

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

ВАН ЮНЬ

**Оркестр народных инструментов Китая в контексте
музыкального искусства XX века**

Специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, доцент
Никитенко Оксана Борисовна

Санкт–Петербург
2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Историко-культурный контекст становления и развития китайского оркестра	11
1.1. Особенности инструментальной практики в традиционной культуре Китая	11
1.2. Организация и эволюция оркестра китайских инструментов в новую эпоху	26
1.3. Роль китайских музыковедов, дирижеров, исполнителей и реформаторов в становлении оркестровой культуры Китая XX столетия	38
1.4. Русско-китайские связи и их влияние на развитие оркестра	59
Глава 2. Оркестр русских народных инструментов как универсальный прототип и эталон национальных оркестров мира	68
2.1. Эволюция коллективного инструментального музицирования в фольклорной среде и профессиональном творчестве Древней Руси	68
2.2. Национальные и академические традиции в Великорусском оркестре В. В. Андреева	81
2.3. Оркестры народных инструментов в разных странах мира	94
Глава 3. Структурные и содержательные аспекты китайской модели народного оркестра	108
3.1. Темброво-выразительные качества китайского оркестра	108
3.2. Структурные характеристики состава оркестра	112
3.3. Драматургическая и сольно-концертная функции репрезентативных инструментов: гучжэн и сона	121
3.4. Концепция репертуара и ее развитие в творчестве Пэн Сювэня	136

Заключение	151
Список литературы	156
Приложение 1	194
Приложение 2	195

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Оркестр китайских народных инструментов¹ 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 почина 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 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.

¹ В Китае и за рубежом наиболее распространенное наименование – 中国民族传统管弦乐队, дословно – китайский национальный традиционный оркестр, это общее наименование оркестров, состоящих из китайских инструментов. В рамках данной работы будем называть обобщенно подобные коллективы китайским народным оркестром. Государственные титулованные оркестры имеют отдельную историю и собственное название, подобно ОРНИ им. В. В. Андреева.

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 разработанности 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 [142], Лю Ин [175], Ли Лимин [166, 167], Ли Тин [168], Чжан Донг [210], Ван Цзянпин [146], Тянь Юй [197], Дай Цзюньчао [158], Чэн Сюй [219], Чэнь Мэн [221], Чэнь Минчжи [220]; на русском языке – Су Юйчен [110], Чжао Сяолин [128] 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 [216], Лю Сюэлин [177]), сона (Цай Гогуан [203], Ван Чжиган [147], Цзян Юн [207]), сяо (Ван Чжиган [148]); также проанализированы группы ударных (Гао Шань [153], Сунь Иньронг [188], Сюй Фан [192]), струнных инструментов (Чжай Жиронг [209]), басовых струнных (Ян Ин [226]), духовых (Чэн Имин [218]); струнных щипковых (Мяо Сяочжэн [182]); о профессионализации этнических инструментальных групп пишет Цянь Цзяньмин [208], на русском языке о народно-инструментальных ансамблях – Цзян Ицунь [125], о профессиональных требованиях для оркестровых исполнителей на ударных инструментах пишет Сюй Фан [192].

3. Теоретические аспекты оркестровой практики, а именно: звукового баланса, тембрового строя, оркестровки, специфики дирижирования и

дирижерского контроля разрабатывают Дай Инь [157], Ли Вандонг [163], Пак Доншен [185], Ван Цзянпин [146], Лю Жэньжэнь [174], Чэн Сюй [219], Ван Вэй [144], Чэнь Минчжи [220], Куань Чжун [162] 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 [156], Жэнь Хуацин [159], Цянь Цзяньмин, Лю Тянье [178], Ли Вандонг [164], Сяо Дапэн [193], Чжао Фейлун [214], Ван Юйцзе [151], Ван Шицзюнь [150], Лу Иньин [172], Пэн Ли [186] и др.]. Авторы данной категории разрабатывают вопросы образовательной и социокультурной роли народных оркестров в школах, колледжах и университетах. Сюда же отнесем диссертацию Лю Гэ [66], работы Янь Яна [142], статьи Цзян И [124, 125] и Чжао Сяолин [129], написанные на русском языке.

Отдельно отметим диссертацию Янь Цзяня [141], 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, литература о котором представлена в главе, посвященной этому оркестру.

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 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 [7], Г. Шнеерсона [138], Т. Ливановой [62], Т. Будаевой [17], И. Мациевского [73], У Ген-Ира [114, 115, 116], Пэн Ли [186], Сун Цзинь [187], У Годуна [198], Дай Цзюнчао [158], Ван Юхэ [152] и др. Важными стали масштабные работы российских исследователей

музыкальной этнографии: назовем труды К. Верткова [29, 30], М. Имханицкого [50, 51, 52, 53], Е. Максимова [68, 69].

Методы исследования. В диссертации использовано сочетание музыкально-аналитического, музыкально-исторического, социокультурного методов исследования. Сопоставление моделей русского народного и китайского оркестров потребовало привлечения компаративистского подхода. Исследование внутренней организации, тембровозвучковой 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;

– тембровозвучковая структура оркестра представляет собой особый инструментальный 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 исследования: 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, а второй

– творческим преобразованием этой модели. 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 на русском и китайском языках и двух Приложений.

Глава 1. Историко-культурный контекст становления и развития китайского оркестра

Истоки инструментальной культуры Китая находятся в глубокой древности. Ее традиции являются важнейшими факторами сегодняшнего своеобразия китайских оркестров национальных инструментов. Предпосылкам сегодняшней оркестровой культуры Китая, ставшим базисом национальных оркестров XX – XXI веков, будет посвящен первый раздел.

1.1. Особенности инструментальной практики в традиционной культуре Китая

Известно, что музыка своим происхождением погружена в доисторические времена тесного взаимодействия человека и природы. Звуки природы, пение птиц, голоса животных становились источником вдохновения, рождали у человека осознанное желание подражать им. Из этого общения, взаимодействия с миром природы, подражания ей рождалась первая музыка – вокальная и инструментальная.

Для китайской культуры эта связь с природой имеет принципиальное и всеобъемлющее значение, на что указывает Новоселова А. В.: «Идея единства и взаимосвязанности, почерпнутая из беспрецедентного по своему значению для китайцев источника, – Природы, – легла в основу китайского видения мира и места в нём человека, стала и отправной точкой, и целью развития культуры, структура которой, как в самом общем плане, так и в деталях, опирается на структурные модели самого первоисточника» [84, с. 4].

Со времен древности дошли легенды, говорящие об особой роли музыки в жизни китайцев, формировании их мировоззрения. В одной из них рассказывается о птице, имеющей пятицветное оперенье. Пять цветов соответствуют пяти первоэлементам окружающего мира, которыми являются

земля, вода, огонь, дерево и металл, а двенадцать перьев – числу месяцев в году. Для Китая пятеричность – это важный числовой символ, способ мыслить вообще, берущий свое начало в раннем категориальном мышлении. «Пять тонов <...> – это важная составляющая пятичастной китайской модели мира и значимый элемент коллективного когнитивного опыта, до сих пор глубоко укорененный в китайской культуре» – пишет Пушкарская Н. В. [98, с. 5].

О связи инструментов с китайской философией пишет С. А. Гудимова: «Музыкальные инструменты в сознании китайцев связаны с основными элементами мироздания. В трактате “О музыке” Сюньцзы (ок. 315–236 гг. до н. э.) говорится, что барабаны подобны небу, колокола – земле, литофоны – воде, флейты – звездам, солнцу и луне. Согласно конфуцианской философии, Небо идеально может выразить только музыка. Даосская концепция сущности мира у Чжуанцзы связывает воедино музыку естественных голосов природы с голосами рукотворных музыкальных инструментов» [40, с. 171-172].

В статье О. В. Мухтаровой и О. А. Леонтович «Китайская музыкальная метафора» раскрывается присущая древнекитайской культуре связь природных явлений с речью, музыкой и музыкальными инструментами. В древних китайских трактатах «встречаются описания того, как искусные музыканты при помощи своей игры могли вызвать бури, ураганы, ускорить созревание посевов, изменить внутреннее состояние слушателей» [60, с. 159]. В старинной легенде из даосского трактата «Лецзы» описана игра музыканта на цине: «Тогда была весна, но он коснулся струны Осени [шан] и взял ноту восьмого месяца [наньлюи]. Неожиданно поднялся холодный ветер, и рост деревьев и трав завершился. Наступила осень, он коснулся струны Весны [цзюэ], и прозвучала нота второго месяца [цзячжун], закружил теплый ветер, и деревья, и травы зазеленели. <...> Наконец, он обратился к струне гун и вместе с ней к остальным четырем струнам. [Тогда] подул ветер, приносящий удачу, появились облака, несущие блага, пала роса, забил свежий родник...» [78, с. 215].

Древние китайские музыкальные инструменты – это важнейшее материальное культурное наследие человечества. Археологические раскопки, изучение древних изображений, рисунков на скалах, костях и панцирях животных, черепаховых щитках и т. д. позволяют проникнуть в историю их возникновения и через них многое понять о жизни людей в древние эпохи. Исследуя историю развития традиционных китайских инструментов, Лю Гэ подчеркивает значение в этом процессе труда и социального общения: «Труд не только создал человека, благодаря труду появились музыкальные инструменты. Человечество обратилось к ним в глубокой древности, чтобы выразить свои мысли и чувства. После охоты люди часто били в каменные листы, играли на буйволовом роге или на тетиве лука, сопровождая коллективным танцам. Постепенно открыли, что если ударять в каменные листы более тонкой выделки на лемешном плуге, то они будут издавать звонкий и приятный звук. Человек играл на полой круглой куче из гончарной глины, сделав в ней отверстие для красивого тона. Шкурой накрывалось пустое дерево, чтобы оно издавало громкий звук, когда по нему бьют. Так предки китайского народа создали первые образцы барабанов – цин, сюнь и гу» [66].

Следует отметить, что, 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. Так, древнейшими музыкальными инструментами человечества считаются ударные, выполнявшие у древних людей разнообразные функции. Они «оповещали первобытных людей об опасности: о приближении врагов, пожаре, наводнении, т. е. передавали важную социальную информацию, а также использовались в качестве аккомпанемента для ритуальных танцев» [108, с. 74]. Это в полной мере относится к Китаю. На неолитических стоянках в долине реки Хуанхэ были найдены каменные пластинки, являющиеся прообразами ударных

инструментов. По данным археологов 4-5 тысяч лет назад появился каменный инструмент шипянь (каменный осколок), который в процессе эволюции преобразовался в комплект каменных осколков – шицин. Кроме этого древнейшими ударными инструментами являются чжун (колокол), гу (барабан), цин (барабан из нефрита). Так же, как и в других культурах, ударные инструменты в Древнем Китае сопровождали песенно-плясовые обряды ритуального характера.

По артефактам и историческим памятникам, найденным при археологических раскопках, можно предположить, что уже в древних государствах Шан (XVIII в. до н. э.) и Чжоу (XII в. до н. э.) музыке придавали важное социальное значение. Позитивным фактором в развитии музыкального инструментария стало открытие техники плавки бронзы, которая в эпоху Чжоу достигла высокого уровня. Благодаря этому были усовершенствованы ударные инструменты. Которые изготавливались из бронзы и камней. Отметим, что впоследствии ударные инструменты становятся основой китайских оркестров на протяжении всей их истории. К таким инструментам относятся бяньчжун, чжун и его разновидности, вырезанные из металла (юнцзи, юнсюй, яосюй), цин, ударный инструмент ши-цин из шкуры тигра и другие. Синолог Еремеев В. Е. в статье, посвященной китайским музыкальным инструментам, приводит информацию о том, что китайцы овладели высокоразвитой технологией двойной настройки колоколов еще в VI в. до н. э., то есть намного раньше, чем другие древние цивилизации. Ученый пишет: «При ударе в центре или у края они звучали на разных нотах, интервалы между которыми могли составлять большие и малые секунды, терции, кварты и малые сексты» [45, с. 64-65]. Подобной настройкой обладал уникальный ансамблевый комплект из шестидесяти четырех колоколов, найденный в гробнице удельного князя, датируемый V веком до н. э. Все шестьдесят четыре колокола имели «двойную настройку. На многих были иероглифы, указывающие, на какие ноты они настроены» [Там же]. В целом колокола комплекта охватывали диапазон более пяти октав.

Наряду с ударными, исследователи считают древнейшими инструментами человечества, дошедшими до нашего времени, флейты. На территории южной Германии были найдены флейты из кости птицы и бивня мамонта, возраст которых предположительно 43 тысячи лет [Earliest music instruments found]. Исследователи китайской музыкальной культуры тоже называют флейту гуди (флейта из кости) самым древним китайским инструментом. До сих пор археологи находят при раскопках духовые инструменты, возраст которых исчисляется от 6 до 8 тысячелетий. В статье о традиционной музыке Китая А. В. Новоселова приводит старинную легенду о том, что сюнь «был сделан из глины легендарным Бао Синь Гуном, или Фуси – первым из предков-мужчин в китайской мифологии» [84]. К эпохе Ся (XXI в. до н. э.) относятся разнообразные по материалам изготовления флейты: инструмент юе, сделанный из трости камыша, множество разновидностей сюнь – из гончарной глины в форме гусиного яйца, имеющие одно или два отверстия, а также из кости, камней; таосюнь (из гончарной глины), гушао (свисток из кости) и другие.

Каждая эпоха в древней истории Китая знаменовалась появлением и развитием музыкальных инструментов. Например, один из древнейших инструментов – шэн – упоминается в иероглифах династии Инь (1401–1122 г. до н. э.). Развитие щипковых инструментов отмечено во все эпохи. В эпоху династии Цинь (III в. до н. э.) появился сяньтао. В сменившую ее эпоху Хань появляются щипковые инструменты (сяньтао, кунхоу и жуань), активно внедряются духовые (пайсяо, цзя, цзяо, ди и др.), что связано с развитием в это время жанров военной музыки (цзюньюе или гуюе, хэнчущ цичуй), которые требовали соответствующих выразительных средств.

Остановимся подробнее на эпохе Чжоу, которая была наиболее плодотворной для развития китайского музыкального искусства в целом и в частности инструментария. Эпоха охватывает достаточно протяженный период – с 1045 года до н. э. до 220-х годов н. э. В настоящее время открыто более 70 видов музыкальных инструментов, которые относятся к этому

периоду. Свидетельства о развитии инструментов содержатся в выдающемся памятнике эпохи Чжоу «Шицзин» – антологии ранней китайской поэзии, включающей в себя 305 поэтических произведений разных жанров, созданных в период XI–VI вв. до н. э. Тексты «Шицзина» разделяются на три раздела-канона: народные песни, оды и гимны. Макуни Н. пишет: «У каждой мировой культуры есть свой “краеугольный камень”, своеобразная начальная точка. Нередко в этой роли выступает именно книга, в которой впервые фиксируются ценности молодой цивилизации. Как правило, это сборник программных произведений, религиозных или философских (например, Библия или индийские Веды). Китайская же культура, как цветок из семечка, во многом “выросла” из поэтического сборника. Это – знаменитый “Шицзин”, или “Книга песен”, составленный, по легенде, самим Конфуцием» [70]. «Шицзин» – ценнейший исторический летописный источник, позволяющий изучать «особенности быта, традиций и нравов древнего китайского общества» [128, с. 27]. Все аспекты «общественной жизни древнего Китая: обряды жертвоприношений и праздничные застолья, трудовую деятельность, крестьянскую и воинскую повинности, военные сражения и походы, любовные переживания и свадебные ритуалы, астрономические и природные явления, хозяйственную деятельность и традиционные обычаи» [Там же]. Считается, что отбор стихотворений из 3000 образцов был сделан выдающимся китайским философом Конфуцием. Об этом свидетельствуют его многочисленные ученики и китайский историк Сыма Цянь. Чжао Сяобин, Чжао Вэньцин приводят высказывание Конфуция о поучительном значении поэтического канона «Шицзин»: «Мы можем узнать о воспитании людей в чужом государстве: если они ведут себя умеренно и честно, то этим они обязаны знанию “Шицзин”... Без знания канона “Шицзин” люди ведут себя глупо... Если люди ведут себя умеренно, честно и неглупо, то это значит, что они глубоко понимают “Шицзин”» [128, с. 28]. «Шицзин» не только выдающийся поэтический памятник, но и источник, донесший до нас информацию о музыкальных инструментах. В этом литературном памятнике

упоминаются двадцать девять видов инструментов. Из них: 21 ударный инструмент, 2 струнных и 6 духовых. В «Шицзин» упоминаются такие духовые инструменты, как сяо, гуань, юе, сюнъ, чи, шэн и другие. Свидетельствуют, что Конфуций не только лично отобрал каждое стихотворение, но и пропел его, аккомпанируя себе на цине [70].

Среди древних музыкальных инструментов струнный щипковый цинь заслуживает особого внимания. Считается, что в этом инструменте сконцентрирована вся музыкальная культура и история Китая. Значение его настолько велико, что первоначально в Древнем Китае все струнные инструменты называли цинем. Первые образцы имели 5 струн, которые соответствовали пяти стихиям/элементам. Появившиеся позднее 7 струн на цине стали ассоциироваться с семью днями недели. В Европе этот инструмент рассматривают как вид цитры [39, с. 471]. В древних источниках можно найти упоминания о том, что размеры цинь были от 1–1,6 до 2,24 м.

В эпоху Чжоу цитра цинь считалась самым почитаемым музыкальным инструментом. Она была наиболее любима аристократией, образованными людьми и использовалась для исполнения рафинированной, изящной музыки. На примере этого древнейшего инструмента можно судить, каким глубоким философским и символическим смыслом были наполнены китайские инструменты. Каждая деталь в строении циня имела символическое значение: «Верхняя дека – выпуклая и символизирует Небо, нижняя – плоская и символизирует Землю. Бока инструмента называются «крыльями феникса» (фэн и), а два резонаторных отверстия в нижней деке – «озеро дракона» (лун чи) и «прудок феникса» (фэн чжао). Две подставки внизу корпуса, за которые крепятся струны, – «ноги гуся» (янь цзу) или «ноги феникса» (фэн цзу). Говорится также о «деснах, голове и хвосте дракона», «церемониальной шапке», «городской дороге» и многом другом» [45]. Символика цитры цинь в контексте китайской философии раскрывается в статье С. А. Гудимовой: «Со времен архаики цинь был символом всеобщего порядка, инструментом, приводившим в гармонию отношения Вселенной, Поднебесной и Человека.

Цинь ассоциировался также с образами мифологических существ – драконом (символом благородства, созидательной силы, водной стихии и пр.) и фениксом (символом мира и процветания), а также с темным журавлем – символом долголетия <...> выгнутая верхняя часть корпуса циня по отношению к нижней, плоской части инструмента – символ Неба, обнимающего Землю, пять струн древнего циня связывались с пятью элементами мироздания (земля, вода, огонь, дерево и металл), а семь струн циня более поздней конструкции – с семью планетами» [40, с. 184-185].

Символическим смыслом наполнялся и порядок расположения струн. Древнекитайский историк Сыма Цянь в «Трактате о музыке» (Глава 24 Юэ Шу) дает следующее описание значения каждой струны: «...слушая мелодию в тоне гун, люди становятся кроткими, спокойными и более широкими [во взглядах]; слушая мелодию в тоне шан, люди становятся прямыми и строгих правил, любящими справедливость; слушая мелодию в тоне цзюэ, люди становятся чувствительными к страданиям других и человеколюбивыми; слушая мелодию в тоне чжи, люди начинают радоваться хорошему и любят оказывать благодеяния; слушая мелодию в тоне юн, люди становятся собранными, соблюдающими порядок и проявляют любовь к обрядам» [111]. «Нагруженность» символическим смыслом самого инструмента обусловила формирование строгих правил и условий музицирования, которое выражало «гармонию неба и земли, согласованность инь и ян» [40, с. 185]. «Согласно правилам – пишет С. А. Гудимова, – не следовало играть на цине, когда дует ветер и гремит гром, при плохой погоде; во время лунного и солнечного затмения; в очень маленькой комнате; на рынке или в лавке; для варвара; для грубого, необразованного человека; для торговца, коммерсанта; для куртизанки; после выпивки; сразу после туалета или ванны; перед человеком с уродливым лицом или телом, перед неряшливо одетым и т. п. Играть на цине рекомендовалось при встрече с ценителем музыки; в присутствии достойного, благородного мужа; на лоне природы, в тихой беседке, поблизости от которой прогуливается пара темных журавлей: их грациозным движениям вторят

пальцы, их крики вызывают возвышенные мысли, ведь крик журавля имеет особый смысл – он достигает неба» [Там же, с. 185-186].

Звучание не только цинь, но и других инструментов, как свидетельствуют древние трактаты, оказывали определенное воздействие на человека, формировали его психологическое состояние, нравственные и социальные проявления: «Звук колокола чжун – звенящий (кэн), а под звон приказы вызывают чувство отваги, что очень важно во время войны. Звук литофона цин – ясный (пянь), а ясность приводит к возрастанию способности различать хорошее и дурное, т. е. к укреплению самоотверженности. Звук струнных (сы) инструментов печален (ай) и вызывает бескорыстие и устремленность. Звук бамбуковых (чжу) [духовых] инструментов – сливающийся (лань) и возбуждающий желание собираться в толпу, что важно при сборе войска. Звук барабана гу – ликующий (хуань) и вызывает потребность в движении, поэтому под барабаны следует направлять солдат в атаку» [45].

Во время династии Чжоу была сформирована классификация «ба инь» музыкальных инструментов, которая подразделяла их на 8 категорий. В качестве критериев деления на категории учитывался материал, из которого были изготовлены инструменты и их тембровые характеристики. Этим древнекитайская классификация отличалась от европейской, которая опиралась на способ извлечения звука.

Такое разделение инструментов своеобразно отражало присущую национальному мировосприятию связь с природой, для которого характерны «ощущения материи как в осязательном, так и в эмоционально-чувственном плане» [84]. Чэнь Цзэкан, говоря о системе ба инь подчеркивает, что она отражает «тот пиетет, с которым китайцы относились именно к тембру инструмента (в противовес приоритету технических возможностей, характерному для европейцев)» [135, с. 151]. Древняя китайская классификация музыкальных инструментов ба инь активно использовалась в практике вплоть до XIX столетия.

Позднее в Китае появляется генеалогическая и другие виды классификации. В современной практике наиболее актуальной является классификация, которая, как и европейская, основывается на способе звукоизвлечения. Она включает 3 основные группы музыкальных инструментов (ударные, духовые, струнные).

Е. В. Васильченко отмечает, что в китайских легендах, как правило, говорится о доминирующей роли инструментального начала над вокальным: «...практически все из божественных, легендарных персонажей Древнего Китая, как правило, не проявляют себя в пении (как легендарные герои других цивилизаций – Орфей, Святой Яред, Марсий и др.), а играют на инструменте, чаще всего ими же и созданном (вспомним китайских легендарных правителей-первопредков Шуня, Янь-ди, Фуси, богиню Нюй-ва и др.). То же можно сказать и о мифических существах, которые кричат, подражая колоколу, трещотке, барабану и т. п.1 » [28, с. 257].

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. Церемониальные оркестры сопровождали храмовые ритуалы. Считалось, что они магически воздействовали на внешний мир и гармонизовали внутреннее состояние людей. Каждый новый император в числе первых издавал указ о придворных оркестрах. Их состав пополняли новыми инструментами и музыкантами. В число церемониальных оркестров входили оркестры Неба и Земли. Оркестр Неба символизировал Мироздание, а оркестр Земли – государство [Там же, с. 253].

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. Как пишет Чэнь Цзэкан, «в единой иерархической системе мироздания изготовленные из металла колокола соотносились с западом, осенью,

водоемом, радостностью, металлом, разрешением, а литофоны – с северо-западом, осенью – зимой, небом, крепостью, камнем, творчеством» [135, с. 149].

По мере развития китайской цивилизации, музыкальные инструменты все больше становятся неотъемлемой частью усложняющейся жизни общества, приобретают все более важные социокультурные функции. В первую очередь это касается ансамблевого и оркестрового музицирования. С этой точки зрения эпоха Чжоу, с которой связано много достижений в области музыки и ее социального функционирования. О разнообразном функциональном применении ранних китайских оркестров пишет Чэнь Цзэкан: «При дворе императора существовал многофункциональный оркестр, который, подразделяясь на разные составы, обслуживал все стороны дворцовой жизни. Оркестры были задействованы в ритуалах жертвоприношений, на банкетах, в церемонии охоты, в развлечениях дворцовой знати и в период празднования военных побед. Время от времени по необходимости созывался гигантский по масштабам сводный оркестр, который должен был символизировать мощь государства, <...> музыка предназначалась для связи с Космосом и достижения отзвука в иных мирах» [Там же, с. 149].

Постепенно применение оркестрового сопровождения в различных церемониях эпохи Чжоу приобретает все более впечатляющий характер по масштабу, символике действия, а также отражению социальной иерархии: «Так, например, – пишет У Ген Ир, – при проведении церемонии в честь императоров располагаются четыре оркестра, по одному на каждой стороне стран света (восток, запад, север и юг). Три оркестра предназначаются для удельного князя или крупного феодала, два оркестра – для чиновников центральных ведомств и один – для простых чиновников и ученых» [114, с. 142].

Искусство в своей эволюции отражает состояние общества. В период империи Цинь (221–206 до н. э.) обратной стороной жестокого политического

деспотизма основателя династии Ин Чжэна (259–210 до н. э.) было создание централизованного государства, возведение Великой китайской стены, реформирование иероглифической письменности и бурное развитие оркестровой музыки. Исследуя культуру этого периода, У Ген Ир: указывает «Императорский оркестр достиг невиданных доселе огромных размеров. Кроме того, существовал камерный оркестр императрицы, который принимал участие в музицировании в интимных покоях императрицы, в банкетных и церемониальных мероприятиях двора» [114, с. 144].

В эпоху династий Чуньцю и Чжаньго (770 – 221 г. до н. э.) стало использоваться сводное звучание инструментов и образовался большой оркестр чжунгу. Лю Гэ приводит показательные данные об этом оркестре: «В 1978 году в деревне Суй провинции Хубэй в гробнице придворного вельможи – мандарина Цзэнхоуй был обнаружен чжунгу (начала династии Чжаньго), включавший 124 инструмента. Оркестр столь мощного состава представляет собой исключительную ценность. В него входит 65 бронзовых бяньчжун <...>, 32 каменных бяньцин, а также гу (ударный), чжэн <...>, цинь, сэ (щипковые), шэн <...>, пайсяо <...>, чи, ди (духовые) и т. д. Все музыкальные инструменты искусно изготовлены и хорошо сохранились» [66]. Важную роль в оркестрах играли ударные инструменты. Кроме бяньцин и бяньчжун, использовались чжу (ударный деревянный), юй (бамбуковый), барабаны «тунгу и тэчжун, шугу, ингу и кожаный барабан цзянгу. Специальным флагом хэй оркестром управлял дирижер» [135, с. 151].

Эпоха династии Хань (III в. до н. э.) тоже сыграла большую роль в развитии музыкального искусства Китая. Деятельность Государственной Музыкальной палаты «Юэфу», учреждение которой состоялось в этот период, привлекла большое количество специалистов для большой работы по сбору и классификации народной музыки. Поскольку в эпоху Хань проходили многочисленные войны, особенно активно развивались духовые инструменты, сопровождающие походы армии и шествия почетного караула. У Ген-Ир пишет: «В эпоху Цинь (221–206 до н.э.) и Хань (206 до н. э. – 220 н. э.)

формируется и развивается военная музыка кучуэйюэ (ударно-дудочная музыка). Как явствует из названия, это – музыка духового оркестра с ударными инструментами. Военная музыка очень многообразна» [116, с. 146].

В краткий период империи Суй (581–618 гг. н. э.) шли процессы объединения Южной и Северной династий, которые сопровождались проведением жестких экономических реформ, крупными строительными проектами и масштабными войнами, что привело к падению династии. Вместе с тем, деспотическая внутренняя политика не остановила развитие музыкальных традиций. Под эгидой императора в социокультурной жизни участвуют малый и большой оркестры. Малый оркестр включал в себя до 20 музыкантов и танцовщиков, состав большого оркестра расширился до 108 участников. [135, с. 150]. Императорские церемонии сопровождались «звучанием четырех оркестров, расположенных по четырем сторонам света, состав, играющий в честь представителей феодальной и удельной знати – соответственно по трем (восток, запад, север), для министров – по двум (восток, запад), для ученых и чиновников более низкого ранга – по одну сторону (север)» [Там же]. Развитие церемониальной культуры способствовало формированию трех видов оркестровых коллективов: светских, военных и ритуальных.

Своеобразием отличается развитие оркестровой музыки в эпоху правления династии Тан (618 – 907 гг. н. э.), которая в истории Китая занимает особое место. По необыкновенному расцвету культуры, экономики и государственности ее сравнивают с эпохой Возрождения в Европе. Предшествовавший ей период раздробленности, войн, смут и разорения, сменился эпохой объединения страны под эгидой первого танского императора Гаоцзу (время правления 618 – 626 гг.). Следующий император династии – Тан Тайцзун (627 – 649 гг.) проводил политику экономического роста и стабильности государства. Бурный расцвет танского искусства связан с политикой открытости государства, которая способствовала активному интересу к чужим культурным традициям. Эпоха династии Тан

ознаменовалась колоссальным подъемом в развитии литературы и особенно поэзии, которая и сегодня является образцом поэтической классики Китая и вдохновляет многих композиторов на создание музыкальных произведений. В эпоху Тан расцветает и достигает своей кульминации жанровая система китайской живописи, в которой особое место занимает пейзаж. Мировоззренческая, духовно-религиозная сфера танской эпохи характеризуется распространением и развитием буддизма, пришедшим в Китай из Индии еще в I в. н. э., и появлением китайских буддийских школ.

Глубокая духовная жизнь, лирический характер поэзии способствовали развитию камерного сольного музыкального исполнительства. Оркестры становятся не столь грандиозными, их состав уменьшается. Но число их возрастает в связи с расцветом светской культуры, центром которой были императорские дворцы. О. В. Полуэктова пишет: «“Высший” срез дворцового музыкального искусства составляла музыка конфуцианского ритуала, исполнявшаяся на официальных государственных церемониях – жертвоприношениях императорским предкам, Конфуцию, божествам и божественным силам (Небу, Земле)» [93]. Музыка в этот период утверждается как средство стабилизации государства, гармонизации мира, нравственного воспитания человека.

Особым пластом дворцового искусства эпохи Тан являлась «банкетная музыка» янь юэ. Она звучала на торжественных дворцовых застольях и пиршествах. Ее часто противопоставляли ритуальной музыке я юэ, которая выражала собой мировую гармонию. Янь юэ, имеющую увеселительный характер, конфуцианские ученые рассматривали как «су юэ» («низкую», «вульгарную музыку»), «находившуюся в оппозиции к “изысканной музыке” я юэ» [Там же]. Как свидетельствуют описания, в древней китайской оркестровой музыке уделялось большое внимание пространственно-акустическому расположению и звучанию оркестровых составов. Так, император Сюаньцзун (первая половина VIII в.) создал два «банкетных» оркестра: «Музыканты первого оркестра (ли-бу) исполняли произведения янь

юэ, стоя в саду или нижнем зале дворца; музыканты второго оркестра (цзобу) сидели в верхнем зале дворца. Каждое из этих отделений имело собственный репертуар: музыканты “сидящего” отделения играли шесть произведений, “стоящего” – восемь» [Там же].

Культурная открытость эпохи Тан открытости сменился борьбой с «иностранным». В эпоху династии Сун, проходившей «под лозунгом возрождения конфуцианских и “истинно китайских норм”» [Полуэктова], «банкетная музыка», признанная «низкой и вульгарной», была упразднена и прекратила свое существование. Одной из причин являлось то, что она «включала, кроме китайской, значительное количество “иностранной” музыки – “музыки варваров” (ху юэ)» [Там же]. Во время империи Сун (960–1279 гг.) большую роль в культуре вновь начали играть дворцовые и военные оркестры. Их составы опять увеличились до грандиозных размеров, которые в некоторых коллективах доходили до тысячи человек. Из инструментов ведущую роль играли ударные – большие барабаны и медные гонги. Очень интересной является впервые встречающаяся, гендерная деталь в оркестрах – развлекательную, или, по словам Чэнь Цзэкана, «увеселительную музыку чаще исполняли женские струнные оркестры» [135, с. 152].

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.

1.2. Организация и эволюция оркестра китайских инструментов в новую эпоху

Оркестр китайских народных инструментов образовался в 1920-х годах на волне вестернизации, охватившей Китай. Стремительное развитие на протяжении столетия оркестра народных инструментов и его разнообразных видов свидетельствовало об энтузиазме китайских музыкантов-подвижников народной оркестровой культуры. Формирование оркестрового коллектива нового типа в китайской культуре XX столетия взаимосвязано с социально-психологическими потребностями общества, необходимостью решения социально-художественных задач в новых культурно-исторических обстоятельствах, где музыкальные и социальные процессы взаимообусловлены.

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. Вместе с тем, его «масштабный состав опирался на народные инструменты основного этноса Китая – хань» [141, с. 129] и включал «духовые, ударные, струнно-смычковые и щипковые инструменты» [Там же]. Следует отметить, что понятие «западноевропейский симфонический оркестр» в начале XX века для китайцев означало обобщенный образ европейской оркестровой культуры. 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).

Ли Исюань достаточно точно указывает на то, что овладение симфонической музыкой было в то время для китайских музыкантов амбициозной задачей: «Освоить пространство симфонической музыки

означало выйти в мировую культуру с собственными достижениями. Китайским музыкантам предстояло за короткий отрезок времени пройти путь, который в истории западной музыки занимал несколько столетий» [61, с. 269]. Западное искусство особенно процветало в наиболее крупных городах Китая – Шанхае и Пекине, которые стали центрами взаимодействия культур Востока и Запада. На волне этого диалога симфонические оркестры возникли раньше народных, еще в середине XIX века. Особая роль в развитии оркестровой культуры принадлежит Шанхаю. В первой половине XX века здесь, помимо коренных жителей, проживали выходцы из стран Европы и Америки, русские и еврейские эмигранты. Многонациональное население и различные народные традиции превратили Шанхай в своеобразный международный культурный центр.

Появление первого оркестра национальных инструментов в Шанхае вполне закономерно. Именно в этом городе, где уже существовали разнообразные оркестровые коллективы (симфонические, духовые, джазовые), была создана почва для возникновения нового оркестрового состава. Возникла некая преемственность различных оркестровых составов. Важным периодом существования Шанхайского симфонического оркестра являются 1920-е годы, когда главным дирижером коллектива стал итальянец Марио Пачи, который внес огромный вклад в популяризацию европейской симфонической музыки в стране. Свои концерты он сопровождал рассказами о музыке композиторов Китая и Западной Европы, знакомил публику с произведениями современных авторов – М. Равеля, О. Респиги, З. Кодая, П. Хиндемита, Б. Бартока и других.

Первоначально оркестр Шанхайского министерства промышленности (так он назывался) состоял из европейских музыкантов (британских, французских, немецких, итальянских). Позже в составе оркестра появилось два китайских музыканта, но, по мнению Ли Исюаня, их «служение в оркестре иностранных государств – на тот момент стран-агрессоров» не стало долгосрочным и определяющим для развития китайской симфонической

музыки [61, с. 270]. В 1935 году по приглашению дирижера в состав оркестра вошло несколько китайских музыкантов. Важным завоеванием было то, что Марио Пачи добился, чтобы оркестрантам-китайцам платили жалование так же, как и иностранным музыкантами. До 1938 года труд китайских оркестрантов не оплачивался.

Марио Пачи, надолго связавший свою жизнь с Китаем, глубоко понимал необходимость способствовать профессиональному развитию китайских музыкантов, формировать национальную исполнительскую и композиторскую школу. Под его руководством оркестр Министерства промышленности Шанхая начал исполнять произведения китайских композиторов. Так, 23 ноября 1930 года прозвучало первое симфоническое произведение «Ностальгия», написанное китайским композитором Хуан Цзы. В 1935 году – сочинения «Победа демократии» композитора Чжан Хао и «Фантазия о городских сценах» Хуан Цзы. Лу Луин пишет: «Итальянский дирижер проявлял большую заинтересованность в профессиональном росте именно китайских музыкантов, видя большой интерес китайской публики к симфоническим произведениям соотечественников, поддержку китайских оркестрантов. Это в итоге способствовало не только росту популярности оркестра и окупаемости его концертов, но и развитию музыкального образования в Шанхае» [65, 25]. Симфонические оркестры стали не только проводниками европейских традиций в китайскую музыкальную культуру, но и структурной моделью, на которую ориентировались создатели китайского оркестра народных инструментов.

Отсчет истории китайского оркестра национальных инструментов начинается в 1920 году именно в Шанхае, где было основано «Музыкальное общество Датуна». Деятельность общества была посвящена сохранению и актуализации национальной инструментальной культуры, а также совершенствованию и модернизации традиционных музыкальных инструментов [175, с. 54]. Но в более широком плане «Музыкальное общество Датуна» направляло свою деятельность на освоение европейской и

древнекитайской музыки, а также развитие плодотворного культурного диалога между Китаем и Западом.

Значительную роль в перспективности и успехе деятельности этого общества, оказавшего огромное влияние на дальнейшее развитие оркестров национальных инструментов, сыграл его создатель и руководитель Чжэн Цзиньвэнь. Под его руководством проводилась работа по воссозданию древней музыки, реконструкции старинных инструментов по сохранившимся в архивах описаниям, изучению их акустических свойств и возможности применения равномерной темперации при их настройке. Музыкальное общество Датун вырастило большое количество профессионалов в области этнической музыки. В соответствии с традиционной китайской музыкой специалисты адаптировали ряд народных инструментальных произведений для исполнения новым коллективом. Аранжировки, прозвучавшие в исполнении оркестра, вызвали всеобщее воодушевление. Деятельность общества «Датун» и созданного Чжэн Цзиньвэнем оркестра сыграла положительную роль, так как побудило музыкантов осваивать западноевропейскую музыкальную теорию и искать способы реформирования традиционных китайских инструментов.

Эта упорная работа, с одной стороны, была направлена на изучение исторических документов, которые позволяли реконструировать целый ряд уникальных традиционных инструментов (различные виды цитр, духовые и ударные), с другой, – технически усовершенствовать аутентичные инструменты, сохраняя их основную специфику. «Всего, – пишет Ли Лимин, – к 1931 г. музыкантам удалось изготовить 161 инструмент, в том числе 35 струнных, 20 струнно-щипковых, 43 духовых, 60 ударных. Основная часть созданных инструментов успешно использовалась музыкантами в концертной практике» [166, с. 169]. 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 была уже хорошо известны в Шанхае.

Появление самого крупного за всю историю оркестра стало особым событием для музыкальной культуры Китая. Музыкальное общество Датунна вырастило большое количество профессионалов в области этнической музыки. В соответствии с традиционной китайской музыкой специалисты адаптировали ряд народных инструментальных произведений для исполнения новым коллективом. Аранжировки, прозвучавшие в исполнении оркестра, вызвали всеобщее воодушевление. Специалистам удалось осуществить систематизацию партитур национальной музыки, изучить и наладить производство китайских музыкальных инструментов, повысить авторитет музыкального образования. Финансирование в основном осуществлялось за счет социальной помощи, членских взносов, профицита от эксплуатации музыкальных инструментов. Дополнением также были государственные субсидии. Однако с началом антияпонской войны Музыкальное общество Датунна прекратило свою деятельность. Общество внесло выдающийся вклад в дело преемственности, сохранения и развития традиционной музыкальной культуры. В результате его почина стали возникать и развиваться новые оркестровые коллективы.

В 1935 году в Нанкине был основан Национальный оркестр Центрального радио Китая, который затем, в период сопротивления Японии, переехал в Чунцин. В этой временной столице Китая не прекращалась усиленная работа над улучшением организации оркестра и реформированием музыкальных инструментов, в частности, усилением точности звучания, увеличением диапазона, а также преобразованием низких и средних басов в инструментальных группах.

После 1949 года Китайский оркестр центральной радиостанции переехал на Тайвань, где в 1952 году в Национальном университете Тайваня и в 1953 году в Педагогическом университете появляются самостоятельные оркестровые коллективы. На материковом Китае самым ранним масштабным

национальным оркестром стал Шанхайский национальный оркестр, созданный в 1952 году. Через год в Пекине был создан Китайский национальный оркестр радиовещания. Таким образом, найденный принцип организации национального оркестра стал основой для стремительного развития оркестрового движения в регионах материкового Китая, Тайваня, Гонконга, Макао и других китайских коллективов за рубежом; принцип этот по сей день не претерпел серьезных изменений.

От 1953 года, когда был учрежден Китайский национальный оркестр радиовещания, концепция оркестра интенсивно развивалась. В этом процессе заметную роль сыграл китайский дирижер и композитор Пэн Сювэнь (1931 – 1996). Он занимался освоением и актуализацией наследия прошлого, привлекая достижения западной музыкальной культуры. На основе его разработок были созданы оркестровые произведения, адаптированные из древней музыки, такие, как «Лунная ночь среди цветов на весенней реке», «Месяц высоко», «Маневры на воде», «Приказ главнокомандующего» и многие другие. «Модель Пэн Сювэня» стала руководством в создании оркестров национальных инструментов [206]. Техническим основанием и прообразом структурных объединений источников звука народного оркестра стало сочетание классификации традиционной инструментальной музыки поздней династии Цин с моделью западного симфонического оркестра. Национальные оркестры, созданные позже, в основном более или менее заимствовали «модель Пэн Сювэня». Инструменты оркестров объединялись в группы: струнно-смычковые (гаоху/ эрху, банху, гэху), струнные щипковые: (пипа, люцинь, янцинь, гучжэн, саньсянь, чжуань), духовые (ди, шэн, гуань, сона, сюнь), ударные инструменты (барабан тан, деревянная рыба, гонг, сенсорный звонок, рядный барабан, облачный гонг). В Приложении 1 приведены иллюстрации представителей основных инструментальных групп [180]:

В расположении инструментов народного китайского оркестра также учитывался опыт западного симфонического оркестра. Схема расположения

инструментов в китайском оркестре народных инструментов показана на следующей иллюстрации:



Карта расположения Китайского Национального оркестра

Расположение инструментов на схеме демонстрирует учет опыта западного оркестра – это просматривается в позициях мелодических и аккомпанирующих инструментов. Мелодические струнные представлены двумя партиями эрху. Эрху с расширенным низким диапазоном участвует и в партии низких мелодических струнных, наряду с гаоху, чжунху, гэху – «низкоголосными» разновидностями китайских скрипок. Струнные щипковые, репрезентативные инструменты национальной культуры, расположены по центру и справа. Это стационарные инструменты, требующие выделенного места, кроме того, их не самое громкое, но весьма утонченное звучание потребовало выведения их в центр и на первый план расстановки.

После основания Китайской Народной Республики (1949) государство не только обеспечило стабильные условия для развития национальных оркестров, но и энергично поддерживало их развитие. Появилось большое количество профессиональных и любительских оркестровых коллективов. Это

были как большие государственные национальные оркестры, так и множество разной величины оркестров, создающихся в поселках, округах. В начале ряд оркестров были частью более крупных культурных институций. Наиболее представительными для того времени стали Шанхайский национальный оркестр, Центральный ансамбль песни и танца, Китайский национальный оркестр радиовещания и Национальный оркестр Центрального ансамбля песни и танца армии Цзинань.

Национальный оркестр Центрального ансамбля песни и танца был создан в 1952 году. В начале в ансамбле насчитывалось 18 человек, а к 1953 году их число увеличилось до 27. Первым дирижером Национального оркестра Центрального ансамбля песни и танца стал известный музыкант Цинь Пэнчжан. Успешными профессиональными исполнителями были и многие участники оркестра. Среди них – Фэн Цзыцунь (исполнитель на бамбуковой флейте), Чжао Чуньтин, Лю Фэнтун (исполнители на суону) и другие известные музыканты-инструменталисты: Чэнь Тяньлэ, Чэнь Чаору, У Гоолян, Яо Идэ, Ян Иньлинь, Хо Вэй, Тянь Кэцзянь и др. [185]. Впоследствии большинство из них составляли костяк различных отечественных оркестров и были очень известны по всей стране. Поэтому Национальный оркестр Центрального ансамбля песни и танца был признан «колыбелью национальных музыкантов 1950-х годов» [Там же]. Поскольку оркестр был создан при Центральном ансамбле песни и танца, он не только исполнял инструментальные произведения, но и аккомпанировал песням и хореографическим постановкам ансамбля. Наиболее популярными в исполнении оркестра и ансамбля стали такие произведения, как «Танец красного шелка», «Танец павлина», «Танец лотоса» и другие.

В 1952 году был создан Шанхайский национальный оркестр – один из первых профессиональных народных оркестров в Новом Китае. В начале основания дирижером оркестра был Лю Чжуньи. В состав оркестра входили известные музыканты: Лу Чуньлин, Чжоу Хуэй, Ма Шэнлун, Су Хайшань, Цао Цзиньфу и другие. Оркестр сохранял связь с традиционной национальной

культурой и состоял из четырех групп: струнные (банху, эрху, чжунху, даху, лоу ху), щипковые (янцинъ, пипа, саньсянь, даруань), деревянные духовые (бамбуковая флейта, яяо, шэн) и ударные инструменты (облако гонг Yun luo). Коллектив активно концертировал. В 1954 году он принимал участие в театральных представлениях в знак поддержки Народно-освободительной армии. Сенсационным был концерт в Пекине в июне 1956 года, где Шанхайский национальный оркестр выступал совместно с труппой театра Пекинской оперы и другими коллективами. На концерте присутствовали председатель Мао Цзэдун и премьер-министр Чжоу Эньлай. В декабре этого года Шанхайский национальный оркестр получил статус государственного. Осенью 1957 года оркестр провел серию сольных концертов, которые были горячо встречены публикой.

С 1958 года в период «большого скачка» происходит активное развитие песенных и танцевальных коллективов в различных провинциях, городах и регионах. Только в Пекине насчитывается около 10 крупных этнических профессиональных оркестров. Однако количество коллективов не всегда соответствовало качеству их творчества. Поэтому Национальный оркестр радиовещания взял на себя серьезную ответственность за управление процессом развития профессионального и самодеятельного оркестрового музицирования. В июле и августе 1960 года Национальный оркестр провел краткосрочные учебные курсы. Более 80 студентов из 70 учреждений были обучены технике дирижирования и углубили свои знания об искусстве национальной оркестровой музыки. Реализация идеи оказания профессиональной помощи оркестрам привела к значительному повышению исполнительского уровня национальной оркестровой музыки в Китае.

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. Заместитель министра культуры Лин Мохан на церемонии открытия оркестра обозначил четыре главные задачи:

- собирать и систематизировать образцы народного искусства различных этнических групп;
- создавать на их основе новые произведения в национальном стиле;
- совершенствовать национальные музыкальные инструменты;
- развивать национальную музыкально-теоретическую науку, направленную на изучение истории искусства собственной страны.

В состав созданного Государственный оркестра народной музыки Китая вошли: ансамбль песни и танца, хор народной песни, фольклорная группа. Коллектив, в состав которого вошли высокопрофессиональные исполнители, стал крупнейшим национальным оркестром в стране. 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. Благодаря универсальности и разнообразию работы с национальной традицией Государственный оркестр народной музыки Китая получил самое широкое признание публики и популярность во всей стране.

Музыканты оркестра помимо исполнительской деятельности принимали участие и в экспедициях по собиранию образцов народной музыки в таких регионах страны, как Фуцзянь, Гуандун, Цзяннань, Чжоушань и т. п. Эта деятельность позволила обогатить репертуар и оркестра, и ансамблей, входящих в его структуру. Так в программах появились цзяннаньские «Шесть

досок Чжунхуа» и «Три шестерки», гуандунские «Ненависть с двойным голосом» и «Нарды», «Танец Южного Синьцзяна», «Вышитые красные туфли» для ансамбля щипковой музыки и другие произведения. В число наиболее популярных и любимых в репертуаре оркестра входили: «Увертюра к весеннему празднику», «Цуйху Чуньсяо», «Танец золотой змеи», «Эрхуань Иньюэ», «Реки и речушки», «Цветок Чуньцзяна и лунная ночь». Оркестр привлек к своей подвижной деятельности выдающихся музыкантов – композитора Лю Вэньцзиня, флейтиста Ван Тьеханя, исполнителя на суоне Чжао Чуньтина, на банху – Дин Луфэна, на шэн – Ван Хуэймина.

В наши дни Государственный оркестр народной музыки Китая продолжает сохранять свою популярность, много гастролирует по стране и за рубежом. Его концерты прошли с большим успехом в Великобритании, Франции, Германии, Австрии, России, Дании, Швеции, Греции, Египте, Японии. Деятельность оркестра содействует развитию и расширению творческого обмена между азиатскими странами в области народной музыки. Знаковыми были гастроли коллектива в 1997 году по городам Америки (Нью-Йорк, Вашингтон, Чикаго, Лос-Анжелес и др.), а также выступления в 1998 и 1999 годах в Австрии, где оркестр принял участие в традиционном Новогоднем концерте в знаменитом золотом зале Вены «Musikverein». В августе 2000 года оркестр открыл акцию «Поход китайской культуры по США в 2000 году» в актовом зале ООН [38].

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 [198, с. 51]. Репетиции в основном проводятся в свободное время. Обычно репетируют по воскресеньям, а выступления проходят на ежегодных праздниках. Исходя из времени выступлений, коллективы исполняют старинные песни, народные мелодии, авторскую китайскую и зарубежную музыку [160].

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 люте гуцинь, 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 60-70 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 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.

1.3. Роль китайских музыковедов, дирижеров, исполнителей и реформаторов в становлении оркестровой культуры Китая XX столетия

В XX веке формировалась новая профессиональная музыкальная культура Китая. Создавая произведения в жанрах театральной, камерно-вокальной или оркестровой музыки, китайские музыканты стремились к синтезу новых для китайского искусства западных приемов композиции с традициями собственной, самобытной музыкальной культуры. Этот процесс шел в нескольких направлениях, в него были вовлечены музыканты разных специальностей – композиторы, дирижеры, исполнители, музыкальные теоретики.

Остановимся на роли теоретического музыкознания в создании фундамента для становления оркестрового исполнительства в Китае, возникшего, как результат синтеза национальных и западных традиций.

Теория музыки. Создание оркестрового коллектива нового типа, объединяющего китайские традиционные инструменты по принципам построения европейского симфонического оркестра отразило актуальные, порой ранаправленные тенденции развития национального искусства первой половины XX века. Общественное «Движение 4 мая» 1919 года активизировало процессы вестернизации культуры. Китайская интеллигенция обсуждала этические нормы конфуцианства, выдвигала новые требования к содержанию образования, видела перспективы развития в освоении западных достижений в науке, технике, культуре и искусстве. Вместе с тем, поднимались вопросы о национальном самоопределении Китая, о сохранении самобытности его традиционной культуры.

Одним из ярких приверженцев этой идеи являлся ведущий теоретик первой трети XX века **Ван Гуанци** (1892 –1936), первым из китайцев получивший на Западе (Боннский университет) докторскую степень за исследования в области музыкознания. За последовательное отстаивание

традиционной культуры современники называли его «последователем Конфуция». Ван Гуанци действительно был знатоком конфуцианских трактатов. Ученый глубоко исследовал древнюю китайскую музыку я юэ 雅乐, которая считалась условием благополучия государства и общества, так как, согласно Конфуцию, она воспитывала в людях моральные качества, миролюбие, скромность и бескорыстие. Китайскую цивилизацию от западной отличает ключевой для конфуцианства принцип гармонии, лежащий в основе отношений человека с миром. Ван Гуанци и его единомышленники указывали на то, что в современную эпоху этот принцип подвергается разрушению, и если Китай не сохранит традиции «совершенной музыки», он не сможет выйти из кризиса. Та турбулентность, в которой находился Китай и весь мир в эти годы, зеркально находило отражение в развитии музыкального искусства. Ван Гуанци призывал исследовать музыку древности, изучать фольклор, собирать народные песни, анализировать и выявлять национальные особенности китайской музыки для использования в новых сочинениях.

Многие современники Ван Гуанци – Хуан Цзы, Чжун Цзытун, Чэнь Хун и другие, получившие образование за границей, придерживались мнения о необходимости опираться на знания европейской музыкальной науки в области теории, гармонии, музыкальной формы для дальнейшего развития национальной музыки. Именно в этом направлении они видели перспективы развития инструментальной и оркестровой музыки. Композитор, педагог, музыкальный деятель Хэ Лутин (1903 – 1999) выступал за глубокое изучение акустических свойств и технического устройства традиционных китайских и европейских музыкальных инструментов. Этот опыт, по утверждению Хэ Лутина, должен был стать основой для реконструкции национального инструментария.

Несмотря на динамичность развития китайской музыкальной культуры в первой трети XX века, в 1920-1930-е годы далеко не все композиторы обладали знаниями о западной теории, принципах симфонизма, европейских

композиторских техниках. Это приводило к тому, что на практике соединение двух традиций выглядело неубедительно. Использование европейских композиционных приемов в обработках народных песен приводило к негативным результатам – утрачивалась мелодическая выразительность и национальный колорит исходного материала. Этот факт обнаруживал необходимость целенаправленной профессиональной подготовки китайских композиторов в области гармонии, инструментоведения, владения симфонической формой, без которой невозможно было создавать современную национальную музыку.

Исследовательская деятельность музыкантов-теоретиков углубляла интеллектуальную, познавательную базу творчества, что открывало возможность осваивать западную музыку и углублять представления о своей традиционной национальной культуре. Еще более актуальной задачей теоретиков было найти пути объединения западных и национальных традиций для создания современного академического китайского музыкального искусства.

О необходимости взаимодействия китайской и западной музыки с европейской музыкальной культурой пишет в своей работе «О будущем национальной музыки» известный музыковед и теоретик XX века **Ян Инъю** (1899 – 1984). Ян Инъю принимал участие открытии Центральной консерватории музыки в Пекине, много лет был ее профессором, научным сотрудником и руководителем исследований в области древней музыки. В 1953 году, по назначению Министерства культуры, Ян Инъю занимал должность заместителя директора Института народной музыки в Центральной консерватории.

Особенно весомым является вклад Ян Инъю в изучение и развитие национальных оркестров. Его исследования стали фундаментом научных знаний для музыкантов, занимавшихся народной музыкой. Кроме этого, он создал стандартизированную информационную систему работы с источниками по истории народных инструментов. Начиная с 1950-х годов, Ян

Иньлю собирал и систематизировал литературу об инструментальной культуре Китая, графические изображения и сами музыкальные инструменты. Он опубликовал «Иллюстративный справочник по истории китайской музыки», основал Демонстрационный зал истории древней китайской музыки, экспозиции которого представили эволюцию инструментов национальной оркестровой музыки, создающих ее неповторимое своеобразие.

Значительный вклад в историю национальных музыкальных инструментов, а также их совершенствование в XX веке внес **Ли Юаньцин** (1914 – 1979) – музыкальный теоретик и виолончелист. В 1932 году он поступил на музыкальный факультет Пекинского колледжа Хуамэй, где общался с Не Эрм. С 1941 года Ли Юаньцин работал преподавателем музыкального факультета Академии искусств и литературы имени Лу Синя в Яньани, вместе с дирижером и педагогом Ли Хуаньчжи (1919 – 2000) участвует в редакции журнала «Национальная музыка». После создания Нового Китая Ли Юаньцин занимал должности директора исследовательского отдела Центральной консерватории музыки, затем заместителя директора и директора Института музыки. Он являлся секретарем Китайской музыкальной ассоциации и заместителем директора Национальной музыкальной академии. Чрезвычайно важна была деятельность Ли Юаньцина на посту почетного председателя Пекинского общества музыкальных инструментов, направленная на сбор и систематизацию народной музыки. Большое значение имеет его теоретическое исследование, посвященное творчеству выдающегося композитора и исполнителя на эрху и пипа **Лю Тяньхуа** (1895 – 1932), который был одним из создателей «Общества по реформированию китайской музыки» и внес большой вклад в развитие синтеза национальной и европейской музыкальных культур. Лю Тяньхуа был основателем репертуара для национальных струнных инструментов, создал этюды для эрху и пипа, способствующие развитию техники игры на этих инструментах. Кроме этого, он усовершенствовал конструкцию эрху, применив струны из металла и изменив их настройку так, что они стали соответствовать средним струнам

скрипки. Благодаря ему старинный национальный инструмент эрху стал практически академическим, раскрылись его широкие возможности, как солирующего инструмента в оркестре.

Ли Юаньцином написано и опубликовано много статей, посвященных изучению современной китайской музыки, среди которых наибольшее теоретическое и практическое значение имеют исследования, связанные с реформой национальных музыкальных инструментов, в том числе «Сборник по совершенствованию национальных музыкальных инструментов», где сформулированы основные принципы музыкальной реформы. Исследовательская и практическая деятельность Ли Юаньцина способствовала тому, что обучение игре на национальных музыкальных инструментах вошло в систему профессионального музыкального образования. В 1956 году в Центральной, Шанхайской и Шэньянской консерваториях музыки были созданы кафедры национальных музыкальных инструментов, которые осуществляли комплексную профессиональную подготовку студентов по данному профилю. Подготовка кадров исполнителей на национальных музыкальных инструментах, к тому же способных совершенствовать их технические и выразительные возможности, а также композиторов, нацеленных на создание произведений для национальных инструментов, – сыграла огромную роль в развитии китайской национальной оркестровой музыки.

Дирижеры. Говоря об оркестре национальных инструментов, нельзя не осветить роль китайских дирижеров в их становлении². Первым дирижером, получившим в Китае широкую известность, стал руководитель оркестра народных инструментов «Музыкального общества Датун», известный исполнитель на пипе, гуцине и еще нескольких традиционных инструментах **Чжэн Цзинвэнь** (1872 – 1935). В историю китайского искусства он вошел не только как музыкант-исполнитель, но и как выдающийся деятель

² Сведения о дирижерах почерпнуты в специальном издании «Обзор выдающихся дирижеров национального оркестра» [184].

национальной культуры и музыкант-просветитель. Чжэн Цзиньвэнь был вдохновлен идеями «Движения 4 мая» за новую культуру. В 1919 году именно он переименовал свою школу в «Музыкальное общество Датун», цель которого состояла в том, чтобы «тщательно исследовать европейскую музыку, изучить древнюю китайскую музыку и способы её преобразования с тем, чтобы и Китай, и Запад способствовали взаимному обогащению культур, определили её сущность и выработали ведущие идеи» [221, с.11].

С самого начала Чжэн Цзиньвэнь хотел собрать именно оркестр народных инструментов. Эта задача была достаточно сложной. Как пишет Янь Цзянань, в 1924 году Чжэн Цзиньвэню «удалось организовать женский оркестр из 30 человек. Большинство музыкантов были студентками Женской школы Цан Шэн Минчжи в Харбине. Однако летом эта школа закрылась вслед за школой для мальчиков, и оркестр был распущен. Затем Чжэн Цзиньвэнь попытался создать мужской оркестр того же типа, но его замысел потерпел неудачу. Летом 1929 года он принял предложение Лю Яочжана об объединении «Датуна» с Шанхайским обществом народной музыки, исследовательским обществом пипы Ван Ши (Ван Ютина), оркестром Сяофэй, студией Цинь Лю и др. – всего 10 коллективов» [141, с. 123]. В результате был сформирован оркестр из 40 человек. В новом коллективе решались важные для китайской инструментальной культуры задачи оркестрового исполнительства. Например, Лю Яочжан приучал оркестрантов к чтению партитур и строгой игре по нотам, что было очень нелегко, так как в национальной традиционной исполнительской практике этого не было: обычно музыканты импровизационно добавляли много вольностей, характерных для манеры народных исполнителей – варьирование, украшение мелодической, ритмической линии. В обществе «Датун» впервые традиционную китайскую нотацию (иероглифическую и цифровую), больше приспособленную для сольной музыки и гомофонной фактуры, заменили на европейскую. Эта нотация «была необходима для передачи более сложной оркестровой

фактуры, способствовала объединению оркестра, поэтому было необходимо добиться от музыкантов точного исполнения нот» [141, с. 123].

В целом этот оркестр был ориентирован на модель Цзянаньского оркестра, состоящего преимущественно из струнных и духовых. Как считает Чэнь Мэн, это было связано с тем, что в ассоциации были преимущественно южане, которые «были хорошими исполнителями на эрху, флейте дицзы, пипе, янцине, сяо, шэне» [221, с. 36]. Первые сочинения, появляющиеся в репертуаре оркестра с 1929 года, были связаны с актуальной тематикой. Так, четырёхчастное произведение «Великая гражданская музыка», премьера которого состоялась в январе 1930 года, было посвящено актуальной для того времени борьбе с наркотиками [Там же].

Большой вклад в развитие современного китайского оркестрового искусства внес знаменитый дирижер, композитор и аранжировщик, работающий в стиле китайской народной музыки **Пэн Сювэнь** (1931 – 1996). Пэн Сювэнь родился в Ухане, с детства учился играть на традиционных китайских инструментах: эрху и пипа. В 1950 году он поступил на работу на Чунцинское народное радио, в 1952 году был переведен в Центральный оркестр радиовещания (называемого также Оркестром традиционных и модернизированных традиционных инструментов Центрального радиовещания), где и сложилась его карьера. С 1953 года в течение 40-ка лет он был дирижером и директором этого оркестра [99].

Летом 1957 года китайское правительство направило в Москву молодежную творческую делегацию, состоящую из четырех исполнительских коллективов, для участия в VI Всемирном фестивале молодежи и студентов. Среди этих коллективов был и Центральный оркестр национальных инструментов радиовещания Китая. Этот фестиваль стал самым массовым за всю историю фестивального движения. В нём участвовало 34 тысячи человек, которые представляли 131 страну мира.

Пэн Сювэнь исполнил с оркестром традиционных национальных инструментов переложения народных песен «Цветы на реке Цунцзян лунной

ночью», «Пляска золотой змейки», «Луна в горах Гуань». В конкурсе молодых исполнителей, проходившем в рамках фестиваля, Пэн Сювэнь был удостоен первой премии.

Поездка в Советский Союз придала Пэн Сювэню большую уверенность, как руководителю. С этого момента начинается подъем в его творчестве как дирижера, аранжировщика, создателя национального репертуара для оркестра.

В собственном творчестве Пэн Сювэнь откликался на актуальную политическую повестку. В 1957 году под влиянием движения «Большой скачок» он написал много современных песен, в том числе популярная песня «Крупное производство стали». В 1959 году он делает аранжировки популярных песен китайских композиторов: «День переворачивания» (Чжу Цзяньэра), «Китайская рапсодия» (Цинь Синхайя), «Цзяоши Мин Цинь» и «Падающие цветы и текущая вода» (Лу Вэньчэна).

Под руководством Пэн Сювэня Оркестр традиционных инструментов Центрального радиовещания достиг высокого исполнительского уровня, объехал с гастролями страны Европы, Азии и Америки, записал целый ряд произведений китайских композиторов, которые и сегодня не теряют популярности. Цикл пьес композитора Чжу Цзяньэра «Фазы луны: традиционная китайская музыка» в исполнении оркестра радиовещания, записанный американской телерадиосетью CBS, по рейтингу 1981 года вошел в число самых популярных в мире музыкальных произведений.

Яркой фигурой в истории китайского оркестрового исполнительства на народных инструментах является дирижер **Цинь Пэнчжан** (1919–2002). В 1932 году в возрасте 13 лет Цинь Пэнчжан вступил в «Музыкальное общество Датуна» в Шанхае, где в основном занимался совершенствованием игры на флейте и пипе. Примечательно, что в 1935 году он начал учиться игре на кларнете у русского кларнетиста, имя которого, к сожалению, неизвестно. Цинь Пэнчжану удалось достичь хороших исполнительских успехов и приобрести знания о европейских музыкальных инструментах. Позднее, в

1951 году в качестве культурного обмена с европейскими коллегами, он посетил Венгрию, где расширил познания в области европейской культуры. [121, с. 85].

В 1937 году Цинь Пэнчжан поступил в Шанхайский национальный музыкальный колледж, где изучает теорию и композицию у известного китайского композитора Хуан Цзы. Во время учебы он активно участвовал в выступлениях студенческих ансамблей, играл на кларнете в составе Шанхайского международного любительского ансамбля. Окончив Шанхайскую консерваторию, Цинь Пэнчжан начал работать в ней доцентом.

После основания КНР в 1949 году возникла острая необходимость в создании национальных оркестров. В 1953 году Цинь Пэнчжан переехал из Шанхая в Пекин, где включился в работу по созданию Китайского национального ансамбля этнической песни и танца. Его коллектив не только сопровождал танцы, но и выступал с сольными концертами, исполняя такие произведения, как «Танец золотой змеи», «Гуанлин Сан», «Увертюра весеннего фестиваля», «Танцевальная музыка национальности Яо» и другие.

С 1960 года Цинь Пэнчжан начал работу в качестве заместителя директора, художественного руководителя, дирижера, композитора и солиста Центрального национального оркестра, который был создан в этом же году. Работая в оркестре, Цинь Пэнчжан сочинял музыку, занимался теоретическими исследованиями и совершенствованием инструментов оркестра. В 1960-е годы он пишет музыку к танцам «Танец лотоса», «Танец павлина», «Да чашан», к фильмам «Ван Гэнхань», «Спектр красного флага». Среди его известных произведений аранжировки и оригинальные авторские произведения. В том числе: «Песня о рыбалке», «Лунный свет в пруду с лотосами», «Песня о любви в лунную ночь», «Гармония нефритовой флейты», «Шуйлун Инь» и «Поющие в долине».

В 1961 году Цинь Пэнчжан был приглашен на работу в качестве профессора в Центральную консерваторию музыки, где преподавал ансамбль на кафедре народной музыки. Он уделял большое внимание музыкально-

просветительской деятельности, с большим энтузиазмом поддерживал любительские коллективы народной музыки в стране. Цинь Пэнчжан проводил занятия с самодеятельным ансамблем народной музыки, в состав которого входили рабочих Пекина. Для выступления этого коллектива на «Национальной литературно-художественной ярмарке трудящихся» Цинь Пэнчжан осуществил аранжировки песен «Весна, полная гор и рек», «Радостные новости часто распространяются» и «Десять тысяч скачущих лошадей». Программа ансамбля получила на ярмарочном конкурсе высокую оценку жюри.

В работе с народными национальными ансамблями и оркестрами Цинь Пэнчжан учитывал специфику инструментального состава каждого коллектива, поддерживал музыкантов провинциальных, муниципальных коллективов, помогал им изучать народную музыку. Эта работа принесла ему большое общественное признание, и он был выбран представителем Пекина для участия в Третьем Национальном культурном конгрессе. Весной 1962 года Цинь Пэнчжан был приглашен на открытие «Фестиваля музыкальных цветов Янчэн» в Гуандуне, где выступил с речью о развитии национальных фольклорных коллективов. В своем выступлении он осветил историю развития национальных ансамблей и оркестров, их достижениях после основания Нового Китая, приемы исполнения народной инструментальной музыки и другие вопросы, актуальные для практики профессиональных и любительских музыкальных коллективов.

Пяо Дуншэн – дирижер, композитор и общественный деятель, отдавший более 50-ти лет служению китайской национальной музыке. Он родился в 1934 году в городе Шэняне, расположенном в провинции Ляонин. Пяо Дуншен начал заниматься музыкой с 14 лет, но сумел достичь больших успехов в освоении традиционных музыкальных инструментов. Пяо Дуншен активно изучал музыкально-теоретические предметы, что помогло ему сочинять музыку в национальном стиле. Известность получили такие его произведения, как Концерт для сона «Празднование победы» (1957), Концерт

для эрху «В степях», масштабная оркестровая сюита «Народная песня Цзянсу» (1959), написанная для участия в церемонии празднования десятой годовщины основания Китайской Народной Республики.

С 1956 года Пяо Дуншен служил дирижером национального оркестра Центрального ансамбля песни и танца, а в 1961 году его перевели в Ляонинский оперный театр в качестве дирижера национального оркестра труппы. Много лет Пяо Дуншен возглавлял Всекитайское общество оркестровой музыки, членом Комиссии по авторским правам, входил в состав Комитета по экспертной оценке при Министерстве культуры КНР. В 1993 году Пяо Дуншен был награжден званием музыкального деятеля, внесшего большой вклад в искусство Китая [100].

Исполнители. **Лю Миньюань** (1931 – 1996) по праву признан одним из лучших традиционных инструменталистов Китая XX столетия, получивший признание в своей стране и за рубежом, где его по праву называют королем струнных инструментов. Лю Миньюань владел многими музыкальными инструментами (струнными, духовыми, ударными). Но особую приверженность он испытывал к струнным смычковым инструментам: эрху, чжуйху, чжкнху, цзиньху, гаоху и банху. Для его манеры исполнения характерна особенная кантиленность, гибкость мелодического звучания, изящество, тонкое проникновение в образный мир музыкальных произведений. Он мастерски владел разнообразными стилями и жанрами традиционной китайской музыки, исполнял пекинскую оперу, пинзюй, гуандунскую и кантонскую музыку, камерно-вокальные произведения из древнекитайской классики. Из европейских инструментов наибольший интерес у Лю Миньюаня вызывало фортепиано. Он овладел фортепианной игрой на хорошем уровне и в молодости как пианист успешно участвовал в джазовом ансамбле. Многогранная одаренность Лю Миньюаня проявилась и в композиторском творчестве. Им написаны пьесы для оркестра национальных инструментов, для этого же состава аранжирован целый ряд народных песен.

Лю Миньюань родился в городе Тяньцзинь в семье любителей музыки, его первым музыкальным педагогом был отец. Музыкальное образование было продолжено в детском творческом коллективе «Детский оркестр жаворонков». С 16-ти он начал работать в ансамблях и оркестрах традиционной китайской музыки («Победоносный Тяньцзинь», «Императорский дворец», «Вечное спокойствие» и др.). В 1957 году Лю Миньюань в составе молодежной творческой делегации Китая участвовал в VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве и завоевал золотую медаль в конкурсе исполнителей на народных инструментах. Как знаток традиционного оркестра Лю Миньюань внес большой вклад в совершенствование и модернизацию национальных музыкальных инструментов. С 1950-х годов параллельно с исполнительством Лю Миньюань начал вести классы подготовки молодых музыкантов. В 1982 году он был приглашен на должность профессора кафедры народных инструментов Центральной консерватории музыки в Пекине. Многие выпускники Лю Миньюаня стали известными исполнителями на традиционных инструментах в Китае и за рубежом.

Ма Шэнлун – выдающийся китайский исполнитель на пипе, дирижер, композитор и педагог. Он родился в Шанхае в 1934 году в семье рабочих. Осваивать игру на пипе начал с 16-ти лет. Пипа – четырехструнный щипковый инструмент, имеющий диапазон в 4 октавы и полных хроматический звукоряд. Игра на пипе требует от музыканта овладения достаточно сложными навыками. Однако Ма Шэнлун в короткий срок сумел добиться хороших результатов. В 1951 году он встретился с Лу Чуньлинем, Чжоу Хуэем, Чжоу Хао и другими музыкантами, с которыми сформировал ансамбль «Династия Цин». Коллектив много выступал в родном Шанхае и других городах Китая и вскоре стал известен под названием «Четыре знаменитости оркестровой музыки Цзяннани³». В октябре 1952 года музыканты ансамбля поступили в

³ Историческая область в КНР, включает города Шанхай, Чжецзян, части провинций Аньхой и Цзянсу.

Шанхайский национальный оркестр, а Ма Шэнлун стал его главным дирижером. Начиная с 1959 года, он одновременно работал преподавателем пипы в Шанхайской консерватории музыки и продолжал дирижерскую деятельность. В 1960 году Ма Шэнлун становится преподавателем пипы в Шанхайской академии национального оркестра. С 1959 года начинается его активная деятельность в качестве композитора и аранжировщика. В 1959 году Ма Шэнлун совместно с Гу Гуанжэнем создал оркестровую пьесу «Песня о рыбалке в Восточно-Китайском море», в 1960 году совместно с Сюй Цинянем – пьесу для небольшого ансамбля «Путешествие к реке Пуцзян». С 1962 года для Шанхайского национального оркестра Ма Шэнлун создает ставшие известными аранжировки: «Танец Гвинеи», «Гора Мандри», «Боливия», «Ты, ты» и другие произведения.

Гу Гаунжэнь (род. в 1942 г.) – известный исполнитель на пипе, композитор и дирижер. Его творческое становление пришлось на время активного становления в Китае оркестровой культуры. Как и многие исполнители на традиционных инструментах, он является «музыкальным самородком», выходцем из народа, виртуозно овладевшим игрой на пипе в среде музыкантов-любителей. В 15 лет Гу Гуанжэнь был принят в Шанхайский национальный оркестр в качестве исполнителя на пипе. В это же время начинаются его композиторские опыты. В 1959 году Гу Гуанжэнь совместно с Ма Шэнлуном создал национальную оркестровую пьесу «Песня о рыбалке в Восточно-Китайском море», в 1960 году – адаптировал тему из пекинской оперы для пьесы «Пекинская мелодия», которую исполнил ансамбль народных инструментов. Оба произведения получили большую известность. Так к 1961 году Гу Гуанжэнь, которому было всего 19 лет, стал популярным композитором. Вместе с тем, он ощутил необходимость профессионального совершенствования и в 1963 году поступил в Шанхайскую консерваторию музыки, где изучал композицию и дирижирование на кафедре теории народной музыки и композиции. Его учителями были Ли Инхай, Ху Дэнцзяо, Лю Фуань, Ян Цзярен и другие известные педагоги. После окончания

консерватории в 1965 году он вернулся в Шанхайский национальный оркестр, где продолжил многогранную творческую деятельность.

Творческая деятельность известного китайского композитора и дирижера **Дон Хондэ** началась в национальном оркестре Центрального ансамбля песни и танца Цзинаньского военного округа. В этом коллективе в 1958 году он стал заместителем художественного руководителя. В концертном сезоне 1963-1964 года Дон Хондэ с большим успехом выступал как дирижер оркестра в Пекине и Шанхае. Композиторское творчество Дон Хондэ, начавшееся в 1950-е годы, уходит корнями в народную музыку. Он глубоко чувствовал народный стиль, образную красоту и философскую глубину народного творчества. Это ярко проявилось в его этнических инструментальных произведениях для разных инструментов. Пьеса для шэна «Феникс расправляет крылья», которую он написал в соавторстве с Ху Тяньцюанем, была исполнена на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве в 1957 году и получила золотую медаль. В 1959 году он совместно с Чжао Синру создал национальную оркестровую пьесу «Солнце восходит на востоке», которая впоследствии исполнялась на различных музыкальных инструментах. Пьесы для шэна «Танец Люшэн» и «Вербовочная выставка Хунци» получили награду на Третьем всеармейском литературно-художественном фестивале в 1964 году.

Известность мастера игры на шэне, автора и аранжировщика произведений для традиционного национального оркестра **Ху Тяньцюаня**, как и Дон Хондэ, началась с Московского VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. Помимо пьесы для шэна «Феникс расправляет крылья», написанной в соавторстве с Дон Хондэ, Ху Тяньцюань представил пьесу собственного сочинения для ударных «Великая победа», которая, как и предыдущая, была удостоена золотой медали. Произведения, представленные на фестивальных концертах, показали масштабность дарования Ху Тяньцюаня, его способность чувствовать красоту и интонационное своеобразие китайской национальной музыки. В 1950-1960-е годы знаком времени становилось

коллективное композиторское творчество. В соавторстве создавались пьесы, оперы, оратории, произведения для оркестра. Ху Тяньцюань плодотворно проявил себя в коллективном творчестве. В сотрудничестве с Юань Е и Ву Жуем им написана пьеса «Степная кавалерия», с Лю Фэнцзинем и Хэ Хуаджуном – «Песни утреннего острова», с Занг Сунчжэн и Ву Жуй – «Полет белого голубя», с Линь Вэйхуа, Ван Хуэйраном – «Гимн нефти». Названные и другие произведения были отмечены наградами на национальных литературно-художественных фестивалях.

Композитор и дирижер **Ву Хуа** (род. в 1943 г.) получил профессиональное образование в Центральной консерватории Пекина. Он освоил дирижирование в классе Цинь Пэнчжана, Ши Цземьяня и Ли Чжигуна, композицию – у Чжан Вэньгана и Чжао Сонгуана. Обучение игре на традиционных музыкальных инструментах Ву Хуа прошел у лучших педагогов по данному направлению: класс флейты – у Фэн Цзыцюня и Ван Тьеханя, на суону учился у Ху Хайцюаня, на эрху – у Ань Рули.

Ву Хуа является автором большого количества произведений для оркестров национальных инструментов. Среди его известных произведений – «Переверни песню свободы» (1959), «Жаворонок» (1960), «Лунный свет осенней реки» (1961), «Новогодний вальс» (1962), «Африка победит» и «Пролетарии всего мира объединяются» (1963), «Орден победы» и «Музыка Тайцзицюань» (1964). Многие из произведений Ву Хуа отражают актуальные политические, социальные темы: «Народные песни коммуны не могут быть закончены», «Когда новые продукты покидают фабрику», «Песня Хайцин», «На равнинах Западной Сычуани», «Каприз темы Лэй Фэна», «Перевозка зерна занята», «История, рассказанная старыми рабочими», «Китайско-афганская дружба длится тысячи лет», «Заведи машину и хорошо проведи время», «Я вожу машину для революции», «Лязг молота, красный огонь печи». Из крупных оркестровых сочинений нужно выделить Концерт для флейты «Ода молодости». Названные и другие сочинения Ву Хуа входят в репертуар

многих профессиональных и любительских оркестров китайских традиционных инструментов.

Реформаторы музыкальных инструментов. Реформаторами традиционных музыкальных инструментов чаще всего становились музыканты, виртуозно владевшие этими инструментами как исполнители. Многие из них совмещали эту работу с игрой в оркестрах и преподаванием.

Китайские инструменты обладают своеобразным очарованием, красотой звучания, богатыми ярко индивидуальными тембрами. Вместе с тем, ряду старинных инструментов свойственна слабая интеграция по диапазону с певческим голосом. Для нового типа национального оркестра это стало неожиданным недостатком, ограничивающим возможности исполнения сложных музыкальных произведений. Вопрос совершенствования, улучшения звучания национальных музыкальных инструментов остро стоял не только для китайских музыкантов, но и для исполнителей в других странах, развивающих культуру оркестров народных инструментов.

Приехавшие в Китай творческие делегации из СССР, в том числе исполнителей на народных инструментах, познакомили китайских музыкантов с опытом советских коллективов в области усовершенствования музыкального инструментария. На основе этого передового опыта китайские музыканты предприняли смелые попытки модернизировать свои музыкальные инструменты, с учетом их специфических особенностей. Эта работа особенно активно велась на базе Национального оркестра Центрального радиовещания.

Систематизация струнных музыкальных инструментов была основана на принципе развития их диапазона, деления на инструменты разного размера и высоты звучания. В результате группа струнных смычковых инструментов включила в себя различные модификации инструментов семейства *ху*. Среди них главным является эрху, который называют китайской скрипкой. Он обладает красивым звуком, высокой степенью выразительности, способен передавать тончайшие нюансы интонаций и чувств. В группу эрху входят: высокая модификация – гаоху (сопрано);

средний диапазон представляют чжунху, которые выполняют в группе функцию, аналогичную альту в европейском симфоническом оркестре. Чжунху был создан в 1950-е годы на волне формирования состава оркестров национальных инструментов. Самый низкий по звучанию инструмент в струнной группе – даху, который по функциям аналогичен европейским виолончелям и контрабасам. Даху был разработан в 1930-х годах, благодаря ему в китайском оркестре был увеличен диапазон звучания струнной группы. Между диапазонами чжунху и даху существует еще инструмент гэху. Как видим, заполнение всего диапазона обеспечивает мягкий переход регистров, максимально выявляя на каждом отрезке качество тембра. Принцип звучания этих музыкальных инструментов остался прежним – это вибрация кожи, из которой выполнена поверхность инструмента (дека-мембрана). Для поверхности используется кожа змеи. В результате реформирования инструментов струнной группы, были также добавлены разновидности эрху – баньху провинции Гуандун. В итоге диапазон группы струнных смычковых инструментов расширился более чем до пяти октав.

У эрху были усовершенствованы струны, формы корпуса и грифа. В соответствии с законом физической вибрации передней части корпуса струнных инструментов (резонатора) придается круглая, шестигранная или восьмигранная форма, а тыльной стороне – круглую. Чтобы защитить змеиную кожу дека-мембраны, к смычку приклеиваются тонкие кусочки кости. Традиционные шелковые струны эрху и чжунху были заменены на металлические. Это способствовало улучшению тембра и точности звучания, особенно в нижнем регистре.

У истоков реформирования эрху стоял выдающийся музыкант **Лю Тяньхуа** (1895-1932). В своей деятельности он объединил композиторское, исполнительское, педагогическое и реформаторское дарования. Ему принадлежит первенство в усовершенствовании конструкции эрху; его произведения для эрху раскрыли концертный потенциал этого инструмента.

Дело учителя продолжил **Цзян Фэнчжи** (1908-1986). Профессию музыканта Цзян Фэнчжи осваивал в разных образовательных учреждениях Китая. Он начал обучение в Шанхайской национальной музыкальной академии, а продолжил в Институте искусств Пекинского университета, в котором постигал секреты искусства эрху в классе Лю Тяньхуа. Кроме того, Цзян Фэнчжи осваивал игру на пипе под руководством Чжу Яньцина в Шанхайской консерватории музыки. После окончания обучения он давал концерты в городах Китая и Японии. С 1932 года началась педагогическая карьера Цзян Фэнчжи, в которой он прошел ступени от лектора и доцента до профессора. Он преподавал в Пекинском женском колледже наук и искусств, Пекинской женской педагогической школе, Пекинском педагогическом университете, в 1977 году перешел в Китайскую консерваторию музыки, где был назначен проректором. Педагогическому труду Цзян Фэнчжи посвятил более 50-и лет. Многие его ученики получили мировую известность.

Как композитор Цзян Фэнчжи создал много прекрасных произведений для традиционных музыкальных инструментов, признанных шедеврами китайского национального искусства. Среди них – «Лютневая музыка дворца Хань», «Осенняя луна», «Назад с юга», «Долгая ночь» и другие.

Цзян Фэнчжи изучал строение традиционных музыкальных инструментов. Ему удалось усовершенствовать корпус эрху, что значительно улучшило качество звучания «китайской скрипки». Поэтому Цзян Фэнчжи по праву считают одним из первых реформаторов музыкальных инструментов.

Большой вклад в развитие струнных музыкальных инструментов внес **Ян Юсен** (1926-1980) – виртуозный исполнитель на эрху и авторитетный педагог. Профессию музыканта он получил в 1940-е годы на музыкальном факультете Пекинского университета и в Северо-Восточной академии искусств и литературы Люксун, которая являлась предшественницей Шэньянской консерватории музыки. Игру на эрху Ян Юсен осваивал под руководством Цзян Фэнчжи, Лань Юсуна. Во время учебы он обнаружил большое тяготение к этнической музыке, ее интонационной красоте и

глубокому образному содержанию. Исполняя традиционную музыку в ансамблях и оркестрах, Ян Юсен отмечал недостаток басовых инструментов. Это побудило его к работе над созданием басовых струнных инструментов на основе эрху. В 1951 году Ян Юсен создал первый басовый струнный инструмент – гэху.

Трансформация коснулась и басового инструмента диху. При изготовлении мастерами было предпринято много попыток найти наиболее подходящий материал для изготовления грифа. Наконец был выбрана древесина клена, что способствовало уменьшению веса инструмента. Со временем смычок был заменен на контрабасовый смычок, более удобный для игры. В результате басовый инструмент приобрел не только преимущества, но и недостатки. С одной стороны, у него сохранилась форма и близость к тембру национальных струнных инструментов, но с другой, – возникли некоторые ограничения по качеству звука и диапазону. Диху стало легче интегрировать с другими музыкальными инструментами в струнной группе, и в то же время усложнилось решение проблемы недостатка опорного басового звучания.

В 1954 году мастера Национального оркестра Китайского радиовещания занимались усовершенствованием пипы – одного из самых популярных национальных инструментов. Пипа – четырехструнный музыкальный инструмент, схожий с лютней, обладающий широким диапазоном и большой выразительностью звучания. Она имеет деревянный грушевидный корпус без резонаторных отверстий и короткую шейку с наклеенным зубчатым грифом. Мастерами был проведен ряд экспериментов с выбором материалов для изготовления инструмента. Хороший результат качества звука и строения инструмента был достигнуто благодаря использованию тунгового дерева с твердой древесиной для верхней деки и пробковой – для внутренней.

Важную роль в национальных оркестрах играют духовые инструменты. Мастер **Ян Дамин** в 1955 году создал 25-тростниковый шэн. Шэн относится к наиболее древним китайским музыкальным инструментам. Традиционный шэн представляет собой губной орган, состоящий из 17-ти тростниковых

трубок. 25-тростриковый шэн приобрел хроматический звукоряд и более широкий диапазон, что значительно облегчает транспонирование.

Большой вклад в формирование струнной группы оркестра внес **Чжан Цзыруй** – этномузыковед и реформатор музыкальных инструментов. Он родился в 1918 году в Цзинмэне провинции Хубэй. В 1954 году Чжан Цзыруй окончил Центральную консерваторию музыки и поступил на работу в Национальный оркестр Центрального радиовещания в качестве композитора и аранжировщика, затем был принят специалистом на Национальную фабрику музыкальных инструментов Сучжоу, так как к этому времени он уже имел опыт работы по реконструкции музыкальных инструментов. Усовершенствованием музыкальных инструментов Чжан Цзыруй начал заниматься еще в 1942 году. В частности, он улучшил смычок хуцинь, изготавливал для этого инструмента металлические струны. Всего Чжан Цзыруй усовершенствовал более 40 музыкальных инструментов, создав серии таких инструментов, как жуань, саньсянь, сиксянь и саньху. Вклад музыканта в реформирование, развитие и создание музыкальных инструментов для национальных оркестров Китая огромен. В 1951 году он утвердил в оркестре состав из пяти разновидностей эрху: эрху, высокий ху, большой и чжунху, чжунху и диху. В 1956 году вышла его серия инструментов Sanhu (эрху с дополнительной басовой струной), созданная для Национального оркестра Центрального радиовещания. Серия Sanhu включала в себя гаоху, саньху, чжунху и была изготовлена на Пекинской фабрике музыкальных инструментов. Сегодня серия Sanhu успешно используется в практике оркестра.

Весной 1950 года Чжан Цзыруй, работавший в Центральной консерватории музыки, открыл пару звуковых отверстий на большом жуане. Жуань – традиционный китайский струнный щипковый инструмент, происходящий от пипы. Пипа – инструмент с круглым резонаторным ящиком, четырьмя струнами и 24 ладами. Название жуань произошло от имени музыканта Жуань Сянь, который славился превосходной игрой на пипе.

Отверстия, открытые Чжан Цзыруем позволили увеличить громкость инструмента. Чжан Цзыруй создал серию жуаней – большой, средний и маленький. С 1955 года разработанная Чжан Цзыруем серия жуаней была выпущена Пекинским национальным кооперативом по производству музыкальных инструментов. Чжан Цзыруй также разработал полный набор саньсянь (традиционная китайская лютя) – маленькие саньсянь, средние саньсянь, большие саньсянь и низкие саньсянь. В результате реконструкции повысились виртуозные возможности инструмента, была достигнута большая слитность звучания с другими оркестровыми группами.

Большой вклад в производство и реконструкцию традиционных музыкальных инструментов внес **Ван Чжунбин**. Он родился и вырос в городе Уси провинции Цзянсу в 1924 году. Ван Чжунбин изучал историю китайской музыки и народных инструментов, в совершенстве овладел игрой на многих традиционных музыкальных инструментах. Особенно виртуозно он играл на струнных щипковых – жуане, пипе и саньсяне. Ван Чжунбин продолжил работу Чжан Цзыруя по совершенствованию инструментов семейства жуаней. Он реконструировал чжунжуань (теноровый инструмент семейства жуаней) и дажуань (инструмент семейства жуаней более низкого регистра). Сегодня они широко применяются в репертуаре национальных оркестров, так как хорошо заполняют средние и басовые партии в группе струнных щипковых инструментов.

Направленность реформы музыкальных инструментов в 1950 – 1960-е годы шла по правильному пути. Мастера стремились к совершенствованию структурно-технических параметров, улучшению качества звука, слиянию звучания инструментов внутри группы и гармоничному сочетанию с другими инструментами оркестра. При этом они стремились бережно сохранить индивидуальную специфику тембров, которая во многом определяет уникальность национальной музыки Китая. Однако произведенных улучшений было недостаточно. Музыкальным реформаторам не всегда хватало знаний о производстве музыкальных инструментов. Вместе с тем, в

первые годы основания Нового Китая они провели масштабную комплексную работу и заложили прочный фундамент для дальнейшего развития всей национальной инструментальной культуры. Поэтому работа по совершенствованию инструментария продолжается и в наши дни.

1.4. Русско-китайские связи и их влияние на развитие оркестра

Важную роль в развитии национальных оркестров Китая сыграло взаимодействие с русской музыкальной культурой и творчеством ее представителей. 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.

Через их деятельность и творчество, как через своеобразную «призму», воспринимались в Китае европейские музыкальные традиции. В распространении русского и зарубежного искусства в Китае особенно значимую роль сыграла деятельность русских музыкантов – эмигрантов так называемой первой волны. В 1927 году при их участии была открыта первая в стране Шанхайская национальная консерватория. Основное ядро ее преподавателей составили: композитор и пианист С. С. Аксаков, прошедший курс Московской консерватории, оперные певцы Е. И. Селиванов и В. Г. Шушлин, пианисты и музыкальные педагоги В. А. Чернецкая и Б. С. Захаров и другие [149, с. 99]. После образования КНР в 1949 году творческое взаимодействие стран активизировалось в области музыкального образования.

Таким образом, как пишет, Чэнь Сицзэ, обмен между Россией и Китаем в сфере музыкального образования и культуры складывается в почти столетнюю историю: «русская (советская) музыкальная культура предоставила для становления в Китае европейской ветви музыки единственную интернационалистскую помощь. В определенный исторический период – в 1953-1962 годы в СССР, воспитывались большое количество будущих выдающихся китайских музыкантов, которые во второй половине XX столетия станут опорой китайской музыкальной культуры» [134, с. 14]. Развитие системы профессионального образования в Китае на долгие десятилетия было определено именно русскими, а затем советскими музыкантами.

Русское влияние ярко прослеживается и в сфере симфонической музыки. Это убедительно демонстрирует история Харбинского симфонического оркестра. Его появление связано со строительством Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД), которое проводилось с 1898 года. В работах участвовали специалисты из разных стран, в том числе большая группа из России. На рубеже веков появился оркестр Русской Заамурской железнодорожной бригады. В 1908 году на ее базе был создан музыкальный коллектив «Симфонический оркестр управления КВЖД». В этом же году состоялся первый успешный концерт оркестра, который в Китае считают первым симфоническим концертом. Первым дирижером оркестра был китайский музыкант Цзюнь Цзели, которого затем сменил Ба Тэ. Отметим бережное и уважительное отношение выходцев из России к китайским музыкантам, только ступавшим на путь освоения европейской музыки. В концертной программе оркестра под управлением Ба Тэ была исполнена увертюра П. И. Чайковского «1812 год» и фрагменты из «Богатырской симфонии» А. П. Бородина. С 1918 года оркестром руководили преимущественно выходцы из России: В. Н. Грифман, Я. Ю. Слуцкий, с 1933 – гобоист и дирижер С. И. Швайковский.

В 1918 году симфонический оркестр Харбина стал стремительно набирать популярность под коротким и запоминающимся названием «оркестр Харсим». В этот период им руководили русские эмигранты В. Н. Грифман, А. Добурский, Я. Ю. Слуцкий. В 1930 годы состав оркестра увеличился до 45 человек. В процессе расширения оркестр пополняли выходцы из других стран (Америки, Армении, Германии, Литвы, Польши и Чехии), но основу продолжали составлять музыканты из России. Развернувшаяся Коллектив объединил музыкантов из России. В 1940 годы в состав оркестра влилось значительное число китайских музыкантов-инструменталистов, получившие образование в России и других европейских странах. В 1949 году, после образования КНР коллектив Харсима состоял исключительно из китайских артистов.

Расширился концертный репертуар коллектива. Показательным является тот факт, что его основу составляла симфонические опусы русских композиторов: Пятая и Шестая симфонии П. И. Чайковского, сюита «Шехерезада» Н. А. Римского-Корсакова, симфоническая картина «Ночь на лысой горе» М. П. Мусоргского, «Богатырская симфония» А. П. Бородина и другие произведения. Из зарубежных классиков наибольшей популярностью пользовались ходящие в репертуар оркестра произведения Бетховена: Третья «Героическая» и Девятая симфонии, увертюра «Эгмонт». Симфоническими концертами руководили русские и китайские дирижеры [141; 64; 1]. Интересным штрихом, характеризующим свободную и разностилевую репертуарную политику оркестра в это непростое время, является факт исполнения 11 мая 1945 года сюиты из музыки к балету И. Ф. Стравинского «Жар-птица» под управлением китайского дирижера Сунь Шэнхяня.

Значение творческой и общественной деятельности русских музыкантов в развитии симфонического движения и освоения западного искусства в Китае первой половины XX века исследуются или затрагиваются в трудах российских и китайских ученых [1; 149; 67; 120; 133; 134; 198 и другие]. Вместе с тем, вклад русско-советских музыкальных педагогов, исполнителей

и деятелей культуры в формирование и развитие китайских оркестров народных инструментов остается недостаточно изученным. Указывая на это творческое взаимодействие, Ло Чжихуэй пишет: «Оркестр народных инструментов возник на заре КНР по образцу и подобию оркестра русских народных инструментов. Первые руководители подобных коллективов отправлялись в СССР для получения специального образования в этой сфере». Это обусловлено тем, что 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. Деятельность соратника В. В. Андреева Н. П. Фомин способствовала академизации и техническому совершенствованию народного оркестра: «Именно Фомин создал важный компонент для оркестрового музицирования — партитуру, определил состав оркестра, ввёл единую квартовую настройку для всех тесситурных разновидностей балалаек и чётко определил их функции, добавил множество ценнейших конструкторских разработок в области инструментария» [34, с. 181]. Андреев и его сподвижники занимались изучением и усовершенствованием народного музыкального инструментария. Подобную направленность деятельности избирают и китайские энтузиасты создания национального оркестра.

По инициативе В. В. Андреева создавались кружки и учебные объединения, складывались основы музыкальной педагогики. В 1920-е годы классы народных инструментов вводятся в школы и музыкальные техникумы. В 1948 году кафедра и факультет русских народных инструментов открылись в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, в 1957 году – в Новосибирской государственной консерватории им. М. И.

Глинки, в 1959 – в Московском институте культуры, в 1960-е годы в других консерваториях страны. Таким образом, ко времени появления в Китае инициативы по созданию оркестра национальных инструментов в России уже сложился определенный опыт в области педагогики и исполнительства на народных инструментах. Аналогичный путь – от идеи возрождения исполнительства на народных инструментах к созданию крупного исполнительского коллектива – проходит оркестр народных инструментов в Китае. Его создатели также ориентировались на принцип объединения инструментов в группы и унисонное звучание партий, существующее в симфоническом оркестре.

В XX столетии Советский Союз выходит на лидирующие позиции в сфере музыкального образования. С. В. Воронцов называет этот период «временем подъема и развития русского народного оркестрового жанра» [34, с.181]. Актуализация и особенности развития исполнительства на народных инструментах в России и Китае в течение XX века были во многом обусловлены социально-политическими изменениями. В России начала XX века «симфоническая музыка использовалась в празднествах, концертах-митингах, концертах-реквиемах и просто концертах с определенным идейным фильтром: доминировали Бетховен и Скрябин как композиторы революционной эпохи и героического порыва <...> Закономерной популярностью у слушательской массы пользовались Первый народный оркестр (бывший Великорусский) и новые оркестры народных инструментов с их песенным и легким классическим репертуаром» [102, с. 26 – 27].

Октябрьская революция 1917 года в России и провозглашение КНР в 1949 году создали общую почву для идеологического сближения и сотрудничества двух стран. Это непосредственно проявилось и в области музыкального искусства. Начавшееся с 1949 году стремительное развитие во всех сферах китайской музыкальной жизни, в значительной степени было связано с активным культурным сотрудничеством Китая и СССР. Это плодотворно сказалось на создании в Китае новых оркестров народных

инструментов. В 1952-1953 годах организуются Оркестр Педагогического университета, Шанхайский национальный оркестр и Китайский национальный оркестр радиовещания в Пекине, который также называют Оркестром традиционных инструментов Центрального радиовещания. Сегодня в этом оркестре работает 96 музыкантов. В состав оркестра входит более 30 видов национальных музыкальных инструментов (традиционных и модернизированных). С 1957 года коллектив активно гастролирует. Его концерты с успехом проходили в СССР, ГДР, Албании, Болгарии, Румынии, Италии, Японии и других странах.

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. Освещая этот процесс, Ло Чжихуэй подчеркивает: «Оркестр китайских народных инструментов, созданный в 1952 году в Шанхае, был сформирован по образцу советских народных оркестров. Этот коллектив выработал стиль, сочетающий виртуозное техническое мастерство с неповторимыми тембрами китайских национальных инструментов» [64, с. 83]. В 1954 году в Китай приехала группа специалистов в области народного оркестрового исполнительства из СССР. Они познакомили китайских коллег с опытом советских коллективов по усовершенствованию звучания музыкальных инструментов. Это представляло большую ценность для китайских музыкантов. На основе изучения передового опыта совершенствования музыкальных инструментов в Советском Союзе, китайские музыканты предприняли смелые попытки улучшить свои музыкальные инструменты, с учетом особых характеристик и специфики звучания национальных китайских инструментов. Советско-китайский обмен опытом позволил сделать хороший старт для будущего усовершенствования звучания народных инструментов.

В 1954 году под руководством Центральной консерватории музыки, Национального комитета по музыкальным исследованиям и Китайской

ассоциации музыкантов состоялся первый симпозиум по совершенствованию музыкальных инструментов. Участники мероприятия обсуждали вопросы производства музыкальных инструментов, дефицита мастеров и их подготовки по данному профилю, высокой стоимости музыкальных инструментов, препятствующей развитию любительского музицирования. Китайские музыканты-органологи говорили о том, что успешный опыт советских оркестров следует изучать, но нельзя копировать, поскольку китайская инструментальная культура обладает ярко выраженной национальной спецификой [189, с. 15-23].

Актуальная тематика симпозиума получает отражение в статье Ли Юаньциня, опубликованной в 1955 году, посвященной принципам совершенствования народных музыкальных инструментов. Автор подробно характеризует выразительные возможности и особое тембровое очарование звучания традиционных инструментов, указывает на необходимость совершенствования национального инструментария в соответствии с потребностями современной музыкальной практики. На основе проведенных наблюдений, Ли Юаньцин формулирует приоритетные задачи развития национальной оркестровой культуры КНР, в том числе следующие:

- пропагандировать китайские этнические инструменты, стремиться к сохранению их тембра и формы;
- в вопросах усовершенствования инструментов исходить из конкретных выразительных, художественных задач;
- исходить в вопросах усовершенствования инструментов из конкретных выразительных, художественных задач;
- применять опыт Советского Союза в совершенствовании национальных музыкальных инструментов;
- изучать и совершенствовать древние музыкальные инструменты различных этнических групп населения КНР [169, с. 32-34]

Китайские музыканты восприняли перечисленные принципы как практическое руководство к работе по улучшению качества звука и

технических характеристик инструментов. Наиболее успешно эта работа проводилась Ян Цзинминем, Чжан Цзыруем, Ван Чжунлинем и другими музыкантами Национального оркестра радиовещания Китая.

Учитывая опыт гармоничного звучания европейских и русских народных оркестров, мастера в области этнического музыкального инструментария выявляли наилучшее слияние тембров различных групп инструментов. Стремясь к расширению выразительности звучания, они детально изучали возможности транспонирования и применение различных приемов игры, вводили в оркестровый состав новые оригинальные инструменты.

Деятельность русских музыкантов в Китае внесла значительный вклад в подготовку дирижерских кадров и для симфонических оркестров и оркестров национальных инструментов. Цзян Ицюнь пишет о том, что «Профессиональная подготовка дирижеров всех профилей специализации (симфонический, хоровой, народно-инструментальный) долгое время осуществлялась с помощью педагогов-иностранцев» [124]. Значительная часть преподавателей в 1950-е годы приглашалась из России. Среди русских преподавателей по классу дирижирования Цзян Ицюнем названы следующие: «Л. Н. Тумашев (1919–2006), В. Ф. Балашов (1909–1989), А. Ю. Слуцкий (1887–1954), С. И. Швайсковский (1892–1944)» [Там же]. В годы культурной революции в связи с глубокими политическими разногласиями советско-китайские отношения были прерваны.

Как и для всей культуры Китая, «культурная революция» стала периодом кризиса в развитии оркестров национальных инструментов. Все достигнутые в предыдущие годы завоевания в области оркестрового исполнительства, были уничтожены или на долгие годы затормозились: «Большинство консерваторий было закрыто, исполнение классических произведений было запрещено на государственном уровне в пользу народных песен и фольклора <...> Национальные оркестры всецело подчинялись государственной политике, которая продвигала революционные настроения

того времени. Большинство музыкальных композиций представляло собой «красную музыку», в которой воспевались величие Китая, его Председателя, отвага молодого поколения и социалистическое мышление» [127, с. 249].

Чжао Сяолинь описывает цензурный подход к репертуару оркестров, который осуществляла Коммунистическая партия Китая. Подчеркнем, что среди цензоров были музыканты, которые в прошлом сами играли в оркестрах: «Они рассматривали аранжировки многих программ и композиций на предмет их одобрения “Группой по делам культуры при Госсовете”. Для того, чтобы музыкальное произведение прошло отбор, оно должно было иметь революционный характер, обладать четкой структурой, иметь разнообразие и глубокое эмоциональное выражение» [127, с. 249].

Ослабление давления на искусство отмечается в 1971-1976 годах. Оно коснулось и оркестровой музыки, но очень незначительно. Зарубежная музыка была по-прежнему запрещена к исполнению, но можно было ограничено исполнять народные песни. Национальные инструменты появляются в качестве солирующих в таких произведениях, как «Степные сестры» Л. Дэхая, В. Яньцяо и У. Цзюцяна для пипы с оркестром. Ближе к окончанию «культурной революции» (середина 1970-х годов) с большими ограничениями, начинает постепенно возрождаться деятельность оркестров, в том числе и Шанхайского симфонического.

Появление в XX веке в Китае двух типов оркестра – симфонического и народных инструментов – реализовали 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 важнейшую 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

2.1. Эволюция коллективного инструментального музицирования в фольклорной среде и профессиональном творчестве Древней Руси

Изучение русского народного музыкально-инструментального искусства представляет одно из важных направлений в российском музыкознании. Сложность явления обусловила применение различных подходов и методов его исследования: этнографических, историографических, музыковедческих, органических инструментоведческих, социологических. Среди масштабных комплексных трудов – книги А. А. Банина [8-10], А. А. Белкина [13], К. А. Верткова [29; 30], М. И. Имханицкого [4 книги, 50-53], И. Ф. Петровской [90], В. Б. Попонова [95; 96], Г. В. Тихомирова [113]. Особенно хочется отметить глобальный совместный труд ученых – К. А. Вертковым, Г. И. Благодатовым, Э. Язовицкой, создавших «Атлас музыкальных инструментов народов СССР», в котором содержатся подробные сведения о народных инструментах России, ее областей и регионов, всех союзных республик, национальных округов и автономий [29].

Цель первого раздела главы состоит в том, чтобы на основе анализа и обобщения теоретических и исторических данных, представленных в работах ученых, выделить основные этапы и особенности развития традиций коллективного (ансамблевого и оркестрового) музицирования в древнерусской фольклорной среде и профессиональном творчестве. В дальнейшем это позволит определить общие и специфические черты в становлении двух уникальных явлений мировой музыкальной культуры – оркестра русских народных инструментов и китайского народного оркестра.

Летописные источники свидетельствуют, что многие музыкальные инструменты появились у восточных славян в древнейшие времена. Их изготовление и применение было связаны с языческими верованиями,

мифологическими и эстетическими представлениями. До наших дней сохранилась антропоморфная трактовка деталей структуры некоторых фольклорных инструментов, которые называют: язык, глава, уши, губа, носик, спинка и т. п. Некоторые инструменты наделялись демоническими или сакральными свойствами. Игра на инструментах сопровождала магические ритуалы и календарные обряды. В различных жизненных ситуациях использовались «примитивные инструменты, с помощью которых извлекались звуки, не имеющие ни точно фиксированной высоты, ни строго упорядоченного ритма» [9]. В этих же ситуациях стихийно возникало и развивалось совместное музицирование [Там же]. Об этом свидетельствуют архаические элементы, которые сохранились в традициях игры на трещотках, пастушеских рожках, жалейках, свирелях и некоторых других инструментах. Стихийно развиваясь, коллективное музицирование постепенно становилось одной из форм фольклорного инструментализма в древнерусской культуре.

Древнерусским называется «исторический период, условно ограниченный с одной стороны датой Крещения Руси, а с другой – рубежом XVI-XVII вв., когда началась интенсивная европеизация русской культуры» [33]. Вместе с Крещением Русь унаследовала от Византии православную литургическую систему и практику церковной хоровой музыки, которая исполнялась без инструментального сопровождения (*a'capella*). Это способствовало созданию благоприятных условий для освоения музыкального письма, профессионализации певческого дела и формирования в России богатых традиций вокально-хорового искусства. В результате, как пишет В. В. Махан, «инструментальная музыка с первых шагов православия на Руси была вытеснена в сферу мирскую» [72, с. 52]. Однако это не остановило развитие традиций коллективного музицирования в бытовой жизни и ратном деле. По определению М. И. Имханицкого, русское народное инструментальное творчество – это «многовековая практика бытования музыкального инструментария в фольклоре – искусства слуховой, бесписьменной традиции. Она прослеживается из глубокой древности до наших дней» [50, с. 10].

Исследователи считают, что ко времени формирования древнерусского государства в народной культуре уже имелись достаточно разнообразные музыкальные инструменты. Многие из инструментов появились позднее, в течение древнерусского периода истории. Они создавались неизвестными умельцами и совершенствовались многими поколениями. На основе иконографических и письменных источников в книгах К. А. Верткова [30] и М. И. Имханицкого [52] приводится историческое время появления ряда музыкальных инструментов. Приведем их обобщенно. Гусли, трубы, бубны, било, бряцало появились в XI в., свирели и варганы – в XII в., волынка – в XIII в., кувиклы – XIV в., рога, сурны, дуда, накры – XV в., домра, тулумбас, набат, барабан – XVI в., гудок – XVII в., балалайка – XVIII в.

Игра на музыкальных инструментах помогала не только передать сигналами информацию, но и «скоротать досуг», «излить душу» [7, с. 102]. Как писал Б. В. Асафьев, «Творчество устной традиции чувствует себя привольно и в лесу, и в поле, и в избе. Творчество письменной традиции нуждается в концертных залах и салонах» [7, с. 82]. Выразительные свойства русских народных инструментов, созданных в фольклорной среде, благоприятствовали коллективному музицированию. Поэтому, например, «сама возможность общения пастухов друг с другом посредством рожков, деревянных труб, жалеек, дудок в привычной им обстановке полей и лесов неизбежно располагала к ансамблевой игре» [7, с. 57]

Многочисленные свидетельства коллективного характера инструментальной музыки в Древней Руси содержатся в летописных памятниках и изображениях на страницах старинных рукописных книг. Эти фрагменты широко представлены в опубликованных переведенных текстах летописей и исследовательских трудах. Приведем из них некоторые примеры. В «Повести временных лет» (Киевская летопись XII века) есть эпизод о том, что в войске князя Святослава перед боем «музыканты заиграли в “в бубны, и в трубы, и в сопели”» [50, с. 62]. В литературном шедевре XII века «Слово о полку Игореве» как атрибут ратного дела в нескольких фрагментах

упоминаются трубы, в том числе: «А мои-то куряне опытные воины: под трубами повиты, под шлемами взлелеяны» [107]. В древнерусском литературном памятнике «Сказание о Мамаевом побоище» в нескольких фрагментах называются трубы, которые собирают воедино воинов, трубят победу, возвещают начало боя: «В святое же воскресенье после заутрени зазвучали многие трубы боевые, и литавры загремели, и зашумели расшитые знамена у сада Панфилова» [105]. В книге также имеется изображение тринадцати военных музыкантов, играющих на трубах [49]. В Тверской летописи при описании боя упоминаются «накры, органы, трубы, сурны, посвистели» [50, с. 62]. А. Е. Клименко в статье, посвященной военной музыке Древней Руси, пишет об иллюстрациях из летописных источников с изображением рогов, свирелей, сопелей, труб и сурн [57, с. 11]. На основе анализа древнерусских источников автор делает вывод о количественном увеличении и расширении сигнальных функций ратных музыкальных инструментов, которые использовались для «сбора войск, начала наступления, связи между полками, а также для проведения ритуалов: посвящения в воины, встречи победителей или князя, смотра дружины, торжественного церемониала захоронения воинов» [Там же]. В этой же статье приводятся сведения о том, что в Северо-Восточной Руси в период начала XIII века «в войсках у князя Владимирского и его брата имелось 30 знамен, 140 труб и бубнов» [Там же]. Эту информацию можно дополнить данными из публикации военного историка Е. А. Разина, который указывает, что в «липецком бою у новгородцев было 60 труб и бубнов, у суздальцев и владимировцев – 80 труб и бубнов. В походе против камских болгар в 1220 г. русское войско имело трубы, бубны, сурны и сопели» [101].

Н. С. Еремин, исследующий историю духовых оркестров, отмечает, что «по мере усиления Московского княжества ратная музыка получала все большее распространение» [47]. При Иване Грозном в 1547 году был «создан Приказ Большого Дворца для управления военной музыкой» [47, с. 19]. Этот Приказ «впервые документально закрепил музыкантов за армией.

Музыкантам давалось имя по их инструменту: труба – трубники, сурна – суренщики или сурначи, сопелка – сопцы, игроки на ударных инструментах – набатчики, барабанщики, литаврщики» [Там же].

В повседневной жизни совместная игра на трубах, барабанах и накрах использовалась в церемониалах [57, с. 12]. Например, эти инструменты «сопровождали один из важных государственных ритуалов, называемый «битие зорь». Суть его заключалась в открытии и закрытии городских крепостных ворот» [Там же]. Военные музыканты, помимо боевых походов, играли на торжествах, пирах и тризнах, так как коллективное музицирование достаточно крупным составом участников использовалось при княжеских дворах.

Яркими представителями культуры досуга, носителями особого «мироощущения народной праздничности» [13, с. 95] в средневековой Руси были скоморохи. Первые упоминания о них на страницах летописей относятся к XI веку. По В. Далю, скоморох – «музыкант, дудочник, сопельщик, гудочник, волынщик, гуслиар; промышленяющий этим, и пляской, песнями, штуками, фокусами; потешник, ломака, гаер, шут; зап. медвежатник; комедиант, актер и пр.» [41]. В определении обращает на себя внимание характеристика скомороха как практически универсального музыканта-инструменталиста. А. Е. Клименко пишет: «Самая обширная практика бытования духовых инструментов была связана с искусством скоморохов. Скоморохами на Руси называли артистов, которые владели игрой на музыкальных инструментах, пели, танцевали и т.д. Конечно, петь и танцевать могли многие, но для скоморохов (не случайно их называли умельцами) это было ремеслом, профессией» [58, с. 27]. Скоморохи устраивали представления, участвовали в праздничных и бытовых ритуалах и обрядах (свадьбы, поминки, календарные праздники). Известно, что скоморохи могли вести бродячий или оседлый образ жизни.

Оседлых скоморохов можно назвать музыкантами-полупрофессионалами, так как они имели свое хозяйство и занимались

«скоморошеством для дополнительного приработка, а в иных случаях, возможно, и из чистого любительства» [30, с. 114]. Первыми профессиональными музыкантами в Древней Руси стали бродячие скоморохи, которые кочевали по городам и селам. Названные типы скоморохов были близки простому народу, выступали на сельских гуляньях, торговых площадях, в домашнем кругу. В древнерусских былинах встречаются повествования о том, что скоморохи хаживали в заморские страны и потом «знакомили своих соотечественников с музыкой из-за синя-моря» [30, с. 117].

Разнообразные, шуточные, а порою фривольные по содержанию представления скоморохов осуждались православной церковью. Негативное отношение к мирской музыке также встречается в нравоучительных памятниках древнерусской литературы «Златая цепь» (XIII) и «Домострой» (XVI). В них «игра на музыкальных инструментах (перечисляются сопели, пищали, трубы, бубны и др.), пляски и песни ставятся в один ряд с такими грехами, как пьянство, разбой, грабеж, сквернословие и т.д.» [77, 62]. Однако порицания скоморохов, идущие от церкви, долгое время оставались на уровне увещаний и наставлений. Знать активно привлекала скоморохов в свои терема для проведения досуга или на постоянную службу. Как пишет М. И. Имханицкий, «Нередко игру скоморохов слушал, например. Иван Грозный. Он, по свидетельству некоторых источников, даже любил плясать под их музыку» [50, с. 65]. Музыканты, гусяры, сопельщики и комедианты, находившиеся «на службе у князей, княжеских дружинников, крупных вельмож, а позже – и при царском дворе» [Там же, с. 63], составляли третью группу скоморохов.

По мере освобождения Руси от татаро-монгольского ига, собирания земель и формирования общерусского государства в Москву из разных городов начали привозить самых искусных скоморохов, среди которых особенно славились новгородские. Также в Москву были собраны лучшие мастера, которые изготавливали и совершенствовали музыкальные инструменты. К началу XVI века в Московском Кремле была построена

Государева Потешная палата, в которой скоморохи для царя и знати представляли увеселения. В текстах Древней российской вивлиофики, составленной Н. И. Новиковым, содержится информация о том, что во время свадьбы царя Михаила Федоровича постоянно играли «в сурны, трубы и били по накрам» [47, с. 19]. М. И. Имханицкий отмечает, что при Потешной палате «большое развитие получило и народно-инструментальное исполнительство. Об этом свидетельствует наличие в ней целого штата высококвалифицированных “домрачеев”, “гусельников”, “скрыпотчиков” и других инструменталистов» [50, с. 66].

Творчество скоморохов существовало на Руси несколько столетий, начиная с XI века. Несмотря на то, что отношение к скоморохам было не однозначным, в XVI – первой половине XVII века их искусство достигает своего расцвета [113, с. 116]. Вместе с тем, этот расцвет совпадает с чрезвычайно сложным для государства временем. Русское царство переживало времена Смуты, которые сопровождались кризисом власти, правлением Лжедмитриев, народными мятежами, войной с иностранными интервентами, разорением страны, обнищанием населения, усилением криминальной обстановки. На престол был избран Михаил Федорович Романов. Восстановление после Смуты сопровождалось крестьянскими волнениями. Эта сложная обстановка по-своему влияла на выступления скоморохов, которые нередко носили крамольное или не вполне пристойное содержание. В 1645 году на престол взошел царь Алексей Михайлович. В годы его правления запрещение скоморохов ужесточается. В 1648 году был издан царский указ «Об исправлении нравов и уничтожении суеверий» [122]. В нем говорилось о том, что люди должны обратиться к благочестию, скверных песен не петь и скверных слов не говорить, не устраивать кулачных боев, на досках не скакать, не плясать и т. п. Скоморошество объявлялось бесовским занятием. Поэтому «домры и сурны, и гудки, и гусли, и всякие гудешные бесовские сосуды» [122] полагалось отнимать и, изломав, жечь. Всем, кто не подчинялся указу, предписывались наказания от битья батогами до ссылки

[там же]. В 1649 году Земским собором было принято Соборное уложение, которое обобщило законы Русского царства и юридически закрепило крепостное право. В 1650-е годы вышел еще ряд грамот и указов, направленных на наведение социального порядка в стране. Долгое время считалось, что после названных указов скоморохи подвергались гонениям, их инструменты уничтожались [71; 13; 30]. Однако причины постепенного исчезновения феномена скоморошества в XVII-XVIII веках нельзя сводить только к репрессиям со стороны церкви и властей. Ситуация была значительно сложнее.

И. Ф. Петровская в исследовании «Другой взгляд на русскую культуру XVII века: Об инструментальной музыке и о скоморохах» [90] на основе глубокого анализа архивных документов убедительно показывает, что сведения об искоренении скоморохов значительно преувеличены, а известный факт сожжения музыкальных инструментов единичен и не доказателен. Автор пишет о том, что: «не было “жестокое наказания”, не было и “искоренения” ни скоморохов, ни народных музыкальных инструментов <...> Местные светские власти, как и раньше, нередко (вероятно, даже в большинстве случаев) благоволили этим явлениям. Отписки воевод о выполнении царского указа – скорее всего именно “отписки” в нынешнем понимании термина» (90, с. 86). Во второй половине XVII столетия в социально-культурной жизни средневекового Московского царства отчетливо проявились тенденции, которые в XVIII веке под властью Петра I превратят его в Новую Россию. Попытки улучшения социальной нравственности населения, затеянные при царе Алексее Михайловиче, не реализовались в полной мере, и инструментальная музыка продолжала звучать во всех слоях общества в течение всего XVII-го столетия.

Использование народных инструментов в аристократическом быту иллюстрирует, например, «Реестр» 1714 года, который был составлен Петром I по случаю женитьбы тайного советника Никиты Моисеевича Зотова. «Реестр» определял состав шутовского оркестра для свадебной церемонии, в

который должны были войти разнообразные народные музыкальные инструменты, в том числе: гудки, дудочки, рога, балалайки, трещотки, свирели, флейты, бубны, барабаны и другие [50, с. 68]. В научно-исторической литературе описаны и другие подобные эпизоды из жизни знати, в том числе из дворцового быта царя Алексея Михайловича⁴.

Как отмечают исследователи [50; 13; 30 и др.], в народной среде сохранялись и передавались устно некоторые традиции скоморошин и музицирования на народных инструментах, среди которых наиболее часто встречались жалейки, балалайки, рожки, скрипки. В Сибири и на Урале скоморошество «существовало примерно до середины XVIII века» [13, с. 103]. По мнению фольклористов и этнографов, в измененном виде некоторые традиции скоморошских обрядов дошли до наших дней. К ним относятся шуточные игры «с участием музыкантов-ряженных, использующих музыкальный инструментарий на календарных праздниках» [50, с. 68], таких, как масленица, святки, Рождество и т.п. О дальнейшем сохранении и продолжении традиций инструментального музицирования К. А. Вертков пишет следующее: «В XVIII – половине XIX века в народе продолжала бытовать сопель, свирель, кувиклы (кувички), жалейка, волынка, пастушеские рога, рожки и труба, гусли крыловидные и шлемовидные, колесная лира, бандурка. В конце XVII или начале XVIII века взамен домры появляется балалайка, а в городской и усадебный музыкальный быт входят столообразные гусли, бывшие до того привилегией царского и княжеского двора. В 20–30-х годах XIX столетия в Россию проникает из-за рубежа гармоника»⁵ [30, с. 126]/

⁴ И. Ф. Петровская пишет о том, что в 1674 году, в день объявления царевича Федора наследником престола: «было у Великого государя вечернее кушанье, в потешных хороммах. А после кушанья изволил Великий государь себя тешить всякими игры. И его Великаго государя тешили, и в органы играли, а играл в органы немчин. И в сурну и в трубы трубили, и в суренки играли и по накрам и по литаврам били же во все» [90, с. 215].

⁵ Появление гармоники как нельзя лучше соответствовало гомофонному стилю, который стал господствующим в музыкальном мышлении народа и среде любительского музицирования. «Готовые аккорды», расположенные на левой клавиатуре, позволяли легко подобрать по слуху сопровождение к песне. Поэтому, как отмечает М. И. Имханицкий,

Важной тенденцией развития социокультурной жизни России на рубеже XVII-XVIII веков стало «формирование светской культуры и новых форм театрально-зрелищного досуга, что приводит к постепенной трансформации традиционного национального типа смеховой культуры в общеевропейский. Скоморошество, с присущим ему традиционным типом веселья, перемещается на периферию русской смеховой культуры, а с развитием профессионального театра, созданием драматической литературы и появлением сатиры теряет свою актуальность» [6, с. 10]. Скоморохи «уходили в прошлое, как вся допетровская Русь. Они исчезли, как исчезали пережитки язычества и патриархального бытового уклада» [76, с. 229]. Эти положения ученых дополним метким наблюдением Л. Г. Ованесян из ее диссертационного исследования: «В XVIII столетии, во времена правления Петра I, корпоративная форма скоморошества исчерпала себя как вид промысла» [86, с. 43]. Скоморошество переродилось в новые виды досуговых представлений, в которых участвовали балаганщики, кукольники и другие ярмарочные увеселители [76, с. 228].

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 свирели и накры, которые постепенно вытеснялись из их составов. Так, например, к концу столетия из музыкального быта городов исчезли домры, гудки и гусли. Как пишет М. И. Имханицкий, «Типичный придворный ансамбль состоит теперь из органа, трубы, скрипок, барабанов, литавр и флейты» [50, с. 67]. Тенденцию европеизации продолжили оркестры первых придворных театров, которые полностью формировались из западных инструментов – виолы, скрипки, органа, тромбонов и труб и других.

«становятся ясными причины вытеснения гармонью к концу XIX столетия всех ранее бытовавших инструментов не только в городе, но и на селе» [50, с. 71].

В развитии музыкальной культуры России в XVIII веке происходят динамичные изменения. В дворцовом и дворянском быту появились инструментальные капеллы. Популярность получили открытые маскарады и ассамблеи, где исполнялись произведения европейских композиторов. Во второй половине XVIII века музыканты капеллы разделились на 2 оркестра для исполнения бальной и оперно-симфонической музыки.

С начала XVIII века меняется состав военных оркестров. По указу Петра I от 1711 года учреждается соблюдение соотношения русских и иностранных музыкантов «в пропорции: один иностранец на восемь русских в пехотных полках, один иностранец на десять русских в кавалерийских» [47]. Иностранные музыканты привлекались для обучения военных оркестрантов игре на новых для России духовых инструментах, таких как флейта, гобой, труба, валторна и др. Со временем «они полностью вытесняют старые инструменты типа сопелки, сурны и сыповки» [Там же]. Во второй половине столетия в военные оркестры включаются европейские литавры и барабаны.

Салонное музицирование получает повсеместное распространение, охватывая все более широкие круги населения. В этой среде осваивалась музыкально-нотная культура, постепенно складывались жанры российской песни, а позднее – романса. Становилось модным обучать дворянских детей игре на музыкальных инструментах – клавикорде или клавесине, виоле, арфе, гитаре или духовых. Для этого в Россию приглашались иностранные учителя, престиж европейского музыкального образования в русском обществе возрастал. В конце 1760-х годов одаренные русские музыканты Д. С. Бортнянский и М. С. Березовский были отправлены для обучения в Италию.

Приглашенные иностранные и русские композиторы создавали для ансамблей и оркестров европейского типа симфонии, вариации и увертюры. В музыкальном театре особую популярность завоевала русская комическая опера. Характерной чертой композиторского творчества этого времени становится обращение к народным песням, которые нередко обрабатываются с позиций европейской ладогармонической системы и гомофонном стиле.

Русские музыканты нередко обращались к собиранию фольклорного музыкального материала. Все это создавало предпосылки для формирования национальной композиторской школы.

Широкое распространение в дворянских усадьбах получило создание крепостных театров и оркестров, которые исполняли произведения французских или итальянских композиторов. Большую часть исполнителей в таких коллективах составляли крепостные крестьяне, которые проходили специальное обучение пению, балету или игре на музыкальных инструментах. Крепостные театры и оркестры стали основой для формирования общественных театров разных городов России.

В контексте тенденций европеизации уникальным явлением русской культуры стало создание в 1750-х годах оркестра русских охотничьих рогов. Автором идеи рогового оркестра был князь С. Н. Нарышкин. Реализовал идею его капельмейстер чешского происхождения Я Мареш, который подготовил оркестрантов из солдат и крестьян. Сложность состояла в том, что каждый рог мог исполнять только один звук. И хотя каждый оркестрант играл на нескольких рогах попеременно, состав оркестра оставался многочисленным. В таком оркестре важным умением для каждого музыканта становился счет мотивов, тактов и пауз для вступления его партии. Как пишет А. Е. Клименко, «Оркестр располагался шеренгами – дисканты, альты, тенора и басы; длинные рога помещались на особых подставках» [58, с. 56]. Успешная премьера оркестра перед императрицей Елизаветой состоялась в 1751 году. Игрой оркестра восхищался М. В. Ломоносов. В репертуаре рогового оркестра были пьесы Я. Мареша, а также аранжированные им оперные увертюры. Позднее, в 1790-е годы в репертуар оркестра пополнился аранжировками симфоний Й. Гайдна, В. Моцарта и других европейских композиторов. К концу XVIII века в Петербурге насчитывалось 9 роговых оркестров, организованных при дворах знати. Несмотря на то, что по «затейливости» и «диковинности» роговой оркестр в каком-то смысле соперничал с русской литературной притчей о «подкованной блохе», интерес к нему начал ослабевать. К концу первой трети

XIX века эти уникальные оркестры «вышли из употребления из-за своей громоздкости и неудобств в практическом использовании» [50, с. 195]. И все-таки этот музыкально-художественный опыт был не только интересен, но и полезен. М. И. Имханицкий считает, что роговые оркестры XVIII века «можно рассматривать как своеобразные русские духовые оркестры, которые причудливо сочетали в себе несколько музыкально-культурных традиций, как русских, так и общеевропейских» [50, с. 195]. Роговой оркестр в определенном смысле стал первой попыткой создания музыкального коллектива из национальных инструментов, обладающего некоторыми функциями европейского оркестра. Поэтому воссоздание рогового оркестра было предпринято во второй половине XX века, его развитие продолжено в XXI столетии.

К сожалению, роговой оркестр в XVIII веке на рубеже XVIII-XIX веков остался уникальным примером вовлечения русских народных инструментов в публичную музыкальную практику. 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. Их использование в основном ограничивалось сферой музыкального быта крестьян и жителями городских окраин. Инструментальное музицирование на русских народных инструментах надолго задержалось в русле устной традиции. Как отмечает В. В. Махан, «На протяжении двух с половиной веков, постепенно вымирая, они (*русские народные инструменты – В. Ю.*) были обречены влачить жалкое существование, пока ими не заинтересовался выдающийся музыкальный деятель XIX – начала XX века В.В. Андреев [72, с. 60].

2.2. Национальные и академические традиции в Великоорусском оркестре В. В. Андреева

Василий Васильевич Андреев вошел в историю русской музыки как организатор первого оркестра русских народных инструментов, балалаечник-виртуоз, композитор и просветитель. Но с позиций исторической дистанции значение его деятельности представляется несколько шире: в русской музыкальной культуре В. В. Андреев создал уникальное творческое направление, которое уже более 100 лет не теряет своей актуальности и особым образом проявляется в музыкальной жизни многих стран мира. Просветительской деятельности В. В. Андреева в социокультурном контексте посвящены диссертационные исследования, проведенные в русле исторических и педагогических наук [3; 91; 92]. Истории создания Великоорусского оркестра посвящены разделы и главы в книгах К. А. Верткова [30], Е. И. Максимова [69], А. И. Пересады [89], М. И. Имханицкого [50] и других авторов. Различные аспекты творчества В. В. Андреева рассматривается в статье Л. А. Мищенко, опубликованной к 120-летию создания оркестра народных инструментов [74]. Однако роль и значение многогранной деятельности В. В. Андреева как музыканта-исполнителя, педагога, пропагандиста, публициста, реконструктора народных инструментов, композитора, дирижера, организатора, руководителя и продюсера продолжает привлекать современных ученых.

Появление феномена В. В. Андреева в русской музыкальной культуре последней трети XIX века в определенной мере закономерно и обусловлено субъективными и объективными факторами. К субъективным отнесем его природную музыкальную одаренность, которая позволила ему удивительно плодотворно впитать атмосферу народного пения и инструментального музицирования, которые царили в усадьбе его родителей. В. В. Андреев получил достаточно типичное для детей из дворянских семей того времени образование и воспитание, в которое входили занятия по фортепиано и флейте,

гимназия, обширная библиотека в доме родителей, уроки скрипки в консерватории, знакомство с академическим искусством в театрах Петербурга и Италии. Удивительным остается факт, что именно Андреев с молодых лет сумел понять содержательную глубину и красоту русского музыкального фольклора, осознать его ценность как национального достояния страны. К 14-ти годам он владел игрой и импровизацией на двенадцати народных инструментах, в том числе: «на дудке, жалейке, гитаре, мандолине, гармониках разных систем» [35]. В 22 года – освоил балалайку на виртуозном уровне, в 24 – разработал усовершенствованный образец балалайки и успешно выступил с новым инструментом в частных музыкальных салонах. Андреев становится известным, его выступления приобретают популярность, о нем появляются положительные отзывы в газетах.

Объективными факторами, которые благоприятствовали раскрытию таланта В. В. Андреева, его профессиональному самоопределению и творческому становлению, стали процессы и события, которые происходили в социокультурной жизни страны. Вторая половина XIX века ознаменовалась небывалым расцветом русской культуры и динамичными изменениями в жизни страны. Отмена крепостного права содействовала активному развитию капиталистической экономики, стремительному росту промышленности, увеличению городского населения. В столицах и провинциальных городах открываются новые учреждения науки, медицины, культуры, образования и просвещения, публичные театры и концертные залы. Все это содействовало демократизации общества, появлению новой тематики, творческих направлений и имен в искусстве. В литературу приходят Н. Г. Чернышевский, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский и другие писатели и поэты. В среде литераторов и прогрессивно настроенной интеллигенции обсуждаются вопросы просвещения народа. Передовые художники-реалисты – И. Н. Крамской, В. И. Суриков, Е. И. Репин и другие – объединяются в «товарищество», которое средствами передвижных выставок приобщает к изобразительному искусству самые широкие слои населения. Идеи реализма и

народности искусства сближают петербургских композиторов М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, Ц. А. Кюи, А. П. Бородин, М. П. Мусоргский. Торжество гуманистических идеалов утверждают произведения П. И. Чайковского. В своем творчестве композиторы широко используют народные сказки, былины и песни.

Представителей художественного творчества, философии и общественной мысли волнуют вопросы русской национальной идентичности. В поиске культурных истоков они обращаются к Древней Руси, славянскому миру, национальной истории, народному творчеству. На этой волне выходят сборники обработок: «50 русских народных песен» Чайковского; «100 русских народных песен», «40 русских народных песен» для голоса с фортепиано, а также обработки народных песен для различных составов хора без сопровождения Римского-Корсакова; «30 русских народных песен» для фортепиано в 4 руки Балакирева. А. Н. Лядов делает обработки народных песен для хора и симфонического оркестра.

Закономерно, что в очерченной культурной ситуации к 1870-м годам устойчивый интерес к русскому фольклору сопровождается изучением старинных народных музыкальных инструментов. С 1880-х годов организуются фольклорные экспедиции, которые записывают фольклорные образцы в различных областях и отдаленных районах России. Результаты изысканий музыкантов, инструментоведов и этнографов публикуются в журналах и отдельных изданиях, представляющих информацию о владимирских рожечниках, скоморохах и их музыкальных инструментах – домре, гусях, разновидностях танбура.

В 1884 году в Петербурге при Русском географическом обществе создается Песенная комиссия для собирания, изучения и публикации фольклорных песенных образцов. В этой деятельности принимают участие А. Т. Гречанинов, А. Д. Кастальский, Н. А. Римский-Корсаков, Ф. И. Шаляпин, С. И. Танеев, М. Е. Пятницкий [52, с. 40].

В эти же годы в России стали появляться творческие коллективы, ведущие концертно-просветительскую работу и пропаганду народных песен. В 1868 году фольклористом и дирижером Д. А. Агрневым-Славянским была создана «Славянская капелла». В 1870 году – организовал любительский крестьянский хор (ансамбль) владимирских рожечников под руководством Н. В. Кондратьева. В 1880-е годы этот коллектив стал профессиональным. В 1880 году композитором и хоровым дирижером А. А. Архангельским при Петербургской Почтамтской церкви был создан получивший впоследствии известность хор. В середине 1880-х годов в Туле под руководством гармониста, создателя хроматической двухрядной гармоники Н. И. Белобородова появляется «Оркестр кружка любителей игры на хроматических гармониках», участниками которого становятся рабочие оружейных заводов. Аналогичные музыкальные объединения возникают и в других городах России.

Эта атмосфера была созвучна творческим стремлениям В. В. Андреева. В 1880-е годы у него вызревает идея возрождения коллективного музицирования на русских народных инструментах. Он понимает глубокую национальную почвенность инструментальной ансамблевой музыки [5] и необходимость совершенствования народного инструментария в соответствии с уровнем современного музыкального мышления, культуры и искусства. Первым шагом к осуществлению этой идеи стало усовершенствование балалайки. Новая модель инструмента обладала фиксированной хроматической темперацией, что не только расширяло ее репертуарный потенциал, но и облегчало ее освоение любителями музыки. При этом балалайка сохраняла характерную тембровую окраску и колорит, отличалась качеством и яркостью звучания, способностью к звуковой динамике широкого диапазона. Хроматическая балалайка обладала более удобными для игры пропорциями и формой. Простота изготовления обуславливала небольшую стоимость инструмента, что делало его доступным для широких масс населения и отвечало идеям музыкального просветительства. Новый строй

инструмента открывал новые возможности для его применения в ансамблевой и оркестровой музыке.

С новой моделью балалайки Андреев выступает в музыкальных салонах и концертных залах Петербурга с разнообразными программами, которые демонстрируют выразительность и виртуозность инструмента, и завоевывает общественное признание. Как пишет М. И. Имханицкий, «Преобразование диатонической балалайки в хроматическую и внедрение ее в концертную практику имело основополагающее значение в деле формирования русской народной оркестровой культуры» [52, с. 54].

Новая балалайка В. В. Андреева отвечала двум важнейшим критериям «фольклорности и академической концертности» [52, с. 55]. Инструмент сохранил лучшие качества народного прототипа – выразительность, звонкость, песенность и ритмичность, количество струн, красивый треугольный корпус. Игра на балалайке предполагала использование сложившихся приемов исполнения. Вместе с тем, благодаря более совершенным пропорциям⁶, звуковые качества инструмента улучшились, усилилась звонкость и яркость тембра. Хроматическая темперация давала возможность исполнять более сложный репертуар, в том числе произведения академической музыки. Новые концертно-исполнительские возможности музыкального инструмента создали условия «для возникновения совершенно нового жанра – народно-инструментального искусства письменной традиции. Этот жанр стал уникальным не только русской, но и во всей мировой культуре, ибо особым образом соединил в себе фольклорное и профессионально-академическое начала» [52, с. 55-56]. Современная балалайка достойно представляет национальное академическое искусство, а профессиональная подготовка музыкантов по направлению осуществляется во многих колледжах и вузах страны, используется в филармонических и любительских оркестрах и

⁶ Соотношения между корпусом, грифом, резонаторным отверстием, подставкой и т. п.

вносит свой вклад в концертно-просветительскую и культурно-образовательную работу.

Благодаря концертам Андреева популярность балалайки росла, число желающих приобщиться к балалаечному музицированию росло среди простого народа и в дворянских кругах. В 1887 году П. К. Сильвестров при участии В. В. Андреева выпустил «Школу балалайки» с приложением нотных текстов пьес. В откликах прессы на это событие говорилось о том, что это учебное пособие «вместе с превосходною игрою г. Андреева, воскресила балалайку, начинавшую вымирать» [69, с. 7].

В этом же году Андреев организовал класс балалайки, в котором учились любители музыки, энтузиасты музыки народной, не имевшие специального образования, – представители самых разных профессий (офицер, врач, юрист, инженер и др.). Для учеников класса мастер Ф. С. Пасербский изготовил несколько балалаек. Андреев стремился привить ученикам навыки игры в ансамбле. Это привело его к мысли создать аккомпанирующую балалайку с более низким строем, так как использование низкого строя на балалайках-примах ухудшало качество звука. Сконструированный инструмент с увеличенным корпусом мензурой бал назван альтом (аналогично семейству струнных смычковых инструментов). Удачный опыт привел Андреева и Пасербского к созданию семейства инструментов, добавив к приме и альту басовую и контрабасовую балалайки. Все «тесситурные разновидности балалаек, изготовленные Пасербским, имели хроматический звукоряд; их диапазон составлял две – две с половиной октавы. Таким образом, уже в 80-х годах прошлого века была создана инструментальная база для возникновения русского народного оркестрового исполнительства» [52, с. 58]. После изготовления комплекта балалаек на базе своего класса Андреев организовал Кружок любителей игры на балалайках.

В 1887 году Андреев организует небольшой коллектив, собравший энтузиастов игры на балалайках, который был назван «Кружок любителей игры на балалайках». Через полгода учебной и репетиционной работы

коллектив принял успешное участие в программе благотворительного концерта, «20 марта 1888 года <...> считается днем рождения будущего оркестра народных инструментов» [92]. Несмотря на небольшой состав исполнителей «Кружок» и слушателями, и критикой воспринимался как оркестр.

Такое восприятие было не случайным, так как в организации коллектива «были соблюдены основные принципы, отличающие оркестр от ансамбля: исполнение одной партии несколькими музыкантами при четком функциональном разделении партий на группы (мелодия, бас, аккордовое сопровождение)» [52, с 59]. Поэтому фактически коллектив балалаечников Андреева был создан как небольшой оркестр. После успешной премьеры коллектив балалаечников стали активно приглашать в различные концертные программы, которые сопровождались восторженными откликами прессы. Успех был заслуженным, так как за короткий срок коллектив Андреева овладел разнообразным и ярким репертуаром. Руководитель кружка сумел не только сделать его участников энтузиастами народного искусства, но и привить им требовательность к исполнительству. Коллектив Андреева владел разнообразной тонкой нюансировкой и динамикой, раскрывающей красоту тембрового колорита, обладал виртуозностью, высокой культурой звука, умением проникать в эмоционально-образное содержание исполняемых произведений. Гастроли коллектива по городам России (Курск, Москва, Орел, Тверь, Тула, Нижний Новгород) завоевывает широкое признание слушателей. В 1889 году коллектив Андреева совершает первые зарубежные гастроли: в течение месяца он выступает в Париже – в Русском павильоне Всемирной выставки. Триумфальный успех приносит Андрееву европейскую известность.

После возвращения в Россию андреевский «Кружок» по приглашению выступил в собрании музыкального издателя и мецената М. П. Беляева, где присутствовали корифеи музыкального искусства этого времени: А. К. Глазунов, А. К. Лядов, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, В. В.

Стасов. Выступление коллектива удостоилось искреннего признания композиторов. Позднее в число почитателей «Кружка любителей игры на балалайках» вошли известные писатели, оперные певцы, актеры и художники. Популярность искусства русской народной балалайки росла. По данным И. И. Имханицкого, приведенных в его книге «У истоков русской народной оркестровой культуры», в России к началу XX века стали ежегодно производить «до 200 тысяч балалаек на сумму более миллиона двухсот тысяч рублей, а также началось массовое производство домр и гуслей» [павлова]. В 1890-е годы в Петербурге по типу андреевского организуются новые кружки поклонников балалайки под руководством В. В. Абазы, А. Р. Фремке и других музыкантов.

В 1890-е годы в состав коллектива приходят новые музыканты и мастера музыкальных инструментов, становящиеся сподвижниками В. В. Андреева, в том числе имеющие профессиональное консерваторское образование. К концу 1890-х годов коллектив Андреева уже насчитывал 22 человека. Мастерство коллектива росло, и Андреев понимал необходимость расширения творческих и исполнительских горизонтов. Свои знания о русском народном музыкальном инструментарии он подкрепляет знакомством с трудами музыковеда, профессора Санкт-Петербургской консерватории А. С. Фамницына: «“Скоморохи на Руси” (1889), “Гусли, русский народный инструмент” (1890), “Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа (балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара)” (1891)» [119]. В этих работах рассматривались вопросы народного ансамблевого музицирования, содержались описания и иллюстрации музыкальных инструментов, особенности их совершенствования. Вместе со своими сподвижниками В. В. Андреев изучает историю народных инструментов и разрабатывает технологию их изготовления.

В 1896 году в «Кружок» была введена группа домровых инструментов и шлемовидные гусли, реконструированные Н. И. Приваловым. Расширенный состав оркестра получил новые темброво-красочные свойства звучания.

Домры и балалайки как струнно-щипковые инструменты имели некоторое родство тремолирующего звучания. Вместе с тем, «благодаря различным способам звукоизвлечения (плектурному и пальцевому) – создавали яркие тембровые контрасты» [52, с. 49]. Новый разнотембровый коллектив получил название «Великорусский оркестр», которое указывало на географические координаты местности, в которой бытовали народные инструменты, вошедшие в его состав⁷.

В последующие годы в оркестр были введены накры, бубен, деревянные ложки, жалейка, свирель, рожок, уравновешены группы балалаек и домр, столообразные прямоугольные гусли заменили шлемовидные, а затем клавишные гусли. Экспериментируя с некоторыми народными духовыми инструментами и струнно-смычковым гудком, Андреев и его сподвижники приходят к выводу о нецелесообразности их включения в состав оркестра, так как их реконструкция и усовершенствование неизбежно приводила к подобию инструментов симфонического оркестра (деревянных духовых, струнных).

В первые десятилетия XX века коллектив музыкантов Великорусского оркестра существенно увеличился: в 1909 году он составил 28 человек, в 1913 – 100. Великорусский оркестр активно гастролировал по городам России и за рубежом (Франция, Германия, Англия, Америка, Канада). Репертуар оркестра был обширным и разнообразным. В него входили обработки русских народных песен, выполненные Н. П. Фоминым и В. В. Андреевым, переложения произведений русских и зарубежных композиторов. Специально для Великорусского оркестра композитор А. К. Глазунов написал «Русскую фантазию». Музыканты оркестра вели просветительскую и педагогическую работу, благодаря которой коллективное музицирование на народных инструментах приобретало массовый характер.

⁷ К Великому России в XIX веке относили центральную и северную части России, что отличало их от территорий Малороссии и Белороссии.

На основе изучения истории Великорусского оркестра Л. А. Мищенко выделяет в ней 3 этапа. «Первый – организационный: создание команды единомышленников из профессионально подготовленных музыкантов, композиторов и педагогов, талантливых мастеров по изготовлению инструментов» [74, с. 47]. На данном этапе идет активная реконструкция музыкальных инструментов, создаются учебно-методические пособия, разрабатывается концертный репертуар.

Содержанием второго этапа становится развитие практики оркестрового музицирования: «создание ансамблевого коллектива для совместного музицирования; обучение игре на оркестровых инструментах; овладение всеми исполнителями необходимыми приёмами и способами игры в ансамбле» [Там же].

Проблематика третьего этапа, по Л. А. Мищенко, сосредоточена вокруг концертного исполнительства: активные гастроли в России и за рубежом, постоянные репетиции и обновление программ выступлений, «создание произведений для оркестра В. Андреевым и привлечение композиторов к созданию репертуара; поиск меценатов для финансирования оркестра» [Там же].

Оркестр русских народных инструментов В. В. Андреева представляется уникальным явлением в истории музыки. Оркестр включал красочные и колоритные по тембру национальные инструменты, которые одновременно обладали доступностью и простотой для начального освоения.

Ключевой идеей В. В. Андреева «было “соединить фрек с балалайкой” и создать оркестр, построенный по принципу симфонического, в основу которого легли бы народные русские инструменты» [54]. Ему удалось осуществить эту идею, благодаря академическим музыкальным занятиям, полученным в молодые годы, и постоянному самообразованию в области классической и народной музыки. М. И. Имханицкий, исследуя деятельность Андреева, отмечает: «... народно-оркестровый жанр создан человеком,

глубоко впитавшим в себя основы профессиональной скрипичной культуры» [52, с. 50].

Оркестр русских народных инструментов, созданный В. В. Андреевым, стал особым и в то же время закономерным этапом развития русской оркестровой культуры. Русский симфонический оркестр сформировался в XIX столетии. От европейского оркестра, который сложился к концу XVIII века, он унаследовал принципы внутренней организации структуры коллектива, функций и групп инструментов, а также распределения музыкальной фактуры на основе гомофонно-гармонического стиля. Как отмечает Л. А. Мищенко, «В России в XIX веке, по примеру Запада, в музыкальной культуре стали закладываться основы оркестрового исполнительства, тесным образом связанные с европейской инструментальной культурой и в то же время во взаимодействии с исконно русской традицией» [74, с. 44]. Поэтому распределение фактуры в симфонических партитурах произведений русских композиторов обладает своей спецификой.

Вторая половина XIX века характеризуется активным вхождением национального интонационно-ладового и жанрово-стилевого мышления в академическую музыку. Поэтому создание андреевского оркестра видится ярким воплощением и «материализацией» этой тенденции. Оркестр народных инструментов как единый организм формируется с учетом европейского и русского опыта. Этот опыт учитывали и творчески переосмысливали русские мастера, которые вместе с В. В. Андреевым проводили реконструкцию и усовершенствование народных инструментов, создавали оркестровые семейства и группы. По мысли Л. А. Мищенко, «С учётом достижений в западной музыкальной инструментальной культуре и на её основе выстраивалась модель будущего коллектива В. Андреева, которая по сути была народной, а по форме классической» [74, с. 45]. С этой точки зрения оркестр русских народных инструментов представляется одним из направлений национального музыкального искусства, которое не теряет своей актуальности в наши дни.

Оркестр В. В. Андреева как художественно перспективный творческий проект вдохновил многих композиторов на создание музыки для оркестра, ансамблей различных составов и отдельных народных инструментов. 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). На основе огромного вклада В. В. Андреева и участников его оркестра «в становление академического направления игры на народных инструментах стала формироваться школа профессионального исполнительского мастерства» [74, с. 53].

Как отмечает М. И. Имханицкий, Октябрьская революция «сделала идеи Андреева как никогда актуальными. Они оказались созвучными задачам нового социалистического государства, провозгласившего <...> лозунг «искусство – народу» [52, с. 149]. М. И. Имханицкий приводит статистические данные о том, что в конце 1920-х годов в Советском Союзе насчитывалось свыше 2000 русских народных оркестров [Там же, с. 150]. Со временем обучение игре на народных инструментах в музыкальных школах, училищах и самодеятельном творчестве стало важным средством эстетического и патриотического воспитания детей и молодежи. В 1950-е годы самодеятельные оркестры народных инструментов создавались во многих Домах культуры, городских, фабрично-заводских и сельских клубах, общеобразовательных школах, детских домах и Домах пионеров. Развитию оркестрового движения способствовало развитие производства музыкальных

инструментов, их относительная дешевизна, а также простота и легкость их практического освоения.

Внутренняя культурная политика Советского Союза, направленная на развитие национальных искусств, содействовала созданию национальных оркестров во всех союзных республиках и автономных областях, поддерживала инициативы по реконструкции народных музыкальных инструментов, направленной на улучшение их звуковыразительных и технических качеств. В 1926 году В. Г. Буни создал «Восточный симфонический оркестр» на основе объединения народных инструментов Армении (зурны, тары, дудука, кеманча, чагане, бамбира, давула дарбука и др.). В 1930-е годы были созданы 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, 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 специальных разделах Справочника А. И. Пересады [ОРНИ] представлена информация о действующих в Советском Союзе оркестрах, в том числе: о 5-ти ведущих профессиональных оркестрах, 8-ми оркестрах филармоний и концертных организаций, 8-ми оркестрах в составе хоров и ансамблей, 29-ти самодеятельных оркестровых коллективах. Эта информация актуальна для 1985 года, и с тех пор многое изменилось, однако, для нас она не утратила своей ценности, так как отражает определенный исторический этап развития оркестровой культуры в стране. К сожалению, подобного

масштаба работы по исследованию и обобщению достижений современного оркестрового движения в российском музыкознании пока нет.

2.3. Оркестры народных инструментов в разных странах мира

В. В. Андреев создал новое направление в музыкальной культуре и искусстве, которое проложило путь от рубежа XIX-XX столетий до наших дней и проявилось не только в культуре России, но и во многих других странах мира. Как отмечают исследователи [52; 74; 92; 109], 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. Так, например, в книге М. И. Имханицкого приводится информация о том, что «в 1909 году в Англии была организована Школа обучения игре на балалайках и домрах, а в 1910 году после вторичных гастролей “Великорусского оркестра” в Англии таких школ уже насчитывалось семь» [52, с. 132]. 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. По сведениям поклонника энтузиаста продвижения русской балалайки Л. Спиндлера, «только в одном городе Сент-Луисе было организовано шесть русских народных оркестров и открыта музыкальная мастерская по производству составляющих их инструментов» [52, с. 134]. Таким образом, зарубежная аудитория достаточно быстро и продуктивно реагировала на новое явление искусства, которое несомненно представлял андреевский оркестр.

Имханицкий не без основания предполагает, что эта ситуация во многом объясняется отсутствием общественных предубеждений по отношению к русским народным музыкальным инструментам. Известно, что в первые годы существования «Кружка любителей игры на балалайке» В. В. Андрееву приходилось неоднократно сталкиваться с негативным отношением

некоторых представителей аристократических кругов к своей деятельности, считавших народные инструменты «плебейскими» [52, с. 135]. Уникальные музыкальные инструменты оркестра Андреева «помогали ей не только лучше понять своеобразие русской музыки, но и глубже проникнуть в сам строй мышления народа, его мироощущение, эстетические представления. Инструменты эти становились важным средством межнационального общения» [Там же].

Оркестровое движение за пределами России, порождаемое творческим интересом к русскому оркестру, продолжается и в XXI столетии. Этот процесс не является равномерным. Он усиливался в периоды эмиграционных волн и спадал в связи со сменой поколений, войнами или социально-экономическими кризисами, но никогда не прерывался. Важно, что в разных странах он по-своему будировал интерес к национальным корням и старинным музыкальным инструментам, вследствие чего стали создаваться оркестры и инструментальные ансамбли разной этнической принадлежности.

В книге А. И. Пересады, изданной в 1985 году, оркестрам русских народных инструментов за пределами России посвящен специальный раздел [89, с. 61-68]. В нем дается информация об истории создания, руководителях и дирижерах, репертуаре и гастролях 11 оркестров русских народных инструментов, действующих в Австралии, Дании, Норвегии, Польше, США, Филадельфии, Финляндии, Швеции. До сегодняшнего дня сохранились не все из представленных в книге коллективов. 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.

Следует также отметить, что 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.

Яркое и самобытное международное оркестровое движение, творчески возрождающее и развивающие традиции игры на народных инструментах, и его конкретные проявления в разных странах мира, пока остаются не исследованными.

В настоящем разделе диссертации проведем 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. Список сайтов содержится в Приложении. Обзор не претендует на полный охват явления. Наш выбор примеров обусловлен показательностью каждого для иллюстрации международной творческой

тенденции, а также качеством представленной в источнике информации о том или ином коллективе, официальностью и авторитетностью источников.

Оркестр русских народных инструментов имени Китагава (Токио, Япония) [24] был организован году Го Китагава, который также являлся создателем известного в Японии и за ее пределами хора русской песни «Сиракаба (Березка)». Его сын – Цутому Китагава – окончил Московское музыкальное училище имени Гнесиных по классу балалайки. Получив профессию, он стал преподавателем класса балалайки, для которого написал «Школу игры на балалайке», руководил оркестром своих учеников. После кончины Го Китагава организованный им русских народных инструментов стал носить его имя. С 2009 года этот оркестр возглавил его внук – выпускник Ростовской консерватории, балалаечник-виртуоз Шо Китагава. В 2008 году он стал первым иностранным исполнителем, победившим в номинации «Балалайка» на Международном конкурсе в Екатеринбурге. Оркестр русских народных инструментов имени Китагава активно гастролирует, выступает на радио и телевидении, участвует в праздничных проектах. Программы его концертов пропагандируют русскую национальную, современную и классическую музыку. Деятельность Шо Китагава многогранна. Помимо руководства оркестром, он дает более 30-ти сольных концертов в сезон, занимается аранжировкой, преподает балалайку и домру, в качестве директора ведет работу в обществе «Япония – страны Евразии».

Оркестр балалаек «Калинка» (Хельсинки, Финляндия) [234] был организован в 1993 году. За 30 лет своей творческой деятельности коллектив был участником музыкальных фестивалей, которые проходили в Москве, Санкт-Петербурге, Ярославле, Таллине и Стокгольме. Оркестр «Калинка» неоднократно записывался на радио и телевидении Финляндии, в музыкальных радиопрограммах московского «Маяка», выпустил CD-альбомы с известным финским исполнителем казачьих песен и русских романсов В. Клименко «Valkoinen kyuhku» и «Tulitikkutyttö». С концертными программами оркестр объехал всю страну от Аландского архипелага до заполярной

Лапландии. В репертуаре оркестра музыка славянских народов, русские романсы, эстрада и популярная классика.

Сиднейский оркестр русских народных инструментов «Балалайка» (Сидней, Австралия) [244] был создан на основе ансамбля балалаек в начале 1970-х годов. В настоящее время оркестром руководит Виктор Серги. Оркестр широко известен и популярен в Австралии. Коллектив ведет активную концертную и гастрольную деятельность. Его успешные концерты проходили в России (Москва, Санкт-Петербург), Крайстчерч (Новая Зеландия), КНР (Пекин, Тяньцзин, Харбин). В 2007-2016 годах оркестр с гастролью объехал города Сибири и Дальнего Востока, побывал на острове Сахалин. В репертуаре оркестра обработки русских народных песен и наигрышей, а также популярная классика. Оркестр развивает уникальный опыт выступления с исполнителями, увлеченными красотой русской народной музыки, имеющими различное этническое происхождение (русское, белорусское, украинское, польское, сербское, армянское, датское, ирландское, китайское, индийское, австралийское).

Оркестр Вашингтонского общества балалаечников (Вашингтон, США) [235] был создан в 1988 году группой музыкантов, увлеченных исполнением и изучением русской и восточноевропейской музыки. Музыканты играют на инструментах, традиционных для русского народного оркестра. Поначалу балалайки покупали «с рук» или изготавливали сами. Постепенно к коллективу пришло признание публики, улучшилась его материальная база, был приобретен набор инструментов хорошего качества. В настоящее время оркестр WBS представляет собой крупную компанию со сложной структурой. В Общество без возрастных ограничений входят музыканты-любители и профессионалы, участники фольклорных ансамблей, а также все интересующиеся русской народной культурой. Среди членов общества представители разных национальностей – «русские, американцы, итальянцы, мексиканцы, есть даже филиппинцы» [235]. Общество WBS поддерживается грантами и донатами. Непосредственно в оркестр народных

инструментов входит 55-60 человек. С 2003 года его художественным руководителем и дирижером является выпускница Санкт-Петербургской консерватории Светлана Никонова. Оркестр Вашингтонского общества балалаечников дает ежегодно более 10 концертов, выступая на престижных площадках: «в Концертном зале Кеннеди-центра с Хоралом Пола Хилла и Обществом хорового искусства Вашингтона; в Карнеги-Холле в Нью-Йорке; в Посольстве Российской Федерации; в Зале Конституции Смитсоновского института и т.д.» [235]. В репертуаре оркестра – русские народные песни, классические произведения, бродвейские мелодии, а также народная и популярная музыка разных стран мира. После 1917 года в Америке было много творческих коллективов, созданных эмигрантами по образцу оркестра В. В. Андреева и исполняющих русскую народную музыку. Многие из них сегодня уже не существуют. В Вашингтонское общество входит много потомков русских эмигрантов «первой волны», которые стремятся к тому, чтобы русская музыка продолжала звучать.

Оркестры и ансамбли русских народных инструментов имеются в штатах Аризона, Джорджия, Огайо, Техас и других. Они дают концерты и записывают диски.

Оркестр народных инструментов «Балалайки Южных гор» (Стокгольм, Швеция) [89, с. 67-68] был создан Томасом Лундквистом и Эмбриком Андердалом в 1969 году. В оркестр входит все семейство домр и балалаек, баяны, саратовские гармошки, свирели, рожки, звончатые гусли, кугиклы, ложки, трещотки, ритмическая группа и духовые инструменты. После гастролей по СССР в оркестре появились новые народные инструменты (грузинские, русские, украинские). Под влиянием оркестра «Балалайки Южных гор» в разных городах Швеции были созданы оркестры и ансамбли русских народных инструментов. В настоящее время коллектив оркестра «Балалайки Южных гор» насчитывает 25 человек. В руководстве оркестром и дирижировании программами поочередно выступают все участники коллектива. В последние годы оркестр готовит совместные программы с

вокалистами Швеции (Лаурин Д., Зиллихаус С.) и России (О. Шишкина). Оркестр около 10 концертов в год, которые проходят в рамках частных или общественных мероприятий. С гастрольями коллектив побывал в Финляндии, Норвегии, Дании, Голландии, России и Ирландии.

Балалаечный оркестр им. Евгения Павловского (Копенгаген, Дания) [233] был создан в 1936 году Евгением Брониславовичем Павловским (1912-1985), приехавшим из России после революции. В довоенное время инициативу Павловского поддерживали потомки семьи Романовых. Е. Б. Павловский хорошо знал классическую, русскую и украинскую народную музыку, которая стала основным репертуаром коллектива. Большинство аранжировок Павловский делал самостоятельно. Если в первый состав оркестра в основном вошли русские эмигранты, то в настоящее время большую часть оркестра составляют датчане. А. И. Пересада сообщает следующий инструментальный состав оркестра: «В оркестре используются все виды трехструнных домр (от пикколо до контрабаса) и все разновидности балалаек, в том числе и субконтрабас, баяны, клавишные (конструкции Е. Павловского) и звончатые гусли, различные ударные инструменты» [89, с. 61-62]. Сегодня Оркестр Павловского органично вошел в музыкальную жизнь страны, заслужив широкую популярность у слушателей. Он принимает участие в фестивалях, концертных программах и проектах. В репертуаре оркестра более 350 произведений различных жанров и стилей. Среди них: русские народные песни и танцы, цыганские романсы в обработках, произведения М. И. Глинки, А. П. Бородина, В. В. Андреева, Д. Д. Шостаковича, А. Пяццоллы, Ю. Н. Шисакова. Коллектив успешно гастрольирует по Европе, принимал участие в музыкальном фестивале «Струны России», который проходил в Ярославле, выступил с концертами в школах и музыкальных академиях Санкт-Петербурга.

Оркестр Святого Георгия (Париж, Франция) [242] появился 1993 году по инициативе Пети Жаке-Прыткова – преподавателя класса балалайки в Русской консерватории им. С. Рахманинова (Париж), композитора и

аранжировщика. П. Жаке-Прытков формировал оркестр «в духе первого оркестра балалаек, созданного более века назад в России Василием Васильевичем Андреевым, который считается отцом современной балалайки» [242]. В состав оркестра входит 20 музыкантов. Большинство из них является потомками русских послереволюционных эмигрантов. Петя Жаке-Прытков изучает русскую народную музыку, творчество современных российских исполнителей на народных инструментах. Образцом для него является игра М. Ф. Рожкова, П. И. Нечепоренко, А. Б. Шалов, А. В. Архиповский и др. Оркестр Святого Георгия дает концерты несколько раз за сезон, участвует в музыкальных фестивалях и телепередачах, выпускает CD-диски, записывает музыку к французским художественным фильмам. Репертуар оркестра формируется исключительно из русских народных песен и наигрышей в обработках и аранжировках Пети Жаке-Прыткова.

Молодежный оркестр русских народных инструментов «Дружба» (Ремшайд – Дюссельдорф, Германия) [243] был создан немецким балалаечником Львом Золотником из учеников и выпускников своего класса. Коллектив состоит из 35 человек в возрасте от 7 до 30 лет. География концертных выступлений оркестра обширна: Международная конференция в «Life Ball» Вене (2010), фестиваль «Из России с любовью» в Баден-Баден (2011), Рождественское телевизионное шоу Елены Фишер в Берлине (2018), концерты в Москве, Санкт-Петербурге, Ростове-на-Дону. Многие концерты проходили совместно с Русским оркестром «Северный город» (Санкт-Петербург) и оркестрами русских народных инструментов школы искусств им. И. Ф. Стравинского (Москва), музыкальной школы им. В. В. Андреева (Москва), музыкальной школы им. М. М. Ипполитова-Иванова (Ростов-на-Дону). В 2019 Молодежный оркестр русских народных инструментов снялся в художественном телефильме «Ziemlich russische Freunde». В репертуаре оркестра русские, еврейские и итальянские народные песни в обработках, произведения русских и западноевропейских композиторов.

Академический ансамбль музыки славянских народов «Балалайка» (Лодзь, Польша) [231] объединяет оркестр, танцевальную группу и вокалистов. Коллектив был создан в 1969 году профессором Анджеем де Лазари. С 1989 года художественным руководителем и дирижером коллектива является Барбара Соболич – профессор Музыкальной академии имени Г. и К. Бацэвичей в городе Лодзь. В настоящее время в оркестр входят балалайки и домры, аутентичные инструменты разных славянских народов, а также перуанский рейнстик и кельтская арфа. За годы своей творческой деятельности Ансамбль гастролировал в разных странах мира, неоднократно завоевывал призы и награды международных фестивалей народной музыки, которые проходили в Австрии, Азербайджане, Германии, Польше, России, Украине. Коллектив поддерживает творческое сотрудничество с культурно-музыкальными центрами Польши, Финляндии, Беларуси, США. В репертуар Ансамбля входят обработки «славянских народных мелодий (польских, украинских, русских, болгарских, чешских), аранжировки классической и современной музыки» [231].

Кармиэльский оркестр (Кармиэль, Израиль) [241] был создан в 1991 году с целью трудоустройства репатриантов из СССР и СНГ, в их числе были высокопрофессиональные музыканты, играющие на русских народных инструментах и инструментах симфонического оркестра. В настоящее время в состав коллектива входит 18 человек. Руководит оркестром Владимир Штукмейстер, окончивший Ленинградский институт культуры. После успешной премьеры Кармиэльский оркестр при поддержке еврейских общин Франции, Германии и США начал активную гастрольную деятельность. В репертуаре оркестра обработки еврейских народных мелодий, песен А. Бабаджаняна, тем Л. Армстронга, произведений русских и западноевропейских композиторов.

Оркестр Symphonica Токуо (Токио, Япония) [240] был основан Такэй Морисигэ (1890-1949) – японским композитором, который возглавлял музыкальный отдел и Церемониальное Агентство императора Сева. Такэй

Морисигэ получил образование в Италии, где познакомился с итальянской народной музыкой и музыкальными инструментами – мандолиной и гитарой. Вернувшись в Японию в 1915 году, он создал оркестр мандолин и гитар, в который также вошли разновидности данных инструментов. В годы второй мировой войны европейские инструменты в Японии были запрещены, но Такэй Морисигэ сумел сохранить свой оркестр. После войны он продолжил пропагандировать народную музыку и прекрасные выразительные возможности мандолины и гитары. После кончины Такэй Морисигэ оркестр был распущен и восстановлен в 1959 году Муралом Сугита. В 1987 году оркестр получил название Orchestra Sinfonia Tokio (OST), которое он носит и в настоящее время. Коллектив оркестра объединяет 50 человек. Инструментальный состав: мандолины, разновидности лютни, мандола-теноры, мандолоны, гитары, виолончель, контрабас, флейта, кларнет, фортепиано, ударные. Оркестр дает ежегодные концерты. В его репертуаре обработки японских народных песен и песен разных народов мира, аранжировки произведений классической и популярной музыки.

Матремин-ансамбль «ДА», (Хамамацу, Япония) [246] был создан при поддержке японской компании Mandarin Electron Co в 2013 году. В него входит более 270 музыкантов, увлеченных игрой на Матремине. Матремин – музыкальный инструмент в форме русской матрешки, производный от терменвокаса. Играют на Матремине так же, как и на терменвоксе, «двигая руками в электромагнитном поле вдоль двух антенн, не касаясь их и меняя тем самым высоту и громкость звука [246]. Компания Мандарин Электрон изготавливает эти необычные инструменты, проводит концерты и мастер-классы терменвокса в школах, пропагандирует музицирование, музыкальное исполнительство и музыкальные произведения. В репертуаре участников Матремин-ансамбль «ДА» особенно популярны русские народные песни и песни советских композиторов («Катюша», «Полюшко-поле» и т. п.). Как самый многочисленный ансамбль терменвоксов Матремин-ансамбль «ДА» вошел в Книгу рекордов Гиннеса (2013). Ансамбль выступает в

художественной галерее, проводит Дни терменвокса, участвует в телевизионных программах и фильмах. В 2023 году ансамбль выступил в Зале боевых искусств средней школы Мукияда города Хамамацу, в зале Сидзуока Симбун, дал концерт премиум-класса на площади станции Судзиока, записал Оригинальный саундтрек к фильму «13 человек из Камакура-доно». В настоящее время в Японии имеется несколько полупрофессиональных коллективов, играющих на Матремине.

Оркестр Корейских народных инструментов «Иксан» (Иксан, Республика Корея) [248] был создан О Сок Шином, который является его художественным руководителем и дирижером. О Сок Шин окончил факультет народных инструментов Саратовской консерватории имени Л. В. Собинова, затем аспирантуру Нижегородской консерватории имени М. И. Глинки. О Сок Шин также является «солистом национального ансамбля аристократической музыки города Ири (Иксан) и президентом национального общества по сохранению традиционной корейской музыки “Ири Хянче Чуль Пхунню”» [248]. В репертуаре оркестра обработки корейских и русских народных песен и наигрышей. Оркестр неоднократно приезжал с концертными программами в Россию, выступал в совместных программах с Оркестром русских народных инструментов «Виртуозы Кубани». В интервью солист корейского народного оркестра Ли, Хван Юн отметил, что «Русская музыка и корейские инструменты хорошо звучат вместе. У русских и корейских инструментов есть душа. Они совпадают в этом» [248].

Монгольский Государственный Ансамбль Морин Хуур (Улан-Батор, Монголия) [238] был создан в 1992 году с целью сохранения и популяризации уникального традиционного национального инструмента – морин хуур (двухструнная скрипка с конской головой), который является культурным наследием страны. Руководитель и дирижер Ансамбля Цендийн Батчулуун. Помимо руководства ансамблем проводит обучение и стажировку для моринхуристов Монголии и других стран мира (Великобритания, Германия, Япония, Корея, США и др.). Коллектив ансамбля составляет 35

человек. Все они являются профессиональными музыкантами. Морин хуур является базовым инструментом ансамбля. Его дополняют монгольские традиционные инструменты: «эвер бурэ (валторна), ёчин (цимбалы), ятга (цитра)» [238]. В состав ансамбля также входят виолончель, контрабас, классические флейты, ударные инструменты и фортепиано. В рецензии, опубликованной на сайте Мариинского театра Санкт-Петербурга, сообщали, что в исполнении Ансамбля «причудливо сочетается этническое звучание и лучшие традиции западной и восточной музыкальной культуры. В репертуаре коллектива входят обработки монгольских, китайских, японских и русских народных песен и наигрышей, музыка «народного танца биелгээ и балетов, традиционные произведения для моринхура, классические сонаты, концерты и симфонии» [239]. Ансамбль исполняет музыку для театральных спектаклей, документальных и художественных фильмов разных стран. География гастролей коллектива обширна: Санкт-Петербург (Россия; 2019, 2021); Москва (Россия; 2003, 2010); Ратуша Ша Тин, мэрия (Гонконг, 2017, 2019); Сиракава, Осака, Фукуока (Япония, 2001, 2004, 2006, 2007, 2012, 2016); Макао, Пекин (КНР, 2009, 2016), Берлин (Германия; 2006, 2015); Нью-Йорк (США; 2003, 2011); Рим, Флоренция, Болонья, Милан (Италия; 2006); Вена (Австрия; 2006); Женева (Швейцария; 2006); Париж (Франция 2006); Сеул (Южная Корея 2004). Ансамбль знакомит слушателей разных стран с уникальной музыкой монгольских кочевников. Ансамбль «с достоинством несет свою благородную миссию – знакомить слушателей с монгольской культурой, кочевой жизнью, историей, традициями посредством игры на народных инструментах» [247].

Оркестр мандолины и гитары Каламазу (Каламазу, США) [250] был создан в 2003 году музыкантом-исполнителем на мандолине и гитаре, музыкальным педагогом, редактором «The Mandolin Journal», членом Американского общества классической мандолины Джеки Зито. Джеки окончила Мичиганский университет по классу композиции и теории музыки у профессора университета, известного американского композитора Лоуренса

Рэкли Смита. Джеки Зито поставила перед собой задачу возродить традиции оркестрового музицирования и исполнительства на народных струнно-щипковых инструментах в Каламазу, которые были широко распространены в штате Мичиган около 100 лет назад. Коллектив оркестра составляет 22 оркестранта. Инструментальный состав включает 11 мандолин, 3 мандолы (альт), 3 мандочелло (виолончель), 1 мандолоне (бас), 4 гитары. Таким образом, состав соответствует традициям неаполитанского народного оркестра, сложившимся в Италии. Деятельность оркестра осуществляется при поддержке Музыкальной академии «Крещендо». Оркестру гитар и мандолин доступны разные жанры и стили: классика, фолк, рэгтайм, модерн, итальянская музыка для оркестра мандолин, а также произведения современных композиторов, написанные специально для оркестра Каламазу. Оркестр дает концерты в престижных актовых залах отелей, библиотек, музеев, концертных организаций и зале достижений искусства культурного центра Каламазу.

Фольклорный оркестр Болгарского национального радио (София, Болгария) [249] был организован в 1952 году. Дирижером и художественным руководителем оркестра является Христофор Раданов. За 71 год своей творческой деятельности в оркестре сменилось не одно поколение музыкантов. Его неизменная традиция – высокий профессионализм 18-ти музыкантов, владеющих игрой на болгарских народных музыкальных инструментах. Многие из участников оркестра являются потомственными фольклористами. В оркестр входят: струнно-смычковые – гадулки, гуслы, струнно-щипковые – болгарские тамбур; духовые – гайда (разновидность волынки) и кавалы (тип флейты), дувал (барабан). Все инструменты аутентичны, выполнены ручной работой. Участники оркестра владеют стилями и жанровыми ритмами народной музыки, которые вовлекают слушателей в музыкальный процесс, которые нередко начинают аплодировать в такт музыке и танцевать. Репертуар оркестра разнообразен. Он включает музыку всех этнографических регионов Болгарии: «Добруджи, Фракии,

Родопи, Пирина, народные диалекты странджа и шоппе и их десятки разновидностей» [250]. Оркестр много концертирует по городам Болгарии и за ее пределами, выступает в совместных проектах с болгарскими народными певцами и инструменталистами, записывает альбомы концертных программ, пополняя фонды звукозаписей Болгарского национального радио.

Искусство оркестров народных музыкальных инструментов – одно из ярких направлений в мировой музыкальной культуре, которое развивается на протяжении всего XX столетия и продолжается в XXI. В качестве факторов, активизирующих и поддерживающих международное оркестровое движение, можно отметить следующие:

- привлекательность и распространение народной музыки той или иной этнической принадлежности (русской, итальянской, испанской и др.);
- поиск и сохранение национальной идентичности в противовес тенденции культурной глобализации;
- возрождение национальной музыки средствами аутентичного исполнительства;
- утверждение общих гуманистических и культурно-художественных ценностей, международное сотрудничество средствами проведения фестивалей, конкурсов, создание международных ассоциаций, центров искусства, музыкальных обществ и т.п.

Глава 3. Структурные и содержательные аспекты китайской модели народного оркестра

3.1. Темброво-выразительные качества китайского оркестра

Итак, структурная основа национального оркестра была создана к концу 1954 года. Как и в западном симфоническом оркестре, в ней органичным образом сложились четыре основные группы музыкальных инструментов, но их наполнение 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, требовали новых творческих усилий для сведения их в «многоярусный» полифункциональный оркестр. Например, в классической симфонической музыке медные духовые – это мощные, драматургически значимые тембры, а деревянные подчеркивают тематический контраст. В китайской традиционной музыке большинство духовых – это колоритные, но не самые громкие по звучанию инструменты, которые не всегда могут состязаться по силе с иными инструментами. Бамбуковые флейты отличаются изысканностью, но малой громкостью звучания, а такие инструменты, как сона или шэн великолепно передают многоголосие природы – узнаваемые птичьи переклички, звуки весенних вод в горах и даже оживленные выразительные крики животных, но голоса их пронзительны и могут быть чрезмерно резкими. В китайском национальном оркестре есть весьма звонкие щипковые инструменты, а в Западном оркестре их нет. Опять же китайские ансамбли содержали богатые группы перкуссии.

Первостепенной в модели стала оптимизация национальных характеристик группы струнных смычковых инструментов [206, с. 38]. 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 [215, с. 25-26.]. Поэтому в процессе организации репетиций оркестра народных инструментов была выявлена важность оптимизации звучания группы щипковых инструментов по следующим параметрам:

- Необходимо добиваться гармонии звучания групп щипковых и смычковых инструментов. Ансамбль этих групп станет хорошей основой оркестра. Эффект воздействия щипковой группы, обладающей небольшой силой звука и сливающимися тембрами, можно усилить, добавив количество инструментов.

- Баланс щипковых и смычковых инструментов может быть варьирован в сторону усиления одной из групп при помощи введения выделяющегося колорирующего инструмента, и напротив, можно добиваться высочайшей слитности групп, убирая инструменты, способные повлиять на общую картину. Например, присутствие или отсутствие инструментов с особо окрашенным звучанием, таких, как гучжэн, саньсянь и пипа, может рассматриваться в соответствии с реальной ситуацией.

- Группа щипковых потенциально способна расширить диапазон и создать насыщенный звуковой эффект. В щипковую группу входят 26

позиций: 2 инструмента янцинъ, 4 люцинъ, 6 пипа, 6 дачжуанъ, 8 чжунчжуанъ. Так можно реализовать более сильный по воздействию план.

Группа духовых народных инструментов оказывает влияние на качество звучания оркестра. Как и в западном симфоническом оркестре, духовые выполняют преимущественно колорирующую роль. Однако 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. Часто это тонкие нюансы, оказавшиеся весьма значимыми для выстраивания звучания оркестровой группы. Среди них, например, важной является функция кольца на флейте ди. В средних, высоких и самых высоких частотах группы духовых инструментов одно или два отверстия на ди могут быть покрыты плёнкой, но бывают ди с двумя отверстиями без пленки – при сольном исполнении эти нюансы регулирует музыкант. В оркестровом исполнении эти качества требуют согласованного регулирования, поскольку влияют на эффект группы. Сона как опора динамики звука в духовой группе, в нижнем, среднем и высоком регистре играет главную роль. Было установлено, что предпочтительно использовать соню с клавишами, что позволяет добиться усиления гармонического и мелодического эффекта группы духовых инструментов. Позиция шэн в основных силах духовой группы инструментов весьма значима: эти инструменты контролируют диапазон звучания группы, стабилизируют высотный аспект и обогащают гармонию, сообщая яркость высоким звукам, мягкость басовым и нежность звукам среднего диапазона.

Количественный состав инструментальных групп приведен в диссертации Ян Цзянаня [141], который охарактеризовал оркестр следующим образом: «Оркестр китайских народных инструментов (кит. 中国民族乐团 – букв. – китайский народный оркестр), созданный по образцу симфонического, исполняет обработки традиционной музыки и произведения китайских композиторов <...> Его масштабный состав опирается на народные инструменты основного этноса Китая – хань и сочетает в себе духовые, ударные, струнно-смычковые и щипковые инструменты» [141, с. 129].

Автор диссертации приводит классификацию составов оркестра: «Можно выделить три варианта состава оркестра китайских народных инструментов: 1) малый оркестр (около 40 человек), 2) средний оркестр (около 50 человек), 3) большой оркестр (более 60 человек) [Там же, с.119]. Общий диапазон оркестра: от «С» большой октавы (самый низкий звук гэху и жуан до «g» четвёртой октавы (самый высокий звук бамбуковой флейты чжуди, люциня и баньху), что составляет пять с половиной октав» [Там же, с.130].

Ян Цзянань выделяет ряд проблем, характеризуемых им как недостатки⁸, которые следует преодолеть: «В первую очередь, проблема кроется в том, что каждый инструмент оркестра имеет индивидуальное строение и собственный строй, поэтому даже сочетание инструментов одной группы чревато проблемами в плане унисонного звучания. Однако именно в этой разнородности инструментов заключается особый колорит звучания оркестра, придающий национальную характерность.

Кроме того, в оркестре не хватает струнных инструментов, охватывающих средний и низкий регистры, поэтому трудно добиться насыщенного пространственного звучания. Если учитывать высокую степень

⁸ «...в музыкальном отношении он (оркестр – В.Ю.) имеет некоторые специфические особенности («слабые места»), связанные со звуковым балансом во время исполнения» [там же].

характеристичности тембра китайских народных музыкальных инструментов, то достижение звукового единства становится не лёгкой задачей.

Музыканты давно пытались решить эту проблему. Например, на основе скрипки эрху были созданы модифицированные видовые инструменты: даху, лоуху и гэху, а на основе контрабаса появились лаху и басовый мату. И всё же их звучание не было в полной мере удовлетворительным. В связи с этим сегодня многие оркестры используют виолончель и контрабас, что позволяет сделать звучание басовой партии более чистым и сочным» [Там же, с. 132].

Столь продолжительная цитата необходима для утверждения положений, отличающихся от излагаемых в приведённом тексте. Для этого необходимо дать характеристику структурных и акустических особенностей китайского оркестра.

3.2. Структурные характеристики состава оркестра

Обычно численность профессиональных масштабных оркестров составляет от 60 до 80 человек – так, по крайней мере представлено в большинстве источников [141; 144; 146; 154; 157 и др.]. Однако, если приводить численное отражение состава исполнителей в инструментальных группах, то следует упомянуть, что его числа – это всегда некоторые средние значения, выведенные из концертной практики масштабных оркестров. 60-80 участников оркестрового коллектива не равны количеству используемых инструментов, поскольку 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. И прежде чем приводить показатели использования инструментов в оркестрах, оценим соотношение константной и варьируемой частей.

1. Струнные смычковые инструменты (拉弦乐器), *основной состав*:

- гаоху 高胡
- эрху 二胡
- чжунху 中胡
- гэху 低音胡 (又叫低音二胡)
- даху 大胡

Специальное использование (варьируемые дополнения):

- цзиньху 京胡
- банху/ баньху 板胡
- чжуйху 坠胡
- гэху 革胡
- да гэху (большой геху) 大革胡
- ди гэху (бас геху) 低革胡
- монгольская скрипка (матукин) 马头琴

2. Струнные щипковые инструменты (弹拨乐器), *основной состав*:

- янцинъ 扬琴
- пипа 琵琶
- чжунжуань (альт) 中阮
- дажуань (большой жуань) 大阮
- гучжэн 古筝
- саньсянь 三弦

Специальное использование (варьируемые дополнения):

- люцинъ 柳琴
- сяо янцинъ (малый янцинъ) 小扬琴

- да янцинь (большой янцинь) 大扬琴
- ла жуань 拉阮
- сяо саньсянь (малый саньсянь) 小三弦
- да саньсянь (большой саньсянь) 大三弦
- сэ 瑟
- гуцинь 古琴
- юецинь / юэцинь 月琴 (yueqing)
- конг хоу / кунхоу 箜篌
- цзяе цинь 伽倻琴

3 Духовые (吹管乐器), основной состав:

- китайская флейта 笛子
- банди 梆笛
- цюйди 曲笛
- труба 管子
- ди труба (басовая труба) 低音管
- шэн 笙
- гаошэн (высокий шэн) 高音笙
- ди шэн (басовый шэн) 低音笙
- чжун шэн (альтовый шэн) 中音笙
- гао сона (высокая сона) 高音唢呐
- чжун сона (альтовая сона, две разновидности, отличающиеся на одну ступень в диапазоне) 中音唢呐 (中音加键唢呐)
- теноровая сона (две разновидности, отличающиеся на тон) 次中音唢呐 (次中音加键唢呐)

- ди сона (басовая сона) 低音唢呐
- сяо 箫

Специальное использование (варьируемые дополнения):

- пайсяо (флейта пана) 排箫
- сюнь 埙
- бау 巴乌
- коуди 口笛
- синьди 新笛,
- сяоди 小笛,
- хулуси 葫芦丝
- домбра 冬不拉

4. Ударные инструменты (打击乐器), *основной состав:*

- мую 木鱼
- тангу 堂鼓
- бангзи 梆子
- сяоча (малый ча) 小镲
- дача (большой ча) 大镲, 大钹
- бубенчик (букв. «лошадиный колокольчик») 马铃
- пайгу (барабан пайгу) 排鼓
- дагу (большой барабан) 大鼓
- даго (большой гонг) 大锣

Специальное использование (варьируемые дополнения):

- юнго 云锣
- бьяньчжун 编钟
- чангу (длинный барабан) 长鼓
- хуа пенгу 花盆鼓
- яогу (поясной барабан) 腰鼓

5. Устойчивые западные инструменты основного состава:

- литавры 定音鼓
- виолончель 大提琴
- контрабас 低音提琴
- чжун гу (малый барабан) 军鼓
- арфа 竖琴
- треугольник 三角铁 ,

Приведем предельные показатели для каждого инструмента основного состава и некоторых привлекаемых из варьируемой части.

Струнные смычковые инструменты:

- гаоху – 3-7 участников в партии (инструментов, = исполнителей),
- эрху – 10-20 участников,
- чжунху – 3-5 участников,
- гэху – около 6-10 участников,
- дигэху – 2-3 участника.

Басовые смычковые могут быть дополнены или заменены европейскими виолончелью и контрабасом.

Щипковые музыкальные инструменты:

- люцинь – 1-4 участников в партии,

- пипа – 4-6 участников,
- чжунжуань – 4-6 участников,
- дажуань – 4-6 участников,
- саньсянь – 1 инструмент, чаще вместо саньсяня используется жуань,
- гучжэн – 1-2 инструмента, используются не во всех треках.

Струнный ударный инструмент: янцинь – 1 (2) инструмента в партии.

Духовые инструменты:

- банди – 1-2 инструмента,
- цюйди – 2-3 инструмента,
- синьди – 2-3 инструмента,
- гаошэн – 2-3 инструмента,
- чжуншэн (альтовый шэн) – 1 инструмент,
- ди шэн (басовый шэн) – 1 инструмент (используется в некоторых треках),
- гао сона (высокая сона) – 2-3 инструмента,
- чжун сона (альтовая сона) – 1-2 инструмента,
- теноровая сона – 1-2 инструмента,
- ди сона (басовая сона) – 1 инструмент,
- труба – 1-2 инструмента.

Ударные инструменты: всего около 3-10 исполнителей, так как один исполнитель обычно отвечает за несколько музыкальных инструментов. Часто используемые музыкальные инструменты: мую, тангу, бангзи, сяоча (малый ча), дача (большой ча), бубенец, пайгу (основной барабан), дагу (большой барабан), да гонг (большой гонг), юнго (юн гонг), бяньчжун, чан гу (длинный барабан), хуа пенгу, яогу (привязанный к талии, поясной ударный), литавры, чжунгу (военный барабан), треугольник, ксилофон).

Практика национальных оркестров среднего размера, не превышающая состав из 30-40 человек, позволяет назвать следующие показатели:

Струнные смычковые инструменты: гаоху (3-5 человек), эрху (6-8), чжунху (3-4), гэху (2), дигэху (1), гэху (может быть заменена виолончелью или контрабасом).

Щипковые музыкальные инструменты: пипа (2-3), чжунжуань (2-3), дажуань (1-2), гучжэн (1 человек, используется в некоторых треках), янцинь (1), люцинь, саньсянь и другие региональные инструменты – в зависимости от актуального репертуара.

Духовые инструменты: ди (2), шэн (2-3), сона (1-2); музыкальные инструменты с разной высотой тона также могут быть включены в соответствии с потребностями музыки, а также могут быть добавлены такие музыкальные инструменты, как трубы.

Ударные инструменты: всего около 3-5 человек. При обычных обстоятельствах это литавры, большой барабан, тарелка, рядный барабан, треугольный железный барабан и т.д. В соответствии с потребностями репертуара группа может соответствующим образом увеличить или уменьшить количество ударных инструментов и исполнителей для репетиций и выступлений.

Небольшие народные ансамбли или малые народные оркестры опираются на состав из 10-30 человек.

Струнные смычковые: гаоху (1-2), эрху (2-4), чжунху (1-2), даху (1-2 инструмента, может быть заменен на виолончель), гэху (1 инструмент, может быть заменен на контрабас)

Щипковые: пипа (1-2), люцинь (1-2), чжунжуань (1-2), дажуань (0-1), полевой цинь (1-2), гучжэн (0-1).

Духовые инструменты: ди (1-2), шэн (1-2), сона (0-2).

Ударные инструменты: 1-3 исполнителя, количество не регламентировано.

Приведем пример варьируемой структуры исполнительских составов Центрального национального оркестра, исполнившего "Увертюру к весеннему фестивалю" композитора Ли Хуаньчжи.

1. Исполнение под руководством дирижера Чэнь Сяна, адрес выступления: Концертный зал CCTV, Китай.

Струнные смычковые инструменты: гаоху, эрху, чжунху, дигэху в общей сложности 28 исполнителей, из европейских включены 8 виолончелей, 5 контрабасов.

Щипковые инструменты: 2 люциня, 3 пипа, 9 чжунжуань, 2 дажуань. 2 музыканта, играющих на янцине.

Духовые инструменты: банди (3 исполнителя), цюйди (2 исполнителя), 1 синьди, шэн (3 исполнителя), 1 бас-шэн, «скрипичная» сона (4 исполнителя), альтовая сона (3 исполнителя), труба (2 исполнителя).

Ударные инструменты: всего 5 исполнителей. Используемые инструменты включают барабаны (1 исполнитель), китайские барабаны (1 исполнитель), литавры (1 исполнитель), *малые барабаны (1 исполнитель)*, тарелки (1 исполнитель) и цимбалы (1 исполнитель).

2. Исполнение под руководством дирижера Пэн Цзяпэна, адрес выступления: Центральный национальный оркестр, адрес выступления: Национальный большой театр Китая.

Струнные смычковые инструменты: гаоху, эрху, чжунху, дигэху в общей сложности 32 исполнителя, из европейских включены 12 виолончелей, 7 контрабасов.

Щипковые инструменты: 4 люциня, 6 пипа, 8 чжунжуань, 4 дажуань.

2 музыканта, играющих на янцине.

Духовые инструменты: без изменений.

Ударные инструменты: Всего 7 исполнителей. Используемые инструменты отличаются увеличением партии малых барабанов (участвуют два

исполнителя вместо одного) и включением в состав исполнителя на ксилофоне.

Используемые инструменты включают барабаны (1 исполнитель), китайские барабаны (1 исполнитель), литавры (1 исполнитель), *малые барабаны (1 исполнитель)*, тарелки (1 исполнитель) и цимбалы (1 исполнитель).

Таким образом, 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 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 сона⁹

В главе 1 мы упоминали о работе мастеров, которые максимально модернизировали инструменты и дополнили каждую оркестровую группу новыми разработанными экземплярами, расширяющими диапазон группы, подчеркивающими ее выразительные качества. Не менее важной была задача сохранить и приумножить достояние национальной музыки: ее интонационные, тембровые, структурные качества, такие как импровизационность, особую артикуляционную пластику каждого инструмента. Рассмотрим этот аспект на примере двух ярких репрезентативных инструментов, вошедших в оркестр и занявших в нем определенные функциональные позиции. Если роль струнных инструментов в оркестре выглядит вполне традиционно (мелодическая роль смычковых, смешанная, мелодическая и аккомпанирующая, лютневых щипковых), то цитры – янцинь 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. Из духовых инструментов наиболее специфическим является участие в оркестре соны: яркий солирующий инструмент народной культуры мог потерять свои уникальные краски в слаженном звучании оркестра.

Гучжэн является одним из старейших струнных щипковых инструментов в Китае. Во всех популярных справочниках и энциклопедиях в первых строках сообщается о типологической принадлежности гучжэна к семейству цитр, затем о возрасте инструмента, история которого насчитывает более 2500 лет. Дается также общее описание устройства гучжэна. Однако,

⁹ В параграфе использованы материалы авторских статей «Гучжэн и его значение в китайской инструментальной культуре» и «"Птицы приветствуют феникса": опыт анализа авторской аранжировки народного наигрыша в рамках искусства игры на духовом инструменте сона».

этот древний инструмент заслуживает отдельного внимания. Сопровождавший развитие китайской музыкальной культуры на протяжении многих столетий, гучжэн и сегодня остается одним из самых любимых инструментов в Китае, не потерявшим своей привлекательности и популярности. Он участвует в народных праздниках, для него пишут музыку композиторы, инструмент вовлекается в смешанные ансамбли, объединяясь с не только с китайскими, но и с западными – фортепиано, скрипкой, кларнетом. Гучжэн используют на всех торжественных национальных и международных акциях и мероприятиях как символ китайской традиционной культуры. Представляется целесообразным расширить общие сведения о инструменте характеристикой его роли в китайской музыкальной культуре, которая весьма значима и показательна.

Слово «Чжэн» впервые появляется в «Исторических записях», написанных Сыма Цянем в 237 году до нашей эры [111, с. 86]. Поскольку первоначальное распространение инструмента произошло на территории Цинь, он в истории также был известен как Циньчжэн. Дальнейшее развитие гучжэна отличается полнотой и непрерывным совершенствованием. О нем слагают стихи поэты, ему уделяют внимание философы, довольно быстро гучжэн называют сокровищем среди народных музыкальных инструментов. История гучжэна и его современное состояние демонстрируют глубокий и многогранный культурный смысл, который заключает в себе этот инструмент. В настоящее время по всей стране число обучающихся игре на гучжэн достигло 5 миллионов человек. Гучжэн стал популярным инструментом, превзошедшим фортепиано. В Китае гучжэн называют «инструментом гуманности и просвещения», а с развитием западных тенденций его стали именовать «китайским фортепиано».

Если размышлять о причинах выдвижения гучжэна в репрезентативный ряд культурных символов, то становятся очевидными два фактора – тесно взаимосвязанные качества образно-смыслового содержания музыки, исполняемой на гучжэне, и акустического устройства инструмента.

Музыкальное наследие гучжэна многогранно, в нем представлено практически все многообразие жанров китайской традиционной музыки – от ритуалов до концертных пьес, от народных наигрышей до авторских произведений; гучжэн великолепно аккомпанирует и столь же великолепно солирует. На нем искусно звучат как прекрасные лирические мелодии, так и величественная торжественная или трагическая музыка. Разумеется, такая многофункциональность гучжэна поддержана его акустико-технологическим устройством: многострунный гучжэн (от 13 струн в древности до 25 в современную эпоху) способен не только сопровождать пение или игру на мелодических инструментах, озвучивать мелодии под собственный аккомпанемент, но и подражать многоголосному хору природы, передавая его различные оттенки – звучание морских волн, шум ветра, пение птиц. Образно-смысловая палитра инструмента практически безгранична, и искусные музыканты всегда использовали живописные способности гучжэна, умножая его славу.

С акустической точки зрения гучжэн воплощает в себе квинтэссенцию звукового строя китайской музыки: его тоны богаты тембром, многострунность обеспечивает дискретность мелодической линии, а хорошая резонирующая способность обогащает каждый звук сонорными качествами. Вся полнота китайской музыки может быть передана гучжэном, и одновременно гучжэн способен к созданию неповторимых звучаний. Подобно инструменту фортепиано в западно-европейской музыке, гучжэн обладает универсализмом и всеохватностью в китайской культуре. В истории Китая гучжэн обнаружил способность тонко влиять на знания людей, душу и характер, формировать очарование, бескорыстие и добропорядочность человека. Это идеальный инструмент для эстетического и нравственного воспитания молодежи, этический строй музыкального наследия гучжэна способствует возрастанию в личности высоких моральных качеств.

Закономерно, что особая роль гучжэна запечатлена в истории формирования исполнительского профессионализма, связанного с этим

инструментом. Техника игры и исполняемые произведения прошли путь развития от простого к разнообразному, от элементарного к сложному. Со времен династий Цинь и Хань гучжэн с северо-запада Китая постепенно распространился по всей стране и был интегрирован с местной китайской оперой, искусством декламации и народной музыкой. Исполнительство впитывало новые техники, обогащало амплитуду выразительных средств инструмента, развивало его ансамблевые способности. Были сформированы различные обладающие местной самобытностью школы, которые отличались ярко выраженным локальным колоритом как игровых, так и эстетических качеств. Среди школ гучжэна в Китае в настоящее время выделяются общественно признанные зарегистрированные традиции в регионах: Шаньдун, Хэнань, Шэньси, Чжэцзян и Чаочжоу.

Современные веяния вестернизации не вытеснили искусства гучжэна, а наоборот, подняли его авторитет: гучжэн обогащает оркестровую и ансамблевую музыку, в которой совмещены инструменты разнокультурного происхождения. Его используют в новой театральной культуре Китая, композиторы пишут музыку для гучжэна, особенно акцентируя его колористические возможности: ни один инструмент не обладает такой палитрой звукописи, которая в короткий миг может быть преобразована в мелодию с аккомпанементом. Известная в Китае народная мелодия «Лунная ночь среди цветов на весенней реке», будучи переложённой для гучжэна, приобрела форму вариаций, названия которых отражают своеобразные живописные картины: «Колокол и барабан в доме над рекой», «Восход луны над восточной горой», «Ветер кружит извилистый поток», «Каскад теней цветка», «На водной глубине в поднебесье», «Вечерняя песня рыбаков», «Волны бьются о берег», «Вдалеке на мелководье раздаётся звук весел», «Скрип весел возвращающейся лодки», и «Последняя песня». Фактура гучжэна легко запечатлевает особенности каждой картины благодаря не только богатой тембромфонике инструмента, но и разнообразной технике игры.

Методы игры на гучжэн опираются на асимметричное участие рук: технику правой руки и технику левой руки. Основная функция правой рукой заключается в переборе струн четырьмя пальцами – большим, указательным, средним и безымянным для звукоизвлечения, она также контролирует ритм и изменение силы звука. Левая рука нажатием на струны организует ладовый строй и аккордовые пентатонные структуры. Среди технических приемов основными являются касание, зажимание струн, щипок, перебор, тремоло, арпеджио. Каждый прием содержит множество разнообразнейших оттенков, подобно тому, как связная игра звуков на фортепиано простирается от простейшего легато до утонченного туше в кантиленных мелодиях.

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.

Если говорить о роли китайских духовых инструментов в оркестровом звучании, то в первую очередь следует подчеркнуть их неоднозначность, не позволяющую дать духовым некую общую характеристику. 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. Репертуар каждого инструмента должен быть полноценно воспроизводим его сольной партией в аранжировке для оркестра; инструменты включают свой репертуар в ресурс оркестра. Продемонстрируем это на примере соны.

Сона (*суона, китайская зурна*) отличается от родственных азиатских духовых инструментов богатством технических и выразительных возможностей. За годы своего исторического развития в традиционной культуре Китая сона приобрела особый статус, благодаря которому она заметно выделяется на фоне этнических сородичей. Репертуар соны обширен, ее участие в разных областях народной жизни полнокровно и многообразно: сона сопровождает бытовые обряды и церемонии от свадеб до похорон. Кроме того, инструмент обладает рядом уникальных качеств: артикуляция на нем настолько подвижна, что хороший исполнитель может буквально «разговаривать» звуками соны, передавая не только речь человека, но и его говор, характер, настроение. Но самое неповторимое свойство соны заключается в ее способности передавать звуки природы, изящно обработанные, всегда узнаваемые.

В группе духовых инструментов сона отличается широким диапазоном ее артикуляционных возможностей: инструмент хорошо имитирует человеческий голос, звуки природы и особенно – животных. Кроме того, сона способна воспроизводить множество качественно различных тембровых красок. Яркое изменение тембров в быстром темпе – в границах одного мотива, трели или даже отдельного звука – особое достоинство соны. Ее звук, сильный и яркий, украшает триумфальную и военную музыку; для передачи духа празднования в качестве главного инструмента привлекается именно сона. Ее звучание торжественно и полно величия, обладает необузданной силой. Во время кульминаций, пиков фортиссимо не обойтись без соны. Благодаря многофункциональности инструмента, широте спектра его возможностей,

мастерство игры на нем непрерывно развивалось. Выразительные возможности соны были доведены до совершенства, и сона стала сольным инструментом в ансамблях народных инструментов китайской оперы; её аккомпанемент пению и танцам – один из самых востребованных на народных праздниках: инструмент по-прежнему участвует в народных церемониях, таких как свадьба, похороны, иные бытовые ритуалы, а также в янгэ¹⁰.

Чистое, громкое, даже резкое и выделяющееся в любых инструментальных составах звучание соны идеально подходит для воспроизведения живых народных сцен, а также для передачи темпераментного и веселого характера. Эти краски сона воспроизводит в оркестровых сочинениях с ее участием.

Существует два стиля игры на соне – северный и южный. Южный стиль используется для аккомпанеента в традиционной китайской опере. Северный стиль исполнительства широко распространен: он отличается разнообразной техникой исполнения. В северных районах Китая есть своеобразная манера игры «кацян», подражающая оперному пению вплоть до максимального артикуляционно–акустического копирования монологов и реплик актеров.

С расцветом инструментального искусства в XX столетии возрастает авторская культура исполнительства. Яркие мастера игры, такие как Жэнь Тунсян и Лю Ин известны во всем мире. Музыканты максимально использовали арсенал выразительных средств соны, создавая неповторимые импровизации на известные наигрыши и мелодии, такие как «Птицы приветствуют феникса», «Семейное счастье», «Несем свадебный паланкин», «Шесть иероглифов открывают дверь», «Цветок», «Праздник общины», «Тоска по дому», «Лёсс».

Национальным шедевром является произведение традиционной музыкальной культуры «Птицы приветствуют феникса» в авторской обработке известного исполнителя на соне Жэнь Тунсяна (1927 – 2002). В

¹⁰ Вид народного танца с песнями.

основе этого популярного народного наигрыша – «птичья музыка», имитация узнаваемых птичьих голосов. Жэнь Тунсян создал партитуру, в которой выразительные возможности соны озвучивают неповторимую симфонию птичьих голосов.

Наигрыш «Птицы приветствуют феникса» является одним из самых древних. Он широко распространен на территории современных провинций Цзянсу, Шаньдун, Хэнань, Аньхой и др. Это известная «птичья» пьеса: суть наигрыша заключена в максимально точном, искусно эстетизированном воспроизведении узнаваемых птичьих голосов. В зависимости от стиля региона или мастерства музыканта используются различные варианты исполнения мелодии. Мелодия всегда импровизационно варьируется, композиционная структура не фиксирована. Исполнение могло быть длинным или коротким, музыкант мог демонстрировать сольную игру на малой соне или дуэт из большой и малой соны.

Известный музыкант Жэнь Тунсян наполнил партитуру разнообразным «пением птиц», вычеркнул «петушиный крик» и смоделировал каденцию, в которой использовал вибрирующие звуки, извлекаемые с помощью специфического метода циркуляционного дыхания, а также расширил заключительную часть аллегро. Мелодия наигрыша лаконична и логична, вместе с тем, она дает исполнителю обширное поле для импровизации и предоставляет максимальные возможности воплощения оригинального авторского замысла. Пьеса является одной из самых популярных в концертном репертуаре оркестра, ее можно рассматривать как жанр концерта для соны с оркестром. Детальный анализ произведения дает представление о специфике искусства соны.

«Птицы приветствуют феникса» в аранжировке Жэнь Тунсяна

Аутентичный инструментальный наигрыш «Птицы приветствуют феникса» принадлежит исключительно народному искусству игры на соне и отличается уникальными особенностями, которые нельзя воспроизвести на других инструментах. Наигрыш опирается на довольно простую мелодию, на

основе которой музыкант должен показать максимальное мастерство имитации. В его игре должна ожить и зазвучать богатая гамма птичьих голосов, неповторимая и даже недоступная в других культурах, поскольку трудно с ходу назвать пример столь же высокотехнического и одновременно эстетически обработанного искусства имитации такого уникального явления, как пение птиц. В китайской инструментальной традиции воплощения звуков мира, окружающего человека, носило почти мистический характер: за всем этим стояло конфуцианское представление о единстве природы и культуры.

Характерной чертой данного произведения является элементарность интонационного рисунка и ритма основной мелодии, на который наслаивается чрезвычайно сложная партитура. Этот эффект создается благодаря наличию двух аспектов:

1. В процессе варьирования мелодии «птичьих» голоса умножаются, не теряя связи со своими реальными узнаваемыми прообразами: постепенно начинают звучать множество птиц одновременно. Легкий и ясный переход соны от одной ноты к другой не подавляет этот эффект, а усиливает, что приводит к усложнению структуры основной мелодии.

2. Наслоение разных тембровозвуковых планов. На звучание основной – достаточно элементарной – мелодии накладывается имитация птичьего пения в верхнем регистре. Таким образом, структура наигрыша представляет собой воспроизведение главной темы с одновременным наложением на нее имитацией птичьего щебета, более того, можно сказать, что мелодия произведения на всем протяжении — это своеобразное эхо птичьего хора.

Жэнь Тунсян в своей обработке превращает пение птиц в декоративные узоры, сопровождающие мелодию. Довольно резкое звучание соны, тембровая характеристичность самого инструмента позволяют воссоздать «птичьи ноты» максимально аутентично. Декоративные элементы могут выходить на первый план или оттенять мелодию, а при варьировании самой мелодии «птичий щебет» смягчает переходы, уступая мелодии абсолютное первенство.

Структура мелодии «Птицы приветствуют феникса» является типичной для произведений, исполняемых на соне. Она не только демонстрирует уникальные особенности звучания соны, но и олицетворяет собой квинтэссенцию национального духа традиционной музыки Китая: мелодия прочно ассоциируется с сельской жизнью, а «птичий щебет» придает ей неповторимое очарование.

Распространенность произведения в народной культуре обеспечивает не только сложная композиционная структура и богатая вариативность мелодии, но и главный инструмент — сона, пользующийся глубокой любовью простых людей. Именно поэтому данное произведение смогло развиваться и передаваться из поколения в поколение, даже был снят кинофильм с одноименным названием.

Наибольшую популярность обрела аранжировка Жэнь Тунсяна. В его интерпретации, воплощенной в нотном тексте, наигрыш приобретает четкую композиционную структуру, восемь ярких эпизодов которой автор снабдил подзаголовками. В партитуре выделено пространство для оркестрового аккомпанемента, который может сопровождать основную мелодию; духовые инструменты могут вступать в диалогические переключки с соной. Пьеса может также исполняться соло, поскольку богатый потенциал инструмента позволяет полноценно передать полноту звукоподражания народного наигрыша.

1. *«Пение синиц на рассвете»* – вступительный фрагмент, в котором переливчатая звучная мелодия за короткий промежуток преобразуется в птичьи трели. Сона открывает пьесу, оркестр тихим тремоло присоединяется к трельной фермате, завершающей начальный напев. Звучание соны переходит из напевно–мелодического в звукоподражательное, имитируя щебетание синиц. Высокий регистр соны, усиление ее звучности семантически прочно связаны в слуховом опыте культуры с ощущением

рассвета в горах (прим. 1¹¹). По существу, это вступление к концерту, в котором экспонируется солирующий инструмент.

Пример 1. Жэнь Тунсян. «Птицы приветствуют феникса. Пение синиц на рассвете»: партия соны.

**Птицы приветствуют
феникса**

Жэнь Тунсян

(-) Пение синиц на рассвете.

(-) Возвращение весны.
♩ = 85

2. «Возвращение весны». Здесь в первых мотивах угадывается мелодия «Несем свадебный паланкин», распространенная в провинции Шаньдун. Музыкальные фразы в этом эпизоде имеют «квадратную» четырехтактную структуру, что является одним из распространенных способов построения мелодии в китайской народной музыке. Полутоны, украшающие пентатонику, но не входящие в пентатонную структуру, в китайской музыке сочетаются, как правило, с характерными скачками в мелодии. В частности, специфическим нюансом этой мелодии является скачок на чистую кварту – интервал, который в западной музыке обладает устойчивым семантическим полем и не является

¹¹ Следующие примеры ввиду их масштаба размещены в Приложении 2.

скачком. Варьирование мотивов приводит к нарастанию общей динамики. «Возвращение весны» словно «выплывает» с горным рассветом из щебета птиц, оттесняя его на второй план. Вместе с этой мелодией сона вновь из декоративно–звукоподражательного превращается в мелодический инструмент (прим. 2)

3. *«Иволги поют, ласточки танцуют»*. В этом эпизоде мелодия предыдущего раздела («Возвращение весны») становится фоном стремительно нарастающего птичьего гама. Иволги, кукушки, ласточки, жаворонки – сотни птиц, летящих по небу, рисуют пленительный весенний пейзаж. Примечательно, что нотная партитура отражает лишь часть звуковой палитры: характеристичность трелей, то полутоновых, то квартовых, их ассоциация с определенными птицами – это нефиксируемая часть музыки, пространство импровизации исполнителя (прим. 3).

4. *«Игры среди лесов»* – очаровательная «птичья пастораль», состоящая из выразительных переключек, подготавливающая триумфальное приветствие феникса многоголосным птичьим хором. Небольшая прелюдия перед кульминацией воплощает образ леса, наполненного безмятежным птичьим пением. Звукопись соны основана на максимальном раскрытии темброво–интонационного богатства инструмента. Обратим внимание на паузу, предшествующую вступлению соны – здесь в оркестровом сопровождении на первый план выходит выразительная мелодия партии эрху.

5. *«Птицы приветствуют феникса»*. Эта часть – апофеоз неповторимых звукоизобразительных возможностей китайской зурны. Повторяющиеся короткие мотивы постоянно меняют тембровую окраску, что опять же не может быть зафиксировано нотами и является важным техническим приемом в арсенале далеко не каждого мастера. Сона, которая снова имитирует узнаваемые крики птиц, полностью проявляет себя в сольной технике исполнения, создавая из множества тембровых подражаний обобщенный образ гармоничного хора птичьих голосов. Ответное пение

феникса, «пронзающее» птичью разноголосицу, довершает картину всеобщего оживления (прим. 4)

Здесь также аккомпанемент оркестра оживляется на фоне «птичьих» переключек, плавно перетекая в связующий шеститактовый эпизод.

6. *«Веселые песни и пляски»*. Мелодия эпизода начинается с двух коротких фраз, отделенных длинными звуками – исполнитель обычно темброво «перекрашивает» их при помощи эффекта эха. Эти длинноты оттеняются фразами-откликами инструментов оркестра, рождая ощущение глубины пространства. Темп внезапно ускоряется, интенсивность звучания усиливается, что создает веселую оживленную атмосферу. После этого оркестр внезапно замолкает, и сона живо и образно имитирует пение цикады. Здесь высшая точка звукоизобразительности инструмента, технически доступная виртуозу: музыкант при помощи прерывистых звуков (прием *«хуаше»*) рисует цикаду, борющуюся изо всех сил в неволе, и ее радостное пение по внезапном обретении свободы. Контраст мучительного состояния плена живого существа и триумф освобождения – яркий образ свободной жизни птиц (прим. 5).

7-8. *«Феникс расправляет крылья», «Устремляясь ввысь»*. Последние эпизоды представляют собой масштабную коду, состоящую из двух частей: аллегро (№ 7) и каденция (№ 8). Взлетающий феникс, символ свободы и счастья, воплощен всем многообразием звукоизобразительных возможностей инструмента: пальцевым и губным вибрато, мгновенной тембровой перекраской повторяющихся звуков, усиливаясь звучанием *«хуашэ»* и завершаясь пассажем в технике *«циркуляционного дыхания»*. Виртуозная мелодия устремляется к кульминации; музыкант, исполняя этот фрагмент, всей своей пластикой театрально *«сопровождает»* взлетающего феникса. Звуки под знаком *«фермато»* вибрируют в усиленной тембровой динамике. При всем многообразии все средства сосредоточены в едином тембровом поле, узнаваемом благодаря специфической окрашенности: это – образ полета радостно поющей могучей птицы, которая вот-вот увлечет за собой весь

птичий мир. В музыке ощутимо приближающееся завершение, подобно обширным симфоническим кодам, венчающим триумфальную музыку.

Атмосфера музыки достигает высшей точки накала: короткие мотивы рисуют пламенную и ликующую переключку птиц; тембры звуков из унифицированного поля вновь приведены в состояние «разноголосицы». В ритмическом рисунке акценты разных ладовых функций (*шан, затем гун; завершается мелодия в ладу чжи*) окрашивают развитие своеобразной ладовой переключкой. Произведение завершается на самом подъеме короткой и изысканной музыкальной фразой (прим. 6).

Следует отметить, что усиление живописно-иллюстративного аспекта сольной партии, нарастающего по ходу пьесы, сопровождается активизацией мелодического начала в оркестре: в сопровождении звучит основная мелодия наигрыша. «Очищенная» от украшений, она выводит на первый план очаровательный народный напев, на фоне которого партия соны уже воспринимается как выразительное сопровождение.

Пьеса демонстрирует историческую динамику развития национального инструментального мышления. Народный наигрыш «Птицы приветствуют феникса», существующий с древних времен во множестве региональных вариантов, постоянно менялся и развивался с течением времени. Вбирая лучшие черты, музыка наигрыша в конечном итоге закрепила за инструментом, который максимально отражает ее непреходящее очарование. Постепенно наигрыш оформился в развитую многочастную структуру с высокой ладовой организацией: в основе ладового строя пьесы – семиступенчатый звукоряд *яюэ* с добавлением альтераций для изменения окраски мелодии; в мелодических фигурациях присутствует явление многоплановости, аналогичное феномену западной «скрытой полифонии».

Художественные особенности народной пьесы стали основой многочисленных авторских аранжировок, среди которых обработка Жэнь Тунсяна является непревзойденной по богатству красок и мощности динамического развития. В исполнении мастера пьеса оказалась созвучной

исканиям в русле современной авангардной музыки. Ее композиция насыщена богатством импровизируемых вариаций, при этом варьируемым элементом становятся уникальные звукоизобразительные возможности тембра соны, способной в изобилии наполнить музыку «конкретными» природными звучаниями, однако, в соответствии с китайской эстетикой, всегда утонченными и красивыми. В произведении ощутим дух древности, дух единения с природой и одновременно пьеса оказалась остро современной, она соответствует самым актуальным запросам времени. Не случайно китайские музыканты причисляют ее к сокровищнице национальной инструментальной музыки, а ее исполнение в концертных залах мира сопровождается неизменным успехом. Сона демонстрирует ювелирную звукопись, свойственную этому инструменту; оркестровая партитура создает сопровождение, в котором переключки духовых оттеняют игру соны дополнительными звуковыми эффектами, но основная роль отведена мелодической партии скрипок эрху. Пьесу можно рассматривать как жанр национального концертино для соны с оркестром.

Аккомпанемент оркестра предельно прост: имитационные переключки духовых, воспроизведение струнными основной мелодии. Однако, это не означает элементарности целого: роль оркестра в концертной пьесе оказывается достаточной для воссоздания богатого колорита китайской инструментальной музыки. Художественно-эстетический опыт инструментальной культуры был положен в основу оркестровой практики, с опорой на национальные традиции которой создавалась концепция национального репертуара.

3.4. Концепция репертуара и ее развитие в творчестве Пэн Сювэня¹²

Пэн Сювэнь занимался переложениями традиционных древних китайских песен для оркестра, сочинял на их основе авторские произведения. Он 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», «Гонгами и барабанами встречаем богатый урожай» и другие.

Преданность и благоговейное отношение к традициям культуры своей страны сочеталось у Пэн Сювэня с интересом к музыке других стран. В 1957 году он сделал аранжировку для ансамбля народной музыки «Танца маленьких лебедей» из балета П. Чайковского «Лебединое озеро», который был очень популярен в Китае. Пьеса неоднократно звучала на концертах Центрального оркестра национальных инструментов радиовещания Китая. Помимо этой пьесы, Пэн Сювэнь сделал яркие аранжировки для оркестра китайских народных инструментов таких произведений как «Афинские развалины» А. Бетховена, «Картинки с выставки» Мусоргского, «Кармен-сюита» Ж. Бизе – Р. Щедрина, «Облака» Дебюсси и др. Оркестру радио часто приходилось выступать на дипломатических приемах и для этого разучивать музыку принимающей страны. Пэн Сювэнь сделал переложения для своего оркестра таких популярных в других странах песен, как: «Прекрасная река Торо» (Индонезия), «Дам Дам» (Алжир), «Гора Мандалай» (Мьянма), «Ариранг» (Северная Корея), «Мой родной город» (Вьетнам), «Национальное единство» (Лаос) и др.

¹² В параграфе использован материал авторской статьи «Пэн Сювэнь и его концепция репертуара национального оркестра» [26].

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.

Даже будучи глубоко укорененным в национальной почве, оркестр китайских инструментов не имел прочного репертуарного фундамента и представлял собой подвижную структуру, находившуюся в непрерывном развитии. Поэтому изучение концепции репертуара оркестра национальных инструментов, каким его видел и разрабатывал Пэн Сювэнь, целесообразно представить на основе анализа его авторских аранжировок произведений классической китайской музыки и собственных сочинений. Содержание понятия «аранжировка» детально рассмотрено в статье Р. Шитиковой и Ли Юнь [137], именно в таком смысле оно органично сочетается с работой, которую проделывал Пэн Сювэнь. Каждая его аранжировка предполагала единственное оригинальное решение, поскольку при работе с известной инструментальной композицией, бытовавшей в репертуаре пипы или соны, мало было гармонизовать мелодию или полифонически украсить фактуру сочинения. Пэн Сювэнь как настоящий музыкант, глубоко чувствующий художественную природу национального искусства, понимал необходимость максимально точно отобразить богатство и красоту игры того или иного инструмента, сохранить и раскрыть содержание музыки при помощи ресурса тембровых красок масштабного инструментального коллектива, каким является оркестр.

В 1956 году, за год до поездки в СССР, Национальный оркестр радио под управлением Пэн Сювэня исполнил его авторские обработки известных китайских произведений – «Танец народ Яо» и «Сюита Северной Шэньси». После триумфального выступления в Москве Пэн Сювэнь усиливает работу над достижением гармонии инструментальных групп, одновременно создавая разнообразные аранжировки известных народных композиций, бытовавших в исполнительском наследии того или иного традиционного инструмента.

В начале 1960-х годов численность Национального оркестра радио в основном сохранялась на уровне около 40 человек, и состав практически не менялся. Пэн Сювэнь корректирует состав оркестра в соответствии с различными стилями произведений, устанавливая подвижность его структуры в качестве нормы. Оркестр становится способным передавать уникальный колорит региональных произведений, например, стили пьес «Вышитые красные туфли» и «Кантри-вечеринка» требуют разных наборов инструментов: если первая пьеса представляет собой утонченную кантонскую музыку, то вторая использует множество игровых и ударных инструментов, чтобы выразить неистовый характер северян.

Обработки народной музыки поставили перед художником, стоящим у истоков создания оркестрового репертуара, новые задачи. С одной стороны, Пэн Сювэнь начинает мобильно приспособлять оркестровый состав к многообразным стилям исполняемой музыки, с другой – композитор ищет в оркестре ресурсы, способные максимально точно передать уникальные краски музыки, связанной в сознании народа с искусством конкретного инструмента. Превращая пьесу соло для пипы или эрху в оркестровое сочинение, Пэн Сювэнь мыслил как настоящий драматург и режиссер, не только сохраняя, но умножая эстетическое богатство, заложенное в сольной пьесе.

Пьеса для оркестра «Юээр Гао». Приведем в пример его авторскую оркестровую аранжировку известной народной инструментальной композиции «Юээр Гао» («Прекрасная луна висит высоко в небе») из национального наследия сольного искусства игры на пипе (1960 г.).

Произведение отличается богатством красок, какие свойственны этому инструменту: утонченные мелодические эпизоды сменяются эффектными «бурями» фактуры, контрастами динамики, воплощающими беспокойство природы на фоне безмятежного сияния лунного света. Переложение для оркестра «Юээр Гао», 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 solo озвучивает мелодию под сопровождение китайских духовых (чжуншэн) то участвует в красочном унисоне струнно-ударного янцзиня, звонкого гучжэна и низких щипковых, оттеняющих тембр солирующего инструмента (пример 7).

Прим. 7. Пэн Сювэнь. «Юээр гао»

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- 中音笙** (Zhongsheng / Alto Sheng)
- 扬琴** (Yangqin / Yanczin)
- 琵琶** (Pipa)
- 中阮** (Zhongruan / Alto Ruan)
- 三弦** (Sanchuan / Sanxian)
- 大阮** (Daruhan / Da Ruan)
- 箏** (Zong / Guzheng)
- 铃** (Ling / Colloкольчи)

The score is in 2/4 time and features a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) for several instruments. The Pipa part is particularly prominent, playing a melodic line that is often supported by the other instruments in a unison texture.

В партитуре целого произведения задействован полный состав оркестра, приведем его:

Струнные инструменты: гаоху (10 человек), эрху (15 человек), чжунху (5 человек), виолончель (6 человек), контрабас (3 человека).

Щипковые музыкальные инструменты: пипа (2 человека), чжунжуань (8 человек), дажуань (3 человека), гучжэн (2 человека); сюда отнесем струнный ударный инструмент янцинь (2 человека).

Духовые инструменты: банди (1 человек), цюйди (3 человека), гаошэн (2-3 человека), чжуншэн (альтовый шэн, 4 человека), шэн (басовый шэн, 3 человека), труба (1 человек).

Ударные инструменты: всего около 5 человек, так как один человек обычно отвечает за несколько музыкальных инструментов. Используемые музыкальные инструменты: мую, тангу, бангзи, сяоча (малый ча), дача (большой ча), пайгу (барабан пайгу), дагу (большой барабан), бяньчжун, литавры, треугольник, ксилофон.

Фантазия для оркестра «Цинь – Терракотовые воины и лошади». 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.

Произведение посвящено древнему воинству, скульптуры которого были найдены в раскопках 1974 года в Циньлине. Уникальный памятник древней китайской культуры стал достоянием китайской культуры и пополнил число памятников, занесенных ЮНЕСКО в категорию объектов Всемирного наследия. Пэн Сювэнь создает глубоко национальное симфоническое полотно, наполненное драматическими контрастами. Здесь масштабно раскрылось универсальное дарование композитора, тонко чувствующего природу инструментов, собранных в китайский оркестр.

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. Лирическое начало представлено традиционным мягким тембром скрипок, окутанных флейтовым «пением птиц».

Богатый язык перкуссии является изюминкой этого произведения. Пэн Сювэнь мобилизовал большое количество ударных инструментов и поручил им множество разномасштабных эпизодов, где ударные выступают в качестве ярких иллюстраторов драматических событий. От кратких и четких регулярных ритмических формул «триоль/дуоль» в двудольном метре: xxx xx xxx xx, подобных поступи марширующих солдат, напряжение нарастает до воссоздания таинственных сцен, какие могли происходить за стенами древнего дворца. Экспрессивные аллегро гонгов и барабанов со зловещей сухой дробью мелких трещоток и палочек часто возвещают драматический поворот в развитии. Такая техника использования независимых перкуссионных фрагментов для преобразования музыкального образа уже появлялась в ранних работах Пэн Сювэня, таких как «Вечеринка в сельской местности», «Гонги и барабаны для сбора урожая» и др., но в фантазии «Цинь – Терракотовые воины и лошади» палитра ударных раскрывает максимум красок и драматургических возможностей.

Следует отметить также выразительность полифонических приемов, способствующих достижению эффекта батальных переключек (пример 8).

Прим. 8. Пэн Сювэнь. Фантазия для оркестра «Цинь – Терракотовые воины и лошади»

柳琴
Люцинъ

琵琶
Пипа

中阮
Чжунжуань
(альт жуань)

大阮
Да жуань
(Большой жуань)

高胡
Гао ху (Требл,
сопрано, Высокий Ху)

二胡
Эр ху

中胡
Чжун ху
(альт ху)

大马

低马

mf

mf

mf

mf

mp
arco.
mp

Подчеркнем также рельефные тембровые унисоны щипковых/смычковых инструментов: люцинъ/гаоху; пипа/эрху, затем добавляются унисонные вторы низких щипковых чжунжуань – дажуань и низкого смычкового чжунху. Такие слияния партий щипковых/смычковых, добавление низких инструментов, которые вторят основным линиям секстой ниже, создают тембровую объемность, внутреннюю насыщенность звучания. Возникает эффект динамической насыщенности полотна, в котором оживает картина битвы со всеми ее красками и волнениями.

Полный инструментальный состав фантазии для оркестра

Струнные инструменты: гаоху (8 человек), эрху (15 человек), чжунху (8 человек), виолончель (6 человек), контрабас (или дигэху, 6 человек).

Щипковые музыкальные инструменты: люцинъ (2 человека), пипа (5 человек), чжунжуань (6 человек), дажуань (2 человека), саньсянь (1 человек), гучжэн (1 человек), янцинъ (2 человека).

Духовые инструменты: банди (2 человека), цюйди (2 человека), синьди (1 человек), гаошэн (3 человека), чжун шэн (альтовый шэн; 3 человека), ди шэн (басовый шэн; 2 человека), гао сона (высокая сона; 5 человек), чжун сона (альтовая сона; 3 человека), сона (основная, теноровая; 2 человека), ди сона (басовая сона; 1 человек), труба (1 человек).

Ударные инструменты (всего 6 человек): мую, тан гу, сяо ча (малый ча), да ча (большой ча), бубенцы, барабан пайгу, юнго (юн гонг), да гу (большой барабан), да гонг (большой гонг), чан гу (длинный барабан), треугольник, ксилофон.

Партитурный состав позволяет увидеть расширенную группу духовых инструментов, хотя «военным» тембром в традиционной музыке являлась как раз лютя пипа. Композитор неординарно трактует тембры национальных инструментов, максимально расширяя духовые и ударные группы согласно художественным задачам. Восстановленные глиняные скульптуры воинов поразили воплощенным в каждой из фигур глубоко индивидуальным обликом, личностью каждого воина. Пэн Сювэнь также стремился передать уникальность этого фрагмента истории в музыке, подчеркивая всеми средствами удивительную живость и красочность образа.

В фантазии «Цинь – Терракотовые воины и лошади» Пэн Сювэнь 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 представляющая 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 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.

В каждой пьесе представлена особая техника аранжировки, в основе которой гибкие и лаконичные приемы тембровых сочетаний партий. В пьесе «Апрель – солнечная погода» (пример 9), использован прием игры на эрху и чжунху «дрожащий смычок». Оstinатную фигуру нисходящих параллельных кварт в партии эрху отражает противоположный восходящий мотив в партии чжунху, такое выразительное разделение близких тембров создает эффект неземной атмосферы. На фоне трепета смычковых струнных колоритно звучит простая мелодия в исполнении янциня; их четкий звенящий «голос» подобен выразительной декламации. Соло янциня на фоне полифонической фигуры струнных, исполняемой в необычной технике, обнажает особый контраст звучания щипковых и струнных инструментов, что приводит к эффекту полифонического разделения тембровых линий.

Пример 9. Пэн Сювэнь. «Апрель – солнечная погода», тт. 1-10.

а.

扬琴 Янцинъ

二胡 Эр ху

中胡 Чжун ху (альт ху)

solo 反竹

mp

pp

pp

Это – экспозиция контрастных тембровых линий, которая буквально через несколько тактов оказывается в несколько приемов преобразованной в тембровую полифоническую ткань, где унисонно дублированы партии разных инструментальных групп: мелодия звучит в унисоне гаошэна (высокая зурна), люциня (китайская «лунная гитара») и челесты; педальный звук поручен унисонам альтовой (чжуншэн и чжунху) и басовой пар (ди шэн и монгольская скрипка); в партии янцинъ теперь рельефно представлена оstinatная фигура, преобразующая прежде «трепетный» фон струнных в чеканные перезвоны. Фактура оказывается разложена на яркие темброво-артикуляционные линии; благодаря технике моделирования тембровых сочетаний она приобрела многослойную объемность (пример 10). Звучание обретает рельефную красочность, но не в европейском смысле; возникает эффект *цветности*, *окрашенности* линий, постепенно становясь более насыщенным. Высокие частоты шэнь, люциня и челесты с контрастными тембрами не достигают общего слияния звуков, подчеркивая колоритный эффект необычного сочетания, образуя многоуровневую контрастную комбинацию между различными тембрами и регистрами звучания.

Прим. 10. Пэн Сювэнь. «Апрель – солнечная погода»

б.

高笙
Гаошэн/Гаошэн
(Высокий шэн/шэн)

中笙
Чжун шэн/Чжун Шэн
(Альт шэн/шэн)

低管
Ди труба
(Бас труба)

扬琴
Янцин

柳琴
Люцин

中阮
Чжунруань
(Альт жуань)

钢琴
celesta

高胡
Гао ху
(Третья, Высокая ху)

二胡
Эр ху

中胡
Чжун ху
(Альт ху)

大马
Монгольская скрипка

低马

В этом произведении европеец может услышать след европейской музыки импрессионистов, но уникальный тембр национальных музыкальных инструментов направляет восприятие по иному руслу: если сравнивать с культурными символами, подобная техника ассоциируется не с импрессионистской живописью маслом, а с китайской техникой письма тушью, которой свойственно запечатление широкой атмосферы и глубины художественной концепции.

Состав оркестра, задействованный в сюите

Струнные инструменты: гаоху 5, эрху 10, чжунху 6, виолончель 7, контрабас 4 (вариант – ди гэху, также 4).

Щипковые музыкальные инструменты: люцин 2, пипа 5, чжунжуань 5, дажуань 2, саньсянь 1, гучжэн 1.

Струнный ударный инструмент янцин 2.

Духовые инструменты: банди 2, цюйди 3, синьди 1, гаошэн 2, чжун шэн 3, ди шэн 2, гао сона 2, чжун сона 2, тенор сона 1, ди сона 1, труба 1.

Ударные инструменты: мую, тан гу, сяоча, дача, бубенец, пайгу, юнго, да гу, да гонг, чан гу, треугольник, ксилофон, celesta.

В отдельных частях сюиты появляются колоритные редко используемые тембры. Так, в середине пьесы «*Май. Майские сумерки в запретном городе*» звучит соло *бяньцин* – древнего ударного инструмента с неповторимым тембром. Инструмент представляет собой набор каменных или нефритовых колокольчиков с разными тонами, подвешенный на деревянную раму, а звуки воспроизводятся маленьким деревянным молотком. Тембр колокольчиков четкий, легкий; ему поручена звонкая мелодия середины, по характеру напоминающая сказочный детский напев (пример 11).

Мелодию колокольчиков сопровождают звуки стаккато духовых (гаошэн и чжуншэн), воссоздающие эффект цветовой игры. Дажуань и монгольская скрипка унисонно воспроизводят упругие басовые педали; в звучании параллельных кварт густых тембров гаоху и эрху ощутимо присутствие обертонов, «раскрашивающих» цвет фона. Ясная техника аранжировки сообщает музыке чистоту и прозрачность, оркестровая фактура воспроизводит сказочный музыкальный образ. По сравнению с предыдущей пьесой, наполненной сложной полифонией тембров, здесь представлена «хрустальная» техника оркестровых сочетаний, высвечивающая четкие артикуляционные линии каждого инструмента.

Пример 11. Пэн Сювэнь. «Май. Майские сумерки в запретном городе».

高笙
Гаошэн/Гаошэнь
(Требл. Высокий шэн/шэнь)

中笙
Чжун шэн/Чжун Шэнь
(альт шэ/шэнь)

大阮
Да Жуань
(Большой жуань)

编磬
Бянь Цин
(перезвон)

高胡
Гао ху (Требл.,
сопрано, Высокий Ху)

二胡
Эр ху

大马
Монгольская скрипка

Иной тип программности представлен в оркестровом решении пьесы «Ноябрь. Зимняя луна – возвращение домой ветреной и снежной ночью». Её прообразом стали два древних стихотворения классического поэта Фэнсюэ Сяосяо. Каждой инструментальной партии предписана специальная артикуляция, порой неузнаваемо изменяющая звучание инструментов. Кроме того, внутри группы линии инструментов расслоены в артикуляционной и мелодической полифонии. Здесь нет напевных мелодий; вместо них – короткая, фрагментарная музыкальная лексика, «выписывающая» рельеф стихотворных строк (пример 12).

Пример 12. Пэн Сювэнь. «Ноябрь. Зимняя луна – возвращение домой ветреной и снежной ночью».

The musical score is arranged in three systems of staves. The first system includes: 高笙 (Гао шэнь), 中笙 (Чжун шэнь), 低笙 (Ди шэнь/Ди шэнь (бас шэнь/шэнь)). The second system includes: 正竹 (Янцин), 琵琶 (Пипа), 中阮 (Чжунжуань (альт жуань)), 大阮 (Да Жуань (Большой жуань)). The third system includes: 高胡 (Гао ху (Треби, сопрано, Высокий ху)), 二胡 (Эр ху), 中胡 (Чжун ху (альт ху)), 大马 (Монгольская скрипка), 低马 (Да ма).

Dynamic markings include *mp* and *p*. Performance instructions include *vib.* and *pizz.*

Оркестровка разделена на четыре уровня звучности: пипа, чжунжуань и дажуань воспроизводят приглушенные тоны при помощи приемов пальцевого вибрато, создавая взволнованные и почти рассеянные мелодические линии; «дрожащие смычки» гаоху и эрху воспроизводят остинатную фигуру, соответствующую ритму стихотворения. Приглушенно звучащие интервальные последовательности как будто «проговаривают» текст стихотворения на китайском языке: «Надвигается ночь, и холмистые горы становятся более глубокими в бескрайней мгле. Стужа делает эту хижину пустынной, а сердце холодным и усталым». Имитационные переключки чжуншэнь и гаошэнь создают эффект мерцания звуковых пятен из высоких и низких звуковых зон. В сочетании с регулярными репликами партий инструментов дишэнь, янцин и басовых струнных мотивы высоких духовых

рисуют выразительную картину осеннего замирания природы. Тембры причудливо переплетаются в неустойчивой тональной сфере, ярко воссоздавая картину ночи и безграничного переживания поэта. В первой части музыки используется мимика группы, чтобы передать пустую, грустную атмосферу.

Пэн Сювэнь хорошо осознавал разницу технических и художественных возможностей западного симфонического оркестра как первоначального образца и китайского, состоящего из национальных инструментов. Он тщательно работал над балансом их коллективного звучания. Музыкант разрабатывал самые тщательные методы оркестровки особенно в том, что касалось сочетания различных инструментальных групп. Его смелые решения стали яркими примерами организации оркестровой фактуры и продемонстрировали новые возможности национального оркестра как художественного ресурса, способного к отражению прогрессивных замыслов и концепций композиторов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В 2019 году в Государственной академической капелле Санкт-Петербурга состоялся совместный концерт Шанхайского национального оркестра и Государственного академического русского оркестра имени В.В. Андреева, посвященный 70-летию образования Китайской Народной Республики и установлению российско-китайских дипломатических отношений. Во втором отделении Шанхайский оркестр и музыканты Андреевского оркестра исполнили симфонию современного китайского композитора Чжао Цзипина «Ода миру», посвященную победе над фашизмом и японским милитаризмом. Этот факт стал концептуальным импульсом представленного исследования. Гуманитарный вектор и художественное содержание творчества этих коллективов обнаружили глубокое единство созидательной деятельности, высокую миссию, которую они выполняют в мире.

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, разработка баланса звучания и т.д.

Сравнивая русский и китайский оркестры народных инструментов, Янь Цзянань пишет: «Если оркестр русских народных инструментов достиг к настоящему моменту такого уровня, “когда технические и художественные” его характеристики “сделали возможным для исполнения все известные стили, направления и жанры оркестровой музыки”, то оркестр китайских народных инструментов еще находится в процессе становления и совершенствования своих художественных возможностей. Учитывая особенности формирования состава, рациональность группировки инструментов и их взаимодействие друг с другом, можно констатировать, что развитие оркестра китайских народных инструментов еще продолжается» [141, с. 140].

Действительно, научный подход к структурным, тембровым, репертуарным аспектам китайских народных оркестров стал сопровождать практику китайских оркестров с 1960-х годов. 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. Количественный состав оркестров увеличился до 70 исполнителей. Это свидетельствует о том, что народный оркестр как вид коллективного музыкального исполнительства находится на пике своего развития. Вместе с тем, репетиционные процессы действующих национальных оркестров в Китае все еще носят ярко выраженный экспериментальный характер. 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.

Однако, встречающиеся в Китае утверждения о том, что для организации национальных оркестров в Китае по сей день нет единых норм и стандартов, и это является признаком незавершённости его развития, несовершенством структуры, отставанием от западного симфонического оркестра и т.д., свидетельствует об ограниченности подобных оценок. Нельзя забывать, что с 1950-х годов в развитии концепции китайского оркестра наступает перелом под влиянием сотрудничества с советскими специалистами в области народного оркестрового исполнительства. С этого периода вектор поиска китайских музыкантов устремлен к разработке способов отражения художественно-эстетических качеств китайской инструментальной музыки. Баланс звучания китайского оркестра, его звуковая концепция основывается не только на массиве звучания *tutti*, но и на множественных вариантах сочетаний *solo – tutti*, на приемах тембровой полифонии, извлеченных из недр традиционной музыкальной культуры. Ориентация на модель симфонического оркестра не означала «подгонки» инструментов в целях точной передачи мелодии – гармонии – полифонии, основных «скреп» музыкального языка европейской классики. Западная модель оказалась опорой сведения групп в единое целое, но при этом не должно было произойти нивелирование качеств национальных инструментов. Напротив, каждый инструмент, получающий сольную партию, должен всесторонне раскрывать свои веками отшлифованные художественные достоинства, и оркестр должен обеспечить и максимально способствовать озвученности всех красок и смыслов, заложенных в «генетической памяти» инструмента.

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.

С нашей точки зрения, 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. Чжао Сяолин в статье «Университетские оркестры Китая и их функции в социокультурном пространстве» пишет об Оркестре китайских инструментов Нанкинского университета: «Целью оркестра является распространение знаний о китайской культуре <...> Этическая функция тесно связана с пропагандой учения Конфуция внутри китайского социума. Оркестры китайских университетов являются носителями конфуцианской этики, ибо априори призваны воспитывать как аудиторию, так и самих оркестрантов в духе конфуцианской морали» [129, с. 2827].

Дальнейшее развитие оркестров народных инструментов и в России, и в Китае будет иметь как схожие тенденции, так и в значительной степени отличающиеся. И. И. Щедрин отмечает, что создатель оркестра русских народных инструментов В. В. Андреев считал его особым достоинством «способность без художественных потерь исполнять широкий круг переложений классики, делая ее доступной для восприятия и понимания оркестрантов и слушателей, тем самым опосредуя их приобщение к жанрам камерной и оперно-симфонической музыки» [139, с. 66]. Однако сегодня понимание народного оркестра как «посредника» между классическим искусством и широкими слушательскими массами практически утратило свою актуальность.

В последние десятилетия XX века как в России, так и в Китае уверенно «наращивался» интересный, оригинальный музыкальный репертуар,

написанный специально для народного оркестра, вплоть до симфоний. На наш взгляд, как ни странно, именно в утверждении большей репертуарной автономности, самостоятельности проявляется сближение симфонического оркестра и народного как художественно равнозначных. Еще более интересной тенденцией, говорящей о художественном сближении двух типов оркестра, становится целый ряд сочинений российских композиторов (С. Губайдулиной, А. Чайковского и других), написанных для смешанного состава, объединяющего инструменты симфонического и народного оркестров. Те же явления – совмещение частей оркестров разных типов в одном произведении – в Китае практикуются постоянно, о чем было упомянуто в диссертации.

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 абсолютную актуальность и широкую перспективу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айзенштадт, С. А. Вклад российских музыкантов в становление китайской музыкальной культуры и современная информационная политика КНР / С. А. Айзенштадт // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 4. – С. 99–116. <https://vestnik.nsglinka.ru/uploads/pdf/2019-26/26-99-108.pdf> (дата обращения: 17.01.2024).
2. Актуальные проблемы оркестрового исполнительства на узбекских народных инструментах: Сб. науч. тр. / Ташк. гос. ун-т им. В. И. Ленина; Редкол.: А. Х. Ливиев (отв. ред.) и др. – Ташкент: ТашГУ, 1988. – 78 с.
3. Акулович, В. И. Культурно-просветительская деятельность создателей и руководителей первых оркестров русских народных инструментов (В. В. Андреев, Н. И. Привалов): дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05 / В. И. Акулович; ЛГИК им. Н.К. Крупской. – Ленинград, 1983. – 173 с.
4. Алексеев, П. И. Русский народный оркестр: Пособие для руководителей самодеятельных оркестров русских народных инструментов / П. И. Алексеев; общ. ред. Н. Речменского. – Москва : Музгиз, 1953. – 256 с.
5. Андреев, В. В. Материалы и документы / В. В. Андреев; сост., текстологическая подгот., примеч. Б. Б. Грановского. – Москва: Музыка, 1986. – 349 с.
6. Аргов, А. В. Культурные смыслы русского скоморошества: Автореф. дис. ... канд. культурологии / Аргов Андрей Владимирович; С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. – Санкт-Петербург, 2015. – 20 с.
7. Асафьев, Б. В. О народной музыке / Б. В. Асафьев; сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. – Ленинград : Музыка, 1987. – 248 с.
8. Банин, А. А. Очерк истории изучения русской инструментально-музыкальной культуры бесписьменной традиции / А. А. Банин // Музыкальная фольклористика. Вып. 3. / Ред.-сост. А. А. Банин. – Москва: Советский композитор, 1986. С. 105–176. – URL:

https://vk.com/doc6752525_664964707?hash=Aa3TgKWsJa0afnaPAnztSrNvhD4TsBC8XJHBCD8A3mX (дата обращения: 17.01.2024).

9. Банин, А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции / А. А. Банин; М-во культуры РФ; Гос. респ. центр рус. фольклора. – Москва: Гос. респ. центр рус. фольклора, 1997. – 247 с. – URL: <https://studfile.net/preview/7774739/> (дата обращения: 17.01.2024).

10. Банин, А. А. Традиции инструментальных ансамблей / А. А. Банин // Русская инструментальная музыка. – URL: <https://etnos.ru/knigi-teksty/russkaya-instrumentalnaya-muzyka/razdel-v-traditsii-instrumentalnykh-ansamblej> (дата обращения: 17.01.2024).

11. Баранов, Ю. Е. Подвижник музыки народной: / Ю. Е. Баранов. – Москва: Моск. рабочий; Калинин: Калинин. отд-ние, 1988. – 139 с.

12. Белик, П. А. Оркестровое письмо в музыке для оркестра русских народных инструментов как элемент стилевой системы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Белик Петр Алексеевич; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Ленинград, 1990. – 24 с.

13. Белкин, А. А. Русские скоморохи / А. А. Белкин; АН СССР, Ин-т истории искусств. – Москва: Наука, 1975. – 192 с. <https://www.booksite.ru/fulltext/belkin/text.pdf> (дата обращения: 17.01.2024).

14. Бендерский, Л. Г. Страницы истории исполнительства на народных инструментах: Цикл очерков к курсу истории и теории нар.-инструм. искусства / Л. Г. Бендерский. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1983. – 110 с.

15. Березовчук, Л. Н. Придворный музыкальный быт / Л. Н. Березовчук // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь; отв. ред. А. Л. Порфирьева. – Санкт-Петербург: Композитор, 2000. – Т. 1: XVIII. Кн. 2: К – П. – С. 407–413.

16. Блок, В. М. Оркестр русских народных инструментов / В. М. Блок. – Москва : Музыка, 1986. – 80 с.

17. Будаева, Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Будаева Туяна Баторовна; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – Москва, 2011. – 28 с.
18. Будашкин, Н. П. Народные музыкальные инструменты / Н. П. Будашкин. – Москва: Знание, 1961. – 38 с.
19. Бутир, Л. М. Роговая музыка или роговой оркестр / Л. М. Бутир // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь; отв. ред. А. Л. Порфирьева. – Санкт-Петербург: Композитор, 2000. – Т. 1, кн. 3: XVIII век. – С. 19–23
20. В. В. Андреев: создатель первого оркестра рус. нар. инструментов: Материалы и документы / сост., текстол. подгот. и примеч. Б. Б. Грановского; Предисл. М. И. Имханицкого. – Москва: Музыка, 1986. – 349 с.
21. Ван, Чжичэн. История русской эмиграции в Шанхае / Ван Чжичэн; перевод с китайского Пань Чэньлонга и др. – Москва: Русский путь: Русское Зарубежье, 2008. – 573 с.
22. 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. – Н. Новгород: издательство Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки. – 2021. – № 4 (61). – С. 76–84.
23. Ван, Юнь. Влияние российской народно-оркестровой традиции на развитие Китайского оркестра национальных инструментов / Юнь Ван // Музыковедение. – 2023. – № 2. – С. 30–35.
24. Ван, Юнь. Гучжэн и его значение в китайской инструментальной культуре / Юнь Ван // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов. – СПб: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена. – Вып. 15. – 2020. – С. 124-127.

25. Ван, Юнь. К 100-летию Китайского оркестра национальных инструментов: единство науки и практики на пути к совершенству / Юнь Ван // Университетский научный журнал / Санкт-Петербургский университетский консорциум. – Санкт-Петербург, 2020. – № 59. – С. 72–80.

26. Ван, Юнь. Пэн Сювэнь и его концепция репертуара национального оркестра / Юнь Ван // Университетский научный журнал СПб: Университетский научный журнал, 2023. – № 74. – С. 79–86.

27. Варламов, Д. И. Эволюция системы обучения исполнителей на русских народных инструментах в условиях академического музыкального образования: монография / Д. И. Варламов; Саратовская гос. консерватория (акад.) им. Л. В. Собинова. – Саратов: ФГБОУ ВПО «Саратовская гос. консерватория (акад.) им. Л. В. Собинова», 2014. – 208 с.

28. Васильченко, Е. В. Отражение модели мира в звукомызыкальной традиции Дальнего Востока / Е. В. Васильченко // Культура и цивилизация. – 2016. – Т. 6, № 5А. – С. 247–261.

29. Вертков, К. А. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К. А. Вертков, Г. И. Благодатов, Э. Язовицкая; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Москва: Музгиз, 1963. – 273 с.

30. Вертков, К. А. Русские народные музыкальные инструменты / К. А. Вертков. – Ленинград : Музыка, 1975. – 280 с.

31. Ветлицына, И. М. Некоторые черты русской оркестровой культуры XVIII века: Об истоках оркестра в России до Глинки / И. М. Ветлицына. – Москва: Музыка, 2019. – 96 с.

32. Владышевская, Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. – Москва: Знак, 2006. – 468 с.

33. Власов, В. Г. Стили в Искусстве. Словарь: архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура / В. Г. Власов. – Санкт-Петербург: Кольна, 1995. – Т. 1. – 1995. – 672 с. – URL: https://vk.com/doc51841144_464716163?hash=9K3StaZ2UFRqpYW34Lyr2gunZsMfbl4nV8ZMkiECh7X (дата обращения: 18.01.2024).

34. Воронцов, С. В. Оркестр русских народных инструментов и его роль в современной российской культуре и образовании / С. В. Воронцов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 5. – С. 179–182.

35. Востокова, М. В. К 160-летию со дня рождения Василия Васильевича Андреева и к 125-летию создания им Великорусского оркестра // Российский национальный музей музыки. – URL: <https://music-museum.ru/about/news/k-160-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-vasiliya-vasilevicha-andreeva-i-k-125-letiyu-sozdaniya-im-velikorusskogo-orkestra.html> (дата обращения: 17.01.2024).

36. Вызго, Т. С. Узбекский оркестр народных инструментов / Т. С. Вызго, А. И. Петросянц; Акад. наук УзССР. Ин-т искусствознания им. Хамзы. – Ташкент: Гослитиздат УзССР, 1962. – 140 с.

37. Гизатов, Б. Заслуженный коллектив республики Казахский государственный ордена Дружбы народов академический оркестр народных инструментов им. Курмангазы: Очерк творч. пути / Б. Гизатов. – Алматы: Гылым, 1994. – 205 с.

38. Государственный оркестр народной музыки Китая / Китайский информационный Интернет-центр // Все о Китае из первых рук. – URL: <http://russian.china.org.cn/russian/81016.htm> (дата обращения: 17.01.2024).

39. Гране, М. Китайская мысль от Конфуция до Лаоцзы / Марсель Гране; перевод с французского В. Б. Иорданского. – Москва: Алгоритм, 2008. – 523 с.

40. Гудимова, С. А. Символика китайской музыки / С. А. Гудимова // Культура. – 2003. – № 3(26). – С. 171–186. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-kitayskoj-muzyki> (дата обращения: 20.04.2023).

41. Даль, В. И. Скоморох // Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. / Даль В. И. – Москва : РИПОЛ классик, 2006. / Том 4. Р-Я. – 672

с. – URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/tolkovyj-slovar-zhivogo-velikorusskogo-jazyka-v-i-dalja-bukva-s/906> (дата обращения: 19.05.2023).

42. Додонова, С. Г. Воспитание эстетической культуры учащихся в творческой деятельности оркестра народных инструментов: автореф. дис. ... канд. педагогических наук / Додонова Светлана Геннадьевна; Казан. гос. пед. ун-т. – Казань, 2005. – 20 с.

43. Дьяконова, В. Е. Музыкальные инструменты народа саха в свете классических типологий: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Дьяконова Варвара Егоровна; Дальневост. федер. ун-т. – Владивосток, 2017. – 27 с.

44. Еремеев, В. Е. Музыкальная теория / В. Е. Еремеев // Синология.ру: история и культура Китая. – URL: https://www.synologia.ru/a/Музыкальная_теория (дата обращения: 20.04.2023).

45. Еремеев, В. Е. Музыкальные инструменты / В. Е. Еремеев // Синология.Ру. – URL: https://www.synologia.ru/a/Музыкальные_инструменты (дата обращения: 20.04.2023).

46. Еремеев, В. Е. Символы и числа «Книги перемен»: монография / В. Е. Еремеев; под ред. А. Б. Понкратова; 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Ладомир, 2005. – 600 с. – URL: <http://library.fa.ru/files/Eremeev.pdf> (дата обращения: 19.05.2023).

47. Еремин, Н. С. Оркестры духовых музыкальных инструментов в истории России // Ученые записки: электронный журнал Курского государственного университета. – 2016. – № 4 (40). – С. 17–30. – URL: <https://api-mag.kursksu.ru/media/pdf/045-003.pdf> (дата обращения: 09.01.2023).

48. Жинович, И. И. Государственный белорусский народный оркестр / И. И. Жинович. – Минск: Госиздат БССР, Ред. муз. лит., 1958. – 47 с.

49. Иллюстрации из рукописной книги «Сказание о Мамаевом побоище» // Библиотека Искония. Иллюстрология Миниатюристика. – URL: https://vk.com/photo-8523990_457270976 (дата обращения: 19.05.2023).

50. Имханицкий, М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: Учеб. пособие для музык. вузов и училищ / М. И. Имханицкий. – Москва: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.

51. Имханицкий, М. И. Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра: Учеб. пособие по курсу «История исполнительства на рус. нар. инструментах» для студентов муз. вузов / М. И. Имханицкий. – Москва: ГМПИ, 1981. – 79 с.

52. Имханицкий, М. И. У истоков русской народной оркестровой культуры / М. И. Имханицкий. – Москва: Музыка, 1987. – 185 с.

53. Имханицкий, М. И. Формирование и развитие русской народной инструментальной культуры письменной традиции: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Имханицкий Михаил Иосифович; Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Киев, 1989. – 32 с.

54. История оркестра // Сайт Государственного академического русского оркестра им. В. В. Андреева. – URL: <https://andreyev-orchestra.ru/onas/istoriya-orkestra.html> (дата обращения: 18.01.2024).

55. Кильдюшкина, А. Ю. Становление академической традиции в оркестровом народно-инструментальном искусстве Мордовии: от XIX к XXI веку: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Кильдюшкина Анастасия Юрьевна; Морд. гос. ун-т им. Н.П. Огарева. – Саранск, 2015. – 21 с.

56. Кильдюшкина, Т. А. География распространения оркестра русских народных инструментов / Т. А. Кильдюшкина // Новое слово в науке и образовании: материалы международной научно-практической конференции, г. Минск, Белоруссия, 3 октября 2016 г. / Издательство «Мир науки»; гл. ред., отв. За выпуск А. И. Вострецов. – Минск: Издательство «Мир науки», 2016. – С. 140–143. – URL: http://science-peace.ru/files/NSvNO_2016.PDF (дата обращения: 18.01.2024).

57. Клименко, А. Е. Духовые инструменты в военной музыке Древней Руси / А. Е. Клименко // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. –

№ 2(35). – С. 11–17. – URL: <https://rostcons.ru/assets/almanac/alm2019-2.pdf> (дата обращения: 18.01.2024).

58. Клименко, А. Е. Духовые инструменты в русской музыкальной культуре XVII – начала XIX века : дис. ... канд. искусствоведения / Клименко Анна Евгеньевна; Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. – Красноярск, 2017. – 235 с. – URL: https://rostcons.ru/assets/disser/2018/klimenko_dis.pdf (дата обращения: 18.01.2024).

59. Копырюлин, М. С. Переложения симфонической музыки для оркестра русских народных инструментов: исторический, образовательный и практический аспекты: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Копырюлин Михаил Сергеевич; ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова». – Ростов-на-Дону, 2022. – 22 с.

60. Леонтович О. А. Китайская музыкальная метафора / О. А. Леонтович, О. В. Мухтарова // Грани познания. – 2015. – № 8 (42). – С. 158–162. – URL: <http://grani.vspu.ru/files/publics/1449497093.pdf> (дата обращения: 18.01.2024).

61. Ли, И. Обоснование хронологии китайской симфонической музыки / Ли Исюань // Манускрипт. – 2019. – Т. 12, № 11. – С. 269–273.

62. Ливанова, Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы: в 2 т. / Т. Н. Ливанова. – Москва: Музгиз, 1953. – Т. 2. – 476 с.

63. Ло, Ч. История Харбинского симфонического оркестра / Ло Чжихуэй // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2015. – № 175. – С. 125–128

64. Ло, Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: дис. ... канд. искусствоведения / Ло Чжихуэй; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2016. – 213 с.

65. Лу, Луин. Марио Пачи (Мэй Байчи) – дирижер Шанхайского симфонического оркестра (1919–1942) / Лу Луин // Научная электронная

библиотека «КиберЛенинка». – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mariopachi-mey-baychi-dirizher-shanhayskogo-simfonicheskogo-orkestra-1919-1942/viewer> (дата обращения: 20.04.2023).

66. Лю, Гэ. Традиционные инструменты в общем музыкальном воспитании современного Китая : дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Лю Гэ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2012. – 199 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/traditsionnye-instrumenty-v-obshchem-muzykalnom-vospitanii-sovremennogo-kitaya> (дата обращения: 19.05.2023).

67. Лю, Цзинь. К вопросу о влиянии русских музыкантов на становление оперной культуры в Китае / Лю Цзинь // Письма в эмиссия. Оффлайн. – 2009. – № 4. – С. 1323. – URL: <http://www.emissia.org/offline/2009/1323.htm> (дата обращения: 18.01.2024).

68. Максимов, Е. И. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов: Ист. очерки. Учеб. пособие для ин-тов культуры и искусств / Е. И. Максимов. – Москва: Сов. композитор, 1983. – 152 с.

69. Максимов, Е. И. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов: Ист. очерки / Е. Максимов. – Москва: Сов. композитор, 1983. – 152 с.

70. Макуни, Н. «Шицзин» – книга, ставшая менталитетом / Н. Макуни // Эстезис: Азиатская литература. – 2017. – № 4. – URL: <https://aesthesis.ru/magazine/april17/shijing> (дата обращения: 18.01.2024).

71. Махан, В. В. Домра в России: истоки и возрождение: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Махан Вера Владимировна; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. – Москва, 2017. – 30 с.

72. Махан, В. В. Загадка древнерусской домры / В. В. Махан // Обсерватория культуры. – 2015. – № 1. – С. 52–61. – URL: <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2015-0-1-52-61> (дата обращения: 19.05.2023).

73. Мациевский, И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. В. Мациевский. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 517 с.

74. Мищенко, Л. А. Великорусский оркестр В. В. Андреева как межкультурный феномен (к 120-летию создания) / Л. А. Мищенко // Наука. Искусство. Культура. – 2016. – Вып. 2 (10). – С. 42–56.

75. Мороз, В. Д. Из истории становления и развития коллективного инструментального музицирования в России / В. Д. Мороз, О. В. Слеува // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2014. – № 4 (40). – С. 87–91. – URL: <https://studylib.ru/doc/2237943/udk-783-v.-d.-moroze--o.-v.-slueva-iz-istorii-stanovleniya> (дата обращения: 19.05.2023).

76. Морозов, А. А. Скоморохи на севере / А. А. Морозов // Север: Альм. Архангельского отд. Союза сов. Писателей. – Архангельск: Арханг. изд-во тип. им. Склепина, 1946. – С. 193–245.

77. Музыкальная эстетика России XI – XVIII веков / Сост. текстов, переводы и общ. вст. статья А. И. Рогова. – Москва: Музыка, 1973. – 248 с.

78. Музыкальная эстетика стран Востока: Сборник / общ. ред. и вступ. статья В. П. Шестакова. – Москва: Музыка, 1967. – 414 с.

79. Музыкальные инструменты мира. Иллюстрированная энциклопедия / пер. с англ. Т. В. Лихач. – Минск: Попурри, 2001. – 320 с.

80. Мушкина, С. В. Феномен системного развития народно-инструментального искусства в индустриальном Магнитогорске: истоки, особенности, проблемы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Мушкина Светлана Викторовна; Магнитог. гос. консерватория им. М.И. Глинки. – Магнитогорск, 2016. – 22 с.

81. Назина, И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты / И. Д. Назина. – Минск: Наука и техника, 1979. – 144 с.

82. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сборник статей и материалов: в 2 частях / Союз композиторов РСФСР, Комиссия музыковедения и фольклора; под общей редакцией Е. В. Гиппиуса. – Москва: Советский композитор, 1987. – Ч. 1. – 260 с.

83. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сборник статей и материалов: в 2 частях / Союз композиторов РСФСР,

Комиссия музыковедения и фольклора; под общей редакцией Е. В. Гиппиуса. – Москва: Советский композитор, 1988. – Ч. 2. – 325 с.

84. Новоселова, А. В. Ба Инь: восемь родов звука в музыкальной культуре Китая / А. В. Новоселова // Китайская традиционная музыка 中國傳統樂 . – URL: <https://vk.com/@traditionalmusic-ba-in-vosem-rodov-zvuka-v-muzykalnoi-kulture-kitaya> (дата обращения: 19.05.2023).

85. Новоселова, А. В. Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: дис. ... канд. искусствоведения / Новоселова Анастасия Владимировна; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2015. – 245 с.

86. Ованесян, Л. Г. Тютнярские частушки как словесно-музыкальный феномен: дис. ... канд. филологических наук / Ованесян Лариса Геннадьевна; Челябин. гос. ун-т. – Челябинск, 2011. – 219 с.

87. Огаркова, Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора: XVIII – начало XIX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Огаркова Наталия Алексеевна; Российский ин-т истории искусств. – Санкт-Петербург, 2004. – 36 с.

88. Огаркова, Н. А. Придворная музыкальная культура в России XVIII века: Учебное пособие для высших учебных заведений, ведущих подготовку по направлению 44.04.01 «Педагогическое образование» / Н. А. Огаркова. – 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2016. – 60 с.

89. Пересада, А. И. Оркестры русских народных инструментов: Справочник / А. И. Пересада; общ. ред. Е. И. Максимова. – Москва: Сов. композитор, 1985. – 296 с.

90. Петровская, И. Ф. Другой взгляд на русскую культуру XVII века. Об инструментальной музыке и о скоморохах: исторический очерк / И. Ф. Петровская. – Санкт-Петербург: Композитор, 2013. – 288 с.

91. Писняк, Г. Н. В. В. Андреев: Его роль в демократизации русского искусства конца XIX – начала XX вв. и современность: автореф. дис. ... канд.

исторических наук / АН БССР. Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск, 1973. – 22 с.

92. Полевая, М. В. Просветительская деятельность В. В. Андреева в контексте общественного движения России конца XIX – начала XX вв.: автореф. дис. ... канд. ист. наук / Полевая Марина Валентиновна; Моск. гос. обл. ун-т. – Москва, 2007. – 29 с.

93. Полуэктова, О. В. Китайская дворцовая музыка эпохи Тан из японских источников: структурно-аналитический аспект: дис. ... канд. искусствоведения / Полуэктова Ольга Викторовна; Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 1999. – 194 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/kitaiskaya-dvortsovaya-muzyka-epokhi-tan-iz-yaponskikh-istochnikov-strukturno-analiticheskii> (дата обращения: 19.05.2023).

94. Польшина, А. Д. Оркестр русских народных инструментов в творчестве композиторов XX века: Лекция по курсу «История исполнительства на рус. нар. Инструментах» для студентов муз. вузов / А. Д. Польшина. – Москва: ГМПИ, 1978. – 64 с.

95. Попонов, В. Б. Оркестр Хора им. Пятницкого / В. Б. Попонов. – Москва: Сов. композитор, 1979. – 173 с.

96. Попонов, В. Б. Русская народная инструментальная музыка / В. Б. Попонов. – Москва: Знание, 1984. – 112 с.

97. Поучение Даниила, митрополита всея Руси / Подготовка текста, перевод и комментарии Н. В. Поньрко // Библиотека литературы Древней Руси. Том 9 (конец XV – первая половина XVI века). – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istoriya_Tserkvi/biblioteka-literatury-drevnej-rusi-tom-9/21 (дата обращения: 19.05.2023).

98. Пушкарская, Н. В. Пять стихий в современной культуре Китая / Н. В. Пушкарская // Философия и культура. – 2021. – № 1. – С. 10–29. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33489 (дата обращения: 20.04.2023).

99. Пэн Сювэнь // Энциклопедия Китая: АБИРУС. – URL: <https://www.abirus.ru/content/564/623/624/20915/21127/21527.html> (Дата обращения: 19.05.2023).

100. Пяо Дуншэн // Энциклопедия Китая: АБИРУС. – URL: <https://www.abirus.ru/content/564/623/624/20915/21127/21521.html> (Дата обращения: 19.05.2023).

101. Разин, Е. А. Военная организация Новгорода // Е. А. Разин. Войны Древней Руси. От походов Святослава до сражения Александра Невского. – URL: https://4italka.su/nauka_obrazovanie/istoriya/520663/fulltext.htm (дата обращения: 19.05.2023).

102. Революция и культура: сквозь призму времени: монография / Г. А. Аванесова, О. Н. Астафьева, Н. Б. Кириллова (отв. ред.), К. Э. Разлогов и др. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2017. – 222 с. – URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/53892/3/978-5-7996-2245-9_2017.pdf (дата обращения: 09.12.2023).

103. Розанов, В. И. Инструментоведение: Пособие для руководителей оркестров рус. нар. инструментов / В. И. Розанов. – Изд. перераб. и доп. – Москва: Сов. композитор, 1981. – 130 с.

104. Сим Еунг Бо. Современное исполнительство на русских народно-академических инструментах: совершенствование и китч: на примере Санкт-Петербургского ансамбля «Терем-квартет»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Сим Еунг Бо; Рос. ин-т истории искусств. – Санкт-Петербург, 2008. – 19 с.

105. Сказание о Мамаевом побоище / Подготовка текста В. П. Бударagina и Л. А. Дмитриева, перевод В. В. Колесова, комментарии Л. А. Дмитриева. – URL: https://drevlit.ru/parallel_text/skazanie_o_mamaevom.php (дата обращения: 18.01.2024).

106. Скоморох // Даль В. Толковый словарь живаго великорусского языка. – URL: <https://gufo.me/dict/dal/скоморох> (дата обращения: 18.01.2024).

107. Слово о полку Игореве / Дословный перевод Д. С. Лихачева . – URL: https://education.apkpro.ru/media/material_files/140/1312e188-2872-4376-8972-7add816b1578.pdf (дата обращения: 18.01.2024).

108. Снежинская, М. Г. Эволюция музыкальной индустрии: краткий исторический очерк / М. Г. Снежинская // Вестник РГГУ. – 2018. – Т. 13. – № 3. – С. 73–83. – URL: <https://philosophy.rsuh.ru/jour/article/viewFile/201/199> (дата обращения: 19.05.2023).

109. Соколов, Ф. В. В. В. Андреев и его оркестр: Очерк / Ф. В. Соколов. – Ленинград : Музгиз, 1962. – 110 с.

110. Су, Юйчен. О становлении китайского оркестра народных инструментов // Комуникативна організація музичного твору. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: зб. ст. – Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2015. – Вип. 116. – С. 155–163.

111. Сыма, Цянь. Исторические записки («Ши цзи») в 9 т. / Пер. с кит. и коммент. Р. В. Вяткина и В. С. Таскина. – Москва: Наука, 1986. – Т. 4. – 453 с. – URL: <https://coollib.com/b/523632/read> (дата обращения: 19.05.2023).

112. Ташматова, А. Р. Проблемы формирования и развития оркестрового исполнительства на народных (реконструированных) инструментах в Узбекистане: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Ташматова Азатгуль Рахимовна; НИИ искусствознания Академии Художеств Узбекистана. – Ташкент, 1998. – 18 с.

113. Тихомиров, Г. В. Инструменты русского народного оркестра / Г. В. Тихомиров. – Москва: Музыка, 1983. – 112 с.

114. У, Ген-Ир. История музыки Восточной Азии: Китай, Корея, Япония: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 050600 – Художественное образование / У Ген-Ир. – Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2011. – 544 с.

115. У, Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): историко-теоретический анализ: автореф. дис. ... д-ра

искусствоведения / У Ген-Ир; Российский гос. пед. Ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2012. – 41 с.

116. У, Ген-Ир. Формирование музыкальной культуры в Древнем Китае / У Ген-Ир // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-muzykalnoy-kultury-v-drevnem-kitae/viewer> (дата обращения: 20.04.2023).

117. Усов, А. И. Вопросы теории и практики игры на валторне / А. И. Усов. – Москва: Музгиз, 1957. – 132 с

118. Ушенин, В. В. Становление и развитие профессионального народно-инструментального искусства на Дону (1920–1990-е годы). Исполнительство и педагогика: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Ушенин Владимир Васильевич; Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2006. – 25 с.

119. Фаминцын Александр Сергеевич // Биографика СПбГУ. Санкт-Петербургский государственный университет. – URL: <https://bioslovhist.spbu.ru/histschool/2254-famincyn-aleksandr-sergeevic.html> (дата обращения: 18.01.2024).

120. Хисамутдинов, А. А. Русские музыканты в Китае / А. А. Хисамутдинов; под ред. Т. В. Прудкогляд. – Электрон. дан. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2015. – URL: <https://www.abirus.ru/user/files/Ebooks/rusmuz.pdf> (дата обращения: 19.05.2023).

121. Хоу, Чанчжи. Историографический очерк о выдающихся китайских кларнетистах – педагогах-методистах и исполнителях / Хоу Чанчжи, М. Р. Чёрная // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 42. – С. 84–90.

122. Царская грамота в Белгород от 1648 года от царя Алексея Михайловича Романова / Источник: Описание государственного архива старых дел. Иванов П. – Москва, 1850. – С. 296–299. – URL:

https://ru.wikisource.org/wiki/Царская_грамота_в_Белгород_об_исправлении_нравов_и_уничтожении_суеверий (дата обращения: 18.01.2024).

123. Цзо, Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае / Чжэньгуань Цзо. – Санкт-Петербург: Композитор, 2015. – 334 с.

124. Цзян, Ицюнь. Дирижер оркестра народных инструментов в образовательном процессе современного Китая / Ицюнь Цзян // Педагогика искусства: Электронный журнал. – 2015. – № 2. – С. 96–103. – URL: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/dirizher-orkestra-narodnyhinstrumentov-v-obrazovatelnom-processe-sovremennogo> (дата обращения: 20.04.2023).

125. Цзян, Ицюнь. Развитие современных народно-инструментальных ансамблей в Китае / Цзян Ицюнь // Интерактивная наука. Культурология и искусствоведение. – 2016. – № 8. – С. 27–29. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-sovremennyh-narodno-instrumentalnyh-ansambley-v-kitae/viewer> (дата обращения: 20.04.2023).

126. Чагадаев, А. С. В. В. Андреев. 1861-1918 / А. С. Чагадаев. – 2-е изд. – Москва: Музгиз, 1961. – 35 с.

127. Чжао, Сяобин. К вопросу о значимости китайского канона поэзии «Шицзин» / Чжао Сяобин, Чжао Вэньцин // Гуманитарный вектор. – 2021. – Т. 16, № 1. – С. 25–33.

128. Чжао, Сяолин. Влияние Культурной революции на деятельность национальных оркестров Китая / Чжао Сяолин // Манускрипт. – 2020. – Т. 13, №. 10. – С. 245–250.

129. Чжао, Сяолин. Симфонические оркестры в китайских университетах: история, функции, структура: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3. / Сяолин Чжао; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2022. – 204 с.

130. Чжао, Сяолин. Университетские оркестры Китая и их функции в социокультурном пространстве / Сяолин Чжао // Манускрипт. – 2021. – Т. 14,

№ 12. – С. 2826–2831. <https://manuscript-journal.ru/article/mns20210513/fulltext>
(дата обращения: 20.04.2023).

131. Чунин, В. С. Современный русский народный оркестр / В. С. Чунин.
– Москва: Музыка, 1990. – 96 с.

132. Чупахина, Т. И. Прошлое и настоящее русских профессиональных оркестров народных инструментов / Т. И. Чупахина // Chronos. – 2020. – № 9 (48). – С. 43–48.

133. Чэнь, Сицзэ. О системе обучения дирижеров в Китае (методические наблюдения) / Чэнь Сицзэ // Художественное образование и наука. – 2021. – №1 (26). – С. 24–29.

134. Чэнь, Сицзэ. Становление профессии дирижера в Китае: влияние российской школы, обретение самобытности: дис. ... канд. искусствоведения / Чэнь Сицзэ; Магнитогорская гос. консерватория (академия) имени М. И. Глинки. – Москва, 2021. – 270 с.

135. Чэнь, Цзэкан. Традиционные ударные инструменты и их роль в исторической ретроспективе и современной музыкальной культуре Китая / Чэнь Цзэкан // Художественное образование и наука. – 2019. – № 4. – С. 146–156.

136. Шабунина, О. М. Василий Васильевич Андреев: концертная деятельность в контексте русской музыкальной эстрады конца XIX – начала XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Шабунина Ольга Михайловна; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. – Москва, 2019. – 34 с.

137. Шитикова, Р. Г. Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия / Р. Г. Шитикова, Ли Юнь // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 2А. – С. 38-55.

138. Шнеерсон, Г. М. Музыкальная культура Китая / Предисл. Д. Кабалевского. – Москва: Музгиз, 1952. – 251 с.

139. Щедрин, И. И. Русский народный оркестр в пространстве современной музыкальной культуры / И. И. Щедрин // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2008. – № 4. – С. 62–72.

140. Юдин, В. А. Балалайка во фраке. К 160-летию со дня рождения В. В. Андреева (1861 – 1918) // Информационный портал «Русская народная линия». – URL: https://ruskline.ru/analitika/2021/02/03/balalaika_vo_frake (дата обращения: 18.01.2024).

141. Янь, Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня: дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Янь Цзянань; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2020. – 203 с.

142. Янь, Ян. Деятельность китайских оркестров традиционных инструментов нового типа в 1960-е – 1970-е годы // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти. – 2018. – Вип. № 49. – С. 198–211. – URL: [The_activities_of_the_Chinese_orchestras_of_the_tr.pdf](#) (дата обращения: 19.05.2023).

143. Янь, Ян. Формирование китайского оркестра традиционных инструментов нового типа в 1920–1930 годы / Ян Янь // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2018. – Вип. 50. – С. 165–180.

На китайском языке:

144. Ван, Вэй. Характеристики Китайского национального оркестра / Вэй Ван // Журнал профессионального колледжа Цзямуси. – Профессиональный колледж Цзямуси: Цзямуси, июль 2018(07). – С. 369–372.

王玮. 《中国民族管弦乐团的配器特点》. 佳木斯职业学院学报, 佳木斯职业学院: 佳木斯, 2018年7月, 369-372。

145. Ван, Сяои. Первое специальное зарубежное выступление Национального оркестра Национальной оперы / Сяои Ван // «Маленький

виртуоз». – Ганьсу: Ассоциация музыкантов Ганьсу, 2014 (04), – 72 с. 王晓易.

《国戏民族管弦乐团首次对外专场演出》. 小演奏家, 甘肃省音乐家协会:
甘肃, 2014年4月, 72页。

146. Ван, Цзянпин. Размышления о рациональном создании Китайского народного оркестра / Цзянпин Ван // Журнал «Голоса Жёлтой реки». – 2011. – № 16. – С. 38–39. 王江萍. 浅谈合理建立中国民族管弦乐队的几点思考 2011(16), 第 39 页, 共 38–39 页. 黄河之声杂志.

147. Ван, Чжиган. Краткое обсуждение использования Суона в национальных оркестрах / Чжиган Ван // Оценка искусства: Провинциальная федерация литературных и художественных кругов Гуйчжоу: Гуйчжоу, 2017. – №19. – С. 31-32. 王志刚, 《浅谈唢呐在民族管弦乐团中的运用》, 艺术评鉴, 贵州省文学艺术界联合会: 贵州, 2017年№19, 31-32页。

148. Ван, Чжиган. Управление и применение бамбуковой флейты в национальном оркестре / Чжиган Ван // Журнал «Голоса Желтой реки». – Тайюань: Федерация литературных и художественных кругов Шаньси, 2017. – №18. – 69 с. 王志刚, 《民族管弦乐团中竹笛的控制运用》, 黄河之声, 山西省文学艺术界联合会: 太原, 2017年№18, 69页。

149. Ван, Чжичэн. Русские зарубежные китайские музыканты в Шанхае (1920-1940-е годы) (упрощенный китайский) / Чжичэн Ван. – Шанхай: Шанхайская консерватория музыки, 2007. – 579 с. 汪之成. 俄僑音樂家在上海 (1920s–1940s) (簡體書). 上海: 上海音樂學院, 2007. 579 页.

150. Ван, Шицзюнь. Анализ факторов, влияющих на уровень исполнения национальных ансамблей в колледжах и университетах (на примере Национального оркестра Юго-Западного университета) / Шицзюнь Ван. – Чунцин: Издательство Юго-Западного университета, 2022. – №4. – С.

43. 王士君, 《影响高校民族乐团演奏水平的因素分析 ——以西南大学民族乐团为例》, 西南大学出版社: 重庆, 2022 年 №4, 43 页。

151. Ван, Юйцзе. Дискуссия об исследовании профессионального развития этнических оркестров в местных прикладных колледжах и университетах (на примере колледжа Хэчи) / Юйцзе Ван // Оценка искусства. – Гуйчжоу: Провинциальная федерация литературных и художественных кругов Гуйчжоу, 2022. – №13. – С. 111-113. 万玉杰, 《试论地方应用型高校民族管弦乐团的专业化发展探索——以河池学院为例》, 艺术评鉴, 贵州省文学艺术界联合会: 贵州, 2022 年 №13, 111-113 页。

152. Ван, Юхэ. История современной китайской музыки 1949-2000 / Юхэ Ван. – Пекин: Центральная консерватория музыки, 2009 (12). – 297 с. 汪毓和, 《中国现代音乐史纲 1949-2000》, 中央音乐学院出版社: 北京, 2009 年 12 月, 297 页。

153. Гао, Шань. Статус и роль ударных инструментов в национальных оркестрах / Шань Гао // Ежемесячный отчет «Драма и тень». – Цзянсу: Академия культуры и искусств Цзянсу, 2020 (05). – С. 90–91. 高山, 《打击乐在民族管弦乐团中的地位和作用》, 剧影月报, 江苏省文化艺术研究院: 江苏, 2020 年 5 月, 90-91。

154. Гао, Юэ. Исследование основной конкурентоспособности Китайского филармонического оркестра / Юэ Гао. – Тяньцзинь: Издательство Тяньцзиньской консерватории музыки, май 2022 г. – С. 55. 高悦, 《中国爱乐乐团核心竞争力研究》, 天津音乐学院出版社: 天津, 2022 年 5 月, 55 页。

155. Го, Мин. Избранные произведения народной музыки Го Мина. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории музыки, 2018 (03). – 75 с.

郭鸣, 《郭鸣民乐作品选》, 上海音乐学院出版社: 上海, 2018年3月, 75页。

156. Гун, Вэй. Исследование по созданию и развитию этнических оркестров в колледжах и университетах с точки зрения современного эстетического образования / Вэй Гун // Оценка искусства: – Гуйчжоу: Государственная и провинциальная федерация литературных и художественных кругов, 2022 (06). – С.139-141. 龚维, 《当代美育视角下高校民族管弦乐团的建设与发展研究》, 艺术评鉴, 州省文学艺术界联合会: 贵州 2022年6月, 139-141页。

157. Дай, Инь. Интеграция звукового баланса Современного национального оркестра / Инь Дай // Ежемесячный отчет «Драма и тень». – Цзянсу: Цзянсуская академия культуры и искусств, 2020 (03). – С.87-88. 戴音, 《现代民族管弦乐团的音响平衡性整合》, 剧影月报, 江苏省文化艺术研究院: 江苏, 2020年3月, 87-88。

158. Дай, Цзюньчао. Исследование современных китайских музыкальных обществ 1900-1949 / Цзюньчао Дай. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2014(09). – 481 с. 戴俊超, 《现代中国音乐社团研究 1900-1949》, 人民音乐出版社: 北京, 2014年9月, 481页。

159. Жэнь, Хуацин. Исследование текущего положения ансамблей народной музыки в университетах Шанхая на примере шести муниципальных художественных ансамблей / Хуацин Жэнь, Сяньи Ли // Оценка искусства. – Гуйчжоу: Федерация литературных и художественных кругов провинции Гуйчжоу, 2017. – № 7. – С. 45–48. 任华清, 李湘宜, 《上海市高校民乐团现状

调查与发展研究——以六个市级艺术团为例》，艺术评鉴，贵州省文学艺术界联合会：贵州，2017年№7，45–48页。

160. Знаменитые китайские художественные коллективы // Центр культурно-художественных талантов Министерства культуры Китайской Народной Республики. – Пекин: Издательство Китайской федерации литературы и искусства, октябрь 1999 (10). – 397 с. 中华人民共和国文化部文化艺术人才中心，《中国著名艺术表演团体》，中国文联出版公司：北京，1999年10月，397页。

161. Коллекция усовершенствованных национальных музыкальных инструментов. / Институт китайской музыки; Центральная консерватория музыки. Пекин: Музыкальное издательство, 1961(12). – Том 1. – 143 с. 中央音乐学院中国音乐研究所，《民族乐器改良文集 第1册》，音乐出版社：北京，1961年12月，143页。

162. Куань, Чжун. Исследование концепции тембра в китайских национальных оркестровых инструментах в двадцатом веке / Чжун Куань. – Пекин: издательство Столичного педагогического университета, 2009. – №2. – 212 с. 匡君，《二十世纪中国民族管弦乐配器中的音色观念研究》，首都师范大学出版社：北京，2009年№2，212页。

163. Ли, Вандонг. Взаимодействие звука, фона и смысла: сравнительное исследование на примере Студенческого национального оркестра Шанхайского нормального университета и Университета Чжэнчжоу / Вандонг Ли. – Шанхай: Издательство Шанхайского нормального университета, 2019. – № 8. – 133 с. 李婉冬，《声音、背景与意义的互动：上

海师范大学与郑州大学学生民族管弦乐团个案的比较研究》，上海师范大学出版社：上海，2019年№8，133页。

164. Ли, Вандонг. Разговор о будущем развитии национальных оркестров в колледжах и университетах / Вандонг Ли // Оценка искусства. – Гуйчжоу: Провинциальная федерация литературных и художественных кругов Гуйчжоу, 2019 (02). – С. 119–120. 李婉冬, 《谈高校民族管弦乐团未来发展》，艺术品鉴, 贵州省文学艺术界联合会：贵州, 2019年2月, 119-120页.

165. Ли, Гуйю. Искусство инструментальной музыки / Гуйю Ли. – Тайюань: Издательство Shanxi Education Press, 2005 (02). – 222 с. 李贵武, 《器乐艺术》，山西教育出版社：太原, 2005年2月, 222页。

166. Ли, Лимин. Новое понимание истории развития китайской национальной музыки / Лимин Ли // Музыкальная культура: сборник статей / Под редакцией Ван Хуна. – Пекин, 2009. – С. 163–179. 李利民. 中国民族音乐发展史的新认识 // 音乐文化：文章集/王宏编着。北京, 2009年。第163-179页.

167. Ли, Лимин. Традиционное обновление и культурная идентичность. Распространение и развитие Китайского национального оркестра в Гонконге, Макао, Тайване и за рубежом / Лимин Ли // Music Research, People's Music Publishing House. – Пекин, 2019. – № 6. – С. 96–105. 李丽敏, 《传统更新与文化认同——中国民族管弦乐队在港、澳、台地区及海外的传播与发展》，音乐研究, 人民音乐出版社：北京, 2019年№6, 96-105页。

168. Ли, Тин. Анализ развития и перспектив Национального оркестра / Тин Ли // Журнал «Драматический дом». – Хубэй, 2017. – № 24. – С.63-65. 李庭, 《民族管弦乐团的发展与前景分析》, 戏剧之家, 戏剧之家杂志社: 湖北, 2017年 №24, 63-65。

169. Ли, Юаньцин. Поговорим о принципе совершенствования музыкальных инструментов / Юаньцин Ли // Народная музыка. – 1955. – № 4. – С. 32-34. 李元庆. 谈提高乐器的原则 / 李元庆 // 民间音乐. – 1955. – 4号。 – 第 32–34 页。

170. Лу, Бинь. Познание роли виолончели, западного музыкального инструмента, в национальном оркестре / Бинь Лу. – Провинция Цзилинь: Цзилиньская академия искусств, 2019 (1). – 18 с. 路彬, 《西洋乐器大提琴在民族管弦乐团中的角色认知》, 吉林艺术学院: 吉林省, 2019,1月, 18页。

171. Лу, Бинь. Познание роли западного музыкального инструмента виолончели в Национальном оркестре / Бинь Лу. – Цзилинь: Цзилиньская академия искусств, 2019(11). – 18 с. 路彬, 《西洋乐器大提琴在民族管弦乐团中的角色认知》, 吉林艺术学院: 吉林, 2019年1月, 18页。

172. Лу, Иньин. Национальный оркестр и строительство музыкальной культуры университетского городка / Иньин Лу // Журнал Чанцзянского университета (Издание по социальным наукам). – Хубэй: Издательство Чанцзянского университета, 2013(12). – С. 217–218. 卢盈盈, 《民族管弦乐团与大学校园音乐文化建设》, 长江大学学报(社会科学版), 长江大学出版社: 湖北, 2013年12月, 217–218页。

173. Лю, Жэньжэнь. Краткое описание истории современной китайской музыки / Жэньжэнь Лю. – Пекин: Народное музыкальное

издательство, 2009 (07). – 569 с. 刘再生, 《中国近代音乐史简述》, 人民音乐出版社: 北京, 2009年7月, 569页。

174. Лю, Жэньжэнь. Теоретическая сублимация дирижерской практики: Краткий обзор книги Пак Дуншэна «Заметки о репетиции дирижера – Интеграция звука и регулирование тембра Китайского национального оркестра» / Жэньжэнь Лю // Народная музыка. – Пекин: Ассоциация китайских музыкантов, 2013 (11). – С. 85–87. 刘再生, 《指挥实践的理论升华—简评朴东生《指挥排练札记—中国民族管弦乐队的音响整合与音色调控》》, 人民音乐, 中国音乐家协会: 北京, 2013年11月, 85–87页。

175. Лю, Ин. Анализ реформ и развития китайского народного оркестра / Ин Лю // [J]. Критика искусства. – 2018 (11). – С. 53–56. 刘颖, 中国民族管弦乐队的改革与发展探析[J].艺术评鉴,2018(11):53–56.

176. Лю, Сию. Исследование модели управления и функционирования Национального оркестра / Сию Лю. – Пекин: Китайская консерватория музыки Пресс, 2019 (09). – 88 с. 刘斯雨, 《民族管弦乐团管理运营模式研究》, 中国音乐学院出版社: 北京, 2019年9月, 88页。

177. Лю, Сюэлин. Эксперимент по развитию современного искусства Гучжэн / Сюэлин Лю // Современная музыка Цзилинь. – Цзилинь: Аудиовизуальное издательство, 2022. – № 5. – С. – 136–138. 刘雪琳, 《试论现代古筝艺术的发展》, 当代音乐, 吉林音像出版社: 吉林, 2022年№5, 136–138页。

178. Лю, Тянье. Исследование формирования и управления духовыми ансамблями колледжей в эпоху новых медиа (обзор редактирования и коммуникации музыки в новых медиа) / Тянье Лю // Китайский журнал радио

и телевидения. – Пекин: Китайское общество радио и телевидения, 2021 (04). – 133 с. 刘天野, 《新媒体时代高校管乐团的组建与管理研究——评《新媒体音乐编辑与传播》》, 中国广播电视学刊, 中国广播电视学会: 北京, 2021年4月, 133页。

179. Ма, Инцзюнь. Сборник тезисов докторских и магистерских диссертаций Китайской академии музыки / Инцзюнь Ма, Цывэй Чжан. – Пекин: Издательство Пекинского университета почты и телекоммуникаций, 2019 (03). – 274 с. 马英琿, 张紫薇, 《中国音乐学院博硕士学位论文摘要汇编》, 北京邮电大学出版社: 北京, 2019年3月, 274页。

180. Музыкальный энциклопедический словарь. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1998. – 158 с. 音乐百科全书. 北京: 人民音乐出版社, 1998年. 158页.

181. Мэн, Ци. Шанхайская премьера оригинального произведения «Гуанмин» Сучжоуского национального оркестра / Ци Мэн // Музыкальный еженедельник, Пекинская газетная группа: 2021(12). – № 22. – С. 2. 孟绮, 《苏州民族管弦乐团原创作品《光明》沪上首演》, 音乐周报, 北京报业集团: 北京, 2021年12月22日, 2页。

182. Мяо, Сяочжэн. О важности щипковой музыки в национальном оркестре / Сяочжэн Мяо // Популярная литература и искусство. – Провинция Хэбэй, 2010 (07). – С. 17–18. 缪晓铮, 《论弹拨乐在民族管弦乐队中的重要性》, 大众文艺: 河北省, 2010(07), 17-18.c.

183. Национальный редакционный комитет «Интеграции китайской народной инструментальной музыки». – Пекин: Китайский центр ISBN, декабрь 1993. – Т. 2: Интеграция китайской народной инструментальной

музыки в Шанхае. – 2098 с. 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会, 《中国民族民间器乐曲集成 上海卷 下》, 中国 ISBN 中心 : 北京, 1993 年 12 月, 2098 页。

184. Обзор выдающихся дирижеров национального оркестра. Китайское общество национальной оркестровой музыки «Le Tan, Episode 5 “Xinyi Cup”». – Пекин: издательство People's Music, май 2017 г. – 256 с. 中国民族管弦乐学会, 《乐谭 第 5 集 “新绎杯”杰出民族管弦乐指挥论评》, 人民音乐出版社 : 北京, 2017 年 5 月, 256 页。

185. Пак, Доншен. Введение в дирижирование народным оркестром / Доншен Пак. – Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2003. – 119 с. 朴东升. 民乐指挥概论, 中央音乐学院出版社, 2005 第一版共 119 页

186. Пэн, Ли. Исследование национального оркестрового искусства Пэн Сювэня / Ли Пэн. – Пекин: Издательство Центральной консерватории музыки, 2005 (03). – 267 с. 彭丽, 《彭修文民族管弦乐艺术研究》, 中央音乐学院出版社 : 北京, 2005 年 3 月, 267 页。

187. Сун, Цзинь. Исследование создания современной китайской инструментальной музыки / Цзинь Сун, Чжунен Хань, Шу Цинь Ли. – Сучжоу: Издательство Университета Сучжоу, 2019 (01). – 628 с. 宋瑾, 韩锺恩, 李淑琴, 《当代中国器乐创作研究》, 苏州大学出版社 : 苏州, 2019 年 1 月, 628 页。

188. Сунь, Иньронг. Сравнительное исследование применения китайских и зарубежных ударных инструментов в симфонических оркестрах и народных ансамблях (на примере турецких тарелок и китайских малых тарелок) / Иньронг Сунь. – Пекин: China Conservatory of Music Press, 2019 (09).

– 26 с. 孙银榕, 《中外打击乐器在交响乐团与民乐团中的应用比较研究 —— 以土耳其对镲、中国小钹为例》, 中国音乐学院出版社: 北京, 2019 年 9 月, 26 页。

189. Сунь, Кэжэнь. Дискуссия о реформе системы национальных оркестров в нашей стране / Кэжэнь Сунь, Синь Чэнь, Фэнь Ся, Юрьен Линь // Музыкальные инструменты. – 1978. – № 4. – С. 15–23. 孙可人。我国民族乐团体制改革的探讨 / 孙可人、陈欣、夏芬、林育仁 // 乐器。1978。– 4 号。– 第 15–23 页。

190. Сунь, Кэжэнь. О перспективах китайского национального симфонического оркестра в XXI веке / Кэжэнь Сунь // Журнал Института работников искусства провинции Чжэцзян. – 2013 (02). – С. 1–10. 孙可伦。中国民族交响乐团在 21 世纪的发展前景[J]浙江美术学院学报。2013(02)。第 1–10 页。

191. Сунь, Сюэцин. Исследование феномена оркестровки гуандунской музыки в контексте культурной экологии (на примере Национального оркестра Хайчжу) / Сюэцин Сунь. – Гуанчжоу: Издательство Университета Гуанчжоу, 2019. – № 4. – С. 59. 孙学庆, 《文化生态语境下广东音乐管弦化现象研究 ——以海珠民族乐团为例》, 广州大学出版社: 广州, 2019 年 №4, 59 页。

192. Сюй, Фан. О профессиональных требованиях Национального оркестра к исполнению на ударных инструментах (на примере Сингапурского китайского оркестра) / Фан Сюй. – Пекин: Китайская консерватория музыкальной прессы, 2019. – № 9. – 18 с. 徐帆, 《论民族管弦乐团对于打击

乐演奏的职业要求——以新加坡华乐团为例》，中国音乐学院出版社：北京，2019年№9，18页。

193. Сяо, Дапэн. Предварительное исследование по созданию национальных оркестров в обычных университетах в Новый период (на примере Национального оркестра Пекинского химико-технологического университета) / Дапэн Сяо // Народная музыка; Ассоциация музыкантов Китая. – Пекин. – 2022. – № 3. – С. 74-77. 肖大鹏, 《新时期普通高校民族管弦乐团建设初探——以北京化工大学民族管弦乐团为例》，人民音乐，中国音乐家协会：北京，2022年№3，74-77页。

194. Сяо, Сюэцзюнь. Полное собрание статей о традиционной инструментальной музыке и музыкальных типах 1901-1969 / Сюэцзюнь Сяо. – Пекин: Издательство Народной музыки, 2006 (07). – 540 с. 肖学俊, 《传统器乐与乐种论文综录 1901-1969》，人民音乐出版社：北京，2006年7月，540页。

195. Тан, Цзяньпин. Форум в Хуале и Кубок Синьши, серия классических произведений для национального оркестра, удостоенных наград «Houtu» издательства «Народная музыка» / Цзяньпин Тан. – Пекин, июнь 2017. – 63 с. 唐建平, 《华乐论坛暨“新绎杯”经典民族管弦乐作品评奖获奖作品系列丛书后土》，人民音乐出版社：北京，2017年6月，63页。

196. Тан, Цзяньшен. Китайская народная музыка / Цзяньшен Тан. – Пекин: Китайский народный издательский дом. - 2016. – 113 с. 唐建生. 《中国民乐》中国人民出版社.北京，2016. —113页.

197. Тянь, Юй. Изучение музыки Китая и поиск ветра нации: обсуждение и размышления о китайской национальной музыке / Юй Тянь. –

Шэньян: Издательство Шэньян, 2018 (08). – 217 с. 田宇, 《探中华之乐 求民族之风 中国民族音乐的探讨及思考》, 沈阳出版社: 沈阳, 2018年8月, 217页。

198. У, Годун. Китайская музыка / Годун У. – Шанхай: Издательство перевода литературы на иностранные языки, 1999. – 134 с. 伍国栋, 中国音乐。上海: 外文翻译出版社, 1999年。134页。

199. Ху, Ицзюнь. Западное качественное образование / Ицзюнь Ху. – Сиань: Цинхайский народный издательский дом, 2019. – 43 с. 胡一军。西部素质教育 / 胡一军。-西安: 青海人民出版社, 2019。43页。

200. Хуан, Сяохэ. Эхо души, Оценка знаменитых песен Мировой симфонии / Сяохэ Хуан. – Гуандун: Гуандунское народное издательство, 2016 (06). – 344 с. 黄晓和, 《心灵的回响 世界交响乐名曲赏析》, 广东人民出版社: 广东, 2016年6月, 344页。

201. Хэ, Вэй. Современная музыка / Вэй Хэ. – Цзилинь: Цзилиньское музыкальное издательство, 2019. – 51 с. 何伟。现代音乐 / 何伟。 – 吉林: 吉林音乐出版社, 2019。 – 51页。

202. Хэ, Мэнсянь. Наследование и замещение: эмпирическое исследование инноваций в арт-менеджменте Гонконгского китайского оркестра / Мэнсянь Хэ // Журнал Академии Чичжоу. – Чичжоу: Издательство Университета Чичжоу, 2016. – № 30. – С. 111–117. 何梦娴, 《传承与替变:香港中乐团艺术管理创新的实证研究》, 池州学院学报, 池州学院出版社: 池州, 2016年№30, 111–117页。

203. Цай, Гогуан. Краткий анализ применения суоны в крупных национальных оркестрах (на примере традиционных скрипичных и альтовых суон, клавишных альтовых и теноровых суон) / Гогуан Цай // Музыкальное время и пространство. – Гуйчжоу: Провинциальная федерация литературных и художественных кругов, 2015. – № 17. – 112 с. 蔡国光, 《浅析唢呐在大型民族管弦乐团中的应用——以传统高音、中音唢呐,加键中音、次中音唢呐为例》, 音乐时空, 贵州省文学艺术界联合会: 贵州, 2015年 №17, 112页。

204. Цзинь, Цзинь. «Партитура безмолвна, а сердце звучит, посылая любовь, играя на оркестровых струнах»: Рецензия на Е. Конга и концерт Молодежного национального оркестра Центральной консерватории музыки / Цзинь Цзинь // Музыкальное время и пространство. – Гуйчжоу: Провинциальная литературная федерация Гуйчжоу, 2013. – №13. – С. 78–79. 晋瑾, 《曲谱无声心有声·借挥管弦寄深情—评叶聪与中央音乐学院青年民族管弦乐团音乐会》, 音乐时空, 贵州省文联: 贵州, 2013年 №13, 78–79页。

205. Цзо, Яньфан. Развитие традиций и инновации. Прослушивание Новогоднего концерта Центрального национального оркестра 2017 года и концерта произведений Сюй Чанцзюня / Яньфан Цзо // Музыкальная жизнь. – Ляонин: Ляонинская федерация литературных и художественных кругов, 2017. – № 8. – С. 61–62. 左延芳, 《弘扬与传承 探索与创新——听"2017年中央民族乐团新年音乐会暨徐昌俊作品音乐会"有感》, 音乐生活, 辽宁省文学艺术界联合会: 辽宁, 2017年 №8, 61–62页。

206. Цзя, Ци. Размышления о развитии современной национальной оркестровой музыки / Ци Цзя // Северная музыка. – 2017. – № 37 (24). – С. 37–49. 佳琦. 现代民族管弦乐发展的思考 / 贾琦 // 北方音乐朴东升. – 2017 朴东升. – № 37 (24) 朴东升. – 第 37–49 页。

207. Цзян, Юн. Использование Суоны в Национальном оркестре / Юн Цзян // Драматический театр. – Хэнаньский университет. – 2020 (09). – 64 с. 姜勇, 《唢呐在民族管弦乐团中的运用》戏剧之家. : 河南大学, 2020(09), 64 (1) 页

208. Цянь, Цзяньмин. Моногатори Синьшэн Шелковый бамбук Сяньхэ: Исследование создания профессиональных этнических групп (1950–2005) / Цзяньмин Цянь. – Цзянсу: Издательство Нанкинской академии искусств, 2011. – № 1. – 254 с. 钱建明, 《物语新声 丝竹相和 —专业民族乐队建制考察研究 (1950~2005) 》, 南京艺术学院出版社: 江苏, 2011年№1, 254页。

209. Чжай, Жиронг. Китайские струнные инструменты. Культурные концепции и практики, разработанные Цинь и Ху / Жиронг Чжай. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории музыки, январь 2008 (01). – 318 с. 翟志荣, 《中国拉弦乐器-系列秦胡研制的文化理念与实践》, 上海音乐学院出版社: 上海, 2008年1月, 318页。

210. Чжан, Донг. Краткое обсуждение инноваций и развития Китайского национального оркестра / Донг Чжан // Film Pictorial (Первая половина месяца). – Шэньси: Профессиональный колледж искусств Шэньси. – 2-14, октябрь. – С. 56–57. 张栋, 《浅谈中国民族管弦乐团的创新与发展》, 电影画刊(上半月刊), 陕西艺术职业学院: 陕西, 2014年10月, 56–57页。

211. Чжан, Цзыруй. Введение в конструкцию и размеры нескольких систематических национальных музыкальных инструментов / Цзыруй Чжан // Коллекция усовершенствованных национальных музыкальных инструментов / Институт китайской музыки; Центральная консерватория музыки. – Пекин: Государственное музыкальное издательство, 1961. – Т. 1. – С. 28. 张家瑞。几种系统性民族乐器的设计与尺寸介绍 / 张家瑞 // 改良型民族乐器收藏 / 中国音

乐学院; 中央音乐学院。 – 北京：国家音乐出版社，1961年。 – 第1卷。 – 第28页。

212. Чжан, Юн. Национальная музыка / Юн Чжан. – Куньмин: Провинциальное бюро культуры «Юньнань», 2019. – 89 с. 147. 张云。 国乐 / 张云。 – 昆明：云南省文化局，2019年。 – 89页。

213. Чжао, Нань. Создание музыкальной культуры Национального оркестра и университетского городка / Нань Чжао. – Шаньдун: Шаньдунская ассоциация музыкантов, 2014. – № 11. – С. 40–41. 赵楠，《民族管弦乐团与大学校园音乐文化建设》，音乐大观，山东省音乐家协会：山东，2014年 №11，40–41页。

214. Чжао, Фейлун. Краткое описание создания национальных оркестров в местных общеобразовательных колледжах и университетах / Фейлун Чжао // Художник. – Тяньцзинь: Федерация литературных и художественных кругов, 2021. – № 4. – С. 58–59. 赵飞龙，《地方综合类院校民族管弦乐团建设简述》，艺术家，文学艺术界联合会：天津，2021年 № 4，58–59页。

215. Чжоу, Вэньянь. Очарование народных музыкальных инструментов Дэхун / Вэньянь Чжоу // Современная нация. – 2011. – № 4. – С. 25–26. 周文彦。民间乐器的魅力德宏 / 周文彦 // 现代民族。–2011–4号。 – 第25–26页

216. Чжоу, Юнь. Гучжэн / Юнь Чжоу, Сяоцзин Нин. – Ухань: Уханьское издательство, 2001 (02). – 124 с. 周耘, 宁晓静，《古筝》，武汉出版社：武汉，2001年2月，124页。

217. Чжун, Миньюань. Священные писания китайской музыки / Миньюань Чжун. – Пекин: Издательство Кюсю, 2006 (01). – 227 с. 钟鸣远,

《中国音乐圣典》，九州出版社：北京，2006年1月，227页。

218. Чэн, Имин. Искусство духового ансамбля / Имин Чэн. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2010 (09). – 218 с. 程义明, 《管乐团合

奏艺术》，人民音乐出版社：北京，2010年9月，218页。

219. Чэн, Сюй. Особенности китайского национального оркестра / Сюй Чэн // Великолепный вид (Форум); Токио-корпорация: литература и средства массовой информации в области культуры. – Хэнань, июль 2020 г. – С. 28-29.

程旭, 《中国民族管弦乐团的配器特点》，大观(论坛), 东京文学文化传媒
有限公司：河南，2020年7月，28-29页。

220. Чэнь, Минчжи. Интерактивное мышление современных национальных оркестровых инструментов (на примере Национального музыкального театра) / Минчжи Чэнь // Журнал Чжэцзянского профессионального колледжа искусств. – Чжэцзян: Издательство Чжэцзянского профессионального колледжа искусств, 2013. – № 11. – С. 31–

39. 陈明志, 《现代民族管弦乐配器的“互动”思维—以国乐剧场为例》，浙江艺术职业学院学报, 浙江艺术职业学院出版社：浙江，2013年№11, 31–39页。

221. Чэнь, Мэн. Краткая дискуссия об оркестровой музыке, рождении и развитии оркестра / Мэн Чэнь // Журнал «Драматический дом». – Хубэй. –

2015. – № 3. – 61 с. 陈萌, 《浅议管弦乐与管弦乐团的诞生发展》，戏剧之家, 戏剧之家杂志社：湖北，2015年№3, 61页。

222. Чэнь, Синь. Исследование исполнения нескольких распространенных этнических музыкальных инструментов, определение высоты тона и связанных с этим проблем ритма / Синь Чэнь. – Провинция Цзянсу: Нанкинская академия искусств. – 2010 (01). – 325 с. 陈欣, 《几种常见的民族乐器演奏, 音高测定和相关音律等问题研究》南京艺术学院: 江苏省, 2010 (01), 325 页

223. Чэнь, Цзе. Шанхайский национальный оркестр: исследование инокультурного восприятия современной национальной музыки / Цзе Чэнь // Shanghai Art Review. – Шанхай: Шанхайский институт искусств, 2018. – № 6. – С. 15–18. 陈洁, 《上海民族乐团: 探寻当代民族音乐的国际表达》, 上海艺术评论, 上海艺术研究所: 上海, 2018 年 №6, 15–18 页。

224. Чэнь, Цзяньго. Национальная инструментальная музыка / Цзяньго Чэнь, Сютин Ван. – Цзинань: Шаньдунское народное издательство, 2014 (09). – 198 с. 陈建国, 王秀庭, 《民族器乐》, 山东人民出版社: 济南, 2014 年 9 月, 198 页。

225. Юй, Цинью. Записи о зарубежном распространении китайской национальной музыки / Цинью Юй // Культурная индустрия. – Тайюань: Издательская группа Шаньси, 2022. – № 3. – С. 163–165. 余沁毓, 《中国民族音乐海外传播实录》, 文化产业, 山西出版集团: 太原, 2022 年 №3, 163–165 页。

226. Ян, Ин. Краткое обсуждение характеристик басовых струнных инструментов и их роли в национальных ансамблях / Ин Ян // Голос Желтой реки. – Тайюань: Федерация литературных и художественных кругов Шаньси, 2021. – № 18. – С. 92–94. 杨映, 《浅论低音弦乐器的特征及在民族乐团中的

作用》，黄河之声，山西省文学艺术界联合会：太原，2021年 № 18，92–94 页。

227. Ян, Маджуан. Моё мнение о сравнении оркестра китайских народных инструментов и западного симфонического оркестра / Маджуан Ян // Журнал национального центрального университета. – 2002 (03). – С. 125. 乐队中国民族乐器与西洋交响乐团比较之我见，杨马转。中央民族大学学报。2002年03期，共125页

228. Ян, Фэй. “Симфония шелкового бамбука”, которая всегда в пути: текущая ситуация и направление развития Сучжоуского национального оркестра / Фэй Ян // Ежемесячный отчет «Драма и тень». – Цзянсу: Цзянсуская академия культуры и искусств, 2020 (04). – С. 34–36. 杨飞，《永远在路上的“丝竹交响”——苏州民族管弦乐团的现状与发展方向》，剧影月报，江苏省文化艺术研究院：江苏，2020年4月，34–36页。

229. Ян, Хуннянь. Обучение оркестра / Хуннянь Ян. – Пекин: Издательство высшего образования, 2006. – 686 с. 杨洪年。乐团训练 / 杨宏年。 – 北京：高等教育出版社，2006年。 – 686页。

230. Ян, Чуньлинь. Учебное пособие по методу оркестровки китайского национального оркестра / Чуньлинь Ян. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2022 (1). – 456 с. (杨春林，《中国民族管弦乐配器法教程》人民音乐出版社:北京，2022 (1) 共456页

Сайты ансамблей и оркестров народных инструментов мира:

231. 50 лет польским «Балалайкам» // Сайт издательства «Русское слово». – URL: <https://russlovo.today/rubricator/Obshchestvo/50-let-polskim-balalajkam>
232. Академический ансамбль музыки славянских народов «Балалайка» // Сайт «Русская балалайка». – URL: <http://www.balalaika-master.ru/festival/IX/party/06/>
233. Балалаечный оркестр им. Евгения Павловского // Культурно-историческое общество «Дагмария». – URL: <http://dagmaria.dk/balalaechnyiy-orkestr-im-evgeniya-pavlovskogo.html>
234. Балалайкаоркестери Калинка // Глобальный музыкальный центр. – URL: <https://www.globalmusic.fi/en/artistcatalog/balalaikkaorkesteri-kalinka>
235. Вашингтонское общество балалаек (WBS) // Официальный сайт. – URL: <https://www.balalaika.org/>
236. Датский балалаечный оркестр им. Евгения Павловского отметил 80-летний юбилей // Новости Романовых. – 2016. – № 97 (апрель). – URL: https://imperial.ludvignobel.ru/assets/files/journal/Romanov_News_97_RUS.pdf
237. Матремин – японский музыкальный инструмент с русской душой // https://www.youtube.com/watch?v=_GC_qTJWkvY
238. Монгольский Государственный Ансамбль Морин Хуур // Официальный сайт. – URL: <https://mongoltune.com/khuur/>
239. Монгольский филармонический оркестр-ансамбль «Морин хуур» // Официальный сайт Мариинского театра. – URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2021/11/13/3_1900/
240. Морисигэ Такэй // https://en.m.wikipedia.org/wiki/Morishige_Takei
241. Оркестр «Кармиэль» — это звучит замечательно! // Сайт газеты «Новости Кармиэля». – 2014. – 06 июня. – URL: <https://karmielnews.com/orkestr-karmiel-eto-zvuchit-zamechatelno/>
242. Оркестр балалаек «Сен-Жорж» // Оркестр балалайки Сент-Джоджес. – URL: <https://balalaikas-saint-georges.com/about>

243. Оркестр русских народных инструментов «Дружба» с балалайками, домрами, баянами, гусями, пением и танцем // Balalaika Orchester Druschba. – URL: <http://www.druschba-orchester.de/rindex.html>

244. Оркестр русских народных инструментов «Балалайка» // Sydney Balalaika Orchestra // <https://www.balalaika.com.au>; Кузьмин В. Добрая традиция «Сиднейской балалайки» // Газета русской общины Австралии «Единение». – 2023. – 20 июля. – URL: <https://www.unification.com.au/articles/1687764802/>

245. Оркестр русских народных инструментов имени Китагава (Япония) // Сайт В. В. Гребенникова «Русская балалайка» [Союз мастеров национальных музыкальных инструментов]. – URL: <http://www.balalaika-master.ru/festival/X/party/01/>

246. Официальный сайт Мандарин Электрон [Mandarin Elektron] // <https://www.mandarinelectron.com/about-us/>.

247. Официальный сайт Российского Востока «Бурятия» Минкультуры Республики Бурятия. – URL: <https://minkultrb.ru/news/news/7237-gosudarstvennyu-ansambl-morinkhurstov-mongolii-dast-dva-kontserta-v-ulan-ude/>

248. Сайт евразийских корейцев «Корё Сарам». – URL: <https://koryo-saram.site/orkestry-kubani-i-korei-svyazala-muzykalnaya-druzhba/>

249. Фольклорный оркестр Болгарского национального радио (София, Болгария) // Сайт музыкального агентства Болгарии по организации концертов и гастролей «Re Classical». – URL: <https://www.reclassical.com/en/ensembles/folklore/bnr-folklore-orchestra/>

250. Mandolin & Guitar Orchestra Kalamazoo // Официальный сайт Оркестра мандолины и гитары. URL: <http://www.kalmando.com/>

251. Orchestre de Saint-Georges // Сайт «Русская балалайка». – URL: http://www.balalaika-master.ru/festival/III/3_5_2.php

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Струнные смычковые инструменты:					
					
Гаоху	Эрху	Банху	Гэху		
Струнные щипковые :					
					
Пипа	Люцинъ	Янцинь	Гучжэн	Саньсянь	Чжуань
Духовые инструменты:					
					
Ди	Шэн	Гуань	Сона	Сюнь	
Ударные инструменты:					
					
Барабан тан	Деревянна я рыба	Гонг	Сенсорны й бубенчик	Рядный барабан	Небесны й гонг

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Нотные примеры к главе 3, параграф 3:

Пример 2. «Птицы приветствуют феникса» в аранжировке Жэнь Тунсяна.

«Возвращение весны»

The image displays a musical score for the piece 'Spring Returns' (《Возвращение весны》) from the arrangement 'Birds Greet the Phoenix' (《Птицы приветствуют феникса》) by Zhēn Tūnxiān. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 12 staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures with whole rests, particularly in the second, fourth, sixth, eighth, and tenth staves. The music features melodic lines with slurs and ties, and some passages with repeated rhythmic figures. The overall style is characteristic of traditional Chinese music arranged for Western instruments.

Пример 3. «Птицы приветствуют феникса» в аранжировке Жэнь Тунсяна.

«Иволги поют, ласточки танцуют»

The musical score consists of ten staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a melodic line for the Ibis, marked with a fermata and a bracketed number 3. The subsequent staves feature a complex, rhythmic accompaniment for the Swifts, characterized by frequent sixteenth-note patterns and slurs. The score concludes with a single staff for the 'Игры среди лесов' section, marked with a bracketed number 4 and a fermata.

[三] «Иволги поют, ласточки танцуют»

[四] «Игры среди лесов».

Пример 4. «Птицы приветствуют феникса» в аранжировке Жэнь Тунсяна.

«Птицы приветствуют феникса»

The image displays a musical score for the piece «Птицы приветствуют феникса» (Birds Greet the Phoenix) by Zhenn Tunxian. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The second staff includes a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The sixth staff features a dynamic marking of *mp* and a fermata over a long note. The eighth staff includes a dynamic marking of *mp*. The tenth staff concludes with the instruction *accel cresc* (accelerando, crescendo), followed by a series of rests. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Пример 5. «Птицы приветствуют феникса» в аранжировке Жэнь Тунсяна.

«Веселые песни и пляски»

[六] «Веселые песни и пляски»
♩ = 120

[七] Феникс расправляет крылья.
♩ = 164

Пример 6. «Птицы приветствуют феникса» в аранжировке Жэнь Тунсяна.
«Феникс расправляет крылья»; «Устремляясь ввысь»

The image displays a musical score for a piece titled 'Phoenix Spreads Its Wings' (Феникс расправляет крылья) and 'Soaring High' (Устремляясь ввысь). The score is written in a single system with ten staves, all in treble clef and G major (one sharp). The music is characterized by flowing, melodic lines with frequent slurs and trills. The first staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The second staff features a sequence of quarter notes and eighth notes, including a trill on G4. The third staff continues the melodic development with slurs and trills. The fourth staff shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs. The fifth staff includes a trill on G4 and a dynamic marking of *f*. The sixth staff features a series of quarter notes and eighth notes, ending with a trill on G4. The seventh staff has a series of quarter notes and eighth notes, with a trill on G4. The eighth staff is highly rhythmic, featuring a series of sixteenth notes and slurs. The ninth staff continues the melodic line with slurs and trills. The tenth staff concludes the piece with a series of quarter notes and eighth notes, ending with a trill on G4.