда в состав придворных оркестров.



Ил. 17. Реконструированный *хо:кё*:

⁴³ Собрание составлено коллекционером исторических материалов придворным Фудзивара-но Митинори (в монашестве Синдзэй, ум. в 1159 году), оно сохранилось в копии XIV века.

В настоящее время в Японии существует несколько экземпляров *хо:кё:*, в том числе инструмент, реконструированный в 1875 году по образцу фрагментов, сохранившихся в сокровищнице Сёсоин.

ФАНСЯН В КОРЕЕ

Около 1000 года китайский *фансян* был завезен в Корею для исполнения придворной музыки *дангак* (кор. «танская музыка»). Впервые инструмент зазвучал в годы правления Мунджонга (1046–1083) [18] династии Корё. В 1111 году сунский Китай прислал в дар Корё 5 *фансянов* (кор. *пангхьянг/бангхьянг*), строй которых соответствовал строю набора литофонов *бяньцзин* (кор. *пёнгён*; таких наборов было прислано десять) для исполнения конфуцианской ритуальной музыки [20, 51]. И доныне инструмент звучит в церемониальной музыке в Храме Предков в Сеуле.



Ил. 18. Корейский *пангхьянг* [31, 22]

Корейский *пангхьянг*, также называемый *чольхьянг* или *чольбангхьянг*, в значительных количествах изготавливался в эпоху Чосон, в годы правления вана Седжона (1418–1450). Инструмент имел раму высотой около 1,7 м, 16 металлических пластин (в два ряда по восемь пластин) одинаковой длины — около 19 см, но разной толщины (тонкие производят более высокие звуки), закрепленных в горизонтальном положении. Ударяли маленьким молоточком (традиционно он делается из рога животного). Звукоряд ныне тот же, что и у набора колоколов *пхёнджон* (кит. *бяньчжун*), металлические пластины расположены горизонтально [31, 22].

Во Вьетнаме китайский *фансян* был известен как *хуэнг фонг хьонг*, или *фунг хьонг* (*huyên phong huong, phuong huong*), он входил в состав придворного оркестра развлекательной музыки Нижнего зала [45, 78].

Можно заключить, что в странах Восточной Азии *фансян* существовал не только в нескольких регистровых разновидностях, с разным количеством пластин, но и с разными производящими звук предметами — разной длины, разных форм — палочками с круглыми (мягкими?) набалдашниками, роговыми молоточками, что свидетельствует о разных тембровых возможностях инструмента (звук, производимый молоточками — ярче и резче). Различными были и способы подвески пластин: вертикальный (Китай), с небольшим наклоном (Китай, Япония), с сильным наклоном, почти горизонтальный или горизонтальный (Корея).

ИНСТРУМЕНТЫ, СОПУТСТВУЮЩИЕ ФАНСЯНУ

Набор гонгов

История *фансяна* отчасти проливает свет на историю другого широко распространенного в Восточной и Центральной Азии мелодического идиофона — набора плоских гонгов, размещаемых в раме; в Китае он называется *юньло*. Справедливости ради отметим, что наборы гонгов, производящие определенные звукоряды, очень характерны для островной Юго-Восточной Азии, но в прошлом были распространены и в континентальной ее части (так, на рельефах кхмерского Ангкор-вата встречается изображение круговых гонгов, гонги закреплены в круговой раме).

Юньло — более поздний инструмент — мог быть своеобразным откликом на идею *фансяна*, а если точнее — специфической его модификацией.

Это также изначально не китайский инструмент, довольно поздно появившийся в Китае и постепенно вытеснявший *фансян* из практики. Подобно пластинам *фансяна* гонги *юньло* имеют одинаковый размер (диаметр), но разную толщину и тоже подвешены в пространстве вертикально. Как и *фансян*, *юньло* имеет разновидности — большой стационарный и малый — переносной, укрепленный на рукоятке или устанавливаемый на столе. Одно из ранних изображений *юньло* появляется на картине «Торговец» художника Су Ханьчэня (1101–1161; эпоха Сун); где представлен продавец музыкальных инструментов, обвешенный своими товарами, в числе которых *юньло* из 10 гонгов (см. [15, 718]). А вот согласно хронике «Юаньши» («История династии Юань», 1370), где в разделе «Церемония и музыка» впервые упоминается название этого инструмента, он применяется во время церемонии торжественных обедов; сообщается, что *юньло* «состоит из 13 маленьких *ло* [гонгов], укрепленных в деревянной раме. Внизу рамы — рукоятка, за которую держатся левой рукой, а правой рукой, колотушкой ударяют по *ло*» (пер. Цзо Чжэньгуаня, см.: [там же, 718–719]). На различных фресках периода правления династии Юань (1280–1368) *юньло* изображены в составе буддийских и даосских оркестров. В правление династии Цин (1644–1911) *юньло* имел очень широкое применение, окончательно затмив *фансян*; число малых гонгов иногда доходило до двадцати четырех.

Юньло из 10 гонгов — тиб. *мхар-нга бку-па* встречался в монастырях восточных районов Тибетского плато и некогда входил в состав тибетского придворного церемониального оркестра. В Монголии, а затем в Бурятии и Туве *юньло* под названием *дударма* стал обязательным инструментом буддийского оркестра.



Ил. 19. Набор гонгов *юньло* (XIX век)
Музей Метрополитен (фото с официального сайта)

Из Китая *юньло* был завезен в Корею, где называется *унла/улла* и состоит из 10 гонгов диатонического строя, он был распространен в конце эпохи Чосон (XVIII–XIX века) и использовался в процессиях (как переносной) и в оркестрах (как стационарный). В эпоху Мин (1368–1644) *юньло* проник и в Японию (где его название звучит как *унфа*) наряду с другими китайскими инструментами и китайской инструментальной музыкой, получившей общее стилистическое наименование «*минсингаку*» (букв. — «музыка [династий] Мин и Цин»), но широкого распространения не получил (иногда используется в театре Кабуки).

Подобный инструмент под названием *там ам ла* (*tam âm la*), состоящий из трех гонгов различного диаметра, расположенных треугольником и вертикально подвешенных в деревянной раме на ножках, в XVIII веке входил в придворный оркестр Вьетнама.

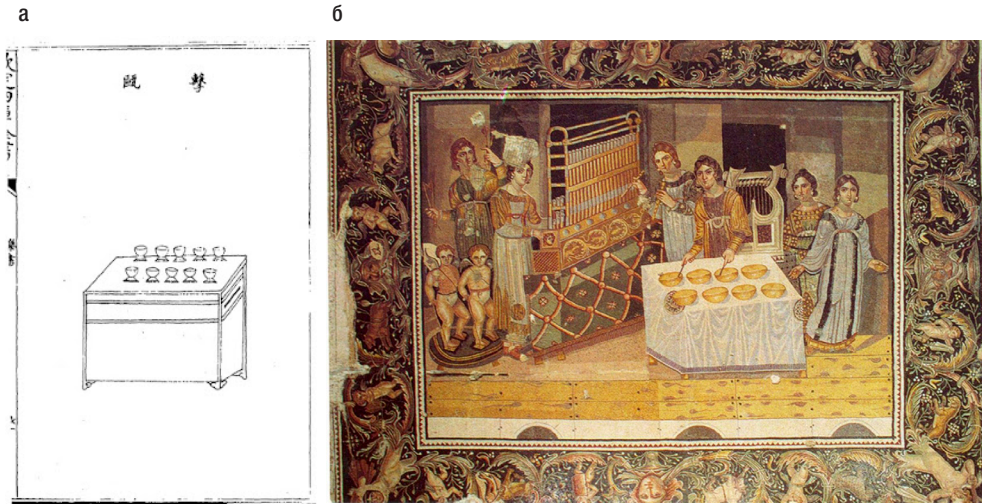
Набор музыкальных чаш

За несколько веков до появления *юньло* «спутником» *фансяна* был сольный ударный мелодический инструмент в виде набора фарфоровых чаш (пиал) *цзи оу*. Чаши, наполнявшиеся водой, располагались в два (5+5) или три (4+4+4) ряда; ударяли по ним двумя палочками. Этот инструмент (как женский, так и мужской) в разные эпохи имел разные названия (*цзи фюу*, *ба фюу*, *шуй чжань*, *фюуцин*; ныне известен как *ваньцин*)⁴⁴. Он вошел в практику в эпохи Суй и Тан, причем не только придворную (как инструмент камерной развлекательной музыки, существовавший параллельно с *фансяном* и использовавшийся в той же функции), но и фольклорную. В эпоху Юань чаши начали изготавливать из бронзы (в этом случае их называли *тун оу*); археологи нашли набор из 12 бронзовых чаш разного размера в провинции Фуцзянь (юго-восточное побережье Китая) [17]. Несмотря на красивый звук инструмент не входил в ансамбли, поскольку добиться точного его строя было крайне трудно. Впервые *цзи оу* упоминается в работе «Юэфу цзалу» («Разные записи о (музыкальной палате) Юэфу», ок. 890) Дуань Аньцзе. Изображение и описание трех его разновидностей содержится в упомянутом выше труде «Юэшу» Чэнь Яна (1104; см. ил. 20 а) и еще целом ряде литературных источников (энциклопедических, поэтических — начиная со стихов Фан Гана, посвященных *цзи оу*), а также в династийных хрониках, начиная с «Цзю Тан шу» и вплоть до хроники династии Цин. История сохранила имя выдающегося исполнителя на *цзи оу* эпохи Тан — придворного музыканта Го Даоюаня. Инструмент был известен и во Вьетнаме, и в Японии (яп. *ванкин*).

Происхождение подобного инструмента, вероятно, восходит к культуре Древней Греции, ко временам пифагорейцев. Позднее он перешел в римский и византийский инструментарий [10, 494] (см. ил. 20 б).

Появление новых инструментов в Китае эпохи Тан, как правило, было связано с княжествами Синьцзяна, а в этот регион инструмент мог попасть из Греции

⁴⁴ В захоронениях и кладках Древнего Китая рядом с бронзовыми жертвенными сосудами находят колокола, причем число колоколов и сосудов совпадает; вероятно, эти предметы были взаимозаменяемы. В «Шицзин» («Книга песен») упоминается глиняный сосуд *фюу*, который служил для отбивания ритма; он был в употреблении вплоть до VIII века.



Ил. 20

- а. Изображение набора музыкальных чаш *цзи оу* в трактате «Юэшу» Чэнь Яна
Рисунок взят из электронной публикации [17]
- б. Напольная мозаика конца IV – начала VI вв. из виллы в сирийской деревне Марьямин
Источник: Hellenic Society for Near Eastern Studies photo of Byzantine mosaic (Wikimedia Commons)

через греко-буддийское царство Гандхара, располагавшееся на территории от Пакистана до восточных районов Ирана.

Нельзя не отметить, что аналогичный инструмент был известен в Юго-Восточной Азии. Так, Яап Кунст в своей работе «Индо-яванские музыкальные инструменты» упомянул набор бронзовых чаш полусферической формы, укрепленных на деревянной раме, по которым ударяют маленькой металлической палочкой. Исследователь указал, что это редкий инструмент центрально-яванских княжеств [34, 50–53]⁴⁵. На рельефах храмового комплекса Боробудур на о. Ява есть изображение подобных музыкальных чаш. Видимо, этот инструмент, как было и в Китае, сопутствовал ксилофону-металлофону, изображение которого Кунст нашел на рельефах того же Боробудура. Наборы звучащих чаш зафиксированы также во Вьетнаме и в Мьянме. В Японии есть аналогичный индонезийскому инструмент, называемый *оругору*⁴⁶ — набор из 3–4 безъязыковых чашеобразных

⁴⁵ В Юго-Восточной Азии миссионерами зафиксирована еще одна его модификация: круговой набор чашеобразных колоколов последовательно уменьшающегося размера, установленных на ножке-пруте дном вверх (в форме грибов). Изображение подобного инструмента из 12 таких колоколов, расположенных по три в четыре ряда, среди других ударных инструментов, попало в Энциклопедию Д. Дидро и Ж. Д’Аламбера (изображение свидетельствует, что по колоколам ударяли двумя тонкими палочками).

⁴⁶ Термин «*оругору*» появился в эпоху Мэйдзи, в конце XIX в., это японская фонетическая передача голландского *orgel* — названия музыкальной шкатулки, ныне она так и называется в Японии. Почему этим термином обозначают и набор колокольчиков, неясно.

колокольчиков последовательно увеличивающегося размера, вмонтированных в вертикальную деревянную пластину, укрепленную на деревянной подставке. Ударяют двумя палочками с круглыми набалдашниками. Инструмент используется в некоторых буддийских храмах, а также в театре Кабуки для сопровождения определенных танцев.

В целом можно прийти к заключению, что сосуществование ксилофона и набора чаш и в Восточной, и в Юго-Восточной Азии восходят к индийской традиции, причисляющей эти инструменты к одной категории (*таранг*).

КСИЛОФОН И СОПУТСТВУЮЩИЕ МЕЛОДИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ И ИРАНЕ

По прошествии почти тысячелетия функционирования фансяна и музыкальных чаш в культурах Восточной Азии подобная пара мелодических ударных инструментов несколько иной конструкции появляется в империи Тимуридов (1370–1507), включавшей территории Средней Азии, Ирана, Ирака, части современного Пакистана, Северной Индии и Турции и Южный Кавказ. Династия Тимуридов имела тюрко-монгольское происхождение, и культура империи сочетала в себе тюрко-монгольское и персидское влияния.

Впервые тимуридский металлофон описан в трактатах о музыке начала XV века, принадлежащих крупнейшему музыканту и ученому Абд аль-Кадиру аль-Мараги⁴⁷, в том числе «Макасид аль-альхан» (ок. 1418)⁴⁸. Ученый дал ему персидское название *саз-и альвах*, использовав персидское слово «саз» (в значении «музыкальный инструмент») и арабское слово «альвах» (мн. ч.; в ед. ч. — «лаух», букв.: «доска, плита, скрижаль»; здесь надо вспомнить, что скрижали были каменными). Инструмент представлял собой набор деревянных⁴⁹ или металлических пластин последовательно увеличивающейся длины, подвешенных вертикально в деревянной раме в несколько рядов (способ подвески аналогичен китайскому *фансяну*), по которым ударяли деревянными молоточками (тот, что держали в правой руке и исполнял основную мелодию назывался *сайер*, в левой — *радже*) [29, 1172]. Персидское название *альвах*-металлофона — *саз-и фулад* (букв. «стальной инструмент»)⁵⁰, а его полное наименование — *саз-и альвах-и фулад* [25, 442]. Азербайджанские музыковеды считают инструмент изобретением Мараги (также, как и набор ударяемых чаш, о которых пойдет речь ниже). Но совершенно понятно, что Мараги, внесший огромный вклад

⁴⁷ Абд аль-Кадир ибн Гайби аль-Хафиз аль-Мараги (азерб. Абдулгадир Мараги) родился в Мараге — древнем городе Ирана в провинции Восточный Азербайджан. Работал преимущественно в Самарканде.

⁴⁸ В русскоязычной литературе название трактата переводят как «Назначение мелодий», другой перевод — «Смысл музыки».

⁴⁹ Термин «альвах» в значении «деревянные планки или пластины» встречается в энциклопедическом труде Ихван ас-Сафа («Братьев Чистоты», X век) как название деревянных рипок, из которых собирался корпус *уда* (или *барбата*) [28, 59]. Фармер пишет о *саз-и альвах* с деревянными пластинами в статье «The Origin of the Arabian Lute Rebec» [24, 767–783]: «Its boards (alwah) should be made of thin and light wood only <...>». Данные Фармера повторяет Джеймс Блэдс [19, 186].

⁵⁰ Перс. «фулад», от араб. «пулат» — сталь (отсюда рус. «булат»).

в описание музыкальных инструментов и музыки тюркоязычных и монгольских народов, не изобрел, а усовершенствовал и модернизировал известный ему (возможно, по упоминаниям и описаниям) китайский фансян, распространенный в свое время в Восточном Туркестане (в Синьцзяне) и в Северном Китае в тюрко-монгольской среде. В эпоху Юань (1271–1368), когда Китай стал частью Великой Монгольской империи, *фансян* был еще очень распространен; хотя он и вытеснялся постепенно новым мелодическим инструментом — набором гонгов *юньло*, но окончательно не вышел из практики вплоть до XVII века. В названном трактате Мараги описал не только персидские инструменты своей эпохи, но и некоторые тюркские, известные в «регионе Хятай» (Синьцзян) и вошедшие в китайский инструментарий. (Говоря о металлофоне *альвах*, следует вспомнить, что недалеко от южной границы империи Тимуридов находились земли Раджастхана, где, как мы отметили выше, известен уникальный для Индии металлофон *шримандал*, происхождение которого не выяснено.)

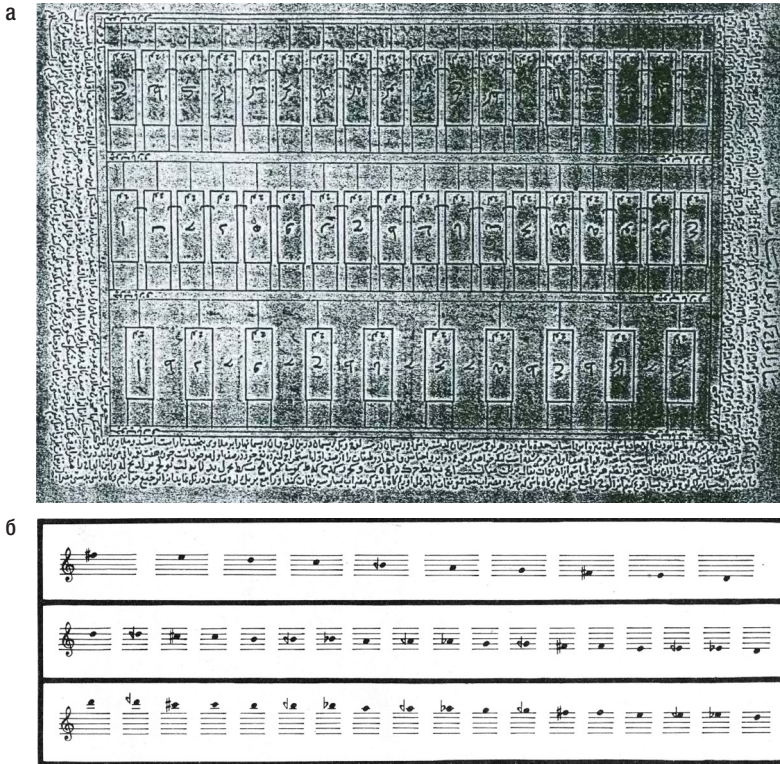
В персидских музыкальных трактатах, как правило, не описываются ритмические ударные инструменты без абсолютной высоты звука, а вот мелодическим ударным, начиная с трактатов Мараги, всегда уделяется внимание (в более поздние времена тимуридские металлофоны и наборы чаш всегда перечисляются в составе персидского инструментария, но в персидском изобразительном искусстве отражения они не нашли [41], что может свидетельствовать о локальном их применении).

В разных рукописях трактатов Мараги описаны разные виды *альваха*. Один — из 18 пластин, расположенных в 2 ряда по 9 пластин, общие размеры инструмента — прямоугольник длиной 208 см, шириной 52 см. Другая разновидность — из 46 стальных пластин: 2 ряда по 18 и один ряд — из 10 пластин (см. подробнее: [29, 1169]).

Кроме того, Абд аль-Азиз Мараги (сын) в своем трактате «Накават аль-адвар» («Накаветуль-эдвар») упоминает *альвах* из 35 пластин [там же, 1171]. То есть Абд аль-Кадир Мараги создал по крайней мере три разновидности инструмента для исполнения композиций в разных маканных ладовзукорядах (в том числе макама Хусейни). *Альвах* из 18 пластин производил шкалу из 17 тонов (как пишет Мараги), а *альвах* из 35 пластин — видимо производил две шкалы.

В персидских источниках, в том числе в «Зафар-намэ» («Книга побед»; середина XV века), упоминается также инструмент *тикан*, который можно считать разновидностью *альваха*: *тикан* представлял собой набор ударяемых пластин, но не одинаковой, а разной длины [там же, 1170], то есть как у современного ксилофона. Подобный инструмент упомянул французский рисовальщик и живописец Жан Шарден, путешествовавший по Персии эпохи Сефевидов в годы правления шахиншаха Аббаса II (1642–1667). Можно предположить, что *тикан* и раджастханский *шримандал* были родственными инструментами.

К мелодическим ударным инструментам, описанным Мараги, помимо *альваха*, относятся *касат* (мн. ч.) — набор пиал (каса) разного размера, заполняемых водой (звук его зависел от размера пиал и уровня налитой в них воды, меньшие



Ил. 21

- а. Изображение *альваха* в рукописи трактата Абд аль-Кадира Мараги (библиотека Лейденского университета)
 Фото из книги: [41, 24]
- б. Строй *альваха* по М. Бардакчи
 Нотный пример из статьи: [13]

по размеру пиалы производили более высокий звук), и *касат* (мн. ч.)⁵¹ — аналогичный набор чаш или стаканов (*кас*), о котором Мараги точных сведений не оставил, отметив лишь, что инструмент аналогичен набору пиал *касат*. Пиалы *саз-и касат* были расположены в два ряда — 8 (октавный звукоряд) + 18 (17-тоновая шкала Сафи ад-Дина Мараги⁵²); оба ряда начинались с одного и того же тона, то есть всего производилось 35 тонов. В трактате «Джами аль-альхан» Мараги пишет, что о *касат* он не слышал ни от кого и создал инструмент по вдохновению Божьему [29, 1172]. Однако очевидно, что,

⁵¹ В арабском языке названия звучащих сосудов имели общее название — *тусут* (в Аравии *тусут* — название тарелочек); арабский ученый Ибн Хальдун (1332–1406) упоминал арабские *тусут* — музыкальные чаши, по которым ударяли палочками (в трактате «Мукаддима»), и по арабским источникам XV века известны подобные наборы — *хисан* («чаши»). Одно из упоминаний подобного инструмента принадлежит Ибн Хаджару аль-Хайтами (XVI век): он описывает битье тростями по неким сосудам (*сини*).

⁵² С. С. Агаева приводит иные числа: 9, 18 и 35 [1, 13].

как и в случае с *альвахом*, Мараги модернизировал древний инструмент. Надо отметить, что набор пиал *касат-и чини* (или *касат-и сини* — «фарфоровые пиалы») ранее упоминался в энциклопедическом философском труде «Дуррат ат-гадж» («Жемчужная корона», ок. 1306) персидского ученого Кутб ад-Дина аш-Ширази и еще в ряде источников XIV века [29, 1169]. Арабский мыслитель Ибн Хальдун (1332–1406) в трактате «Мукаддима» (араб. «Введение») — 1-й части фундаментального труда «Китаб аль-ибар» (араб. «Книга уроков»; 1377) упоминал арабские *тусут* — музыкальные чаши, по которым ударяли палочками (араб. *кудбан*). И по арабским источникам XV века известны подобные инструменты — *кизан* («чаши») ⁵³.

В Персии в эпоху Сефевидов немецкий ученый-путешественник Адам Олеарий в 1637 году видел аналогичный упрощенный вариант инструмента — из «семи фарфоровых чаш» [29, 1170]. В Азербайджане и ныне в фольклорных ансамблях используются аналогичные чаши (*касалаф*, ед. ч. *каса*).

В своих трактатах Мараги нарисовал схемы усовершенствованных им инструментов *альвах* и *касат*, на которых могли исполняться макаменные композиции (тоны, которые при ударе производили пластины *альваха* и пиалы *касат*, он обозначил буквами [47, 32–33]) ⁵⁴. Несомненно, *саз-и касат* Мараги напоминает описанный выше китайский набор ударяемых фарфоровых чаш *цзи оу*, как бы сопутствующий китайскому металлофону *фансян*. Фактически Мараги возродил древнюю тюркскую (или тюрко-монгольскую) традицию, переведя древний ксилофон-металлофон, а заодно и набор чаш, в иную, макаменную ладо-звукорядную парадигму, сохранив древнюю «парность» этих инструментов. И это, с нашей точки зрения, следует рассматривать как акт сознательно-го установления связи времен, как попытку вернуться к глубинным корням тюркской (тюрко-монгольской) музыкальной культуры в рамках персидского исламского мира, как, выражаясь сегодняшним языком, специально не декларируемое утверждение «национального» самосознания (будучи персоязычным и персидским по менталитету ученым, Мараги предположительно был тюркского происхождения).

Поскольку азербайджанские исследователи считают Мараги азербайджанцем, ныне *альвах* (*эльвах*) реконструирован в Азербайджане: Сейидага Мирбабаев в Научно-исследовательской лаборатории «Совершенствование национальных музыкальных инструментов» создал версию инструмента с алюминиевыми пластинами, его диапазон — две октавы [13].

⁵³ Не исключено, что дальнейшее развитие традиция исполнительства на *касат* получила и благодаря знакомству с индийским *джалтарангом* в результате военного похода эмира Тимура в Индию в 1398–1399 годах как некая «национальная» ему альтернатива.

⁵⁴ Упоминание о наборе «музыкальных сосудов» под названием *кизан* (мн.ч.; «чаши», «кубки») и *хаваби* (мн.ч.; «кувшины»), наполняемых водой, встречается в арабских источниках XV века.

В Азербайджане издавна известны и донныне используются в фольклорных ансамблях аналогичные инструменты-чаши *касалаф* (мн. ч.; ед. ч. — *каса*).

У дунган Казахстана (по данным композитора Б. Я. Баяунова) известен инструмент *вазы* — чайные пиалы (одна или две), по которым ударяют палочками для еды, сопровождая пение, иногда в сочетании с другими инструментами.

* * *

Благодаря археологическим находкам история мелодических ударных пополняется новыми данными. Так, в 2006 году в Китае, в городском округе Чжаоцин провинции Гуандун (Кантон) при раскопках был обнаружен ксилофон из 15 каменных (!) пластин, датируемый серединой династии Цин (ок. 1600). Китайские исследователи предполагают, что инструмент был завезен китайскими купцами из Юго-Восточной Азии [43].



Ил. 22. «Каменный муцин», найденный в округе Чжаоцин провинции Гуандун
Источник фото: http://www.sinkopa.ru/news.php?action=view&cont_id=81

Найденный ксилофон определили как «каменный *муцин*». *Муцин* — буквально означает «деревянный инструмент», так китайцы обозначают традиционный ксилофон с деревянными пластинами, завезенный в страну в середине эпохи Цин (современный европейский ксилофон получил распространение в кантонской — южнокитайской⁵⁵ музыке с начала XX века).



Ил. 23. Моккин (вверху слева) в манга Хокусая
Рисунок заимствован из: [43]

⁵⁵ Кантон (европеизированное кит. Гуандун), правильно — Гуанчжоу, город в Южном Китае.



Ил. 24. Дама, играющая на моккине.
Гравюра Утагава Тоёкуни (1769–1825)

Источник — электронная база изображений Ukiyo-e.org:
<https://data.ukiyo-e.org/metro/images/4136-002-002-07.jpg>



Ил. 25. Слепой певец, аккомпанирующий себе на моккине.

Гравюра Утагава Куниёси (1798–1861)

Источник — электронная база изображений Ukiyo-e.org:
<https://ukiyo-e.org/image/waseda/100-9247>

Китайский *муцин* и его японский аналог *моккин* (от кит.) вероятно были завезены из Юго-Восточной Азии в обе страны почти одновременно, в XVII веке (ранняя форма инструмента очень напоминает яванский ксилофон *гамбанг*)⁵⁶. Его изображение мы находим в манга Хокусая (1760–1849), где исполнитель играет прямыми палочками с круглыми набалдашниками (см. ил. 23), а на гравюрах «Дама, играющая на моккине» Утагава Тоёкуни (1769–1825) и «Слепой певец, аккомпанирующий себе на моккине» Утагава Куниёси, исполнители играют длинными крюкообразными палочками с круглыми набалдашниками (см. ил. 24, 25). Что касается современного европейского ксилофона, то впервые он был привезен в Японию из Европы в 1910 году⁵⁷.

⁵⁶ В статье «Моккин» в моей энциклопедии «Традиционная японская музыка» [9, 166] приведена ныне устаревшая датировка — конец XIX века в соответствии с изображением инструмента в источнике «Гэккин гаппу» (1878). См. также: [35, 147–172].

⁵⁷ Когда военный оркестр Военной академии Тоёма был отправлен на японско-британскую выставку в 1910 году, он привез ксилофон из Европы в качестве сувенира.

Использованная литература

1. *Агаева С.* Об особенностях вокально-инструментальной музыки Средневекового Востока и инструментального мугама // Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. 2016. № 2 (11). С. 6–16.
2. *Бычков В. Н.* Музыкальные инструменты. М.: АСТ-ПРЕСС, 2000. 176 с.
3. *Воробьева Д.* Звучащая архитектура средневековых индийских храмов // Вестник культуры и искусства. 2023. № 1 (73). С. 62–68.
4. *Герцман Е. В.* Гонг (часть статьи) // Музыкальные инструменты. Энциклопедия / гл. ред. М. В. Есипова. М.: Дека-ВС, 2008. С. 168.
5. *Герцман Е. В.* Оксбюафы // Музыкальные инструменты. Энциклопедия / гл. ред. М. В. Есипова. М.: Дека-ВС, 2008. С. 410–411.
6. *Демин А. Г.* Музыкальные инструменты монголов в эпоху Великой империи (XIII–XIV вв.): Уч. пособие. Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 2000. 45 с.
7. *Дорошкевич А. Н.* Звон в била — древняя традиция на Руси. 2012. URL: <http://drevoroda.ru/interesting/articles/2514/1289.html> (дата обращения: 22.02.2024).
8. *Есипова М. В.* Фансян // Музыкальные инструменты. Энциклопедия / гл. ред. М. В. Есипова. М.: Дека-ВС, 2008. С. 619.
9. *Есипова М. В.* Моккин // Традиционная японская музыка. Энциклопедия. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. С. 165–166.
10. *Есипова М. В.* Чашеобразные колокола. Историко-географический экскурс // Вопросы инструментоведения: исследовательская серия / отв. ред. И. В. Мациевский. Вып. 12. СПб.: РИИИ, 2020. С. 484–501.
11. *Захаров И. И.* Полный маньчжурско-русский словарь. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1875. 1233 с.
12. Музыкальные инструменты Китая. Иллюстрированный очерк / авторизованный пер. с кит. под ред. и с доп. И. З. Алендера. М.: Гос. Муз. издат., 1958. 51 с.
13. *Наджафзаде А. И.* Изобретенный А. Марагалы музыкальный инструмент альвах был реставрирован // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2010. № 6. С. 248–250.
14. *Сафарова З.* Абдулгадир Мараган. Баку: Тебриз, 1997.
15. *Цзо Чжэньгуань, Есипова М. В.* Юньло // Музыкальные инструменты. Энциклопедия / гл. ред. М. В. Есипова. М.: Дека-ВС, 2008. С. 718–719.
16. *Чэнь Цзэкан.* Китайские ударные инструменты: происхождение и типология // Искусство и экономика: Материалы международной научно-практической конференции. М.: Научная библиотека, 2019. С. 32–43.
17. *Badagnani D.* Musical instrument: ji ou. URL: <https://earlychinesemusic.blogspot.com/2022/09/musical-instrument-ji-ou.html> (дата обращения: 22.02.2024).
18. *Badagnani D.* Musical instrument: fangxiang. URL: <https://earlychinesemusic.blogspot.com/2023/04/musical-instrument-fangxiang.html> (дата обращения: 22.05.2023).
19. *Blades J.* Percussion Instruments and their History. 4th ed. Westport, Conn.: The Bold Strummer, 1992. 513 p.
20. *Blench R.* From Vietnamese Lithophones to Balinese Gamelan: A History of Tuned Percussion in the Indo-Pacific Region // Indo-Pacific Prehistory Association Bulletin. Vol. 26 (2007): Papers from the Taipei and Manila Congresses. P. 48–61.

- URL: <https://www.rogerblench.info/Ethnomusicology/Papers/Asia/General/Blench%20published%20version%20BIPPA%202006.pdf> (дата обращения: 22.02.2024).
21. Buddhist Iconography in the Butszūzui of Hidenobu / trans. and ed. by A. Khanna. New Delhi: D.K. Printworld, 2010. XIV, 234 p., 825 line-drawings.
 22. *Deva B. C.* Classification of Indian Musical Instruments // *Indian Music: A Perspective* / ed. by G. Kuppuswamy, and M. Hariharan. Delhi: Sundeep Prakashan, 1980. P. 53–179.
 23. *Day C. R.* The Music and Musical Instrument of Southern India and The Deccan. London: Adam & Charles Black, 1891. XVI, 173 p.
 24. *Farmer H. G.* The Origin of the Arabian Lute Rebec // *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*. 1930. No. 4 (October). P. 767–783.
 25. *Farmer H. G.* The Music of Islam // *The New Oxford History of Music*. Vol. 1: Ancient and Oriental Music / ed. by E. Wellesz. London: Oxford University Press, 1957. P. 421–477.
 26. *Garfias R.* Music of a Thousand Autumns: The Tōgaku Style of Japanese Court Music. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1975. X, 322 p.
 27. *Grosset J.* Inde // *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. Première partie. L'Histoire de la musique. T. I: Antiquité, Moyen-Age. Paris: Delagrave, 1921. P. 257–376.
 28. *Gunji S.* Making of Short-necked Lutes // *Regional Traditions in Instrument Making: Challenges to the Museum Community* / ed. by M. Elste, E. Fontana and J. Koster. Leipzig/Halle (Saale), 1999. P. 56–61. (CIMCIM Publication. No. 4).
 29. *Jafari N. Z.* Melodic Idiophones in Persian Music History through the Islamic Era // *Scholars Journal of Arts, Humanities and Social Sciences*. Vol. 3. Issue 6 (June 30, 2015). P. 1169–1173.
 30. *Jani Kalpesh.* Sangeet Aarohi — An Essential Study of Hindustani Classical Music. Mumbai: BecomeShakespeare.com, 2019. 342 p.
 31. *Korean Music and Instruments* / comp. and ed. by Lee Hye-gu, trans. by A. C. Heyman. Seoul: The National Classical Music Institute of Korea, 1986. 54 p.
 32. *Kothari K. S.* Indian Folk Musical Instruments. New Delhi: Sangit natak akademi, 1968. 99 p.
 33. *Krishnaswamy S.* Musical instruments of India. Delhi: Publications Division Ministry of Information and Broadcasting Government of India, 1967. 102 p.
 34. *Kunst J.* Hindu-Javanese Musical Instruments. 2nd ed. The Hague: Martinus Nijhoff, 1968. XII, 156 p.
 35. *Malm W. P.* Chinese Music in the Edo and Meiji Periods in Japan // *Asian Music*. Vol. 6. No. 1/2: Perspectives on Asian Music: Essays in Honor of Dr. Laurence E. R. Picken (1975). P. 147–172. <https://doi.org/10.2307/833846>.
 36. *Pätzold U. U.* The “Talempong batu” Litophone of Talang Anau (West Sumatra). Part 1 // *Proceedings of the 4th Symposium: ICTM Study Group on the Performing Arts of Southeast Asia* / ed. by P. Matusky and W. Quintero. Penang, Malaysia: Universiti Sains Malaysia Press, 2017. P. 111–113.
 37. Relief Carvings from a Funerary Couch // MIHO MUSEUM Official Website. URL: <https://www.miho.jp/booth/html/artcon/00000432e.htm> (дата обращения: 22.02.2024).
 38. *Sambamoorthi P.* Catalogue of Musical Instruments: Exhibited in the Government Museum, Chennai. Chennai: Government Museum, 1930. 48 p.

39. *Sachs C.* Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens. Berlin: Königlichem Museen. Zugleich eine Einführung in die Instrumentenkunde. Berlin: De Gruyter, 2013 [1915]. 195 S. (Handbücher der Staatlichen Museen zu Berlin. Bd. 15).
40. *Scholes P.* The Oxford Companion to Music. 9th ed. Oxford: Oxford University Press, 1956. LX, 1195 p.
41. *Shayestehfar M., Asadi H.* Musical Instruments in Timurid Paintings: An Organological Approach // The Journal of Humanities. Vol. 9. No. 3 (Summer 2002). P. 1–25.
42. *Tang Xing.* Discussion on Western Region Music in Northern Zhou Dynasty // Proceedings of the 2017 International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2017). P. 119–122. (Advances in Social Science, Education and Humanities Research. Vol. 171). <https://doi.org/10.2991/icassee-17.2018.26>.
43. *Thrasher A. R.* The Chinese Xylophone. URL: <https://branchasian.sites.olt.ubc.ca/files/2013/04/Chinese-Xylophone.pdf> (дата обращения: 22.02.2024).
44. *Thrasher A. R.* Chinese Musical Instruments. New York: Oxford University Press, 2000. IX, 98 p.
45. *Trân Van Khê.* Chinese Music and Musical Tradition of Eastern Asia // The World of Music. Vol. 27 (1985). No. 1. P. 78–87.
46. *Verschuer, Ch. von.* Les relations officielles du Japon avec la Chine aux VIIIe et IXe siècles. Genève; Paris: Librairie Droz, 1985. 593 p.
47. *Wright O.* Music Theory in the Safavid Era: The taq̄sīm al-naḡamāt. London; New York: Routledge, 2019. XII, 436 p.
48. *Yule P., Bemmann M.* Klangsteine aus Orissa — Die frühesten Musikinstrumente Indiens? // Archaeologia Musicalis. 1988. No 1. S. 46–50. URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/savifadok/volltexte/2008/177> (дата обращения: 22.02.2024).
49. *Zheng Ruzhong.* Musical Instruments in the Wall Paintings of Dunhuang // CHIME. Journal of the European Foundation for Chinese Music Research. No. 7 (1993). P. 4–56.

Получено: 7 сентября 2023 года

Принято к публикации: 8 февраля 2024 года

Об авторе:

Маргарита Владимировна Есипова — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

References

1. Agayeva, Suraya. 2016. “On the Features of the Traditional Vocal-Instrumental Music of the Medieval East and of the Instrumental Mugham.” *Vestnik Kazahskoj natsional'noy konservatorii im. Kurmangazy* [Bulletin of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory], no. 2 (11), 6–16. (In Russian).
2. Bychkov, Vasilij N. 2000. *Muzikal'nye instrumenty* [Musical Instruments]. Moscow: AST-PRESS. (In Russian).

3. Vorobieva, Darya N. 2023. "Medieval Indian Temples Sounding Architecture." *Vestnik kultury i iskusstva / Culture and Arts Herald*, no. 1 (73), 62–68. (In Russian).
4. Gertsman, Evgeny V. 2008. "Gong [Gong]," part of the article. In *Muzykal'nye instrumenty. Entsiklopediya* [Musical Instruments. Encyclopedia], 168. Moscow: Deko-BC. (In Russian).
5. Gertsman, Evgeny V. 2008. "Oksyubafy [Oxybaphoi]." In *Muzykal'nye instrumenty. Entsiklopediya* [Musical Instruments. Encyclopedia], 410–11. Moscow: Deko-BC. (In Russian).
6. Demin, Andrey G. 2000. *Muzykal'nye instrumenty mongolov v epoxu Velikoy imperii (XIII–XIV vv.)* [Musical Instruments of the Mongols in the Era of the Great Empire (13th and 14th Centuries)]. Ulan-Ude: IPK VSGAKI. (In Russian).
7. Doroshkevich, Alexander N. 2012. "Zvon v bila — drevnyaya traditsiya na Rusi [An Ancient Russian Tradition: Ringing in Bilo]." <http://drevoroda.ru/interesting/articles/2514/1289.html> (accessed February 22, 2024). (In Russian).
8. Esipova, Margarita V. 2008. "Fansyan [Fangxiang]." In *Muzykal'nye instrumenty. Entsiklopediya* [Musical Instruments. Encyclopedia], 619. Moscow: Deko-BC. (In Russian).
9. Esipova, Margarita V. 2012. "Mokkin [Mokkin]." In *Traditsionnaya yaponskaya muzyka. Entsiklopediya* [Traditional Japanese music. Encyclopedia], 165–66. Moscow: Rukopisnye pamyatniki Drevney Rusi. (In Russian).
10. Esipova, Margarita V. 2020. "Chasheobraznye kolokola. Istoriko-geograficheskiy ekskurs [Bowl-Shaped Bells. Historical-Geographic Review]." In *Voprosy instrumentovedeniya: issledovatel'skaya seriya* [Questions of Instrumentation: Research Series], vol. 12, 484–501. St. Petersburg: RIII. (In Russian).
11. Zaharov, Ivan I. 1875. *Polnyy man'chzhursko-russkiy slovar'* [Complete Manchu-Russian Dictionary]. St. Petersburg: Tipografiya Imperatorskoy Akademii Nauk. (In Russian).
12. Alender, Izrail' Z., ed. 1958. *Muzykal'nye instrumenty Kitaya. Ilyustrirovanny ocherk* [Musical Instruments of China. Illustrated Essay]. Moscow: Gos. Muz. izdat. (In Russian).
13. Nadzhafzade, Abbasgulu I. 2010. "Izobretennyy A. Maragaly muzykal'nyy instrument al'vaks byl restavrirovann [The Alvakh Musical Instrument, Invented by A. Maragaly, Was Restored]." *Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk* [Actual Problems of the Humanities and Natural Sciences], no. 6, 248–50. (In Russian).
14. Safarova, Zemfira. 1997. *Abdulgadir Maragai* [Abd al-Qadir Maragi]. Baku: Tebriz. (In Russian).
15. Tso, Chezhen-Guan, and Margarita V. Esipova. 2008. "Yun'lo [Yunluo]." In *Muzykal'nye instrumenty. Entsiklopediya* [Musical Instruments. Encyclopedia], 718–19. Moscow: Deko-BC. (In Russian).
16. Chen, Zekang. 2019. "Kitayskie udarnye instrumenty: proiskhozhdenie i tipologiya [Chinese Percussion Instruments: Origin and Typology]." In *Iskusstvo i ekonomika* [Art and Economics], conference materials, 32–43. Moscow: Nauchnaya biblioteka. (In Russian).
17. Badagnani, David. 2022. "Musical instrument: ji ou." <https://earlychinesemusic.blogspot.com/2022/09/musical-instrument-ji-ou.html> (accessed February 22, 2024).
18. Badagnani, David. 2023. "Musical instrument: fangxiang." <https://earlychinesemusic.blogspot.com/2023/04/musical-instrument-fangxiang.html> (accessed February 22, 2024).
19. Blades, James. 1992. *Percussion Instruments and Their History*. 4th ed. Westport, Conn.: The Bold Strummer.
20. Blench, Roger. 2007. "From Vietnamese Lithophones to Balinese Gamelan: A History of Tuned Percussion in the Indo-Pacific Region." *Indo-Pacific Prehistory Association Bulletin* 26, 48–61.

- URL: <https://www.rogerblench.info/Ethnomusicology/Papers/Asia/General/Blench%20published%20version%20BIPPA%202006.pdf> (accessed February 22, 2024).
21. Khanna, Anita, trans. and ed. 2010. *Buddhist Iconography in the Butszōzui of Hidenobu*. New Delhi: D. K. Printworld.
 22. Deva, Bigamudre Chaitanya. 1980. "Classification of Indian musical instruments." In *Indian Music: A Perspective*, edited by Gowry Kuppaswamy, and Muthuswamy Hariharan, 53–179. Delhi: Sundeep Prakashan.
 23. Day, Charles Russell. 1891. *The Music and Musical Instrument of Southern India and The Deccan*. London: Adam & Charles Black.
 24. Farmer, Henry George. 1930. "The Origin of the Arabian Lute and Rebec." *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, no. 4 (October): 767–83.
 25. Farmer, Henry George. 1957. "Music of Islam." In *The New Oxford History of Music*, vol. 1: *Ancient and Oriental Music*, edited by Egon Wellesz, 421–77. London: Oxford University Press.
 26. Garfias, Robert. 1975. *Music of a Thousand Autumns: The Tōgaku Style of Japanese Court Music*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
 27. Grosset, Joanny. 1913. "Inde." In *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. Première partie. *L'Histoire de la musique*. T. I: Antiquité, Moyen-Age, 257–376. Paris: Delagrave.
 28. Gunji, Sumi. 1999. "Making of Short-Necked Lutes." *Regional Traditions in Instrument Making: Challenges to the Museum Community*, edited by Martin Elste, Eszter Fontana and John Koster, 56–61. CIMCIM Publication 4. Leipzig/Halle (Saale): Musikinstrumenten-Museum.
 29. Jafari, Narges Zaker. 2015. "Melodic Idiophones in Persian Music History through the Islamic Era." *Scholars Journal of Arts, Humanities and Social Sciences* 3, no. 6 (June): 1169–73.
 30. Jani, Kalpesh. 2019. *Sangeet Aarohee — An Essential Study of Hindustani Classical Music*. Mumbai: BecomeShakespeare.com.
 31. Lee Hye-gu, comp. and ed. 1986. *Korean Music and Instruments*. Translated by Alan C. Heyman. Seoul: The National Classical Music Institute of Korea.
 32. Kothari, Komal S. 1968. *Indian Folk Musical Instruments*. New Delhi: Sangit natak akademi.
 33. Krishnaswamy, Shri. 1967. *Musical Instruments of India*. Delhi: Publications Division Ministry of Information and Broadcasting Government of India.
 34. Kunst, Jaap. 1968. *Hindu-Javanese Musical Instruments*. 2nd ed. The Hague: Matinus Nijhoff.
 35. Malm, William P. 1975. "Chinese Music in the Edo and Meiji Periods in Japan." *Asian Music* 6, no. 1/2: *Perspectives on Asian Music: Essays in Honor of Dr. Laurence E. R. Picken*, 147–72. <https://doi.org/10.2307/833846>.
 36. Pätzold, Uwe U. 2017. "The 'Talempong batu' Litophone of Talang Anau (West Sumatra). Part 1." In *Proceedings of the 4th Symposium: ICTM Study Group on the Performing Arts of Southeast Asia*, edited by Patricia Matusky and Wayland Quintero, 111–13. Penang, Malaysia: Universiti Sains Malaysia Press.
 37. "Relief Carvings from a Funerary Couch." n.d. MIHO MUSEUM Official Website. <https://www.miho.jp/booth/html/artcon/00000432e.htm> (accessed February 22, 2024).

38. Sambamoorthi, Pichu. 1930. *Catalogue of Musical Instruments: Exhibited in the Government Museum, Chennai*. Chennai: Government Museum.
39. Sachs, Curt. 2013 [1915]. *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens. Zugleich eine Einführung in die Instrumentenkunde*. Handbücher der Staatlichen Museen zu Berlin 15. Berlin: De Gruyter.
40. Scholes, Percy A. 1956. *The Oxford Companion to Music*. 9th ed. Oxford: Oxford University Press.
41. Shayestehfar, Mahnaz, and Hooman Asadi. 2002. "Musical Instruments in Timurid Paintings: An Organological Approach." *The Journal of Humanities* 9, no. 3 (Summer): 1–25.
42. Tang Xing. 2017. "Discussion on Western Region Music in Northern Zhou Dynasty." In *Proceedings of the 2017 International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2017)*, 119–22. Advances in Social Science, Education and Humanities Research 171.
43. Thrasher, Alan Robert. n.d. "The Chinese Xylophone." <https://branchasian.sites.olt.ubc.ca/files/2013/04/Chinese-Xylophone.pdf> (accessed February 22, 2024).
44. Thrasher, Alan Robert. 2000. *Chinese Musical Instruments*. New York: Oxford University Press.
45. Trân Van Khê. 1985. "Chinese Music and Musical Tradition of Eastern Asia." *The World of Music* 27, no. 1: 78–90.
46. Verschuer, Charlotte von. 1985. *Les relations officielles du Japon avec la Chine aux VIIIe et IXe siècles*. Genève; Paris: Librairie Droz.
47. Wright, Owen. 2019. *Music Theory in the Safavid Era: The taqsim al-naḡamāt*. London; New York: Routledge.
48. Yule, Paul, and Martin Bemann. 1988. Klangsteine aus Orissa — Die frühesten Musikinstrumente Indiens? *Archaeologia Musicalis*, no. 1, 46–50. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/savifadok/volltexte/2008/177> (accessed February 22, 2024).
49. Zheng Ruzhong. 1993. "Musical Instruments in the Wall Paintings of Dunhuang." *CHIME. Journal of the European Foundation for Chinese Music Research* 7, 4–56.

Received: September 7, 2023

Accepted: February 8, 2024

Author's information:

Margarita V. Esipova — Ph.D., Leading Research Fellow at the Research Center for Methodology of Historical Musicology, Moscow State Tchaikovsky Conservatory