

На правах рукописи

УДК: 785.1

Чэнь Сижун

**КИТАЙСКОЕ ОРКЕСТРОВОЕ ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ
В ПАРАДИГМЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ОПЕРЫ**

Специальность: 5.10.3. Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2026

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Шитикова Раиса Григорьевна

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры народно-певческого искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский государственный институт культуры»

Михайлова Алевтина Анатольевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкознания федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки»

Петрова Анастасия Михайловна

Ведущая организация:

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Кемеровский государственный институт культуры»

Защита состоится 11 ноября 2026 года в 16.00 часов на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, по адресу: 199155, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2, ауд. 404.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48) и на сайте университета по адресу: https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Vlojeniа/000001280_Disser.pdf

Автореферат разослан «___» _____ 2026 года

Ученый секретарь

диссертационного совета

кандидат искусствоведения, доцент

Паленина Анастасия Николаевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Богатая в содержательном и художественном отношении китайская оркестровая музыка в аспекте ее интеграции с элементами традиционной оперы не становилась объектом приложения исследовательских сил. При всей ценности трудов китайских, российских и западных музыковедов нельзя не отметить, что они не решают данную проблему комплексно. В связи с этим значимость исследуемой темы заключается в нескольких факторах.

Во-первых, злободневным предстает вопрос национальной идентичности общества и понимания себя как части целого народа. Маркером такой модели служит традиционализм, присутствующий в сознании социума. Современное оркестровое искусство может пролить свет на социокультурные процессы, предоставляя ключи к их пониманию, а также выступать аргументом в воспитании этнического единства.

Во-вторых, динамика развития китайской оркестровой музыки в XX – начале XXI века отличается высокой степенью интенсивности. Комплексный сравнительный анализ различных исторических этапов становится востребованным в формулировании рекомендаций для деятелей искусства.

В-третьих, синтез национального и инонационального в оркестровом искусстве КНР, с одной стороны, популяризирует музыкальное творчество Китая за его пределами, а с другой – чрезмерное увлечение культурами других стран приводит к потере аутентичного колорита. Следовательно, встает принципиальный вопрос не только самоопределения оркестрового движения КНР в глобальном культурном пространстве, но и выделения его как отдельного стилистического нарратива, имеющего собственную историко-цивилизационную ценность.

В-четвертых, национальная традиционная опера выступает одним из фрагментов древнего китайского наследия, который не только идентифицируется с Поднебесной, но и является ориентиром претворения традиции в современном композиторском и исполнительском творчестве.

Степень разработанности темы исследования. Анализу оркестрового творчества в Китае посвящены работы видных китайских ученых, в том числе ведущих научную деятельность в России. В них раскрывается возникновение симфонических оркестров в начале XX века и их бытование на рубеже XX–XXI веков. В частности, Суэ Цзунмин и Ли Исюань обосновывают хронологическую последовательность формирования симфонической музыки. Диссертация Ло Шии презентует жанровое разнообразие симфонической музыки. Специфика оркестров национальных инструментов изложена Ван Юнем и Лю Гэ. Работа Ван Юнь отражает социокультурный феномен оркестра народных инструментов в музыкальном искусстве XX века. Лю Гэ особое внимание уделяет роли народных инструментов в педагогическом процессе дополнительного образования в КНР.

Отдельно отметим публикации авторов, освещающих многогранные стороны фольклорного творчества и традиционного оперного исполнительства. В частности, Фань Жун пишет о народных струнных инструментах Китая и их значении в культуре XX–XXI столетий, Чэнь Цзэкан исследует особенности народной перкуссии, Мяо Ци анализирует художественно-эстетическое

воздействие аккомпанирующего ансамбля на вокальную стилистику в китайской драме.

Также выделим ряд ученых, затрагивающих проблематику применения фонологии в национальной опере, имеющей региональные различия. Ло Чанпэй излагает данную взаимосвязь в монографии «Лингвистические труды», Ян Инъю инициирует комплексное междисциплинарное исследование корреляции между современным путунхуа и звучащей материей, опираясь на синтез информации из области фонологии, классического китайского языка и компаративной лингвистики, а также музыковедения. В отечественном музыкознании данная проблематика озвучивается исследователями О. А. Леонтовичем и О. В. Мухтаровой в статье «Китайская музыкальная метафора».

Однако, несмотря на обилие научной литературы по теме исследования, данные работы представляют лишь фрагментарные знания и не раскрывают изучаемый предмет комплексно. Диссертация вбирает совокупность различных опытов, синтезирует их, а также демонстрирует новейшие уникальные разработки в рассматриваемой области.

Объект исследования – оркестровая музыка КНР.

Предмет исследования – современная китайская оркестровая музыка в аспекте претворения компонентов традиционной оперы.

Цель исследования – комплексный анализ оркестрового творчества китайских композиторов XX–XXI веков сквозь призму взаимосвязи с традиционным оперным искусством.

Согласно поставленной цели сформированы следующие **задачи**:

- выявить интонационно-графическую составляющую китайского языка в качестве основы музыкального искусства КНР;
- охарактеризовать связь музыкального инструментария традиционной оперы с древнекитайским религиозным мировоззрением;
- дать оценку традиционной опере с точки зрения музыкального символизма и претворения его в китайской оркестровой музыке;
- оценить значение оперного ансамбля в формировании современного оркестра национальных инструментов;
- проанализировать развитие симфонического искусства в контексте связи с традиционной оперой;
- изучить претворение инструментальных тембров оперного ансамбля в оркестровых произведениях XX – начала XXI века;
- описать имитационные приемы композиторского письма в оркестровой музыке;
- раскрыть претворение метода звукового символизма китайской драмы средствами оркестровки;
- рассмотреть способы цитирования элементов китайской традиционной оперы в оркестровом творчестве китайских композиторов.

Теоретико-методологическая основа диссертационного исследования строится на академических подходах и положениях, разработанных в научных публикациях как российских, так и китайских ученых.

На формирование общих музыковедческих положений работы оказали влияние труды М. Г. Арановского, О. О. Арсеньевой, Б. В. Асафьева, В. П. Бобровского, А. И. Волкова, К. С. Волнянского, Н. А. Горюхиной, Р. И. Грубера,

С. А. Гудимовой, А. В. Денисова, Э. В. Денисова, М. М. Манафовой, М. П. Мищенко, В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского, И. В. Способина, Ю. Н. Холопова, В. А. Цуккермана, Р. Г. Шитиковой, Г. Г. Шпета, Дай Тяньи, Ван Аньчао, Ли Хунфэн, Ли Чжити, Чэнь Яня, Ян Чжаошу, Ян Цзиньпэн, Мин Янь.

История развития оркестровой музыки в Китае раскрыта в публикациях Жао Ж., Ван Аньчао, Ван Сяоси, Ван Юйхэ, Су Лихуа, Чжао Сяолинь, Чжан Цзиньдэ, Чжэн Цзюнь, Ян Хэпин и Ян Цзявэй, Янь Цзянань, Хань Куохуан и Дж. Грэй, Инин Ли и Хуачи Куи.

Музыковедческий анализ отдельных оркестровых произведений китайских авторов выполнен О. В. Синельниковой, Ли Исюанем, Му Цюаньчжи, Ван Ином, Ван Раном, Ван Силинем, Ван Ченом, Гун Цзяньвэнем, Лу Жиронгом и Цзян Юнхэ, Пэн Фэем, Сяо Тянем, Цзян Ин, Чжан Сяо, Чжан Хуа, Бянь Цзушанем, Ван Бао, Вэй Кай, Дай Юй, Ван Си, Ма Жуфэй, Бай Бин, Хэ Сюань.

Теория становления и развития китайских симфонических оркестров отражена в работах Чжао Сяолинь, Ван Яньли, Чжан Шаньшань и Лю Сян, Чэнь Хундо, Чжэн Янь и Ли Вэньсюань.

Вопросы формирования национального оркестрового творчества изложены В. А. Чайраном, Янь Яном, Ли Ялином, Лю Дунпо, Лян Маочунем, У Цзылинем, Ху Цянькунем, Цао Фанцяо, У Чжи и У Вэйбином, Фэн Чуаньсян, Чжан Вэй, Чэнь Мицзя, Чэнь Хуэйцзяном.

Композиторские методы и техники претворения и интерпретации традиционной оперы описаны В. Н. Юнусовой и Дин Жун, Е. В. Литвих и Лю Ипэй, С. Ю. Петруниной, Т. С. Сергеевой, Н. А. Феофановой, Ли Чжиминем, Лю Шу, Сун Сяочжу, У Сяолу, У Хуэйюнем, Цай Цяочжуном, Чжао Яньанем, Чжоу Шаоцунем, Чэнь Мушэном, Ян Туном, Сюй Хайлинем, Дэн Юймином, Лян Лэй, Ма Лили, Чжу Минь, Хоу Тайюном.

Проблемы традиционного оперного искусства представлены в трудах Т. Б. Будаевой, Э. А. Саракаевой, Дин Жун, Жуань Юнчэня, Люй Цяньхао, Сюй Цзяня, Хуан Цзэхуаня, Цзун Чжэна, Ван Сюя, Го Жусинь, Гуань Яньона, Ли Цзуньяна, Ли Цзявэя, Лу Минсу, Лю Кайянь, Сунь Баоина и Ли Юнцзюня, Сунь Хуэйцзе, У Хуа, Цзи Минмина, Цзян Баохай, Чжао Ляна и Хао Цяня, Чжу Сюэфу, Чжао Сунгуана, Явэн Ладэна.

Особую роль в формировании концепции исследования сыграли работы по китайской философии Г. Грассмана и Р. Грассмана, В. Г. Бурова, Р. В. Вяткина и М. Л. Титоренко, А. Ф. Лосева, М. Д. Химич и Лу Тайлу, Чжуан Цзюньцзе и П. А. Мичкова, Л. А. Швачкиной, Ван Куня, Гань Бао, Сы Яна, в том числе философии музыки О. О. Арсеньевой, С. П. Волковой, В. П. Шестакова, А. В. Новоселовой, Т. П. Григорьева, Чжан Цянь и Ван Цзао, Ло Ифэн. Труды Д. И. Бахтизиной о гармонии в философии музыки Древнего Китая и Е. В. Васильченко об отражении модели мира в музыкальной традиции Дальнего Востока явились толчком в разработке концепции диссертации.

Актуальные для данного исследования вопросы филологии, лингвистики и идеографии освещены в работах таких ученых, как В. Б. Виноградская, В. Б. Касевич, А. В. Венцов, Н. А. Спешнев и Е. В. Ягунова, Н. Макуни, Ло Чантэй, Лу Юэмин, Сунь Сюаньлин, Чжан Цинчан, Чжао Юаньжэнь, в том числе и по музыкальной лингвистике Ян Инъю, Цзян Сяолинь, Чжоу Дяньфу, Юй Хуэйюн.

Кроме того, в диссертации использованы труды по истории и музыкальной культуре Китая М. Е. Кравцовой, А. А. Крушинского, О. А. Леонтович

и О. В. Мухтаровой, А. В. Новоселовой, О. В. Полуэктовой, Н. В. Пушкарской, У Ген-Ира, Шан Шу, Ло Синьцзе, М. Г. Мэйсона и психологии коллективного восприятия А. В. Смирнова.

Методы исследования. Диссертация базируется на комплексном подходе, вбирающем такие общенаучные методы, как:

- исторический, обуславливающий изучение бытования как традиционной оперы в социокультурной среде Китая, так и развития оркестрового творчества с момента зарождения до настоящего времени;
- музыкально-аналитический, основанный на детальном разборе композиторского языка, художественных образов оркестровых сочинений, а также музыкально-акустических, темброво-интонационных, театральных, пластических и других характеристик национальной драмы;
- этнографический, осуществляющий не только разбор исторических компонентов зарождения и развития оперного искусства Поднебесной, но, в том числе, и изыскание уникальных узорегиональных стилистических черт традиционного театра, претворенных в оркестровых произведениях китайских композиторов;
- сравнительный, позволяющий анализировать и сопоставлять между собой различные оперные жанры и их ингредиенты, а также соотносить их со вторичным проявлением в современной оркестровой музыке.

Материал исследования включает оркестровые произведения китайских композиторов, в числе которых Гуань Яньон, Сяо Юмэй, Хуан Цзы, Цзян Вэнье, Ма Сыцун, Хэ Лютин, Сянь Синхай, Дин Шаньдэ, У Цуян, Ли Хуаньчжи, Хэ Чжаньхао, Лю Вэньцзинь, Тан Дун, Жао Юянь, Бао Юанькай, Го Вэньцин, Чэнь И, Чжао Цзипин, Ван Даньхун, Чжу Цзяньер, Ду Сяосу и Ван Айкан, Чжоу Сянлин, Чжоу Юцзо, Юй Цзинцзюнь, Чжоу Сянлин, Ши Цзяхао, Цюань Цзихао, Цзя Дацонь, Чэнь Мушэн, Тан Вэйвэй, Юй Цзиньцзюнь, Ян Найлин, Ху Юньянь, Пэн Сювэнь, Цзан Дуншэн, Гу Гуанжень, Чжу Сяогу, У Хуа, Чжан Ибин, Чжу И, Ван Цыхэн, Гуань Найчжун, Мо Фань, Лю Чаньюань, Лу Юнь, Сюй Цянцяна, Ван Даньхун, Чжоу Чэнлун, Сюй Цзинсинь, Ван Липин, Гу Гуаньжэнь, Пен Сювэнь, Линь Лэпэй, Цюань Цзихао, Чжоу Чэнлун, Чжу Сяогу, Чжу Цзяньэр, Лу Цян, Цзя Вэньцин, Лян Лей, Чэнь Циган, представленные партитурами, аудио- и видеозаписями.

Положения, выносимые на защиту:

1. Специфика оркестровой музыки Китая зиждется на философско-эстетических постулатах и культурных традициях, в том числе национального оперного творчества.
2. Истоки оркестрового искусства заложены в музыкальном символизме китайской оперы, который проявляется в моделировании звукового пространства посредством не только акустических приемов (вокальные стили и инструментальный ансамбль), но и визуальных компонентов (пластика, грим, костюмы, цветовое решение и его комбинации).
3. Языковая составляющая китайского языка, в частности тоновая система, каллиграфия и диалекты, выступает основой оркестрового искусства в силу своего интонационного строения, а лингвистическая музыкология как образовательная дисциплина объясняет взаимосвязь словесно-мелодических компонентов и их специфику в региональных жанрах традиционной драмы.

4. Различия между традиционным оперным оркестром и академическим оркестром национальных инструментов обусловлены историческим развитием музыкальных жанров и прикладными функциями, преследующими неодинаковые цели в акустическом претворении сочинений.

5. Симфоническое творчество КНР является не только средством межкультурной и интернациональной интеграции китайских традиций и западного языка, но также выступает универсальным инструментом темброво-интонационной палитры, при которой применяются как оригинальное европейское звучание, так и синтез и заимствование фольклорных исполнительских техник и красок вокального и инструментального искусства.

6. В претворении компонентов традиционной оперы китайские композиторы преимущественно применяют имитационный метод письма, звуковой символизм и цитирование первоисточника, что не только сближает авторский язык с западными техниками, но и выражает следование китайскому стилю и отождествлению с национальной культурой Китая.

Научная новизна диссертационного исследования определяется тем, что впервые:

- интонационно-графическая составляющая китайского языка, включая тоновую систему и смысловое идеографическое начертание, представлена в качестве компонента оркестрового искусства Китая;
- инструменты народного оркестра рассмотрены с точки зрения философско-религиозного мировоззрения китайцев с акцентом на темброво-интонационную составляющую;
- исследован музыкальный символизм традиционного оперного искусства, претворенный в оркестровой музыке XX–XXI веков;
- в развитии китайского оркестрового творчества выявлена взаимосвязь с традиционными локальными оперными жанрами как источниками темброво-интонационных, музыкально-акустических, регионально-стилистических и других элементов;
- доказано, что традиционная драма выступает источником музыкального содержания оркестрового искусства Китая, а основными приемами композиторского письма в стереофонической реализации данного жанра являются интонационный метод, звуковой символизм и цитатный способ.

Теоретическая значимость работы заключается в следующем:

- результаты исследования вносят вклад в научное осмысление оркестрового искусства Китая и роли национальной традиционной оперы в его развитии;
- ключевые положения, объясняющие жанрово-стилистическое разнообразие инструментальных произведений, обогащают музыковедческие знания не только по историографии оркестрового творчества, но и раскрывают суть композиторских концепций, лежащих в основе сочинений, опирающихся на мелос традиционной драмы;
- отдельные положения могут послужить базисом для научно-исследовательской работы по изучению как оркестрового творчества КНР, так и традиционной китайской оперы, в том числе современных видов национального оперного искусства.

Практическая значимость диссертационного труда состоит в возможности использования выводов и идей в образовательной деятельности студентов как среднего звена, так и высших учебных заведений Китая, России и других стран по следующим дисциплинам: «История зарубежной музыки», «История китайской музыки» (в КНР), «Анализ музыкальных форм», «Оркестровка», «Чтение оркестровых партитур», «Оркестровый класс», «Музыкальная литература», «Композиция», «Дирижирование» и др. Также рассмотренные оркестровые сочинения могут обогатить учебный и концертно-сценический репертуар народных и симфонических оркестров.

Достоверность исследования данной диссертации базируется на тщательно изученном материале, который представлен партитурами, аудио- и видеозаписями исполнения китайскими симфоническими оркестрами и оркестрами национальных инструментов как известных произведений, так и ранее не рассматриваемых в музыковедении, а также нотными сборниками отдельных музыкальных номеров традиционной оперы и видеофильмами с постановками драмы. Изложение основных положений базируется на кропотливом освоении специализированной литературы по выбранной теме.

Апробация результатов исследования. Отдельные фрагменты диссертации были представлены в качестве докладов на международных научно-практических конференциях: «Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен» (Санкт-Петербург, 2024; 2025), «Эврика» (Екатеринбург, 2025), «Музыкальная летопись» (Краснодар, 2026).

Работа обсуждалась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена.

Основные положения изложены в 7 публикациях, среди них 3 статьи в журналах, рекомендованных ВАК РФ.

Структура работы. Диссертация состоит из следующих разделов: Введение, три главы, имеющие деление на параграфы, Заключение, Список литературы, включающий 194 наименования на русском, китайском, английском языках, Список видеоисточников, насчитывающий 42 позиции, а также пять приложений, содержащих нотные примеры, фотографии традиционных китайских инструментов, рисунок, иллюстрирующий двенадцать правящих гексаграмм из «Книги перемен», фото первых участников оркестра Пекинского университета и инструментальные составы региональных оперных жанров.

Объем диссертации – 193 с., приложений – 60 с.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновываются актуальность выбранной темы и степень ее разработанности, выявляются объект и предмет исследования, цели и задачи, раскрываются методологический и терминологический аппараты, формируются положения, выносимые на защиту, определяются научная новизна, практическая и теоретическая значимости работы, аргументируются достоверность выводов и апробация результатов.

В **Главе 1. – Философско-эстетические основания развития китайской оркестровой музыки в сопряжении с национальной традиционной оперой** – излагаются мировоззренческие аспекты бытования оркестрового искусства в Китае.

Глава состоит из трех параграфов.

В параграфе 1.1. – *Языковая составляющая как интонационно-графическая основа китайского музыкального искусства* – рассматривается оркестровое творчество с точки зрения влияния на него тоново-интонационной природы китайского языка как основы в понимании смысла того или иного слова и базового элемента в обозначении звуковысотности и мелодической линии.

Исследователи Н. Макуни, О. А. Леонтович и О. В. Мухтарова подчеркивают связь речи, пения и игры на музыкальных инструментах в культуре Древнего Китая. Ло Чантэй описывает данную взаимосвязь в «Лингвистических трудах», где в одной из глав излагает вопросы фонологии в пекинской опере. Ван Цзили в работе о куньцой предлагает теорию «кьянгэ» или «мелодической структуры», которая освещает принципы соответствия между тонами слов и мелодией.

Ян Инъю, используя информацию из области фонологии, музыковедения, древнего китайского и иностранных языков, проводит всестороннее исследование взаимосвязи современного китайского путунхуа и музыки.

Чжао Сунгуан считает, что речевые модуляции включают в себя языковые особенности с ярко выраженным интонационным рисунком и подчеркивает важность последнего для воплощения сценических образов.

Интерпретация музыкального смысла может варьироваться в зависимости от культурного и социального контекстов. В отличие от языка, где значение часто является более однозначным, музыка допускает множественность трактовок, обусловленных индивидуальным опытом слушателя. Язык и музыка имеют общую основу, заключающуюся в использовании звука для передачи информации. В частности, изменение тона речи отражает смысловые и эмоциональные нюансы. Такая же аналогия наблюдается между речевой интонацией и мелодической линией произведения.

В китайском музыкальном творчестве лингво-фоническая структура выступает элементом композиторского языка. Название фортепианного концерта с оркестром Чжан Чжао «Фантазия Айлао» связано с метафорическими образами района горы Айлао в провинции Юньнань, что дословно можно перевести как «Увы-тюрьма», и согласуется с принципом «спрятанная голова» в древнекитайской поэзии. С одной стороны, музыкальная реализация смысла ассоциируется со значением заточения индивида в тюрьме, а с другой, описывает глобальное понимание ограниченности передвижения целого этноса, который находится в плену суровой скалистой местности.

Ло Ши описывает наличие «мелодичных звуков», которые проявляются при исполнении на музыкальных инструментах. Ссылаясь на лингвистов Ду Ясюна и Чжуан Юнпина, он утверждает, что эти «несущие мелодию» акустические составляющие передают тональную структуру китайского языка, где тоны обладают определенным интонационным содержанием.

В параграфе 1.2. – *Музыкальные инструменты традиционной оперы сквозь призму религиозного мировоззрения древних китайцев* – анализируется применение народного инструментария через фундаментальные принципы китайской философии, основанной как на мифологических верованиях, так и на буддизме, даосизме и конфуцианстве.

В древнекитайском философском понимании строения вселенной Н. В. Пушкинская выделяет три постулата, выступающие ключевыми факторами. К ним относятся инь-ян – концепция противоположностей, три силы – связь

Небо–Земля–Человек, пятистихийность усин – вода–огонь–дерево–металл–почва. В сознании китайца звук понимается как единство борющихся и диффундирующих сил инь-ян, согласие трех сил и стройность усин. Общим термином, объединяющим акустическое целое, принято считать «культуру инь-ян и пяти стихий», которая составляет фундамент и для пятитоновой ладовой системы ушен и является значимым элементом коллективного опыта.

Наряду с пятитоновой системой существовали двенадцатитоновая шиар-люй-люй и семитоновая цилуй, сопряженные с «культурой инь-ян и пяти стихий». Е. В. Васильченко создание системы температуры «люй» связывает с развитием астрономии. А. В. Новоселова отмечает, что в Древнем Китае использовалась специальная настройка музыкальных инструментов гуаньлюй, т. е. «камертон».

Исследователями А. В. Новоселовой, Фань Жуном, Лю Гэ, С. П. Волковой, Е. В. Васильченко и др. описывается представление о звуковой материи, которое сводится к тембровой акустической палитре и материалу для изготовления музыкальных инструментов, придающих определенную фоническую окраску, что в итоге формирует систему ба-инь.

Инструменты национальной оперы не только выполняют аккомпанирующую функцию, но в первую очередь воплощают космогонические принципы, отражающие дихотомию звукового ансамбля и бинарный принцип инь-ян. В оперном ансамбле юэдуй наблюдается четкое разделение на две функциональные группы: мелодическую вэньчан и ударную учан. Вэньчан, характеризующаяся гибкостью, непрерывностью и вокальной поддержкой, соотносится с принципом инь. Учан ассоциируется с импульсом, ритмической структурой и сценическим действием, что соответствует категории ян. Взаимодействие между этими единицами является ключевым для формирования целостного представления спектакля.

Даосская концепция пустоты выражается в драматургической функции пауз. Ударные инструменты не только акцентируют звуковые элементы, но и создают тишину, формируя границу, в пределах которой возникает смысловое наполнение. Вэньчан подготавливает музыкальную фразу к моменту генеральной паузы. Сочетание струнных, духовых и ударных, символизирующее троичность Мироздания сяньцай, позволяет воплотить полное и сбалансированное выражение эмоций и идей.

Использование специфических ударных паттернов, предваряющих появление персонажа, представляет собой ритуализацию театрального времени. Каждому амшуга (шэн, дан, цзин, чоу) присваивается уникальный звуковой «эпитет», посредством которого аудитории транслируется характеристика образа. Данный звуковой знак предшествует непосредственному действию, что соответствует конфуцианской концепции, в которой правильное наименование, т. е. имя, выступает необходимым условием для корректного поведения.

Материалы инструментов вписываются в символику усин не как жесткая «алхимия», а в качестве сценической эвристики, где дерево (корпуса лютен, палочки) символизирует рост, отзывчивость и артикуляцию движения, металл (гонги, тарелки) – сияние и границы, маркируя переходы, кожа (мембраны барабанов) – метроритм, сердечный пульс и внутреннее тепло, бамбук (флейты) – гибкость и резонанс пустоты, а смешанные конструкции (шэн) – конвергенцию элементов, являясь метафорой посредничества.

В параграфе 1.3. – *Музыкальный символизм традиционной оперы как источник содержания китайской оркестровой музыки XX–XXI веков* – обосновываются оперные приемы, претворяемые в оркестровом творчестве китайских композиторов.

Китайская опера наполнена синтетической знаковой системой, где звук, тембр, лад, ритм и свод пауз кодируют смыслы столь же отчетливо, как жест или цвет грима. Мелодия не столько иллюстрирует действие, сколько организует его, моделируя пространство, время и эмоциональные траектории.

Для систематизации символических идей китайского театра необходимо подчеркнуть, что традиционное мировоззрение в Поднебесной всегда соотносилось с восприятием бытия, основанного на континуальности мышления и цикличности происходящих процессов как внутренних (личностных), так и внешних (социальных и связанных с природой).

Существенным признаком музыкально-изобразительного символизма выступает исторически сложившийся и философски обоснованный трансвестизм в представлении того или иного персонажа. В южных традициях все роли исполняются исключительно женщинами, в северных школах в спектакле задействуются только мужчины. Даосы утверждают, что материя как таковая не имеет значения, она изменчива и текуча, женское и мужское, как инь и ян, взаимопроникаемы и взаимозаменяемы.

В современной пекинской опере «Чистая земля» композитор Гуань Яньон виртуозно использует музыкальные средства для создания темы, пронизанной выразительной мелодикой, призванной передать скорбь персонажа. Пример тому – изменение темпа от медленного начала к постепенному ускорению, способствующее наращиванию эмоционального напряжения.

Определенные паттерны в музыкальном сопровождении могут быть семантически связаны с конкретными действиями, например, создавать такие движения, как шаги или удары сердца. Исполнение на ударных инструментах способно иллюзорно воспроизводить поступь персонажей, будь то тяжелая война или легкая героини. Перкуссия выполняет режиссерскую функцию, структурируя ход представления и комментируя происходящее.

Тембр является «маской», поскольку каждая партия-тип имеет свой специфический акустический лексикон. Цзинху с его высоким и пронзительным звучанием подчеркивает публичность, эрху и юэцинъ вносят интимность, суона, подобно «трубному зову», несет военную или ритуальную семантику, а сяо и дицзы ассоциируются с природными мотивами, ощущением дали и тоски.

Музыкальный символизм традиционной китайской оперы представляет собой сложную, многоаспектную систему, глубоко интегрированную в культурное, философское и историческое наследие Китая.

Глава 2. – Компоненты национальной традиционной оперы как фактор формирования оркестровой музыки в Китае – посвящена вопросам становления композиторского и исполнительского оркестрового искусства в КНР, базирующихся на музыкальном языке китайской оперы.

Глава состоит из трех параграфов.

В параграфе 2.1. – *Влияние юэдуй на становление современного оркестра национальных инструментов* – раскрываются особенности становления китайского оркестра национальных инструментов, прототипом которого

становится оперный ансамбль вэньучан¹, обосновываются концептуальные различия между оперным ансамблем и народным оркестром², жанрово-стилистическое разнообразие оркестровых сочинений.

Система построения народного оркестра Китая зиждется на синтезированных формах различных культурных контекстов. С одной стороны, особое влияние на формирование группы оказали европейская симфоническая структура и российская андреевская доктрина, а с другой – дворцовый церемониал, фольклорное наследие народов Поднебесной и китайская традиционная опера.

Национальная традиционная опера выступает не только уникальным и самобытным видом устного профессионального творчества народного наследия Китая, но также имеет обоснованные с музыковедческой, культурологической, исторической и политической точек зрения отличия от других видов театрального искусства КНР, в частности образцовой революционной оперы и современной пекинской оперы как более поздних по происхождению и имеющих концептуально отличный подход к созданию спектакля.

Чжэн Цзиньвэнь, основывая Великий оркестр Востока в 1919 году, особое внимание уделяет разработке выраженных региональных музыкальных красок и их трансформации в западном звуковом пространстве. На основе сочинений Пэн Сюэня «Приказ генерала», «Цветы и полная луна», «Танец Аси» апробируются духовые, смычковые, щипковые и ударные группы оркестра на примере кантонской мелодии периода династии Цин «Цветные облака, преследующие луну».

К концу 1950-х годов реформа народных инструментов привела к существенному улучшению их тембровых характеристик, звучности и регистровых возможностей, что, в свою очередь, расширило и выразительный потенциал.

Творческая работа Пэн Сюэня как руководителя Центрального народного оркестра радио включает такие авторские композиции 1959 года, как «Сельская вечерняя песня», «Приветствие на Новый год», «Цинь Сянлянь», «Дни освобождения» на основе люйцзюй и др.

1950–1960-е годы ознаменовали собой этап формирования состава народных оркестров. В этот период было создано значительное количество произведений на основе оперных стилей. Иллюстрацией служат «Встреча с близкими» Цзан Дуншэна и «Пекинская мелодия» Гу Гуанжэня.

Конец 1970-х годов стал периодом проникновения западных музыкальных течений. Эти тенденции оказали сильное влияние на исполнительское и композиторское творчество. Линь Лэпэй создал «Осеннее наказание», явившееся репрезентативным примером включения инновационного музыкального языка в партитуры для народного оркестра.

1980–1990-е годы ознаменовались расцветом китайской композиторской школы. Мастера углубили свое понимание составов и тембров, накопив значительный творческий опыт. На основе циньцян созданы «Чаньяньский фестиваль» Чжао Ципином и Лу Жижунем, цзиньцзюй – «Праздничная

¹ Определения оперного ансамбля юэдуи и вэньучан являются синонимами.

² В диссертации оркестр национальных инструментов, оркестр народных инструментов, народный оркестр используются как эквиваленты.

увертюра» Чжао Цзипином, «Рифма» Чжу Сяогу, юэцзюй – «Сон в Красном тереме» У Хуа и др.

С 1980-х годов наблюдается рост числа концертов для национальных инструментов. Отметим созданные на основе цзиньцзюй концерты для эрху с оркестром «Размышления о Великой стене» Лю Вэньцзиня, для цзинху с оркестром «Глубокая ночь» У Хуа, для суоны с оркестром «Прощай, моя наложница» Чжу И, дуэт цзинху и эрху с оркестром «Женщины семьи Ян» У Хуа; юйцзюй – концерт для большой суоны с оркестром «Легенда о Бао Лунгу» У Хуа, фантазия для дицзы с оркестром «Заколка с головой феникса» Ван Цыхэна.

К ХХI веку композиторы получили значительную свободу в выборе тем. При стилистической обработке жанров, звуковых паттернов, поиске новых тембровых палитр наблюдается стремление «персонализации» музыкального полотна. На основе пекинской оперы репрезентативными выступают «Луг у Лугоуцяо: Зарисовка из большого дома» Чжао Цзипина, концерты для пипы с оркестром «Оперная игра» Лю Чаньюаня и «Сбор масок» Лу Юня, «Впечатление от пекинской оперы» Цюань Цзихао; оперы циньцян – для эрху с оркестром «Сициньский король» Лу Юня; хуэйси, луцзюй, хуанмэйси и сычжоуси – «Ритм оперы анхой» Чжу Сяогу; уцзюй – для гучжэна с оркестром «Ветер опавших слив» Сюй Цянцяна; куньцзюй – для гучжэна с оркестром «Таково бытие» Ван Даньхуна и др.

Систематизация опыта и дальнейшее развитие техник, характерных для местных музыкальных стилей в национальном оркестре, представляют собой задачи, имеющие существенное историческое значение и практическую ценность. Инновации не ограничиваются лишь использованием аутентичного материала. Внедрение западных концепций, а также заимствование авангардных акустических приемов открывают широкие возможности для модернизированного выражения локальных тембров.

В *параграфе 2.2. – Развитие симфонического искусства во взаимосвязи с традиционной оперой* – дается музыкально-историческая периодизация формирования симфонического творчества, а также рассматриваются жанрово-стилистические черты авторских сочинений.

С появления в Китае оркестровое творчество начинает активный поиск путей локализации и регионализации. Этот процесс требует не просто заимствования форм, но и их творческой адаптации, наполнения этническим содержанием, мелодикой и ритмами. Классическими примерами являются «Новый танец неоновых перьев» Сяо Юмэя и «Ностальгия» Хуан Цзы. Данные композиции символизируют стремление к синтезу в создании музыки, которая, будучи написанной по симфоническим принципам, несет в себе глубокий отпечаток китайской культуры.

Исторической вехой становится основание Оркестра Пекинского университета (1923) Цай Юаньпэем и Сяо Юмэем. Репертуарная политика оркестра ориентировалась на произведения европейской классической и романтической эпох. Программы выступлений включали симфонию № 6 «Пасторальная» Л. Бетховена и симфонию № 8 «Неоконченная» Ф. Шуберта, оркестровые композиции «Траурный марш» и «Марш в метель» Сяо Юмэя.

В настоящее время функционируют Национальный оркестр Большого театра, Шанхайский симфонический оркестр, Гонконгский Южно-китайский симфонический оркестр и др., каждый из которых вносит свой вклад в

формирование самобытного китайского стиля и трансляцию национальных нарративов.

На протяжении длительного периода традиционная опера как фактор композиторской симфонической мысли не рассматривалась в силу различных причин. Однако, несмотря на безразличие к традиционной опере со стороны композиторов-симфонистов, возникали единичные образцы оркестровой музыки. В 1932 году Жэнь Гуан и Не Эр аранжировали народную мелодию времен династии Цин «Цветные облака, преследующие луну» в жанре юэцзюй. К становлению Нового Китая относятся «Очарование оперы» Ду Сяосу, «Танцующие струны – для двенадцати эрху» Чжоу Сянлия, «Журавлиный крик» Чжоу Юцю. В симфониях № 2 ор. 28 и № 10 ор. 42 Чжу Цзяньэр использует гучжэн, суону, эрху, оперную перкуссию, обогащая звучание оркестра их уникальными тембрами.

Композиторское творчество Тан Дуна неразрывно связано с традиционной оперой. В «Шелковом пути» и «Призрачной опере» воплотились элементы цзиньцзюй, в «Симфонии 1997: Небо–Земля–Человек» – кантонской. «Карта» вобрала в себя такие элементы народной оперы нуо, как плач и пение.

В XXI веке симфоническое творчество отличается динамичной эволюцией стереофонических концепций. Особое внимание уделяется экспериментированию с нетрадиционными ансамблевыми составами. Примером служит интеграция оперной перкуссии в симфонической поэме «Социальная опера» Юй Цзинцзюня. Концерты для эрху с симфоническим оркестром «Сердечный аромат» Чжао Ципина и «Тяньма» Чжоу Сянлия, для гучжэна Ши Цзяхао, «Впечатление от пекинской оперы» Цюань Цзихао и «Секретные песни женщин» Тан Дуна расширяют выразительный потенциал и предлагают аудитории качественно новый аудиальный опыт.

Особое место занимают произведения с включением оперного вокала в оркестровую фактуру. Таковы, например, «Мечта о пионовом саде» для декламации кунцзюй, пипы, оперной перкуссии и симфонического оркестра Чэнь Мушэна, «Лаоцян–Куцян–Шуйцян–Циньцян» Тан Вэйвэя с элементами народного вокала и пихуан, «Лекарство для мира» Юй Цзинцзюня, симфоническая сюита «Большой канал столицы» Ян Найлина, симфония «Сон в красном тереме» на основе юэ Ху Юньня.

В результате такого синтеза осуществляется не только обогащение музыкального языка, но и создается уникальный звуковой ландшафт, сочетающий аутентичность китайской культуры с достижениями западной композиторской техники.

В параграфе 2.3. – *Тембры китайской оперы в оркестровых произведениях XX – начала XXI века* – раскрываются творческие аспекты применения тембров национальных инструментов и вокала или их стилизации средствами аранжировки в оркестровом творчестве китайских композиторов.

Тембровые особенности юэцзюй влияют на выбор музыкальных средств в симфонических произведениях. У Тан Дуна и Ван Липина традиционные инструментальные тембры вплетаются в оркестровую фактуру с использованием симфонических приемов, что способствует их адаптации к современному музыкальному контексту. В партитуре «Открывая пекинскую оперу» Тан Дун с помощью интонационного компонента скрипичных техник глиссандо и вибрато добивается имитации певческой манеры. Сюита «Сон в красном тереме» Ван

Липина насыщена ритмическими переборами юэцзиня и мелодическими структурами пипы, которые формируют акустическую атмосферу, стилизованную под юэцзюй.

В сочинении «Врата» Тан Дун, наряду с инструментами симфонического оркестра, использует оперную перкуссию, включающую танлуо (гонг с водой), гуиро, тамтамы, большой китайский гонг и др. Маэстро подчеркивает не только способность синтеза инокультурного инструментария, но и воплощает идею органической музыки через природные звуки.

В «Хуциньской сюите» Чэнь И использует традиционные смычковые инструменты и придает им новое звучание в симфоническом контексте. Через интонации и мелизматические обороты цзиньху автор воссоздает вокальную оперную экспрессию.

Помимо цитирования тематического материала оперных арий, также широко применяются и другие элементы китайского театра. Композиторы используют технику луньчжи для имитации традиционной вокальной оперной стилистики, создавая контраст с западными струнными инструментами, подчеркивая выразительность мелодических линий и придавая драматическую окраску. В сочинении «Впечатление от пекинской оперы» Цюань Цзихао синтезирует звучания пипы и струнной смычковой группы. Тематический материал основан на декламационных фрагментах и ритмических вкраплениях учан. Техникой луньчжи пипа имитирует вокал, а приемом саосюань – удары наобо и сяоло.

В «Пекинской мелодии» Гу Гуаньжэнь адаптирует ритмическую структуру гулудянь и добавляет литавры и малый барабан.

В транскрипции «Хаотично летящие облака» Пен Сюэнь сохраняет ритмическую сущность оперных ударных элементов, органично интегрируя их в структуру оркестра.

Применение китайских оперных инструментов в симфоническом и народном оркестрах становится примером межкультурного слияния и инноваций.

Глава 3. – Претворение элементов национальной традиционной оперы в оркестровой музыке Китая XX–XXI веков – раскрывает композиторские методы воплощения национального оперного искусства в оркестровых сочинениях.

В параграфе 3.1. – *Имитационные приемы композиторского письма* – рассмотрены методы моделирования оперного вокала и учан.

Данная новаторская техника оркестровки предполагает «перенос» оперных тембров на народные или симфонические инструменты, изначально не ассоциирующиеся с оперой. Такой метод определяется как *интонационно-речевая имитация*, т. к. он основан на воплощении немзыкальных приемов в претворении акустического содержания оперного стиля. В «Осеннем наказании» Линь Лэпэя подражания осуществляются техниками игры на хаиди, ляншине, гуху, дииньгуху, пипе.

В акустическом материале традиционной оперы задействованы такие приемы, как форшлаги, глиссандо и вибрато для придания музыке красочности, виртуозности и регионального колорита. В произведении Цюань Цзихао «Впечатление от пекинской оперы» смычковая группа исполняет глиссандо для имитации декламации.

Помимо использования оперных инструментов для создания самобытных тембров существует эффективный метод оркестровки, при котором инструменты

имитируют оперные арии. Данный тип следует определить как *интонационно-мелодическая имитация*. Примером служит концерт для суоны с оркестром «Старая мелодия» Чжоу Чэнлуна. В композиции соло суоны «изображает» мелодию арии, в то время как оркестр выполняет аккомпанирующую функцию юэдуи. Такое звуковое решение вызывает ассоциации с грубыми и мощными криками исполнителей хуайньской оперы.

«Шаньдунские мелодии и оперные оттенки» Чжу Сяогу передают технику игры на суоне каши как средство имитации оперных вокальных стилей. Композитор использует банцян, относящийся к форме хорового исполнения актерами за кулисами или на сцене для подчеркивания солирующей партии.

«Ветер опавших слив» для гучжена с оркестром Сюй Цяньцяна основан на синтезе юэцзюй и темброво-интонационной палитры инструментального звучания для передачи эмоций тоски и мечтательности. Смычковые в динамике *тр* исполняют главную тему, создавая фоновое звучание для партии щипковых. Попевочное изложение выражает идею каллиграфичности китайского изобразительного искусства. Применение глissандо и вибрато в партии гучжена моделирует темброво-интонационную вокальную палитру.

В современной оркестровке использование ударной группы выходит за рамки простого включения ее в состав оркестра. Данный вид подражания следует отнести к *темброво-ритмической имитации*.

Во второй части «Чоу» концерта «Набор масок» для пипы и оркестра национальных инструментов Лу Цяна соло пипы воплощает перкуссию.

Во втором разделе «Учан» сочинения «Впечатление от пекинской оперы» Цюань Цзихао использует исполнительские приемы для моделирования звуковых манипуляций перкуссии. Композитор применяет связующий раздел люшуй, напоминающий интермедию в опере между частями гонг-барабанных мелодий для эмоционально-художественного насыщения и развития музыкальной ткани. В опере удар большого гонга обычно применяется для соединения с эрхуан юаньбань, эрхуан яобань или сыпинляо. Примечателен фрагмент, в котором Цюань Цзихао благодаря струнной группе «изображает» оперную военную сцену в виде диалога. Щипковые на неопределенной высоте выполняют ударную функцию, а смычковые, играя глissандо и тремоло, копируют перкуссионные звуковысотные инструменты.

Помимо музыкальных элементов, композиторов привлекает и литературно-сценическая сторона китайской оперы, в частности, театрализация, которая инкрустирована не только визуальными компонентами, но и звукошумовыми вкраплениями голосов толпы, живой и неживой природы. Такой метод звукоподражания следует охарактеризовать как *тембровая имитация*.

Первая часть «Осеннего наказания» Линь Лэпэя начинается с ударов колокольчиков, имитирующих звон конной упряжи, затем последовательно вступают различные ударные, увеличивая динамику. С 42-го такта оркестр исполняет шестнадцатые, изображая шум и крики людей.

Тембровая имитация по своим техникам близка к звукосимволизму. Но, несмотря на такое родство, тактика подражания не является доминирующей и только содержит черты акустической знаковости, что определяется как ансамблевым набором народных инструментов и их близостью к оперному искусству, так и исполнительскими приемами игры и пения, присущими традиционной опере.

Имитационный метод демонстрирует не только разнообразные подходы к интерпретации компонентов китайской оперы, но и жанрово-стилистическую приверженность традиционной драме. Его можно охарактеризовать как оркестровый театр, т. к. все составляющие национального зрелища являются исключительно средствами инструментального искусства.

В *параграфе 3.2. – Применение метода звукового символизма* – раскрываются способы акустической аллегии в воплощении компонентов китайской оперы.

Новаторские подходы к тембру способствуют преодолению фиксированных звуковых эффектов традиционной окраски, открывая путь к созданию оригинальных музыкальных концепций. Композиторы отходят от устоявшихся оркестровых структур, осваивая смешанные и экспериментальные составы.

Мелодика и ритм китайской оперы служат ключевыми способами передачи эмоций и развития сюжета, создавая атмосферу и раскрывая внутренний мир персонажей. Данные художественные особенности проявляются в концерте для альт-саксофона и симфонического оркестра «Монолог пекинской оперы» Лян Ляя. За мелодическую основу взяты интонационные компоненты декламации, типичной для цзиньцзюй, исполняющиеся техникой глissандо. Учан как метрономом театрального пространства в «Монологе...» проявляется через ритмические стилизованные формулы, символизирующие гонг-барабанную партию и имитирующие ускорение темпа за счет увеличения мелких длительностей, что в быстром исполнении напоминает перкуссионную дробь.

Являясь воплощением китайской культуры, каллиграфия оказала глубокое влияние на творчество Лян Ляя. Используя концепцию «пустоты», в произведении «Воспоминания о Сяосянь» композитор намеренно оставляет паузы между нотами, фрагментами мелодий и ритмами. Это придает фактуре глубокий художественный смысл и эмоциональную выразительность. Отсутствие звучания предоставляет слушателям возможность осмыслить и понять музыку, одновременно открывая безграничное пространство для воображения. Такие музыкальные «вакуумы» аналогичны китайской живописи и каллиграфии, где «отсутствие» усиливает ощущение и значение «присутствия».

Данный композиторский прием можно обозначить *каллиграфическим* или *изобразительным звуковым символизмом*, в котором вместо составляющих иероглиф черт и ключей используются звуковые паттерны, заменяющие китайское искусство живописи.

В «Призрачной опере» Тан Дун осуществляет синтез стиля И. С. Баха с мелодией песни «Маленькая капуста», приводящий к уникальному прочтению. Музыку отличает строгая классическая структура с элементами современной дефрагментации и коллажа. Звукосимволизм здесь имеет обратное значение. В отличие от классической фиксации нотного текста, обозначающей звучащую материю, композитор не пишет партитуру в традиционном смысле, а буквально «зарисовывает» ее в каллиграфическом стиле.

Концепция «пустоты», примененная Тан Дуном, соотносится не просто с отсутствием музыки, но является ее продолжением и в контексте претворяемых фольклорных источников ассоциируется с шуайси и нуоси заклинаниями, а также первобытными танцами.

В основе концерта для фортепиано с оркестром «Эрхуан» Чэнь Цигана лежит мелодический материал, восходящий к переходной мелодии юаньбань в

цзиньцзюй. Автор осуществляет дробление, реконфигурацию и вариативную импровизацию исходного мелодического движения. Помимо компонентов, обозначающих пение и игру вэньчан, в произведении встречаются фрагменты, олицетворяющие стихию и движения актеров. Легкие касания пальцев клавиш мелкомоторными тридцать вторыми секстолями создают подобие журчания воды.

В симфонической увертюре «Моменты пекинской оперы» Чэнь Циган прибегает к вариационному методу развития тематического материала, используя укрупнение и сжатие, повторение и секвенции и т. д., тем самым воплощая мелодические переходы гуомен из арий сипи и эрхуан, как «переходы движения» в цзиньцзюй. Стилизация гонг-барабанной группы и бань в «Моментх...» играет ключевую роль. В партиях контрабасов, альтов, а также труб и тромбонов отдельные аккорды, исполняемые восьмыми на штрих маркато, символизируют удары перкуссии, составляющие «боевую» сцену, и воссоздают звучание гонг-барабанной мелодии.

В концерте для трубы «Ян Гуань» Чэнь Циган искусно интегрирует элементы куньцзюй, создавая мечтательную и иллюзорную атмосферу сна из оперы «Месячный календарь».

Звуковой символизм в китайской оркестровой музыке выступает не только способом претворения компонентов национальной оперы, но выходит за рамки музыкально-понятийного представления о произведении оркестрового искусства. В его основе лежат образно-смысловые комбинации, ассоциирующиеся как с европейской традицией, так и с нормами, выработанными современными китайскими композиторами.

В параграфе 3.3. – *Способы цитирования элементов китайской драмы на примере симфонии № 3 «Пекинская опера» Бао Юанькая* – описан метод заимствования материала традиционной оперы.

Для освещения данной темы мы обратились к симфонии № 3 «Пекинская опера» Бао Юанькая, которая построена на применении цитатного способа и через оркестровое западное звучание раскрывает уникальные черты песенного жанра, в котором даже инструментальное исполнительство выступает не антагонистом вокалу, а его логическим продолжением.

В первой части Бао Юанькай прибегает к мелодическим компонентам куньцзюй как основоположника цзиньцзюй и использует мотивный метод. Во вступлении формируется основная тема, экспонируемая ансамблем медных духовых и струнных. Особенностью фрагмента является цитирование традиционного материала, представляющего собой вариацию темы Чжэгуйлин из оперы куньцзюй «Сказание о драгоценном мече». Развитие включает в себя секвенционное изложение, основанное на восходящем на секунду мотиве из вступления.

Ритмическим элементом, который цитирует композитор, выступает сыбянь, в цзиньцзюй используемый для усиления драматического эффекта, продвижения сюжета и характеризующийся постепенным ускорением. В симфонии исполняется на деревянной рыбе и повторяется в репризе первой части четырежды.

Вступление второй части представляет тематический материал, заимствованный из оперы «Лю Циннян». Мелодия играется сначала трубами, далее в технике квинт-канона последовательно тромбонами и фаготами. Прембула к основной теме исполняется группой перкуссии (кастаньеты,

оркестровые тарелки и коробочка) в трехдольном размере с имитациями ускорения ритма сыбянь.

Поскольку каждый из разделов произведения прямо или косвенно ссылается на музыкальные формы и мелодии цзиньцзюй, при непосредственном цитировании используется пентатонический лад, а при развитии тематического материала – мажоро-минорная система.

Слияние структурных элементов цзиньцзюй наиболее очевидно проявляется в третьей части. Во-первых, в оркестровке используется исключительно струнный состав. Автор воплощает различные приемы: унисонное звучание, трио и квартет, а также инструментальные соло. Во-вторых, композитор не применяет традиционные западные формы, а претворяет полный цикл эрхуана, заимствуя форму банши джигею из арии Чжао Янься «Лицо моего сына, щека моего сына» оперы «Легенда о Белой Змее» в банши чжуанги.

Третья часть структурирована в виде четырех последовательных разделов. Первый представляет цитирование стиля эрхуан маньбань. Он состоит из нескольких фрагментов: начальный открывается проведением альты, затем следует партия скрипки, после чего вступают виолончели и контрабасы. Второй раздел позиционирует оперный темп яобан, определяемый как «быстрые удары и медленное растягивание» и характеризующий внутреннюю спешку и невозможность выразить словами беспокойство.

Вокальная парадигма пекинской оперы характеризуется синкретизмом, интегрируя стилистически выраженные сипи и эрхуан. Композитор не только прибегает к цитированию вокального оперного репертуара, но и имитирует такие техники игры на традиционных инструментах, как скольжение по струне, подъезды к устою и мелизматика, придающие скрипичному тембру «шероховатое» исполнение и некоторую фальшивость, свойственные эрху.

В четвертой части автор использует мелодии из пекинской оперы «Сожжение Чибя», повествующей о битве периода Троецарствия. Основная тема цитируется из инструментального фрагмента «Сипи Цюйпай», являющегося ядром мотива, сформированного из нескольких переходных мелодических фрагментов сипи.

В контексте Симфонии № 3 инновационный подход реализуется через творчество, где новаторские методы проникают в области структурной композиции, музыкального языка и тембров-акустической реализации.

В Заключении сформулированы общие итоги исследования и перспективы дальнейшего развития темы.

1. Наличие параллелей между языком и музыкой представляется очевидным. Мотив как в вокальных, так и в инструментальных сочинениях может быть аналогичен тоновой структуре языкового высказывания, способной передавать невербальную информацию и тонкие смысловые нюансы. Интонационно-графическая общность этих явлений свидетельствует о единой природе, соответствующей национальному философско-эстетическому мировоззрению. Данная парадигма формирует коллективное бессознательное, предстающее системой ценностей, картиной мира и обеспечивающее осмысленность человеческого бытия.

2. Изучение оркестра традиционной оперы через призму философско-эстетической мысли выявляет, что его инструменты превышают роль музыкальной иллюстрации, становясь носителями глубокого культурного

значения. Они активно транслируют космологические принципы, олицетворяя взаимодействие инь и ян, воплощая моральные ценности и организуя эмоциональную модификацию через пять стихий усин. Оперный оркестр превращается в микрокосм, где звук выступает как форма жизни, а философия становится практикой слушания. Это позволяет осознать художественную и культурную ценность национальной оперы и ее роль в сохранении и передаче китайской культуры.

3. Музыкальный символизм является фундаментальным элементом художественного языка традиционной оперы, обеспечивая передачу сложных смыслов, выходящих за рамки линейного повествования. Синергия тембра, ритма, мелодии, вокальных стилей и инструментальных ансамблей создает многослойное произведение искусства.

4. Несмотря на существенные различия между ансамблем традиционной оперы и оркестром национальных инструментов, касающиеся истории их возникновения, целей формирования, композиционных подходов и функций, данные музыкальные образования роднятся в плане используемого инструментария, звуковой палитры, музыкального языка и особенностей оркестровки. Эта связь свидетельствует о живом и динамичном развитии китайской оркестровой музыки, где наследие и новаторство гармонично сосуществуют, обогащая культуру.

5. Симфоническое творчество в сопряжении с национальной оперой открывает широкие возможности для интеграции тембров и мелодических оборотов в оркестровое целое. В результате такого синтеза происходит не только обогащение музыкального языка, но и создание звукового ландшафта, органично сочетающего аутентичность китайской культуры с достижениями западной композиторской техники.

6. Интеграция оперного инструментария в симфонический и национальный оркестры выступает не просто данью уважения традиционным тембрам, но и мощным импульсом межкультурного слияния и новаторства. Композиторы через виртуозную адаптацию исполнительских техник, новаторскую оркестровку и заимствование западных музыкальных приемов высвобождают скрытый потенциал оперного ансамбля, раскрывая выразительность в стереофоническом пространстве.

7. Современные китайские композиторы используют имитационный метод, переводя компоненты китайской оперы на инструментальный язык, что порождает своего рода «оркестровый театр». Этот прием включает интонационно-речевую имитацию, основанную на применении немusical приемов, декламации для передачи акустического содержания оперного стиля; интонационно-мелодическую имитацию, предполагающую моделирование оперных арий инструментами с опорой на музыкально-звуковысотный каркас; темброво-ритмическую имитацию, при которой осуществляется трансформация звучания оперных ударных другими группами оркестровых инструментов; а также тембровую имитацию звуковых эффектов, демонстрирующую жанрово-стилистическую преданность традиционной опере.

8. Анализ композиторских техник выявляет ключевую роль звукового символизма в современной китайской оркестровой музыке. Он служит не только средством выражения национальной идентичности и претворения оперных

традиций, но и фундаментом для создания многослойных музыкальных произведений.

9. Метод цитирования характеризуется специфическим приемом реализации, при котором мелодические, тембровые, ритмические или иные фрагменты материала вводятся в ткань произведения либо без изменений, либо с минимальными вариациями, сохраняющими безошибочную узнаваемость первоисточника. В симфонии № 3 «Пекинская опера» Бао Юанькай применяет как прямое цитирование первоисточника, так и косвенное или частичное заимствование инструментальных разделов, ритмических паттернов, интонационных и стилистических элементов оперного вокала.

Таким образом, исследование претворения традиций национальной оперы в оркестровой музыке Китая является темой насущной, злободневной и перспективной. Она затрагивает не только композиторское творчество и инструментальное исполнительское искусство, но и соприкасается с самим феноменом традиционного оперного наследия, которое выступает представительным жанром китайской культуры и олицетворяет всю многовековую цивилизацию Поднебесной на мировой социокультурной арене.

В заключении подчеркнем, что развитие китайского оркестрового творчества видится в синтезе современных решений композиторского языка и традиционных музыкальных форм фольклора и национального оперного наследия. Изучение различных типов их сопряжения очерчивает дальнейшие ракурсы исследования данной темы.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

*Публикации в рецензируемых научных изданиях,
включенных в перечень ВАК РФ:*

1. Чэнь, Сижун. Претворение регионального песенного наследия в симфонической музыке Китая XX–XXI вв. / Чэнь Сижун // Бюллетень международного центра «Искусство и образование» = *Bulletin of the international center of art and education*. – 2024. – № 6. – С. 67–72 (0,375 п.л.).
2. Чэнь, Сижун. Языковая составляющая как интонационно-графическая основа китайского музыкального искусства / Чэнь Сижун // *Искусство и образование*. – 2025. – № 12(164). – С. 110–121 (0,75 п.л.).
3. Чэнь, Сижун. Влияние оперного инструментального ансамбля традиционной оперы на становление современного оркестра национальных инструментов / Чэнь Сижун // *Искусство и образование*. – 2026. – № 1(168). – С. 118–128 (0,687 п.л.).

в других изданиях:

4. Чэнь, Сижун. Использование инструментальных тембров китайской оперы в оркестровых произведениях XX–XXI веков / Чэнь Сижун // Эврика: материалы всероссийской научно-практической конференции, Екатеринбург 27 марта 2025 года. – Екатеринбург: УрГПУ, 2025. – С. 23–29 (0,437 п.л.).

5. Чэнь, Сижун. Особенности китайской национальной оркестровой музыки / Чэнь Сижун // Диалог времен, национальных культур и научных концепций в музыкальном искусстве и образовании: сб. науч. трудов. – СПб.: Астерион, 2025. – С. 173–183 (0,687 п.л.)

6. Чэнь, Сижун. Пекинская опера как источник содержания и языка китайской оркестровой музыки XX–XXI века / Чэнь Сижун // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сб. науч. трудов. – СПб.: ООО «Скифия-принт», 2025. – С. 250–256 (0,437 п.л.).

7. Чэнь, Сижун. Метод звукового символизма претворения традиционной драмы в оркестровых произведениях китайских композиторов / Чэнь Сижун // Музыкальная летопись: сб. материалов XVI Международной научно-практической конференции «Музыкальная летопись», Краснодар, 18.02.2026. – Краснодар: КГИК, 2026. – Вып. 16. – С. 253–261 (0,562 п.л.).