

*На правах рукописи*

УДК 785.1

**ВАН ЮНЬ**

**ОРКЕСТР НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ  
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА**

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (музыкальное искусство)  
(искусствоведение)

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург  
2024



## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** Оркестр китайских народных инструментов образовался в 20-х годах XX столетия на волне вестернизации, охватившей Китай, и как музыкальный коллектив нового типа в культуре стал её ярким репрезентативным явлением. Стремительное развитие на протяжении столетия как самого оркестра, так и его разнообразных видов, свидетельствовало о закономерности почин китайских музыкантов, стоявших у истоков формирования национальной оркестровой культуры. Вслед за оркестром русских народных инструментов, созданным В.В. Андреевым, китайский оркестр выходит в пространство мировой культуры и занимает прочные позиции: его коллективы успешно гастролируют, участвуют в фестивалях и культурных акциях; произведения, исполняемые китайским оркестром, – заметное явление в современном музыкальном искусстве.

Как и в России, в стране довольно скоро началось распространение оркестрового движения, приведшее к появлению коллективов разного типа и разного профессионального уровня: сегодня в Китае существуют не только высокопрофессиональные государственные концертующие оркестры, но и региональные коллективы, студенческие оркестры музыкальных учебных заведений, любительские самодеятельные образования. Возникновение подобных оркестров вышло за пределы страны: оркестры китайских национальных инструментов имеются за рубежом – в Японии, Сингапуре, Филиппинах.

Как значительное явление в музыкальной культуре XX столетия и современности оркестр закономерно вызывает активный исследовательский интерес, а его динамически развивающаяся художественная деятельность представляет собой уникальную область для научных изысканий.

**Степень изученности темы.** Национальному оркестру посвящены многочисленные труды китайских исследователей на китайском и русском языках. Их можно объединить в следующие группы.

1. Общим историческим вопросам развития и современного состояния оркестра посвящают свои труды Янь Ян, Лю Ин, Ли Лимин, Ли Тин, Чжан Донг, Ван Цзянпин, Тянь Юй, Дай Цзюньчао, Чэн Сюй, Чэнь Мэн, Чэнь Минчжи, на русском языке – Су Юйчен, Чжао Сяолин и др. В исторических исследованиях освещаются особенности формирования инструментального состава современных оркестров народных инструментов, отмечаются этапы становления известных оркестровых коллективов, определяется роль и значение их дирижеров, артистов и организаторов, которые внесли значительный вклад в развитие оркестрового искусства Китая.

2. Описание функций отдельных инструментов и инструментальных групп. В этой категории работ рассмотрены оркестровые возможности таких инструментов, как гучжэн (Чжоу Юнь, Лю Сюэлин), сона (Цай Гогуан, Ван Чжиган, Цзян Юн), сяо (Ван Чжиган, Чжоу Лонг), также проанализированы

группы ударных (Гао Шань, Сунь Иньронг, Сюй Фан), басовых струнных (Ян Ин), духовых (Чэн Имин), струнных щипковых (Мяо Сяочжэн); о профессионализации этнических инструментальных групп пишет Цянь Цзяньмин, на русском языке о народно-инструментальных ансамблях – Цзян Ицюнь, о профессиональных требованиях для оркестровых исполнителей на ударных инструментах пишет Сюй Фан.

3. Теоретические аспекты оркестровой практики, а именно: звукового баланса, тембрового строя, оркестровки, специфики дирижирования и дирижерского контроля разрабатывают Дай Инь, Ли Вандонг, Пак Доншен, Ван Цзянпин, Лю Жэньжэнь, Чэн Сюй, Ван Вэй, Чэнь Минчжи, Куан Чжун и др. Теоретические наблюдения находятся в стадии активного развития и, как правило, представлены в виде кратких эссе и критических заметок.

4. Анализ различных типов – профессиональных и студенческих – этнических оркестров и ансамблей рассматривают Гун Вэй, Жэнь Хуацин, Цянь Цзяньмин, Лю Тянье, Ли Вандонг, Сяо Дапэн, Чжао Фейлун, Ван Юйцзе, Ван Шицзюнь, Лу Иньин, Пэн Ли и др.. Авторы данной категории разрабатывают вопросы образовательной и социокультурной роли народных оркестров в школах, колледжах и университетах. Сюда же отнесем диссертацию Лю Гэ, работы Янь Яна, статьи Цзян И и Чжао Сяолин, написанные на русском языке.

Отдельно отметим диссертацию Янь Цзяня, в которой целых 4 параграфа Третьей главы посвящены оркестру народных инструментов.

Столь обширный круг исследований позволяет вывести проблематику народного оркестра на новый уровень и рассмотреть китайский народный оркестр как феномен современной народной профессиональной оркестровой культуры в парадигме межкультурных взаимодействий. Такая постановка вопроса предполагает выход на сопоставление с оркестрами народных инструментов иных стран, среди которых самым известным является оркестр русских народных инструментов и его всемирно известный репрезентативный художественный коллектив – ОРНИ им. В. В. Андреева.

**Объект исследования** – оркестр китайских народных инструментов.

**Предмет исследования** – китайский народный оркестр в единстве исторических, технологических, тембровоакустических, художественно-эстетических характеристик.

**Цель исследования** – представить китайский народный оркестр как уникальный феномен национального музыкального искусства в контексте современной народно-оркестровой культуры.

**Задачи исследования:**

- обобщить особенности инструментальной практики в традиционной культуре Китая;
- выделить значимые моменты в организации и эволюции оркестра китайских инструментов в XX столетии;
- определить влияние русско-китайских связей и деятелей китайской культуры на развитие оркестра;

- на основе анализа истории, эволюции, организации оркестра русских народных музыкальных инструментов (в лице ОРНИ им. В.В. Андреева) выявить его ведущую роль в пространстве мировой народно-оркестровой культуры и определить в сопоставлении с ним статус китайского народного оркестра;
- проанализировать структурные и темброво-выразительные характеристики состава китайского оркестра;
- раскрыть оркестровую и концертную специфику некоторых репрезентативных инструментов;
- на основе анализа произведений для оркестра китайских инструментов Пэн Сювэня охарактеризовать его концепцию репертуара.

**Теоретико-методологические основы исследования** опираются на фундаментальные труды российских, китайских и зарубежных ученых в области истории музыки, в том числе народной; среди них в первую очередь выделим имена Б. Асафьева, Г. Шнеерсона, Т. Ливановой, Т. Будаевой, И. Мациевского, У Ген-Ира, Пэн Ли, У Годуна, Сунь Цзинь, Дай Цзюнчао, Ван Чжичэна, Ван Юхэ и др. Важными стали масштабные работы российских исследователей музыкальной этнографии: назовем труды К. Верткова, М. Имханицкого, Е. Максимова.

**Методы исследования:** В диссертации использовано сочетание музыкально-аналитического, музыкально-исторического, социокультурного методов исследования. Сопоставление моделей русского народного и китайского оркестров потребовало привлечения элементов компаративистского подхода. Исследование внутренней организации, тембровозвуковой структуры оркестра и специфики инструментальных групп предполагает использование теоретических положений органологии и фольклористики.

**Основным материалом исследования послужили:** справочные каталоги национальных оркестров, записи концертных выступлений оркестра, музыка китайских композиторов для оркестра национальных инструментов.

**Положения, выносимые на защиту:**

- оркестр китайских национальных инструментов в своем развитии прошел те же стадии, что и оркестр русских народных инструментов: профессионализация народного инструментального исполнительства; усовершенствование инструментов, их приспособление к оркестровому звучанию; создание новых инструментов; тщательная работа специалистов над достижением оптимального баланса звучания;
- тембровозвуковая структура оркестра представляет собой особый организм, в котором инструменты с многовековой историей демонстрируют полноту художественно-эстетических характеристик;
- усовершенствование техники и качества звучания инструментов умножает как сольно-концертные, так и оркестровые функции каждого инструмента;

– особым свойством, отличающим состав китайского оркестра, является включение в него низких западных струнных: виолончелей и контрабасов, которые расширили тембровую палитру оркестра;

– организация инструментального состава китайского оркестра в ведущих государственных коллективах представляет собой открытую структуру, в любой момент включающую в себя раритетные региональные инструменты или инструменты симфонического оркестра.

- авторские обработки традиционной китайской музыки, новаторские композиторские произведения, составляющие репертуар оркестра, максимально раскрывают глубину смыслов и палитру красок, заключаемых в китайской музыке, обогащая пространство мировой музыкальной культуры.

**Научная новизна диссертации** состоит в том, что в ней впервые:

- китайский традиционный народный оркестр рассмотрен в единстве технологических, тембровоакустических, художественно-эстетических характеристик;

- систематизирован состав каждой группы с обозначением резерва, состоящего из аутентичных региональных инструментов, включаемых в группу для придания характеристичности тембрового облика произведения;

- в целях сопоставления выделены и продемонстрированы важные аспекты в истории развития, организации и эволюции оркестра русских народных инструментов;

- китайский оркестр сопоставлен с оркестром русских народных инструментов в аспекте исторической эволюции, организации, культурноисторического и художественного статуса в музыкальной культуре XX-XXI столетий;

- представлена концепция репертуара народного китайского оркестра и ее развитие в творчестве выдающегося деятеля китайской музыкальной культуры Пэн Сюэня; проанализированы его авторские аранжировки китайской классической музыки и сочинения для оркестра.

**Теоретическая значимость работы:** в диссертации обоснована роль двух уникальных явлений в музыкальной культуре XX столетия и современности: русского и китайского народных оркестров, где первый стал *образцом модели и художественным эталоном народных оркестров мира*, а второй – *творческим преобразованием этой модели в рамках собственной культуры*. Представлен анализ тембровой драматургии произведений для китайского оркестра, где продемонстрирована специфика использования тембров в художественной палитре оркестра.

**Практическая значимость:** материалы диссертации можно использовать в учебных курсах, посвященных изучению профессиональной народной музыкальной культуры, как китайской, так и русской. Диссертация пополнит знания и исполнительский тезаурус участников оркестровых коллективов.

**Достоверность исследования** подтверждается тщательным выбором и охватом исторических, теоретических, культурологических разработок

китайских и российских ученых, взвешенным изучением истории становления русского народного оркестра и современного существования ОРНИ им. В. В. Андреева, анализом состава китайского оркестра, научной интерпретацией произведений для него.

**Апробация исследования** осуществлялась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Материалы работы были представлены на научно-практических конференциях в РГПУ им. А.И. Герцена. Основные концепты диссертации отражены в пяти научных статьях, три из которых опубликованы в изданиях, рекомендованных ВАК.

**Структура исследования.** Диссертация состоит из Введения, трёх глав, Заключения, списка литературы из 230 наименований и двух Приложений.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении представлены основные структурные элементы диссертации, в том числе актуальность и степень разработанности темы исследования, задачи и цель исследования, новизна, положения, выносимые на защиту и т.д.

**Глава 1. «Историко-культурный контекст становления и развития китайского оркестра»** посвящена обобщению художественно-эстетических особенностей национальной инструментальной культуры, их преломлению в условиях нового времени, собственно организации и стремительному развитию оркестра в XX столетии. В параграфе 1.1. *Особенности инструментальной практики в традиционной культуре Китая* рассмотрены исторические, философско-эстетические, социокультурные аспекты инструментального музицирования в рамках национальной музыкальной культуры. Подчеркнуто принципиальное и всеобъемлющее значение связи голосов инструментов с природой и с философскими воззрениями. Несмотря на уникальность китайской цивилизации, в истории возникновения древних музыкальных инструментов Китая проявляются закономерности, общие для развития музыкального инструментария разных народов. В дальнейшем это создает условия для взаимодействия разных культур. Каждая эпоха в древней истории Китая знаменовалась появлением и развитием музыкальных инструментов.

Свидетельства о развитии инструментов содержатся в выдающемся памятнике эпохи Чжоу «Шицзин». Основываясь на древних исторических трактатах, российские ученые (С. Гудимова, В. Еремеев и др.) детально описывают исполнительский этикет и символику устройства инструментов. Вполне закономерно, что в столь богатой и социально значимой для Древнего Китая инструментальной культуре, должны были сформироваться оркестровые традиции с разнообразным социокультурным содержанием, внутренней иерархией.

Наиболее древними являлись оркестры, в которых значительная роль принадлежала ударным инструментам, в частности, литофонам, которые

объединялись с колоколами. Последние являлись многофункциональными, символически отражая соотношение утилитарных и символических функций.

По мере того, как Китай начал активно взаимодействовать с пограничными культурами, его инструментарий стал дополняться новыми инструментами, в свою очередь китайские инструменты попали в Японию и Корею, где нашли широкое применение. Многие из старинных инструментов Древнего Китая были утрачены, либо остались свидетельствами культуры прошлого на страницах исторических летописей и в музейных коллекциях. Но ряд инструментов развивался, дошел до наших дней и занял важное место в музыкальной культуре Китая, в том числе, в оркестровой музыке XX века, которая стала принципиально новым явлением искусства музыки.

В параграфе **1.2. Организация и эволюция оркестра китайских инструментов в новую эпоху** представлено стремительное развитие оркестра народных инструментов и его разнообразных видов в XX столетии.

В истории возникновения китайского оркестра народных инструментов одним из ключевых является тезис о том, что данный тип оркестра, его состав формировались по образцу западноевропейского симфонического оркестра. Это вполне объяснимо, так как в 1920-е годы прошлого века тренд на европеизацию был характерен для всего китайского искусства, во всех музыкальных жанрах. Следует отметить, что понятие «западноевропейский симфонический оркестр» в начале XX века для китайцев означало обобщенный образ европейской оркестровой культуры<sup>1</sup>.

В контексте активного взаимодействия Востока и Запада, начавшегося в Китае еще в XIX веке, закономерно, что симфонические оркестры возникли раньше народных. Но уже в начале XX века в рамках деятельности общества «Датун» разрабатываются вопросы сохранения и актуализации национальной инструментальной культуры, а также совершенствования и модернизации традиционных музыкальных инструментов. Руководитель общества Чжан Цзиньвэнь организовал работу по воссозданию древней музыки, реконструкции старинных инструментов по сохранившимся в архивах описаниям, изучению их акустических свойств и возможности применения равномерной температуры при их настройке. В результате этой работы сложился оркестр нового типа, в котором национальные традиционные инструменты были объединены в 4 основные группы: ударные, духовые, струнные щипковые, струнные смычковые. В целом народный оркестр был организован по образцу европейского симфонического оркестра, структура и специфика строения которого были уже хорошо известны в Шанхае. В параграфе отмечены этапы в развитии народно-оркестрового движения, стремительное развитие которого началось с момента рождения Национального оркестра Центрального радио Китая в 1935 году.

---

<sup>1</sup> Можно сказать, что это представление сложилось по аналогии с бельканто, которое, проникнув в Китай, воплощало собой некий собирательный образ европейской манеры пения (итальянской, немецкой, австрийской, французской, русской).



При поддержке премьер-министра Чжоу Эньлая и известного композитора, музыкального теоретика Ли Хуанчжи (1919 – 2000) в 1960 году в Пекине был создан Государственный оркестр народной музыки Китая. К этому времени вектор его развития удален от первоначального ориентирования на симфоническую модель; творческое руководство активно сотрудничает с советскими специалистами, представителями Оркестра русских народных инструментов.

В состав созданного Государственного оркестра народной музыки Китая вошли: ансамбль песни и танца, хор народной песни, фольклорная группа. В его исполнительской практике использовалось более 90 видов национальных музыкальных инструментов. Это расширяло возможности для исполнения разнообразного репертуара. Масштабность Государственного оркестра народной музыки позволяла разделять его на малые и средние исполнительские составы, в том числе для исполнения классической и легкой музыки. При этом в репертуаре оркестровых коллективов сохранялась ориентация на национальное искусство. Функционирующий на базе Центрального национального оркестра Оркестр щипковых инструментов, обладающий особым тембровым своеобразием, исполнял инструментальную музыку с ярким этническим колоритом. В репертуаре ансамбля эстрадной музыки также сохранялся этнический стиль. Творчество фольклорной группы оркестра было направлено на аутентичное исполнение древних образцов китайской традиционной музыки.

Музыканты оркестра помимо исполнительской деятельности принимали участие и в экспедициях по собиранию образцов народной музыки в таких регионах страны, как Фуцзянь, Гуандун, Цзяннань, Чжоушань, Сычуань и др. Это позволило обогатить репертуар и оркестра, и ансамблей, входящих в его структуру. Известные музыканты, такие как композитор Лю Вэньцин, флейтист Ван Тьехань, исполнитель на суоне Чжао Чуньтин, на банху – Дин Луфэн, на шэн – Ван Хуэймин были вовлечены в разные виды творческой работы по совершенствованию оркестра.

В настоящее время в Китае существует значительное количество профессиональных и любительских народных оркестров. Количественный состав коллективов варьируется. К профессиональным народным оркестрам в основном относятся коллективы, образованные различными специальными художественными организациями и консерваториями. Как правило, китайский народный оркестр состоит из четырех групп музыкальных инструментов: духовых, струнных щипковых, струнных смычковых и ударных. Если сравнивать с западным прообразом, послужившим отправной точкой организации народного оркестра Китая, то радикальное отличие заключается в наличии расширенной группы ударных инструментов и наличии колоритных струнных щипковых инструментов. В дополнение к древней китайской цитре гуцин, трактуемой как аналог высоких и средних струнных симфонического оркестра, для усиления басовых звуков инструмента в оркестр могут быть

введены западная виолончель и контрабас. Аналогами деревянных духовых инструментов является сона и улучшенный, с более громким звуком шэн.

Китайский оркестр народных инструментов объединяет примерно 70-80 музыкантов. Оркестр предназначен для исполнения преимущественно произведений крупной формы, составляющих обширную жанровую область национальной оркестровой музыки. Если в оркестре отсутствуют струнные и духовые музыкальные инструменты, и коллектив состоит из 10-30 музыкантов, его основной репертуар составляется из произведений малой формы или специально написанных сочинений для малых составов.

Произведения крупной формы создаются на материале традиционных китайских народных песен, опер, сольных инструментальных наигрышей (например, для гуцинь, чжэн, пипы и т.д.), мелодий для струнных и духовых инструментов (например, музыка провинции Гуандун, музыка правобережья реки Янцзы). Новые произведения, созданные китайскими композиторами для народного оркестра, сохраняют интонационное родство с национальной музыкой, опираются на китайскую ладовую систему и древнекитайскую пентатонику. Национальные ладово-интонационные элементы органично соединяются с западными приемами формообразования и оркестровки, тонально-гармоническими средствами, контрапунктом и другими техниками современной европейской музыки.

Параграф *1.3. Роль китайских музыковедов, дирижеров, исполнителей и реформаторов в становлении оркестровой культуры Китая XX столетия* обобщает поистине титанический труд китайских музыкантов – активистов народно-оркестровой культуры. Их многосторонняя профессиональная деятельность классифицирована по специальным направлениям, таким как теоретические аспекты оркестровой культуры, дирижерская организационная работа, исполнительская практика музыкантов оркестра, реформаторское творчество. В контексте этих направлений представлены ключевые фигуры ученых и музыкантов-практиков, повлиявших на развитие оркестрового движения в стране.

Исследовательская деятельность теоретиков, таких как Ван Гуанцы, Хэ Лутин, Ян Инью, Ли Юаньцин и другие, углубляла интеллектуальную, познавательную базу творчества, способствовала поиску путей объединения западных и национальных традиций для создания современного академического китайского музыкального искусства. Огромный вклад в развитие инструментов оркестра внес Лю Тяньхуа. Столь же значительны труды китайских дирижеров народных оркестров. В параграфе рассмотрена дирижерская и организационная деятельность Чжэн Цзиньвэня; особо выделена фигура Пэн Сювэня, который с 1953 года в течение 40 лет был дирижером и директором Центрального оркестра радиовещания; представлен новаторский вклад Цинь Пэнчжана, Пяо Дуншэна. Масштабная комплексная работа заложила прочный фундамент для дальнейшего развития всей национальной инструментальной культуры.

Влияние деятелей русской народно-оркестровой культуры на прогрессивную динамику роста китайского оркестра выделено в отдельный параграф **1.4. Русско-китайские связи и их влияние на развитие оркестра.**

На рубеже XIX–XX столетий русское музыкальное искусство с его достижениями в области концертного исполнительства, композиторского творчества и педагогики утвердилось как яркая и самобытная часть европейской и мировой музыкальной культуры. Исторически сложилось так, что с 1900-х годов и вплоть до культурной революции (1966 – 1976) именно русские музыканты эффективнее, чем представители других европейских стран, осуществляли «транзит» в Китай европейских музыкальных традиций и способствовали их развитию в новом культурном контексте. Это ярко демонстрирует история организации симфонических оркестров в Китае.

Вместе с тем, вклад русско-советских музыкальных педагогов, исполнителей и деятелей культуры в формирование и развитие *китайских оркестров народных инструментов* остается недостаточно изученным. Ко времени формирования в Китае оркестров нового типа русские оркестры народных инструментов уже завоевали широкое признание в Европе и Америке. Процесс профессионализации исполнительства на народных инструментах, а также создание народного оркестрового коллектива в России активизировался в 1880-е годы, то есть более чем на 30 лет раньше, чем в Китае. Его инициатором был В. В. Андреев. Создавая музыкальный коллектив, он объединял инструменты в группы, ориентируясь на унисонное исполнение партий по аналогии с симфоническим оркестром.

В 1950-е годы китайские музыканты перенимают богатый опыт советских народных оркестров в области совершенствования технических и звуковых характеристик инструментов, а также в сфере организации коллектива музыкантов и повышения их исполнительского мастерства. Деятельность русских музыкантов в Китае внесла значительный вклад в подготовку дирижерских кадров не только для симфонических, но и национальных оркестров.

В появлении в XX веке в Китае двух типов оркестра – симфонического и народных инструментов – реализованы две стратегии развития китайской музыкальной культуры этого времени. Симфонические оркестры знакомили с мировым классическим наследием, способствовали освоению игры на инструментах симфонического оркестра. Приобщение к этому важнейшему направлению европейской культуры являлось своеобразным «пропуском» в общемировое академическое музыкальное искусство. Оркестры национальных народных инструментов выполняли другую, но не менее важную задачу – сохранение национальных традиций, культурной идентичности, что всегда являлось приоритетом для китайцев.

**Глава 2. Оркестр русских народных инструментов как универсальный прототип и эталон национальных оркестров мира** посвящена детальному анализу происхождения, организации, эволюции, концепции уникального явления в мире народно-оркестровой культуры и

пространства музыки в целом – оркестру русских народных инструментов. Обращение к историческому опыту первого в мире профессионального народного оркестра, у истоков которого стоял его основатель В. В. Андреев, необходимо и закономерно. До встречи с русским народным оркестром основатели оркестра китайского проделали аналогичный путь – от опоры на модель симфонического оркестра до разработки собственного оркестрового органариума; встреча с ОРНИ им. В.В. Андреева, интенсивный обмен опытом завершили превоначальный процесс и вывели его на новый уровень: русский оркестр уже был известен во всем мире, китайский только начал свой путь. Удивительное совпадение начальных этапов и способов формирования побуждают к исследовательскому сопоставлению основополагающих факторов формирования и развития профессиональной народно-оркестровой культуры разных стран.

В параграфе **2.1. Эволюция коллективного инструментального музицирования в фольклорной среде и профессиональном творчестве Древней Руси** на основе обобщения специальной литературы представлены предпосылки формирования оркестрового мышления в древнерусской культуре. Как и в древнем Китае, инструментальное музицирование развивалось в фольклорной и аристократической среде, в определенные эпохи оформляясь в оппозицию сакрального и профанного (церковное пение и скоморошество). В XVII веке в русле культурных связей Русского царства в аристократический быт стали все чаще проникать европейские музыкальные инструменты – клавикорды, клавесины, органы, флейты. Музыкальные ансамбли и оркестры, сопровождавшие торжества и увеселения, еще долго объединяли западноевропейские и русские народные инструменты – рога, бубны, сурны, волынки и свирели, которые постепенно вытеснялись из их составов. После Петровской эпохи русская музыкальная культура активно впитывает достижения европейского искусства, творчески преобразуя их. Приглашенные иностранные и русские композиторы создавали для ансамблей и оркестров европейского типа симфонии, вариации и увертюры. В контексте тенденций европеизации уникальным явлением русской культуры стало создание в 1750-х годах оркестра русских охотничьих рогов. В остальных случаях русские народные музыкальные инструменты в области профессионального музыкально-театрального и оркестрового исполнительства не выдерживали конкуренции с западноевропейскими и не получали существенных стимулов для развития и совершенствования. Инструментальное музицирование на русских народных инструментах надолго задержалось в русле устной традиции, и только деятельность В.В. Андреева радикально изменила это положение дел.

Фигуре Андреева и его организаторской деятельности по профессионализации народного инструментального музицирования посвящен параграф **2.2. Национальные и академические традиции в Великорусском оркестре В. В. Андреева.**

Уникальное творческое направление, созданное Андреевым, уже более 100 лет не теряет своей актуальности и особым образом проявляется в музыкальной жизни многих стран мира. В параграфе рассмотрены субъективные и объективные факторы, совпадение которых привело к рождению новой страницы в мировой культуре, представлены этапы творческой деятельности создателя русского оркестра. Оркестр В. В. Андреева как художественно перспективный творческий проект вдохновил многих композиторов на создание музыки для оркестра, ансамблей различных составов и отдельных народных инструментов<sup>2</sup>.

Почин Андреева был поддержан культурной политикой Советского Союза, направленной на развитие национальных искусств. Во всех союзных республиках и автономных областях активизировались инициативы по реконструкции народных музыкальных инструментов, направленные на улучшение их звуковыразительных и технических качеств. В 1926 году на основе объединения народных инструментов Армении (зурны, тары, дудука, кеманча, чагане, бамбира, давула дарбука и др.) был создан «Восточный симфонический оркестр». В 1930-е годы возникают оркестры народных инструментов в республиках с монодийной музыкальной культурой – Казахстане, Узбекистане, Киргизии, Туркмении, Таджикистане. Музыкантам приходилось проводить большую работу по аранжировке народных песен и наигрышей для оркестра. Сегодня среди наиболее крупных ныне действующих оркестров народных инструментов, появившихся в советское время, помимо ОРНИ им. Андреева, можно назвать: Национальный академический оркестр народных инструментов России имени Н. П. Осипова, Национальный академический народный оркестр Республики Беларусь им. И. Жиновича, Казахский Национальный оркестр народных инструментов им. Курмангазы, Оркестр молдавской народной музыки «Гиочел» и другие оркестровые коллективы.

В параграфе **2.3. Оркестры народных инструментов в разных странах мира** представлен анализ интеграции эпохальной инициативы В. В. Андреева в пространство мировой культуры, на которую феномен русского оркестра оказал «вирусное влияние»: первые оркестры и ансамбли русских народных инструментов в западноевропейских странах и Америке стали создаваться в начале XX века буквально сразу после гастролей оркестра В. В. Андреева. По свидетельству М. Имханицкого, «в 1910 году после вторичных гастролей “Великорусского оркестра” в Англии насчитывалось семь школ игры на

---

<sup>2</sup> К этой творческой области в начале XX века обратились Н. П. Фомин, А. В. Ленц, В. Т. Насонов и другие сподвижники В. В. Андреева. Пример А. К. Глазунова, написавшего «Русскую фантазию» для народного оркестра, по-своему направил внимание корифеев русской музыки на феномен андреевского коллектива. В 1920-1930-е годы композиторы Р. М. Глиэр, М. М. Ипполитов-Иванов, А. Т. Гречанинов, С. Н. Василенко пополнили репертуар народного оркестра своими произведениями. Эстафету продолжили Н. П. Будашкин, Г. С. Фрид, С. С. Туликов, Ю. Н. Шишаков и многие композиторы последующих поколений (А. Л. Репников, Вл. А. Золотарев, С. М. Слонимский, Э. В. Денисов, Г. И. Банщиков, С. А. Губайдулина, В. К. Комаров, А. Л. Ларин)

русской балалайке»<sup>3</sup>. Аналогичные факты появились и в жизни американского общества. Здесь в некоторых учебных заведениях Нью-Йорка, Онтарио, Ванкувера, Детройта и других городов также было введено обучение игре на домрах и балалайках. Таким образом, зарубежная аудитория достаточно быстро и продуктивно реагировала на новое явление искусства, которое несомненно представлял андреевский оркестр. За пределами России на 1985 год существовало 11 оркестров русских народных инструментов, действующих в Австралии, Дании, Норвегии, Польше, США, Филадельфии, Финляндии, Швеции<sup>4</sup>.

За последние 30 лет появилось множество новых оркестров, объединений, обществ и ассоциаций, возрождающих и пропагандирующих народную музыку на народных инструментах. При всей индивидуальности их составов в них есть общие черты – все они в той или иной мере продолжают традиции В. В. Андреева, а также практический, творческий, музыкально-художественный и технический опыт, который прошла в историческом времени оркестровая «модель» русского народного оркестра.

В развитии этнически ориентированного оркестрового движения, которое по-своему развивается в странах южно-азиатского региона (Япония, Корея, Вьетнам, Камбоджа, Малайзия, Тайланд, Филиппины, Бруней, Сингапур и др.), определенным образом отражается богатый творческий опыт древней и современной оркестровой культуры Китая. Культурно-музыкальному взаимодействию стран южно-азиатского региона способствуют фестивали, концерты и совместные творческие проекты. Так, например, в 1993 году под руководством корейского композитора и дирижера Ким Сон Гука был реализован музыкальный проект «Orchestra Asia», который объединил традиционные инструменты и музыкантов-исполнителей из Кореи, Китая и Японии. Международный опыт был продолжен в 2009 году созданием оркестра традиционных музыкальных инструментов, объединившего 80 музыкантов из 11 стран-членов АСЕАН. В состав оркестра вошли 52 традиционных инструмента из этих стран. Среди них индонезийский думдум (разновидность там-тама), брунейский серунай (разновидность трубы), вьетнамская дан-чань (разновидность цитры), мьянманский дуговой саунг (разновидность арфы) и многие другие уникальные инструменты.

В параграфе приведен обзор ныне действующих и активно концертирующих оркестров народных инструментов разных стран. В обзоре используется информация официальных сайтов концертных и общественных организаций, а также публикаций на страницах электронных газет и журналов<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Имханицкий, М. И. У истоков русской народной оркестровой культуры. – М.: Музыка, 1987. – С. 132.

<sup>4</sup> Пересада, А. И. Оркестры русских народных инструментов: Справочник / А. И. Пересада; Общ. ред. Е. И. Максимова. – М.: Сов. композитор, 1985. – 296 с.

<sup>5</sup> Среди них Оркестр русских народных инструментов имени Китагава (Токио, Япония), Оркестр балалаек «Калинка» (Хельсинки, Финляндия), Сиднейский оркестр русских народных инструментов «Балалайка» (Сидней, Австралия), Оркестр Вашингтонского общества балалаечников (Вашингтон, США), Оркестр народных инструментов «Балалайки

**Глава 3. Структурные и содержательные аспекты китайской модели народного оркестра** объединяет в себе параграфы, в которых представлены результаты исследования базовых основ оркестра: его выразительных качеств, специфики устройства; на примере древних инструментов, вошедших в оркестр, показан их оркестровый функционал; сквозь призму концепции репертуара проанализированы репрезентативные произведения для оркестра.

В параграфе *3.1. Темброво-выразительные качества китайского оркестра* рассмотрены четыре основные группы музыкальных инструментов, наполнение которых даже отдаленно не может быть уподоблено группам симфонического оркестра. Китайские струнные смычковые, щипковые, разнообразные духовые и столь же разнообразные ударные инструменты, прекрасно сочетавшиеся в различных ансамблевых или однородно-унисонных вариантах, потребовали специальных творческих усилий для сведения их в «многоярусный» полифункциональный оркестр.

Первостепенной в модели стала оптимизация национальных характеристик группы струнных смычковых инструментов. К ним относятся в первую очередь основные китайские скрипки эрху, гаоху, банху и гэху. Однако существует много региональных разновидностей скрипок, иногда применяемых в оркестре для подчеркивания локального колорита. Эти инструменты играют ведущую роль в создании многоплановых, разнообразных образов народной музыки. Они обладают мягким тембром, богатой выразительностью, изысканной певческой мелодичностью, способностью передать выразительные рельефы речевых интонаций.

Группа щипковых инструментов важна в исполнении произведений широкого диапазона; кроме того, именно эти инструменты качественно фиксируют полутоновые ходы, часто скользящие у смычковых струнных. Их особенность заключается также в том, что их громкость не меняется внезапно. Есть много различий между щипковыми инструментами в народном оркестре и другими инструментами с точки зрения качества звука и весьма утонченной инструментальной аппликатуры, что, несомненно, является сложным моментом для достижения ансамбля.

Группа духовых народных инструментов оказывает влияние на качество звучания оркестра. Колористика китайских духовых потребовала тщательной проработки при введении этих инструментов в оркестр. Тихие и мягкие духовые инструменты были разделены на три категории: инструменты рода ди, инструменты рода шэн, инструменты рода соны. Многообразие китайских духовых было сведено к трем тембровым группам, при этом внутри каждой можно осуществлять варьирование динамических или же колористических качеств за счет выбора конкретных инструментов. В процессе поиска оптимального звучания группы духовых инструментов были обретыены методы улучшения ансамблевого и тембрового баланса духовых.

---

Южных гор» (Стокгольм, Швеция), Молодежный оркестр русских народных инструментов «Дружба» (Ремшайд – Дюссельдорф, Германия), Кармиэльский оркестр смешанного состава (русские народные и симфонические инструменты) (Кармиэль, Израиль) и мн. др.

**3.2. Структурные характеристики состава оркестра:** в этом параграфе проанализирована специфика организации состава оркестра. Она заключается в том, что оркестровая структура складывается не только из константных элементов, но и из варьируемой части, куда следует отнести региональные инструменты, создающие отчетливый местный стиль. На одних инструментах могут играть основные участники, для применения более редких инструментов приглашаются мастера игры на этих инструментах. Каждая группа рассмотрена как состоящая из основной и варьируемой частей, в диссертации приведены списки таких частей для каждой группы. Кроме того, исследованы особенности количественного варьирования основного состава. В целом, китайский оркестр национальных инструментов представляет собой разомкнутую структуру с константной основой и варьируемыми частями в каждой группе инструментов. Несомненно, некоторая часть слушателей и исследователей народного оркестра, ориентированная на западное звучание, в случае сравнения могут усматривать в этом «слабые места» в балансе оркестра. Однако, в сложившейся системе оркестра очевидна культурная специфика, а не недостаток развития. Структура оркестра позволяет усилить «местный колорит» или же быстро переориентировать звучание, приблизив его к западному стандарту. Композиторы легко аранжируют сочинение для симфонического или народного оркестра, создают версии с разным инструментальным наполнением – такова, например, оркестровая сюита «Большой двор Цяо» Чжао Цзипина, которая была изложена композитором в двух версиях – для симфонического оркестра с солирующими национальными инструментами и для национального оркестра с усиленным колоритом. Обе версии одинаково популярны. Приведенные в диссертации примеры составов «Увертюры к весеннему фестивалю» Ли Хуаньчжи демонстрируют варианты дирижерских интерпретаций, когда каждый руководитель оркестра при помощи усиления некоторых партий подчеркивает определенные выразительно-смысловые качества произведения.

**3.3. Драматургическая и сольно-концертная функции репрезентативных инструментов: гучжэн и сона.** Если роль струнных инструментов в оркестре выглядит вполне традиционно (мелодическая роль смычковых; смешанная, мелодическая и аккомпанирующая, лютневых щипковых), то цитры – янцин и гучжэн – демонстрируют особое участие в оркестровой партитуре. Роль гучжэна как оркестрового инструмента музыканты нередко уподобляют роли арфы в европейском симфоническом оркестре, однако, это не так. Благодаря уникальным качествам гучжэна, его универсализму, инструмент занял прочное место в оркестре. Гучжэн является основой тембрового колорита оркестра: арпеджио гучжэна создает глубокий фон лирическим мелодиям струнных, звенящий тембр инструмента усиливает обертоны щипковых инструментов, краткие сольные эпизоды благодаря яркости колорита являются знаковыми в драматургии целого.

В целом, функцию гучжэна в оркестре можно рассматривать как формообразующую, колорирующую, его участие можно уподобить роли



«тембрового маркера» в составе оркестра, эффектной поддержкой его контрастов. В сравнении с инструментальными группами струнных, чье звучание выстроено максимально ровно и плотно по всему диапазону, гучжэн вносит в массы струнных яркий контраст.

Китайские духовые инструменты, каждый из которых имеет неповторимый художественно-эстетический бэкграунд, весьма различаются по тембру, технике, силе звучания и выразительным возможностям. Их коллективное участие умножает тембровые характеристики оркестра, но главные свойства духовых – неповторимая звукопись, позволяющая инструментам воспроизводить звуки природы, подражанием которым славятся многие из них. Именно духовые «отвечают» за ювелирные узоры программных фрагментов, когда музыка наполняется пейзажами или звуками природы. Сольный репертуар каждого инструмента должен быть полноценно воспроизводим в аранжировке для оркестра; инструменты включают свой репертуар в концертный ресурс оркестра.

Из духовых инструментов наиболее специфическим является участие в оркестре соны: яркий солирующий инструмент народной культуры мог потерять свои уникальные краски в слаженном звучании оркестра. На примере анализа авторской аранжировки Жэнь Тунсяна народного наигрыша «Птицы приветствуют Феникса» продемонстрировано китайское духовое искусство и его полноценное вхождение в оркестровую музыку. Сона демонстрирует ювелирную звукопись, свойственную этому инструменту; оркестровая партитура создает сопровождение, в котором переключки духовых оттеняют игру соны дополнительными звуковыми эффектами. Пьесу можно рассматривать как жанр национального концертино для соны с оркестром.

#### ***3.4. Концепция репертуара и ее развитие в творчестве Пэн Сювэня.***

Выдающийся композитор и руководитель оркестра Пэн Сювэнь внес огромный вклад в создание самобытного репертуара для оркестра традиционных национальных инструментов. Число созданных им переложений народных песен огромно, в том числе: «3 вариации на тему цветов сливы», «Высокая луна», «Приказ генерала», «Игра бегущего ручья», «Выше и выше», «Разноцветные облака в погоне за луной», «Прекрасные цветы и полная луна», «Тонгами и барабанами встречаем богатый урожай» и другие.

Построение и разработка репертуара для едва сложившегося молодого оркестра были для музыканта делом первостепенной важности. Пэн Сювэнь осознавал фундаментальную значимость художественного содержания произведений, которые будут составлять основу национального оркестрового исполнительства. Он понимал, что на одних переложениях доступных опусов западной музыки или простейших адаптациях народных песен оркестр, состоящий из китайских традиционных инструментов, останется инструментальным коллективом «для внутреннего пользования». Вместе с тем, как чуткий и одаренный музыкант, он чувствовал громадный эстетический потенциал этого собрания китайских инструментов, организованных в оркестр, какого еще не было в истории музыки.

Изучение концепции репертуара оркестра национальных инструментов, каким его видел и разрабатывал Пэн Сюэнь, представлено на основе анализа его авторских аранжировок<sup>6</sup> произведений классической китайской музыки и собственных сочинений. В качестве примера аранжировки рассмотрена партитура пьесы для оркестра «Юээр Гао» из национального наследия сольного искусства игры на пипе (1960 г.). Переложение для оркестра произведения, прочно связанного с пипой, требовало особого подхода: обогащая произведение оркестровыми красками, необходимо было максимально сохранить его оригинальный стиль. Композитор намеренно ослабил партии духовых и смычковых инструментов, чтобы подчеркнуть колорит фактуры струнных щипковых. В партитуре пипа то сольно озвучивает мелодию под сопровождение китайских духовых (чжуншэн) то участвует в красочном унисоне струнно-ударного янция, звонкого гучжэна и низких щипковых, оттеняющих тембр солирующего инструмента.

Другой принцип сочетаний инструментов представлен в Фантазии для оркестра «Цинь – Терракотовые воины и лошади» (1984 г.). Если «Юээр гао» можно рассматривать как образец оркестровой аранжировки сольного инструментального произведения традиционной музыки, то «Цинь – Терракотовые воины и лошади» – это авторское программное сочинение, где композитор демонстрирует всю полноту возможностей оркестра. Техника оркестровки основана на использовании символических качеств каждого тембра. Партии чжунжуань и дажуань, обычно используемых в качестве ритмических «педалей» или для усиления баса в группе, привлекаются для исполнения основной темы, тем самым подчеркивая ее мрачноватый, как будто из глубины веков исходящий зов. Пипа, в жанровой палитре которой военные краски, в сочетании с соной усиливает величие военного образа. В процессе развития тему подхватывают теноровая сона и басовые духовые трубы, добавляя «походный» колорит.

В фантазии «Цинь – Терракотовые воины и лошади» Пэн Сюэнь значительно расширил выразительность национального оркестра с точки зрения содержания, структуры и тембровой насыщенности партитуры. Масштабное полотно фантазии наполнено контрастами и интенсивным тематическим развитием, в богатой фактуре представлены аккордика, подголосочность и ритмические паттерны, которые сочетаются с яркими мелодиями. Произведение стало вершиной репертуара, во всей полноте представляя достижения современной авторской музыки. Масштабность полотна, тематическая многоплановость, поступательность развития, яркость образов, отчетливо выраженное эпическое начало позволяют определить жанр этого произведения как национальный вариант программной эпической симфонии для оркестра китайских инструментов. Специфика жанра проявилась

---

<sup>6</sup> Содержание понятия «аранжировка» детально рассмотрено в статье Р. Шитиковой и Ли Юнь «Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия» (Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 2А. С. 38-55), именно в таком смысле оно органично сочетается с работой, которую проделывал Пэн Сюэнь.

также в активном участии тембровой артикуляции в драматургии целого: разнообразная техника инструментальных партий, детальная мотивная и тембровая сегментация сообщают поступательному развитию особую выразительность, почти скульптурную рельефность музыкального образа.

К уникальным новаторским сочинениям для оркестра народных инструментов следует отнести сюиту Пэн Сювэня для оркестра «Декабрь». Произведение состоит из 12 частей – пьес, расположенных по календарю с месяца апреля. В заглавия пьес, помимо месяца, добавлены программные подзаголовки. Пьесы образуют цикл картин природы, оживающих в музыкальном полотне сюиты.

Смелые решения Пэн Сювэня стали яркими примерами организации оркестровой фактуры и продемонстрировали новые возможности национального оркестра как художественного ресурса, способного к отражению прогрессивных замыслов и концепций композиторов.

**В Заключении** изложены результаты сопоставления китайского – русского оркестров, подчеркнута культурно-историческое и художественно-эстетическое значение китайского оркестра народных инструментов, отмечены перспективы дальнейшего развития оркестра, а с ними – необходимость постоянных научных исследований в этой области.

Проведенное исследование позволило обосновать статус каждого оркестра по отношению друг к другу, где первый стал образцом модели и художественным эталоном народных оркестров, а второй – творческим преобразованием этой модели, ее гармонизацией с музыкальной культурой Китая. Анализ истории развития русского оркестра, предпринятый на основе посвященной ему литературы, позволил увидеть сходство этапов становления обоих оркестров:

- русская и китайская культуры располагали основательным багажом народного инструментального творчества;
- в обеих культурах происходила интенсивная профессионализация народного исполнительства, переход из фольклорной среды в сферу эстетического обустройства дворянского быта (Россия), придворной традиционной культуры (Китай);
- создатели национальных оркестров изначально ориентировались на модель симфонического оркестра;
- организация оркестра в обоих случаях потребовала научной работы: усовершенствования существующих инструментов, создания новых, разработки баланса звучания и т.д.

Научный подход к структурным, тембровым, репертуарным аспектам китайских народных оркестров стал сопровождать практику китайских оркестровых коллективов с 1960-х годов. Сегодня также продолжаются археологические работы по выявлению древних инструментов и их разновидностей, ученые постоянно находят большое количество вариантов инструментов. Так, в современном оркестре появились древние колокола бяньчжун, каменные гонги бяньцин и духовой инструмент сюнь. Музыканты

занимаются модернизацией старых инструментов, улучшая их качество в соответствии с запросами современной культуры.

Все это свидетельствует о том, что народный оркестр как вид коллективного музыкального исполнительства находится на пике своего развития. Динамика развития оркестровой культуры, в которой практика работы руководителей сопряжена с активным творческим поиском, убеждает в верном векторе развития китайского оркестра народных инструментов на пути к полноте воплощения духа национальной культуры.

Состав китайского оркестра является подвижной разомкнутой структурой с опорной инвариантной частью и меняющейся резервной группой уникальных региональных инструментов, а также возможностью увеличения/уменьшения групп основного состава. Это характерная черта китайского оркестра, в которой заключен тембровый аспект звукового строя китайской традиционной музыки.

На переломе XX–XXI столетий китайский оркестр народных инструментов развивается в сторону своей подчеркнутой этнической самобытности. Но данная тенденция говорит не столько об архаичности, консерватизме, сколько о понимании проблемы сохранения национальной идентичности как остро современной, выдвинутой эпохой культурного глобализма. Сегодня оркестровое исполнительство на народных инструментах является способом воспитания китайской молодежи, приобщения ее к национальным духовным традициям.

Тенденция последнего времени на сохранение культурной суверенности становится актуальной не только для Китая, но и России, и практика развития оркестров народных инструментов является подтверждением этому. Единомыслие в этом вопросе подчеркивается и совместными концертными акциями, и особым вниманием всего мира к народному исполнительству. Научные исследования в этом направлении имеют непреходящую ценность и широкую перспективу.

### **Список работ, опубликованных автором по теме диссертации:**

#### ***Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК РФ:***

1. Ван Юнь. К 100-летию Китайского оркестра национальных инструментов: единство науки и практики на пути к совершенству / Юнь Ван // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2020. – № 59. – С. 72–80 (0,6 п. л.).

2. Ван Юнь. «Птицы приветствуют Феникса»: опыт анализа авторской аранжировки народного наигрыша в рамках искусства игры на духовом инструменте сона / Юнь Ван // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. — № 4 (61). – С. 76–84 (0,6 п.л.).

3. Ван Юнь. Пэн Сюэнь и его концепция репертуара национального оркестра / Юнь Ван // Университетский научный журнал. Серия

«Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2023. – № 74. – С. 79–86 (0,5 п.л.).

*в других научных изданиях:*

4. Ван Юнь. Гучжэн и его значение в китайской инструментальной культуре / Юнь Ван // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов. – СПб.: Астерион, 2020. – Вып. 15. – С. 124–127 (0,25 п.л.).

5. Ван Юнь. Влияние российской народно-оркестровой традиции на развитие Китайского оркестра национальных инструментов / Юнь Ван // Музыковедение. – 2023. – № 2. – С. 35–41 (0,44 п.л.).