

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

На правах рукописи

Чжан Чэн

Чжан Чэн

**ЖАНР НАРОДНОГО КОНЦЕРТА
В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, доцент
Петрова Анастасия Михайловна

Новосибирск 2026

Содержание

Введение.....	4
Глава 1. Историко-культурный контекст формирования жанровой разновидности народного концерта.....	16
1.1. Истоки формирования современного оркестрового исполнитель- ства в Китае в конце XIX–начале XX века.....	16
1.2. Художественные и эстетические основы бытования современной академической инструментальной музыки в Китае (ансамблевая и ор- кестровая музыка).....	29
Глава 2. Жанр народного концерта в музыкальной культуре Китая.....	40
2.1. Историко-культурные предпосылки возникновения жанра.....	40
2.2. Типы народного концерта.....	54
2.3. Качественные признаки народного концерта.....	62
2.4. Народный концерт в Китае и аналогичные жанры в культурах- соседах.....	72
Глава 3. Сочинения китайских авторов в жанре народного концерта.....	83
3.1. Концерт для сона и симфонического оркестра «Радость победы» Лю Шоуи и Ян Цзиу (1952).....	83
3.2. Концерт для пипы и симфонического оркестра «Степные сестры» У Цзуняна, Ван Яньцяо, Лю Дэхая (1973).....	90
3.3. Концерт «Поэзия лугов» для моринхура и симфонического ор- кестра Синь Хугуан (1983).....	108
3.4. Концерт для эрху и симфонического оркестра «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» Тань Дуня (2004).....	116
3.5. Концерт для шэна, гучжэна и камерного оркестра «Поэзия земли» Цинь Вэньчэня (2017).....	126
Заключение.....	138
Список литературы.....	143

Приложение 1. Фотографии.....	167
Приложение 2. Список произведений в жанре народного концерта...	173

Введение

Актуальность темы исследования. «Народный концерт»¹ является аккультурированным вариантом – местной (китайской) разновидностью – жанра академического западноевропейского инструментального концерта. Его ключевой особенностью является солист, который всегда является исполнителем на традиционном китайском² инструменте. При этом оркестр может быть представлен любым составом исполнителей. В исследовании основное внимание уделено народным концертам с участием симфонического оркестра.

Жанр вобрал в себя наиболее репрезентативные качества китайской композиторской школы, благодаря чему в ХХI веке выступил в ее авангарде. Вместе с тем, изучение научной литературы, изданной в России, выявило определенную тенденцию, а именно, отсутствие специального внимания исследователей к народному концерту. Сочинения данного жанра трактуются как часть общего развития инструментальной симфонической музыки или концертного жанра, а обращение к традиционному инструментарию (солисту) – как часть почвенных тенденций, характерных для МНКШ³. В научной музыковедческой литературе Китая жанру народного концерта уделено гораздо больше внимания, однако эти работы, по преимуществу, рассматривают частные вопросы, связанные с особенностями структурных, музыкально-языковых, содержательных и тембральных сторон музыкального текста сочинений, способами воплощения национального мелодико-ритмического материала, оркестровкой, акустикой и т.д.

Все это свидетельствует о том, что народный концерт еще не осмыслен учеными как самостоятельный феномен в области крупных инструментальных жанров, что подтверждается отсутствием обобщающих исследований как в

¹ Далее по тексту народный концерт будет обозначаться без кавычек.

² Имеются в виду инструменты, бытующие в китайской народной традиции, без учета их изначального происхождения.

³ МНКШ – «молодые национальные композиторские школы» – термин доктора искусствоведения М.Н. Дрожжиной [15].

русской синологии, так и китайском музыковедении. Между тем в настоящее время жанр народного концерта является весьма популярным в творчестве современных китайских композиторов. При этом его типология демонстрирует широту художественных воплощений, что напрямую отражается на исполнительском составе и структурно-композиционных признаках. Это позволяет национальным композиторам реализовывать в рамках жанра разнообразные художественные замыслы, не чувствуя себя ограниченными в средствах воплощения.

В свете сказанного становится очевидным, что назрела необходимость осмысления ключевых признаков данного жанра, его онтологии и трактовки, а также определение занимаемого места в контексте китайской композиторской школе. Это обуславливает актуальность избранной темы. «Невнимание» музыковедов к жанру обусловило отсутствие четкого определения его характеристик, поэтому автор исследования сформулировал собственное определение: *народный концерт – национально ориентированный вариант западно-европейского инструментального концерта, где в качестве солирующих (группы солирующих) выступают национальные инструменты, а структурно-типологические признаки близки циклическим формам.* Это лишь первичное приближение к проблеме осмысления жанра народного концерта, поэтому автору настоящего исследования потребовалось ограничить область изучения четкими типологическими границами. В данном случае, в диссертации исследуются народные концерты композиторов Китая, в которых задействован симфонический оркестровый состав.

Степень разработанности темы. Существующие результаты исследований народного концерта можно обобщить по следующим основным аспектам:

1. разработка общих вопросов, направленных на изучение макроазиатских культурно-социальных процессов, в рамках которых рассматриваются проблемы музыкального искусства и истории жанра инструментального концерта;

2. исследования, посвященные конкретным сочинениям в жанре народного концерта;

3. исследование стилистических особенностей проблем инструментального творчества отдельных национальных авторов;

4. изучение вопросов акустики, связанных с тембральностью китайских традиционных инструментов – сольно, в ансамбле, в сочетании с различными оркестровыми составами.

Таким образом, очевидно, что всестороннее обсуждение композиционного развития и музыкальных особенностей народного концерта с точки зрения синхронных процессов развития и анализа репрезентативных произведений разных периодов, открывает широкие возможности для исследований.

Объектом исследования является жанр народного концерта в контексте творчества китайских композиторов.

Предмет исследования – онтологические черты жанра народного концерта и связанные с этим вопросы его происхождения и истории развития, особенностей бытования и конкретной реализации в форме музыкальных сочинениях.

Цель исследования – выявление жанровых признаков народного концерта.

Задачи исследования:

1. Определить место и функции жанра народного концерта в контексте современной музыкальной культуры Китая и сопредельных стран;

2. Выявить и охарактеризовать этапы становления и развития жанра народного концерта в контексте музыкально-культурологических процессов, протекавших в Китае в XX–XXI веках;

3. Выявить жанровые характеристики народного концерта на основе анализа наиболее репрезентативных сочинений;

4. Определить специфику взаимодействия традиционного инструмента и симфонического оркестра в контексте жанра.

Материал исследования. Научно-библиографические работы, видео и

записи произведений в жанре народного концерта, партитуры сочинений.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

1. впервые в российском и китайском музыкознании сформировано целостное представление о народном концерте как уникальной национальной разновидности концертного инструментального жанра в творчестве китайских композиторов;
2. обоснованы жанровые признаки народного концерта и его самостоятельная роль в контексте музыкальной культуры Китая;
3. предложена периодизация развития жанра в рамках китайской и российской музыкальной науки;
4. выявлены признаки жанра народного концерта, характеризующие его в контексте инструментальной академической музыки Китая;
5. в научный обиход введены сочинения в жанре народного концерта, ранее не фигурировавшие на страницах российских научных изданий;
6. выявлены структурно-тематические и смысло-содержательные связи жанра народного концерта с национальной музыкальной традицией хань и других народов, проживающих на территории современного Китая;
7. впервые жанр народного концерта вписан в общекультурное музыкальное пространство стран-соседей Китая.

Методы исследования. Основу методологии настоящего исследования составляют апробированные в российской и китайской гуманитарной науке (музыкальном, искусствоведческом, культурологическом, синологическом, историческом) подходы. В качестве теоретической основы приняты советские, российские и китайские музыковедческие теории развития национальной музыкальной культуры. В исследовании анализируются культурный фон зарождения жанра народного концерта и его развития, структурно-языковые особенности и философско-культурологические аспекты бытования, выявляются специфические особенности трактовки, при этом учитывается индивидуальность народного концерта, исследуются перспективы и методы, более соответствующие особенностям китайской музыки. Настоящее исследование выстраивается на

основе комплекса методов литературоведения, музыковедения, культурологии, эстетики, органологии.

Теоретико-методологические основы исследования базируется на академических теориях, разработанных и апробированных в научной литературе и практической деятельности российских и зарубежных исследователей:

1. *Исследования по общей истории и теории китайской музыки XX–XXI веков.* Значительный пласт литературы посвящен общим вопросам исторического развития китайской музыки. Труды Айзенштадта С.А. [2], Алкон Е.М. [3], Брагиной Н.Н. [7], Ван Тянле и Хватовой С.И. [8], Дай Юй [13], Дубровской М.Ю. [16], Сисаури В.И. [46], У Ген-Ира [49], Ли Хуаньчжи [111], Цзюй Цихуна [161], Ван Юхэ [82, 105], Яо Ифэй [197], Яо Япин [198] задают общую хронологическую и фактологическую канву, определяют основные парадигмы развития музыкального искусства. Работы Лян Маочунь и Чэнь Бинь «Всеобщая история китайской музыки» [83], Лян Маочуня «Выставка китайской симфонической музыки» [126], его же обзоры творческой деятельности национальных ансамблей и оркестров [127], а также труд «Военная подготовка в Сяочжане в Тяньцзине в конце правления династии Цин. Том 2. Исторические и культурные материалы Цзинаня» (серия 11), составленный Комитетом Цзинаньского района Тяньцзинь Всекитайского собрания народных представителей [82] – фокусируются на специфическом жанре симфонической и оркестровой музыки, который стал одним из главных символов модернизации китайской культуры. Одновременно с этим, помимо симфонических оркестров и духовых ансамблей, развились также струнные оркестры, оркестры ударных инструментов и другие виды оркестров, чья история отражена в работах Ван Чжана [10], Гэ Мэна [12], Ли Шиюэ [21], Новоселовой А.В. [29], Петровой А.М. [30, 31], Фань Юй [52], Хуан Шуай [54], Чжао Сяолин [65, 66].

Особого внимания заслуживают исследования, посвященные историко-теоретическим обоснованиям этапов становления молодых национальных композиторских школ, основ китайской традиционной и композиторской музыки и истории развития отдельных жанров: труды Варламова Д.И. [11],

Дрожжиной М.Н [15], Клепченко А.В. [18], Ли Исюань [20], Ло Ши [23], Лю Цзюньли [26], Максимовой (Петровой) А.М. [28], Пыльневой Л.Л. [34–38], Пэн Чэн [39], Русиновой О.А. [40, 41], А.А. Хисамутдиновой, А.А. Хисамутдинов, Л.П. Черникова, Т.Н. Калиберова, Д.А. Поздняев, М.В. Дроздов и др. [42], Сяо Цяосуна [48], У Сяолэй [50], Фань Жун [51], Цзо Чжэньгуань [55], Цыбиковой-Данзын И.А. [56], Чжан Мини [57], Чжао Сяолин [65], Ян Тэн [73], Янь Ян [74], Ван Юаньюань [81], Ван Юхэ [82], Гуань Синь [89], Гуань Ся [90], Цзюнь Чи [104], Лю Хунцзюнь [123, 124], Ма Сюэвэнь [132, 133], Ма Шувэй [134], Се Пэйжэнь [136], Сяо Сюн [144], Чжан Сяоху [168], Чжоу Ци [177], Ян Хэпин [192], Янь Янь [170], Яо Япин [198].

Исследования Ван Жуй [73] и Чжао Цзолян [174] демонстрируют процесс поиска китайскими композиторами теоретического решения задачи адаптации западных музыкальных техник к особенностям национального акустического мышления. Здесь также назовем работы, в которых определяются сходства и различия между западноевропейскими и китайскими методами художественного творчества и структурами китайской музыкальной композиции, а также поднимаются отдельные вопросы художественной эстетики и философии: труды Абдинурова А.К. [1], Алябьевой А.Г. [4], Демешко Г.А. [14], Люй Цзяин [27], Полуэктовой О.В. [33], Хоробрых. Н.В. [53], Шапошникова И.А. [69], Ван Жуйюнь [76], Ли Цзити [112, 113], Линь Хуа [118], Су Ся [139], Цюй Вэя [161].

Отдельно обозначим труды, посвященные исследованию особенностей китайской песенной музыкально-театральных традиций. В них исследуется специфика бытования симфонических оркестров в контексте традиционных спектаклей, а также рассматривается работа с фольклорным материалом. Это исследования Тянь Цзиньфэн [147], Фань Цзитянь [150], Цзин Юань [156], Чжан Гэ [165], Чжан Мэн [166, 167], Чжао Бо [172], Ша Байтин [182].

2. Национальные инструменты в новом культурно-художественном контексте. Изучение роли традиционных китайских инструментов (пипа, эрху, сона, шэн, ди и др.) в контексте современных музыкальных процессов –

одна из наиболее разработанных в настоящее время исследовательских тем в рамках китайской музыкальной науки. Данной проблеме посвящены как масштабные справочные издания [104], так и узкоспециализированные исследования:

- *Инструментоведение и история исполнительства.* Работы Лю Гэ [24], Жао Вэньсиня [100] и Линь Цяньсяня [119] закладывают фундаментальную базу для изучения национальных китайских инструментов. Многочисленные диссертации и статьи анализируют эволюцию исполнительской техники на конкретных инструментах: представлено в трудах Дай Я – исполнительство на бамбуковой флейте [92], Дяо Яньфэй – на эрху [98], Ин Цзиньян [102], Ли Сяомин [110], Ма Бяо [131], Со Чэнлу [138], Сунь Хунцзе [143], Чэнь Линь [180] – на пипа, Лю Юн [127], Ху Мэйлин [153] – на сона, Чжу Идань [178], Ши Цяньсюнь [184], Юэ Хуаэнь [190] – на шэне;
- *Акустический и тембровый синтез.* Важным аспектом является изучение проблемы сочетания тембров традиционного китайского инструментария и западноевропейского симфонического оркестра: работы Линь Сипэна [145], Лю Че [123], Янь Фэй [193]. В них поднимаются проблемы акустики, оркестровки и поиска нового, синтетического звучания.

3. Творчество отдельных национальных композиторов как феномен межкультурного диалога:

- *Исследования творчества пионеров ККИ:* композиторов Цзян Вэнье (Лян Маочунь [130], Цзян Сяюнь [159], Юй Вэньхао [187]), Лю Тяньхуа (Оуян Лян [135]), Чжу Чжэньэра (Ван Куннин [77]), Го Вэньцзина (Ли Цзити [111]), Хуан Цзы (Чжоу Пэйюань [175]), Сяо Юмэя (Чэнь Линьцунь, Ло Цинь [181]) и др., которые в первой половине XX века заложили основы современной китайской композиторской школы;
- *Исследования творчества современных национальных авторов:* труды Безниско О.Н, Чжоу Шуюй [6], Петруниной С.Ю. [32], Синельниковой О.В. [43], Юнусовой В.Н. [70], Янь Цзянань и Юнусовой В.Н. [71], Ван Цзинь [78], Ван Чэньюй [80], Вэй Тинге [86], Лань Си [107], Ян Лин [191], а также

музыки для кино – Хао Да [151].

Региональные и этнические аспекты. Исследуется творчество композиторов, в чьих произведениях присутствуют элементы музыкальных культур национальных меньшинств Китая. Отдельный, хорошо разработанный блок составляют исследования монгольской музыки. Это фундаментальные труды по фольклору Смирнова Б. [45], Ласулонг [108], Ли Шисяна [114, 115], Лу Хунцзюй [121], Чао Лу [163], Юэ Минцзюнь [189], труды, посвященные феномену исполнительства на моринхуре – Тонглага [146], Цянь Байила [162], анализу творчества композиторов, разрабатывающих монгольскую тематику – Сицинь Чаокету [137], Су Ригуга [140], Чжан Ян [170], Чжао Сицзюнь [173]. Также сюда входят труды по истории музыки этнических меньшинств Китая – Ду Ясюн [94], Фэн Гуаньюй и Юань Бинчан [103].

4. Исследования музыки регионов Китая и истории бытования музыкальных традиций. Данное направление представлено работами, которые рассматривают музыкальную культуру в конкретном региональном и социально-историческом контексте. Основные тематические направления:

- *Харбин как точка межкультурного контакта.* Это труды Ван Янь [83], Е. Таскиной [99], Лю Сюэцин [122], Ху Жунди [152], Цзо Чжэньгуань [157]. В них раскрывают уникальную роль Харбина как центра взаимодействия китайской, русской и других культур, особенно в первой половине XX века.

- *История музыкальных обществ и исполнительская практика отдельных представителей.* Исследования Ло Чжихуэй [22], Дай Цзюньчао [91], Ли Янь [116], Лу Ханьчо [120], Цао Шо [155], Юань Юньцзя [186] воссоздают картину музыкальной жизни Китая через призму деятельности музыкальных сообществ и концертной практики выдающихся исполнителей.

- *Историко-этнографические исследования локальных традиций.* Представлены работами, посвященными музыкальной культуре отдельных провинций и регионов: труды Кульганек И.В. [19], Шао М., Петрова А.М [68] – Шаньдун, Ли Янь [92] – Макао, Ян Сяо Сюй [72], Жун Хуэйцяо [101], Тао Я

[145], У Дань [148] – северо-восточная духовая музыка, Дуань Жуй [95], Цао Шо [155] – Тяньцзин, Сун Юньчао [141] – Хубэй, Лю Илунь [25], Ши Вэйшэн [183], Ши Юнцин [185] – культуре монголов и др.

- *Роль российских и советских музыкантов в становлении современной китайской культуры.* Это отражено в работах Цзо Чжэньгуаня [55], Чжао Юна [67], Го Вэй [87], Дин Цзюньюй [93], Ли Сяоин, Чжан Цинъюнь [109], Чжао Бибо [171]. Эти источники ценны для понимания того, как западные влияния приходили в Китай не только напрямую из Европы, но и через Россию, особенно в пограничных регионах.

5. Жанр инструментального концерта. Это исследования Ван Цзясинь [9], Дун Шуханя [17], Синь Син [44], Су Юйчен [47], Хоробрых Н.В. [53], Ван Чжэнь [79], Чжоу Цзе [176], Чжуан Юнпин [179], Ян Чжэнцзюнь [193, 194] позволили сформировать теоретическую базу исследования жанра народного концерта. В данной работе в основном рассматриваются пять произведений: Концерт для сона и симфонического оркестра «Радость победы» – труд Цзяо Дянь [155], Концерт для пипа и симфонического оркестра «Степные сестры» – У Цзуцян, Ван Яньцяо, Лю Дэхай [149], Ху Цзинбо [154], статья в газете «Северо-восточные новости [199], Концерт для моринхура и симфонического оркестра «Поэзия лугов» – труды Чжан Ян [170] и Чжао Сицзюнь [173], Концерт для эрху и симфонического оркестра «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» – труд Лю Чжоцзюнь [126], и Концерт для шэна, гучжэна и симфонического оркестра «Поэзия земли» – труды Дун Цин [97], Сунь Аньци [142], Чжан Баохуа [164], Чжан Ювэнь [169], Юй Янь [188]. Также в орбиту нашего исследования вошли труды, посвященные истории появления и бытования жанра: труды Ган Ямэй [88], Дун Фан [96], Линь Сипэн [117], Чжоу Цзе [176], Ян Чжэнцзюнь [193, 194], собственные исследования автора, связанные с генезисом жанра [58–64].

Представленный корпус литературы наглядно подтверждает актуальность и плодотворность исследований современных проблем китайской музыкальной культуры в контексте инструментальной традиции. Основной вектор

исследований связан с анализом процессов модернизации, национальной самоидентификации и межкультурного синтеза. Наиболее глубоко изучены история музыки, развитие жанра инструментального концерта в Китае, эволюция национальных инструментов и творчество ведущих композиторов.

Проведенный анализ также позволяет выявить сильные стороны и потенциальные лакуны в исследовательском поле. Как видно, разработка проблем концертного исполнительства отличается высокой степенью специализированности, глубокой проработкой отдельных историко-теоретических вопросов, связанных с национальными инструментами и творчеством отдельных композиторов в контексте междисциплинарного подхода, сочетающего музыковедение, историю, культурологию и этномузыкологию. Между тем все еще ощущается недостаток критической рефлексии. Многие работы, особенно диссертации, защищенные в Китае, носят описательный или апологетический характер. Не хватает критических исследований, которые бы анализировали идеологические аспекты истории музыки, особенно в период «Культурной революции» или в контексте современной культурной политики КНР. Помимо этого, несмотря на обилие переводных библиографических описаний, выявлен недостаток активного диалога с современными западными музыковедческими школами. Это придает спорадический характер общему контексту исследования концертного жанра в Китае, что, в свою очередь, объясняет отсутствие фундаментального исследования инструментального концерта в китайской музыкальной культуре.

Теоретическая значимость исследования:

1. осмыслено понятие народный концерт с теоретической точки зрения;
2. изучены причины и обстоятельства появления жанра народного концерта в китайской музыкальной культуре;
3. введены в российский научный обиход сочинения китайских композиторов, которые ранее не фигурировали на страницах отечественных научных публикаций;
4. обнаружены аналогичные жанровые феномены в музыкальных

культурах стран-соседей;

5. предложена авторская периодизация развития жанра народного концерта.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования материалов настоящей диссертации в учебных курсах, предполагающих изучение феноменов музыкальной культуры Китая XX–XXI веков: «Истории зарубежной музыки», «Традиционной музыки народов мира», «Музыки неевропейских культур» и т.д.

Положения, выносимые на защиту.

1. Жанр народного концерта локализован рамками китайской композиторской школы, при этом как элемент музыкальной культуры он встает в один ряд с аналогичными музыкальными феноменами из других стран Дальневосточного региона.

2. Причины популярности народного концерта среди китайских композиторов кроются в мобильности жанровых признаков и открытости к новым художественным тенденциям, что позволяет авторам довольно широко интерпретировать жанр.

3. Развитие жанра народного концерта обусловлено стремлением национальных авторов отделиться от западноевропейского классико-романтического инварианта и поиском собственного облика воплощения, что привело национальных авторов к одночастной поэмной структуре.

4. Актуализация жанра в контексте китайской композиторской школы происходит посредством индивидуализации конкретных художественных трактовок и воплощений в сочинениях, что связано с отсутствием закреплённой структурно-смысловой модели жанра.

5. Приверженность национальных композиторов к определенному кругу художественных образов и тем, связанных с традициями культур различных регионов Китая.

6. Вариативность состава исполнителей (симфонический оркестр может быть заменен на оркестр традиционных инструментов и др., солист

также может быть любым в пределах органонологической группы) в жанре народного концерта связана с традиционной незакрепленностью инструментальных составов, которые формировались в зависимости от конкретных условий и оснащенности инструментарием.

Достоверность исследования подтверждается разработанностью теоретических положений и выводов, которые являются верифицированными и научно обоснованными. Это подтверждается опорой на авторитетные научные издания, привлечением фундаментальных трудов китайских и российских ученых-музыковедов, культурологов, историков, а также современных диссертационных исследований, посвященных эволюции китайского музыкального искусства, в частности, оркестрового исполнительства.

Апробация исследования осуществлялась на заседаниях кафедры этномузыкознания ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки». Материалы работы были представлены на научных конференциях в НГК им. М.И. Глинки, Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова, РАМ им. Гнесиных. Положения диссертации отражены в семи научных статьях, четыре из которых опубликованы в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует следующим пунктам Паспорта специальности 5.10.3 виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение): История музыки (п. 16), Этномузыкознание (п. 17), Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин, теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение, история теоретических учений (п. 19).

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключение, списка литературы на русском (72) и китайском (125) языках и двух Приложений.

Глава 1. Историко-культурный контекст формирования жанровой разновидности народного концерта

1.1. Истоки формирования современного оркестрового исполнительства в Китае в конце XIX–начале XX века

Жанр народного концерта, как феномен китайской композиторской школы, представляет весьма специфическое явление, которое в настоящее время пребывает в динамике, демонстрируя отклик на современные художественные тенденции и адаптивность к новейшим творческим опытам. В этом заключается его широкая популярность среди китайских композиторов и огромный диапазон индивидуальных творческих решений. Исследование специфических особенностей народного концерта и «вписывание» его в общую историю развития китайской музыкальной культуры XX–XXI веков возможно при рассмотрении конкретных историко-культурных условий формирования академической⁴ жанровой системы в рамках китайской композиторской школы. Именно поэтому мы обратились к истории становления оркестрового исполнительства в Китае и вхождению жанра концерта в систему творчества национальных авторов.

Проблема становления оркестрового исполнительства в рамках национальной музыкальной культуры является важной областью изучения современной музыкальной науки. В Китае в последние десятилетия, как показали исследования научной литературы, обозначенная проблема входит в сферу наиболее актуальных и востребованных (труды Лян Маочунь, Яо Япин, Чжао Бо, Лю Гэ, Лю Че и др). При этом главное внимание уделяется начальному этапу становления оркестрового исполнительства: формированию первых оркестровых коллективов, которые начали свою деятельность в начале XX века⁵,

⁴ В данном случае под понятием «академический» мы подразумеваем современный тип национального музыкального искусства, сформировавшийся на западноевропейской жанрово-стилевой основе.

⁵ Список главных симфонических оркестров Китая приводит в своей книге Лян Маочунь

и оркестровому репертуару, ставшему впоследствии «золотым фондом» современного оркестрового исполнительства. И это неудивительно, ведь исторические процессы, которые протекали в то беспокойное для Китая время, во многом определили характер формирования нового для его культуры типа музыкального творчества.

Лю Гэ выделяет три этапа возникновения и развития традиционных китайских ансамблей и оркестров: «начальная стадия, стадия развития, стадия Новейшего времени» [24, с. 8]. Следует обратить внимание на классификацию инструментальных составов, которую предлагает исследователь: унисонные оркестры, ансамбли и оркестровые ансамбли, камерные оркестры, средние и большие национальные оркестры, оркестры для китайской традиционной оперы и балета, оркестры китайской эстрады и драмы, религиозные оркестры. Как видно, данное ранжирование имеет весьма размытый классификационный принцип и, по большому счету, не отражают в полной мере специфику инструментальных коллективов. Между тем данные сведения ярко характеризуют особенности традиционного понимания национальных ансамблей.

В настоящей главе мы рассмотрим историю появления и значение для китайской музыкальной культуры и просвещения первых оркестровых коллективов, чья деятельность сформировала прочную основу для развития крупных инструментальных жанров в китайской музыке, в том числе, концерта. В опоре на многочисленные исследования российских и китайских ученых-музыковедов и культурологов нам удалось выделить наиболее существенные факты, имена и коллективы, которые в результате сформировали облик современного китайского оркестрового исполнительства и инструментального композиторского творчества.

Общим местом является признание российскими и китайскими исследователями большого значения деятельности иностранных музыкантов в деле становления оркестрового исполнительства в Китае. При этом довольно четко

определяются сферы влияния различных музыкальных традиций на конкретные регионы страны. Ввиду ряда исторических, географических и политических причин в конце XIX–первой четверти XX веков между Россией и Китаем установились дипломатические отношения, способствовавшие активизации культурных обменов⁶. Как известно, с началом Октябрьской революции в северо-восточные регионы Китая систематически и масштабно стали приезжать представители русской интеллигенции, в том числе музыканты-исполнители, композиторы и музыкальные ученые⁷. На некоторое время культурная жизнь Харбина – центра скопления эмигрантов из России, значительно активизировалась: увеличилось количество выступлений музыкантов-исполнителей высокого уровня, театральных постановок, ансамблевых и оркестровых коллективов. В результате, город Харбин⁸ (сейчас столица провинции Хэйлунцзян) стал одним из важных культурных центров северного Китая.

Музыканты из России, прибывшие в Харбин еще до 1917 года, стихийно организовывали оркестры разных размеров и составов. Одним из первых и самым известным подобным коллективом северо-востока Китая стал «Симфонический оркестр администрации железной дороги Дунцин города Харбина» («哈尔滨东清铁路管理局交响乐团»), который считается первым настоящим симфоническим оркестром в обозначенном регионе. Оркестр был создан в 1908 г. белорусскими музыкантами из Российской Империи, проживавшими в Харбине. Важно понимать, что появление подобного коллектива не является чем-то внезапным и стихийным. Напротив, еще в 1890-х годах, почти за 10 лет до создания Харбинского оркестра, появился целый ряд любительских полупрофессиональных и профессиональных камерных коллективов. К

⁶ История российско-китайских отношений на рубеже XIX–XX веков изучена достаточно хорошо. В своей работе мы опирались на труды Ван Янь [83], Го Вэй [87], Дин Цзюньюй [93], Ли Сяоин и Чжан Цинъюнь [109], Ху Жунди [152].

⁷ Подробнее об этом см. в статье Ван Чжана [10].

⁸ Считается, что Харбин основан переселенцами из Российской империи в 1898 году как одна из станций КВЖД. Цзо Чжэньгуань пишет следующее: «28 мая 1898 года в деревушке Хаобин была открыта первая железнодорожная больница, и этот день считается днем рождения города» [55, с. 10].

примеру, камерный оркестр чешской семьи Элмли (по утверждению Лю Сюэцин [98]), струнный квартет, организованный врачом и заведующим железнодорожной больницы Г. Полетиком и жителями Харбина Миштрамом, Радедским и Горелишевым (1898), струнный квартет, состоящий из работников КВЖД Г. Эрмля, Г. Гридне, Н. Рубинштейна, В. Нирайского (1899) и многие другие (по данным Цзо Чжэньгуаня). Важную роль в распространении ансамблевого музицирования в Харбине, как свидетельствует Цзо Чжэньгуань, сыграла меценатка и супруга генерала Дмитрия Леонидовича Хорвата (1858–1937) Камилла Альбертовна Бенуа-Хорват (1879–1953). Она «организовывала камерные концерты и проводила музыкальные вечера в салоне и у себя дома» [55, с. 77–78].

В 1903 году, после завершения строительства и открытия железной дороги, ряды служащих, в основном русских, быстро пополнились. Это, в свою очередь, способствовало формированию потребности в активной и стабильной культурной жизни, что стало важной причиной расцвета в Харбине академической музыкальной культуры, в целом, и оркестрового исполнительства, в частности. В книге «Харбинский симфонический оркестр: 1908–2008» отмечается следующее: «В апреле 1908 года управлением железной дороги Дунцин был создан «Симфонический оркестр управления железной дороги Харбин-Дунцин»⁹ [122, с. 28]. В серии книг, посвященных русской диаспоре в Китае, в мемуарах Елены Таскиной «Харбин: малоизвестная история» есть такой отрывок: «Первый концерт Харбинского симфонического оркестра состоялся в апреле 1908 года в концертном зале под открытым небом, расположенном в саду Дворца железнодорожной культуры в нынешнем районе Наньган на улице Дачжи» [99, с. 26]. Таким образом, появление симфонического оркестра в Харбине является закономерной «кульминацией» общих культурно-художественных процессов, протекавших в городе в начале XX века.

⁹ Имеется ввиду «Симфонический оркестр администрации железной дороги Дунцин города Харбина» («哈尔滨东清铁路管理局交响乐团»). Все переводы с китайского выполнены автором.

Большое количество выдающихся исполнителей, приехавших в город, подняло общий исполнительский уровень Харбинского симфонического оркестра на небывалую для того времени высоту. В 1920–1930-е годы оркестр трижды посетил Токио, Осаку, Нагою, Фукуоку и другие города Японии. Японские газеты называли музыкантов оркестра – артистами из Харбина, «города музыки», а многие китайские газеты отмечали, что это «первый симфонический оркестр на Дальнем Востоке» [122, с. 56]. В книге «Русские в Китае. Исторический обзор», изданной при поддержке Правительственной комиссии по делам соотечественников за рубежом и Посольства Российской Федерации в Китае, указывается следующее: «Летом в саду Железнодорожного собрания по вечерам играл симфонический оркестр под управлением дирижеров Эммануила Меггера и Слуцкого, духовой оркестр, которым руководил Винчи» [42, с. 99]. Когда А.Э. Слуцкий занял пост дирижера оркестра после отъезда Э. Меггера, записи оркестра стали транслировать на Харбинском радио.

Пример 1. Состав Харбинского симфонического оркестра

39 |

ОРКЕСТР	
Харбинского Симфонического Общества	
Дирижер	С. И. Швайковский
Концертмейстер	В. Д. Трахтенберг.
1-я Скрипки:	Арфа:
• Трахтенберг В. Д.	• Дружинина Е. Н.
• Раменский П. В.	Флейты:
• Блохин В. В.	• Демидов Е. В.
• Лебедев А. С.	• Войцеховский П. А.
• Игнатъев А. К.	• Эпова
• Бомаш Г. М.	Гобой:
• Лебедева Н. Ф.	• Чан-ми-лин
• Тикстон Б. К.	• Шипов Д. А.
• Лапин М. М.	Кларнеты:
• Пулкрабек Ф. Б.	• Левченко Г. И.
2-я Скрипки:	• Бужинский А. А.
• Бъяков Л. К.	Фагот:
• Серженков В. В.	• Данилов Е. П.
• Бакицкий В. Н.	• Главацкий Л. В.
• Башуров М. А.	Волторны:
• Ким К.	• Косицын П. С.
• Ищенко Е. В.	• Куксин Г. В.
• Молодцов П. Д.	• Горбунцов И. М.
• Попов А. С.	• Мыслин А. А.
Альты:	Трубы:
• Пулкрабек Б. И.	• Земляников В. Я.
• Сидоров Г. М.	• Рябенко И. Т.
• Магрен Е. В.	• Евсеев Н. В.
Віолончели:	Тромбоны:
• Погодин А. И.	• Бабинов Ф. М.
• Ким А. С.	• Маевский А. К.
• Ржегак Л. М.	• Чэ Б.
• Введенский А. П.	Туба:
• Клингман Л. И.	• Подгурский А. П.
• Елькин И. М.	Ударные:
• Попова С. М.	• Касьянов В. М.
Контрабасы:	• Страсман И. М.
• Свѣнцицкий В. Ф.	
• Яниш В.	
• Ивачев Е. И.	
Отвѣтственные Администраторы:	
В. Я. Ямауни	
Б. О. Мюллер.	

Когда в 1945 году в Харбин вошла Красная Армия, Железнодорожный клуб был переименован в Клуб Красной Армии, а после вывода войск вновь переименован в Харбинский железнодорожный дворец культуры¹⁰.

Помимо этого, русская музыкальная культура оказала большое влияние на процесс формирования национальной китайской композиторской симфонической школы. Эта мысль стала основой исследования Ло Ши [23], где выявляются конкретные моменты взаимодействия двух национальных школ. Китайский исследователь отмечает, что становление симфонизма в китайской академической музыке было связано, в том числе, и с появлением в Харбине первого симфонического оркестра. В целом многие молодые китайские композиторы того времени находились под влиянием русской музыки и искусства. Созданные ими симфонические произведения дали мощный толчок развитию китайского оркестрового творчества. Например, Хе Эр (1912–1935) вдохновлялся музыкой советских композиторов и стал знаменосцем пролетарской музыки в Китае. Сянь Синхай (1905–1945), который также восхищался советской музыкой, завершил свое произведение «Кантата Желтой реки» в Советском Союзе. Ему также принадлежит Вторая Симфония «Священная война» и другие музыкальные произведения революционной тематики.

Появление в Харбине симфонического оркестра в 1908 году стало одним из определяющих факторов развития современной академической музыкальной культуры в Китае, в частности, таких областей, как ансамблевое и оркестровое исполнительство, симфоническое композиторское творчество. В дальнейшем, именно развитие оркестрового исполнительства, как одной из важных форм приобщения китайской культуры к общемировым музыкальным процессам, побудило молодых национальных композиторов обратиться к жанрам оркестровой музыки, в том числе, к концерту.

Несколько другой была ситуация в восточных и южных провинциях Китая. После Опиумных войн (1840–1842, 1856–1860) страна открыла свои

¹⁰ На сцене этого Клуба, уже давно заброшенного, до сих пор слабо видны следы подписей многих русских музыкантов, игравших в оркестре.

границы: вновь стали приезжать протестантские миссионеры, торговцы, туристы, военные и музыканты. Это во многом определило характер культурной атмосферы Китая в конце XIX–начале XX веков в центральных и восточных регионах: теперь музыкальная жизнь приобрела исключительно светский характер, не в пример прошлым векам, когда распространение западной музыки происходило почти целиком при посредничестве христианских миссионеров. Параллельно с описываемыми событиями, протекавшими на северо-востоке страны большую популярность и распространение в центральной и восточной частях Китая, приобрели военные оркестры.

Зимой 1894 года цинское правительство «приказало Ху Ифэнь (胡燏棻) (1840—1906), комиссару печати Гуанси, начать набор и обучение новой армии в Тяньцзине» [95, с. 1]. Собрав остатки армии района Хуай, Ху Ифэнь организовал их в батальон, назвав «Армией умиротворения». Вскоре возникла большая нехватка кадров для обучения, поэтому министры по военным делам Жун Лу, Ли Хунчжан, поручили Юань Шикаю (китайскому военачальнику) установить надзор за «Новой армией». Трехтысячная армия была поделена на пехоту, артиллерию, кавалерию, инженерно-транспортный батальон и оркестр. Среди приближенных Юань Шикая в то время (1895–1899 гг.) был некий немец по фамилии Госта¹¹ [84, с. 391]. Именно он предложил ввести в оркестр «западные медные трубы» [там же], чтобы осовременить коллектив.

Юань Шикай принял это предложение и поручил музыканту Ли Ингэну (1845–1916), который в то время был губернатором Тяньцзиня, курировать этот проект. Ли Ингэн закупил в Европе несколько духовых инструментов и создал военный оркестр для «Новой армии» по немецкому образцу¹². В связи с этим Гэ Мэн приписывает Ли Ингэну создание первого в истории Китая военного оркестра. Также исследователь указывает, что Ли Ингэну принадлежит «первый китайский сборник духовой музыки (1896), в который вошли

¹¹ Иных сведений о немце по фамилии Госта автору обнаружить не удалось.

¹² По утверждению Гэ Мэна, в то же время в Китае стали использовать саксофон [12].

выполненные им переложения китайских народных песен для духового оркестра. Это было время начала контактов Китая с европейским искусством духовой музыки» [12, с. 319].

Военный оркестр был включен в штатную структуру новой армии времен «Ши и чан цзи и чжи и» («师夷长技以制夷» – дословный перевод: «учитесь у варваров и приобретайте навыки управления варварами»). Это политическая концепция Вэй Юаня, основной характеристикой которой является изучение и освоение передовых западных технологий (годы реализации: 1861–1895). Будь то обычные тренировки или придворные церемонии, оркестр «Новой армии» оказался в центре внимания всего общества. Коллектив стал важным элементом общественно-культурной жизни Китая и во многом способствовал распространению западной музыки в стране. В частности, обычай использовать западные духовые инструменты и исполнять западноевропейскую музыку является важным ритуалом и в настоящее время. Кроме того, военный оркестр западного образца постепенно стал оказывать влияние на все социальные слои. Можно сказать, что военная музыка стала своеобразным ростком, из которого впоследствии выросло большое и мощное дерево новой музыкальной культуры Китая¹³.

Создание военного оркестра «Новой армии» стало важным шагом в череде военных преобразований конца правления династии Цин. Несмотря на принадлежность коллектива к армии, его появление само по себе является важным шагом на пути к приобщению китайского слушателя к западноевропейскому музыкальному искусству. В контексте «Движения за новую культуру»¹⁴, развернувшегося в 1910–1920-х годах, в китайском обществе получила распространение идея самосовершенствования и мода на все западное. Поэтому,

¹³ Подробнее о военных оркестрах в Китае см. исследования Гуань Синь [87], Дуань Жуй [93], Сяо Сюн [142], Цао Шо [153], Юань Юньцзя [184], Яо Ифэн [195].

¹⁴ «Движение за новую культуру» (кит. 新文化运动). Его представители Чэнь Дусю, Цай Юаньпэй, Чэнь Хэньжэ выступали за создание новой китайской культуры, основанной на западных стандартах, демократии и науки.

военный оркестр, как своего рода символ западноевропейской культуры, быстро получил одобрение правящего класса и как явление широко распространился по всей стране.

Согласно историческим данным, первые западноевропейские духовые оркестры появились на материковом Китае XVII веке, а именно, в Макао, который стал центром скопления португальских торговцев и военных. Именно португальцы привезли в Китай первые западные маршевые оркестры. Ли Янь в своей книге пишет следующее: «В конце 1662 года правительство династии Мин¹⁵ закупило в Макао пушки, и когда португальские солдаты сопровождали пушки в столицу, их сопровождал военный оркестр, который пробыл в Китае более года. Вероятно, это был самый ранний западный духовой оркестр, попавший в Китай» [116, с. 60]¹⁶. Кроме того, Ли Янь также отмечает, что «в 1843 году в военном лагере в Макао уже был организован небольшой оркестр. Около 1858 года в Макао уже существовал «духовой оркестр студентов монастыря», а в 1871 году в Макао был создан оркестр в виде батальона Педункулярных казарм»¹⁷ [116, с. 61].

В 1885 году у англичанина Р. Харта¹⁸ возникла идея организовать оркестр западноевропейского типа. Заказав за свой счет музыкальные инструменты в Британской империи, он нашел иностранного музыканта для обучения игре на духовых инструментах. В частности, Харт набрал группу талантливых китайских молодых людей на заводах Тяньцзиньской таможни (в основном

¹⁵ Имеются ввиду южные провинции Китая – там, где все еще было распространено влияние Династии Мин.

¹⁶ «16-м столетии середина в Макао португальскими колонизаторами принудительно арендованная территория, Макао стала западной музыкой входить в Китай的一个重要据点. 1662年底, 明朝政府从澳门购买大炮, 葡萄牙军人押送大炮进京时, 有一支军乐队随行, 并在中国境内停留一年多. 这大概是最早进入中国的西洋铜管乐队».

¹⁷ «1843年澳门某军营已组织了小型乐队 ; 1858年左右, 澳门已经有«修道院学生铜管乐队»; 1871年澳门成立了步兵营乐队».

¹⁸ Сэр Роберт Харт, 1-й баронет (1835, Портадаун — 1911, Уиком) — британский дипломат. Являлся официальным представителем при правительстве Китая Империи Цин. В период с 1863 по 1911 гг. Р. Харт занимал пост второго генерального инспектора Императорской морской таможенной службы Китая (Imperial Maritime Customs of China). Доктор права.

детей из бедных семей) и открыл в городе класс по подготовке оркестрантов. Менее чем через год обучения восемь из них были отправлены в Пекин для подготовки группы новобранцев – китайских кадетов-музыкантов. Именно эта группа курсантов в 1886 году стала личным оркестром Харта, который часто так и называли – «оркестром Харта». Духовой оркестр вскоре стал важной частью развлечений для иностранцев в Пекине [120, С. 222–243].

К 1890 году Харт начал развивать струнное исполнительство, дабы в перспективе создать струнную группу. К 1899 году струнная группа (Лу Ханьчао пишет в своем исследовании, что это был отдельный оркестровый коллектив) была полностью сформирована, что позволило ее музыкантам играть в домашних концертах. Отметим, что сам Харт в результате стал ее руководителем. К сожалению, во время Боксерского восстания в 1900 году дом Харта был уничтожен, инструменты и ноты погибли в огне. Только через год Харт смог вновь собрать группу. С этого времени в «Оркестре Харта» насчитывается более двадцати человек, которые делились на две группы: маршевый и струнный ансамбли. Что касается репертуара, то оркестр Харта играл небольшие, простые произведения («Испанская серенада», «Пробуждение весны», «До свидания и прощайте», «Милый дом» и др.¹⁹).

Лян Маочунь в своем фундаментальном труде указывает следующее: «10 мая 1903 года Харт возглавил оркестр, который вместе с оркестром Новой армии Юань Шикая выступал в Летнем дворце и Запретном городе перед вдовствующей императрицей Цыси, министрами и их женами из разных стран. По средам весной и осенью каждого года в саду дома Харта устраивались концерты в саду. В 1908 году, в возрасте семидесяти трех лет, Р. Харт вернулся в Англию, а его оркестр был распущен»²⁰ [128, с. 636]. Таким образом, вполне

¹⁹ Лу Ханьчао, который приводит данные сведения в своем исследовании, не указал авторства данных сочинений.

²⁰ «1903年5月10号赫德曾率领乐队与袁世凯的新军军乐队先后联袂在颐和园及故宫中为慈禧太后与各国的公使夫人们表演。每年春季和秋季的星期三下午，在赫德家的花园中，都要举行游园会。聚餐和舞会，乐队就在现场演奏。1908年，七十三岁的赫德以休假的

очевидно, что Р. Харт внес большой вклад в подготовку китайских оркестрантов и формирование фундамента будущего оркестрового исполнительства в Китае²¹.

Поскольку в конце XIX – начале XX веков Китай, по-существу, представлял из себя полуколониальное и полуфеодальное государство, западноевропейские духовые оркестры (военные оркестры) стали важным явлением в культурной жизни страны. Однако их распространение в Китае происходило, в целом, достаточно медленно и сложно. К началу XX века в Китае существовали относительно стандартные западноевропейские оркестры. В Шанхае и Харбине – двух городах, открывшихся раньше, – западноевропейские оркестры появились почти в одно и то же время. Позже, в 1906 году появился Шанхайский общественный оркестр (Public Band) также известный как оркестр городской ратуши (Town Band). В ноябре этого года его дирижером стал немецкий музыкант Бак (Buck)²² [177, с. 7], который набрал 33 человека из Европы для своего оркестра, превратив его, тем самым, в серьезный симфонический коллектив и завершив историю Шанхайского общественного духового оркестра. В это время Шанхайский общественный оркестр уже мог играть небольшие западноевропейские оркестровые произведения. Хотя он в основном обслуживал иностранных жителей Китая (европейцев), оркестр часто

名义返回了英国，乐队也随之解散».

²¹ Когда Харт уезжал из Пекина, участники его группы сыграли на вокзале песню «До свидания и прощайте» («再见珍重») в знак уважения к иностранному другу, что было очень трогательно. Существуют некоторые исторические сведения о местонахождении членов группы «оркестром Харта» после их расформирования. Чжоу Ци указывает, что в 1914 году француз Хэ Ту из Дорожного бюро Пекин-Ханчжоу собрал первоначальный состав оркестра, добавив новых участников. Коллектив стал носить название «Пекинский западный концерт», однако был распущен в 1919 году из-за нехватки средств («1914年京汉路局法国人何图召集乐队的原班人马，又增添新人，组成了«北京西洋音乐会»，至1919年因为经费缺乏又解散») [177, с. 5]. Когда в 1922 году была создана Музыкальная миссия Пекинского университета, некоторые из ее членов стали там преподавать игру на скрипке и духовых инструментах. Чэнь Линьцзюнь и Ло Цинь указывают, что в 1923 году Сяо Юмэй задумал создать оркестр Пекинского университета. Он набрал более дюжины человек для создания нового оркестра [181, с. 208].

²² «1906年11月，德国音乐家布克(Buck)就任上海公共乐队指挥».

выступал перед публикой, в том числе, перед простыми шанхайцами.

После того как дирижером оркестра стал итальянский музыкант Мэй Байци²³, коллектив стал быстро развиваться. Начался его блестящий период, длившийся 23 года. В 1922 году оркестр был переименован в Оркестр Шанхайского муниципального совета (上海工部局乐队). Мэй Байци привлек ряд исполнителей из Европы и США, расширил репертуар и пригласил выступить с ним многих известных музыкантов и певцов, в том числе выдающихся китайских музыкантов. Под его руководством оркестр Шанхайского муниципального совета вел активную концертную деятельность. Например, в 1934 году оркестр выступал сто двадцать девять раз за весь год, включая выступление духовой группы. Мэй Байци также значительно расширил репертуар – стал включать почти все известные шедевры западноевропейской оркестровой музыки, отрывки из опер и новейших для того времени произведений, таких как сочинения М. Равель, З. Кодая и сочинения композиторов-модернистов [177, С. 7-8].

Стоит отметить, что оркестр Шанхайского муниципального совета также внес большой вклад в становление и последующее развитие китайской композиторской школы. Например, одночастная оркестровая увертюра «Ностальгия» («怀旧»), исполненная симфоническим оркестром Нью-Хейвена (США) – дипломная работа Хуан Цзы²⁴ в Йельском университете. «Ностальгия» стала первым китайским оркестровым произведением, исполненным за рубежом. В ноябре 1930 года оркестр Шанхайского муниципального совета

²³ Мэй Байци, (Марио Пачи, 1878–1946) – итальянский пианист и дирижер, поселившийся в Шанхае в 1919 году, где он был дирижером оркестра. Он стал одним из пропагандистов развития классической музыки в Китае, а также обучил ряд местных китайских музыкантов.

²⁴ Хуан Цзы (23 марта 1904 – 9 мая 1938), уроженец уезда Чуаньша провинции Цзянсу (ныне район Пудун, Шанхай), был китайским композитором и музыкальным педагогом. В 1916 году он поступил в университет Цинхуа в Пекине, где познакомился с западноевропейской музыкой. После окончания университета он поступил в Оберлинский колледж в штате Огайо, где изучал психологию. После его окончания – в Йельский университет в 1928 году для изучения теории западноевропейской музыки и композиции. В 1935 году Хуан Цзы основал первый национальный оркестр, затем – Шанхайский филармонический оркестр.

также исполнил сочинение Хуан Цзы; оркестром руководил Мэй Байци. Дин Шандэ²⁵, присутствовавший на этом концерте, был настолько впечатлен, что более пятидесяти лет спустя написал: «Вид симфонического оркестра Шанхайского муниципального совета, полностью иностранного, впервые играющего это китайское оркестровое произведение, до сих пор оставляет в моей памяти яркое и глубокое впечатление. Иностранные музыканты, которые презирали китайцев, играли с большим вниманием и преданностью, полностью убежденные этим китайским произведением. В то время я был очень взволнован и чувствовал гордость за то, что я китаец»²⁶ [173, с. 5].

Будучи одним из немногих профессиональных западноевропейских оркестров в истории Китая, оркестр Шанхайского бюро общественных работ производил огромное впечатление в китайском обществе того времени своим уровнем исполнения, богатством репертуара, вниманием к современным сочинениям и их представлению на сцене, а также качеством исполнительской техники.

Рассмотренная выше история первых оркестровых коллективов в Китае и формирование оркестровой исполнительской традиции является весьма показательной для культуры страны. Заложенные в конце XIX – начале XX веков традиции светского и военного оркестрового исполнительства и в настоящее время находят отражение в практике современных китайских оркестров. Появление и закрепление в системе китайской композиторской школы крупных жанров оркестровой музыки является непосредственным результатом обозначенных процессов. У Сяолэй в своей диссертации пишет: «в новой китайской культуре возникает иной путь и иное стремление: впитать достижения

²⁵ Дин Шандэ (12 ноября 1911 – 8 декабря 1995), уроженец Кунышаня, провинция Цзянсу, китайский композитор, пианист и музыкальный педагог.

²⁶ «一支全部由外国人组成的上海工部局交响乐队，第一次演奏了这部中国人创作的管弦乐作品，当时的情景，至今仍在我脑际留下了鲜明而深刻的印象。那些平瞧不起中国人的外国演奏家们，这时都专注而虔诚地演奏着，完全被这个中国人的作品折服了。当时我的心情非常激动，深深觉得自己是一个中国人而自豪».

западной культуры для создания универсального искусства, в равной степени близкого представителям разных культур» [50, с. 32].

Представляется, что жанр концерта в его национальном китайском варианте – народный концерт – является наиболее удачным отражением обозначенной тенденции, что также является причиной его популярности на Родине. Учитывая тот факт, что развитие китайской музыки западноевропейского типа шло по возрастающей в связи с практикой отправки молодых музыкантов Китая за границу на обучение (в Европу, СССР, США), жанр народного концерта предоставил новому поколению авторов большую свободу творческого изъясления. В контексте стремления к освоению всех ключевых жанров западноевропейской музыки, исполнительская традиция развивалась по пути расширения репертуара. В целом, именно молодому поколению китайских музыкантов принадлежит честь формирования облика современной китайской музыки и становлению жанра народного концерта в один ряд с западноевропейским вариантом.

1.2. Художественные и эстетические основы бытования современной академической инструментальной музыки в Китае (ансамблевая и оркестровая музыка)

Развитие культуры симфонического исполнительства в Китае, распространение западноевропейского репертуара и повышение уровня мастерства исполнителей этих оркестров способствовало активному развитию композиторского оркестрового творчества, особенно в области крупных инструментальных жанров. В данном контексте народный концерт стал одним из символов современного китайского композиторского творчества.

Китайские народные инструменты обладают ярко выраженным национальным характером, который смягчает некоторые резкие, пронзительные или непонятные для китайского слушателя элементы, встречающиеся в современной западноевропейской музыке. «Они скрывают диссонансные факторы, не

давая им причинять излишний дискомфорт ушам китайских слушателей» [196, с. 72]. Однако не только благодаря этому фактору появление жанра народного концерта оказало значительное влияние на современную музыкальную жизнь Китая. Произведения устанавливают относительно прямую связь с китайской аудиторией и всегда понятны национальной публике. Через жанр народного концерта современные композиторы Китая закрепляют позиции национальной композиторской школы на мировой музыкальной сцене, привлекая к современной музыке китайских авторов более широкую аудиторию²⁷.

Количество крупных произведений для оркестров за последние 40 лет ярко демонстрирует положение жанра в контексте китайской композиторской школы. Встает закономерный вопрос о неожиданной популярности подобных сочинений в практике китайских композиторов. Яо Япин в своей статье указывает: «Автор <имеется ввиду Яо Япин> проконсультировался с несколькими композиторами. Их ответы были удивительно единодушными. Причина проста — она заключается в заказах исполнителей. Благодаря десятилетиям самоотверженных усилий, китайская музыкальная сцена воспитала целую плеяду исключительно талантливых и опытных исполнителей на традиционных инструментах. Возможно, именно эти музыканты и составляют то, что Го Вэньцин называет «самоспасением» традиционных китайских инструментов. Они недовольны традиционной народной музыкой, обладают новыми, более открытыми взглядами. Они стремятся продемонстрировать себя и народную музыку, ищут платформу для реализации своих амбиций. Все эти факторы идеально совпадают со стремлениями композиторов, которые искренне ищут новые возможности, тем самым способствуя периоду расцвета китайской народной музыки»²⁸ [196, с. 72].

²⁷ Более подробно о способах и путях взаимодействия китайской и западноевропейской музыки в творчестве национальных авторов и о траектории выхода китайской композиторской школы на мировую музыкальную сцену см. в дисс. У Сяолэй [50].

²⁸ Оригинальный текст: «对于中国作曲家为何钟情于协奏类型的创作, 笔者曾求教过一些作曲家。作曲家们的回答比较一致: 原因很简单, 因为有演奏家委约。通过几十年的努力, 中国乐坛目前集聚了一大批非常有才华、有实力的优秀民族乐器演奏家, 或许他们

В данном случае следует дать некоторые комментарии по приведенному высказыванию Яо Япина. Причина, озвученная автором, является лишь частью общекультурных и социальных процессов, которые определили облик современной китайской художественной действительности. У Сяолэй в своей диссертации пишет: «Освоение достижений классической западноевропейской музыки происходит не для “внутреннего” или “элитарного” пользования, но для активного включения его в новый музыкальный язык, равно понятный внутри родной культуры и за рубежом» [50, с. 172]. В этом контексте запрос национальных исполнителей – музыкантов, играющих на китайских инструментах – видится вполне закономерным, учитывая их прочную связь с традиционной культурой и стремление к большей демократизации их творчества. То, что У Сяолэй считал «музеефикацией» – «замораживание» культуры и представление ее в качестве артефакта национального творчества прошлых веков, не стало характерным для китайской музыкальной культуры, которая сохранила свою актуальность в современном мире благодаря активному включению в новые формы академического творчества. Не последнюю роль в этом сыграли и вполне конкретные исторические факторы, в частности, массовое патриотическое движение и установление нового государства.

В китайской современной музыке с 1990-х гг. по настоящее время угас энтузиазм по отношению к западным композиторским техникам и экспериментальным творческим опытам, которые были характерны для 1980-х гг. В это время национальные композиторы активно стремились освоить новые для них языки высказывания, что в значительной степени снизило уровень доступности их сочинений для широких масс китайских слушателей. И лишь в самом конце XX века они вновь задали себе вопрос – насколько хорошо их сочинения воспринимаются слушателями их родной страны и насколько они доступны

就是郭文景所谓的民族器乐的“自我拯救”的一批人;他们不满足于传统民乐, 有新的、更开放的观念, 希望展示自己, 展示民乐, 希望有一个实施抱负的表现平台, 所有这些, 与正在苦苦追求可能性的作曲家一拍即合, 成就了“中国民乐的一段繁盛»。

для их понимания. В этом контексте жанр народного концерта стал тем связующим звеном между устремлениями в будущее современных композиторов и широкой национальной общественностью, так как позволил синтезировать современные техники письма и национальное содержание, часто выраженное не только в конкретных традиционных образах и сюжетах, но и через тембр народных китайских инструментов.

Положительное взаимодействие между композиторами и исполнителями, основанное на взаимном доверии и тесном сотрудничестве, является не только вопросом их творческой синергии, но и сигнализирует об изменении философии композиции как таковой. Китайские композиторы стали более открыты актуальным мировым тенденциям и начали учитывать мнения слушателей и исполнителей. Если ранее в конце 1980-х и начале 1990-х гг. чрезмерно субъективные авангардные композиторы, полностью поглощенные преодолением классических границ и инновациями, не учитывали интересы исполнителей, а исполнители не доверяли таким композиторам и не стремились к сотрудничеству с ними, то в современных реалиях композитор и исполнитель, вне зависимости от творческих установок, представляют гармоничный творческий синтез, направленный на достижение максимально художественно ценного результата.

Формат народного концерта плохо подходит для чрезмерно радикальных творческих экспериментов. Именно потому, что сам по себе жанр концерта, в целом, сохранил свои художественные рамки в области формы-структуры, типов развития и трактовки участников исполнения (консервативные тенденции), его широкое распространение в системе китайского композиторского творчества следует понимать как аккультурационные процессы: современная музыка поворачивается к широкому слушателю, но в обновленном контексте музыкального языка. Другими словами, все то новое, что привлекало молодых китайских композиторов к авангардной западноевропейской музыке органично вошло в область средств композиторского стиля, потеряв свой радикально-бунтарский характер. При этом С.Ю. Петрунина указывает, что

«понятие «концерт» в китайской музыке трактуется достаточно широко: под этим жанровым обозначением нередко выходят своего рода сюиты, как правило, основанные на материале ранее написанных сочинений в другом жанре» [32, с. 13]. Однако, по замечанию Ло Чжихуэй, понятие «концерт» неразрывно с европейской традицией [22, с. 12].

Современные китайские композиторы, похоже, достигли негласного соглашения: крупномасштабные оркестровые произведения оставлять для широкой публики, а индивидуальные художественные эксперименты проводить на материале камерных сочинений. В результате, именно камерная музыка часто воспринимается как специфически ориентированная, даже «элитарная». Это дало национальным композиторам больше возможностей для экспериментов и инноваций. В 1960-е годы (до начала «Культурной революции») в Шанхае появилось несколько камерных ансамблей, которые создавали и исполняли камерные произведения. Однако в ту эпоху большие оркестры все же больше соответствовали преобладающим требованиям времени, в результате чего небольшие камерные ансамбли с трудом добивались признания и развития.

К 1980-м годам новое поколение китайских композиторов стало уделять особое внимание созданию произведений для традиционных китайских инструментов. Под влиянием общей тенденции повышения внимания к жанрам камерной музыки в рамках западноевропейских композиторских школ, в Китае вновь возобновляются систематические исследования в области традиционной китайской инструментальной музыки, ранее прерванные этапом «Культурной революции». Согласно данным Дун Фана, Янь Фэя, Ян Хэпина, Ван Юаньюаня, Дяо Яньфэй и др., Цзян Цин²⁹ неоднократно публично критиковала традиционные китайские народные инструменты во время «Культурной революции». Главной причиной критики были особенности звуковысотности, тембра и более скромная выразительность по сравнению с западноевропейскими инструментами. Она также утверждала, что традиционные китайские

²⁹ Цзян Цин – супруга Мао Цзэдуна, один из главных идеологов «Культурной революции».

инструменты должны быть лишь украшением. Эта точка зрения привела к запрету множества традиционных инструментов и принудительному трудовому реформированию профессиональных исполнителей. По существу, Цзян Цин стремилась музеефицировать китайские инструменты, отказывая им в художественных возможностях.

В период с 1966 по 1969 гг. создание музыки для традиционных китайской инструментов полностью прекратилось. После 1970 года, благодаря частичной корректировке культурной и художественной политики в период руководства Чжоу Эньлая, а также развитию мастерства национальных инструменталистов, подготовленных в 1950-х и 1960-х годах (Ван Хуэйжань и Пэн Сювэнь), зафиксировано некоторое возрождение национального инструментального творчества. В 1973 году Министерство культуры и Министерство легкой промышленности создали «Группу по реформированию цинь, чжэн и сэ» («琴箏瑟改革小组»), ориентированную на обслуживание образцовых спектаклей. Были разработаны 51-тоновый клавишный пайшэн (排笙)³⁰, сона с дополнительными клапанами и т.д. Целью таких усовершенствований было дать возможность китайскому национальному оркестру сравниться по громкости с западноевропейским симфоническим оркестром, а также обеспечить возможность модуляции и исполнения в равномерно-темперированном строе. Также в это время появляются первые после тотальной остановки произведения для традиционных инструментов. Это были камерно-инструментальные ансамбли, часто с участием фортепианного и традиционного солиста: «Солнечный барабан» для пипа и фортепиано (Ли Инхай, 1972), «Тридорожки цветущей сливы» (Ван Цзяньжун, 1973), «Барабаны и гонги урожая» (Пэн Сювэнь и Цай

³⁰ Пайшэн – национальный китайский музыкальный инструмент, разработанный Ван Лина-нем, Ван Чжунбином и Ян Цзинмином из Центрального национального оркестра радиовещания в сотрудничестве с Пекинской национальной фабрикой музыкальных инструментов. Инструмент был разработан на основе лушэна и шэна. Инструмент состоит из язычковой трубки, резонатора, резонаторной коробки и клапанов. Диапазон охватывающий три октавы и все двенадцать полутонов. Тембр легко сочетается с другими инструментами.

Хуэйцюань, 1972).

Активное изучение традиционной инструментальной музыки стало вдохновением для национальных композиторов. Например, Чжоу Лун в 1984 г. сочинил пьесы для гучжэна – «Долинный поток» (空谷流水), и цикл из трех пьес для колоколов и барабанов (钟鼓乐三折). В мае 1985 года в Пекине состоялся еще один концерт под названием «Новые произведения китайской инструментальной музыки» («民族器乐新作品音乐会»), на котором прозвучали камерные композиции Цю Сяосуна, Чэнь И, Тань Дуня, Чжоу Луна и других современных китайских композиторов. По нынешним меркам эти сочинения сейчас могут показаться не особенно современными, но для зрителей того времени сама идея, что народные инструменты могут звучать так, была глубоко шокирующей.

К 1990-м годам камерная музыка для традиционных китайских инструментов оставалась важной областью для композиторов, что привело к появлению значительного количества разнообразных камерных произведений. Многие из этих произведений были экспрессивными по своему характеру, черпая вдохновение из классической поэзии, текстов народных театров, народных обычаев и других источников. В композициях для традиционных китайских инструментов присутствовали многочисленные приемы современной западно-европейской музыки: сериализм, политональность, микрохроматика и т.д. Эксперименты в области стилей и приемов могли бы так и остаться в рамках индивидуальных творческих концепций. Однако представляется, что такой важный элемент исполнительской культуры, как тембр, стал «якорем» для удержания традиционного инструментария в современной музыкальной культуре Китая.

Известный российский исследователь-востоковед А.Г. Алябьева, изучая музыку ЮВА, важное место отводит тембру. Она убедительно доказывает, что данный акустический параметр не является второстепенным, напротив, одним из основополагающих, особенно в контексте традиционной музыкальной

культуры. В рамках исследуемой проблематики целесообразно обратиться к понятию, предложенному исследователем – *темброформе*. В узком смысле – это «качественная характеристика звука, которая включает следующие параметры: тембр, артикуляцию, динамику, регистр, высоту, ритм» [4, с. 25]. Понимание тембра как комплекса различных параметров (не только чисто акустических), проявление которых возможно лишь при непосредственном исполнении на инструменте, и является тем важным фактором, благодаря которому традиционные китайские инструменты сохранили прочную связь со своей национальной основой.

Функционируя в западноевропейской системе музыкального творчества, китайские инструменты, имея уникальные и яркие тембры, сформированные особыми способами исполнения, их структурой, материалом и многими другими параметрами, сохранили свою индивидуальность, продемонстрировав возможность паритетного сосуществования с инструментами западной формации. Это подтверждается появлением в XX–XXI веках микстовых инструментальных ансамблей. Фань Жун в своей диссертации указывает, что появление таких ансамблей, как «квартет + китайский инструмент (преимущественно струнный)» [51, с. 18], является прорывом в культурном пространстве и представляет собой гармоничный пример баланса межкультурных инструментов. При этом исследователь отмечает выход в новые грани культурного смысла, «где «восточное» представлено не как некий дополнительный колорит, но как неотделимое качество музыки, не разлагаемое на отдельные элементы: лад, ритм, интонирование и т.д. Европейец будет слышать «восточное» благодаря присутствию яркой темброво-интонационной краски, которую вносит сам инструмент, но его звучание никогда не диссонирует академическому строю европейских струнных, он то сливается с ним, то обозначает свой неповторимый тембр. Лексика музыки, озвучиваемая ансамблем разнокультурных струнных, универсальна и остро современна. Для китайских слушателей музыка подобных микстовых составов – высокое академическое искусство, имеющее родные корни» [51, с. 18]

Тенденция к поиску новых тембровых звучаний приводит композиторов к экспериментам в области ансамблевых сочетаний. В конце XX века, в период «реформ и открытости», некоторые китайские композиторы «новой волны»³¹ в своих творческих экспериментах стали соединять в едином ансамбле инструменты европейские и традиционные китайские, что особенно ярко проявилось в жанрах камерной ансамблевой музыки. Подобные замены европейских инструментов на традиционные китайские исследователь Су Юйчен объясняет «природным единством китайского национального менталитета, китайского мышления, а также взаимодействием традиционной музыкальной языковой культуры Китая с достижениями европейской музыки» [47, с. 163]. Подобно тому, как национальные композиторы, задаваясь вопросом о своей культурной идентичности, не прибегают просто к этническим народным мелодиям, они также воздерживаются от чрезмерно упрощенного или буквального использования характерных звуковых особенностей местных народных инструментов. Китайские композиторы стремились раскрыть новые грани народной музыки, ища новые возможности и реализуя выразительный потенциал чистого звука.

Новые микстовые звучания гармонично вышли из области эксперимента и стали основой для поиска новых художественных смыслов³². Новое «открытие» возможностей традиционных инструментов способствовало

³¹ «Новая волна» (кит. 新潮, букв. — новое (идейное) течение) – период обновления китайского искусства и освобождения его от идеологического контроля. Начало культурного движения «Новая волна» датируется 1910–1920-ми годами – временем издания одноименного журнала. Термин «новая волна» закрепился за композиторским искусством Китая в 1985 году на конференции молодых композиторов в г. Ухане (см. статьи Юнусовой В.Н. [68] и Янь Цзяня и Юнусовой В.Н. [71]).

³² «Симфоническая музыка с солирующими китайскими скрипками, концерты для струнных соло в сочетании с оркестрами самых разных составов, сочинение музыки в китайском стиле для западных инструментов в формах и концертных жанрах европейского типа представляется нам единым направлением, в котором творчество композиторов для западных струнных и различные сочинения для китайских струнных и самых разных их сочетаний в музыкальном отношении не являются отграниченными друг от друга. В конечном итоге симфоническая музыка, где может солировать эрху под аккомпанемент западной арфы, объединяет все линии творческого поиска в единое культурное поле – современную китайскую концертную музыку» [51, с. 19].

формированию широких перспектив в области крупных жанров. Народный концерт является вершиной данных поисков. В 2018 году семь преподавателей и несколько студентов факультета композиции Центральной консерватории посетили США, чтобы представить свои произведения и продемонстрировать последние достижения китайских композиторов в области музыкального творчества. Это были Е Сяоган, Го Вэньцзин, Цинь Вэньчэнь, Тан Цзяньпин, Чэнь Синьжо, Ли Биньян, Цзя Гопин. Выступления в Линкольн-Центре Нью-Йорка 27–28.01.2018 были встречены с большим успехом. Не в последнюю очередь успех был связан с выбором жанра концерта в качестве основного. Все семь исполненных произведений были написаны для китайских традиционных инструментов с симфоническим оркестром. Программа концертов была тщательно продумана, раскрывала не только профессиональные академические достоинства произведений, но и понимание китайскими композиторами современной музыки.

Отметим разнообразие переложений и интерпретаций одного произведения для различных составов и инструментов. В целом, китайские композиторы не ограничивают себя возможностью продемонстрировать художественные качества своих творений через тембральное разнообразие. Возможность варьирования исполнителей связана с изначальной незакрепленностью инструментальных составов, характерной для музыкальной культуры древних государств. С давних времен главными критериями сочетания инструментов был их фони́зм, который в ансамблевом исполнении требовал совмещения sonorно близких тембров (как правило, это были инструменты родственных групп). Дун Шухань видит в этом «черты сходства с пришедшей в Китай западноевропейской камерной музыкой» [17, с. 73]. Исследователь отмечает существование ансамблей, состоящих исключительно из мелодических инструментов, в подобном случае «может возникнуть наложение различных мелодических линий, где один инструмент солирует, а другой создает подчиненные звуковые ответвления» [там же, с. 73–74].

В этом отношении весьма примечательным является замечание Сяо

Цяосуна, который в своей диссертации делает важный вывод о том, что «инструментальные ансамбли древней китайской музыки, подобно современным большим ансамблям, несли идею функционального равенства участников» [48, с. 4]. Дун Шухань также отмечает перспективность обращения к традиционному инструментарию, что подтвердила область камерно-инструментального искусства. Исследователь видит в этом оригинальный способ актуализации национальной китайской музыки в рамках общемирового музыкального искусства: «чтобы преподнести звучание национальных инструментов миру, необходимо выйти за рамки аутентичного музицирования, замкнутого в своей экзотичности» [17, с. 74].

На наш взгляд, свобода в выборе тембров и эксперименты с инструментальными составами (оркестровыми и сольными) и поиск новых звучаний обусловлен также и тем, что традиционные китайские ансамбли (малые и большие, народные и придворные) допускали мобильность своего инструментария в соответствии с конкретными условиями исполнения, функцией и содержанием. Мобильность составов, характерная для китайской музыки, дала возможность к осмыслению и принятию новых форм ансамблевых сочетаний, в том числе состоящих из инонациональных инструментов. Подобная вариативность вошла в резонанс с европейской стандартизацией составов, однако закрепились в непосредственной практике инструментального ансамблевого исполнительства в Китае. В результате возможность поменять состав стала одной из важных качеств аккультурации европейских жанров.

Глава 2. Жанр народного концерта в музыкальной культуре Китая

2.1. Историко-культурные предпосылки возникновения жанра

С ростом популярности западноевропейских профессиональных музыкальных композиторских техник и художественных традиций в Китае, а также стремительным развитием китайского профессионального музыкального образования, западноевропейские академические жанры, представленные концертами, симфониями, операми и т.д., приобретают все большую популярность. «Концерт, как один из самых репрезентативных западных симфонических музыкальных жанров³³, был любим национальными музыкантами и широко признан слушателями»³⁴ [191, с. 68]. С начала сближения жанра западноевропейского инструментального концерта с китайской традиционной инструментальной музыкой он продемонстрировал стремительность развития и воплотил уникальные особенности многонациональной китайской культуры. Этот процесс можно обозначить словами Лю Тяньхуа³⁵: «Уметь всесторонне и глубоко понимать знания и смысл китайских и западных искусств и теорий и строить новую национальную музыку с точки зрения запросов времени. Интегрировать китайские и западные искусства и концепции без барьеров»³⁶, которые присутствуют в его «Национальной музыкальной реформе»³⁷ («国乐改进

³³ Это подтверждает не только количество созданных в Китае концертов для различных инструментов, но и научных трудов, как на русском языке, так и на китайском, направленных на осмысление жанра в условиях иной художественно-культурной системы. Среди них работы Петровой А.М. [30, 31], Ван Янь [83], Го Вэй [87], Ган Ямэя [88], Дин Цзюньюя [93], Лю Сюэцина [122], Лян Маочуня [128, 129], Ху Жунди [152], Чжао Бибо [171], Ло Цинь [181] и др.

³⁴ Оригинальный текст: «协奏曲作为最具艺术性的西方交响音乐体裁之一，一经与中国民族器乐结合，便获得了民乐演奏家的青睐和听众的广泛认同».

³⁵ Лю Тяньхуа – известный китайский музыкант-исполнитель, композитор и общественный деятель.

³⁶ «能够全面透彻地理解中西艺理各方面的知识与道理，从建构新国乐的时代使命出发，将中西艺理毫无隔阂地融会综合».

³⁷ Основные положения «Реформы»: Лю Тяньхуа оценивал китайскую и западную музыку по тому, может ли она быть «донесена» автором и «прочувствована» слушателем, а значит может иметь долгую и успешную исполнительскую жизнь. Цель музыки – выражать человеческие чувства, но при этом музыка должна быть понятной простым людям, что

») [135, с. 54].

С началом XXI века появилась новая разновидность жанра концерта, который получил название *«народный концерт»* (民族协奏曲)³⁸. К сожалению, установить авторство данного наименования не удалось. Однако он является общепризнанным и общеупотребимым среди китайских обывателей и музыкальных ученых. Тщательно исследовав принципы и особенности данного жанра, автор настоящего исследования предложил собственное объяснение данному понятию (во Введении). **В область трактовки жанра попадают все оркестровые сочинения китайских авторов, в которых задействован традиционный инструментарий в качестве солиста. При этом тип оркестра может быть любым: симфоническим, камерным, оркестром народных инструментов и другие виды.**

На ранней стадии проникновения в Китай жанр западноевропейского концерта развивался относительно медленно, количество произведений было сравнительно небольшим. При этом национальные компоненты в западноевропейском жанре проявляются на всех уровнях музыкального выражения – идейном, художественно-содержательном и уровне музыкально-выразительных средств³⁹. Народный концерт в настоящее время является одним из самых ярких жанров современной китайской музыки. Это подтверждают количество созданных произведений, частота их исполнения и масштабы концертных мероприятий⁴⁰. Между тем с точки зрения конкретных композиторских техник и концепций народный концерт продемонстрировал ряд индивидуальных

соответствует духу современного автору социально-политического движения. Лю Тяньхуа стремится не только сохранить собственную национальную традицию, но и распространить преимущества китайской музыки по всему миру посредством синтеза с принципами западноевропейской музыки.

³⁸ Варианты перевода: «народный концерт», «национальный концерт», «Концерт для национального (народного) инструмента с оркестром». Среди подобных вариантов мы выбрали, на наш взгляд, наиболее универсальный.

³⁹ Данное качество обнаруживается и в области фортепианных концертов китайских композиторов, о чем пишет в своем исследовании Ван Цзясинь [9].

⁴⁰ Например, Ван Цзянминь (Wang Jianmin), заведующий кафедрой композиции в Шанхайской музыкальной консерватории, в период с 1988 по 2023 год написал шесть концертов для эрху.

особенностей и модернизационных тенденций, став одним из самых успешных жанров в китайской академической музыке.

С началом истории вхождения жанра инструментального концерта в систему китайского композиторского творчества определились наиболее предпочтительные инструменты – это фортепиано и скрипка⁴¹. В период с 1916 по 1958 гг. были созданы такие сочинения, как Траурный марш для оркестра (1916) Сяо Юмэя, Концерт для фортепиано с оркестром № 1 (1936) Цзян Вэнье, Скрипичный концерт фа-мажор (1944) Ма Сыцуна, Фортепианный концерт (1945) Чжан Сяоху, Скрипичный концерт Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (1958). Фортепианные и скрипичные концерты стали первыми «пробами пера» молодых национальных китайских композиторов в области концертного инструментального жанра. Однако эти работы не имели большого резонанса среди слушателей по разным причинам. В частности, Ян Чжэнцзюнь, Чжоу Цзе, Яо Япин и др. отмечают, что причинами послужила незрелость композиторского мастерства и социально-культурная атмосфера 1930–40-х гг. в Китае, которая не позволяла развернуться всем художественным идеям молодых авторов [191; 174; 196].

Только после окончания войны⁴² в 1950 году под руководством Коммунистической партии Китая начали развиваться культурные и художественные начинания молодежи, появилось множество талантливых произведений для западноевропейских инструментов. Показательным сочинением этого периода является скрипичный концерт «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (1958), написанный в соавторстве Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана. Первой исполнительницей концерта стала скрипачка-виртуоз Юй Лина (余丽拿)⁴³. Именно ее исполнение стало

⁴¹ Китайский исследователь Лю Цзюньли в своей статье указывает, что «Началом создания произведений для скрипки в китайской музыке можно считать произведение «Трудная дорога», написанное в ноябре 1919 г. Ли Сыгуаном в Париже» [26, с. 93]. А.М. Петрова ([30, 31]) в своих статьях неоднократно отмечала «лидерство» обозначенных инструментов в рамках китайской академической музыкальной культуры.

⁴² Имеется ввиду война между армией Гоминьдана и Коммунистической партией (1927–1950).

⁴³ Юй Лина (род. 1940 г.) – известная китайская скрипачка и педагог, профессор Шанхайской консерватории музыки, член Национальной ассоциации музыкантов. Родилась в городе

эталонным, своеобразной вехой в развитии жанра концерта в Китае того времени. Само появление подобного сочинения ознаменовало жизнеспособность концертного жанра на китайской музыкальной сцене.

Между тем с этого же времени (с 1950-х гг.), китайские композиторы, в поисках собственного авторского стиля, обратились к китайскому народному инструментарию и поискам в области его гармоничного сочетания с тембрами западноевропейских инструментов. Особенно плодотворным это стало в контексте концертного жанра, где народный инструмент выступил в качестве солиста. Это значительно обогатило развитие жанра, одновременно раскрыв богатство техники игры на китайских инструментах, сформировав и закрепив новое акустическое пространство. Так появилась региональный тип жанра инструментального концерта – китайский народный концерт, прочно закрепившийся в контексте академической музыкальной культуры страны. Самым первым концертом с участием сольного китайского инструмента и западноевропейского симфонического оркестра является «Радость победы» («欢庆胜利») Лю Шоуи (刘守义) и Ян Цзиу (杨继武) для сона – 1952 год.

Параллельно с творческой активностью китайские композиторы начали исследовать историческое прошлое традиционного инструментария в контексте культурного наследия своей страны. Было обнаружено, что сочетание китайских музыкальных инструментов с западным оркестром является не только отличной возможностью обогатить национальное музыкальное искусство, но и стать «воротами» на мировую музыкальную сцену. В то же время это помогло удовлетворить художественные потребности западно-ориентированной китайской публики, а также нащупать актуальный путь воплощения национального через диалог с западноевропейским («Восток встречается с Западом» (中西合一)). В результате, это позволило традиционным инструментам сделать большой скачок в плане модернизации формы и техники исполнения.

Цзяншань уезда Инь провинции Чжэцзян (ныне город Нинбо).

Подтверждением тому явилось создание народного концерта Ван Шу (王树) для пипа с симфоническим оркестром «Симфонический рассказ «Десять засад» («十面埋伏»), написанный в 1959 году, и народного концерта Лю Чжу для чжунху⁴⁴ «Су У» («苏武») и оркестра народных инструментов, написанный в 1962 году. Все эти произведения отражают усилия китайских композиторов в деле поиска идеального акустического и смысло-содержательного баланса между национальными инструментами и оркестровым звучанием.

Во время «Культурной революции» (1966–1976) жанр народного концерта продолжал свой путь развития, несмотря на общий упадок художественной культуры страны. В научных источниках (китайских и зарубежных) описания событий данного исторического периода почти всегда сводятся к выводам о стагнации в развитии искусства в целом, тотального контроля над ним со стороны государства и появления новых жанровых разновидностей под влиянием актуальной для того периода идеологии (более подробная информация об этом в трудах Цзюй Цихун, У Цзунцян, Ло Ши, Лян Маочунь, Лю Че и т.д.). И здесь называют такие жанры как Образцовая революционная опера, песни-цитаты и другие разновидности песенного жанра, переложения, транскрипции и т.д. Сюда же вполне возможно включить и жанр народного концерта, который не только не исчез с академической сцены Китая, но и продемонстрировал свою жизнестойкость ввиду своей демократической направленности – на широкий круг народных масс.

В контексте сказанного вызывает вопросы однозначность позиции исследователей по поводу «Культурной революции». Как видно, «стагнация» искусства коснулась не всех жанров, а даже породила их новые разновидности. Пусть не все из них «пережили» обозначенное десятилетие: исчезли песни-цитаты, песни революционной молодежи и другие виды вокальной музыки,

⁴⁴ Чжунху – инструмент, родственник эрху, часто именуется как альт-эрху. Практика показывает, что исполнительские приемы игры на эрху актуальны и для чжунху. Однако это менее виртуозный инструмент – он лучше всего подходит для исполнения кантилены.

Образцовая революционная опера нашла свое продолжение в национальной китайской опере, как и народный концерт, который продолжил свою жизнь в новых социально-культурных условиях. Ярким доказательством жизнестойкости жанра стало создание концерта для пипа «Степные сестры» («草原小姐妹») У Цзуцяном, Лю Дэхаей и Ван Яньцяо (1973). Данное сочинение получило большое признание среди публики и до сих пор пользуется всеобщей любовью.

С 1980-х гг. и по сей день создание народных концертов переживает период бурного развития. Большинство авторов концертов подобного типа – профессиональные композиторы нового поколения, сформировавшиеся после периода «реформ и открытости», прошедшие систематическую профессиональную композиторскую подготовку и накопившие большие знания в области традиционной музыки. Созданные ими концерты держат баланс между современной художественной эстетикой и традицией. После вступления в XXI век, когда развитие китайского музыкального творчества максимально интенсифицировалось, сбросив с себя оковы политического влияния, а также возросло число молодых национальных авторов, продолжают появляться новые произведения в жанре народного концерта.

Китайские музыковеды также вступили в новый и стабильный период независимых исследований в области преподавания и теории композиторских техник, а также в создании и практике оркестровых жанров. Композиторы начали изучать китайскую традиционную музыку с более широкой и профессиональной точки зрения. Первые теоретические исследования концепции народного концерта принадлежат Лян Маочуню, Цяо Цзяньчжуна и другим известным в Китае ученым-музыковедам. В своей статье «Сорок лет современной этнической ансамблевой музыки (1949–1989)», опубликованной во 2-м номере журнала «Музыкальные исследования» (1992), Лян Маочунь предлагает определение, под которым понимается «форма концерта для этнических

инструментов» [127, с. 17]⁴⁵.

Чжоу Цзе пишет о том, что активное развитие таких жанров, как «эрху с оркестром» («二胡与乐队») и «пипа с оркестром» («琵琶与乐队») [174, с. 2], является важной особенностью создания национальной инструментальной музыки в современных культурных реалиях. Однако исследователи не дают конкретного определения данной разновидности концерта. На самом деле, даже в настоящее время в рамках китайской музыкальной науки не существует теоретического консенсуса относительно определения понятия народного концерта, тем более в ракурсе четырехмерного пространства: композиторское сочинение – исполнительская интерпретация – слушательская оценка – академическое исследование. Это создает большие трудности для изучения данной проблемы.

В связи с этим, концерт для сольного народного китайского инструмента и оркестра, как музыкальный феномен современной китайской академической музыки, является областью весьма интересной для исследований. Само понятие «народный концерт» было избрано автором настоящей диссертации для удобства обозначения исследуемого жанра, а также и потому, что в китайской научной литературе не имеется единого термина. В обиходе китайских исследователей народным концертом обозначается широкий круг сочинений, в которых присутствуют традиционные инструменты. Поэтому, в научной литературе можно встретить разнообразие терминов и обозначений.

Общим в музыковедческой литературе Китая является взгляд на этапы развития народного концерта, которые, в целом, совпадают с этапами развития жанра инструментального концерта и симфонии. Автор провел анализ исторического развития жанра и выявил специфическую этапность, актуализированную самой историей культурной жизни страны. Отметим, что данная периодизация опирается, с некоторой корректировкой, на уже имеющуюся периодизацию Чжоу Цзе. В частности, начало первого этапа датируется 1952 годом –

⁴⁵ Оригинальный текст: «民族乐器协奏曲形式的蓬勃发展, 是新时期民族器乐创作的重要特点».

написанием первого сочинения в жанре народного концерта (у Чжоу Цзе – с 1949 года – времени основания КНР). Третий этап развития жанра по Чжоу Цзе — это период с окончания «Культурной революции» до настоящего времени. Мы считаем, что обозначенный временной промежуток довольно обширен и разнообразен по своим характеристикам (почти 50 лет). Поэтому предлагаем выделять еще один период: с 1977 года по 1990, с 1991 года и до настоящего времени.

Периодизация этапов развития жанра народного концерта (Чжан Чэн):

1. Зарождение жанра народного концерта: 1952 – 1965 гг.
2. «Культурная революция»: 1966 – 1976 гг.
3. Новый виток развития: 1977 – 1990 гг.
4. Современный этап развития жанра: 1991 год – настоящее время⁴⁶.

В целом, развитие народного концерта не противоречит и во многом совпадает с ведущими жанрами академической китайской музыки. В качестве примера приведем периодизационную систему Лю Шии и Ли Исюань, исследовавших становление и развитие симфонического жанра в Китае. Приведем их периодизации в виде таблицы:

Таблица 1. Периодизация симфонического жанра

<i>Лю Шии</i>	<i>Ли Исюань</i>
Истоки и ранний период (до 1840 г.)	1929–1949: Становление жанра
Зарождение симфонизма (1840–1949)	1949–1956: Институционализация
Расцвет и идеологизация (1949–1966)	1957–1966: Идеологизация и эксперименты
Культурная революция и стагнация (1966–1976)	1966–1976: Театральный синтез
Возрождение и модернизация (1976–2000)	1977–1987: Открытость и просвещение
	1988–настоящее время: Глобализация и национальная идентичность

Представленные периодизационные системы во много схожи:

⁴⁶ Данная периодизация лишь одна из попыток осмысления истории развития такого уникального жанра китайской музыка, как народный концерт. Вероятно, в будущем, с развитием исследований в области инструментальных жанров, некоторые временные точки будут скорректированы.

некоторые временные рамки, трактовка этапов и общий концептуальный подход. Очевидна и разница, особенно в осмыслении начала процесса становления симфонизма и современного этапа развития. Также обращает на себя внимание трактовка периода «Культурной революции». Ло Ши в своем исследовании описывает общий упадок культуры (урон музыкальной жизни, закрытие консерваторий, репрессии против интеллигенции, доминирование жанра Образцовой революционной оперы, запрет на «безыдейные» симфонические произведения). Ли Исюань, напротив, сосредоточился исключительно на художественной составляющей бытования симфонической музыки: «Китайская симфоническая музыка получила неожиданный поворот в своем развитии: концертное переложение оперы обогатило технику оркестровки; оркестр впервые был в полную силу вовлечен в драматургию театрального произведения. В партии оркестра зазвучали характеристики персонажей и выразительные оркестровые резюме, обобщавшие наиболее важные моменты драмы» [20, с. 271].

Зарождение жанра народного концерта: 1952–1965 гг. В 1950–1960-е годы, сразу после окончания войны, когда все сферы жизни страны только начали развиваться, количество сочинений, написанных в концертном жанре, как и художественно значимых среди них, было крайне ограниченным. Между тем в 1952 году был создан первый народный концерт – «Радость победы», написанный Лю Шоуи и Ян Цзиу для сона и симфонического оркестра. Следующим концертом стало сочинение Ван Шу (王树) для пипа с симфоническим оркестром «Симфонический рассказ «Десять засад» («十面埋伏»), написанное в 1959 году. Данный этап можно назвать «пробой пера» национальных композиторов на пути поиска национально характерных звучаний, способов работы с материалом и, в целом, национальной ментальности.

«Культурная революция»: 1966–1976 гг. В период с 1966 по 1976 год китайской культуре был нанесен серьезный ущерб. Лян Маочунь в своей статье «Сорок лет современной этнической ансамблевой музыки (1949–1989)» рассматривает процессы, происходившие в обозначенный период, с позиции исследователя и непосредственного их свидетеля. Внимания заслуживает его

наблюдение о разных типах отношения к данному десятилетию. Во время «Культурной революции» развитие многих жанров сильно пострадало. Однако сочинения в жанре народного концерта, написанные в этот период, отвечали культурно-политическим идеям и принципам, поэтому жанр в целом не подвергся репрессиям. Проблема бытования различных жанров в период китайской «Культурной революции» неоднократно становилась темой для научных дискуссий и исследований в различных странах мира. Поэтому, мы не видим необходимости останавливаться на описании историко-культурного контекста более подробно.

Из-за известных ограничений значительная часть музыки этого периода была рупором политических идей и лозунгов. Тематика народных концертов в этот период была связана с политической обстановкой – в основном выражался дух революции и образ героев. В своей статье Варламова Д.И. [11], исследуя онтологию процессов академизации⁴⁷ музыкального искусства, выделяет главные его качества. Ян Тэн, в свою очередь, опираясь на труды Варламова Д.И., выделяет три типа академизации – естественную, искусственную и смешанную⁴⁸ – в приложении к китайской музыкальной культуре. Исследователь уточняет, что с 1950-х гг. и по настоящее время наблюдаются черты смешанного типа академизации. Между тем автор ничего не говорит о периоде «Культурной революции» и особенностях протекания процесса академизации в данное десятилетие. Однако известно, что этот период китайской истории является уникальным и имеет собственные культурологические особенности. Учитывая все характеристики периода следует отметить, что в смешанный тип академизации вмешались процессы искусственного характера: насаждение «правильной» идеологии, контроль творческой деятельности, ограничения на выбор жанров, форм, способов исполнения и т.д.

Наиболее ярким, художественно ценным и полностью отражающим

⁴⁷ Под академизацией понимается закономерное развитие музыкального мышления, языка и творчества – от аутентичного фольклорного состояния к современным академическим формам.

⁴⁸ Подробнее о типах академизации см. в исследовании Ян Тэна [71].

требования политического режима в этот период был концерт для пипа и симфонического оркестра «Степные сестры» У Цзюцзяна, Лю Дэхая, Ван Яньцяо (1973). Отметим, что именно это сочинение оказало наибольшее влияние на последующие поколения композиторов и во многом определило дальнейшую судьбу развития жанра. Также стал широко известным концерт для баньху и симфонического оркестра «Ода соляным рабочим» («盐工颂», 1973) Хуан Цзунтань, концерт для цимбал и симфонического оркестра «Весна на Красной реке» Лю Сишэн и Ли Хантао («红河的春天», 1974).

Новый виток развития: 1977–1990 гг. С конца семидесятых годов развитие народного концерта стало набирать обороты. Однако новые сочинения, особенно ранние, были написаны под влиянием художественно-идеологического концепта прошлого, потому демонстрируют непосредственную связь с концертом «Степные сестры». Постепенно молодые композиторы Китая стали находить собственные пути художественного воплощения, что непосредственно отразилось на количестве сочинений. Согласно неполной статистике автора, создано около 30 концертов для эрху, более 10 концертов для гучжэна, а также большое количество концертов для пипа и бамбуковой флейты⁴⁹. Наиболее художественно значимые среди них: «Рондо-Концерт» («回旋协奏曲») для двух гучжэнов, одного исполнителя и симфонического оркестра Ван Шу (1983), концерт «Ненависть к реке Уцзян» («乌江恨») для пипа и симфонического оркестра Ян Лицин (1986), концерт «Поэзия лугов» («草原音诗») для моринхура и симфонического оркестра Синь Хугуана (1983), Концерт-фантазия «Река Мило» («汨罗江幻想曲») для гучжэна и симфонического оркестра Ли Хуаньчи (1980), концерт «Размышления на Великой стене» («长城随想») для эрху и симфонического оркестра (1981) Лю Вэньцзиня и др.

Показательным представляется концерт для сона и симфонического оркестра «Небесная музыка» («天乐»), написанном Чжу Цзяньэрмом в 1989 году.

⁴⁹ Более подробно о количестве написанных концертов можно узнать из Таблицы 1 (в Приложении 2. Список произведений).

Сочинение было публично исполнено на Втором китайском фестивале искусств и Шанхайском фестивале искусств в том же году, вызвав бурную реакцию в музыкальном мире. Современный крупномасштабный концерт с самобытным народным колоритом и новаторскими чертами предстал как сочинение, в котором найден идеальный баланс между традицией и современностью. Профессор У Цзунцян, бывший директор Центральной консерватории и композитор, весьма тепло отзывался о данном сочинении: «Сона и оркестр подобны маслу и воде, их чрезвычайно трудно соединить. Но неожиданно на этот раз из них получился вкусный суп»⁵⁰ [75, с. 5]. Профессор Ли Сиань, бывший директор Китайской консерватории и музыкальный теоретик, также с радостью отметил: «Эта работа значительно расширяет и улучшает навыки и выразительность сона, а также предоставляет нам редкий и ценный передовой учебный материал»⁵¹ [там же].

В этот период композиторы сосредоточили свои усилия на поиске путей акустического взаимодействия тембров инструментов китайских и западноевропейских. Можно сказать, что каждый концерт — это прорыв в технике, выводящий традиционный инструмент на новый уровень исполнения. Сам жанр народного концерта стал проводником и выразителем национальной идеи в творчестве китайских авторов. Однако западный образ мышления все еще в некоторой степени ограничивал национальных композиторов в то время. К тому же развитие некоторых национальных инструментов еще не достигло состояния, которое позволило бы им стать солистами в концертном жанре. Многие китайские инструменты просто не могли полностью выразить всю свою специфику (мелодические переходы, контраст тембров, технику игры, метрику) при сочетании с тембрами западноевропейских инструментов.

Не последнюю роль в этом играли динамические и регистровые особенности⁵². Чжоу Цзе в своем исследовании отдельно акцентирует внимание

⁵⁰ «唢呐和交响乐，好似油和水极难溶合。不料想这次居然做成一道美味的浓汤»

⁵¹ «这首作品把唢呐的技巧的表现力大大拓宽和提高，为我们提供了难能可贵的高级教材»

⁵² Подробнее о проблемах тембрального взаимодействия см. в дисс. Фань Жун [51].

на данной проблеме [174, с. 8]. В целом, необходимо отметить генетическую связь народных концертов периода «реформ и открытости» с сочинениями данного жанра 1950-х–1960-х гг. Однако возможность работать с современными техниками и стилями, а также свобода художественного выражения позволили концертам периода 1970–90-х гг. выйти на качественно новый уровень.

Современный период развития жанра: 1991 год — настоящее время. В статье «Поколение творчества, поколение трансформации, поколение противоречий», опубликованной в четвертом номере журнала «Народная музыка» в 1986 году, Лань Си писал, что «в творчестве поколения молодых композиторов прослеживается тенденция к попытке интегрировать в свои произведения сущность широкой национальной культуры и китайской идеологии, а также пойти по индивидуальному пути в сочетании национальной музыки с западными композиторскими техниками в XX веке»⁵³ [107, с. 7]. Далее автор отмечает, что «бунтуя против «национализации» западных музыкальных стилей и добавления китайских мелодий, размышления о глубоком культурном сознании Китая стали насущной проблемой для молодых композиторов» [там же]⁵⁴.

Начиная с 1990-х гг. появилось множество новых сочинений в жанре народного концерта таких композиторов, как Гао Вэйцзе (концерт для эрху и симфонического оркестра «Впечатления от Уайтхорса» («白马印象», 1991)), Ван Цзяньмин (концерт для эрху и симфонического оркестра «Стиль Тяньшань» («天山风情», 1993)), Тань Дунь (концерт для эрху и симфонического оркестра «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» («卧虎藏龙», 2004)) и др. После вступления в XXI век народный концерт вышел на пик своего развития. Об этом свидетельствует плодovitость национальных авторов. К примеру,

⁵³ «谭盾、瞿小松、叶小钢、周龙等一代青年作曲家的创作都表现出一种倾向，即力图融广博的民族文化和中华思想精华于创作中，在民族音乐与二十世纪西方作曲技法结合中走个性化道路»

⁵⁴ «在反叛了西洋音乐型制加中国旋律的「民族化」的同时，对中国深层文化意识的思考成了青年作曲家们迫切的问题».

только Цинь Вэньчэнь⁵⁵ написал семь концертов для китайских народных инструментов с западноевропейскими оркестрами: «Единство» («合一») для гучжэна и камерного оркестра (1999), «Звук ветра и луны» («风月迭响») для шэна, арфы и симфонического оркестра (2004), «Зов Феникса» («唤凤») для сона и симфонического оркестра (2010), «Бег по воздуху» («行空») для пипы и струнного оркестра (2012), «Эхо с другой стороны» («彼岸的回声») для гучжэна и симфонического оркестра (2015), «Поэзия земли» («大地音诗») для шэн, гучжэна и камерного оркестра (2017), «Облачная река» («云川») для шэн и симфонического оркестра (2018).

Таким образом, народный концерт в Китае развивался десятилетиями и сформировал собственные композиционные особенности. Это ориентация на традиции, слияние народного китайского искусства и современных композиционных техник, расширение композиционного содержания, обогащение композиционных приемов, выразительность музыкального языка, новаторство исполнительских приемов. Народный концерт в представлении китайских авторов трактуется, в первую очередь, как крупное сочинение для оркестра и солиста. При этом структурно-композиционные принципы, сложившиеся и закрепившиеся как особенности западноевропейского инварианта жанра инструментального концерта (3 части, сонатно-симфоническая структура и т.д.), сознательно избегаются, заменяются более гибкими одночастными структурами.

В Китае в настоящее время существует три типа инструментального концерта, которые функционируют параллельно. Это 1. классический по типу концерт, участниками которого являются симфонический оркестр / камерный оркестр и западноевропейский инструмент в качестве солиста; 2. народный концерт – симфонический / смешанный оркестр + традиционный китайский инструмент в качестве солиста; 3. концерт с участием оркестра китайских народных инструментов и китайского традиционного инструмента в качестве

⁵⁵ Цинь Вэньчэнь – профессор композиции в Центральной консерватории, доктор философии, вице-президент Центральной консерватории.

солиста. Следует отметить, что второй и третий тип часто идентифицируют, объединяя в одну категорию, так как для последнего нет специального названия. К тому же участие традиционного инструментария в исполнении всегда ассоциируется у слушателей с народной по онтологии природой музыки. Проще говоря, для китайских слушателей лишь первый тип воспринимается как нечто строго академическое.

Жанр народного концерта, соединившего в своей природе западноевропейский симфонический оркестр и национальный китайский инструмент, в данном контексте представляется как универсальная модель, сформировавшаяся между крайними полюсами – западным и восточным музыкальным искусством. Поэтому, жанр вобрал в себя лучшие черты обоих типов концерта – строгую академичность исполнения и национальное содержание, что, как представляется, и делает народный концерт столь популярным среди композиторов и слушателей.

2.2. Типы народного концерта

В процессе развития народного концерта сформировалось несколько его типов, которые определяются разнообразными структурными принципами. Выделяют (в частности, Лян Маочунь) народные концерты для «общекитайских» инструментов (пипа эрху, гучжэн и др.) и региональных инструментов (моринхур, хулуси и др.), стандартные трехчастные и одночастные поэзного типа, сочинения с определенными жанровыми признаками и концерты, лишенные таковых, концерты с участием симфонического оркестра и концерты, где задействован смешанный или народный составов.

В XXI веке, помимо одного солиста, появились концерты для ансамблей солистов. Это является отражением разнонаправленных путей развития жанра в новом времени и непрекращающегося поиска новых художественных решений.

1. *Концерт для одного солиста.* Наиболее популярными «солистами»

являются бамбуковая флейта, эрху, пипа, гучжэн и сона. Многие известные китайские современные композиторы, помимо перечисленных, также обратились к инструментам региональных меньшинств, которые менее распространены. Это народные концерты для моринхура («Источник» («源», 2007) Тан Цзяньпина), хулуси («Песня одинокого острова» («孤岛吟», 2019) Цзо Гуанмина), традиционных ударных инструментов (концерт Чжоу Сянлия для ансамбля ударных инструментов народа туцзя «Игра в семейный бизнес» («打家业», 2011)), домбры (концерт для двух домбр (2018) Ван Цзюэ) и др.

После 1980-х годов количество концертов для гучжэна и эрху стало относительно больше. Отчасти это связано с тем, что количество исполнителей на этих инструментах возросло, оттого вырос и спрос на народные концерты. Другая причина заключается в том, что у гучжэна и эрху динамика и диапазон значительно больше, чем у других традиционных инструментов, и при игре с оркестром они легче добиваются баланса громкости. Помимо этого, данные инструменты являются наиболее показательными в плане репрезентативности китайской традиционной музыки. В результате, именно через эрху и гучжэн композиторам стало легче выстраивать коммуникацию со зрителем⁵⁶.

Примеры народных концертов для гучжэна и симфонического оркестра: «Слезы героя» («英雄泪») Хэ Чжаньхао (2003), «Ветер останавливает тучу» («风定云墨») Чан Пина (2005), «Юньшаньсу» («云裳诉») Чжоу Юго (2008), «Жуши» («如是») Ван Даньхуна (2012), «Великий Шелковый путь» («大国丝路», 2017), «Чанъань – Чанъань» («长安·长安», 2019) Фан Чунцина и др. Все они вошли в репертуар ряда известных современных исполнителей и часто исполняются на китайских сценах. Примеры народных концертов для эрху и симфонического оркестра: «Рапсодия для эрху № 1» (1988), «Рапсодия для эрху № 2» (2001), «Рапсодия для эрху № 3» (2003), «Рапсодия для эрху № 4» (2009), «Рапсодия для эрху № 5» (2019) и «Рапсодия для эрху № 6» (2023)

⁵⁶ Подробнее о коммуникации исполнителей и зрителей см. статью Г.А. Демешко [14].

Ван Цзяньмина, «Пагода Лунхуа» («龙华塔», 1980-е годы) Хэ Чжаньхао, «Душа снежной горы»⁵⁷ («雪山魂塑», 2007) Лю Вэньцзиня, «Лян Чжу» Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана (переложение Ван Ицзина, в 2000 гг.). Следует отметить, что последнее указанное произведение стало причиной бума развития жанра переложения и адаптации струнных сочинений для эрху. К примеру, адаптация песни «Моя родина» из музыки к фильму «Битва при Шанганлине» Лю Чи в концерте для эрху с симфоническим оркестром «Моя родина» («我的祖国», 2014), выполненная Ван Даньхуном.

Также большой популярностью среди китайских композиторов и в настоящее время пользуется сона. Благодаря своему уникальному звучанию и выразительности инструмент стал важным носителем традиционной китайской ментальности. Согласно данным Лю Юна, инструмент популярен среди 21 народности Китая:

Таблица 2. Сона в музыкальных культурах народов Китая

<i>Народность</i>	<i>Название</i>
Хань (汉族, большинство регионов Китая)	Сона
Уйгуры (维吾尔族, преимущественно в Синьцзяне)	Сурнай
И (彝族, преимущественно на юго-западе Китая – Юньнань, Гуйчжоу)	Байлай, Цзайне
Монголы (蒙古族, Северный Китай, Внутренняя Монголия)	Бишкур, Нарен-Бырг
Ли (黎, Южный Китай – Хайнань, Гуанси и др.)	Бай, Лиларо
Манчжуры (满, Северо-Восточный Китай)	Нарен-Бырг
Гэлао (仡佬, основная часть населения сосредоточена в провинции Гуйчжоу.)	Хам-Бяо
Буи (布依族, Юго-западный Китай, в основном в провинции Гуйчжоу)	Сона, Лею
Мяо (苗, преимущественно в провинциях Гуйчжоу, Хунань и Юньнань на юго-западе и в южно-центральной части Китая)	Сона
Шэ (畲, в основном распространены в горных районах провинций Фуцзянь, Чжэцзян, Цзянси и Гуандун)	Сона

⁵⁷ Написан в честь 70-летия Великого похода (1934–1936).

Тибетцы (藏, преимущественно в провинциях Тибет, Цинхай, Сычуань, Ганьсу и Юньнань)	Цзялин, Суна
Шуй (水, распространены в провинции Гуйчжоу)	Сона
Яо (瑶, преимущественно в провинциях Гуанси, Хунань, Гуандун, Юньнань, Гуйчжоу и Цзянси)	Сона
Корейцы (朝鲜, преимущественно на северо-востоке Китая)	Тайпин Сяо
Сибо (锡伯, распространены в провинции Ляонин и Синьцзян)	труба
Хуэй (回, Нинся является их основным местом расселения)	Солер
Чжуан (壮, преимущественно в провинции Гуанси)	Боле
Хани (哈尼, большинство сосредоточено в провинции Юньнань)	Шаньцзе, Мухао
Цзинпо (景颇族, в основном проживают в провинции Юньнань)	Донба
Бай (白, в основном в провинции Юньнань)	Нина
Туцзя (土家族, распространены в провинциях Хунань, Хубэй, Чунцин и Гуйчжоу)	Сона

Сона считается исконно китайским музыкальным инструментом, хотя, судя по всему, инструмент пришел в Китай извне. Сначала сона появилась в Персии и Аравии, а уже затем была завезена в Китай. В книге «Исследование восточноазиатских музыкальных инструментов: исследование сона» [119] есть важное замечание по поводу онтологии данного инструмента. Автор отмечают преемственность сона с персидским и арабским сурнаем. В ранние времена сона использовалась в основном в военном деле, затем постепенно перешла в религиозную сферу, придворную и далее общественную жизнь. В настоящее время используется в народной культуре и оркестровых выступлениях [с. 407–413]. Сона в военной музыке применяется в основном для передачи военных приказов, моральной поддержки. В период правления династии Мин сона постепенно превратилась в основной инструмент для игры в армии.

По мере того, как общество менялось, сона все меньше использовалась в качестве инструмента для военной музыки. Этот простой и легкий в освоении инструмент стал популярным среди широкой публики. Инструмент также

стал использоваться на сельских свадьбах, похоронах и других общественных действиях и вскоре стал прочно ассоциироваться с народным искусством. Сона также участвовала в сопровождении театральных представлений (Пекинская опера и Сычуаньский музыкальный театр). В целом, сона во многом удовлетворяла потребности китайского общества и применялась в самых различных областях жизни.

2. Концерт для нескольких солистов. В отличие от западных инструментов, стремящихся к единообразию и согласованности звучания, тембр китайских народных инструментов имеет очень своеобразный и индивидуальный характер. Когда два или три инструмента используются в качестве основных исполнителей, они обогащают совокупное звучание произведения, не затмевая при этом тембры оркестровых западноевропейских инструментов, что вполне входит в эстетико-акустические традиционные представления китайцев.

Преодладают концерты для двух традиционных инструментов, принадлежащих к одному типу. Примерами могут служить «Хуа Мулань» («花木兰», 2008) Гуань Ся для двух гучжэнов, «Дух дерева» («树魂», 2015) Чжу Сяогу для двух сона, концерт для двух домбр и концерт для двух барабанов «Бой быков с тигром» («牛斗虎») молодых китайских композиторов Ван Цзюэ и Ли Бо (2013). Постепенно число концертов для двух солистов увеличилось. При этом в дуэте могут сочетаться инструменты разных категорий, что позволило композиторам экспериментировать с тембрами. Например, концерт для пипа и гучжэна с симфоническим оркестром Тань Дуня (2021), Концерт для пипа и гучжэна «Юньшуэй сяньгэ» («云水弦歌») Тан Цзяньпина (2020), концерт для шэна и гучжэна «Ветер в сосновых долинах» («万壑松风», 2014) Цзя Гопина. Появляются также народные концерты, где в качестве солистов выступают целые ансамбли китайских традиционных инструментов. К примеру, концерт для эрху, баньху, чжуйху, цзинху с симфоническим оркестром «Тэнфэй» («腾飞», 2004) Ю Ханя.

Помимо этого, большой массив народных концертов написан для дуэтов и трио солистов, принадлежащих к разным культурам, а именно, сочетания инструментов западноевропейских и китайских. Например, концерт «Повторяющийся звук» («迭响») для арфы, шэна и симфонического оркестра Цинь Вэньчэня (2004), «Двойной концерт» («双协奏曲», 2008) для гобоя, шэна и камерного оркестра Чэнь И, концерт «Пипа Син» («琵琶行», 2003) для пипы, скрипки и симфонического оркестра Гао Пина, концерт «Ду» («度») для виолончели, шэна и симфонического оркестра Чжао Линя (2013). Ян Чжэнцзюнь в своей статье указывает, что Чжоу Лун написал два народных концерта: в 2000 году «Де Сян» для квартета солистов (народных китайских инструментов) и симфонического оркестра, в 2005 году – концерт для тайко, литавр и симфонического оркестра [193, с. 69]. Также отметим концерт «Человек» («侠», 2017) Фан Чунцина в восьми частях для гучжэна, виолончели, фортепиано и симфонического оркестра, его же концерт «Мост мечты» («梦桥», 2017), написанный в честь ввода в эксплуатацию моста Гонконг-Чжухай-Макао, для фортепиано, гучжэна, виолончели и симфонического оркестра, концерт для маримбы, китайских гонгов (один комплект), группы ударных с симфоническим оркестром «Горный фестиваль» («山之祭», 2009) Го Вэньцзина.

3. *Иные виды концертов.* Автор хотел бы отметить ряд народных концертов, в которых принимает участие разные составы оркестров:

- *Камерный оркестр.* Еще в 1966 году Чжоу Вэньчжун (1923–2019) написал свой камерный концерт «Перемены» («变»). Однако в целом, количество концертов с камерным составом оркестра, а тем более с китайскими народными инструментами в качестве солистов, постепенно увеличивается только в XXI веке. В качестве примера приведем трехчастный концерт для саньсяня⁵⁸ и камерного оркестра Ян Юна (2009), который доступен в двух оркестровых версиях. Чэнь Синьжо создал в 2019 году Концерто гротто для

⁵⁸ Саньсянь – традиционный китайский струнный щипковый музыкальный инструмент. См. Приложение 1, Рис. 3.

смешанного камерного оркестра, состоящего из западноевропейских (всего 10) и традиционных (шэн, сона, эрху, пипа, гучжэн) инструментов. Данный тип народного концерта представляется любопытным ввиду отсутствия солиста. Одним из последних народных концертов для камерного состава оркестра и народного солиста является концерт для чжунжуаня⁵⁹ и камерного состава оркестра «Фантазер» («幻想家») Ли Бо (2021).

- *Смешанный оркестр.* В Китае смешанный оркестр был впервые представлен в 1960-х годах по инициативе Ю Хуэйюна⁶⁰. Привлекался в основном для аккомпанирования традиционным музыкально-сценическим драмам (например, Пекинской оперы, хэнаньской драмы и др.). В своей статье Чжуан Юнпин писал, что «во время реформ оперы Юэ⁶¹ в 1940-х годах в оркестре использовались некоторые западные музыкальные инструменты. Однако эта практика была в основном подсознательной и импровизационной, без целостного подхода к формированию смешанного оркестра. Настоящим смешанным <у Чжуан Юнпина «китайско-западный гибридный оркестр»> оркестром был тот, который создал Юй Хуэйюн»⁶² [179, с. 119].

После размышлений Ю Хуэйюн предложил концепцию оркестра «4, 3, 2, 1, 1». Это относится к количеству используемых скрипок и связано это с тем, что скрипичный ансамбль составляет основу западноевропейского типа оркестра. У Ю Хуэйюна оркестр состоял из 4 первых скрипок, 3 вторых скрипок,

⁵⁹ Чжунжуань – традиционный китайский струнный щипковый музыкальный инструмент, звучащий как сольно, так и в ансамбле или оркестре. Происходит от пипа. См. Приложение 1, Рис. 2.

⁶⁰ Ю Хуэйюн (于会泳, 1925–1977) – китайский музыкант и политический деятель времен «Культурной революции», родился в пров. Шаньдун. Занимал должность Министра культуры.

⁶¹ Опера Юэ (越剧, также известна как Юэчжу) – один из основных жанров китайского музыкально-театрального искусства, зародившийся в провинции Чжэцзян, получивший распространение в Шанхае и популярный в основном в провинциях Цзянсу, Чжэцзян и Шанхае. В настоящее время это второй по популярности жанр традиционного театра в Китае.

⁶² Оригинальный текст: «1940年代越剧改革时, 也曾使用过一些西洋乐器进乐队等。但是, 那时的这些做法大都是一些下意识的、即兴式的使用, 并没有具有组建一种中西混合乐队的整体构想。真正的中西混合乐队, 是于会泳组建的这种乐队».

2 альтов, 1 виолончели и 1 контрабаса. Параллельно с этим, в состав духовой группы инструментов входили: 2 флейты, 1 гобой, 1 кларнет и 1 фагот; в состав медных духовых входили: 2 трубы, 2 валторны, 1 тромбон, 1 арфа и 1 литавры. К этому добавились 1 цзинху (京胡), 1 цзин эрху (京二胡)⁶³, 1 юэцин (月琴), 1 пипа (琵琶), 1 36-тоновый клавишный шэн (36音键盘笙), 1 бангу (板鼓), 1 большой гонг (大锣), 1 тарелки (铙钹) и 1 малый гонг (小锣) – всего 32 инструмента и 33 музыканта (+дирижер). Этот смешанный оркестр позже стал известен как оркестр «43211». Чжуан Юнпин отмечает, что конфигурация впоследствии получила широкое распространение и в других оркестрах, в том числе в Пекинской опере. Конечно, этот состав может варьироваться в зависимости от конкретного сюжета или художественных целей композитора. Например, в опере «Взятие хитростью горы Вэйху» («智取威虎山», 1958 г., переложена для оркестра в 1967 г.) оркестр введен гlockеншпиль. Однако концепция структуры оркестра остается неизменной [179, с. 119].

К сожалению, по различным политическим, историко-культурным и социальным причинам смешанные оркестровые коллективы, ранее добившиеся успеха, за последние полвека прекратили свое существование. В последние годы смешанные оркестры появляются в театрах. Как правило, подобные оркестровые коллективы является результатом смешения двух оркестров, которые часто выступают вместе в театральных и концертных программах. Пример: народный концерт для смешанного оркестра «Слушайте Лю Тяньхуа» («聆听刘天华», 2023) Цзоу Е – объединенный коллектив оркестра Тяньцзиньского театра оперы и танца и Национального симфонического оркестра (в его состав входят традиционные китайские инструменты). Возвращаясь к теме настоящего исследования, еще раз отметим, что автор сосредоточился, в первую очередь, на сочинениях в жанре народного концерта, в которых фигурируют

⁶³ Цзинху и цзин эрху – это виды эрху, который используются для аккомпанемента в Пекинской опере.

симфонический оркестр (но он может включать китайские инструменты в небольшом количестве в качестве специально введенных для решения художественных задач).

Как видно, проблема изучения жанра является весьма широкой и требует ряда дополнительных исследований. Например, отдельной музыковедческой проблемой являются исследования сочинений для народного солиста и оркестра народных инструментов, определение типологии народных концертов, в которых задействованы иные варианты исполнительского состава и др. Типологизация народного концерта в настоящее время практически не разработана ввиду отсутствия до настоящего времени попыток осмысления данного типа творчества как самостоятельной ветви развития концертного жанра. Предложенная автором типология является первой попыткой анализа его разнообразных форм. В данную типологию сознательно не включены концерты, написанные для симфонического оркестра и солиста-вокалиста, поющего в манере китайского традиционного театра или китайского синтетического бельканто⁶⁴. В качестве примера приведем концерт Тань Дуня для голоса с симфоническим оркестром «Китайская история» («中国故事», 2017), который состоит из четырех частей: «Лаоцян», «Шуйцян», «Куцян» и «Циньцян», концерт молодого композитора Ли Бо для голоса и симфонического оркестра «Пионовая беседка – черный шелковый халат» («牡丹亭—皂罗袍», 2017) – в этом сочинении композитор обратился к традициям кунцюй.

2.3. Качественные признаки народного концерта

К началу XXI века жанр народного концерта уже оформился в своих главных характеристиках. Именно в это время индивидуализация жанра и его сепарация от западноевропейской модели стали наиболее очевидными. Сам принцип концертности, как основы жанра, сохранился, однако характерная

⁶⁴ Подробнее о китайском бельканто см. в исследовании Люй Цзяин [27].

для западноевропейской классицистской модели «соревновательность» не находит места в китайском образце. В этом отношении народный концерт является собой тип жанра, где на первом месте стоит поиск гармоничного взаимодействия между разнотембральными инструментами в единой картине художественного пространства. В опоре на анализ сочинений в обозначенном жанре, перечислим характерные черты жанра, которые в настоящее время являются его определяющими характеристиками:

1. *Солист*. В жанре народного концерта в качестве солиста выступает традиционный инструмент: сона, эрху, пипа, гучжэн, янцин и др. Жанр объединяет в своей акустической структуре инструменты двух различных онтологий – западноевропейских и традиционных национальных, что и придает ему уникальную специфику. В данном контексте весьма важен вопрос о характере взаимодействия солиста и оркестра. Ван Цзясинь указывает на общность «стремления к паритетному характеру взаимоотношений между солистом и оркестром, в чем прослеживается влияние философской концепции тождества противоположностей инь-ян» [9, с. 15]. При этом исследователь выделяет три типа взаимодействия, зависящих от стилевой направленности художественных исканий композитора. В неоклассических концертах взаимодействие осуществляется посредством полифонического взаимодействия и функционального равноправия, в романтических – «концертная диалогичность солиста с отдельными группами инструментов» [там же], в модернистских – проявляется «в монологической природе взаимодействия солиста и оркестра — совместном музицировании двух противоположностей» [9, с. 16]. Для народных концертов китайских композиторов последний тип менее характерен и встречается довольно редко.

2. *Тип драматургии (драма и эпика)*. Китайский исследователь Линь Хуа в своей книге пишет: «Из-за разной среды, в которой жили народы, разных исторических и социальных условий с которыми они вошли в цивилизацию,

их художественное мышление стало сильно отличаться»⁶⁵ [118, с. 64]. И в этой мысли заключается суть разности творческих подходов западного и китайского типов. В области крупных жанров инструментальной музыки это проявляется в области полярно-противоположных типов развития, воплощенного во взаимодействии оркестра и солиста: действенного драматического и созерцательного эпического⁶⁶.

Наши изыскания показали, что в плане концептуально-образных предпочтений, по аналогии с традиционным наследием, в музыке китайских композиторов преобладают образы гор, воды, цветов, птиц и других компонентов окружающего мира. Также авторы часто обращаются к образам выдающихся личностей, как исторических, так и легендарных. Образы драматические не являются характерными для жанра народного концерта в Китае⁶⁷. На наш взгляд, весьма полно данную особенность сочинений китайских авторов объяснил исследователь Ван Цзясинь. Указывается, что в фортепианных концертах национальных композиторов обнаруживаются проявления концепций китайской философии инь-ян, у-вэй⁶⁸. Их основной смысл заключается в идее «гармоничного диалога дуалистических противоположностей и связанная с представлениями о ментальной и физической корреляции человека и природы» [9, с. 14], и «ценность интуиции и свободного мышления» [там же]. В качестве примера эпического типа симфонизма с характерным программным содержанием можно привести концерт для пипы «Степные сестры» У Цзуняна, Ван Яньцяо и Лю Дэхая (1973), Симфоническую поэму (концерт) для эрху «Башня Лунхуа» («龙华塔») Хэ Чжаньхао (1980), концерт для эрху

⁶⁵ Оригинальный текст: «由于各民族的原始生存环境不同, 进入文明之后的历史社会背景不同, 由此形成的文化模式不同, 因此艺术思维也有着很大不同».

⁶⁶ Ван Цзясинь в своем исследовании выделяет два типа фортепианных концертов – бесконфликтный и симфонизированный.

⁶⁷ Либо драматические образы представлены в эпически-повествовательной манере. Яркий тому пример, воплощение истории дипломата эпохи Хань – Су У – в концертных жанрах.

⁶⁸ У-вэй (无为) – «следование традиционному пути (顺应自然状态). Изречение принадлежит Чжуан Ци (около 369 г. до н.э.—около 286 г. до н.э.), представителя Даосской школы.

«Древняя песня» («楚颂») Ли Бочана (2014) и т.д.

Между тем среди концертных сочинений китайских авторов имеются произведения, в которых воплощены драматические образы, а способ работы с материалом и качество взаимодействия солиста и оркестра близки бетховенскому масштабу развертывания. Оркестр в таких концертах выступает как равноправный участник драмы. В его партитуре инструменты часто заимствуют тембровые и фактурные характеристики народных китайских инструментов, создавая полифоническую диалогическую структуру и поднимая сам жанр народного концерта на уровень симфонии. Таковы концерт для гучжэна «Жуши» («如是») Ван Даньхуна (2012), концерты для гучжэна «Великий Шелковый путь» («大国丝路», 2017), «Чанъань – Чанъань» («长安·长安», 2019) Фан Чунцина.

3. Вариативность структурного и формообразующего компонентов.

В народных концертах китайских авторов отмечается приоритет содержания над формой. Синтез китайских и западных структурных принципов является одним из важнейших определяющих качеств национальной композиторской школы. Ян Чжэнцзюнь указывает на то, что логика развития в традиционной китайской музыке опирается на импровизационность и вариативность и наиболее ярко проявилась в обозначенном жанре. Это и привело к более свободной трактовке западноевропейских масштабных композиционных принципов, таких как сонатная форма [194, с. 33]. Ван Цзясинь видит в этом проявление философской концепции у-вэй. Примеры подобных сочинений: концерт Гуань Найчжуна «Размышления о бурной осени» («风雨思秋», 2012), посвященный Цю Цзинь – женщине-революционерке. Это одночастное сочинение состоит из нескольких разделов: «Перед Штормовым павильоном» («风雨亭前»), «Дух честолюбия» («壮志凌云»), «Путешествие на восток к Фусану» («东渡扶桑»), «Пламя маяка» («烽火连天»), «Звездный огонь и огонь прерии» («星火燎原») и «Щедрое пожертвование» («慷慨就义»). Все эти разделы призваны рассказать слушателю историю жизни китайской героини. Потому сюжетная

линия стала основой для вариантно-вариационного развертывания. Характерное содержание не позволило композитору полностью оперировать сложившимися в западноевропейской музыкальной культуре сонатными принципами.

Национальные авторы чаще прибегают к принципам вариационного развития материала, сопоставлению разнохарактерных тем и планов, что, в свою очередь, формирует особый тип композиции, находящей аналогии в традиционной китайской музыке (театральной, придворной, фольклорной). Китайский вариант концерта в меньшей степени, чем европейский, привязан к устоявшимся на Западе формам и видам развития материала, а также структурным закономерностям. Именно там процесс формообразования во многом завязан на изменениях темпа между фрагментами, что в общем плане выступает средством объединения всей структуры.

Наблюдается предпочтение китайских авторов к одночастным и циклическим структурам. Композиторы, работающие в жанре народного концерта, в последние десятилетия (начиная с 1990-х гг.) все чаще избегают классических композиционных типов (пусть данный процесс и начался задолго до этого десятилетия), основанных на определенном принципе развития [176, с. 10]. Данный процесс является результатом усердных поисков национальных авторов собственного композиторского стиля, а также частью общей тенденции нахождения адекватных способов передачи национальной ментальности в области академической инструментальной музыки.

Содержание сочинений китайских авторов часто характеризуется повествовательностью, изобразительностью и интересом к местным локальным традициям. Именно эти качества определили характер формообразования и принципы развития материала. В основу сочинений китайских авторов легло стремление через собственные впечатления (как правило, восхищение/радость/оптимистический взгляд на мир) изобразить конкретный объект национальной культуры или впечатление от созерцания чего-либо. На этом основываются предпочтения китайских композиторов одночастным структурам или, напротив, многочастным циклическим формам. Данная мысль подтверждается

китайским исследователем Ян Чжэнцзюнем, который отмечает, что одночастная и свободная нестандартизированная композиционная структура с чертами повествовательности используются в большом количестве композиций китайских авторов, а конкретные композиционные решения весьма индивидуальны [194, с. 31].

Особенности формообразования в одночастных народных концертах определили отход на второй план традиционного темпового сочетания «быстро–медленно–быстро», характерного для западноевропейского классического концерта. Ян Чжэнцзюнь отмечает, что «связь и единство между частями обычно усиливается различными средствами, такими как контрапункт, темповая градация, взаимодействием материала между предыдущей и последующей частями, но не подчеркиванием контраста темпов и материалов, как в случае с традиционной концертной сюитой»⁶⁹ [194, с. 32]. Исследователь проводит аналогии между темповыми градациями в современных сочинениях китайских авторов и Тан дацью (唐大曲, «Большая пьеса»). Полуэктова О.В. объясняет Тан дацью следующим образом: это «многочастная композиция, включающая чисто инструментальные, вокально-инструментальные разделы, а также эпизоды, исполнявшиеся с участием танцоров» [33, с. 5].

Исследования показали, что принцип Тан дацью обнаруживается в концерте для пипа Цзя Гопина «Ветер поднимается над просторами» («风越苍茫», 2017), что проявилось в функциональной трактовке частей. В этом концерте десять разделов, при этом все они «вписаны» в структуру классической трехчастной структуры, аналогичной Тан дацью. Дословно их названия переводятся как: «рассеянный порядок» («散序», Саньсюй) — 1 часть — своеобразное вступление, которое характеризуется импровизационным характером, используется для создания атмосферы и подготовки слушателей к последующему исполнению; «средний порядок» («中序», Чжунсюй) — 2 часть —

⁶⁹ «大量由三四个乐章，甚至五个以上乐章组成的多乐章协奏套曲，通常也会以连贯演奏、速度渐变，以及前后乐章之间材料互用等各种非断分性手段，加强各乐章之间的关联和统一性，而不再像传统协奏套曲那样强调各乐章之间速度、材料的对比» 0

вокальная композиция в медленном темпе и лирическом характере; «слом» («破», По)⁷⁰ — 3 часть — заключительная часть, основанная на танцах, в которой ритм постепенно ускоряется — именно здесь достигается кульминация.

4. Программность. Программность является одним из характерных качеств, обнаруживающих себя в сочинениях китайских национальных композиторов. Об этом пишут многие китайские исследователи, среди которых Яо Япин, Лю Чжэ, Ян Чжэнцзюнь и многие другие. Сунь Хунцзе делает ценное замечание по поводу взаимосвязи программности и формы-структуры: «Поскольку китайские народные музыкальные концерты, как правило, «описывают» и «повествуют», они редко придерживаются строгой сонатной формы (за редкими исключениями). Обычно они либо вообще не используют сонатную форму, либо принимают свободную, вольную или трансформированную сонатную форму»⁷¹ [143, с. 80]. Это является еще одной причиной, по которой народный концерт в меньшей степени, чем другие концерты, склонен к строгой сонатной форме или традиционной сюитной структуре.

Стремление сделать идею и содержание произведения максимально понятным слушателям, а также сформировать у них устойчивый ассоциативный ряд со знакомыми культурно-историческими, философскими и другими объектами, подталкивают национальных композиторов к использованию средств программности в своих инструментальных сочинениях. В этой связи согласимся с мнением Ван Цзясинь: «На содержательном уровне национальное в китайских фортепианных концертах передается через отражение образов, предметов и явлений китайской традиционной культуры, а также отсылки к историческому прошлому и настоящему Китая» [9, с. 10]. Таков, к примеру,

⁷⁰ Также возможны следующие варианты перевода: ломать, разбивать, рвать, повреждать, изнашивать; также может означать побеждать, решать, делать исключение, а в качестве прилагательного — сломанный, порванный, дырявый, испорченный.

⁷¹ Оригинальный текст: «中国的民乐协奏曲既然有“描绘”“叙事”的倾向，故也很少采用严格的奏鸣曲式（有少数例外），通常它们要么不用奏鸣曲式，要么采用自由、松散或转型了的奏鸣曲式».

трио-концерт «Человек» («侠», 2017) Фан Дунцина для гучжэна, виолончели, фортепиано и симфонического оркестра. Сочинение состоит из восьми масштабных разделов, которым композитор дал следующие названия: 1. «Ветер и облако» (风云), 2. «Упражнение» (修行), 3. «Мастер и ученик» (师徒), 4. «Цзяньху» (江湖)⁷², 5. «Вражда» (恩怨), 6. «Первоначальные намерения» («初心»), 7. «Тайная книга» («秘笈») и 8. «Конец света» («天涯»)⁷³.

Китайские композиторы, работающие в жанре народного концерта, стремятся отразить как можно точнее духовное мировоззрение народа в прошлом и настоящем (восхваляют красоты природы, подвиги героев прошлого, воплощают известные литературные и исторические сюжеты). Именно поэтому, китайские авторы большое внимание уделяют программности в различных ее проявлениях: от названия сочинения или развернутой литературной ремарки до непосредственной цитаты или аллюзии на традиционный сюжет. Это качество распространяется на все виды концертного жанра: «Среди музыкально-выразительных средств наиболее ярко отражают национальную идентичность китайских фортепианных концертов ладовые особенности тематизма, а также артикуляционные, динамические и фактурные приемы в партии солиста» [9, с. 10].

Между тем программность в жанре народного концерта также оправдана наличием глубокой традиции. В истории Китая со времен «Шести

⁷² Цзяньху (буквально «Боевые искусства») – обобщенный термин для описания уся (武侠) – вымышленного мира, наполненного боевыми искусствами. Часто фигурирует в продуктах массовой медийной культуры. Цзяньху является символом вольной, гармоничной жизни среди природы, вдали от больших городов, придворных интриг и власти коррумпированной бюрократии. Какое-то время слово использовалось для описания свободных, бесцельных странствий по просторам родной земли. Потом его взяли на вооружение авторы китайских аналогов рыцарских романов, и мир отшельнического умиротворения превратился в арену состязаний. Цзяньху населили мастера восточных единоборств, часто объединенные в различные секты, кланы и школы. Странствующие философы «переучились» на бродячих героев, которые защищают простой народ от разнообразных злодеев и стоят на страже правопорядка, так как законы и судьи в этом мире по определению несостоятельны.

⁷³ В данном концерте нет общей линии повествования. Здесь правильное говорить о художественной атмосфере, идее и особом пространстве. Каждый раздел представляет собой одну из известных сцен или демонстрирует место легендарных событий.

династий» (六朝, 220–589 гг. н.э.) музыка имела определенную тенденцию к именованию. После эпохи Весен и Осеней (771–476 гг. до н.э.) многие произведения для гуциня и пипа имели названия, которые были тесно связаны с литературной традицией.

5. *Онтология жанра.* Само понятие народный концерт может быть трактовано весьма широко. Как видно из истории развития концертных сочинений в Китае, народным концертом могут быть произведения, написанные специально для национальных инструментов, а также произведения, являющиеся переложениями для них. К примеру, существует ряд народных концертов, написанных изначально для западноевропейских солистов, но впоследствии переложенных для традиционных инструментов. Возникает закономерный вопрос: что из себя представляет народный концерт — это жанр или определенный исполнительский состав? Для выяснения этого обстоятельства разберем два наиболее ярких примера: концерт для пипа с симфоническим оркестром «Степные сестры» У Цзуцяна, Ван Яньцяо и Лю Дэхая (1973) и переложение скрипичного концерта для эрху и симфонического оркестра «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (далее — «Лян Чжу») Чэнь Гана и Хэ Чжаньхао (1959).

Основная тема концерта «Лян Чжу» является цитатой мелодии, взятой композиторами из Юэчжу. Ввиду большой популярности сочинения многие национальные композиторы впоследствии адаптировали его для исполнения на народных инструментах, таких как гучжэн, пипа, эрху и т.д. В результате, в настоящее время концерт существует в нескольких вариантах, различающихся партией солиста. При этом, «Лян Чжу» для народных инструментов-солистов также именуется «народным концертом». Концерт для пипа и симфонического оркестра «Степные сестры» У Цзуцяна, Ван Яньцяо и Лю Дэхая — произведение оригинальное. Сочетание тембров пипа и западноевропейского оркестра еще никогда не реализовывалось ранее (до 1973 г.). Выбор инструмента-солиста был обусловлен уникальностью тембра инструмента, техникой игры на нем, особой выразительностью и смысловым контекстом данного вида исполнительства в рамках национальной китайской культуры. Между тем это была

довольно сложная задача – изложить избранную историю⁷⁴ в жанровых границах концерта. В сочинении также используются темы-цитаты: монгольская песня «Желаем Председателю Мао долгих лет жизни» («敬祝毛主席万寿无疆»)⁷⁵ из одноименного мультфильма. «Степные сестры» также именуется народным концертом.

Оба этих сочинения в Китае однозначно относят к одному жанру, не учитывая их онтологию и условия создания. Если взглянуть на западноевропейский образец⁷⁶, то можно увидеть, что понятие концерта имеет две плоскости трактовки и понимания: 1. это конкретные жанровые структурно-тематические признаки (трехэтапность развития, определенные формы работы с тематическим материалом, диалогическая форма развертывания и др.); 2. состав исполнителей (солист и оркестр). В этом отношении китайский народный концерт — это национальный (аккультурированный) вариант западноевропейского типа жанра (о чем было сказано ранее), в котором видоизменились характерные жанровые структурно-тематические признаки. В представленных сочинениях наблюдается *свобода в выборе средств выражения, трактовке формы, структурных и тематических компонентов, полярно противоположные варианты форм-структур* (от сложной одночастности до циклической многочастности), *а также опора на национальный по духу тематизм и традиционные сюжеты*. То есть, в целом народный концерт предполагает большую свободу высказывания, закрепляя лишь традиционный инструмент в качестве солиста. Именно поэтому концерт для эрху и симфонического оркестра «Лян Чжу» также относится к жанру народного концерта. Таким образом, все варианты «Лян Чжу» в исполнении ирразных солистов возможно трактовать как самостоятельные сочинения-варианты изначального инварианта, что сопоставимо с западноевропейским переложением. Главными факторами изменений стали способы исполнения и тембральный синтез.

⁷⁴ Подробнее об этом концерте см. в разделе 3.2.

⁷⁵ Данная песня была создана в период «Культурной революции» и распространена на территории монгольской части Китая.

⁷⁶ Имеется ввиду классико-романтический образец.

Как видно, на протяжении XX–XXI веков народный концерт сформировал собственные признаки и значительно отошел от западноевропейского образца. Концерт демонстрирует высокую степень адаптивности, широту трактовки и содержания, ориентацию на традицию, ее слияние с современными творческими тенденциями, превалирование идеи и содержания над устоявшимися формообразующими принципами и структурными конструкциями, а также полностью отвечает эстетико-философским запросам как творческой элиты, так и слушателей-обывателей Китая. Народный концерт стал для китайской композиторской школы одним из тех «идеальных» жанров, который весьма гармонично соединил в себе западноевропейские и национальные китайские элементы.

Жанр продолжает развиваться и в настоящее время посредством расширения композиционного содержания, обогащения художественных приемов, способов взаимодействия солирующего инструмента и оркестра, выразительности музыкального языка, новаторства исполнительских приемов, поиска национальных элементов и других средств. Народный концерт в широком смысле является наиболее репрезентативной формой многолетнего диалога между «национальным» и «западным», «традиционным» и «современным», «своим» и «чужим». И с начала этого процесса прошло уже более 70 лет.

2.4. Народный концерт в Китае и аналогичные жанры в культурах-соседях

В истории мировой музыки было немало композиторов, которые пришли к идее объединения традиционных инструментов своей страны (региона) с западноевропейскими. На этой самой простой и очевидной основе они создавали большое количество выдающихся произведений, и речь идет не только о композиторах тех школ, которые вошли в общий контекст музыкальной культуры в конце XIX–начале XX веков (имеются ввиду композиторы МНКШ), но и западноевропейских композиторах (например, Иоганн Штраус-младший

ввел цитру в свой вальс «Сказки венского леса», цимбалы звучат в «Венгерской рапсодии» Ф. Листа, мандолина, буцина и цимбалы – в III части симфонической поэмы О. Респиги «Римские празднества» и т.д.). Звучание подобных инструментов всегда выделяется на фоне общей тембральности привычных уху инструментов симфонического оркестра в локальных частях произведений.

В концертном жанре композиторы также обратились к тембральности традиционного инструментария. К примеру, банджо звучит в «Rhapsody in Blue» Дж. Гершвина, гитара – в «Группах» для трех симфонических оркестров К. Штокхаузена, Х. Родриго написал «Аранхуэсский концерт» для гитары и симфонического оркестра, японский гений Такэмицу Тору создал «Ноябрьские шаги» для бива, сякухати и большого симфонического оркестра. Произведения, в которых смешиваются тембры онтологически различных инструментов, демонстрируют не только своеобразные и новые акустические эффекты, но и открывают широкие возможности для приложения композиторской мысли.

Как указывалось ранее, жанр народного концерта демонстрирует большую лояльность к современным художественным тенденциям, стилям, а также позволяет композиторам экспериментировать со структурными и формообразующими компонентами на пути поиска собственного авторского стиля. В этом отношении народный концерт можно сравнить с таким жанром западноевропейской музыки, как симфоническая поэма. Между тем учитывая культурные факторы, а также общность географического региона, именуемого странами Дальнего Востока, логичным представляется поиск и выявление схожих жанровых решений в творчестве национальных композиторов. Однако география поисков подобных сочинений не может быть ограничена только лишь произведениями композиторов стран Дальнего Востока, что закономерно. По существу, подобного рода сочинения могут быть обнаружены в любом регионе мира, где композиторская школа относится к разряду реципиентов.

Народный концерт, как художественный феномен, бытующий в рамках китайской академической музыкальной культуры, является, между тем результатом естественного процесса развития академической музыки в рамках национальной школы. Эти процессы актуализировались в контексте поисков собственного художественного облика, отличного от культур-соседей – Японии и Республики Корея. Именно фактор определения собственного пути и художественной доминанты, как правило, свидетельствует о завершении процесса формирования национальной композиторской школы в конкретной стране. Определяющим здесь являются социально-политические, историко-культурологические и художественно-эстетические факторы, которые как маркеры национальной ментальности в значительной степени корректируют путь развития конкретной композиторской школы, создавая ее уникальный концепт.

В контексте обозначенных национально характерных поисков и появился народный концерт, однако подобные (но не идентичные явления) нами также были обнаружены и в рамках других культур. Аналитическое исследование и сравнение ключевых моментов в сходных феноменах позволит выявить специфику каждого из них, а также позволит определить место интересующей нас жанровой разновидности в Азиатско-Дальневосточной академической музыкальной культуре. В качестве объектов сравнения мы избрали жанр казахской композиторской школы – Симфонический кюй и уникальный в своем роде образец Симфонической Нагаута, принадлежащий японской композиторской школе. Выбор данных жанров неслучаен: Симфонический кюй – наиболее представительный жанр, соединяющий в себе черты традиции и новаторства, из Центральной Азии. Симфоническая Нагаута – также уникальный образец индивидуальной композиторской трактовки концертного жанра из культуры-соседа⁷⁷.

⁷⁷ В настоящем исследовании мы не обращаемся к композиторскому опыту Республики Корея, так как изучение синхронных процессов становления китайской и корейской композиторских школ является отдельной научной проблемой.

Посредством компаративного подхода мы выявили общие черты между обозначенными жанрами. Приведем основные моменты:

Программность. Качество, которое характерно не только для китайской музыки. В рамках казахской национальной композиторской традиции программность также играет одну из главных ролей, так как является важным компонентом отражения содержания. Абдинуров А.К. пишет следующее: «одним из архетипических качеств жанра кюй является обязательное наличие в инструментальных пьесах программных образов и сюжетов, в которых выражены впечатления от окружающего природного и животного мира, а также быт, мифология, история казахов, личные размышления музыканта» [1, с. 13]. Довольно часто программность ограничивается названием, которым композитор озаглавливает свое сочинение (Е. Рахмадиева – «Дайрабай» (1961), «Серпер» (1968), «Кудаша думай» (1973), Т. Кажгалиева «Погоня за девушкой» (1988), С. Абдинурова «Саки» (2007), А. Токсанбаева «Красивая» (2008) и др.).

Симфоническая Нагаута «Цурукамэ» Ямады Косаку⁷⁸ представляет собой циклическое сочинение, в основу которого положен синтез тембров западноевропейского оркестра и японского сямисэна. Программность в произведении связана с японской художественной традицией, где феномен «Цурукамэ» («журавль и черепаха») репрезентируется культурными символами⁷⁹. Исполнители на сямисэнах в характерной для жанра манере рассказывают древнюю историю – по существу, это точное воспроизведение на сцене классической традиции исполнения жанра Нагаута.

В рамках китайского народного концерта программность, как было указано ранее, реализуется, как правило, на всех уровнях музыкального текста. Среди них заглавие является наиболее доступным и понятным ориентиром для слушателей. Музыкальный образ произведения, как правило, конкретно отражает объективный предмет или явление, напоминает о знакомых слушателю

⁷⁸ Композитор Ямада Косаку – основоположник японской композиторской школы. Написана в 1934 году.

⁷⁹ Подробнее о жанре Нагаута см. в статье Максимовой (Петровой) А.М. [28].

объектах, что способствует более точному пониманию художественного замысла всего сочинения⁸⁰, независимо от типа программности.

Как видно, программность является важным фактором актуализации сочинений национальных авторов в контексте Азиатско-Тихоокеанского художественного пространства. Программность таким образом выступает как одно из онтологических качеств музыкальной культуры, выполняя несколько важных художественных функций: коммуникативную (доступность для слушателей), репрезентативную (маркер культуры), актуализирующую (современное прочтение традиции).

Тип инструмента. В жанре народного концерта в качестве солиста выступает традиционный инструмент. Обозначенный жанр объединяет в своей акустической структуре инструменты двух различных онтологий – национальных китайских (и других этносов Китая) и западноевропейских, что и придает ему ту уникальную специфику, которая и послужила основой его рождения. Выбор музыкальных инструментов, которые могут взять на себя функции солистов, как правило, определяется содержанием сочинения, значением и ролью самого инструмента в музыкальной культуре конкретной страны. В этом отношении следует обратить внимание на то, что национальные авторы, особенно на первых этапах формирования МНКШ, обращаются лишь к наиболее репрезентативным инструментам, которые являются символическими для музыкальной традиции. Например, первое сочинение в жанре народного концерта было написано для сона. И здесь возникает проблема определения происхождения, распространения и бытования инструментов.

Жао Вэньсинь в своей книге «Мировые этнические музыкальные инструменты» выдвинул теорию «экологического культурного круга народных музыкальных инструментов мира» («世界民族乐器生态文化圈») [100, с. 6].

⁸⁰ Проблема программности в китайской композиторской школе является отдельной темой для исследований и, что закономерно, не может быть охарактеризована целиком в рамках настоящей работы. Мы лишь отметили наиболее существенные моменты. Программность трактована нами как целостное явление, характерное для национальной композиторской школы.

Он выявил так называемые «экологический» и «культурный»⁸¹ круги бытования музыкальных инструментов, которые не связаны с формировавшейся национальной государственностью. Другими словами типы, формы, производство и материалы, из которых изготавливают музыкальные инструменты, зависят от природной среды и национальной культуры в определенном регионе. После многовековой истории органоэволюции музыкальные инструменты сформировали относительно стабильные «экологические» и «культурные» круги. Многие народы, живущие на территории сразу нескольких государств, используют музыкальные инструменты одного и того же рода, что связано с культурным контекстом и крепкими историко-политическими и художественными связями. Родство музыкальных инструментов вышло за рамки стран и этносов, что и сформировало уникальные эко-культурные круги.

В результате своих исследований Жао Вэньсинь условно выделяет 10 основных эко-культурных кругов: Восточная Азия (Дальний Восток), Юго-Восточная Азия, Южная Азия, Центральная Азия, Западная Азия Северная Африка, Африка южнее Сахары, Европа, Латинская Америка, Северная Америка, Океания. Как видно, это довольно широкое деление, определяемое музыкальными традициями обширных регионов. Эко-культурные круги регионов очерчиваются самими типами инструментов, которые имеют общие атрибуты. При этом исследователь не отрицает того факта, что каждый инструментальный эко-культурный круг может быть поделен на более мелкие области в зависимости от своей специфичности [100, с. 5].

Жао Вэньсинь выделил три типа музыкальных инструментов: «родной», «производный» и «гибридный». «Родные» музыкальные инструменты – те, что являются оригинальными – появились в рамках конкретной культуры и ей полностью принадлежат, например, китайский гуцинь. К «производным»

⁸¹ «Экологический круг» – область потенциального распространения, изготовления и бытования инструментов (например, все регионы, где растет бамбук, потенциально могут быть местами исполнительства на бамбуковых флейтах). «Культурный круг» – область действия человека и результат его творческой деятельности (конкретные регионы, где существует исполнительство на бамбуковых флейтах). Как видно, круги могут как совпадать, так и не совпадать.

относятся те, что появились в одной географической и культурной области, но закрепились в контексте другой культуры, например, китайская пипа, которая является местной (ханьской) адаптацией западноазиатского уда. «Гибридные» музыкальные инструменты соединяют в себе два или более типа музыкальных инструментов, или музыкальные инструменты разных этнических культур, которые бытовали рядом на протяжении длительного времени. Примером может служить японский кокю – музыкальный инструмент, соединивший в себе черты эрху, хуциня и сямисэна.

В контексте сказанного вполне закономерным представляется особое отношение композиторов Казахстана к инструментам, на которых исполняют традиционный кюй – жанр, который сам по себе является знаковым для казахской музыкальной традиции. У казахов есть несколько музыкальных инструментов, представляющих музыкальную традицию региона – это сыбызгы, кобыз и домбра. Последний инструмент, хоть и известен всему миру как представитель именно казахской культуры, но его использование началось только в начале XX века. Немного более чем за один век домбра постепенно превратилась в национальный культурный символ, а инструментальный репертуар домбры насчитывает более 7 000 композиций в жанре кюй.

На Дальнем Востоке, в Юго-Восточной Азии, Южной Азии, несмотря на различия в религиозных убеждениях и обычаях, а также благодаря истории частых культурных обменов, миграция музыкальных инструментов и их органо-логическая «мутация» происходила чрезвычайно активно. Поэтому форма национальных музыкальных инструментов отражает общность культурного принятия, но также показывает индивидуальность различий в культурном приспособлении.

В Японии в настоящее время инструментальная музыка представляет собой самостоятельную систему. Сякухати, бива, кото и сямисэн являются знаковыми и репрезентирующими. Несмотря на то, что японские национальные инструменты, согласно классификации Жао Вэньсинь, относятся к производным, за многие века непосредственной исполнительской практики они стали

важной частью традиционной японской культуры. Именно поэтому, на пути поиска национальных звучаний, японский классик Ямада Косаку обратился именно к жанру Нагаута, так как его исполнение всегда относилось к сфере сямисэна – одного из знаковых инструментов японской музыки.

Китайские композиторы, в свою очередь, предпочитают эрху, гучжэн, пипа, сона как наиболее репрезентативные. В Китае сформировалась самостоятельная система классификации музыкальных инструментов. Во времена китайской династии Чжоу (1046 г. до н. э. – 256 г. до н. э.) инструменты делились по материалу их изготовления. Эта классификация известна как «восемь тембров» (八音分类法): инструменты делились на металлические (金), каменные (石), глиняные (土), кожаные (革), шелковые (丝), бамбуковые (竹), тыквенные (匏), деревянные (木)⁸².

В настоящее время весьма распространена западноевропейская классификация: на духовые, струнные смычковые, струнные щипковые инструменты. В научном китайском сообществе также широко распространена классификационная система Хорнбостеля-Закса. Под влиянием развития науки и техники в XX веке некоторые ученые добавили электроакустические (Electrophones) музыкальные инструменты в перечни классификационных систем. В каждой группе инструментов присутствует наиболее репрезентативный. Относительно традиционной китайской системы это эрху – шелк, шэн – бамбук и др.

Взаимодействие солиста и оркестра. В китайском народном концерте солист и симфонический оркестр находятся в паритетных отношениях, так как национальным авторам важнее показать красоту сочетания разнородных тембров и их гармоничный синтез. В жанре Симфонического кюя солист и оркестр также в целом находятся на равных правах. Однако в Симфонической Нагаута все обстоит несколько иначе. В качестве солиста выступает ансамбль

⁸² Подробнее о классификации традиционных китайских инструментов см. в исследовании А.В. Новоселовой [29].

исполнителей на сямисэнах, симфонический оркестр создает фон для их звучания. Главным отличием от народного концерта является превалирующая роль солиста-ансамбля.

Подобное положение солистов по отношению к оркестру связано с особым пиететом композитора перед традиционным придворным жанром. Это же, как видится, является причиной полного сохранения музыкального текста — без адаптации его для совместного звучания с западноевропейскими инструментами. А.М. Максимова (Петрова) именует данный опыт «трансплантацией», что понимается исследователем как «перенесение элемента одной системы в другую с сохранением его онтологических качеств» [28, с. 60]. Для японских слушателей данное сочинение представляется, в первую очередь, глубоко традиционным, для западноевропейских слушателей — это яркий образец индивидуального авторского прочтения, создания нового жанра и формы в контексте поисков национально характерного. Общим является то, что Нагаута предстает в качестве символа японской традиционной культуры.

Свобода формообразования. Представленные для рассмотрения примеры — жанр народный концерт, Симфонический кюй и Симфоническая Нагаута — являются образцами индивидуального толкования принципов формообразования. Народный концерт имеет весьма размытые представления о структуре — она часто определяется исключительно содержанием и заложенной композитором идеей. А.К. Абдинуров также отмечает свободу в трактовке форм-структур в Симфоническом кюе, что связывает, в свою очередь, с импровизационным характером народного жанра. Лишь Симфоническая Нагаута «Цурукамэ» Ямады Косаку представляет собой произведение, которое скреплено конкретными законами развития тематизма, определенной структурой традиционного жанра. Другими словами, именно Нагаута в ее традиционном облике определила принципы формообразования оркестровой партии.

Чтобы актуализировать свое сочинение в реалиях композиторской школы, Ямада К. привнес в партию оркестра элементы трехчастности, что, однако не ослабило дух национального звучания. Таким образом, можно сказать,

что формообразование как процесс создания сочинения, становится частью творческого действия и целиком работает на содержание.

Мы выявили лишь наиболее существенные и очевидные качества, которые роднят народный концерт с аналогичными жанрами из других стран. Автор настоящего исследования изучил сходные образцы инструментальных жанров из других регионов. В контексте общих процессов модернизации музыкальной культуры профессиональные композиторские школы республик России продемонстрировали уникальное и, одновременно, традиционно ориентированное отношение к национальному инструментарию. К примеру, в контексте бурятской композиторской школы были созданы такие сочинения, как концерт для чанзы⁸³ и симфонического оркестра, вариации для чанзы и фортепиано В.А. Усовича, вариации для ятаги и фортепиано Л.С. Санжиева и др. Весьма любопытным представляется творческий опыт В.А. Усовича, который является автором «Романтического концерта» (2001) для фортепиано и оркестра бурятских народных инструментов. В этом сочинении «мелодика в бурятском стиле и национальные оркестровые тембры соединены с тембром солирующего фортепиано и приемами изложения и развития, традиционными для данного классического музыкального жанра» [18, с. 102].

Вновь отметим, что китайский народный концерт, несмотря на обнаруженные сходства, все же является уникальным феноменом музыкальной художественной культуры Китая и достойно представляет его на мировой арене. Между тем как мы уже отмечали ранее, существует ряд исследовательских проблем, которые заслуживают отдельных размышлений и дальнейших исследований. К примеру, вопросы баланса между солирующим инструментом и оркестром в тембровом отношении, проблемы соотношения национального и западного, адаптация элементов традиционной китайской музыки к условиям западноевропейского жанра, проблемы корреляции народного концерта с другими подобными жанрами стран Дальневосточного и Центральноазиатского

⁸³ Чанза – струнный щипковый инструмент, распространенный у монголов, бурят, тувинцев и других народов южной Сибири.

регионов, типологизация жанровых разновидностей инструментальных концертов в обозначенных регионах и многие другие.

Все эти вопросы требуют отдельного исследовательского внимания. Их решение будет способствовать в будущем расширению представлений о китайской композиторской школе.

Глава 3. Сочинения китайских авторов в жанре народного концерта

3.1. Концерт для сона и симфонического оркестра «Радость победы»

Лю Шоуи и Ян Цзиу (1952)

Концерт для сона с симфоническим оркестром «Радость победы» (《欢庆胜利》) – первый представитель жанра народного концерта после образования Китайской Народной Республики (1949). Это произведение – результат сотрудничества композиторов Лю Шоуи (刘守义) и Ян Цзиу (杨继武), которые работали в музыкально-танцевальной труппе Северо-Восточного народного художественного театра. После реорганизации коллектива в труппу песни и танца провинции Ляонин в марте 1956 года Лю Шоуи и Ян Цзиу стали дирижерами и композиторами этой труппы.

Ху Мэйлин пишет: «В 1952 году композиторы Ян Цзиу и Лю Шоуи, проведя исследование, пришли к выводу, что им необходимо создать национальное оркестровое произведение, проникнутое сильным национальным духом и стилем северо-восточной китайской музыки. Они собрали материалы с северо-востока страны, нашли господина Ху Хайцюаня⁸⁴, исполнителя на сона, который сыграл для них несколько народных мелодий с северо-восточным колоритом. После отбора материалов Ян Цзиу и Лю Шоуи потребовалось около шести месяцев, чтобы завершить концерт для сона «Радость победы», написанный с использованием техники исполнения, разработанной Ху Хайцюанем. Это положило начало способности сона исполнять не только традиционную народную музыку, но и произведения профессиональных композиторов»⁸⁵ [153, с. 8].

⁸⁴ Ху Хайцюань (1935–2006) – известный современный китайский исполнитель на сона, мастер игры на национальных духовых инструментах, музыкальный педагог, композитор и первоклассный театральный актер. См. Приложение 1, Рис. 4.

⁸⁵ Оригинальный текст: «1952年，作曲家杨继武、刘守义经过研究，认为应该创作一部具有民族气魄和东北音乐风格的民族管弦乐作品。他们收集东北音乐素材并找到了唢呐演

Создание этого произведения проходило не легко, и его успешная премьера является результатом уверенности его создателей в необходимости продвижения традиционной китайской музыки. В то время (начало 1950-х гг.) страна только пережила Войну сопротивления с Японией (1931–1945) и Гражданскую войну (1945–1949). В период создания концерта Китай непосредственно участвовал в прямом противостоянии США в Корейской войне (1950–1953). Хотя общество все еще находилось в стадии восстановления, жители Китая были полны оптимизма и энтузиазма в отношении строительства социализма. Они надеялись своим трудом построить прекрасную новую страну. Этот период ознаменовал собой новую эру развития деятелей литературы и искусства, в течение которой письменность, живопись, музыка, кино и телевидение пережили новый творческий подъем. В это время китайские композиторы постоянно экспериментировали, стремясь создать произведения, отражающие дух эпохи.

Сона постепенно стала источником художественного вдохновения для профессиональных композиторов благодаря своему высокому и резонирующему звучанию, богатой технике игры и любимому по всей стране репертуару. Однако у инструмента имеются некоторые ограничения относительно его диапазона (полторы октавы), также исполнительство на сона предполагает овладение специфическими приемами. Создание концерта, отвечающего эстетике китайского народа, с использованием сона, было серьезной проблемой для композиторов того времени. Из-за нехватки профессиональных композиторов многие исполнители на сона, в опоре на свой собственный опыт игры, начали заниматься композицией – сочинять произведения для своего инструмента, тем самым обогащая репертуар. По мере того, как исполнение на сона

奏家胡海泉先生，让胡海泉先生吹奏一些具有东北特色的民间乐曲给他们听。在选好了素材后，用了半年左右的时间，由杨继武、刘守义作曲，胡海泉先生设计演奏技法的唢呐协奏曲《欢庆胜利》创作完成，开创了唢呐不但能演奏民间传统乐曲，也能演奏由专业作曲家创作的乐曲的历史”。

постепенно перемещалось из народной среды на профессиональную сцену, возникла потребность в создании более качественных произведений.

Художественные вкусы и запросы слушателей постоянно росло, а художественное творчество должно было им отвечать и идти в ногу со временем. Сольная пьеса для сона «Один цветок» («一枝花») Жэнь Тунсяна (1959) в полной мере отражает этот феномен. Данная пьеса знаменует перемены эпохи и личный духовный путь композитора, а именно, его переживания и опыт перехода от традиционного исполнения в контекст исполнительской академической культуры нового этапа. В силу ограничений, связанных с условиями и обстановкой того времени, многие сочинения были написаны в форме сольных произведений. В отличие от концертов, произведения для инструментов-соло не требуют больших ресурсов. В данном контексте становится ясна популярность сольных сочинений для сона.

Для концерта была избрана сона in E, но сочинение написано в тональности D-dur. Подобный выбор настройки сона нетипичен для произведений в других регионах страны. В целом, при исполнении традиционных произведений в тональности D-dur музыканты по-прежнему выбирают сона в настройке in D. Какие преимущества дает композиторам такой выбор? Цзяо Дянь пишет: «Во-первых, ре и соль — две наиболее распространенные тональности <имеются ввиду настройки – автор. комментарий> в традиционной китайской народной музыке, что делает их более удобными для оркестровых выступлений и более знакомыми публике. Во-вторых, сона в тональности ми имеет более высокий диапазон, чем сона в тональности ре, на два полутона превосходя ее, и ее тембр более резкий, что делает ее более подвижной и требующей мастерства в игре. Она создает праздничное и оживленное настроение, что крайне важно для произведения «Празднование победы».

Очевидно, что композитор тщательно продумал выбор инструмента; правильный выбор инструмента — это половина дела. Наконец, сона в тональности ми более игрива в своих приемах игры, чем сона в тональности ре, с более ярким использованием глиссандо и стаккато. Она также относительно

проще в игре, чем сона в тональности ре, что облегчает ее освоение для исполнителей на соне. Выбор соны в тональности ми был мудрым решением; ее высокий тембр быстро погружает публику в радостную атмосферу празднования победы»⁸⁶ [155, с. 20]. Стоит отметить, что в партитуре указана сона in B, но как нам стало известно благодаря доктору музыки Ли Вэньляну – исполнителю на сона и выпускнику Тяньцзиньского университета⁸⁷, в этом произведении используется сона in E. Благодаря изменению аппликатуры, сона звучит в B-dur, что позволяет ей лучше сочетаться с западноевропейскими симфоническими оркестрами.

Очевидно, что композиторы тщательно продумали выбор инструмента: сона является знаковой для северо-востока страны. Шао М. и Петрова А.М. отмечают важную роль сона в традиционных похоронных обрядах провинции Шаньдун⁸⁸. В целом, сона участвует во многих бытовых обрядах северо-востока Китая, не удивительно, что для жителей этого региона данный инструмент является знаковым и олицетворяет собой музыкальную культуру их края. Как было указано ранее, тематизм концерта «Радость победы», а также некоторые исполнительские приемы (на сона) были взяты из северо-восточной традиции Китая. Ху Хайцюань, пусть и не входил в состав композиторов этого сочинения, однако именно он определил технику исполнения и впервые представил концерт широкой публике в 1952 году в Шэньяне. Именно эта успешная премьера в полной мере представила сочинение, позволив сона

⁸⁶ Оригинальный текст: «首先, D调和G调是我们中国传统民乐最常见的两个调式, 在乐队协奏上更为方便, 观众聆听此调式时也更加亲切; 其次, E调高音唢呐相比于D调高音唢呐在音域上更高, 高出了两个半音, 在音色上也更加尖锐, 演奏上更加敏捷和灵巧, 尤其在观众听觉上会感觉非常的喜庆热闹, 这对于《欢庆胜利》这首作品来说是极其重要的, 可以说在乐器选用上曲作者是认真考量的, 选对了乐器, 音乐就已经成功一半了; 最后, E调唢呐在演奏技法上相对于D调唢呐会更加俏皮, 在一些滑音、吐音等演奏技巧上会更加生动, 演奏难度相较于D调唢呐来说相对简单一些, 这样对于唢呐演奏者来说更加容易上手一些, 选用E调唢呐是一个非常明智的选择, 唢呐高亢的音色很快就把大家带入到欢庆胜利的喜庆氛围当中».

⁸⁷ Автор познакомился с этим выдающимся исполнителем на сона в 2024 году. В настоящее время он является доцентом Факультета музыки Яньчэнского педагогического университета. Профессор Ли Вэньлян также оказал неоценимую помощь в этом исследовании.

⁸⁸ См. об этом подробнее в статье Шао Миняна и Петровой А.М. [68].

выйти на профессиональную музыкальную сцену. Кроме того, как указывает Цзяо Дянь, во время Корейской войны Ху Хайцюань отправился в Северную Корею, чтобы принять участие в выступлениях художественного коллектива Китайской народной добровольческой армии. Произведение, которое он исполнил для солдат на передовой, также называлось «Радость победы»⁸⁹. Впоследствии, концерт для сона стал невероятно популярным и исполнялся не только в профессиональных концертных залах, но и на любительской сцене.

Несмотря на новаторство идеи – объединить китайский инструмент и западный оркестр, концерт все же был продуктом своего времени, и его основная музыкальная выразительность оставалась традиционной – через цитирование тем, имитацию звучания народных китайских инструментов и форм музицирования и т.д. В качестве музыкального материала использовался распространенный в северо-восточном Китае мотив янгэ⁹⁰. Как указывает Ян Сяо Сюй, одной из важных музыкальных особенностей северо-восточных янгэ является «широкое использование приема параллелизма, обусловленного наличием «парных» персонажей: мужчина – женщина, старик – старуха и т.д.» [70, с. 16]. Янгэ состоит из двукратно повторяющихся фраз, отданных персонажам диалога янгэ. Первая может быть трактована как вопросительная фраза, а второй как ответ на нее. Из этого формируется структура, в которой важное место занимает репризное повторение (иногда с незначительными изменениями) мотивов.

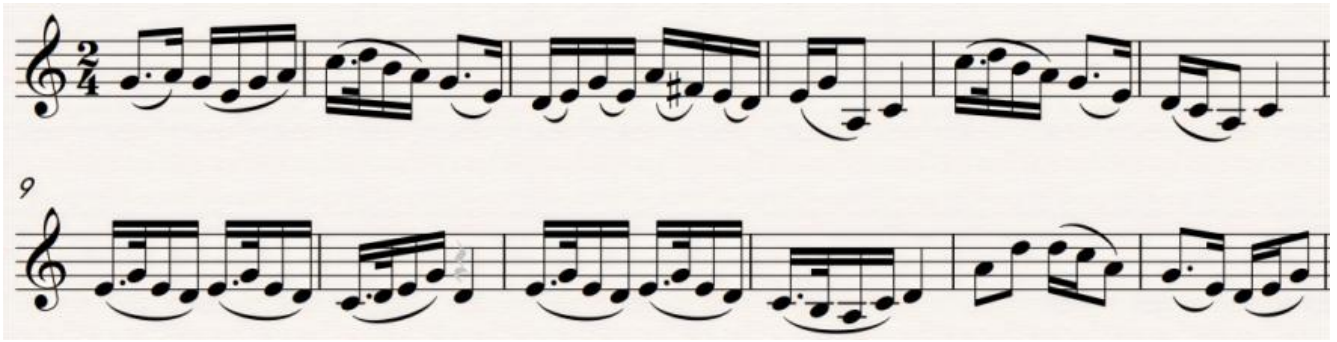
Данный принцип положен в основу темы концерта. Тематическим материалом послужила северо-восточная янгэ «Juju Shuang» («句句双»)⁹¹.

Пример 2. Тема оригинальной «Juju Shuang»

⁸⁹ В научной литературе уточнений по данному произведению не обнаружено. Вероятно, это могла быть сольная партия из одноименного концерта.

⁹⁰ Янгэ – «без преувеличения можно назвать одним из ярчайших символов китайского культурного континуума из-за огромной популярности и востребованности жанра у населения, что обусловлено его демократичностью и массовостью» [72, с. 3]. Это народный музыкально-хореографический жанр.

⁹¹ «Juju Shuang» – янгэ из Цюйпай. Цюйпай – собирательный термин для названий мелодий, используемых в традиционном китайском музыкальном театре и саньцюе (вид классической китайской поэзии). Само название может быть переведено как «парная фраза».



Пример 3. Тема янгэ в концерте «Радость победы» Лю Шоуи, Ян Цзиу

Исполнение на сона в этом концерте опирается преимущественно на традиционные техники. А сам концерт является художественной попыткой воссоздания на сцене традиционного ансамбля, где оркестровая партия трактуется как большой народный ансамбль, сона – солирующий «певец». В таких ансамблях всегда было большое количество ударных инструментов⁹². В целом,

⁹² По данным Тао Я [145] и У Дань [148], народные ансамбли с участием сона и ударных на Северо-Востоке КНР весьма распространены. Они делятся на две категории: для сона и для гуаньцзы (管子, См. Приложение 1, Рис. 5), аккомпанирующие инструменты включают шэн, барабан, цимбалы и гонг. Использование инструментов, состав оркестра и стиль исполнения отражают ярко выраженные региональные особенности северо-восточного Китая. Сочетания духовых и ударных инструментов в основном делятся на три категории: первая – сочетание с сона в качестве основного инструмента и шэном, цимбалами и другими инструментами в качестве аккомпанемента; вторая – сочетание с гуаньцзы в качестве основного инструмента и шэном, цимбалами и смычковыми инструментами в качестве аккомпанемента; третья – сочетание с духовым инструментом в качестве солиста и инструментами, используемыми в северо-восточных народных песнях, музыкально-театральных постановках эржэньчжуань и барабанной музыке региона в качестве аккомпанемента.

данный аудиальный опыт соответствовал эстетическим запросам и потребностям публики того времени.

Музыкальные произведения раннего периода существования КНР часто изображали сцены труда или воспевали жизнь и общественные будни. Этот концерт также отражает оптимизм людей начала 1950-х гг. в отношении производства, жизни и, будущего. Что касается композиционных приемов, можно говорить о довольно последовательном и облегченном варианте трактовки жанра. В совокупности эти аспекты показывают, что концерт представляет собой весьма оригинальное для своего времени произведение, которое прочно связано к китайской национальной традицией и, в то же время, представляет собой вариант оригинального прочтения жанрового инварианта.

Концерт для сона с симфоническим оркестром «Радость победы» представлен тремя частями. Все произведение наполнено народными китайскими песенными интонациями, которые, как было сказано ранее, берут свое начало в жанре янгэ. Первая и третья части формируют образно-тематическую арку – обе написаны в быстрых темпах, основная тема третьей части интонационно и ритмически родственная первой. Вторая часть – *andante grazioso* – представляет собой лирическую середину. В музыкальном тексте концерта воплощены такие традиционные исполнительские приемы, как вопросо-ответные инструментальные диалоги, метрические смены и сбивки, вариативность пульсации и т.д., благодаря чему в концерте создается образ народного праздника.

Сона очень выразительный и самобытный в тембровом отношении традиционный инструмент. Хотя громкая звучность позволяет ему лидировать на фоне других инструментов (не только китайских, но и западноевропейских), эта же громкость и пронзительность чрезмерно выделяет сона из общей звучности, что создает дисбаланс. Поэтому композиторам пришлось решать тембральные задачи, при этом сохраняя уникальность тембра сона и баланс ее звучности с оркестром. Исполнитель должен был тщательно контролировать громкость своего инструмента. В целом, техника игры на сона относительно

проста, несмотря на наличие специфических приемов. Требования к контрапункту (гармонической вертикали), взаимодействию исполнителя и оркестра были невелики и подразумевали гармоничное акустическое выстраивание. Оркестр скорее выполняет функции крупномасштабного аккомпанемента.

В целом, развитие эпохи привело к более разнообразному подходу в исполнении на сона, не только с точки зрения музыкальных произведений, но и общей артистичности исполнения, с более высокими художественными требованиями как к визуальным, так и к слуховым аспектам сцены. Под влиянием «новой волны» в конце 1980-х гг. требования к концертам для сона значительно возросли. В это время они уже не ограничиваются лишь так называемым «китайским стилем», а включают в себя множество западных композиционных концепций и приемов. Традиционный семизвучный звукоряд уже не мог отвечать требованиям композиторов – они стали использовать двенадцатитоновые системы, алеаторику и т.д., что создало более сложные условия для исполнения на сона [153, с. 13]. Еще одним изменением в современных концертах для сона является большее стремление композиторов к более богатой концертной фактуре. В то время как традиционные оркестровые сочинения были преимущественно ансамблевыми или построены в формате «вопрос-ответ», современные композиторы выходят за рамки простого внимания к сольной мелодии инструмента, рассматривая связь между сольной сона и оркестровым концертом с более высокой точки зрения. Можно сказать, что развитие жанра народного концерта привело к новой эре в технике игры на сона.

3.2. Концерт для пипы и симфонического оркестра «Степные сестры» У Цзуцяна, Ван Яньцяо, Лю Дэхая (1973)⁹³

Пипа был первым китайским национальным струнным инструментом, который выступил в качестве солиста в тандеме с западноевропейским

⁹³ См. Приложение 1, Рис. 8.

симфоническим оркестром [100, с. 5]. Данный инструмент был завезен на территорию современного Китая по Великому шелковому пути из регионов Ближнего и Среднего Востока во времена Южной и Северной Династий (南北朝, 420–589 н.э.). Пик популярности исполнительство на пипа достигло во времена династий Суй (581–618 гг. н.э.) и Тан (618–907 гг. н.э.), когда инструмент стал незаменимым музыкальным элементом в придворной музыке и танцах династии Тан [100, с. 7]. Имея более чем 2000-летнюю историю, пипа стала одним из самых представительных струнных щипковых инструментов среди национальных китайских инструментов.

В XX веке инструмент продемонстрировал удивительную адаптивность к условиям современного инструментального исполнительства в контексте нарождающейся национальной композиторской школы Китая. При этом традиционные формы исполнительства на пипа сохранились и существуют до сих пор. Все это позволило инструменту снискать популярность среди национальных китайских авторов и стать своеобразным символом китайской музыкальной культуры нового времени. Подтверждают это многочисленные сочинения, например, концерты для пипа и симфонического оркестра «Поздняя осень» Ли Бочана («晚秋», 2014), «Думы об облаках и цветах» Ван Даньхуна («云想花想», 2013), «Феи Шелкового пути» Чжао Цун («丝路飞天», 2014).

Весьма любопытна практика адаптации звучания симфонического оркестра в контексте китайской музыкальной традиции (национальный фонизм). Китайские композиторы в своих концертных сочинениях часто вводят в состав симфонического оркестра некоторые китайские ударные инструменты. Это позволяет адаптировать звучание западноевропейских инструментов под китайское «ухо» и легче воспринять онтологически инородную музыку. Например, в концерте для пипа и симфонического оркестра «Высокая луна» (1992) Гао Вэйцзе вводит традиционное звучание китайских ударных инструментов – муюй⁹⁴ и барабаны. Все это создает полифонию ритмов и тембров. Согласно

⁹⁴ Муюй – национальный китайский инструмент, в переводе с китайского «му» – древесина,

информации и записям, с 1950-х гг. было создано более 200 композиций и переложений для пипа, среди которых присутствуют сочинения академических жанров и народной музыки. За долгую историю Китая появилось множество прекрасных исполнителей на этом инструменте, например, Лю Дэхай⁹⁵ (刘德海), Чжао Цун⁹⁶ (赵聪) и др.

В Китае принято ранжировать народный репертуар для пипы на три категории: вэньцзюй (文曲), уцзюй (武曲) и дацзюй (大曲) [136, с. 46]. Для сочинений вэньцзюй характерен лирический и спокойно-созерцательный характер, мелодичность звучания и неторопливые темпы. Приемы левой руки, такие как «Tuì» («толкание», 推), «Lā» («тянуть», 拉), «Yīn» («напевание», 吟) и «Rou» («натирать», 揉)⁹⁷, хорошо передают изменения настроения повествования, рисуют картины природы. К сочинениям вэньцзюй относятся такие известные в Китае произведения, как «Лунная ночь на весенней реке» («春江花月夜»), «Луна высоко» («月儿高»), «Осенняя луна во дворце Хань» («汉宫秋月») и т.д.

Характерные черты сочинений репертуара уцзюй находятся в плоскости изображения грандиозных и зрелищных военно-батальных сцен. При исполнении используются сложные музыкально-игровые приемы, которые предъявляют высокие технические требования к профессиональным навыкам исполнителя. К примеру, при изображении величественных и пафосных сцен боя, исполнитель должен виртуозно владеть техникой правой руки, а также контролировать смены динамических оттенков, которые, в свою очередь, часто изменяются на протяжении всего сочинения. К репертуару уцзюй относятся «Засада с десяти сторон» («十面埋伏»), «Повелитель снимает доспехи» («霸王

«юй» – рыба (См. Приложение 1, Рис. 6).

⁹⁵ Лю Дэхай (1937–2020) – исполнитель на пипа, музыкальный педагог, композитор, бывший вице-президент Китайской консерватории музыки (Пекин), бывший заведующий кафедрой китайской музыки, профессор и доктор наук (См. Приложение 1, Рис. 7).

⁹⁶ Чжао Цун (род. в 1976 г.) – исполнительница на пипа, руководитель Центрального национального оркестра, исполнитель национального уровня, мастер-репетитор.

⁹⁷ Некоторые приемы исполнения могут быть сравнимы с аналогичными в западноевропейской музыкальной практике. К примеру, «Yīn» похож на legato, а «Rou» – вибрато на струнных инструментах.

卸甲») и т.д. В данных сочинениях изображаются военные сцены. Сочинения репертуара дацуй собирают в себе черты вэньцю и уцюй. Это песенно-танцевальная форма исполнительства, появившаяся в Китае приблизительно в X веке. Его характеризует лирика в мелодии и сложные технические исполнительские приемы, которые, в свою очередь, характерны для вэньцю и уцюй. Именно поэтому, сочинения репертуара дацуй часто относят к одному из них.

Стихи, описывающие инструмент пипа, есть во многих китайских литературных произведениях. Знаменитый поэт династии Тан – Бай Цзюйи (白居易)⁹⁸ в стихотворении «Пипа Син» («琵琶行») из цикла «Поэмы» так описывает тембр пипы:

«И гулом, и беседою та музыка звучала,
И сыпались жемчужины на яшмовый поднос»⁹⁹
(大弦嘈嘈如急雨, 小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹, 大珠小珠落玉盘).
Далее в стихотворении изображается исполнительница на пипа:
«Кричали мы настойчиво, и женщина пред нами
Предстала, мандолиною лицо полузакрыв,
И, плектром струны пробуя, легчайшими перстами
Едва-едва наметила задумчивый мотив»
(千呼万唤始出来, 犹抱琵琶半遮面。转轴拨弦三两声, 未成曲调先有情).

На протяжении всей истории развития инструментального исполнительства в Китае музыка для пипа воплощает те музыкальные символы и феномены, которые характерны для конкретной эпохи. Под воздействием волн времени музыка для этого инструмента продолжала развиваться: в частности, изменилась форма инструмента – от простой до более сложной и изысканной, от пяти струн до двенадцати, техника игры – от щипка плектром по одной струне до богатой десятипальцевой техники, способ посадки – от почти горизонтального положения инструмента до полностью вертикального, бытование – от исполнения придворной музыки янь юэ до функционирования в рамках фольклора. Все это происходило на фоне культурных столкновений и обменов [178, с. 5].

⁹⁸ Бай Цзюйи (772–846, в источниках также встречается фамилия Бо) – китайский поэт эпохи Тан.

⁹⁹ Перевод Перелешина В.Ф.

Концерт для пипа и симфонического оркестра «Степные сестры» (草原小姐妹)¹⁰⁰ У Цзюцян, Ван Яньцяо и Лю Дэхая (1973). Идея была заимствована авторами из трогательной истории монгольских девушек Южун и Лунмэй (Yurong, Longmei), которые, рискуя жизнью, защищали отару овец в разгар снежной бури. Поскольку произведение появилось в период «Культурной революции», его содержание полностью отвечало требованиям к художественным произведениям того времени. Однако это не повлияло на признание концерта критиками. Бостонский симфонический оркестр исполнил произведение, сделал звукозапись, представив его западноевропейской аудитории. В качестве солиста выступил знаменитый исполнитель на пипа Лю Дэхай, дирижер – Сейджи Озава. И сейчас это одно из самых популярных у исполнителей и публики произведений для пипа. Являясь продуктом своего времени, сочинение при этом обладает высокой художественной ценностью. В жестоких для креативной деятельности условиях У Цзюцян, Ван Яньцяо и Лю Дэхай сумели создать удивительное по силе художественного воздействия сочинение, которое прошло через десятилетия и до сих пор звучит на сценах китайских филармоний.

Истоки сюжета. Идея сочинения построена на реальной истории, которая произошла в 1960-х годах в канун праздника Весны¹⁰¹. Внезапная метель пронеслась над монгольскими землями. Сотни овец разбежались. Две маленькие девочки – Южун и Лунмэй (9 и 11 лет), которые пасли стадо, бросились загонять овец в стойла. Но метель была слишком яростной и преграждала им путь. Хотя в душе девочки испытывают страх и беспомощность, защитить овец коммуны стало для них главной целью. Когда температура сильно упала, девочки все еще бегали за овцами, боясь потерять хотя бы одну из них. Буря в темноте ночи стала еще более суровой, но девочки знали, что делают это для

¹⁰⁰ Вариантом перевода названия концерта может быть «Младшие сестры героев прерий» или «Маленькие сестры степи» (по аналогии с английским вариантом названия – «Little sisters of the Grassland»).

¹⁰¹ Праздник Весны – Китайский Новый год или Чуньцзе (春节).

коллектива и для народа. Южун, не в силах противостоять непогоде и многочисленным травмам, упала в обморок на снег. Лунмэй ничего не оставалось, как оттащить сестру на близлежащую скалу, чтобы укрыть от ветра. Она продолжила гнать стадо в сторону железнодорожной станции, надеясь найти там взрослых. Наконец она встретила пастуха Хааса Чаолу и его сына, которые возвращались домой.

Южун осталась инвалидом на всю жизнь, так как получила самую серьезную травму, Лунмэй также получила повреждения. Однако за свою невероятную отвагу и стойкость обе сестры попали под опеку Правительства. Они вернулись в родной город на учебу. Лунмэй в шестнадцать лет призвалась в армию, затем поступила в Медицинский колледж города Баотоу Внутренней Монголии. В 1988 году она стала Председателем Политической консультативной конференции района Дунхэ. Южун, окончила Педагогический университет Внутренней Монголии в 1976 году, затем служила в государственных ведомствах провинции. Была назначена на пост директора офиса КПК в своем округе.

В 1964 году, после присвоения Лунмэй и Южун званий «Героических деятелей», был создан анимационный фильм «Степные сестры» («草原贊歌»), снятый Шанхайской киностудией изобразительных искусств. В основу сюжета легла не только реальная история подвига сестер, но и написанное впоследствии на этой основе одноименное произведение известного монгольского писателя Мары Цинфу (瑪拉沁夫). Музыка к мультфильму «Степные сестры» была написана г-ном У Инчжу¹⁰², композитором национального уровня¹⁰³, который в то время активно занимался производством киномузыки. Текст был написан монгольским поэтом Бабурином Бейхом. После этого Хэ Юмэнь и Ху

¹⁰² У Инчжу (1926–2008) – мастер саундтреков в китайском художественном кино, композитор, бывший руководитель композиторской группы Шанхайской киностудии изобразительных искусств, член Китайской ассоциации музыкантов, член Китайской ассоциации кинематографистов, член Китайской ассоциации анимации, исполнительный директор Китайского общества киномузыки и директор Шанхайской ассоциации музыкантов.

¹⁰³ Композитор национального уровня – композитор первого эшелона – это китайская национальная оценка художественной деятельности.

Тунлун сняли документальный фильм «Самый свежий цветок – воспоминание о героических сестрах Лунмэй и Южун». Продюсированием и съемками занимались директор фабрики Шанхайской киностудии изобразительных искусств Цянь Юнда, режиссером выступил Тан Чэн. Мультфильм «Степные сестры» получил третью премию в мае 1980 года от Второго китайского комитета за литературно-художественное творчество для детей и молодежи.

Для того чтобы сделать концерт «Степные сестры» знакомым и узнаваемым для простых людей, композиторы использовали тему песни из одноименного мультфильма. Помимо этого, в музыкальном тексте сочинения была использована мелодия популярной песни «Желаем председателю Мао долгих лет жизни» («敬祝毛主席万寿无疆»). Музыкальный материал этих двух песен стал основой для главных тем концерта.

Пример 4. Тема из мультфильма «Степные сестры»



Пример 5. Песня «Желаем председателю Мао долгих лет жизни»



В сочинении композиторы обратились к возможностям большого симфонического оркестра. Однако они исключили тромбоны и тубы, при этом расширив и дополнив группу ударных инструментов за счет введения муй и

малин¹⁰⁴ — двух национальных китайских инструмента. Отказ от низких медных духовых инструментов, как наиболее нетипичными для звукоидеала¹⁰⁵ китайской культуры, вызван необходимостью придать звучанию национальный колорит.

Концерт состоит из вступления и пяти разделов, исполняемых без перерыва. Сочинение отвечает характеристикам циклической формы с чертами сонатности. В целом, исходя из потребностей содержания и авторской трактовки, композиторы пытались объединить жанр концерта (с его тяготением к четкости структуры) с симфонической поэмой (предлагающей композиторам воплотить авторские замыслы без привязки к четким структурно-тематическим и формообразующим принципам), что проявилось во внутреннем структурировании музыкальной ткани без внешнего цезурирования на части. В связи с этим, данное сочинение может быть отнесено к одночастному концерту — так любившемуся китайским композиторам. Все его разделы тесно связаны между собой и являются неразрывным целым. При этом каждая из них несет в себе различное содержание, выразительность и функцию и в целом коррелирует с принципами сонатной формы с ее функциональным разделением материала.

Все фрагменты структуры имеют программные подзаголовки: «Пастбища на лугах» («草原放牧»), «Борьба с метелью» («与暴风雪搏斗»), «Прогулка в холодную ночь» («在寒夜中前进»), «Забота Партии в наших сердцах» («党的关怀记心间»), «Тысячи красных цветов цветут повсюду» («千万朵红花遍地开»). Для удобства понимания структуры и общей композиции концерта, приводим данные аналитической работы над сочинением в форме таблицы:

Таблица. 3. Схема строения концерта

	Разделы Концерта. Названия
--	----------------------------

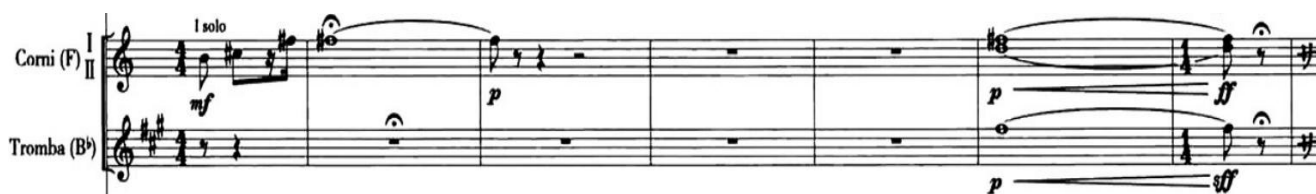
¹⁰⁴ Китайские колокольчики.

¹⁰⁵ Проблема звукоидеала в культуре подробно рассмотрена в диссертации Ян Тэна [73].

Параметры анализа	Вступление	«Пастбища на лугах»	«Борьба с метелью»	«Прогулка в холодную ночь»	«Забота партии в наших сердцах»	«Тысячи красных цветов цветут повсюду»
Функции разделов	Вступление	Экспозиция	1 этап разработки	2 этап разработки	3 этап разработки	Реприза
Темп	Modérato–Lento	Allegretto–Andante	Modérato–Allegro–Presto	Adagio	Andantino–Andante–Agitamento–Allegro	Allegro–Presto
Цифры в партитуре	1	2–28	29–59	60–73	74–86	87–101

Во вступлении композиторы обратились к монгольской музыкальной традиции – уртын-дуу. В партии валторны, звучание которой призвано показать яркость и широту лугов Внутренней Монголии, представлены элементы основной темы сочинения (ГП). Это восходящий квартовый ход, который далее станет основным мотивом главной партии.

Пример 6. Вступление (тема валторны)



Первая часть, что традиционно для сонатной формы, делится на главную и побочную партию. В теме главной партии используются стилизованные особенности монгольских «коротких песен» (богино-дуу) – живая и легкая, с повторяющимися вариациями тема, энергичная по ритму, стремящаяся к новым регистровым высотам.

Пример 7. Тема главной партии



В теме ПП (побочной партии) используются музыкальные особенности монгольских «длинных песен» (уртын-дуу) (о народной песенной традиции монголов будет сказано ниже), с их лиричностью и певучестью. Тема звучит в более медленном темпе, интонационно более сглажена, по сравнению с темой ГП, ритмически менее подвижна, но более разнообразна (так как сама традиция уртын-дуу тесно связана с повествовательностью). В результате образуется контраст между партиями, однако он не имеет ничего общего с конфликтом или резким противопоставлением, что отсылает к традициям эпического симфонизма. Это подтверждается тем, что две эти темы представляют собой противоположные грани одного образа – природа, атмосфера и дух степи Внутренней Монголии. Это проявляется в самом характере тем, отражающих реакцию человека на природу родного края.

Пример 8. Тема побочной партии



Длинные и короткие монгольские песни (长调和短调). Вплоть до настоящего времени музыкальные традиции монголов (проживающих на севере страны) привлекают внимание китайских музыковедов и композиторов. Одним из наиболее репрезентативных примеров относительно недавнего обращения к традиции является струнный квартет Лян Ля «Gobi Gloria» (2006). В связи с этим будет вполне оправданным отдельно остановиться на национальных особенностях традиционной песенной культуры монголов, проживающих в автономном округе Внутренней Монголии (КНР). Именно в этом регионе, согласно сюжету, и происходили события, положенные в основу концерта «Степные сестры».

Внутренняя Монголия представляет собой обширную территорию, на которой приживает большое число разнообразных народов и племен. Исследования литературы, посвященной концерту «Степные сестры», выявил

общность мнения в определении национальной принадлежности, избранной композиторами традиции – это монгольская музыкальная культура (труды У Цзунцян, Ван Яньцяо и Лю Дэхай, Ху Цзинбо и др.). Показательно, что авторы подразумевают обобщенный ее тип, без разделения на этнические группы. Это связано с тем, что сами композиторы воспринимали культуру региона в обобщенном виде – сама история героических сестер была важнее их конкретной национальной принадлежности. Аналогичная ситуация наблюдается и в рамках национального музыкознания: для многих китайских исследователей культура монголов также представляется в целостности, а другие народы региона часто трактуются как часть монгольской традиции. «Именно поэтому, на страницах китайских исследовательских трудов монгольские музыкальные традиции предстают как весьма широкое явление, включающее множество разнообразных типов и видов фольклорных музыкальных практик, порой не относящихся именно к этническим монголам» [60, с. 3].

Обширный ореол проживания и кочевания монголов способствовал формированию богатых и разнообразных форм и видов традиционного искусства, особенно песенной традиции. Красочные монгольские народные песни включают в себя, по данным Ласулонга, Ли Шисяна, Чао Лу, Ши Вэйшэна и др., церемониальные песни, гимны, пастушеские песни и многие другие, которые поются на разные темы в разных условиях жизни. Люй Хунцзюй в своем исследовании отмечает, что различные формы песенного фольклора стали активно развиваться с тех пор, как предки монголов переселились из прибрежной зоны реки Аргунь в высокогорье, а также перешли от охоты к животноводству¹⁰⁶ [119, с. 66].

В современном российском и китайском музыкознании и филологии, в области изучения фольклора жителей автономного района Внутренняя Монголия, сложились разные представления о способах классификации монгольских народных песен и напевов. Б. Смирнов, еще в 1970-х годах, ранжировал

¹⁰⁶ Оригинальный текст: «吕宏久. 蒙古族民歌调式初探».

монгольский песенный фольклор на песни протяжные ((«урт ду» по Б. Смирнову) уртын дуу) и короткие ((«богино ду» по Б. Смирнову) богино дуу). В российской филологии имеет место классификация по тематике песенных напевов: пастушеские песни, гимны, детские, застольные песни и др. (И.В. Кульганек). Показательно, что китайские музыкальные ученые до настоящего времени, в целом, придерживаются сложившегося еще в советской музыкальной науке типологизации монгольских напевов, подразделяя их на «долгие» и «короткие». Яркий пример статья Ду Ясюна [91] «Обзор народной музыки различных этнических меньшинств в Китае». Различие заключается в терминалогии – в исследованиях китайских музыковедов данные типы песен именуются жанрами, что значительно затрудняет процесс согласования научных подходов двух стран.

Однако некоторые китайские ученые подразделяют монгольские песни по содержанию. В книге «История музыки китайских меньшинств», под редакцией Фэн Гуаньюй и Юань Бинчан [101], подробно исследуется обширный пласт исторического развития монгольской музыкальной культуры (с 840 по 1990 гг.). Также подробно описываются жанровые особенности народных песен, танцев и инструментальной музыки. Авторы данного труда ранжируют песенную традицию монголов на гимны, застольные песни, длинные пастушеские песни (по классификации Лю Илуня – буколики древних северных кочевников), повествовательные песни, песни о тоске по дому и т.д.¹⁰⁷.

Как видно, каждый исследователь, который обращался к проблемам песенной традиции монголов, предлагал собственный способ классификации напевов. В этом отношении весьма примечателен труд Лю Илуня, в котором осуществляется обобщающее исследование истории изучения монгольской песенной традиции. Результаты исследования изложены в его диссертационном исследовании «Монгольская песня в Китае: исторический и музыкально-теоретический

¹⁰⁷ Очевидно, что в рамках настоящего исследования невозможно представить весь спектр трудов, посвященных песенной традиции монголов Китая. Их число значительно больше представленных трудов. Мы обратились лишь к наиболее примечательным и обстоятельным.

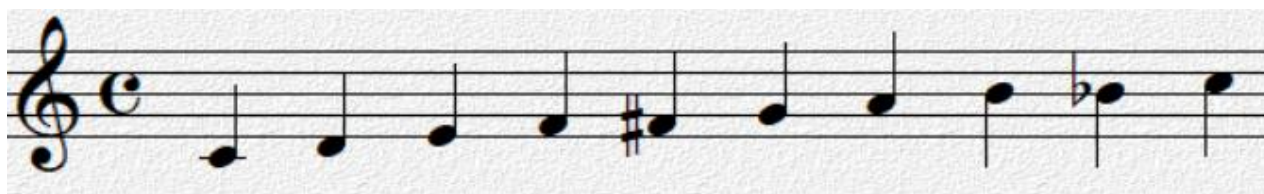
аспекты» [25]. Автор резюмировал различные исследовательские точки зрения, обобщил выводы, выявив особенности российской (советской) и китайской концепции изучения монгольской народной песенности. При этом протяжные монгольские песни находятся в центре внимания исследователя.

В переводе с монгольского языка уртын дуу (乌日汀哆) означает «длгая песня». Мелодия имеет широкий диапазон звучания (до 3-х октав), отличается свободным ритмом и богатой орнаментикой. Ласулонг в своей работе обозначает: «Монгольская длинная пасторальная песня «уртын дуу» в основном содержит два значения: помимо наличия длинной мелодии, также имеет значение долгое время и исторические события»¹⁰⁸ [106, с. 28]. Автор специально акцентирует внимание на содержании этих песен, направленных на выражение восхищения и восхваления славной истории монгольского народа. Однако уточним, что содержание долгих песен не сводится лишь к исторической или хвалебной тематике, но охватывает весьма внушительный круг содержания. Основным средством распространения уртын дуу является устная передача. Свободный и прихотливый ритм определяет соотношение между сильной и слабой долями, которое является ориентиром для раздельного дыхания исполнителей. Мелодия уртын дуу создает ощущение широты и дали, что обусловлено метроритмическим разнообразием.

Согласно исследованиям китайских музыковедов (Ласулонг, Люй Хунцзуй, Чао Лу, Ли Шисян), особенностью ладовых структур монгольских песен является одновременное функционирование в рамках одного жанра различных ладовых вариантов – пентатоники, гексатоники и других его видов. Образуются они посредством добавления к основной пентатонической шкале (структуре гун) дополнительных тонов. Их названия цин цзяо, бянь чжэн, бянь гун, жунь. (清角, 变徵, 变宫, 闰). В результате образуется шести-, семи- и даже девятитоновые ладовые структуры.

¹⁰⁸ Оригинальный текст: «在蒙古语中, 长调称“乌日图道”意即长歌, 是相对短歌而言, 除指曲调悠长外».

Пример 9. Китайская пентатоника (структура гун)
с дополнительными тонами (подчеркнуты)



Гун Шан Цзюе Цин Цзяо Бянь Чжэнь Чжэнь Юй Бянь Гун Жунь Гун

В контексте сказанного обратим внимание на весьма примечательное исследование известного китайского музыковеда Чао Лу, где обстоятельно изучены особенности традиционных монгольских песен [160]. Автор утверждает, что уртын дуу основаны на пентатонике с частым использованием дополнительных тонов. Однако замечает, что тон цзюе (角调式) встречается гораздо реже остальных. Сочетание подвижности и статики в развитии мелодии — это характерная черта уртын дуу. Чао Лу отмечал, что «длинная классическая мелодия <имеется ввиду уртын дуу> состоит из трех частей. Первая — декламационная мелодия в начале, в середине — колеблется, развивается орнаментика и идет подготовка к кульминации, и, наконец, переходит в устойчивое длинное пение. Таким образом, мелодия уртын дуу — это сочетание движения и неподвижности, изменения и постоянства»¹⁰⁹ [161, с. 67]. Песни уртын дуу как правило небольшие по объему, но содержат в своем тексте множество смыслов и метафор.

Возвращаясь к концерту «Степные сестры» напомним, что перечисленные признаки уртын дуу использовались композиторами для создания темы вступления к сочинению. Широкая и протяжная мелодия пипа изображает бескрайнюю степь, широкий простор, развиваясь, также, как и традиционный инвариант, в рамках трех этапов — своеобразный декламационный зачин, развитие в середине и успокоение — в конце.

¹⁰⁹ Оригинальный текст: «在爬山调的曲调中采用较多的是商调式和徵调式, 其次是羽调式, 再次是宫调式, 角调式几乎没有。在蒙古族长调牧歌中主要是羽调式, 其次是徵调式, 然后是宫调式和商调式, 角调式极少».

Пример 10. Тема вступления. Партия пипы



Тема ГП 1 части концерта, составляющая контраст к теме вступления, является художественным переосмыслением монгольской песенной традиции – богино дуу («короткие песни»). Китайский исследователь Ли Шисян, изучая ритмическую сторону монгольских «коротких песен», обозначает богино дуу в качестве «особой формы пения» [113, с. 83]. Согласно Ли Шисян: «Монгольские народные песни на короткие напевы <богино дуу> отличаются от народных песен на длинные напевы <уртын дуу> характерным ритмом, четкими и легкими для исполнения мелодиями. Поэтому считается, что короткие народные песни имеют общие черты с народными песнями других этнических групп, что, несомненно, верно с точки зрения общего представления о мелодической форме коротких народных песен»¹¹⁰ [113, с. 83].

Для богино дуу, по Ли Шисяну, характерны подвижный темп, легкость исполнения, множество скачков, четкость акцентуации и, в то же время, ритмическая прихотливость. Богино дуу также развиваются в традиционных ладовых пентатонических системах, однако чаще, чем в уртын дуу, здесь можно встретить шести-, семи- или девятитоновые ладовые структуры. Наиболее часто употребляемые ладовые структуры богино дуу: С гун, G чжэн и А юй.

Пример 11. Ладовые структуры гун, чжэн и юй



С гун



G чжэн



А юй

Самое главное отличие от уртын дуу – это «скачущий» ритм, который

¹¹⁰ Оригинальный текст: «而蒙古族短调民歌则以节奏鲜明、节拍明确、曲调易唱等特征区别于长调民歌。所以，人们多认为短调民歌更具有与其它民族民歌相同的共性，从短调民歌的旋律形态整体上看，这种认识无疑是正确的”。

звучит в быстром темпе и напоминает звук бега лошади. Ли Шисян весьма ярко и емко обобщил ритмические особенности коротких песен в своей статье «Смысл “ритма конской стойки” в мелодии монгольских коротких народных песен» [112]. Приведем несколько выдержек:

1. «”Ритм скачущей лошади” – это ритмическая фигура, которая начинается с двух восьмых или шестнадцатых в сочетании с четвертью или восьмой, или наоборот. Этот ритм воспроизводит плавный бег лошади, является основной ритмической формой в монгольской музыки» ( и );

2. «”Ритм прыгающей лошади” – это ритмический Пример малой или большой синкопии <...>, который ярко демонстрируют сцену прыжка коня, что увеличивает продолжительность мелодической линии» ( и );

3. «”Ритм шагающей лошади” – это триольный ритмический Пример. В отличие от сильного–слабого–слабого удара в западной музыке, здесь слабое–сильное–слабое обращение, призванной отразить картину идущей лошади¹¹¹ ();

4. «”Ритм обратного шага” – это ритмический Пример, состоящий из шестнадцатых в сочетании с восьмой; ритм является вариантом «скачущей лошади» (). Данный ритм реализуется в трехдольном метре.

Данная классификация ритмоформул представляется весьма любопытной и в определенной степени соответствует звукоидеалам монгольского народа. Известно, что лошадь и все что связано с этим животным, имеет огромное культурное значение для монголов. Не исключено, что для представителей культуры, которые воспитаны и хорошо знают музыку региона проживания монголов, эти ритмы стойко ассоциируются с различными ходами лошади. Однако приведенные ритмические аналогии не могут быть доказаны с точки зрения аналитических методов и имеют чисто ассоциативный характер. Вероятно,

¹¹¹ Имеется ввиду акцент на второй доле, что делает ритм схожим с амфибрахией.

при более полном и детальном изучении монгольской традиционной и композиторской культур в будущем будет доказана данная взаимосвязь.

Мелодия темы ГП концерта состоит из коротких и прыгучих мотивов, звучит в быстром темпе ярко воплощает образ «скачущей лошади». Также в мелодии много больших интервалов, что имитирует широкий лошадиный шаг. В образном плане данная тема изображает маленьких сестер, которые идут на пастбище пасти своих животных. Как упоминалось ранее, материалом для этой темы служит мелодия одноименного мультфильма, написанная У Инчжу.

Пример 12. Тема главной партии первой части



В последующих частях концерта черты монгольской музыкальной культуры также обнаруживаются, в первую очередь, на уровне тематизма. В монгольской песенной традиции существует большое число гимнов и хвалебных песен¹¹², исполняемых на общественных праздниках и при отправлении семейно-бытовых обрядов¹¹³. Если ранее в гимнах восхвалялись подвиги легендарных героев и предков¹¹⁴, то в этой роли теперь выступают две маленькие девочки. Они сами выступают героями, а их подвиг — образец для подражания. Для хвалебных песен и гимнов монголов характерны следующие черты: структура этих песен более свободная, мелодия, как правило, повторяет речевые интонации, ритм довольно прихотливый.

Праздничные песни и гимны чрезвычайно распространены в культуре монголов, о чем свидетельствует широкий круг их разновидностей, содержания и бытования. Как указывает Со Чэнлу, в начале третьей части концерта —

¹¹² Согласно жанровой классификации И.В. Кульганек, данный вид песенного народного творчества монголов относится к праздничному фольклору, т.н. айдзамные песни.

¹¹³ Ши Юнцин указывает, что подобная музыкальная практика развилась из шаманских священных песнопений [183, с. 148].

¹¹⁴ И.В. Кульганек в своем исследовании отмечает большое количество хвалебных песен, в которых основу сюжета составляют эпические мотивы.

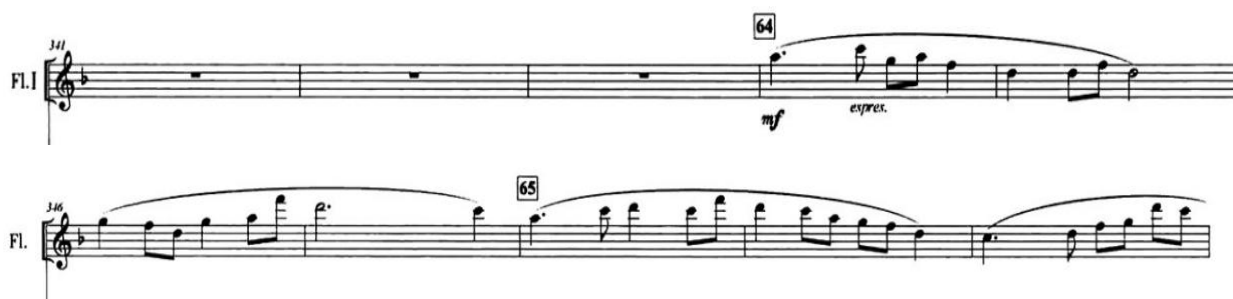
«Прогулка в холодную ночь» (цифра 60 партитуры), техника игры на пипа подражает исполнительским приемам на струнных щипковых монгольских инструментах. Этот прием схож с западноевропейским *tremolo*, обозначен в партитуре знаком «КЗ» (то есть, исполнение третьим пальцем). Данный прием именуется *yaozhi* (摇指) — исполнять можно любым пальцем ладони. Мелодия основной темы части постепенно поднимается в верхний регистр и также неторопливо усиливается ее динамика. Это создает эффект широкого пространства — исполнитель начинает свою песню как будто издалека [136].

Пример 13. Основная тема Третьей части концерта



С цифры 64 в партии флейты звучит новая тема, схожая по своему характеру с эпическими сказами монгольских сказителей. Как отмечает Б. Смирнов: «Сказители Монголии использовали в эпических произведениях песенные жанры» [45, с. 86]. В данном случае речь идет о хвалебных песнях, повествующих о героях. Представляется, что таким образом композиторы выразили свое восхищение подвигом маленьких сестер и символически вписали их имена в культурный код монгольской традиции.

Пример 14. Тема флейты в третьей части концерта



Подведем итог. Композиторы, стремясь ярко передать образы маленьких героинь в контексте их родной культуры, насытили музыкальный материал характерными элементами, которые отсылают слушателя к конкретным образным сферам. Это обращение к двум стилям исполнения монгольских песен:

уртын дуу и богино дуу с их характерными ритмами и характером мелодического развития, которые проникают через все пласты фактуры. Даже в партии пипа данные компоненты играют одну из ключевых образных ролей. Обращение к известной музыке мультфильма, вероятно, призвано подчеркнуть юный возраст Лунмэй и Южун. Также композиторы в особой художественной манере сравнили маленьких героинь с великими предками и богатырями, которых восхваляли в монгольской эпической традиции и песенном творчестве. Еще больший национальный колорит звучанию придает прием имитации исполнения на традиционных монгольских инструментах — в данном случае, струнных щипковых.

В концерте «Степные сестры» У Цзюцяна, Ван Яньцяо и Лю Дэхая весьма гармонично соединяются традиционные элементы монгольской музыкальной культуры и западноевропейская логика развития и формообразования. Художественное переосмысление композиторами монгольского фольклора, без откровенного этнографизма, обеспечили сочинению долгую и успешную жизнь, а выбор сюжета позволил вписаться в идеологические рамки «Культурной революции». Концерт сыграл важную роль в развитии национального типа жанра концерта и определил путь художественных поисков китайских композиторов на многие годы вперед.

3.3. Концерт «Поэзия лугов» для моринхура и симфонического оркестра Синь Хугуан (1983)

Моринхур¹¹⁵ — традиционный струнный смычковый инструмент, бытующий в монгольской музыкальной культуре. Название происходит от вырезанной на головке грифа головы лошади. Как указывает Тонглага, еще в 1206 году нашей эры, когда Чингисхан объединил множество народов и основал Монгольскую империю, предшественник моринхура, «хуур», уже широко

¹¹⁵ См. Приложение 1, Рис. 10.

использовался среди монгольских племен [144]. Большая часть репертуара моринхура состоит из монгольских народных песен различной тематики. Эти произведения воплощают в себе трудовой, бытовой и степной уклад жизни монгольского народа.

Звучность моринхура относительно тихая, однако это компенсируется его виртуозностью. В Китае реформирование традиционного стиля исполнения на моринхуре началось в 1953 году, а первое поколение реформированного инструмента было разработано в 1962 году. Тем временем в Японии был создан новый тип струн, в которых вместо традиционного конского волоса использовались синтетические нейлоновые нити, а также мембраны для литавр. В 1973 году диапазон инструмента был расширен с двух октав до трех, еще больше обогатив и усовершенствовав его звучание, сохранив при этом его первоначальные богатое и чистое звучание [171, с. 43].

Стоит отметить, что, по свидетельству Тогнглага, мастерство изготовления корпуса моринхура в китайской Внутренней Монголии в основном такое же, как и в Монголии, но культурные интерпретации процесса создания инструмента не так богаты, как в этом регионе. Музыковед видит в этом две причины: «Первая, монголы во Внутренней Монголии не придавали процессу изготовления моринхура большого культурного значения или символического смысла; для них инструмент был скорее частью музыкальной жизни. В прошлом во Внутренней Монголии также существовало множество верований и табу, связанных с традиционным процессом изготовления моринхура, но они не сохранились из-за различных объективных факторов. Вторая заключается в том, что верования и табу, связанные с процессом изготовления моринхура, были реконструированы монгольскими учеными. Поскольку культурное значение моринхура как инструмента, представляющего монгольскую традиционную культуру, слишком ограничено, необходимо расширить его особый статус и культурную символику, тем самым укрепив его роль как символа монгольской традиционной музыкальной культуры» [141, с. 61].

Синь Хугуан (辛沪光, 1933–2011)¹¹⁶ — выдающийся китайский композитор. В 1951 году она поступила на композиторское отделение Центральной консерватории, где училась у ряда известных китайских композиторов, в том числе, у Цзян Динсяня. Накануне окончания учебы в 1956 году она прославилась своей симфонической поэмой «Гада Мэйлинь»¹¹⁷ («嘎达梅林», 1956), основанной на монгольских народных песнях и ставшей важной вехой в становлении китайской симфонической музыки. Чтобы глубже изучить истоки музыки, в 1956 году она подала заявку на поездку во Внутреннюю Монголию, где долгое время работала и жила в Хух-Хото и Баотоу. Сунь Хугуан создала большое количество произведений, богатых степным колоритом. Среди них «Степная сюита» («草原组曲», 1960–70-е годы) и концерт для моринхура и симфонического оркестра «Поэзия лугов» («草原音诗», премьера в 1983 г.). Сунь Хугуан называют «одной из основательниц степной музыки» («草原音乐的开创者之一»).

«Поэзия лугов» — первый в Китае концерт для моринхура и симфонического оркестра. Появление данного сочинения знаменует собой разрушение гегемонии исключительно ханьских инструментов. Концерт создавался в период с 1973 по 1980 годы, впервые был исполнен в сентябре 1983 года на концерте «Осень в Цзиньняне» («晋阳之秋») в рамках Второго Северокитайского музыкального фестиваля. Соло на моринхуре исполнил Ци Баолигао (齐宝力高)¹¹⁸. В концерте принимал участие Симфонический оркестр Пекинской труппы песни и танца, дирижировал Чэнь Сеян (陈燮阳).

В произведении сочетаются различные школы и стили исполнения на

¹¹⁶ См. Приложение 1, Рис. 9.

¹¹⁷ Также Гада Мэйжэнь, Гаадаа мэйрэн.

¹¹⁸ Ци Баолигао (2 февраля 1944 года, Дункэ-Чжунци, Маньчжоу-го) — композитор и один из самых известных исполнителей на моринхуре.

моринхуре, как древние, так и современные. Для достижения необходимого акустического, тембрального и динамического баланса между моринхуром и оркестром, композитор отказалась от тубы, предоставив больше пространства сольному инструменту и подчеркнув его особенности. Композитор в музыкальном тексте концерта активно работает с народным материалом – трансформирует, расширяет и дублирует фрагменты народных песен, создавая обширное полотно, формируя при этом строгую сонатную форму.

Таблица 4. Схема формы концерта

Экспозиция				
Вступление	Главная партия	Связка	Побочная партия	Заключительная партия
1–11	11–26	27–35	36–86	86–103
С Гун G Чжэн		С Юй		
Разработка				
Вступительный раздел		Развитие	Повтор	
103–127		128–287	288–293	
С Юй		Е Юй – А Гун – D Гун – С Гун	С Гун	
Реприза+Кода				
Главная партия	Связка	Побочная партия	Кода	
293–303	304–306	307–367	367–487	
С Гун		С Гун+С Юй	С Гун	

Концерт представляет собой одночастную симфоническую композицию, близкую к поэмной. В концерте присутствует повествовательность и драматическое развитие одновременно. Чжао Сицзюнь и Чжан Ян в своих исследованиях сопоставляют разделы формы с конкретной образностью (см. таблицу 5). В целом, подобное образное содержание – от мрачных картин к победе («через тернии к звездам») – не является новым для музыкального искусства. Обозначенные китайские исследователи попытались сформулировать концепцию идеи сочинения в довольно простых и понятных обывателям образах. Между тем никаких подтверждений соответствия представленной

программы заложенному в произведение содержанию не имеется.

Таблица 5. Разделы концерта

Раздел формы	темп	такты	Содержание и образы
Вступление	медленно	1–11	Признание болезненных воспоминаний
Экспозиция	медленно	12–103	
Разработка	быстро	103–293	Борьба за свободу
Реприза	Средне или быстро	293–367	Радость победы
Кода	престо	367–487	

Основная тема концерта заимствует элементы народной песни «Муселай» («木色莱») из района Хорчин, Внутренняя Монголия.

Пример 15. Песня «Муселай»



Пример 16. Тема экспозиции (моринхур)



Народная песня «Муслай» изначально имела импровизационный характер развития, сходный с монгольскими длинными песнями (уртын-дуу). Однако вследствие естественных интеграционных процессов, которые явились результатом культурного взаимодействия между хань и монгольскими племенами, песня несколько утратила характерные черты, присущие данному стилю исполнения. В частности, Чжан Ян указывает на значительное сокращение использования горлового пения [168, с. 14]. Мелодия в экспозиции

вращается вокруг двух основных звуков – G и D. Тон A также периодически берет на себя функции опоры. Пентатонический звукоряд подчеркивает этническую природу темы. Тема в концерте исполняется в медленном и свободном темпе, а частое использование ферматы во фразах раскрывает масштабность «длинной мелодии». Кроме того, многократное использование таких приемов, как трели, вибрато и глиссандо, усиливает выразительность звучания моринхура, создавая соответствующий колорит.

Пример 17. Звукоряд темы концерта



G Чжэн А Юй (♭B Жунь В Бянь Гун) С Гун D Шан Е Цзюэ С Гун

Чтобы подчеркнуть структурные особенности монгольской музыки, композитором были внесены соответствующие корректировки в фактуру. В частности, партия моринхура выходит на первый план при демонстрации мелодического начала, в то время как оркестр деликатно выполняет функции аккомпанемента. В его партии находим множество украшений, нацеленных на высвечивание красоты мелодии и ее меланхолического характера: триоли и тремоло. Все это постепенно погружает слушателей в необходимое настроение (Чжао Сицзюнь и Чжан Ян видят в этом погружение в «болезненные воспоминания» («对痛苦回忆的哀诉»)) [168; 171]).

Моринхур превосходно имитирует ритм скачки – один из самых распространенных образов в музыкальной культуре монголов. Синь Хугуан в своем концерте транслировала прием имитации бега лошади также на всю группу струнных смычковых инструментов.

Пример 18. 1 часть. Главная партия

慢 自由地

Mr

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

.Пример 19. Разработка, тт. 200–204

Mr

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Подобные фрагменты ярко свидетельствуют о моментах единства солиста и оркестра. Между тем моринхур в концерте выполняет не только солирующие функции, но и становится частью аккомпанирующего ансамбля. Разность функций партий подчеркивается ритмическим и динамическим контрастом. В Экспозиции тематическое развитие отдано двум скрипкам, в то время как моринхур примыкает к альту, виолончели и контрабасу, заполняя фактуру триольными построениями. Контраст между устойчивой мелодической линией

скрипок и аккомпанементом моринхура придает их партиям ритмическую независимость.

Пример 20. Экспозиция. тт. 69–74

Моринхур, как струнный смычковый инструмент, имеет некоторое сходство со скрипкой в плане исполнительских приемов. В оркестровке струнные инструменты в основном используются в качестве аккомпанеента, на этом фоне моринхур контрастирует с другими струнными, чтобы подчеркнуть свой сольный статус. По диапазону моринхур охватывает средний и нижний регистры виолончели и скрипки, обладая певучим звучанием.

Пример 21. Диапазон моринхура



Благодаря большому резонатору его звук нелегко заглушить, что позволяет ему хорошо контрастировать и, одновременно, сочетаться с западноевропейскими инструментами. Но поскольку все сочинение направлено на воплощение в музыке монгольского стиля, в партии моринхура присутствуют

некоторые характерные для музыкальной культуры монголов черты. В частности, характерная для традиции импровизационность трансформируется в метрическую свободу, как, например, в каденции (между разработкой и репризой). Сочетание моринхура с западными инструментами представляет собой уникальное в акустическом отношении явление. Синь Хугуан представила исполнение на моринхуре с множества сторон, демонстрируя все его возможности. При этом, инструмент представлен как полноценный сольный исполнитель, так и как участник большого оркестрового ансамбля.

Концерт для моринхура и симфонического оркестра «Поэзия лугов» — это самобытное крупное инструментальное произведение. Используя монгольские мелодии, композитор сохранила дух монгольских степей, одновременно включая драматические симфонические элементы, что значительно усиливает выразительность музыки. Более того, в использовании формы, тональности, гармонии и оркестровки композитор, сохраняя и идеально демонстрируя стиль этнической музыки, сочетает китайские и западные композиционные приемы, создавая произведение, воплощающее слияние китайских и западных музыкальных подходов, одновременно подчеркивая этнические особенности. Это произведение сыграло важную роль в содействии развитию китайской композиторской школы и выходу ее на мировую концертную сцену.

3.4. Концерт для эрху и симфонического оркестра «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» Тань Дуня (2004)

Фильм 2000 года «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» («卧虎藏龙»), снятый китайско-американским режиссером Ли Анем (李安)¹¹⁹, получил чрезвычайно высокую оценку от критиков и зрителей после выхода на экраны. Этот фильм сотворил чудо в истории китайского кинематографа, получив десять номинаций на премию «Оскар», особенно за музыку к нему. В том же году

¹¹⁹ См. Приложение 1, Рис. 11.

Тань Дунь¹²⁰ написал одноименный концерт для виолончели с симфоническим оркестром, премьера которого состоялась в исполнении Ма Йо-Йо¹²¹. В 2004 году композитор выпустил еще одну версию концерта, в котором в качестве солиста выступили эрху и чжунху, оркестр был представлен камерным составом¹²². В этой версии сочинения солирующие народные инструменты представляет один исполнитель, что оправдано общностью данных инструментов. Лю Чжоцзюнь видит в этом проявление гендерных различий: мягкость эрху олицетворяет женщины, а глубина чжунху — мужчины [124, с. 2]. На эрху в фильме играет известный исполнитель Ма Сяохуэй¹²³. Музыка к фильму обладает мощной и трогательной силой. Она идеально сочетает в себе художественную красоту западной и восточной музыки, искусно вплетая элементы китайской народной ментальности в рамки саундтрека, создавая уникальную атмосферу. Музыка в фильме «Крадущийся тигр, скрытый дракон» не только сопровождает сюжет, но и выполняет сложную драматургическую функцию.

Тань Дунь, представитель новой волны китайских композиторов. Его циклы музыкальных произведений, такие как «Голос и оркестр» («人声与乐队», 1989), «Оркестровый театр I» («乐队剧场I», 1990), «Оркестровый театр II» («乐队剧场II», 1992), «Призрачная игра» («鬼戏», 1994), произвели фурор сразу после премьеры. Представляется, что широкий успех фильму и музыке обеспечили несколько факторов. Дэйл Хадсон в своем исследовании указывает на «голливудизированность» сюжета фильма, созданного в жанре уся: «В работе над музыкой к этому фильму произошло полное совпадение устремлений режиссера и композитора, сосредоточенных на встрече культур Востока и Запада» [43, с. 161]. Музыка к фильму в этом процессе является важным компонентом.

¹²⁰ См. Приложение 1, Рис. 12.

¹²¹ Ма Йо-Йо (род. в 1955, Париж) — американский виолончелист китайского происхождения. См. Приложение 1, Рис. 13.

¹²² Несколько позже композитор сделал переложение, в котором камерный состав западно-европейских инструментов был заменен китайскими народными.

¹²³ Ма Сяохуэй (родился в 1965 году) — исполнитель на эрху и композитор из Шанхая. См. Приложение 1, Рис. 14.

В концерте «Крадущийся тигр, затаившийся дракон»¹²⁴ присутствует программа, которая выражается через названия шести частей: 1. «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» («Crouching Tiger, Hidden Dragon»); 2. «Через бамбуковый лес» («Through the Bamboo Forest»); 3. «Шелковый путь: Встречи» («Silk Road: Encounters»); 4. «Вечный обет» («Eternal Vow»); 5. «На юг» («To the South»); 6. «Прощание» («Farewell»)¹²⁵. Каждая часть разворачивается в соответствии с контекстом, указанным в названии.

Тань Дунь отошел от традиционной трехчастной структуры западноевропейской модели жанра, обратившись к цикличной нарративно-повествовательной структуре. В этом видится отсылка к древнекитайским литературным формам, в частности, к роману «чжанхуэйти» (章回体), в которых повествование ранжируется на множество глав, где каждая связана с предыдущей и последующей, образуя уникальную структуру. Каждая часть подобна этапу в развитии общего сюжета, обладает относительной независимостью, но входит в единое целое благодаря развитию основных тематических элементов. Особо следует отметить тематическую арку, протянутую от первой части к шестой, но без стандартной репризности, формируя отсылку к тематизму начальной части посредством вариантно-вариационного развития основных интонационно-ритмических ячеек. В их основу положен квинтовый ход и повторяющиеся ритмизованные построения. Это создает эффект цикличного повторения событий.

В завершающем построении первой части концерта формируется новая тема, которая проявится в последующих частях. Данная тема представляет собой мелодическую последовательность восходящих квинт. Именно ее простота позволила композитору сделать ее основой для последующего тематического материала. К примеру, «тема любви» из 4 части концерта также базируется на квинтовой восходящей интонации.

¹²⁴ В настоящем разделе речь будет идти именно о версии концерта, выпущенной в 2004 году.

¹²⁵ Подробнее о музыке к одноименному фильму см. в статье О.Н. Безниско и Шуюй Чжоу [6].

Пример 22. Темы 1 и 6 частей

1 Bongos (sticks) *sf*

2

3 Timp. *sf*

4 Cymb/Timp (arco) *p* *gliss* *f*

5 Bass Drum *sf* *mf*

Erhu solo (D A) *sfp* *ppp* *mf* *ppp*

Тема 1 части

1 Timp. (use sticks) *mp*

2 Timp. (use sticks) *mp*

3 Perc. 3

4

5

Erhu solo *mf* *dolce molto* *f* *mf*

Тема 6 части

Пример 23. Темы 1 части

Erhu solo *mf* *f*

эрху

Пример 24. Темы любви из 4 части



эрху

Драматургия концерта в ключевых моментах повторяет содержание фильма. Аналитическое рассмотрение музыкального материала сочинения показало стремление к открытым формам, цикличности, вариантно-вариационному типу развития материала, большую роль ритма в формировании структуры и тематическое единство. Приведем данные в форме таблицы:

Таблица 6. Содержание концерта

Часть Название	Структура	Темп	Примечания
Первая часть «Крадущийся Тигр, Затаив- шийся Дракон»	Вступление + элементы со- натной струк- туры	60; 130; 140; 150; 160	Завязка сюжета, формирова- ние конфликта (в основе ле- жит резкий контраст тем и развитие основного матери- ала)
Вторая часть «Через бамбуко- вый лес»	Элементы трехчастной формы	60	Сцены сражений в бамбуко- вом лесу
Третья часть «Шелковый путь: Встречи»	Элементы ва- риационной формы	60; 120	Слияние обычаев и культур Западного региона ¹²⁶ (выра- жено через ритмические пат- терны расширенной группы перкуссии)
Четвертая часть «Вечный Обет»	Элементы трехчастной формы	60	Выражение темы любви
Пятая часть «На юг»	Элементы трехчастной формы	90; 100; 110	Тема путешествия и скачки (выражено средствами мет- роритма)
Шестая часть	Элементы	60	Трагедия гибели героя

¹²⁶ Западные регионы – отсылка к древнекитайскому термину, обозначающему регионы, расположенные к западу от столицы, которые обычно включают Центральную Азию, Западную Азию и другие регионы.

«Прощание»	трехчастной формы		
------------	----------------------	--	--

Музыка в кино, ограниченная ритмом повествования и экранным временем, часто отличается фрагментарностью, в то время как концертная версия, напротив, предлагают симфоническое развитие и философскую сублимацию основного музыкального материала. В этой трансформации Тань Дунь использует эрху – яркого представителя традиционной китайской ментальности, чтобы в полной мере передать психологические изменения главного героя фильма. Это переставляет функционально-содержательные акценты – концерт становится самостоятельной единицей художественного творчества, обладающего самостоятельной ценностью. Эрху трактуется как голос героя, а средства его выражения не ограничиваются лишь привычными для инструмента исполнительскими приемами. Напротив, Тань Дунь активно обращается к специфическим приемам игры на эрху, которые в концентрированном виде собраны в каденции 4 части концерта.

Пример 25. Каденция в партии эрху, 4 часть

The musical score for the Erhu Solo, 4th movement, spans measures 44 to 54. It begins with a 'Sul D' instruction and a 'V' (breath mark) at measure 44. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *sf*, *f*, *ff*, *ppp*, *sfz*, *p*, and *cresc.*. Specific performance instructions in Chinese are provided, including 'Sul D', 'Sul A', '即兴' (Improvisation), '鸟鸣昆虫声语的自然音效' (Natural sound effects of birds and insects), and '特快板节奏型 板式即兴' (Fast tempo rhythm pattern, style improvisation). The score concludes with a 'V' (breath mark) at measure 54.

В то же время при контрапунктическом соединении с инструментами оркестра в партии эрху подобные приемы отсутствуют. Как представляется, это связано со специфичностью тембров, которые при совместном исполнении не образуют достаточно гармоничного единства.

Композитор использует прием глиссандо на струнных, крайние точки которого образуют довольно широкие интервалы – нону и шире. Данный

прием предназначен для широкого круга образов и отсылок. С одной стороны, глиссандо по струнам – характерный и распространенный в практике исполнения прием игры на эрху. С другой, во многих частях концерта подобный прием является звукоподражанием. Например, имитирует покачивание на ветру бамбуковых лесов, и одновременно передает напряженную атмосферу сцены боя. В партии эрху присутствует прием имитации «плачущего тона» (哭腔)¹²⁷, характерного для традиционного китайского музыкально-драматического театра.

Пример 26. Партия эрху во 2 части

The musical score for Example 26, Part 2, shows the Erhu solo part in the top staff. The Erhu solo part is in the top staff, showing a melodic line with dynamic markings *p*, *pp*, *p*, *mp*, and *mf*. The violin parts (Vln. I and Vln. II) have some melodic fragments. The viola (Vla.) and cello (Cb.) parts are mostly rests. The double bass (Vc.) part has some low-frequency accompaniment with dynamic markings *f* and *s.p.* (sustained pedal).

Высокий регистр эрху представлен полностью, требуя от исполнителя чистых и пронзительных фраз в позициях, где интонацию крайне сложно контролировать. Это нужно для выражения острых и ярких эмоций. Концерт наполнен резкими динамическими контрастами. Это требует от исполнителя на эрху исключительной ритмической стабильности и точного контроля над инструментом, чтобы достоверно передать скрытое напряжение и внезапные всплески в музыке. Кроме того, в произведении широко используются различные исполнительские приемы для создания разнообразных музыкальных образов. Например, короткое и мощное стаккато (顿弓) используется для выражения пауз в боевых движениях, а легкий «прыгающий смычок» (跳弓) — для

¹²⁷ Вокальные вариации, имитирующие плач.

изображения изящных движений на вершине бамбукового леса. В этом произведении очень ярко проявляется стремление Тань Дуна исследовать границу между шумом и музыкальным звуком, поэтому он выписывает в партии эрху эффекты, схожие с перкуссионными. Удары смычком по корпусу эрху или надавливание и потирание определенных участков струн для получения немusикальных звуков размывают границы между звуком и шумом, расширяя акустический диапазон инструмента.

В концерте «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» Тань Дуня находит отражение концепция «органической музыки». На основе исследований Ян Лин и Ван Чэньюй [78; 189], можно заключить, что ее суть кроется в подчеркивании связи между музыкой и природой, традицией и современностью. Ян Лин написала в своей диссертации: «Концепция органической музыки Тань Дуна зародилась в конце 1980-х гг. Стоит отметить, что, хотя Тань Дунь и выступал за органическую музыку, сам термин «органический» был придуман не им. Французские ученые и другие музыканты предложили Тань Дуню назвать его серию музыкальных произведений, выражающих звуки природных материалов, «материальной» музыкой или «натуральной» музыкой, но Тань Дунь отверг эти предложения. Концепция «органической музыки» была официально предложена в XX веке японским музыкантом. Во время выступления в Японии японский продюсер сказал Тань Дуню, что, поскольку он часто упоминает такие понятия, как органическая материя, органическое мышление и органические материалы, почему бы не назвать это органической музыкой? Так возникла концепция органической музыки»¹²⁸ [189, с. 4].

Концепция «органической музыки» проявляется в следующих

¹²⁸ Оригинальный текст: «谭盾有机音乐的观念萌生于20世纪80年代末。值得注意的是,虽然谭盾倡导有机音乐,但“有机”一词并非谭盾本人提出。曾有法国科学家以及其他音乐家向谭盾建议,将其表达自然物质之声的系列音乐作品统称为“物质”音乐或者是“自然”音乐,但都被谭盾否定。正式提出“有机音乐”这一概念则是在20世纪年代由一位日本音乐家建议正式定名。在日本的一次演出中一位日本制作人告诉谭盾,既然他常提到有机的物质、有机的思想、有机的材质等概念,不如就叫有机音乐,从此有机音乐的概念应运而生».

моментах:

1. *Органическая природа инструмента.* Будучи китайским струнным смычковым инструментом с тысячелетней историей, эрху имеет в своем составе материалы (кожа питона, дерево) и принцип звукоизвлечения (трение и вибрация), напрямую связанные с природой. Тань Дунь всесторонне исследовал эти качества, используя специальные приемы игры, чтобы эрху не только воспроизводил мелодии, но и передавал звуки окружающей среды — лязг оружия (1 часть), шум ветра в бамбуковых лесах (2 часть), стекающая по камням вода (2 часть), звуки насекомых (4 часть).

2. *Культурная органичность.* В произведении гармонично переплетаются различные элементы музыкальных культур (Центральные равнины и Западные регионы), которые располагались вдоль Шелкового пути, отражая исторический контекст единства многообразия в китайской цивилизации.

3. *Органичное исполнение.* В своей творческой практике Тань Дунь часто требует от исполнителей выйти за рамки традиционных сценических поз и участвовать в музыкальном выражении с помощью более целостного языка тела, формируя «органическое единство» визуальных и слуховых элементов.

При оркестровке концерта Тань Дунь воплотил в жизнь свою уникальную «музыкальную эстетику»¹²⁹. Ее суть заключается в симфонизации эрху и китаизации симфонического оркестра. Целью является достижение подлинного диалога, в противовес аккомпанирующим задачам оркестра. В концерте эрху выходит за рамки своей традиционной роли. Он не только исполняет мелодию, но и выступает в качестве рассказчика драмы и комментатора истории. Партия эрху — это проникновенный монолог главного героя («Вечный Обет»), участник борьбы в мире боевых искусств («Через бамбуковый лес»), а порой «герой» превращается в абстрактную, символическую силу природы, представляющую судьбу («Крадущийся тигр, затаившийся дракон»).

¹²⁹ См. об этом подробнее Хао Да [151].

Западноевропейский симфонический оркестр в основном выполняет следующие функции:

1. *Создание атмосферы.* Длительное вибрато струнной группы в сочетании с кристально чистым тембром арфы и челесты создают неземную атмосферу, напоминающую мир боевых искусств, вызывая в воображении образы ночного неба, бамбуковых лесов и ряби на воде;

2. *Ритм и динамика.* Ударная группа играет решающую роль, особенно партии барабанов и гонгов. Они не только составляют основу ритма, но и имитируют сердцебиение, звук шагов и лязг оружия, формируя ядро для создания напряжения и азарта в сценах боевых сражений (например, во второй части);

3. *Диалог и слияние.* Духовые и струнные инструменты оркестра часто переплетаются с партией эрху в пуантилистской или контрапунктической манере. Духовая часть оркестра часто имитирует звуки китайских народных духовых инструментов (сяо, дицзи и др.), струнные — струнных щипковых инструментов (например, пипа). Одновременно мелодия эрху часто подхватывается и развивается оркестром, образуя динамичный и рельефный звуковой ландшафт.

Данная концепция отходит от западной классической модели концерта, устанавливая новые отношения взаимного созидания, похожего на «инь-ян». В этом возможно разглядеть черты концерта-согласия. В своем концерте Тань Дунь успешно преобразует основные эстетические и философские коннотации китайской культуры боевых искусств в чистый и мощный музыкальный язык. Это достигается за счет таких приемов, как использование пауз (в основном в оркестре), контрастных тембров (холодная звучность эрху контрастируют с насыщенным басом оркестра) и взаимодействия реальности и иллюзии (чистая мелодическая линия контрастирует с обертонами и призвуками).

Широкое распространение этого произведения имеет множество культурных значений. Внутри Китая оно во многом способствовало модернизации системы профессионального обучения и исполнения на эрху, стимулируя больше композиторов к созданию новых произведений для этого

традиционного инструмента. На международном уровне, как уникальная «культурная визитная карточка», концерт успешно демонстрирует особую выразительность китайских инструментов и выдающуюся креативность современных национальных авторов. Оно выходит за рамки упрощенного определения «восточной экзотики», рассказывая историю, глубоко укорененную в китайской культуре, посредством универсального музыкального языка, действительно обеспечивая эффективную коммуникацию между «национальным» и «глобальным» миром.

3.5. Концерт для шэна, гучжэна и камерного оркестра «Поэзия земли» Цинь Вэньчэня (2017)

Цинь Вэньчэнь (秦文琛, 1966) – современный известный в Китае композитор. В своем творчестве он придает большое значение народной музыке, которая стала основой для собственного авторского творчества. Сочинения Цинь Вэньчэня наполнены множеством образов и тем: в его сочинениях находят отражение темы религии, образы степи Внутренней Монголии, земли, тени, ходьбы, прерий и т.д. Как и для своих современников, для Цинь Вэньчэня «традиционная китайская художественная культура является основным источником идейно-тематического содержания музыкальных композиций» [54, с. 20]. Музыкальное творчество композитора огромно, музыкальный язык имеет свои уникальные особенности, а сам он занимает представительное место среди других национальных авторов.

Музыкальные жанры, в которых работает композитор, весьма разнообразны, в том числе в его творчестве присутствует жанр народного концерта. Это концерты «Единство» («合一», 1999) для гучжэна и камерного оркестра, «Пустота» для пипы и струнного оркестра («行空», 2012), «Поэзия земли» («

大地音诗», 2017) для шэна¹³⁰, гучжэна¹³¹ и камерного оркестра (2017) и ряд других. Данные сочинения показывают, что Цинь Вэньчэнь хорошо понимает все огромные возможности использования национальных инструментов. Сам композитор не считает себя в полной мере творцом, а лишь носителем музыки традиции, в которой, с помощью языка музыкального выражения, можно описать китайские легенды, религию и, в целом, душу Родины.

Народный концерт «Поэзия земли» («Poetry of the Land») был создан в 2017 по заказу Центрального совета консерватории и впервые прозвучал 5 ноября 2018 года в концертном зале Центральной консерватории. Сочинение вдохновлено короткими стихами поэтессы Нато¹³² [162, с. 18]. После прочтения ее сборника стихотворений композитор сочинил для своего концерта три темы, соответствующие трем стихам сборника: «On the Land, A Lonely Singer» («На земле одинокий певец»), «The Land, Bright, Upright to the Sky» («Земля, яркая, устремленная в небо») и «Silhouette, disappearing on the Horizon» («Силуэт, исчезающий на горизонте»). В отличие от ставшей обычной практики создания концертных произведений, композитор выбрал два традиционных китайских музыкальных инструмента для своего сочинения – шэн и гучжэн. Его идея заключалась в поиске гармоничного соединения длинных звучаний шэна с «точечных» звуков гучжэна. Композитор считал, что эти два разных звуковых качества могут дополнять друг друга. В сочетании с тембром симфонического оркестра, солисты рассказывают слушателям об этом уникальном поэтическом произведении.

Цинь Вэньчэнь в своем творчестве опирается, в первую очередь, на акустические и исполнительские характеристики выбранных инструментов. Это во многом определило регистры, в которых они в основном звучали. Набор инструментов оркестра, в целом, традиционен, однако и здесь видится

¹³⁰ См. Приложение 1, Рис. 16.

¹³¹ См. Приложение 1, Рис. 15.

¹³² Нато (纳托) – современная китайская поэтесса, художник, музыкант, скульптор. Живет и работает в Пекине.

авторский подход: в группе медных духовых отсутствует туба, расширена группа ударных (дополнена национальными китайскими инструментами).

В данном сочинении в основу ладового мышления положен хроматический звукоряд (см. пример. 27). В партитуре используются специальные приемы микрохроматики, которые призваны имитировать особенности исполнения на традиционных инструментах. Ремарка композитора «this score is noted in C» указывает на центральный тон (первая страница партитуры – см. пример 29). Анализ хроматического звукоряда народного концерта выявил его синтетическую природу.

Пример 27. Комплексный звукоряд партии гучжэна



В основу звукоряда положен китайский традиционный лад гун с центром в тоне С.

Пример 28. Лад гун с центром С



С Гун D Шан Е Цзюе G Чжэн А Юй

Как видно, структура лада сформирована на основе расщепления основных тонов лада гун, что образует в совокупности некоторое подобие хроматической гаммы. В результате образуется лад расширенной пентатоники, который господствует на протяжении всего сочинения. Композитор, исследуя возможности традиционной музыки, соединяет китайскую пентатонику (в данном случае гексатоника с дополнительным звуком бянь-гун) с западноевропейской хроматикой. В результате образуется расширенная пентатоника¹³³, в которой отдельные тоны присутствуют как в основном варианте, так и в измененном. При составлении звукоряда стала очевидна связь настройки гучжэна с

¹³³ Расширенная пентатоника в китайской музыкальной науке изучалась Ван Жуй [75], Ма Сюэвэнь [132, 133], Чжао Цзолян [174], Ма Шувэй [134]. Китайский исследователь Чжан Мيني видит в этом «сложноладовое переосмысление фольклора» [57, с. 19].

системой обертонов «люй-люй»¹³⁴.

Как представляется, композитор в данном случае средствами объединения двух онтологически различных систем стремится расширить возможности звучания традиционных инструментов – шэна и гучжэна. И в этом отношении Цинь Вэньчэнь, конечно же, не новатор. До него подобные эксперименты в области лада и тональности проводили и другие современные классики китайской музыки XX–XXI веков. Одним из первопроходцев в данной области является Тань Дунь. Изучение статей Петруниной С.Ю. [32], Юнусовой В.Н. [68], Безниско О.Н. [6] показало, что синтез культурных традиций в творчестве композитора, помимо расширения самого понятия музыкального произведения и создания на этой основе новых художественных объектов, осуществляется также и на уровне средств музыкальной выразительности. Например, в «Бумажном концерте» (2003) используются ритмы Пекинской оперы, а в мультимедийном проекте «Карта» («The Map») сочетаются народные напевы этнических меньшинств Китая с современными оркестровыми техниками.

Также отметим тембровые эксперименты Тань Дуня, направленные на создание уникальных звучаний, например, через «тембровую форму» (темброформу), где звук органически развивается из кратких мотивов. У Цинь Вэньчэня тембровые эксперименты более локальны и носят более умеренный характер – композитор ищет общность между дуэтом традиционных инструментов и симфоническим оркестром.

¹³⁴ Система «люй-люй» – понятие в музыкальной теории традиционного Китая. Представляет собой хроматический звукоряд из 12 ступеней, которые выстраиваются в общую систему посредством чистых квинтовых отношений. В Китае эта система имела весьма важное социально-культурное значение, рассматривалась как теоретическая база для регулирования социальной структуры и обретения психической устойчивости общества. Тоны 12-звучной системы связывались с циклами лунно-солнечного календаря, с месяцами года, шэнсяо (система 12 животных, которые покровительствуют определенным годам). Четные тоны (2-й, 4-й, 6-й и т.д.) воплощали Землю (阴, инь), темное, пассивное начало, а нечетные — Небо (阳, ян), светлое, активное мужское начало. В целом, данная система является в большей мере акустической, чем ладовой основой древнекитайской музыки.

Пример 29. Иллюстрация первой страницы партитуры концерта для шэна, гучжэна и симфонического оркестра «Поэзия земли» Цинь Вэньчэня

乐队编制 INSTRUMENTATION

笙 (26 簧)
Zheng tuning



Sheng (26 Reeds)
Zheng (21 Strings)

Sheng
Zheng

长笛 (兼短笛)
双簧管
单簧管 (♭B 调)
大管

Flute/Piccolo
Oboe
Clarinet (♭B)
Bassoon

Fl./Picc.
Ob.
Cl.
Bsn.

圆号 (F 调)
小号 (♭B 调)
长号

Horn (F)
Trumpet (♭B)
Trombone

Hrn.
Tpt.
Tbn.

打击乐
大鼓
颤音琴
钟琴
小军鼓 (2)
中国钹 (直径约 32 厘米)
鞭子 (2)
刮胡
高音木鱼
筷子

Percussion
Gran Cassa
Vibraphone
Glockenspiel
Snare Drum (2)
Chinese Cymbals (large Øca.32cm)
Whip (2)
Guiro
Wood Block (high)
Chopsticks

第一小提琴 (5)
第二小提琴 (4)
中提琴 (3)
大提琴 (2)
低音提琴 (1)

Violin I (5)
Violin II (4)
Viola (3)
Violoncello (2)
Contrabass (1)

Vln. I
Vln. II
Via.
Vc.
Cb.

全曲为 C 调记谱 (This score is noted in C)

演奏时间: 约 12 分钟

Duration: ca.12 Min

说明 (Explanation)

重复 (repeat)

↑ 可能的最高音 (play the highest possible note)

♯ 1/4
♯ 1/2
♯ 3/4

升高 (higher)

♭ 1/4
♭ 1/2

降低 (lower)

Камерный состав оркестра в данном концерте представлен следующим

образом: в группе медных духовых отсутствует туба, а группа ударных, напротив, расширена за счет введения народных китайских инструментов (бо (китайские тарелки), муюй (в партитуре wood block), куайцзы (деревянные трещотки, в партитуре chopsticks)). Подобный подход к оркестровому составу является отражением интегративных процессов аккультурации. В частности, речь идет о стремлении национальных китайских композиторов сделать «классический» состав оркестра более понятным китайским слушателям посредством разбавления его состава национальными инструментами. Данная тенденция практически стала общепринятой в симфонической музыке китайских авторов современного этапа развития композиторской школы.

Как было сказано ранее, в концерте присутствуют три темы и располагаются они в трех разделах концерта соответственно. При этом общая структура сочинения одночастная. Возможно выделить черты трехчастности, однако лишь условно, так как функции разделов трактованы композитором весьма своеобразно – первый и третий разделы выступают в роли вступления и коды для второго самого обширного и драматичного раздела.

Пример 30. Таблица пропорций разделов концерта

Первый раздел 29 т	Второй раздел 117 т	Третий раздел 14 т
-----------------------	------------------------	-----------------------

С философски-художественной точки зрения данная неравномерность может быть трактована как стремление выразить языком музыкального искусства принцип дифференциальной трактовки временной и пространственной категорий. Земля представлена как живой развивающийся объект, переживающий различные временные фазы, при этом остающийся вечным. Посредством микрохроматики у струнных инструментов (в том числе гучжэна), свободной трактовке ритмических комплексов, дифференциации оркестровых пластов, ритмической остинатности внутри акустических комплексов, создающих ткань сочинения, большому динамическому разнообразию и полифонии фактур композитор рисует живой образ Земли – она дышит, изменяется, имеет собственный характер и обладает огромной силой.

Прошлое (первый раздел) отсылает к спокойствию и вечности, будущее (третий раздел) — еще не изведано, потому сокрыто и не несет угрозы, напротив, успокаивает и дает надежду. Настоящее (второй раздел) наполнено болью и страданиями, которые вынуждена переживать Земля в каждый конкретный период времени. И это настоящее передано в самых драматичных тонах: музыкальный материал раздела выстраивается на основе активных столкновений темброакустических пластов, что создает ощущение борьбы и противостояния.

Видится, что Земля в данном сочинении, представленная как всеобъемлющая тема, пронизывающая все содержание концерта, трактуется композитором как нечто сакральное и даже священное. Как известно, сакральные объекты относятся к сфере абсолютной реальности, наделенной особым качеством — они отделены от обыденного мира (профанного) и вызывает одновременно чувство благоговейного трепета и притяжения. Это ядро, которое придает смысл существованию, реальность, принципиально отличная от повседневности. Сакральные объекты проявляются в особых местах, временах или персонах, которые становятся центрами силы и почитания.

Сунь Аньци в своей диссертации выявляет центральный элемент ладовой системы данного сочинения — это тон «G», выступающий как один из принципов ранжирования [140]. Именно тон «G» становится «звуком» Земли. В первом разделе тон «G» в основном непрерывно звучит в верхнем голосе партии контрабасов¹³⁵. Второй раздел концерта демонстрирует фрагментарное воспроизведение тона «G», но в тутти оркестра (цифры 43, 48, 105, 122, 144). В третьем разделе концерта, тон «G» становится основой для репетитивного развития в партии гучжэна.

Цинь Вэньчэнь в своем концерте «Поэзия земли» утверждает тон «G» в качестве центра не через традиционную тональность, а посредством выверенного структурного процесса. Произведение начинается с тихого, гулкового и

¹³⁵ В сочетании с нижним голосом образуется кварта на открытых струнах инструментов, что создает устойчивый гудящий бас.

своеобразно драматичного звучания кварты «D–G», которая, как фундамент, устанавливает опору для всего произведения. Чжан Баохуа [162], Юй Янь [186] и Сунь Аньци [140] утверждают, что тон «G» трактуется в партитуре как основа (фундамент) для всего сочинения посредством пролонгированного звучания. Композитор как бы стремится закрепить этот звук в восприятии слушателей посредством создания у них ощущения фонового присутствия. Далее тон «G» продолжает пронизывать каждый уголок музыки, выступая в качестве неизменного низкочастотного фундамента и конечного пункта тяготения всех тембральных пластов. В итоге, после всех хаотических столкновений и конфликтов второго раздела, все тематические пласты начинают стремиться к унисону на тоне «G», которым и завершается весь концерт. В результате создается замкнутая арочная структура, что в символическом значении может отсылать к архаичным символам земли в верованиях древних народов. Многие из этих символов имеют замкнутую гармоничную и уравновешенную структуру – круга, ромба, квадрата и т.д.

Обращает на себя внимание соотношение звучаний гучжэна и шэна, которое можно описать как сочетание точки и линии. Звук шэна является связным и протяжным. В то же время звук гучжэна отличается четкостью атаки и точечным прикосновением к струнам. При совместном звучании протяжная мелодия шэна может украшаться и обогащаться «фразами» гучжэна. Тембр шэна — мягкий, насыщенный, в то же время, отстраненно-холодный, с характерным уникальным вибрато, присущим духовым язычковым инструментам. Тембр гучжэна — чистый, яркий, звонкий и прозрачный. Совместное звучание этих инструментов создает тембровый контраст, который для европейского уха может показаться негармоничным¹³⁶.

Шэн в данном концерте выступает в роли ведущего инструмента, в то время как гучжэн выполняет функцию аккомпанемента, создавая

¹³⁶ Следует заметить, что подобное сочетание инструментов, в частности шэна и струнных, не является редким в практике китайских композиторов. Подтверждением могут служить «Жертвенная чаша» Чжао Линя для струнного квинтета и шэна, Концерт для шэна, гучжэна и симфонического оркестра «Ветер в сосновых долинах» Цзя Гопина и др.

музыкальную атмосферу с помощью арпеджио, разложенных аккордов и других исполнительских приемов. Доминирование сольной партии шэна обусловлено более насыщенной динамикой его звучания, по сравнению с гучжэном. Однако у последнего объективно более сложная музыкальная партия. В целом, оба солиста подобно двум собеседникам ведут диалог, развивают мысль, дополняя друг друга. Тембровые отношения гучжэна и шэна являются взаимодополняющими и синергичными. Их совместное исполнение создает музыкальные эффекты, богатые как многогранностью, так и гармоничным единством, что часто встречается в китайских традиционных ансамблях и современных аранжировках для народных инструментов.

В первом разделе партия шэна является основной, гучжэн и ударные инструменты поддерживают ее в качестве «подголосков». Партии струнных инструментов создают фоном для звучания солистов, в то время как духовые инструменты появляются лишь спорадически, добавляя красок в общее звучание. Обратим внимание, что в данном концерте композитор не стремится подчинить западноевропейские инструменты китайским посредством обращения к исполнительским приемам имитации звучания. Многие современные китайские и российские исследователи отмечают в качестве одной из основополагающих черт китайской композиторской школы стремление найти уникальное китайское звучание, воплощенное средствами тембров западных инструментов. Между тем в рамках жанра народного концерта данное качество не всегда актуально, так как звучание традиционных инструментов исключает необходимость их имитации.

Во втором разделе концерта шэн, гучжэн и ударные представлены посредством тембровых блоков, создавая в совокупности богатые звуковые эффекты. Струнные обеспечивают колористичность, выступая в качестве звукового фона. В третьем разделе основными инструментами являются солисты — шэн и гучжэн, ударные выполняют функцию поддержки, а струнные практически отсутствуют.

Юй Янь в своей статье утверждает, что рассматриваемый концерт

содержит репрезентативные звуковые темы в трех своих разделах: в первом разделе — это темы певца, эхо, земли, ходьбы, во втором разделе — света, тени, земли, ходьбы, в третьем — певца, шагов, земли и ходьбы [186, с. 26]¹³⁷. Анализ партитуры показал, что данная мысль китайского исследователя имеет право на существование, пусть и в значительной степени является отражением субъективных ее представлений. Видится, что понятие темы Юй Янь трактует довольно широко — в данном случае имеется в виду партия целых групп. К примеру, «тема земли» — это материал партии струнных, «тема певца» — партия шэна и т.д. «Это произведение атонально. Шэн, как образ «певца» в земле, медленно появляется, играя тринадцать аккордов, символизирующих одиночество. Гучжэн появляется как «тень» «певца», аналогичная «шагам» певца. Звук соль служит главной темой всего произведения, олицетворяя роль земли» [186, с. 5]¹³⁸. Таким образом, тема в представлении исследователя и, вероятно, композитора, это определенная акустически-тембральная сфера, состоящая из множества музыкально-языковых элементов и представленная в динамическом диалоге с другими сферами.

Концерт для шэна, гучжэна и симфонического оркестра «Поэзия земли» Цинь Вэньчэня являет собой весьма удачный образец современного сочинения, в котором идея и содержание выражаются через многоплановость трактовки взаимоотношений музыкальных элементов, которые в совокупности могут сформировать глубоко содержательную идейно-философскую концепцию. В данном случае, опираясь на представленные выше функции оркестровых групп и роли солистов. Чжан Баохуа в своей статье указывает, что слушатель склонен улавливать в стихотворении определенные моменты, но не в состоянии полностью объяснить смысл музыки и логику повествовательного

¹³⁷ Оригинальный текст: «从音响角色角度划分, 作品的三个部分分别出现了代表性音响主题, 包括第一部分的歌者、回声、大地、行走, 第二部分光、影、大地、行走, 第三部分歌者、脚步、大地、行走».

¹³⁸ Оригинальный текст: «该曲为无调性作品, 笙作为大地中的“歌者”形象, 演奏着代表孤独的十三个和弦缓缓而来。古筝以“歌者”的“影子”形象出现, 比拟歌者的“脚步声”。G音作为整部作品的主线, 代表着大地的角色».

процесса композитора. Это оставляет слушателю безграничный простор для воображения относительно музыкального произведения [162, с. 21]¹³⁹. Как видно, данный концерт, помимо интересных акустических решений, содержит множество символических отсылок, которые в совокупности создают множество смыслов, актуальных для разных поколений слушателей. Подобная универсальность идей делает сочинение Цинь Вэньчэня ярким образцом современного «восточного авангарда» (по определению В.Н. Юнусовой).

Традиционные китайские музыкальные элементы представляют собой культурное и историческое наследие китайской классики. Использование элементов национальной культуры является ярким ранжиром художественного подхода национальных авторов. «Развитие китайской музыки прошло три исторических периода: «наследование древней цивилизации, обучение у Запада и создание нового «я»», и, наконец, вхождение в ряды современной мировой музыки. Цели китайских профессиональных композиторов также эволюционировали от стремления к «профессионализму» (имеется ввиду переход от исторического устного и традиционного обучения к систематическому профессиональному, основанному на западных классических композиторских техниках и теориях), «национализму» (исследование интеграции западных и китайских элементов) и «современности» (имеется ввиду изучение различных авангардных современных композиторских техник) к «персонализации» (в первую очередь, вниманию к персонализации музыкальных творениях современного Китая и его композиторов). В техническом плане они постепенно достигли принципа «делать то, что им нравится, не переходя границ», что является поистине огромным прогрессом¹⁴⁰ [111, с. 578].

¹³⁹ Оригинальный текст: «我们似乎可以感受到诗歌对于音乐作品的某些提示，但是又无法完全解释音乐——作曲家的音响叙事过程。这就给人以对音乐作品的无限想象空间».

¹⁴⁰ 中国音乐的发展经历了“继承故国文明-学习西方-开创新的自我”三个历史时期,终于走入了世界现代社会行列。中国专业作曲家们的奋斗目标也从追求“专业化”(指从历史的“口传心授”到经历过系统的、以西方古典作曲技术理论为基础的专业学习);“民族化”(探索洋为中用);“新潮化”(指学习各种先锋性现代作曲技术);发展到了“个性化”(以现代中国和现代作曲家的个性化音乐创作为主),并且在技术上也能逐步做到“从心所欲,不逾矩”,这实

Изучение этих произведений показывает, что в последние годы большинство китайских народных концертов, созданных национальными композиторами, как тем, кто работает непосредственно в стране, так и зарубежными, в той или иной степени несут на себе отпечаток «Китая». Это неотъемлемая черта их творчества. Однако каждый композитор имеет собственное понимание традиционной музыки, что приводит к различным интерпретациям китайского стиля в своих композициях. Эти произведения демонстрируют, как композиторы абстрагируют, совершенствуют и интегрируют традиционную музыку в свои творения. Произведения не только имеют сложные связи с традиционной культурой с точки зрения тематики и содержания, но и представляют особую художественную сферу, которая ощущается как «китайская эстетика»

Заключение

Проведенное комплексное исследование онтологии народного концерта, его генезиса, эволюции и художественных особенностей в китайской академической музыке позволяет сделать ряд важных выводов, подтверждающих статус жанра не только как репрезентативного художественного феномена национальной композиторской школы XX–XXI веков, но и как уникального культурного явления, отражающего сложные процессы модернизации, культурной идентификации и диалога с мировым музыкальным искусством.

В процессе исследования автор пришел к следующим выводам:

1. *Историко-культурный контекст развития жанра.* Возникновение жанра в начале 1950-х гг. не было случайным. Оно стало закономерным результатом пересечения нескольких магистральных путей развития китайской музыки после образования КНР:

- Этап становления (1950-е–1960-е гг.). Характеризуется «программным» освоением западноевропейских жанровых моделей (прежде всего, романтического концерта) с сознательной ориентацией на национальную тематику и музыкальный язык. Такие произведения, как «Радость победы» Лю Шоуи и Ян Цзиу для сона с симфоническим оркестром, выполняли важную идеологическую и культуртрегерскую функцию, знакомя слушателя с возможностями национального инструмента в новом, академизованном пространстве. Жанр лишь начинал формировать свой язык, находясь в значительной зависимости от прототипов;

- Этап идеологической коннотации (1966–1976 гг.). Период «Культурной революции», несмотря на общий упадок академической музыки, парадоксальным образом способствовал популяризации жанра. Такие произведения, как «Степные сестры» У Цзуняна, Ван Яньцяо и Лю Дэхая, несмотря на наличие явной пропагандистской составляющей, демонстрируют возросшее композиторское мастерство в области симфонического развития и инструментовки, а также демонстрируют системную работу композиторов и

музыкальных ученых с фольклорным материалом (в случае представленного концерта, монгольским). Народный концерт учился существовать в условиях жестких идеологических рамок;

- *Этап стилистического раскрепощения и поиска национальной идентичности* (1980-е–1990-е гг.). С началом политики «реформ и открытости» происходит настоящий расцвет в развитии жанра. Композиторы «новой волны» (Тань Дунь, Чэнь Циган, Го Вэньцзин, Цюй Сяосун) активно экспериментируют с авангардными техниками композиции XX века (сериализм, сонористика, алеаторика), стремясь не просто «одеть» китайскую мелодию в «европейские одежды», а создать органичный сплав на глубинном уровне структуры, фактуры и звукоидеала. Жанр становится площадкой для смелых художественных экспериментов.

- *Современный этап* (2000-е–по н.в.). Характерны стилистический плюрализм, обращение к масштабным философским и культурологическим концептам (как в концертах «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» Тань Дуня и «Поэзии земли» Цинь Вэньчэня), а также активное включение в мировой художественный процесс. Народный концерт окончательно утверждается как полноценная и узнаваемая часть мировой академической сцены.

2. Типология и систематизация жанра. Проведенный анализ позволил вывести более детализированную типологию жанра по ряду критериев:

- *По типу солиста:* концерты для струнных смычковых инструментов (эрху, гаоху, чжунху и др.); концерты для струнных щипковых инструментов (пипа, люцинь, жуань, гучжэн и др.); концерты для духовых инструментов (дицзы, сона, шэн, гуань и др.); концерты для ансамбля солистов (двойные, тройные и т.д.).

- *По характеру взаимодействия солиста и оркестра:* концерт-симфония (оркестр выступает как равноправный участник драматургии, часто заимствуя тембровые и фактурные характеристики китайского инструмента; концерт – симфоническая поэма (преобладает лирико-эпическое, повествовательное начало, часто с ярко выраженной программой. Форма характеризуется

моноциклическостью и многоуровневой структурированностью.

- *По степени интеграции национального материала:* обращение к цитатному материалу; стилизация под фольклор с использованием ладовых, ритмических и фактурных клише; опора на глубинные принципы китайской музыкальной эстетики (например, концепцию «сильного/слабого», «пустоты/полноты») без прямого использования фольклорных тем.

3. Эволюция характера композиторских поисков: от техники к философии. Уникальность народного концерта проявляется не только на уровне обращения к национальному инструментарию, но и на глубинном уровне музыкального мышления:

- *Ладогармонический аспект.* После 1970-х гг. композиторы вышли далеко за рамки типичного для прошлых десятилетий использования различных видов национальной пентатоники. Разработаны сложные системы, основанные на взаимодействии нескольких пентатонических ладов (полиладовость), их хроматическом обогащении, микрохроматике, а также на оригинальных способах организации высотности, восходящих к традиционной теории «люй-люй». Гармония часто строится не по функциональному принципу, а как сонорный комплекс или линейное сочетание голосов;

- *Ритмика и время.* Для жанра часто характерен отход от метрической регулярности в пользу более гибкой, «дыхательной» ритмики, что сближает его с эстетикой традиционной музыки, где ритм часто подчинен фразировке. Широко используются полиритмия, ритмическая прогрессия, алеаторические эпизоды со свободной агогикой;

- *Тембр как формообразующий элемент.* Тембр национального инструмента осмысливается не просто как краска, а как структурная и смысловая единица. Композиторы виртуозно выстраивают тембровые арки, контрасты и преобразования, где тембр несет самостоятельную семантическую нагрузку (например, тембр пипа может ассоциироваться с повествованием, эрху – с лирическим высказыванием, сона – с обрядовостью или празднеством и т.д.);

- *Фактура и пространственное мышление.* Оркестровка зачастую

строится по принципу «горизонтальной» полифонии пластов, где каждый голос или группа инструментов ведет свою самостоятельную линию, что напоминает принципы фактурообразования в традиционном китайском оркестре. Также активно используется прием антифона, перекликивания тембров, создающий эффект звукового пространства.

4. Народный концерт как феномен межкультурной коммуникации.

В настоящее время жанр успешно выполняет роль «культурного моста»:

- *Для западного слушателя.* Он становится доступным «входом» в сложный мир китайской музыкальной эстетики, поскольку использует знакомый инструментарий (симфонический оркестр) в сочетании с экзотическим тембром – солистом. Это смягчает «культурный шок» от восприятия;
- *Для китайского слушателя.* Жанр легитимизирует национальные инструменты в статусе «высокого» академического искусства, демонстрируя возможности в новом контексте. Национальный инструмент удовлетворяет запрос на современное искусство, укорененное в национальной ментальности;
- *В глобальном контексте.* Народный концерт является ярким примером успешного совмещения глобального языка современного академического авангарда с глубоко национальной и даже локальной спецификой. Он вносит свой уникальный вклад в палитру мирового музыкального искусства, предлагая альтернативные западным модели художественного высказывания.

5. Критические аспекты и перспективы развития. Несмотря на впечатляющие достижения, в современном культурном пространстве народный концерт сталкивается со следующими вызовами:

- *Проблема аутентичности.* В погоне за авангардными техниками существует риск утраты связи с подлинной традицией, превращения национального элемента в чисто внешний, экзотический знак;
- *Проблема баланса.* Поиск равновесия между виртуозной техничностью и подлинной художественной выразительностью, следованием канонам жанра и индивидуальным композиторским новаторством;
- *Проблема репертуара и исполнительства.* Многие выдающиеся

концерты технически чрезвычайно сложны и требуют от исполнителей универсальной подготовки, сочетающей виртуозное владение национальным инструментом и понимание логики современной музыки.

Перспективы развития жанра видятся в углублении синтеза, в обращении к новейшим электроакустическим и мультимедийным технологиям, в диалоге с аналогичными жанрами в культурах других стран Азии, а также в дальнейшем философском и культурологическом осмыслении его потенциала. С точки зрения дальнейших исследований народного концерта перспективным видится интеграция современных методологических систем, углубление анализа взаимосвязи социально-политических, культурологических и идеологических компонентов и их влияние на творческий композиторский процесс. Таким образом, несмотря на обширность существующих исследований, поле для дальнейшей научной работы остается чрезвычайно широким и актуальным. Народный концерт прошел впечатляющий путь от пробного «озвучивания» национального инструмента в чуждом ему пространстве симфонического оркестра до создания самобытной, богатой и жизнеспособной жанровой системы. Он стал не просто успешным проектом по интеграции китайской музыкальной традиции в западноевропейское академическое искусство XX–XXI веков, но и действенной моделью для диалога культур, демонстрирующей, что подлинная современность достигается не через отказ от своих корней, а через их глубокое переосмысление и творческое претворение на языке новой эпохи.

Список литературы

1. Абдинуров А.К. Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических кюях композиторов Казахстана: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2016. 25 с.
2. Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: Автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2015. 49 с.
3. Алкон Е.М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Дальневосточная гос. акад. искусств; Рос. ин-т истории искусств. Владивосток, 2002. 43 с.
4. Алябьева А.Г. Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2009. 55 с.
5. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Сов. композитор, 1998. 344 с.
6. Безниско О.Н, Чжоу Шуюй. Буддизм и эстетика музыки Тань Дуня. Теория и история искусства. 2021. № 2. С. 31–39.
7. Брагина Н.Н. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального // Вестник культурологи. 2020. № 4 (95). С. 63–70.
8. Ван Тяньле, Хватова С.И. Основные тенденции развития китайского музыкального искусства в конце XX – начале XXI столетий // Проблемы преподавания музыкально-исполнительских дисциплин: сборник статей XIII международной научно-практической конференции, Майкоп, 13 мая 2021 года. Том Выпуск 13. Краснодар-Майкоп: Изд-во Магарин О.Г., 2021. С. 28–32.
9. Ван Цзясинь. Фортепианные концерты китайских композиторов: аспекты национальной идентичности: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Казань, 2025. 23 с.
10. Ван Чжан. Исполнительская деятельность русских эмигрантов в

Китае: история первых квартетных ансамблей // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12. № 3. С. 140–147.

11. Варламов Д.И. Академизация музыкального искусства и образования в контексте глобализация современного общества // Теория и практика общественного развития. 2014. № 5. С. 111–113.

12. Гэ Мэн. «Трансплантация» саксофона в китайскую музыкальную культуру XX века» // Универсальное и национальное в культуре: сб. науч. ст. Минск: Белорусский государственный университет, Гуманитарный факультет, 2012. С. 317–328.

13. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: Дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2017. 237 с.

14. Демешко Г.А. Квартетная полифония как пространство внутримызыкальной коммуникации // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10. № 1. С. 16–27.

15. Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы востока как явление музыкального искусства XX века: Автореф. дисс. ... д-ра. искусствоведения. Новосибирск, 2005. 50 с.

16. Дубровская М.Ю. Формирование японской композиторской школы и творческая деятельность Ямады Косаку: Автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2005. 56 с.

17. Дун Шухань О камерной музыке Китая XX столетия // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сб. науч. трудов. Т. 14. СПб: Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2019. С. 72–75.

18. Клепченко А.В. Претворение бурятского музыкального фольклора в произведениях композиторов Бурятии (1935–2001 гг.) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 4 (78). С. 100–103.

19. Кульганек И.В. Монгольски поэтически фольклор: проблем изучения, коллекции, поэтика. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2010. 240 с.

20. Ли Исюань. Обоснование хронологии китайской симфонической музыки. Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 269–273.
21. Ли Шиюэ. Хоровое искусство А Carrella в современной музыкальной культуре КНР: Дисс. ... канд. искусствоведения. СПб, 2025. 267 с.
22. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб, 2016. 213 с.
23. Ло Шии. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 268 с.
24. Лю Гэ. Традиционные инструменты в общем музыкальном образовании современного Китая: Автореф. дисс. ... канд. пед. наук. СПб, 2012. 16 с.
25. Лю Илунь. Монгольская песня в Китае: исторический и музыкально-теоретический аспекты: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СПб, 2024. 22 с.
26. Лю Цзюньли. Формирование национального репертуара для скрипки (Китайская Народная Республика) // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 1 (11). С. 93–100.
27. Люй Цзяин. Китайское bel canto в контексте формирования национальной вокальной школы: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2024. 27 с.
28. Максимова (Петрова) А.М. Феномен трансплантации в системе японского художественного творчества (на примере Симфонической Нагаута «Цурукамэ») // Вестник КемГУКИ, № 34, 2016. С. 56–64.
29. Новоселова А.В. Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2015. 186 с.
30. Петрова А.М. Жанр квартета в творчестве китайских композиторов: к вопросу периодизации / А. М. Петрова / Музыкальное искусство и наука в контексте традиций и новаторств. К 55-летию Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова: сб. статей по мат, междунар. науч. конф. (24–27 сент. 2022) / науч, ред. и сост. Е.Г. Окунева. Петрозаводск: Версо, 2023. С. 323–332.

31. Петрова А.М. Квартетное творчество китайских композиторов: к проблеме отражения национального содержания / А. М. Петрова // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 3. С.162–174.
32. Петрунина С.Ю. Концепция органической музыки в «Трилогии воды, бумаги и земли» Тань Дуня. Творчество Композиторов, 2023. С. 12–21.
33. Полуэктова О.В. Китайская дворцовая музыка эпохи Тан из японских источников (структурно-аналитический аспект): Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 1999. 20 с.
34. Пыльнева Л.Л. Национальная культура Бурятии и ее проявление в музыкальном искусстве // Вестник Бурятского государственного университета. 2014. № 10 (4). С. 43–48.
35. Пыльнева Л.Л. О раннем этапе творчества композиторов в республиках Сибири (1930-е–1940-е гг.) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. № 4 (25). С. 31–38.
36. Пыльнева Л.Л. Ранний этап становления творчества композиторов Бурятии (1900–1930-е гг.) // Вестник Бурятского государственного университета. 2013. № 10. С. 44–49.
37. Пыльнева Л.Л. Традиционные жанры в творчестве композиторов Бурятии, Тувы и Якутии // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016. № 2 (40). С. 53–61.
38. Пыльнева Л.Л. Черты традиционной культуры Бурятии в национальной композиторской музыке // Вестник Бурятского государственного университета. 2009. № 10. С. 51–55.
39. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2011. 23 с.
40. Русинова О.А. Освоение европейской жанровой системы в музыке Бурятии // Вестник КемГУКИ. 2019. № 48. С. 143–150.
41. Русинова О.А. Творческая деятельность российских композиторов в Бурятии: общее и особенное // Вестник Бурятского государственного

университета. 2015. № 10. С. 35–40.

42. Русские в Китае. Исторический обзор. Под общ. ред. и предисл. А.А. Хисамутдинова, А.А. Хисамутдинов, Л.П. Черникова, Т.Н. Калиберова, Д.А. Поздняев, М.В. Дроздов и др. Шанхай: Изд. Координационного совета соотечественников в Китае и Русского клуба в Шанхае, 2010. 572 с.

43. Синельникова О.В. Восток и Запад в мультимедийных проектах Тан Дуна // Вестник Кем ГУКИ. № 53, 2020. С. 157–172.

44. Синь Син. Становление и развитие скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов XX века: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2022. 22 с.

45. Смирнов Б. Монгольская народная музыка. М.: Советский композитор, 1971. 364 с.

46. Сисаури В.И. Церемониальная музыка Китая и Японии. СПб: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2008. 290 с.

47. Су Юйчен О путях становления китайского оркестра национальных инструментов // Комунікативна 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. (Коммуникативная организация музыкального произведения. Научный вестник Национальной музыкальной академии имени П.И. Чайковского: сб. ст. Киев: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2015. Вип. 116. С. 155–163).

48. Сяо Цяосун Большой фортепианный камерно-инструментальный ансамбль: Дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2024. 209 с.

49. У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): историко-теоретический анализ: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб, 2012. 41 с.

50. У Сяолэй. Облик китайского музыканта в открытом мире XX–XXI столетий: Дисс. на соиск. ... канд. искусствоведения. СПб, 2025. 208 с.

51. Фань Жун. Традиционные струнные инструменты Китая в музыкальной культуре XX–XXI столетий: Дисс. ... канд. искусствоведения. СПб.,

2024. 194 с.

52. Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980–1990-х годов: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2019. 28 с.

53. Хоробрых. Н. В. Инструментальные концерты М. Таривердиева: проблемы атрибуции жанровых разновидностей // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 74–83.

54. Хуан Шуай. Современная музыка для традиционных духовых и ударных инструментов Китая: композиция и исполнительство: Автореф. на дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2025. 32 с.

55. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. СПб: Композитор, 2014. 336 с.

56. Цыбикова-Данзын И.А. Фольклорный тематизм в вариационных циклах композиторов Бурятии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 6 (80). Ч. 1. С. 186–190.

57. Чжан Мини. Произведения для кларнета китайских композиторов: стилевой диалог востока и запада: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2023. 22 с.

58. Чжан Чэн. Анализ модели развития китайского симфонического оркестра // Bulletin of the International Centre of Art and Education. Бюллетень международного центра «Искусство и образование». 2023. №6-2. С. 146–150.

59. Чжан Чэн. История становления оркестрового исполнительства в Китае: к постановке проблемы // Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых: сб. материалов VI Всерос. науч.-практ. конф. (26–27 окт. 2023 г.) / науч. ред. П.А. Мичков. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2023. С. 237–245.

60. Чжан Чэн. Жанр «народного концерта» в творчестве китайских композиторов // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12. № 3. С. 156–163.

61. Чжан Чэн. Концерт для пипы и симфонического оркестра

«Степные сестры» У Цзуняна, Ван Яньцяо и Лю Дэхая: к проблеме отражения национального // Вестник музыкальной науки. 2025. Т 13. № 1. С. 135–144.

62. Чжан Чэн. Концерт для пипы и симфонического оркестра «Степные сестры» У Цзуняна, Ван Яньцяо и Лю Дэхая: на пересечении традиций и современности // Россия – Китай: перекрестки музыкальной науки: Сб. тезисов Международной студенческой научно-практической конференции. Казань, 14–15 ноября 2024 года. Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова. С. 20–21.

63. Чжан Чэн. «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» Тань Дуя: народный концерт из кино // Лаборатория музыкальной науки: сб. ст. мол. ученых / науч. ред., сост. П.А. Мичков. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2026. С. 121–133.

64. Чжан Чэн. Жанр «народного концерта» как отражение специфики национальной китайской музыкальной традиции // Вестник музыкальной науки. 2026. Т 14. № 1. С. 132–146.

65. Чжао Сяолин. Влияние Культурной революции на деятельность национальных оркестров Китая // Манускрипт, 2020. Том 13. Выпуск 10. С. 245–250.

66. Чжао Сяолин. Университетские оркестры Китая и их функции в социокультурном пространстве // Манускрипт, 2021. Том 14. Выпуск 12. С. 2826–2831.

67. Чжао Юн. У Цзунян и его наследие в истории российско-китайского музыкального сотрудничества: Авторф. дисс. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2024. 26 с.

68. Шао М., Петрова А.М. Похоронный обряд в социально-культурном и музыкальном пространстве провинции Шаньдун // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 160–173.

69. Шапошников И.А. Поэмность в романтической музыке (синергетический аспект) // Проблемы музыкальной науки. Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова. № 1 (12). 2013. С. 225–229.

70. Юнусова В.Н. Видеоряд в мультимедийных проектах Тань Дуня. // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 33–41.
71. Янь Цзянань, Юнусова В.Н. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня // Журнал Общества теории музыки. Вып. 4 (24). М.: Региональная общественная организация содействия развитию музыкальной науки и педагогики «Общество теории музыки», 2018. С. 60–73.
72. Ян Сяо Сюй. Янгэ-жанр национального музыкального-хореографического искусства Китая: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2011. 23 с.
73. Ян Тэн. Формирование и развитие китайского национального академического пения в контексте академизации музыкального искусства: Дисс. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2025. 210 с.
74. Янь Ян. Пути развития Шанхайского симфонического оркестра (к 140-летию со дня основания) // European Journal of Arts. № 3. 2019. С. 55–62.
75. 王瑞. 罗忠镕十二音作品技法研究. 博士论文. 上海音乐学院. 2004. 162 (Ван Жуй. Исследование техники двенадцатитоновых произведений Ло Чжунжуна. Диссертация доктора PhD. Шанхайская консерватория. 2004. 162 с.).
76. 王瑞芸. 西方当代艺术审美性十六讲. 北京. 人民美术出版社. 2013. 99 (Ван Жуйюнь. Шестнадцать рассказов эстетического характера современного западного искусства. Пекин: Народное художественное издательство, 2013. С. 99).
77. 王昆宁. 朱践耳创作的唢呐协奏曲《天乐》中的演奏艺术特征. 上海音乐学院. 2008. 24 (Ван Куннин. Художественные особенности исполнения концерта для соны «Небесная музыка», сочиненного Чжу Чжэньэр. Магистерская диссертация. Шанхайская консерватория. 2008. 24 с.).
78. 王晋. 谭盾. 音乐无限, 创新无限. 经济日报. 2000.02.11. 9 (Ван Цзинь, Тань Дунь. Музыка безгранична, инновации безграничны. Газета «The Economic Daily». 2 ноября 2000 г. С. 9).

79. 王震亚. 解放前的交响音乐. 人民音乐. 2003. № 1. 12-15. (Ван Чжэньа. Симфоническая музыка до освобождения. Журнал «Народная музыка». 2003. № 1. С. 12–15).

80. 王琛昱. 谭盾《有机音乐》理念的史学研究. 西北民族大学. 2025. 62 (Ван Чэньюй. Историческое исследование концепции «органической музыки» Тань Дуня. Магистерская диссертация. Северо-западный университет национальностей. 2025. 62 с.).

81. 王媛媛. 文革时期的竹笛音乐艺术. 山东大学. 2018. 29 (Ван Юань-юань. Музыка бамбуковой флейты эпохи культурной революции. Магистерская диссертация. Шаньдунский университет. 2018. 29 с.).

82. 汪毓和. 20 世纪华人(大陆)音乐创作概述. 音乐探索. 1995. 1–3 (Ван Юхэ. Обзор китайской (материковой) музыкальной композиции в XX веке. Исследования музыки. 1995. С. 1–3).

83. 王岩. 沦陷时期哈尔滨音乐文化研究 (1932-1945). 哈尔滨师范大学. 2013. 170 (Ван Янь. Исследование музыкальной культуры Харбина в период падения (1932–1945 гг.). Диссертация доктора PhD. Харбинский педагогический университет. 2013. 170 с.).

84. 清末天津小站练兵 (下册). 津南文史资料. 总第十一辑. 中国人民政治协商会议天津市津南区委员会编(天津). 391 (Военная подготовка в Сяочжане в Тяньцзине в конце правления династии Цин. Том 2. Исторические и культурные материалы Цзинаня. Серия 11. Составлено Комитетом Цзинаньского района Тяньцзинь Всекитайского собрания народных представителей. Тяньцзинь. 391 с.).

85. 梁茂春. 陈秉义主编. 中国音乐通史. 中央音乐学院出版社. 2005. 295 (Всеобщая история китайской музыки. Под ред. Лян Маочунь и Чэнь Бинь. Издательство Центральной консерватории. 2005. 295 с.).

86. 魏廷格. 当代音乐创作的立足点. 文艺研究. 1988. № 1. 85-93 (Вэй Тинге. Плацдарм современного музыкального творчества. Журнал

«Литературно-художественные исследования». 1988. № 1. С. 85–93).

87. 郭威. 20世纪俄罗斯音乐文化对黑龙江音乐文化的影响研究. 艺术评鉴, 2017. № 6. 186-188. (Го Вэй. Исследование влияния русской музыкальной культуры на музыкальную культуру Хэйлунцзяна в XX веке. Журнал «Художественное обозрение». 2017. № 6. С. 186–188).

88. 甘亚梅. 二十世纪民族器乐创作发展的回顾与思考. 音乐探索. 1988. № 3. 9–14 (Ган Ямэй. Обзор и размышления о развитии национальной инструментальной музыки в XX веке. Журнал «Музыкальные исследования». №. 3, 1988. С. 9–14).

89. 关心. 民国音乐会与社会生活变迁: 1912-1945. 南开大学. 2014. 353 (Гуань Синь. Концерты Китайской Республики и изменения в общественной жизни: 1912–1945. Диссертация доктора PhD. Нанкайский университет. 2014. 353 с.).

90. 关峡. 推动以中国交响音乐为代表的主流音乐文化建设. 人民音乐. 2006. № 2. 21-25 (Гуань Ся. Содействие формированию мейнстримной музыкальной культуры, представленной китайской симфонической музыкой. Журнал «Народная Музыка». 2006. № 2. С. 21–25).

91. 戴俊超. 20世纪上半叶中国音乐社团概论. 中国音乐学院. 2010. 307 (Дай Цзюньчао. Обзор китайских музыкальных обществ в первой половине XX века. Диссертация доктора PhD. Китайская консерватория. 2010. 307 с.).

92. 戴亚. 竹笛与西洋管弦乐队合作的实践和思考. 人民音乐, 2003, № 4. 19-23 (Дай Я. Практика и размышления об ансамбле бамбуковой флейты и западного оркестра. Журнал «Народная Музыка». 2003, № 4. С. 19–23).

93. 丁君玉. 俄罗斯民族乐派配器中的东方情结. 广西艺术学院, 2021. 88 (Дин Цзюньюй. Восточные настроения в оркестровке русской национальной школы. Магистерская диссертация. Гуансийский институт искусств, 2021. 88 с.).

94. 杜亚雄. 中国各少数民族民间音乐概述. 北京. 人民音乐出版社. 1993. 753 (Ду Ясюн. Обзор народной музыки различных этнических

меньшинств в Китае. Изд. 1. Пекин: Народное музыкальное издательство. 1993. 753 с.).

95. 段蕊. 袁世凯«新建陆军»军乐队研究. 南京艺术学院. 2010. 64 (Дуань Жуй. Исследование военного оркестра «Новой армии» Юань Шикая. Магистерская диссертация. Нанкинский институт искусств. 2010. 64 с.).

96. 董芳. 中国当代民族器乐室内乐创作发展回眸. 沈阳音乐学院学报. 2024. № 4. 88-94 (Дун Фан. Обзор развития современной китайской национальной инструментальной камерной музыки. Журнал Шэньянской консерватории. 2024. № 4. С. 88–94).

97. 董青. 笙的改革与规范化问题. 天津音乐学院学报. 2000. № 3. 78-80 (Дун Цин. Вопросы реформы и стандартизации шэна. Журнал Тяньцзиньской консерватории. 2000. № 3. С. 78–80).

98. 刁艳飞. 文革时期二胡音乐研究. 山东师范大学. 2009. 45 (Дяо Яньфэй. Музыкальные исследования Эрху в период культурной революции. Магистерская диссертация. Шаньдунский педагогический университет. 2009. 45 с.).

99. 叶莲娜·塔斯金娜. 哈尔滨：鲜为人知的故事. 哈尔滨. 哈尔滨出版社. 2018. 223 (Таскина Е. Харбин: малоизвестная история. Харбин: Харбинский издательский дом. 2018. 223 с.).

100. 饶文心. 世界民族乐器. 上海音乐出版社. 2018. 1. 596 (Жао Вэньсинь. Этнические музыкальные инструменты мира. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. 1-е издание. 2018. 596 с.).

101. 荣蕙莽. 北方五省唢呐调名的考察与研究. 中央音乐学院. 2012. 60 (Жун Хуэйцяо. Исследование и изучение названий мелодий сона в пяти северных провинциях. Магистерская диссертация. Центральная консерватория. 2012. 60 с.).

102. 应锦阳. 文化碰撞与融合中琵琶音乐的发展—以琵琶协奏曲为例. 上海音乐学院. 2014. 72 (Ин Цзиньян. Развитие музыки для пипы в условиях

культурного столкновения и интеграции: пример концерта для пипы. Магистерская диссертация. Шанхайская консерватория. 2014. 72 с.).

103. 冯光钰. 袁炳昌主编. 中国少数民族音乐史. 第一卷. 京华出版社. 北京. 2007. 502 (История музыки китайских этнических меньшинств. Под редакцией Фэн Гуаньюй и Юань Бинчан. Том I. 2007. Пекин. Издательство «Цзинхуа». 502 с.).

104. 军驰编著. 交响曲艺术史. 中央音乐学院出版社. 2011. 319 (История симфонического искусства. Под ред. Цзюнь Чи. История симфонического искусства. Пекин. Издательство Центральной консерватории. 2011. 319 с.).

105. 汪毓和编著. 中国近现代音乐史 (第3版). 人民音乐出版社. 2002. 368 (История современной китайской музыки. Глав. ред. Ван Юхэ. 3-е издание. Пекин. Народное музыкальное издательство. 2002. 368 с.).

106. 中国乐器. 人民音乐出版社. 2018. 343 (Китайские музыкальные инструменты. Издательство «Народная музыка». 2018. 343 с.).

107. 燎晰, 开创的一代, 转折的一代, 矛盾的一代, 人民音乐. 1986. № 6. 6-8 (Лань Си. Поколение творчества, поколение трансформации, поколение противоречий. Журнал «Народная музыка». 1977. № 6. С. 6–8).

108. 拉苏荣. 论蒙古族乌日图道. 民族艺术论集. 呼和浩特. 内蒙古人民出版社. 1993. № 28. 17-29 (Ласулунг. О монгольском уртын-дуу. Сборник эссе по этническому искусству. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии. 1993. № 28. С. 17–29).

109. 李晓莹, 张青云. 20世纪上半叶苏俄音乐对中国音乐文化的影响. 综述. 2011. № 5. 76-80 (Ли Сяоин, Чжан Цинъюнь. Влияние советской русской музыки на китайскую музыкальную культуру в первой половине XX века. Обзор. 2011. № 5. С. 76–80).

110. 李晓鸣. 琵琶与西洋管弦乐组合开拓多种演出形式探究. 佳木斯大学社会科学学报. 2012. № 4. 141-142 (Ли Сяомин. Исследование сочетания пипы и западного оркестра в контексте развития многообразных форм

исполнения. Журнал социальных наук Университета Цзямусы. 2012. № 4. С. 141–142).

111. 李焕之主编. 当代中国音乐. 当代中国出版社. 1997. 862 (Ли Хуань-чжи. Современная китайская музыка. Издательство «Современный Китай». 1997. 862 с.).

112. 李吉提. 郭文景的竹笛协奏曲〈愁空山〉析评. 人民音乐. 2013. № 11. С. 28-31 (Ли Цзити. Анализ и комментарии к концерту для бамбуковой флейты Го Вэньцзина «Одинокая печаль в горах». Журнал «Народная музыка». 2013. № 11. С. 28–31).

113. 李吉提. 中国音乐结构分析. 中央音乐学院出版社. 2004. 582 (Ли Цзити. Анализ структуры китайской музыки. Издательство Центральной консерватории. 2004. 582 с.).

114. 李世相. 蒙古族短调民歌的基本艺术特征. 内蒙古艺术. 呼和浩特. 2010. 83-86 (Ли Шисян. Основные художественные характеристики монгольских коротких народных песен. Журнал «Искусство Внутренней Монголии». Хух-Хото. 2010. С. 83–86).

115. 李世相. 蒙古族短调民歌旋律中的《马步节奏》内涵. 内蒙古大学艺术学院学报. 2010. № 12. 76-82 (Ли Шисян. Смысл «ритма конской стойки» в мелодии монгольских коротких народных песен. Журнал факультета искусств Университета Внутренней Монголии. 2010. № 12. С. 76–82).

116. 李岩. 澳门音乐. 文化艺术出版社. 北京. 2005. 199 (Ли Янь. Музыка Макао. Пекин: Издательство культуры и искусств. 2005. 199 с.).

117. 蔺锡鹏. 中国民族乐器与西方管弦乐队结合中的音响处理. 上海音乐学院. 2020. 162 (Линь Сипэн. Звуковая обработка в сочетании с китайскими национальными инструментами и западными оркестрами. Диссертация доктора PhD. Шанхайская консерватория. 2020. 162 с.).

118. 林华. 音乐审美与民族心理. 上海音乐学院出版社. 2011. 1. 396 (Линь Хуа. Музыкальная эстетика и национальная психология. Издательство

Шанхайской консерватории музыки, 1-е издание. 2011. 396 с.).

119. 林谦三著. 钱稻孙译. 东亚乐器考·唢呐杂考. 人民音乐出版社. 1962. 508 (Линь Цяньсань. Исследование восточноазиатских музыкальных инструментов: исследование сона. Перевод Цянь Даосуня. Издательство «Народная музыка». 1962. 508 с.).

120. 卢汉超. 鹭宾·赫德传. 上海社会科学院出版社. 上海. 2009. 250 (Лу Ханьчао. Биография Роберт Харт. Шанхай: Издательство Шанхайской академии социальных наук. 2009. 250 с.).

121. 吕宏久. 蒙古族民歌调式初探. 内蒙古人民出版社. 呼和浩特. 1981. 210 (Лу Хунцзюй. Первичное исследование ладовых моделей монгольских народных песен. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии. 1981. 210 с.).

122. 刘学清. 哈尔滨交响乐团百年 (1908-2008). 上海音乐学院出版社. 上海. 2008. 164 (Лю Сюэцин. Харбинский симфонический оркестр: столетие (1908–2008). Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории. 2008. 164 с.).

123. 刘红君. 寄情山水. 放歌边陲——当代中国交响乐启示录之一. 天籁. 1988. 2 (1). 13-14 (Лю Хунцзюнь. Нахождение утешения в природе, пение о границе — одно из откровений современной китайской симфонической музыки. Журнал «Небесный звук». Том 2. № 1. 1988. С. 13–14).

124. 刘红君. 寄情山水, 放歌边陲——当代中国交响乐启示录之二. 天籁. 1990. 2 (4). 25-29 (Лю Хунцзюнь. Нахождение утешения в природе, воспевание хвалы границе — второе вдохновение современной китайской симфонической музыки. Журнал «Небесный звук». Том 2. № 4. 1990. С. 25–29).

125. 刘喆. 当代民族管弦乐创作研究. 博士学位论文. 中国音乐学院. 2019. 291 (Лю Че. Исследование современной этнической оркестровой композиции. Диссертация доктора PhD. Китайская музыкальная консерватория. 291 с.).

126. 刘卓俊. 论二胡协奏曲《卧虎藏龙》的演奏技法. 中央音乐学院.

2020. 21 (Лю Чжоцзюнь. О технике исполнения Концерта для эрху «Крадущийся тигр, затаившийся дракон». Магистерская диссертация. Центральная консерватория. 2020. 21 с.).

127. 刘勇. 中国唢呐艺术研究. 中央音乐学院. 2006. 249 (Лю Юн. Исследование искусства сона в Китае. Диссертация доктора PhD. Центральная консерватория. 2006. 249 с.).

128. 梁茂春. 中国交响音乐博览. 人民音乐出版社. 北京. 2010. 883 (Лян Маочунь. Выставка китайской симфонической музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство. 2010. 883 с.).

129. 梁茂春. 当代民族合奏乐创作四十年(1949-1989). 音乐探索. 1992. № 2. 11-20 (Лян Маочунь. Сорок лет современной этнической ансамблевой музыки (1949–1989). Журнал «Музыкальные исследования». 1992. № 2. С. 11–20).

130. 梁茂春. 江文也音乐创作发展轨迹. 中央音乐学院学报. 1984. № 3. 3-10 (Лян Маочунь. Траектория развития музыкальной композиции Цзян Вэнье. Журнал Центральной консерватории. 1984. № 3. С. 3–10).

131. 马彪. 戏曲音乐创作中中西混合乐队编制的技巧与应用. 中国戏剧. 2022. № 8. 65-67 (Ма Бяо. Техника и применение смешанной китайской и западной оркестровой аранжировки в традиционной китайской оперной музыке. Китайская драма. 2022. № 8. С. 65–67).

132. 马学文. 以五声性调式为基本材料的和声拓展方法研究. 武汉音乐学院学报. 2018. № 4. 114-123 (Ма Сюэвэнь. Исследование методов гармонического расположения на основе пентатонических ладов. Журнал Уханьской консерватории. 2018. № 4. С. 114–123).

133. 马学文. 五声性调式和声的拓展方法研究. 中央音乐学院学报. 2018. 03. 47-58 (Ма Сюэвэнь. Исследование методов расширения гармонии пентатонического лада. Журнал Центральной консерватории. 2018. 03. С. 47–58).

134. 马淑伟. 五声性因素对调性结构的拓展. 音乐创作. 2018. № 12. 62-64 (Ма Шувэй. Расширение тональной структуры за счет пентатонических элементов. Журнал «Музыкальная композиция». 2018. № 12. С. 62–64).

135. 欧阳亮. 会通中西 理艺并长——刘天华《国乐改进》理论再识. 音乐研究. 2022. № 1. 54-66 (Оуян Лян. Теория «Национальной музыкальной реформы» Лю Тяньхуа: обзор. Журнал «Музыкальные исследования». 2022. № 1. С. 54–66).

136. 谢培根. 中国民族室内乐的发展及相关个例分析. 中国音乐学院. 2011. 54 (Се Пэйжэнь. Развитие китайской национальной камерной музыки и анализ соответствующих примеров. Магистерская диссертация. Китайская консерватория. 2011. 54 с.).

137. 斯琴朝克图. 交响与风格——中国蒙古族题材交响乐作品研究. 中央音乐学院. 2010. 152 (Сицин Чоокету. Симфония и стиль: исследование симфонических произведений на монгольские темы в Китае. Диссертация доктора PhD. Центральная консерватория. 2010. 152 с.).

138. 索承禄. 琵琶实用教程. 上海音乐出版社. 2010. 271 (Со Чэнлу. Практический курс для пипы. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. 2010. 271 с.).

139. 苏夏. 和声民族化的历史和现状. 音乐研究. 1981. № 3. 26-42 (Су Ся. История и современное состояние национальной музыки. Журнал «Музыкальные исследования». 1981. № 3. С. 26–42).

140. 苏日古嘎. 辛沪光及其音乐作品研究. 内蒙古大学. 2012. 61 (Су Ригуга. Исследование творчества Синь Хугуана и ее музыкальных произведений. Магистерская диссертация. Университет Внутренней Монголии. 2012. 61 с.).

141. 宋运昭. 喜聆新声度佳节——对湖北, 武汉音乐届《庆祝建国十周年音乐周》部分大型器乐作品的述评. 人民音乐. 1959. № 12. 23-24 (Сун Юньчжао. Новые звуки фестиваля: обзор некоторых крупномасштабных инструментальных произведений «Недели музыки в честь 10-й годовщины основания

Китайской Народной Республики» в Хубэе и Ухане. Журнал «Народная Музыка». 1959. № 12. С. 23–24).

142. 孙安琪. 秦文琛中国民族乐器与西洋管弦乐协奏作品创作研究. 上海音乐学院. 2023. 178 (Сунь Аньци. Исследование концертов Цинь Вэньчэня для китайских национальных музыкальных инструментов и западных оркестровых инструментов. Диссертация доктора PhD. Шанхайская консерватория. 2023. 178 с.).

143. 孙红杰. 试论协奏曲在中国经历的«本土化»转型—以琵琶作品为例管窥民乐协奏曲的六个创作倾向. 音乐研究. 2015. № 5. 76-87 (Сунь Хунцзе. О трансформации концертов в Китае посредством «локализации» — использование произведений для пипы в качестве примера для исследования шести творческих тенденций в народных музыкальных концертах. Журнал «Музыкальные исследования». 2015. № 5. С. 76–87).

144. 肖雄. 中国内地交响乐团竞争力评价研究. 武汉理工大学. 2016. 186 (Сяо Сюн. Исследование по оценке конкурентоспособности симфонических оркестров материкового Китая. Диссертация доктора PhD. Уханьский политехнический университет. 2016. 186 с.).

145. 陶雅. 活态流变中的东北鼓吹乐研究. 东北师范大学. 2023. 174 (Тао Я. Исследование северо-восточной духовой и ударной музыки в живом и развивающемся состоянии. Диссертация доктора PhD. Северо-Восточный педагогический университет. 2023. 174 с.).

146. 通拉嘎. 蒙古族非物质文化遗产研究—马头琴及其文化变迁. 中央民族大学. 2010. 150 (Тонглага. Исследование нематериального культурного наследия монгольского народа — моринхур и его культурная эволюция. Диссертация доктора PhD. Центральный университет национальностей. 2010. 150 с.).

147. 田金峰. 浅谈西洋管弦乐队伴奏在地方戏曲中的运用方法. 戏剧之家. 2022. № 28. 47-49 (Тянь Цзиньфэн. Краткая дискуссия об использовании западного оркестрового сопровождения в местной опере. Журнал

«Театральный дом». 2022. № 28. С. 47–49).

148. 吴丹. “音·地·人”视阈下东北鼓吹乐研究. 东北师范大学. 2018. 48 (У Дань. Исследование северо-восточной духовой и ударной музыки с точки зрения «звука, места и людей». Магистерская диссертация. Северо-Восточный педагогический университет. 2018. 48 с.).

149. 吴祖强, 王燕樵, 刘德海. 谈琵琶协奏曲《草原小姐妹》. 人民音乐. 1977. № 4. 31-36 (У Цзунцян, Ван Яньцяо, Лю Дэхай. О концерте для пипы «Степные сестры». Журнал «Народная музыка». 1977. № 4. С. 31–36).

150. 范霁天. 西洋管弦乐队伴奏地方戏曲的实践初探. 当代戏剧. 2012. № 4. 62-63 (Фань Цзитянь. Предварительное исследование практики западного оркестрового сопровождения местных опер. Журнал «Современный театр». 2012. № 4. С. 62–63).

151. 郝达. 浅谈谭盾电影音乐的审美艺术特征——以《卧虎藏龙》,《英雄》和《夜宴》为例. 当代电影. 2014. № 3. 199-200 (Хао Да. Краткое обсуждение эстетических и художественных характеристик музыки Тань Дуна к фильмам — на примере фильмов «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», «Герой» и «Банкет». Современное кино. 2014. № 3. С. 199–200).

152. 胡润迪. 哈尔滨苏中音乐交流史料研究(1947-1962). 哈尔滨音乐学院. 2021. 74 (Ху Жуньди. Исследование исторических материалов о музыкальном обмене между центральной и восточной частью провинции Цзянсу в Харбине (1947–1962). Магистерская диссертация. Харбинская консерватория. 2021. 74 с.).

153. 胡美玲. 胡海泉唢呐艺术研究. 中央民族大学. 2012. 45 (Ху Мэйлин. Исследование искусства сона Ху Хайцюаня. Магистерская диссертация. Центральный университет национальностей. 2012. 45 с.).

154. 胡净波. 关于琵琶协奏曲《草原英雄小姐妹》的结构特征及表现手段(上). 沈阳音乐学院学报. 2002. 1 (2). 9-13 (Ху Цзинбо. О структурных

особенностях и выразительных приемах концерта для пипы «Степные сестры». Т. 1. № 2. Журнал Шэньянской консерватории. 2002. С. 9–13).

155. 曹硕. 20世纪40年代天津音乐社团及演出活动探究. 天津音乐学院. 2014. 85 (Цао Шо. Исследование музыкальных обществ и исполнительской деятельности Тяньцзиня в 1940-х годах. Магистерская диссертация. Тяньцзиньская консерватория. 2014. 85 с.).

156. 荆嫒. 西洋管弦乐在中国戏曲中的结合与运用——以京剧为例. 新西部. 2019. № 5. 112-114 (Цзин Юань. Интеграция и применение западной оркестровой музыки в китайской опере — на примере Пекинской оперы. Журнал «Новый Западный Китай». 2019. № 5. С. 112–114).

157. 左贞观. 俄罗斯音乐家在中国. 人民音乐出版社. 2017. 361. (Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2017. 361 с.).

158. 居其宏著. 新中国音乐史. 湖南美术出版社. 2002. 238 (Цзюй Цихун. История музыки в Новом Китае. Чанша: Хунаньское издательство изобразительного искусства. 2002. 238 с.).

159. 江小韵. 江文也钢琴作品集(上册). 中央音乐学院出版社. 2006. 1. 94 (Цзян Сяюнь. Фортепианные произведения Цзян Вэнье. Том 1. Пекин: Издательство Центральной консерватории. 2006. 94 с.).

160. 焦点. 唢呐协奏曲的创作特点与演奏分析——以三部唢呐协奏曲为例. PhD. 上海音乐学院. 2025. 95 (Цзяо Дянь. Композиционные характеристики и исполнительский анализ концертов сона — на примере трех концертов для сона. Диссертация доктора PhD. Шанхайская консерватория. 2025. 95 с.).

161. 瞿维. 摆脱困境, 走上坦途——对音乐创作的思考. 音乐研究. 1990. № 3. 6-7 (Цюй Вэй. Преодоление трудностей и следование по ровному пути — размышления о музыкальной композиции. Журнал «Музыкальные исследования». 1990. № 3. С. 6–7).

162. 仟·白乙拉. 马头琴教程. 内蒙古文化音像出版社. 2014. 333

(Цянь Байила. Урок игры на моринхуре. Издательство аудиовизуальных материалов по культуре Внутренней Монголии. 2014. 333 с.).

163. 潮鲁. 蒙古族长调牧歌研究. 福建师范大学. 2003. 145 (Чао Лу. Исследование монгольских пасторальных песен с длинными мелодиями. Диссертация доктора PhD. Фуцзяньский педагогический университет. 2003. 145 с.).

164. 张宝华. «大地, 灿烂地直立向天——秦文琛<大地音诗> 的音色·音响观念及特征». «音乐生活». 2019. № 4. 18-21 (Чжан Баохуа. Земля, сияющая, устремленная в небо — тембр, звуковые концепции и характеристики «Земной поэмы» Цинь Вэньчэня. Журнал «Музыкальная жизнь». № 4. 2019. С. 18–21).

165. 张鸽. 中国当代音乐创作中东北汉族民歌素材运用之研究. 东北师范大学. 2008. 42 (Чжан Гэ. Исследование применения песенного материала северо-восточной народной культуры хань в современной китайской музыкальной композиции. Магистерская диссертация. Северо-Восточный педагогический университет. 2008. 42 с.).

166. 张蒙. 西洋乐器在中国歌剧伴奏中的变化趋势. 艺术教育, 2014. № 6. 103-104 (Чжан Мэн. Изменение тенденции использования западных музыкальных инструментов в сопровождении китайской оперы. Журнал «Художественное образование». 2014. № 6. С. 103–104).

167. 张萌. 新时代中国民族管弦乐创作述略. 音乐艺术. 2020. № 1. 34–48 (Чжан Мэн. Краткий обзор китайской национальной оркестровой композиции в новую эпоху. Журнал «Музыкальное искусство». 2020. № 1. С. 34–48).

168. 张肖虎著. 五声性调式及和声手法. 人民音乐出版社. 1987. 238 (Чжан Сяоху. Пентатонические лады и гармонические техники. Пекин. Народное музыкальное издательство. 1987. 238 с.).

169. 张玉雯. 年光散大海, 乐声荡梦桥. 人民音乐. 2019. № 10. 41-44 (Чжан Ювэнь. Время, разбросанное по морю, музыка звучит на Мосту Мечты. Журнал «Народная музыка». 2019. № 10. С. 41–44).

170. 张阳. 关于辛沪光马头琴协奏曲《草原音诗》的研究与分析. 中央

民族大学. 2012. 45 (Чжан Ян. Исследование и анализ концерт для моринхура и симфонического оркестра «Поэзия лугов» Синь Хугуана. Магистерская диссертация. Центральный университет национальностей. 2012. 45 с.).

171. 赵碧波. 俄罗斯音乐艺术理念对中国音乐发展的影响. 艺术大观. 2021. № 34. 45-47 (Чжао Бибо. Влияние концепций русского музыкального искусства на развитие китайской музыки. Журнал «Художественная панорама». 2021. № 34. С. 45–47).

172. 赵博. 浅谈中国西洋管弦乐作品创作的民族性特征. 黄河之声. 2018. № 19. 135 (Чжао Бо. Краткое обсуждение национальных особенностей китайских западных оркестровых произведений. Журнал «Голос Желтой реки». 2018. № 19. С. 135).

173. 赵曦君. 马头琴协奏曲《草原音诗》创作特征探析. 内蒙古大学. 2011. 51 (Чжао Сицзюнь. Анализ композиционных характеристик концерт для моринхура и симфонического оркестра «Поэзия лугов». Магистерская диссертация. Университет Внутренней Монголии. 2011. 51 с.).

174. 赵作梁. 罗忠镕五声十二音复调技法研究. 硕士. 西安音乐学院. 2023. 70 (Чжао Цзолян. Исследование пентатонической и двенадцатитоновой полифонических техник Ло Чжунжуна. Магистерская диссертация. Сианьская консерватория. 2023. 70 с.).

175. 周培源. 黄自遗作集·器乐作品分册. 安徽文艺出版社. 合肥. 1998. 94 (Чжоу Пэйюань. Посмертные произведения Хуан Цзы – инструментальные композиции. Хэфэй. Аньхойское издательство литературы и искусства. 1998. 94 с.).

176. 周婕. 民族器乐协奏曲创作实践研究. 学位论文. 上海音乐学院. 2009. 79 (Чжоу Цзе. Исследование практики сочинения национальных инструментальных концертов. Магистерская диссертация. Шанхайская консерватория. 2009. 79 с.).

177. 周琦. 中国西洋管弦乐团发展脉络研究. 天津师范大学. 2012. 38. (Чжоу Ци. Исследование развития китайских западных оркестров.

Магистерская диссертация. Тяньцзиньский педагогический университет. 2012. 38 с.).

178. 朱一丹. 论20世纪50年代后笙的发展. 兰州大学. 2018. 46 (Чжу Идань. О развитии шэн после 1950-х годов. Магистерская диссертация. Ланьчжоуский университет. 2018. 46 с.).

179. 庄永平. 论现代京剧中西混合乐队的组建与功能. 南京音乐学院学报. 2015. 118-122 (Чжуан Юнпин. О формировании и функциях смешанных оркестров в современной пекинской опере. Журнал Нанкинской консерватории. 2015. С. 118–122).

180. 陈琳. 琵琶演奏技术的历史演进和现代创新. 武汉音乐学院. 2009. 21 (Чэнь Линь. Историческая эволюция и современные инновации в технике игры на пипе. Магистерская диссертация. Уханьская консерватория. 2009. 21 с.).

181. 陈聆群, 洛秦. 萧友梅全集 第一卷. 上海音乐学院出版社. 上海. 2004. 775 (Чэнь Линьцунь, Ло Цинь. Полное собрание сочинений Сяо Юмэя. Том I. Издательство Шанхайской консерватории. 2004. 775 с.).

182. 沙柏廷. 论中国西洋管弦乐创作的民族性特征. 音乐创作. 2017. № 10. 101-102 (Ша Байтин. О национальных особенностях китайской западной оркестровой композиции. Журнал «Музыкальная композиция». 2017. № 10. С. 101–102).

183. 史维生. 鄂尔多斯蒙古族短调民歌探微. 中国音乐. 2007. № 2. 171-174 (Ши Вэйшэн. Предварительное исследование коротких народных песен Ордосской Монголии. Журнал «Китайская Музыка». 2007. № 2. С. 171–174).

184. 石钱洵. 笙协奏曲《易经》音乐特征与指挥艺术的探究. 上海音乐学院2023. 58-64 (Ши Цяньсюнь. Исследование музыкальных особенностей и дирижерского искусства концерта для шэна «Книга перемен». Журнал Шанхайской консерватории. 2023. С. 58–64).

185. 史永清. 鄂尔多斯民歌审美特征及文化内涵研究. 内蒙古大学. 2017. 199 (Ши Юнцин. Исследование эстетических характеристик и культурных коннотаций ордосских народных песен. Диссертация доктора PhD. Университет Внутренней Монголии. 2017. 199 с.).
186. 袁韵佳. 20世纪上半叶中国管弦乐队发展史略. 青岛大学. 2011. 62 (Юань Юньцзя. Краткая история развития китайских оркестров в первой половине XX века. Магистерская диссертация. Циндаоский университет. 2011. 62 с.).
187. 于文浩. 江文也作品音乐会在京举行. 人民音乐. 1984. № 6. 22 (Юй Вэньхао. В Пекине состоялся концерт произведений Цзян Вэнье. Народная музыка. 1984. № 6. С. 22).
188. 余燕. 秦文琛管弦乐《大地音诗》操作分析. 上海音乐学院. 2024. 30 (Юй Янь. Операциональный анализ оркестровой «Земной поэмы» Цинь Вэньчэня. Магистерская диссертация. Шанхайская консерватория. 2024. 30 с.).
189. 岳明俊. 当代内蒙古“草原歌曲”的风格建构及其功能研究. 东北师范大学. 2024. 286 (Юэ Минцзюнь. Исследование стилистического построения и функции современных «певчих песен» Внутренней Монголии. Диссертация доктора PhD. Северо-восточный педагогический университет. 2024. 286 с.).
190. 岳华恩. 论笙的改革与规范化问题. 西安音乐学院学报. 2003. № 1. 66-70 (Юэ Хуаэнь. О реформе и стандартизации шэна (разновидность китайской губной гармоники). Журнал Сианьской консерватории. 2003. № 1. С. 66–70).
191. 杨玲. 谭盾有机音乐研究. 山东大学. 2009. 54 (Ян Лин. Исследование органической музыки Тань Дуня. Магистерская диссертация. Шаньдунский университет. 2009. 54 с.).
192. 杨和平. 历史·成就·经验·反思——共和国70年中国民族器乐创作研究. 音乐史学. 2021. № 4. 37-53 (Ян Хэпин. История, достижения, опыт, размышления – 70 лет исследований китайской национальной инструментальной

музыки в республике. Журнал «История музыки». 2021. № 4. С. 37–53).

193. 杨正君. 本土与西方的对话传统与现代的融合—21世纪中国民族器乐协奏曲创作概观. 星海音乐学院学报. 2022. № 2. 68-81 (Ян Чжэнцзюнь. Диалог между традиционными и западными элементами: слияние традиций и современности — обзор китайской национальной инструментальной концертной композиции XXI века. Журнал Синьхайской консерватории. 2022. № 2. С. 68–81).

194. 杨正君. 21世纪中国民族器乐协奏曲创作的本土化特征. 音乐研究. 2024. № 9. 31-40 (Ян Чжэнцзюнь. Локальные особенности китайской национальной инструментальной концертной музыки XXI века. Журнал «Музыкальные исследования». 2024. № 9. С. 31–40).

195. 燕飞. 当代民族器乐创作对新音响的探索与研究. 南京艺术学院. 2011. 138 (Янь Фэй. Исследование новых звуков в современной национальной инструментальной композиции. Диссертация доктора PhD. Нанкинский институт искусств. 2011. 138 с.).

196. 严岩. 民族管弦乐队与西洋管弦乐队之异同—以郭文景《愁山空》为例. 艺海. 2020. 11. 37-39 (Янь Янь. Сходства и различия между национальными и западными оркестрами – на примере «Печаль в пустынных горах» Го Вэньцзина. Журнал «Море искусства». 2020. № 11. С. 37–39).

197. 姚益锋. 西方音乐的扩散. 西安音乐学院. 2011. 83 (Яо Ифэн. Распространение западной музыки. Магистерская диссертация. Сианьская консерватория. 2011. 83 с.).

198. 姚亚平. 中国民族器乐创作的百年追求. 音乐艺术. 2019. № 3. 67-78 (Яо Япин. Столетие поисков в китайской национальной инструментальной композиции. Журнал «Музыкальное искусство». № 3. 2019. С. 67–78).

东北新闻网 «草原英雄小姐妹的40年». 2004年05月21日 第五版 (Северо-восточные новости. «40 лет «Степным сестрам». 2004. № 5).

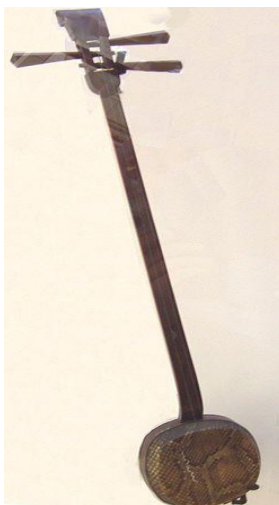
Приложение 1. Фотографии*Рис. 1. Чжао Цун**Рис. 2. Чжунжуань**Рис. 3. Саньсянь*

Рис. 4. Ху Хайцюань*Рис. 5. 管子 Гуаньцзы**Рис. 6. Муюй*

Рис. 7. Лю Дэхай



Рис. 8. Обложка пластинки концерта «Степные сестры»

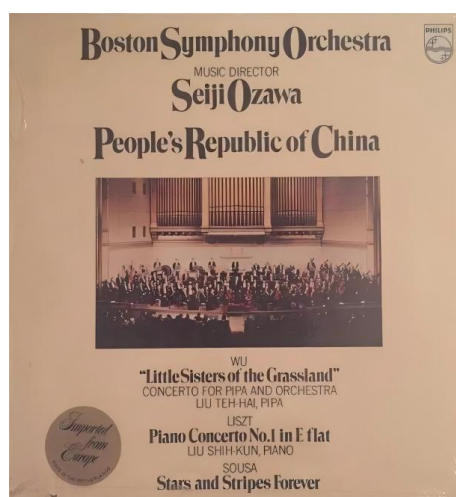


Рис. 9. Синь Хугуан



Рис. 10. Моринхур*Рис. 11. Ли Анъ**Рис. 12. Танъ Дунъ*

Рис. 13. Ма Йо-Йо



Рис. 14. Ма Сяохуэй



Рис. 15. Гучжэн





Приложение 2. Список произведений в жанре народного концерта

Эрху

№	Сочинение	Композитор	Оркестр	Год и место исполнения (симфоническим оркестром)	Год создания
1	Концерт «Лян Шаньбо и Чжу Интай» 梁山伯与祝英台	Хэ Чжаньхао и Чэнь Ган (переложение партии скрипки Джулии Ван)	Симфонический оркестр Китайского национального радио	2018 Пекин	1958
2	Конные скачки 赛马	Хуан Хайхуай	Восточный симфонический оркестр	2021 Пекин	1960
3	Концерт «Солнце светит на Ташкурганом» 阳光照耀着塔什库尔干	Лю Тяньхуа (Адаптация Лю Чанфу)	Филармонический оркестр Ханчжоу	2019 Ханчжоу	1976
4	Рапсодия «Красная слива» 红梅随想曲	Ю Хунмей	Китайский филармонический оркестр	2021 Пекин	1980
5	Симфоническая поэма «Башня Лонгхуа» 龙华塔	Хэ Чжаньхао	Центральный оркестр Симфонический оркестр	1985 Пекин	1980
6	Рапсодия №1 第一二胡狂想曲	Ван Цзяньминь	Китайский филармонический оркестр	2019 Пекин	1988
7	Впечатления от Уайт-хорса 白马印象	Гао Вэйцзе	Пекинский симфонический оркестр	2023 Пекин	1991
8	Стиль Тяньшань 天山风情	Ван Цзяньминь	Филармонический оркестр провинции Шэньси	2020 Сиань	1993
9	Крадущийся тигр, затаившийся дракон (музыка к фильму) 卧虎藏龙	Тань Дунь	Китайский филармонический оркестр	2023 Пекин	1993
10	Вступление, песнопения и Allegro 引子、吟腔与快板	Ян Лицин	Оркестр Национального Большого театра	2023 Пекин	1998
11	Рапсодия №2 第二二胡狂想曲	Ван Цзяньминь	Шанхайский симфонический оркестр	2020 Шанхай	2001
12	Рапсодия №3 第三二胡狂想曲	Ван Цзяньминь	Гуйянский симфонический оркестр	2018 Гуйян	2003

13	Проникновенный аромат 心香	Чжао Цзипин	Китайский филармонический оркестр	2019 Пекин	2004
14	Трава 野草	Го Вэньцзин	Филармонический оркестр Ханчжоу	2020 Ханчжоу	2006
15	Душа снежной горы 雪山魂塑	Лю Вэньцин	Симфонический оркестр Циндао	2021 Циндао	2007
16	Рапсодия №4 第四二胡狂想曲	Ван Цзяньминь	Гуйянский симфонический оркестр	2019 Гуйян	2009
17	Ослеплять 炫动	Гао Шаоцин	Гуйянский симфонический оркестр	2019 Гуйян	2009
18	Фестиваль Солнца 太阳祭	Чжан Чао	Симфонический ор- кестр Центральной консерватории му- зыки	2021 Пекин	2011
19	Рапсодия № 5 «Наси» 炫动	Гао Шаоцин	Молодежный филар- монический оркестр Китайской консерва- тории музыки	2019 Пекин	2013
20	Обработка народной песни «Моя Родина» 我的祖国	Лю Чунь (песня)\Ван Даньхун (пере- ложение для ор- кестра)	Молодежный филар- монический оркестр Китайской консерва- тории музыки	2019 Пекин	2014
21	Древняя песня 楚颂	Ли Бочан	Гуйянский симфонический оркестр	2020 Гуйян	2014
22	Пение небесной му- зыки 天籁华吟	Гуань Най Чжун	Молодежный филар- монический оркестр Китайской консерва- тории музыки	2016 Пекин	2014
23	Светлая линия 光明行	Е Сяоган	Гуанчжоуский симфонический оркестр	2023 Гуанчжоу	2016
24	Рапсодия №5 第五二胡狂想曲	Ван Цзяньминь	Гуйянский симфонический оркестр	2021 Гуйян	2019
25	Женский головной убор 巾帼	Ван Юньфэй	Харбинский симфонический оркестр	2023 Харбин	2020
26	Рапсодия №6 第六二胡狂想曲	Ван Цзяньминь	Симфонический ор- кестр Чэнду симфони- ческий оркестр	2023 Чэнду	2023

1	Борьба с тиграми и восхождение на гору 打虎上山	Чжао Маньцинъ	Китайский филармонический оркестр	2020 Пекин	1979
2	Цинь Санцюй 秦桑曲	Чжоу Яньцзя	Китайский филармонический оркестр	2019 Пекин	1979
3	Сожаление Линьяна 临安遗恨	Хэ Чжаньхао	Симфонический оркестр Ляншань	2023 Даляньшань	1990
4	Кленовый мост ночью 枫桥夜泊	Ван Цзяньмин	Симфонический оркестр Нанкинского института искусств	2018 Нанкин	2001
5	Песня Облака – как одежды 云裳诉	Чжоу Юго	Оркестр Национального Большого театра	2019 Пекин	2002
6	Взгляд в сторону реки Цинь 望秦川	Цзин Цзяньшу и Ван Чжуншань	Филармонический оркестр провинции Шэньси	2020 Сиань	2005
7	Игра чернилами 墨戏	Ло Сяоци	Оркестр Шанхайского оперного театра	2018 Шанхай	2007
8	Луши 如是	Ван Даньхун	Куньминский симфонический оркестр "Ни Эр"	2012 Куньмин	2011
9	Концертный каприз «Текущая река» 小河淌水随想曲	Лю Чан	Оркестр Национального Большого театра	2023 Пекин	2014
10	Король Ланлинг 兰陵王	Фан Дунцин	Китайский филармонический оркестр	2016 Пекин	2016
11	Предисловие к Лантин 兰亭序	Хуан Вэнь	Оркестр Национального Большого театра	2020 Пекин	2019
12	Чанъань–Чанъань 长安·长安	Фан Дунцин	Симфонический оркестр Ланьчжоу	2023 Ланьчжоу	2019
13	Слезы героя 英雄泪	Хэ Чжаньхао	Шэньчжэньский симфонический оркестр	2022 Шэньчжэнь	2020
14	Десять тысяч миль без единого облачка 万里无云	Хао Вэйя	Чжэцзянский симфонический оркестр	2022 Ханчжоу	2021
15	Образ водной окраины 意象水浒	Ло Мэйшо	Симфонический оркестр Китайской консерватории музыки	2021 Пекин	2021
16	Зеленые горы вместе с облаками и дождем 青山云雨	Цзоу Хан	Симфонический оркестр Китайской консерватории музыки	2021 Пекин	2021
17	Фэнхуа 风华	Си Цинь	Шанхайский филармонический оркестр	2023 Шанхай	2022

18	Песня Чуньчжоу 春洲吟	Вэнь Цзян	Чжэцзянский симфонический оркестр	2023 Ханчжоу	2023
19	Воспевание прилива 咏潮	Чэнь Цючэн	Шанхайский филармонический оркестр	2023 Шанхай	2023

Пипа

1	Степные сестры 草原小妹妹	У Цзунян, Лю Дэхай, Ван Яньцяо	Оркестр Национального Большого театра	2020 Пекин	1973
2	Высоко, как луна 月儿高	Гао Вэйцзе	Ляншаньский симфонический оркестр	2023 Даляньшань	1992
3	Концерт для пипы 琵琶协奏曲	Тань Дунь	Гуйянский симфонический оркестр	2022 Гуйян	1995
4	Цвести 绽放	Ма Цзююэ, Чжао Цун	Китайский государственный симфонический оркестр	2021 Ухань	2012
5	Концерт № 2 第二琵琶协奏曲	Чжао Ципин	Гуйянский симфонический оркестр	2021 Гуйян	2013
6	Думая об облаках и цветах 云想花想	Ван Даньхун	Китайский филармонический оркестр	2020 Пекин	2013
7	Поздняя осень 晚秋	Ли Бочан	Сычуаньской консерватории Молодежный симфонический оркестр	2021 Чэнду	2014
8	Храм Фэйтянь на Шелковом пути 丝路飞天	Чжао Цун	Шанхайский филармонический оркестр	2021 Шанхай	2014
9	Ветер дует за гранью 风越苍茫	Цзя Гопин	Центральный симфонический оркестр Консерватории	2017 Пекин	2017
10	Счастливый день 福吉天长	Чжао Цун	Китайский филармонический оркестр	2022 Пекин	2018
11	Музыка Востока 乐鸣东方	Чжао Цун	Шанхайский филармонический оркестр	2018 Шанхай	2018
12	Танец сарафана (пипа и портативного жуаня) 萨拉凡舞曲 (琵琶与小阮)	Сунь Цзин	Центральный симфонический оркестр Консерватории	2021 Пекин	2018
13	Зачерпывать волны и отражать годы	Вэнь Цзыянь	Чэндуский симфонический оркестр	2022 Чэнду	2019

	掬涛映华年				
14	Дорога памяти 记忆深处	Хао Вэйя	Китайский государственный симфонический оркестр	2021 Пекин	2021
15	Тысяча миль рек и гор, Лунная лощина и сос- новый ветер 千里江山~月壑松风	Чжао Линь	Симфонический ор- кестр Куньмин Ни Эр	2023 Куньмин	2022

Бамбуковая флейта

1	Возьмите западный вы- ход 走西口	Ли Чжэнь, Нан Вэйдэ	Хунаньский симфонический оркестр	2020 Чанша	1980
2	Цимбидиум 兰花花	Гуань Мин	Чжэцзянский симфонический оркестр	2020 Ханчжоу	1981
3	Воспоминания о Гада Мэйлин 嘎达梅林随想曲	Хуан Сяофэй	Чжэцзянский симфонический оркестр	2020 Ханчжоу	1995
4	Летающая песня 飞歌	Тан Цзяньпин	Харбинская консерва- тория музыки Китай- ско-российский сим- фонический оркестр	2018 Харбин	2002
5	Второй концерт для бамбуковой флейты 第二竹笛协奏曲	Го Вэньцзин	Гонконгский филармонический оркестр	2010 Гонконг	2010
6	Новый Лю Шуй Лин 新柳水令	Юй Цзинцзюнь	Чжэцзянский симфонический оркестр	2019 Ханчжоу	2016
7	Бесконечная романтика 无边风月	Шэн Мэн	Гуйянский симфонический оркестр	2023 Гуйян	2021

Сона

1	Радость победы 欢庆胜利	Лю Шоуи и Ян Цзиу	Харбинский симфонический оркестр	2024 Харбин	1952
2	Небесная музыка 天乐	Чжу Чжэньэр	Китайский симфонический оркестр	2023 Пекин	1989
3	Сотни птиц отдают дань уважения фениксу 百鸟朝凤	Переложение Гуань Ся	Шэньчжэньский симфонический оркестр	2017 Шэнь- чжэнь	2017
4	Призыв Феникса 唤凤	Цинь Вэньчэнь	Гуанчжоуский симфонический оркестр	2023 Гуанчжоу	2010

5	Далекий звонок 遥远的呼唤	Чжоу Дунчао	Центральный симфонический оркестр Консерватории	2025 Пекин	2016
6	Ода Цилянью 麒麟颂	Конг Чжисюань	Чжэцзянский симфонический оркестр	2021 Пекин	2018
7	Столетие возрождения 百年涅槃	Ли Бочан	Шэньчжэньский симфонический оркестр	2021 Шэньчжэнь	2021

Шэн

1	Ветер и луна чередуются 风月迭响	Цинь Вэньчэнь	Японский симфонический оркестр Непенга	2004 Токио	2004
2	Поэма земли 大地音诗	Цинь Вэньчэнь	Гуансийский симфонический оркестр	2025 Наньнин	2017
3	Облачная река 云川	Цинь Вэньчэнь	Центральный симфонический оркестр Консерватории	2019 Пекин	2017