

ПРОБЛЕМЫ
МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО
ИСКУССТВА

PROBLEMS
OF MUSICAL-PERFORMING
ARTS

Янь Цзянань

**Оркестр китайских народных инструментов
и творчество Сюй Чанцзюня:
проблемы дирижёрской интерпретации**

Аннотация

В данной статье рассматривается оркестр китайских народных инструментов, истоки его возникновения, особенности составляющих его инструментов и возможности коллектива, а также использование этого оркестра в творчестве современного китайского композитора Сюй Чанцзюня. Особое внимание уделяется специфическим качествам, которыми должен обладать дирижёр для успешного исполнения произведений, написанных для оркестра китайских народных инструментов. Помимо этого, затрагивается проблема интерпретации сочинений Сюй Чанцзюня сквозь призму различных творческих подходов.

Ключевые слова: оркестр китайских народных инструментов, строй, интонация, дирижёр, жест, композитор, стиль, интерпретация.

Yan Jianan

**Chinese Folk Instruments Orchestra and Xu Changjun's art:
problems of conductor's interpretation**

Summary

This article examines the Chinese Folk Instruments Orchestra, the origins of its emergence, the features of its instruments and the capabilities of the team, as well as the use of this orchestra in the works of modern Chinese composer Xu Changjun. Particular attention is paid to the specific qualities that a conductor must possess in order to successfully perform works written for the Chinese Folk Instruments Orchestra. In addition, the problem of interpreting the works of Xu Changjun through the prism of various creative approaches is raised.

Keywords: Chinese Folk Instruments Orchestra, musical tuning, intonation, conductor; gesture, composer, style, interpretation.

Сюй Чанцзюнь (1957 г. р.) — один из ярких современных китайских композиторов, представителей направления «Новая волна»¹. Для его музыки характерен синтез традиций китайской культуры и композиторских техник XX–XXI веков. Наряду с многочисленными сочинениями для камерного и симфонического оркестров, фортепианной музыки, хоровых и вокальных сочинений, значительное место в его творчестве занимают произведения для оркестра китайских народных инструментов²: «Каприс» для хуцинь (скрипки) и оркестра народных инструментов «Гимн Первочеловеку — Паньгу» (盘古赋 [Pángǔfù], 2002), Концерт «Феникс» (凤点头 [Fèngdiǎntóu]) для янцинь (цимбалы) и оркестра китайских народных инструментов, пьесы «Фьюжн» (融 [róng]), «Тишина» (寂[jì]) и другие.

В сочинениях Сюй Чанцзюня сочетаются черты европейского оркестрового письма и оригинальные, связанные с особенностями китайской музыки и оркестра народных инструментов. Первые проявляются в классическом сопоставлении солирующих инструментов и оркестровой массы, использовании методов современной композиции, в частности, додекафонии, минимализма, иногда сонорных звучностей. Одновременно композитор пытается расширить возможности традиционных инструментов и оркестра.

Проблемы дирижёрской интерпретации как особого вида исполнительской деятельности, достаточно подробно разработаны в науке. Среди трудов в этой области можно выделить книги известных дирижёров Г. Деханта [1], Э. Кана [9], Б. Э. Хайкина [8]. Историю и генезис интерпретации музыкального произведения анализирует в своей диссертации М. В. Федотов [7]. Многие авторы акцентируют внимание на специфике национального стиля [6].

Вопросам национальной специфики дирижёрской интерпретации уделяют внимание и

китайские учёные. В этом плане следует отметить работы Ли Сянбо [17], Пу Доншена [16], Ху Дэнтiao [19], Куань Найджона [13] и других китайских дирижёров и учёных.

Прежде чем рассмотреть проблемы дирижёрской интерпретации сочинений Сюй Чанцзюня, необходимо выявить особенности оркестра китайских народных инструментов, показать его исторические корни и современное состояние.

Исторические предпосылки формирования оркестра китайских народных инструментов.

Оркестровая культура Китая насчитывает многие века. Уже в древности она отличалась богатством видов оркестров, которые сопровождали разные стороны общественной жизни: обряды жертвоприношений предкам и духам, дворцовые церемонии и праздники, торжественные приёмы и военные походы [2. С. 36].

Каждая эпоха наложила свой отпечаток на формирование оркестра. К примеру, в период от династии Чжоу (XI в. — III в. до н.э.) до династии Суй (589–618 гг. н.э.) существовал единый придворный оркестр, разные составы которого участвовали во всех сторонах жизни китайского дворца. После династии Суй оркестр разделился на три вида: обслуживающий жертвоприношения, светский и военный [2. С. 36].

Самая ранняя классификация оркестровых инструментов (багуа) опирается на материал строения инструментов и подразделяется на 8 групп (тембров): металл, камень, шёлк, бамбук, тыква-горлянка, глина, кожа, дерево³. Рассадка музыкантов осуществлялась от одной до четырёх сторон света в зависимости от статуса владельца (по всем четырём сторонам рассаживался императорский оркестр) [2. С. 37]. Во время династии Чжоу существовали дворцовые оркестры (*юей сюань*), оркестры удельных князей (*сюань сюань*), министров и сановников (*пань сюань*), учёных (*тэ сюань*) [12]. Составы оркестров

находились в прямой зависимости от вкусов их владельцев, публики и материальных возможностей эпохи и потому всегда варьировались. Во времена династии Тан (618–907) появился дворцовый оркестр большого состава, исполнявший музыку гетерофонного склада.

Полный состав современного оркестра китайских народных инструментов сформировался в начале 1950-х годов. Первым дирижёром и директором Национального оркестра китайских народных инструментов стал известный дирижёр и композитор Пэн Сювэнь (1931–1996) [17].

После образования Китайской Народной Республики (1949) появились возможности для обучения китайских дирижёров в СССР. Важную роль в развитии китайской дирижёрской школы сыграла деятельность Е. Мравинского, Г. Рождественского, Е. Светланова, К. Кондрашина и многих других. Китайским дирижёрам оказалась близка позиция внимания к национальным традициям, характерная для русской дирижёрской школы и оркестровой культуры. В формировании последней «нельзя недооценивать и роль традиций народного инструментального исполнительства, в частности, разнообразных музыкальных ансамблей» [5. С. 185].

В настоящее время в Китае функционирует несколько крупных оркестров народных инструментов: Центральный оркестр китайских народных инструментов (главный дирижёр — Чэнь Хиеян); Центральный оркестр китайских народных инструментов Радио Китая (главный дирижёр — Пэн Цзяпэн); Шанхайский оркестр китайских народных инструментов (главный дирижёр — Ван Пуцзянь); Гонконгский оркестр китайских народных инструментов (главный дирижёр — Янь Хуичан); Тайваньский оркестр китайских народных инструментов (главный дирижёр — Ли Шимин).

Оркестр китайских народных инструментов (кит. 中国民族乐团 — букв. — китайский народный оркестр) был создан по образцу симфонического оркестра. Он исполняет обработки традиционной музыки и произведения китайских композиторов. Его состав опирается на инструменты основного этноса Китая — *хань-*

цы — и сочетает в себе духовые, ударные и струнно-щипковые и смычковые инструменты⁴:

Группа духовых инструментов (бамбуковая флейта *дицзи* (*джуду*), гобои *гуанзи* и *сона*, губной орган *шэн*).

Группа ударных инструментов (в основе — большие и малые тарелки *дало* и *сяоло*, барабаны *зу* и другие инструменты: от большого гонга до маленькой трещотки).

Группа струнно-щипковых инструментов (лютня *пина*, цитры *жуань*, *люцинь*).

Группа струнных смычковых инструментов (*гаоху*, *эрху*⁵, *чжунху*, *даху*, виолончель, *геху* или контрабас) [16].

В группу струнных инструментов также входят цимбалы — *яньцинь* (см. рис. 1).

Распространены три варианта состава оркестра: малый (около 40 человек), средний (около 50 человек) и большой оркестр (60 человек и более). Общий диапазон оркестра — четыре с половиной октавы: от *с* большой октавы (самый низкий звук *гэху* и *жуань*) до *g* четвёртой октавы (самый высокий звук бамбуковой флейты *джуду*, *люциня* и *баньху*).

Оркестр китайских народных инструментов имеет некоторые специфические особенности, связанные со звуковым балансом и технико-акустическими параметрами инструментов. В отсутствие унифицированной системы большинство инструментов оркестра ещё находится в своём традиционном виде, поэтому, в сравнении с симфоническим оркестром, чистота унисонов и специфика интонации различаются весьма сильно.

Проблема струнной группы заключается в отсутствии яркого инструмента, сопоставимого с европейской скрипкой. Китайская скрипка *эрху* в разных разновидностях по диапазону⁶ обладает не столь яркой звучностью в силу особенностей своей конструкции. Струны *эрху* расположены далеко от шейки и не соприкасаются с ней, поэтому у музыканта нет опоры для пальцев, чтобы найти точную высоту звука.

Чтобы наглядно показать различие звучания европейской скрипки и *эрху*, приведены две компьютерные мелограммы, выполненные на

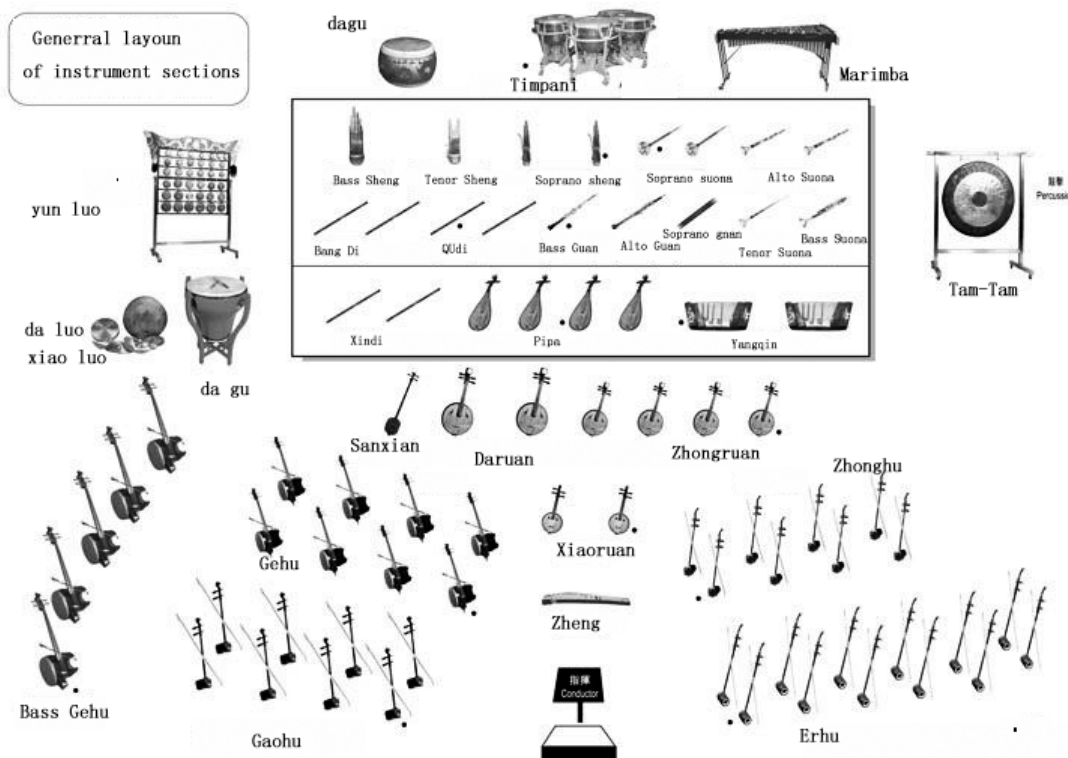


Рис. 1. Расположение инструментов китайского народного оркестра [19. С. 9]

кафедре музыкально-информационных технологий Московской государственной консерватории по программе SPAX7 кандидата технических наук, доцента А. В. Харуто. На первой из них (рис. 2 а) приведён фрагмент Партиты № 2 для скрипки соло ре-минор И. С. Баха, на второй (рис. 2 б) — фрагмент традиционной китайской музыки для *эрху*. Ясно видно, насколько различается вторая мелодграмма, где непрерывающееся *vibrato* и *glissando* характеризует своеобразное «перетекание» от одного звука к другому (см. рис. 2)

Впрочем, современные китайские композиторы для особого звукового эффекта могут делать акцент на этом инструменте или струнно-смычковой группе, поскольку именно в этой разнородности инструментов заключается особый колорит звучания оркестра, придающий национальную характерность.

Из других проблем струнной группы отметим, что в оркестре не хватает инструментов, охватывающих средний и низкий регистры, и поэтому состав не может добиться насыщен-

ного пространственного звучания. А высокая степень своеобразия тембра китайских народных музыкальных инструментов препятствует достижению звукового единства.

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

Главной в оркестре может становиться как группа струнных, так и духовых инструментов. Это обусловлено исторической традицией. В древнем Китае существовал традиционный оркестр под названием Цзянян Сычжу (江南丝竹 букв. — Музыка шёлка и бамбука), в котором главным инструментом была флейта, поэтому и сегодня сохраняется приоритет духовых инструментов.

Рис. 2 а

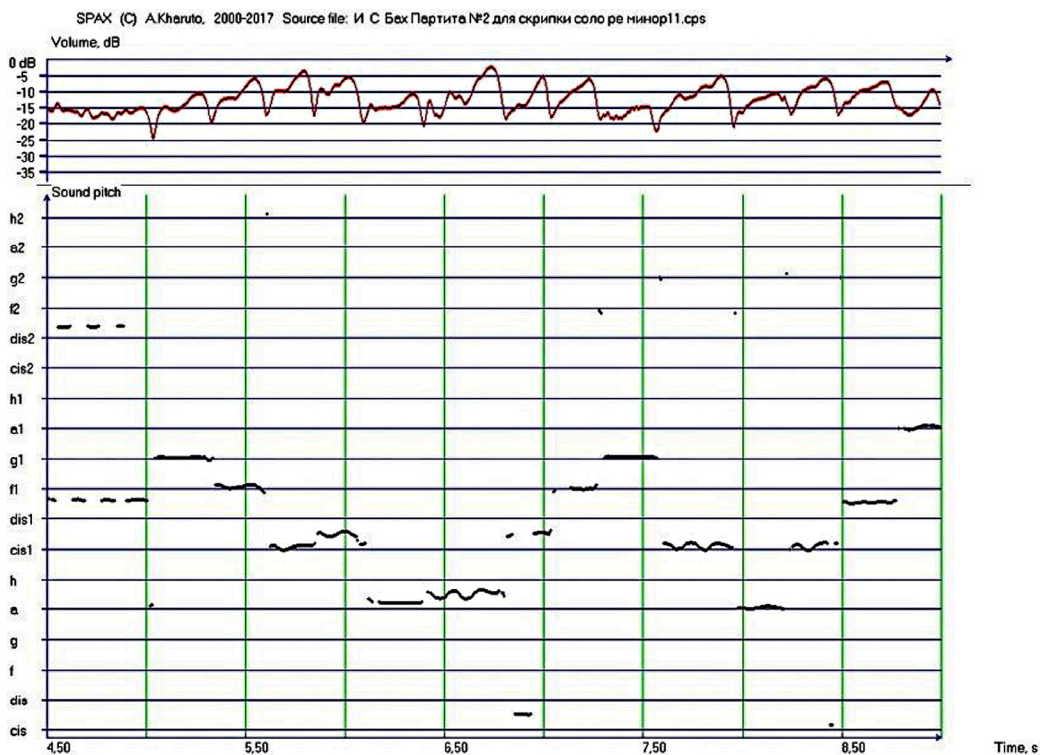


Рис. 2 б

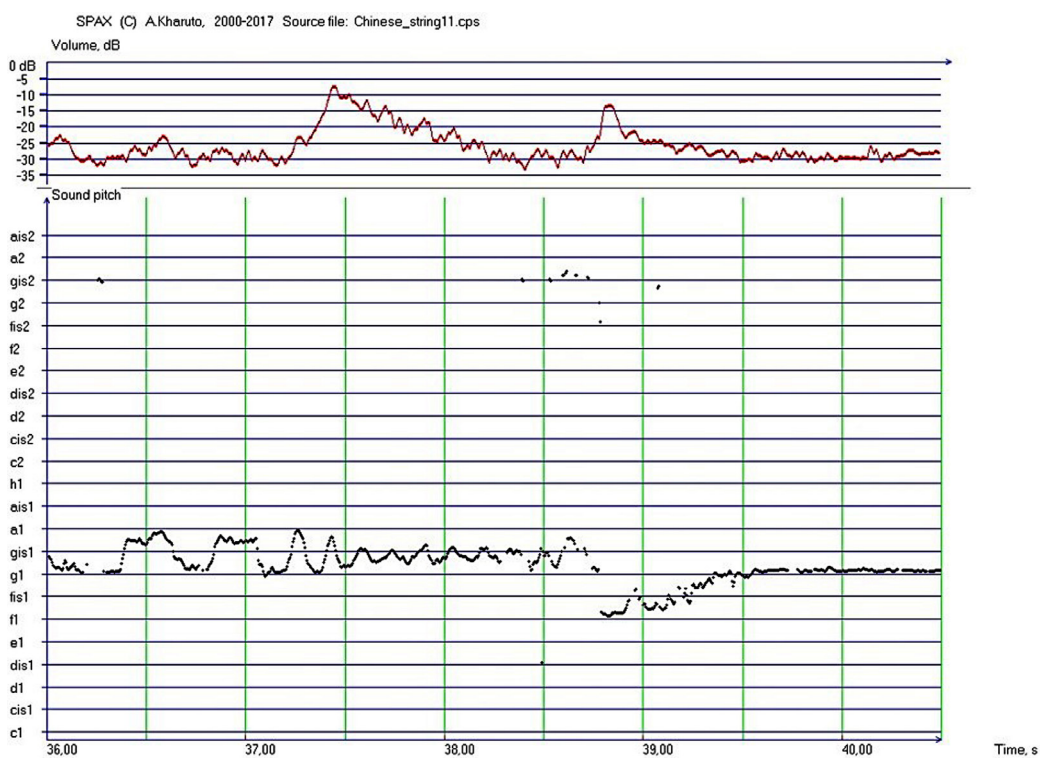


Рис.2. Мелогаммы звучания европейской скрипки (а) и китайской эрху (б)

Неоднократные попытки улучшить строение инструментов: расширить их диапазон, изменить настройки, добавить клапаны на деревянные духовых для увеличения количества полутонов — не принесли ожидаемых результатов. По-прежнему актуальными остаются задачи унификации строя оркестра народных инструментов и контроль звукового баланса во время исполнения [13].

Пути решения проблем и несколько замечаний о технике дирижирования оркестром китайских народных инструментов.

При решении проблем оркестра народных инструментов иногда высказываются крайние точки зрения. Так, китайская исследовательница Ван Цзянпин считает, что народному оркестру следует отказаться от копирования симфонического, как по составу, так и по функциональному распределению групп [18. С. 39]. По её мнению, необходимо восстановить древнюю практику — комбинирование сольных тембров или небольшого количества инструментов, в этом случае достигается очень яркое звучание с ярко выраженной интонацией, точность которой можно характеризовать как «туманную», что характерно для традиционной китайской музыки. Многие композиторы и дирижёры не согласны с этой точкой зрения, считая необходимым развивать оркестровое исполнительство.

Хотя оркестр китайских народных инструментов создавался по образцу симфонического, различные группы только частично совпадают с ним по функции. Дирижёр и исследователь Пэн Сювень привёл следующий пример: «Если в западном симфоническом оркестре первая и вторая скрипки обмениваются партиями, проблемы не возникнет. Но если то же самое проделать с партиями *гаоху* и *эрху*, они не смогут играть» [15]. Их диапазон различен, равно как и струны, поэтому они не могут считаться взаимозаменяемыми.

В целом же, оркестр китайских народных инструментов сохраняет в своей основе ориентацию на звучание традиционных ансамблей и

в значительной степени базируется на китайской традиционной инструментальной музыке, включая разнообразие исполнительских техник и тембровых комбинаций, присущих этому пласту культуры.

Дирижёр может решить некоторые проблемы народного оркестра. Для этого ему необходимо хорошо ориентироваться в национальной культуре, учитывать особенности состава, технико-акустическую специфику инструментов и тонкости звучания оркестра народных инструментов. Для этого ему самому необходимо владеть одним или несколькими инструментами. Б. Э. Хайкин не случайно утверждал, что «дирижёр должен быть и инструменталистом» [8. С. 17]. Это требование актуально и для китайского оркестра.

Из своего опыта могу отметить, что дирижёр способен улучшить звучание оркестра. Во время репетиции наиболее выгодная для него позиция — небольшое возвышение в середине оркестра, которое позволяет ему находиться в центре и контролировать звуковой баланс. В помощь струнной группе можно выделить губной орган *шэн*. Если требуется усилить динамику, с его помощью можно достигнуть весьма благоприятного эффекта. Слева от *шэна* располагаются трубы и тарелки, справа от тарелок, — поперечная флейта. Такое расположение объединяет звучание духовых и ударных инструментов и делает его более ярким и отчётливым.

Техника дирижирования оркестром китайских народных инструментов базируется на дирижировании симфоническим оркестром, но в определённой степени связана с особенностями китайской музыки. Так, жесты должны быть решительными и отчётливыми. Ещё И. А. Мусин подчёркивал, что дирижёрский жест — это «язык», на котором дирижёр говорит с оркестрантами [3. С. 203].

Поскольку на дирижёрскую школу Китая оказала влияние русская школа, то некоторые её черты можно найти в традиции дирижирования оркестром китайских народных инструментов. Распределение функций между руками дирижёра основывается на том, что правая рука с ди-

рижёрской палочкой концентрируется на ясном показе сильных долей, особенно при усложнении ритма. В китайском народном оркестре это важно из-за большого количества струнных щипковых и ударных, у которых очень короткая атака. Поэтому нужна ясность, с которой дирижёр отдаёт команду правой рукой и кончиком палочки.

Левая рука играет важную роль при показе музыкальных фраз. Не дублируя правую, но находясь в непосредственной связи с ней, она выражает силу, глубину, протяжённость, характер и даже тембровую окраску звука различными жестами. При исполнении китайской традиционной музыки важная функция левой руки заключается в том, чтобы вести мелодию и указывать направление фразы. В ограниченных временных рамках дирижёр может не иметь возможности детально объяснить оркестру строение фразы, её интонационную направленность — всё это делается посредством «языка» левой руки, объединяющего оркестр и способствующего наиболее эффективному исполнению и звучанию.

От русской школы идёт традиция широких плавных жестов, при этом все суставы руки могут быть задействованы в процессе исполнения: от дирижёрской палочки до запястья, от предплечья к локтю, от предплечья к плечу, чтобы вся рука была единым и органичным целым. В зависимости от эмоционального накала произведения — особенно при «тяжёлой» оркестровке или замедленном движении басовой линии — необходимо использование плечевого корпуса, что придаст звучанию большую наполненность. Этот приём часто используется в оркестрах китайских народных инструментов, он существенно обогащает звучание.

Помимо обычных задач управления оркестром, дирижёру следует уделять внимание отдельным инструментам, учитывать сложности адаптации равномерно темперированных инструментов к строю народной музыки и, напротив, сохранивших оригинальный строй нереконструированных инструментов — к строю классико-романтической музыки.

Как известно, на интонацию в оркестре влияет многое: «ритм, темп, направление мелодической линии, гармония, форма изложения, характер и стиль произведения, даже эпоха, в которую оно создавалось <...> к интонированию имеют отношение все факторы, участвующие в музыкально-исполнительском процессе» [4. С. 8]. В оркестре китайских народных инструментов интонация зависит также от музыкальности исполнителей и чуткости дирижёра. В частности, следует ясно представлять, какой инструмент будет главенствовать в определённый момент. Остальные инструменты будут подстраиваться под него, чтобы добиться слитности звучания. Эта задача постоянно возникает при использовании инструментов высокого регистра. Дирижёру необходимо корректировать интонацию звуков этого регистра, отмеченную своеобразием у разных инструментов струнной группы. При выделении баса часто подключают виолончели, которые удваивают бас в октаву, давая возможность другим исполнителям (*чжунху, эрху, гаоху*) прислушаться к обертонам, что помогает добиться естественного и гармоничного звука.

Ранние сочинения для оркестра народных инструментов были ближе к западным классическим традициям, поэтому при их исполнении оркестр должен обладать достаточно высоким уровнем взаимосвязи и гармонии. Современные произведения китайских композиторов, особенно авангардные, напротив, подчёркивают национальную характеристичность инструментального звука и напряжение оркестрового звучания. В них порой складываются звуковые концепции, прямо противоположные «слиянию» и «гармонии».

Задачи дирижёра в интерпретации произведений Сюй Чанцзюня. Произведения для оркестра народных инструментов составляют значительную часть творческого наследия Сюй Чанцзюня. Многие китайские дирижёры включают его сочинения в свой репертуар. Среди них можно выделить дирижёров оркестра народных инструментов и универсалов, которые

работают и с симфоническим, и с народным оркестрами. Предложенную классификацию в Китае представляют: Ли Хэн Цуэ (Lee Heng Quee) и У Цян (Wu Qiang) — дирижёры оркестра народных инструментов, Пэн Цзяпэн (Peng Jiapeng) и Тан Мухай (Tang Muhai) — универсалы, которые исполняют произведения композитора с оркестрами обоих типов. Они по-разному относятся к точности исполнения композиторского замысла, давая порой собственную трактовку [См.: 11]. В то же время для них характерна ориентация на традиции китайской народной музыки, её тембровое разнообразие и ритмическое богатство. Это соответствует эстетике «Новой волны», во многом определяющей облик современной китайской музыки.

Первоочередной задачей дирижёра при исполнении сочинений Сюй Чанцзюня становится контроль выразительности и баланса оркестра. Строение, ритмические особенности и гармония произведений композитора отличаются сложностью, а технические требования к музыкантам довольно высоки.

Важной чертой произведений композитора является продуманность распределения звуковых эффектов. Яркие тембры китайских народных инструментов составляют важную часть национальной самобытности произведений композитора. Для того, чтобы уравновесить голоса фактуры и подчеркнуть уникальность звучания каждого инструмента во всей его полноте, дирижёр должен обладать известной чуткостью. Необходимо также учитывать индивидуальную акустику различных залов, в зависимости от этого фактора дирижёр может менять динамику.

Знаменитый китайский дирижёр Пу Дуншэн упоминал, что «культура звука» относится к высокоразвитому искусству слышания, которое воплощается в искусстве постижения формы, а также в уровне артистизма дирижёра и исполнителя [14. С. 46]. При исполнении произведений Сюй Чанцзюня необходимо давать оркестрантам возможность выразить их собственные эмоции, как это происходит в традиционном исполнительстве.

Рассмотрим задачу дирижёра на нескольких конкретных примерах. Первый из них — пьеса Сюй Чанцзюня «Фьюжн» для оркестра китайских народных инструментов (см. пример 1).

В этом отрывке преобладают бамбуковая флейта дицзи и струнные, напоминая указанный ранее старинный стиль оркестра (Музыка шёлка и бамбука). От дирижёра требуется внимательно слушать бамбуковую флейту и контролировать постепенное нарастание звучания у струнных, а затем и ударных инструментов. В этом разделе струнные, флейта, ударные и дирижёр должны объединиться в одно целое, в то же время стараясь, чтобы мелодия флейты всегда оставалась слышна, и одновременно был выражен стиль народной музыки.

Пу Дуншэн отмечал, что современные произведения основаны на принципах «индивидуализации» и «акустической ориентированности» [16]. Первый принцип означает, что, как и в традиционной музыке, каждый музыкант должен быть солистом или же приближаться к такому стилю. «Акустическая ориентированность» означает, что характеристики каждого инструмента должны быть скорректированы в соответствии с нуждами оркестра. Задача дирижёра заключается в том, чтобы сбалансировать эти два принципа.

Из-за сложности фактуры некоторых оркестровых сочинений композитора исполнитель может не найти сильную долю. Например, в следующем фрагменте произведения Сюй Чанцзюня, где на фоне выдержанных педалей сильная доля как бы нивелируется (см. пример 2).

Здесь дирижёру важно удержать звуковой баланс между инструментами.

При небольших составах требуется большая чуткость к звуку, особенно в неофольклорных сочинениях композитора, которым, по словам Пу Дуншэна, свойственна «индивидуализированная выразительность» каждого инструмента в исполнении [14. С. 45]. Дирижёру нужно чётко представлять себе тембры народных инструментов и их сочетания с тем, чтобы давать исполнителю ясные инструкции по воплощению композиторского замысла.

1 Сюй Чанцзюнь. «Фьюжн»

Moderato ♩ = 108

笛子
Дицзы

笙
Шэн

唢呐
Сона

定音鼓
Литавры

管钟
убчатый колокол

沙锤
Маракас

木鱼
ревянная рыба

康加鼓
конга

大锣锣
шой гонг

吊
одвесная тарелка

高梆
Гао Банг

柳琴
Люцинь

扬琴
Янцин

琵琶
Пипа

中阮
нь жуань

大阮
Дажуань

古筝
Гучжен

高胡
Гаоху

二胡
Эрху

中胡
Чжунху

大提琴
олончель

低音提琴
онтрабас

2 Сюй Чанцзюнь. «Танец дракона»

定音鼓1

定音鼓2

100大鼓

80大鼓

80大鼓B

Например, в Камерной музыке Сюй Чанцзюня «Тишина» первый раздел в основном строится на аккордовых блоках, где требуется акустическое «подстраивание» каждого инструмента. Общее звучание оркестра здесь усиливается за счёт губного органа *шэна* и маленького гонга, аккорды *шэна* приносят в него напряжение (см. пример 3).

В этом случае концепция движения не может быть выражена в полной мере, и, чтобы музыка не стала скучной и однообразной, дирижёру нужно добиться в каждом фрагменте разных акустических эффектов, присущих традиционной китайской музыке и предписанных композитором. Это необходимо для того, чтобы публика смогла понять его замысел. При исполнении данного сочинения важно помнить об акустическом балансе и принимать во внимание разницу звуковых характеристик разных групп инструментов оркестра китайских народных инструментов.

Таким образом, особенности дирижёрской интерпретации произведений Сюй Чанцзюня тесно связаны с особенностями китайской традиционной музыки, которые непосредственно или опосредованно присутствуют во всех его оркестровых сочинениях.

В работе с оркестром китайских народных инструментов, прежде всего, следует учитывать, что его своеобразие базируется на многовековой традиции оркестровой культуры Китая, которая в значительной степени определила своеобразие как всего оркестра в целом, так и каждого инструмента, входящего в его состав. С одной

стороны, строение китайского народного оркестра напоминает европейский симфонический оркестр: его также можно разделить на группы (струнные смычковые, духовые, ударные инструменты, а также присущая этому типу оркестра группа струнных щипковых инструментов). С другой стороны, он обладает характеристиками, отличными от его европейского прообраза. Яркость и узнаваемость каждого инструмента ставит перед исполнителями серьёзную проблему совместного звучания, решение которой во многом ложится на плечи дирижёра. Кроме этого, проблема кроется и в самом музыкальном строе: в большинстве случаев он нетемперированный и индивидуальный для многих инструментов, что затрудняет исполнение унисонов и октавных удвоений, а также классической западной музыки.

В то же время оркестр китайских народных инструментов отличается богатством и разнообразием инструментов ударной группы, что естественным образом повышает роль ритмического начала исполняемой им музыки.

Данные особенности выдвигают специфические требования к дирижёру, среди которых:

- ясное осознание роли ведущего инструмента при исполнении мелодической линии микстовым тембром;
- пристальное внимание к интонации: различия в строе инструментов нуждаются в очень чуткой корректировке звука;
- чёткость жестов и ритмической пульсации, связанная с большим количеством ударных ин-

寂
Ji

徐昌俊
Xu Chang jun
(1985)

Senza Tempo

柳琴
Люцинь

次女高音
Меццо-сопрано

中音笙
Шен

打击乐
Перкуссия

蝶式筝
Гучжэн

大锣 Большой гонг

小锣 Маленький гонг

云锣

fp

rit.

p

f

mf

p

p

gliss.

p

струментов, сложных ритмических рисунков и проблемой их координации;

- необходимость постоянно помнить об индивидуальности каждого инструмента, особенно в строях его строения и тембровых характеристиках.

Уровень сложности и проработанности сочинений Сюй Чанцзюня для китайского народного

оркестра демонстрирует знание композитором особенностей традиционной музыки и потребностей современного искусства, в котором яркие тембры и продуманное распределение звуковых эффектов играет не последнюю роль. Все эти особенности требуют кропотливой работы, как оркестрантов, так и дирижёра.

Примечания

- ¹ «Новая волна» — течение в китайском искусстве XX века, наиболее ярко проявившее себя в период после Культурной революции (1976), характеризующееся в музыке одновременной направленностью на возврат к древним культурным ценностям и освоением современных композиторских техник. Об этом подробнее см. в нашей статье: [10].
- ² Для этого типа оркестра в работе применяются термины: оркестр китайских народных инструментов и народный оркестр в противоположность традиционным оркестрам, существующим много столетий и продолжающим свою практику в наши дни.
- ³ Данная классификация, просуществовавшая в Китае до начала XX века, входила в систему *усин-багуа* (пять стихий, восемь элементов, восемь триграмм) и восходила к «Книге перемен» («Ицзин» династии Чжоу), где были приведены триграммы, обозначавшие светлое и тёмное начала, Небо и Землю, мужское начало и женское (инь — ян), явления природы и стороны света.
- ⁴ Аналогичные составы в других регионах называются: *Мин юэтуан* (Континентальный Китай), *Джон юэтуа* (Гонконг), *Хуа юэтуан* (Сингапур), *Гуо юэтуан* (Тайвань).
- ⁵ *Гаоху* и *эрху* являются подвидами инструмента под названием *хуцинь*.
- ⁶ В группу смычковых входят: скрипка *эрху*, *гэху* (басовый *эрху*), *чжунху* (альтовый *эрху*), *эрхугаоху* (пикколо), *баньху* (корпус из скорлупы кокосового ореха), *цзиньху* (театральный *эрху*).
- ⁷ *Харуто А. В.* Программа SPAX. Свидетельство ФГУ «Роспатент» о регистрации № 2005612875 от 7 ноября 2005 г. Демонстрационная версия программы доступна по адресу: <http://www.kharuto.ru/SPAX-demo>.

Список литературы

References

1. *Дехант Г.* Дирижирование. Теория и практика музыкальной интерпретации / Пер. с нем. Н. Д. Зусман, В. Г. Зусмана, А. А. Фролова, Н. К. Моховой, Т. П. Смирновой. — Н. Новгород: ДЕКОМ, 2000. — 446 с. [*Dekhtant G.* Dirizhirovanie. Teoriya i praktika muzykal'noj interpretacii / Per. s nem. N. D. Zusan, V. G. Zusmana, A. A. Frolova, N. K. Mohovoj, T. P. Smirnovoj. — N. Novgorod: DEKOM, 2000. — 446 s.].
2. *Ло Ши.* Из истории китайских дворцовых оркестров // Старинная музыка. — 2004. — № 1–2. — С. 36–41 [*Lo Shii.* Iz istorii kitajskih dvorcovyh orkestrrov // Starinnaya muzyka. — 2004. — № 1–2. — S. 36–41].
3. *Мусин И. А.* Техника дирижирования. — Л.: Музыка, 1967. — 291 с. [*Musin I. A.* Tekhnika dirizhirovaniya. — L.: Muzyka, 1967. — 291 s.].
4. *Переверзев Н. К.* Исполнительская интонация. — М.: Музыка, 1989. — 225 с. [*Pereverzev N. K.* Ispolnitel'skaya intonaciya. — M.: Muzyka, 1989. — 225 s.].
5. *Сидельников Л. С.* Симфоническое исполнительство: эстетика и теория. — Исторический очерк. — М.: СК, 1991. — 286 с. [*Sidel'nikov L. S.* Simfonicheskoe ispolnitel'stvo: estetika i teoriya. — Istoricheskij ocherk. — M.: SK, 1991. — 286 s.].
6. *Смирнов М. А.* К вопросу о национальном исполнительском стиле // Эстетические очерки. — Вып. 4. — М.: Музыка, 1977. — С. 153–167 [*Smirnov M. A.* K voprosu o nacional'nom ispolnitel'skom stile // Esteticheskie ocherki. — Vyp. 4. — M.: Muzyka, 1977. — S. 153–167].
7. *Федотов М. В.* Дирижёрская интерпретация музыкального произведения: генезис и эволюция: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2011. — 25 с. [*Fedotov M. V.* Dirizhyorskaya interpretaciya muzykal'nogo proizvedeniya: genezis i evolyuciya: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. — M., 2011. — 25 s.].
8. *Хайкин Б. Э.* Беседы о дирижёрском ремесле. Статьи. — М.: Сов. композитор. — 1984. — 240 с. [*Hajkin B. E.* Besedy o dirizhyorskom remesle. Stat'i. — M.: Sov. kompozitor. — 1984. — 240 s.].

9. Элементы дирижирования / Э. Кан; пер. с англ. Д. Э. Далгата. — Л.: Музыка, 1980. — 216 с. [Elementy dirizhirovaniya / E. Kan; per. s angl. D. E. Dalgata. — L.: Muzyka, 1980. — 216 s.]
10. Янь Цзянань, Юнусова В. Н. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня // Журнал Общества теории музыки. — 2018. — № 4 (24). — С. 60–73 [Yan' Czuanan', Yunusova V. N. Kitajskaya «Novaya volna» i tvorchestvo Syuj Chanczuonyu // Zhurnal Obshchestva teorii muzyki. — 2018. — № 4 (24). — S. 60–73].
11. Янь Цзянань. Дирижёр и композитор: взаимодействие творческих личностей (на примере современной китайской музыки) // Феномен творческой личности в культуре: Фатющенко-ские чтения: Сб. ст. и материалов VIII Междунар. научной конференции / Отв. ред. Н. В. Карташева. — М.: Наука, 2019. — С. 440–444 [Yan' Czuanan'. Dirizhyor i kompozitor: vzaimodejstvie tvorcheskih lichnostej (na primere sovremennoj kitajskoj muzyki) // Fenomen tvorcheskoj lichnosti v kul'ture: Fatyushchenkovskie chteniya: Sb. st. i materialov VIII Mezhdunar. nauchnoj konferencii / Отв. red. N. V. Kartasheva. — М.: Nauka, 2019. — S. 440–444].
12. Оркестр китайских народных инструментов и западного симфонического оркестра // Журнал национального центрального университета. — 2002 (03). — С. 125, [Yan Madzhuан. Мое мнение о сравнении оркестра китайских народных инструментов и западного симфонического оркестра // Zhurnal nacional'nogo central'nogo universiteta. — 2002 (03). — S. 125].
13. 关迺忠. 中国民乐团的排位和音场的问题. 杂志创作研究, 人民音乐出版社, 2001年第11期, 共19–20页 [Куань Найджон. Проблема раскладки и звукоизвлечения китайского народного оркестра // Журнал творческих исследований. — 2001. — № 11. — С. 19–20], [Kuan' Najdzhon. Problema rassadki i zvukoizvlecheniya kitajskogo narodnogo orkestra // Zhurnal tvorcheskih issledovanij. — 2001. — № 11. — S. 19–20].
14. 吴可畏 :多视角下的民乐传统——读解朴东升《排练指挥札记—中国民族管弦乐队的音响整合与音色调控, 百家评论杂志 2013年第(5),共41–46页 [Ву Кэвей. Традиция народной музыки в многомерной перспективе — чтение репетиционных заметок в работе Пу Донгшена. Звуковая интеграция и контроль тона китайского оркестра народных инструментов // Журнал Бэйцзя Пинлун. — 2013. — № 5. — С. 41–46], [Wu Kevei. Tradiciya narodnoj muzyki v mnogomernoj perspektive — chtenie repeticionnyh zametok v rabote Pu Dongshena. Zvukovaya integraciya i kontrol' тона kitajskogo orkestra narodnyh instrumentov // Zhurnal Bejczyu Pinlun. — 2013. — № 5. — S. 41–46].
15. 张建国, 张飞龙. 论民族管弦乐队的配器特征. 湖州师范学院学报. 2003(05)第4页, 共1–6页 [Жан Цзяньго, Чжан Фэйлун. Об особенностях оркестровки китайского народного оркестра // Журнал педагогического колледжа Хучжоу. — 2003 (05). — С. 4–6], [Zhan Czuан'го, Chzhan Fejlun. Ob osobennostyah orkestrovki kitajskogo narodnogo orkestra // Zhurnal pedagogicheskogo kolledzha Huchzhou. — 2003 (05). — S. 4–6].
16. 朴东升. 民乐指挥概论, 中央音乐学院出版社, 2005第一版共119页 [Пу Доншен. Введение дирижирования народным оркестром. — Пекин: Изд-во Центральной консерватории, 2003. — 119 с.] [Pu Donshen. Vvedenie dirizhirovaniya narodnym orkestrom. — Pekin: Izd-vo Central'noj konservatorii, 2003. — 119 s.]
17. 李香波, 建国初期民族管弦乐发展研究, 沈阳师范大学, 硕士论文2012年, 共5–7页 [Ли Сянбо. Исследование развития оркестра народных инструментов в первые дни основания Китайской Народной Республики: Магистерская работа; Шеньянский педагогический университет. — 2012. — С. 5–7], [Li Syanbo. Issledovanie razvitiya orkestra narodnyh instrumentov v pervye dni osnovaniya Kitajskoj Narodnoj Respubliki: Magisterskaya rabota; Shen'yanskij pedagogicheskij universitet. — 2012. — S. 5–7].
18. 王江萍. 浅谈合理建立中国民族管弦乐队的几点思考 2011(16), 第39页, 共38–39页. 黄河之声杂志 [Ван Цзянпин. Размышления о рациональном создании Китайского народного оркестра // Журнал «Голоса Жёлтой реки». — 2011. — № 16. — С. 38–39], [Wan Czuан'пин. Razмышleniya o racional'nom sozdanii Kitajskogo narodnogo orkestra // Zhurnal «Golosa ZhYoltoj reki». — 2011. — № 16. — S. 38–39].
19. 胡登跳: 民族管弦乐—上海文艺出版社, 1982 第9页, 共611页 [Ху Дэнтияо. Методика оркестра народных инструментов // Шанхайское литературно-художественное издательство, 1982. — 611 с.], [Hu Dentiao. Metodika orkestra narodnyh instrumentov // Shanhajskoe literaturno-hudozhestvennoe izdatel'stvo, 1982. — 611 s.]