

17. Bartalozzi B. (1967). *New sounds for Wood wind*. London : Oxford University Press. 86.
18. Carse A. (1939). *Musical Wind Instruments*. London : Macmillan and Co. Limited. 381.
19. Singer L. (1969). *Metodo per oboe*. Trans. Reginald Smith Brindle. Milan : Edizioni Suvini Zerboni. 67.

Стаття надійшла до редакції 14.09.2018 р.

УДК: 785:78.03(510) “1920/1930”, DOI 10.34064/khnum1-5012

ORCID: 0000-0002-9541-1480

Янь Ян

*Харьковский национальный университета искусств имени
И. П. Котляревского*

ФОРМИРОВАНИЕ КИТАЙСКОГО ОРКЕСТРА ТРАДИЦИОННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НОВОГО ТИПА В 1920–1930 ГОДЫ

АННОТАЦИЯ

Янь Ян. Формирование китайского оркестра традиционных инструментов нового типа в 1920–1930 годы

В статье рассматривается процесс модернизации китайского оркестра традиционных инструментов, начавшийся в XX веке после свержения императорского правления и изменений в китайском обществе. Исследуется деятельность музыкального общества «Датун Юйхуй», а также роль выдающихся музыкантов Чжэн Цзиньвэнь, Лю Тяньхуа, Чжэн Тиси. Основными мероприятиями, направленными на формирование китайского оркестра нового типа, стали стандартизация инструментов с целью унификации их камертона; реформация старой системы китайской нотации «гонгчи», основанной на иероглифах; значительная модификация китайских инструментов *эрху*, *дизи*, *шэнс* с целью изменения их звуковых возможностей; расширение диапазона оркестра за счёт дополнительных инструментов с низким тембром звучания; введение должности дирижёра и его помощника из числа оркестрантов; привлечение профессиональных композиторов для создания многоголосного оркестрового национального репертуара.

Ключевые слова: китайский оркестр, традиционные китайские инструменты, дирижёр, система нотации, настройка инструментов.

АНОТАЦІЯ

Янь Ян. Формування китайського оркестру традиційних інструментів нового типу в 1920–1930 роки

У статті розглядається процес модернізації китайського оркестру традиційних інструментів, що почався в XX столітті після повалення імператорського правління та змін в китайському суспільстві. Досліджується діяльність музичного товариства «Датун Юйхуй», а також роль видатних музикантів Чжен Цзінньвень, Лю Тяньхуа, Чжен Тісі. Основними заходами, спрямованими на формування китайського оркестру нового типу, стали: стандартизація інструментів з метою уніфікації їх камертону; реформація старої системи китайської нотації «гонгчі», заснованої на ієрогліфах; значна модифікація китайських інструментів *ерху*, *дізі*, *шен* з метою зміни їх звукових можливостей; розширення діапазону оркестру за рахунок додаткових інструментів з низьким тембром звучання; введення посади диригента та його помічника з числа оркестрантів; залучення професійних композиторів для створення багатоголового оркестрового національного репертуару.

Ключові слова: китайський оркестр, традиційні китайські інструменти, диригент, система нотації, настройка інструментів.

ABSTRACT

Yan Yang. The formation of the Chinese orchestra of traditional instruments of a new type in the 1920s-1930s

Background. The history of the development of orchestral music for Chinese traditional instruments covers more than a thousand years. During this time, the traditional orchestra has undergone significant changes. In the article the modern stage of the development of the orchestra of a new type is considered starting from the 1920s, when its modification began and integration with the principles of the Western Symphony Orchestra. The modernization of the Chinese orchestra of traditional instruments began in the twentieth century after the overthrow of imperial rule and the emerging changes in Chinese society. Nevertheless, the process of integrating the Western musical traditions was carried out in China for several centuries, which prepared the ground for the qualitative changes that began in the 20th century in the field of national musical art. The development of orchestral music for Chinese traditional instruments is not sufficiently studied today in musicology. One of the little studied periods is the initial stage of the formation of the Chinese orchestra of folk instruments of a new type in the 1920s – 1930s.

Objectives. The purpose of the article is to reveal the prerequisites and specifics of the formation of the Chinese orchestra of traditional instruments of a new type in the 1920s and 1930s, to determine the role of outstanding Chinese musicians in the process of modernizing the orchestra and creating the appropriate national repertoire. **The methodology of research** is based on musical-historical approach combined with musical-theoretical and performer analysis.

Results. The first shifts in the integration of Western and national traditions in Chinese traditional orchestral music became possible thanks to the activities of the music society “Datong yuehui”, as well as the emergence of higher professional musical insti-

tutions in China and the training of Chinese musicians abroad. The most important role in the formation of the Chinese orchestra of traditional instruments of a new type was played by outstanding musicians Zheng Jinwen, Liu Tianhua, Zheng Tisi.

Zheng Jinwen was the initiator of the creation of the society "Datong Yuhui" in 1920. He began the process of standardizing various Chinese instruments with the goal of unifying their sound tuning fork. This was necessary for a well-coordinated game in the orchestral ensemble. The musician modernized and developed new methods of tuning traditional instruments for flute *dizi*, multi-barrel *sheng* and expanded the orchestra to forty people. Zheng Jinwen adapted the national repertoire to a new type of orchestra, performing as an author of orchestral transcriptions of ancient music for traditional Chinese instruments.

Liu Tianhua became the creator of the Society for the Development of National Music at Peking University (1927–1932). The musician reformed the old system of Chinese notation "*gongchi*" based on hieroglyphs, modernized it and adapted it to the Western musical notation. Substantial achievement of Liu Tianhua was a significant modification of the *erhu* with the replacement of strings by metal, changing the settings in accordance with the standards of Western stringed instruments. As a result, the *erhu* acquired the status of a leading or solo instrument in a new type of orchestra.

The activity of the first modern Chinese orchestra of traditional instruments, the musical collective of the Broadcasting Company of China, created in Nanjing in 1935, had a great importance. In 1937, from the Second Sino-Japanese War, the orchestra was transferred to Chongqing, and after the victory of the Communists in 1949, he moved to Taiwan. One of the orchestral musicians, Zheng Tisi, played an outstanding role in the formation of this group. The musician carried out the reformation of this orchestra in the field of tuning instruments. The range of the orchestra was expanded by the introduction of additional wooden string instruments *dahu* and *dihu*, having a volumetric sound-board and tuned an octave below the violin *erhu*. Their purpose was to fill the lower register, alike to the cellos and double basses in Western orchestras. For the first time the post of conductor and his assistant was introduced by Zheng Tisi, which was also able to attract professional composers to create a multi-voiced orchestral national repertoire. The innovations of the outstanding musician made his orchestra a role model for all subsequent similar contemporary Chinese orchestras.

Conclusions. The process of forming a Chinese orchestra of traditional instruments of a new type in the 1920s and 1930s made it possible to modernize Chinese traditional folk instruments and the ancient Chinese notation system in order to adapt Chinese orchestral music to the integrative processes in musical art. Orchestral music was reformed in accordance with the principles of Western European symphonic and conducting art. In this process, outstanding highly professional Chinese musicians who contributed to the development of orchestral music in their country and the creation of a corresponding national repertoire played the leading role.

Key words: Chinese orchestra, traditional Chinese instruments, conductor, notation system, tuning instruments.

Постановка проблеми. История развития оркестровой музыки для китайских традиционных инструментов охватывает более чем тысячелетний период. За это время традиционный оркестр претерпел значительные изменения. Современный этап его развития, характеризующийся его модификацией в оркестр нового типа, в частности, благодаря интеграции с принципами организации западного симфонического оркестра, начинается с 1920 годов. Региональные особенности также повлияли на состав китайских оркестров, среди которых сегодня наиболее известными являются Минзу Юйтуан (Minzu Yuetuan) или Минзу Юдуи (Minzu Yuedui) в материковом Китае, Чжунюэтуань (Zhongyuetuan) в Гонконге, Хуаюютуань (Huaayuetuan) в Юго-Восточной Азии или Гойууцуань (Guoyuetuan) на Тайване [6]. Переход от форм древнего китайского оркестра к оркестру нового типа, который осуществлялся в 1920–1930 годы, является одним из наименее исследованных в современном музыковедении периодов.

Анализ последних публикаций. В последнее время музыковеды уделяют большое внимание исследованию развития оркестровой музыки в Китае. Самая фундаментальная работа по данной тематике – диссертация Ло Шици «Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры» [2], где подробно исследуется путь развития китайской симфонической музыки европейского типа в XX веке. В диссертации Ло Чжихуэй «Концертная жизнь современного Китая» [1] есть перечень и краткие сведения об оркестровых коллективах, которые функционируют на территории Китая с конца 1970 годов и до сегодняшнего дня. В исследовании Минг-ен Ли [10] проводится сравнительный анализ региональных особенностей оркестров материкового Китая, Гонконга и Тайваня.

Наиболее близкой теме данной статьи является диссертация Су Юйчен «Композиционно-драматургические особенности китайских программных концертов для солиста с оркестром китайских традиционных инструментов» [3], в которой рассматривается только один из жанров китайской оркестровой музыки. Тем не менее, в данном исследовании можно почерпнуть некоторые исторические сведения о путях развития китайской оркестровой культуры (подраздел 1.1.). Эта же проблема подробно освещается в русскоязычной статье «О становлении китайского оркестра народных инструментов» [4] того же автора. Ценной для настоящей статьи является приведённая Су Юйчен об-

щая периодизация этапов развития китайского оркестра традиционных инструментов и их краткая характеристика. Так, к первому периоду, связанному с музыкой придворных оркестров, исследователь относит «огромный промежуток исторического времени: от глубокой древности до начала XX века» [3, с. 25].

Второй период связан с окончанием правления императорских династий (с 1911 по настоящее время); он, в свою очередь, делится на три этапа. *Первый* этап продолжается с начала XX века до начала Культурной революции; *второй* – период Культурной революции (1966–1976) – характеризуется приостановкой «прогрессивных тенденций развития национальной культуры» [3, с. 26]. *Третий* этап – с конца 1970-х и до сегодняшнего дня – в классификации Су Юйчен получает определение периода «становления китайской оркестровой культуры» [там же], хотя сам исследователь уточняет, что его «можно условно назвать “ренессансом китайской художественной культуры”» [там же]. Характеризуя данную периодизацию, автор прежде всего концентрирует внимание на основных функциях оркестра в жизни китайского общества и особенностях национального менталитета.

Как показывает анализ литературы, процесс развития оркестровой музыки для китайских традиционных инструментов изучен недостаточно. Среди обозначенных проблем одной из центральных является неизученность начального периода формирования китайского оркестра народных инструментов нового типа в 1920–1930 годы.

Цель представленной статьи – выявить предпосылки и специфику формирования нового типа китайского оркестра традиционных инструментов в 1920–1930 годы, определить роль выдающихся китайских музыкантов в процессе модернизации оркестра и создании соответствующего национального репертуара. **Методология** исследования объединяет широкий музыкально-исторический и теоретико-исполнительский аспекты.

Изложение основного материала. Для того, чтобы понять, каким образом происходил процесс перехода от древнего оркестра китайских традиционных инструментов к оркестру нового типа, необходимо кратко рассмотреть процесс интеграции западных влияний с китайской культурой до начала XX века. Так, первые устойчивые контакты Китая с западной культурой относят к концу династии Мин (1368–1644) во времена правления императора Ванли (1573–1620). В началь-

ный период правления династии Цин (1644–1912) эти контакты существенно усилились за счёт значительного расширения торговых отношений Китая с Западной Европой и Российской империей. Как указывает Минг-ен Ли, «во времена династии Цин китайцы считали своего императора самой могущественной силой великой и древней империи и мало беспокоились о внешних влияниях, которые могут потревожить их страну, поскольку, по их мнению, никто не способен был нарушить ход событий в их могучей и древней стране» [10, с. 15].

Такая самоуверенность и беспечность была искусственно привита населению Китая по причине закрытости страны. Именно она позволила западным странам относительно легко влиять на сферу управления и финансов в Китае. Влияние Запада серьезно не рассматривались до тех пор, пока во время Первой опиумной войны (1839–1842) не начали происходить драматические изменения. Из истории известно, что Первая опиумная война закончилась подписанием Нанкинского договора, по которому Гонконг был передан Британской империи. По утверждению исследователя Иммануила Хсю, «это была первая крупная потеря территории в современную эпоху. Многие историки склонны рассматривать Опиумную войну 1839–42 годов как точку разрушения китайской изоляции и начало радикальных изменений в Китае, поскольку она ускорила процессы внешнеполитической деятельности» [8, с. 4].

Период значительных культурных изменений в Китае начался с появлением иностранцев из Британской империи, которые привозили свои знания и представления. В первую очередь, дело касалось экономического сектора, но эти события опосредованно влияли и на культуру. Вторая опиумная война (1856–1860) привела к некоторым внутренним революционным реформам в Китае, таким, как Движение самоукрепления (с 1861 г.).

После поражений и уступок, связанных с Первой и Второй опиумными войнами, китайское общественное мнение разделилось. Часть общества считала, что наступило время институциональных реформ, которые подразумевают принятие западных военных технологий. Эти люди полагали, что модернизацию надо проводить путем найма иностранных консультантов для обучения китайцев западному производству. Вторая часть китайцев, сторонники Движения самоукрепления, считала себя выше представителей западной цивилизации. Они

утверждали, что «сначала надо научиться у иностранцев, а затем, сравнившись с ними, превзойти их и победить» [8, с. 5]. Как таковое, это движение (1861–1895, время поздней династии Цин) предусматривало реформирование только военной части экономики. Однако, поскольку Китай по-прежнему отставал в областях военного и экономического развития, и сторонники, и противники самостоятельного пути развития пришли к пониманию необходимости в реформировании и модернизации страны. Это заставило китайцев создать социокультурную систему, основанную на использовании западных идей и стандартов. Многие учреждения начали строить свою деятельность, ориентируясь на западное мышление и подходы.

Точкой отсчёта в истории современного китайского оркестра следует считать начало XX века. После Движения 4 мая 1919 года китайцы всё больше стремились к развитию новых способов мышления, опираясь не на старые традиции, а, скорее, на принципы демократии и современной науки. Они понимали, что западный мир был более современным и развитым. Именно в этот период были созданы многие музыкальные институты, среди них – Национальная музыкальная консерватория Шанхая и Общество содействия национальной музыке Пекина. Их целью была попытка реформировать китайскую музыку, опираясь на принцип интеграции древних национальных и современных западных традиций. Первой из подобных организаций стало Музыкальное общество «Союз Датун» («Датун Юйхуй»), созданное в 1920 г. Его основателем был китайский музыкант Чжэн Цзиньвэнь (1872–1935), который считал своим долгом сохранение древнейших национальных истоков в современную эпоху модернизации китайского музыкального искусства.

Основу инструментария раннего ансамбля составляли *гуцин* и *пипа*. Эти щипковые струнные инструменты обладали наиболее богатой звуковой палитрой. Семиструнный *гуцин*, вышедший из семейства цитр, имеет древнейшее происхождение и традиционно воспринимается как инструмент интеллектуальный и утончённый. Его также связывают с древней мудростью и, в частности, с именем философа Конфуция. Что касается *пипы*, то до династий Суй (581–618) и Тан (618–907) это название относилось ко всем щипковым инструментам, на которых играли в двух позициях рук: техника с наружной аппликацией называется «*пи*», а техника с внутренней аппликацией – «*па*».

Со временем конструкция инструмента усовершенствовалась, и сейчас она имеет шесть струн и двадцать четыре лада. *Пипа* обладает богатой выразительностью, но чрезвычайно требовательна к исполнителю.

До XX века в китайском оркестре существовало три основных типа музицирования: «унисон, ансамбль и соло с сопровождением оркестра» [6, с. 20]. Первые изменения коснулись количественного состава музыкантов. Чжэн Цзиньвэнь начал процесс стандартизации инструментов с целью унификации их звукового камертона. Без этого процесс настройки всех инструментов оркестра и совместной игры был бы невозможен. Музыкант разработал методы настройки традиционных инструментов, особенно для флейт *дизи*, настройка которых особенно сложна. Также были обновлены такие традиционные инструменты, как *шэн*, увеличено количество труб для расширения диапазона и возможности исполнения гармонических аккордов. В древней традиции каждый исполнитель имел право импровизировать свою партию в ансамбле. В новом оркестре каждая партия предусматривала отказ от импровизации и неукоснительное выполнение авторского текста в партитуре. Одной из первых проб исполнения по новым правилам стала обработка для оркестра старинной мелодии для *пипы* «Весенние цветы на реке в лунном свете» (Лю Рао Жанг, 1925).

Вскоре, после нескольких совместных выступлений с западными оркестрами, Чжэн Цзиньвэнь почувствовал, что существует несколько препятствий, не позволяющих его оркестру достичь качественного уровня западных оркестров. Он понял, что первой проблемой было отсутствие в его ансамбле басового регистра, который обычно составляет основу звучания оркестра. В традиционном китайском ансамблевом жанре существовала форма музицирования, основанная на монодийном импровизационном развитии. В таком составе отсутствовали инструменты с низким диапазоном, поскольку все участники ансамбля, практически, играли мелодию. Это лишало звучание основы, на которой можно было бы выстроить гармонию. Чжэн решил перераспределить функции скрипок и ввёл басовые духовые инструменты, чтобы придать оркестру «больше основательного звучания» [7, с. 17].

Было принято решение увеличить количество инструментов до со-рока, расширив оркестровку, которая теперь включала духовые, ударные, щипковые и струнные. Решающим фактором, повлиявшим на принятие такого решения, было намеченное исполнение танцевальной

драмы «Душа Чин» с Шанхайским муниципальным симфоническим оркестром в 1933 году. И, наконец, Чжэн почувствовал, что ещё одна проблема заключалась в том, что у исполнителей не было должной подготовки. Он решил, что музыканты должны получить хотя бы базовое образование по теории западной музыки и научиться читать западные обозначения. Эти навыки, по мнению Чжэна, должны были повысить способность оркестрантов изучать и исполнять новые сочинения.

После расширения оркестра Чжэн начал реформировать его репертуар. Он адаптировал произведения для пипы в новый оркестровый цикл «Музыка нации», состоящий из пяти частей: «Великий Китай», «Дух нации», «Единая нация», «Красота нации», «Хороший шанс для великого человека». В отличие от старинного репертуара, который фокусировался на монофонической музыкальной фактуре, композитор использовал основы западной гармонии. Такая композиционная техника позже стала определяющим фактором в звучании современного китайского оркестра. Реформа оркестра музыкальным обществом «Датун» во времена Чжэна во многом повлияла на облик созданных впоследствии ансамблей.

Важную роль в процессе становления китайского оркестра традиционных инструментов сыграл также выдающийся китайский композитор Лю Тяньхуа (1895–1932). В 1927 г. он основал Общество по развитию национальной музыки при Пекинском университете, которое просуществовало до смерти музыканта в 1932 г. Общество посвятило свою работу реорганизации китайской системы нотной записи *гонгчи* (или *гонгчипу*). Этот метод музыкальной нотации, используемый со времен древнего Китая, был основан на китайских иероглифах, которые обозначали ноты, и был назван по двум символам нот – *гонг* и *чжи*, используемых в системе.

Лю Тяньхуа получил хорошее образование на материале западной музыки (скрипка) и в области китайской музыки (пипа и эрху). Знание западной музыки позволило ему заметить, что некоторые элементы записи западной музыки были, по его оценке, более точны и систематизированы, чем запись китайской музыки, которую он считал устаревшей. По мнению Лю Тяньхуа, западная нотация также могла отображать различные исполнительские приёмы, а главное – динамику звука, точнее отражала фразировку. Кроме того, визуально западная нотация давала бóльшую наглядность и лучше показывала взаимосвязь нот

друг с другом. Поэтому музыкант призывал использовать этот принцип, пересмотреть и реформировать *гонгчи* для китайской музыки. Лю Тяньхуа выступал за то, чтобы китайская и западная музыка имели равные возможности развития в китайском обществе. Он всегда стремился узнать о западном обществе как можно больше.

В начале XX века функцию дирижёра в китайском оркестре традиционных инструментов выполнял музыкант, играющий на ударном деревянном инструменте типа *тагу* или *гангу*, который задавал ритм оркестру. Барабанщик был обращён к оркестру лицом, что несколько напоминало дирижёра в западном оркестре. Эту идею китайцы позаимствовали из традиции исполнения нанкинской музыки, в которой певец держит деревянный колокольчик, задавая себе темп. Однако музыкант-ударник из числа оркестрантов только устанавливал темп и не мог управлять динамикой исполнения.

Другим вкладом Лю Тяньхуа было повышение социального статуса *эрху* и исполнителей музыки на этом инструменте. До XX века *эрху* считался примитивным инструментом, на котором играли, в основном, уличные музыканты. В ранний период на нём играли бамбуковой палочкой, водя ею по струнам. Тембр инструмента был ярким, с металлическим оттенком. В период царствования династии Сун (960–1279) бамбуковую палочку заменили луком. Лю Тяньхуа заменил струны, обычно изготавливаемые из кишки или шёлка, на металлические, что придало инструменту более ровный и громкий звук. Он также изменил настройку двух струн *эрху* с кварты на квинту *ре – ля*, приведя их в соответствие с двумя средними струнами скрипки, стандартизовав нотную запись. Позже он придал инструментам ещё более громкую звучность, что способствовало их универсальности и позволило использовать *эрху* в оркестре.

В период 1910–1930 гг. Лю Тяньхуа уточнил и развил методы игры на *эрху*, сделав его не только ведущим в оркестре, но и сольным инструментом. Модифицированный *эрху* продемонстрировал богатую тембровую палитру, возможность исполнения технически сложных игровых приёмов и интонационную выразительность. Ярким примером, раскрывающим новые возможности инструмента, стала сольная пьеса для *эрху* «Отражение Луны на воде» Лю Тяньхуа. Исследователь Хуан Вэй написал о выдающемся китайском музыканте: «Его новые знания помогли сделать китайскую музыку способной конкурировать с остальной частью мировой музыки» [9, с. 77].

Интерес к совершенствованию традиционной китайской музыки по западной модели привел к созданию музыкальных клубов и ансамблей в разных городах. Так, в 1935 г. в Нанкине был сформирован оркестр Радиовещательной Корпорации Китая (*Broadcasting Company of China, BCC*, также известной как *Central Broadcasting Company*). В начале подобные группы были, скорее, экспериментальными, поскольку трансляции велись нерегулярно, а эфир надо было заполнить не только информационным, но и развлекательным содержанием. Одним из музыкальных коллективов, привлекаемых корпорацией, и стал Китайский оркестр радио [5].

В 1937 г. вторая Китайско-японская война вынудила китайское правительство перевести основные государственные учреждения из Нанкина в Чунцин. Оркестр радио также переехал в Чунцин, где он провёл своё первое публичное выступление в 1942 г. Состав оркестра постепенно модифицировался: с целью расширения диапазона звучания были введены дополнительные инструменты преимущественно среднего и низкого регистра *жонгху*, *даху*, *диху*. Поперечная бамбуковая флейта *дизи* с шестью игровыми отверстиями была усовершенствована, количество отверстий было доведено до одиннадцати. Её современная модификация *ксинди* стала в состоянии исполнять все двенадцать звуков хроматического звукоряда.

Результатом всех изменений явился первый китайский оркестр традиционных инструментов нового типа, созданный по образцу западного оркестра, с дирижёром, с полным составом музыкантов и четырьмя группами инструментов – духовыми, струнно-щипковыми, струнно-смычковыми и ударными. В 1949 г. после победы коммунистов этот оркестр переехал на Тайвань.

Ценным для данного исследования представляются воспоминания одного из музыкантов-ветеранов, участника Китайского оркестра радиовещательной корпорации Китая, Чжэн Тиси, приведённые в работе Минг-ен Ли [10]. Спустя годы китайский оркестрант анализировал проблемы, которые необходимо было решить для того, чтобы оркестр мог успешно функционировать. По мнению Чжэн Тиси, в изменениях нуждалась система настройки инструментов в оркестре, так как она не была полностью унифицирована. В связи с этим возникали проблемы в вертикальных построениях – музыканты не могли играть вместе гармонические эпизоды, особенно в модуляционных отрезках. Кроме это-

го, недоставало инструментов с низким диапазоном, способных наполнить оркестровую партитуру басовыми голосами. На тот момент было очень мало композиторов, которые бы знали специфику оркестрового применения китайских музыкальных инструментов настолько хорошо, чтобы писать современную оркестровую музыку. Необходимо было также срочно готовить профессионально музыкантов оркестра, способных грамотно играть на традиционных китайских инструментах. Оркестр крайне нуждался в опытном дирижёре, который бы мог компетентно руководить коллективом, поскольку теперь оркестр имел больший состав, чем предыдущие ансамбли.

Поскольку было очень трудно найти профессионально обученных людей, готовых сыграть подобную роль, Чжэн Тиси попытался самостоятельно решить назревшие вопросы. Его нововведения сделали оркестр образцом для подражания, которому в дальнейшем следовали современные китайские оркестры традиционных инструментов. Чжэн Тиси утверждал, что его оркестр отличался от народных ансамблей старого образца, поскольку впервые национальный оркестр был сформирован из группы профессионально обученных музыкантов.

Чжэн Тиси использовал равномерную темперацию, предложенную Чжу Зайю для *гуоюй* (национальной музыки), впервые применил хроматические лады для китайских струнно-щипковых инструментов, дополнил народные духовые инструменты «хроматическими отверстиями» [11, с. 36], которые позволили создавать и исполнять оркестровые транскрипции старинных композиций, что расширило выразительность китайской традиционной инструментальной музыки.

Чжэн Тиси также ввел в состав оркестра деревянные струнные инструменты *даху* и *диху*, имеющие объёмную дека и настроенные на октаву ниже скрипки эрху. Их назначение состояло в заполнении нижнего регистра, принадлежащего в западном оркестре виолончелям и контрабасам. Это был первый опыт объединения разнородных китайских инструментов, применяемых в ансамблях: из южных областей (*Яннань сичжу*), сделанных преимущественно из шёлка (струнные – эрху, *пипа*, *сансянь*, *цинцин* и т. п.) и бамбука (духовые – *дизи*, *сяо*, *шеен* и т. п.) с духовыми и ударными инструментами северных областей Китая.

Впервые китайский оркестр смог обратиться к профессиональным композиторам для написания новых *гуоюй* (традиционных ком-

позицій). Оркестрантам было предложено обучаться профессионально. В оркестре была утверждена должность дирижёра и его помощника из числа оркестрантов. Такое нововведение касалось не только проведения репетиций, но также было внедрено в практику выступлений, как для трансляций, так и для концертных выступлений. Это был первый оркестр с полным составом из тридцати трёх профессиональных инструменталистов, которым руководил дирижёр, точно и строго соблюдающий разработанную систему управления коллективом музыкантов. Впервые публично стали исполняться многоголосные оркестровые композиции, передающие «мощь национального китайского духа» [11, с. 37], которые были направлены на продвижение китайской культуры посредством китайского инструментального искусства.

Выводы. Процесс модернизации китайского оркестра традиционных инструментов начался в начале XX века в связи со свержением императорского правления и изменениями, произошедшими в китайском обществе. Однако процесс интеграции западных музыкальных традиций осуществлялся в Китае на протяжении нескольких веков, что и подготовило соответствующую почву для начавшихся в XX веке качественных изменений в области национального музыкального искусства.

Первые сдвиги в области интеграции западных и национальных традиций в традиционной китайской оркестровой музыке стали возможны благодаря деятельности музыкального общества «*Датун Юйхуй*», а также созданию профессиональных высших музыкальных учебных заведений в Китае и обучению китайских музыкантов за рубежом. Важнейшую роль в процессе формирования нового типа китайского оркестра традиционных инструментов сыграли выдающиеся музыканты Чжэн Цзиньвэнь, Лю Тяньхуа, Чжэн Тиси.

Чжэн Цзиньвэнь инициировал процесс стандартизации инструментов с целью унификации их звукового камертона, что было необходимо для слаженной игры оркестра: модернизировал и разработал новые методы настройки традиционных инструментов – флейты *дизи*, многоствольного инструмента *шэн*. Чжэн Цзиньвэнь расширил состав оркестра до сорока человек; адаптировал национальный репертуар к новому типу оркестра, выступив в качестве автора оркестровых транскрипций старинной музыки для традиционных китайских инструментов.

Лю Тяньхуа стал создателем Общества по развитию национальной музыки при Пекинском университете (1927–1932). Музыкант рефор-

мировал старую систему китайской нотации *гонгчи*, основанной на иероглифах, приспособив её к западной системе нотных знаков. Огромным достижением Лю Тяньхуа стала существенная модернизация *эрху*, в результате чего инструмент приобрёл статус ведущего или солирующего в оркестре нового типа.

Первым современным китайским оркестром традиционных инструментов стал музыкальный коллектив Радиовещательной Корпорации Китая (Нанкин, 1935), выдающуюся роль в формировании которого сыграл Чжэн Тиси. Музыкант осуществил реформы в области настройки инструментов, расширил диапазон оркестра за счёт введения дополнительных басовых инструментов, ввёл должность дирижёра и его помощника, привлёк профессиональных композиторов к созданию многоголосного оркестрового национального репертуара.

Изучение *дальнейших этапов* развития китайского оркестра традиционных инструментов нового типа составит **перспективу исследования** рассматриваемой темы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Санкт-Петербург, 2016. 213 с.
2. Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 2003. 275 с.
3. Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2017. 18 с.
4. Су Юйчен. О становлении китайского оркестра народных инструментов. *Комунікативна організація музичного твору. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. ст. Київ, 2015. Вип. 116. С. 155–163.
5. Jeffcoat Kyle. Negotiating the Modern National Orchestra on Transnational Terrains: A Comparative Study of Two Modern Chinese Orchestras in America : Master's Thesis. National Taiwan Normal University. Taipei, 2010. 54 p.
6. Han Kuo-Huang. The Modern Chinese Orchestra. *Asian Music : Journal of the Society for Asian Music*. 1979. 11 (1). P. 1–40.

7. Hsiu-wen Yu. *Politic-Cultural Contexts of Chinese Orchestra in China 1949* : Master's Thesis. Tainan National University of Arts, Tainan. 2007. 43 p.
8. Hsu Immanuel C. Y. *The Rise of Modern China*. New York : Oxford University Press, 1983. 1030 p.
9. Huang Wei. Art for People – the Music Idea from Liu Tian-hua. *Yang Shan University Journal*, 2004 (5), no 3. P. 75–83.
10. Ming-yen Lee. *An analysis of the three modern Chinese orchestras in the context of cultural interaction across Greater China* : Diss. PhD. Kent State University, 2014. 227 p.
11. Tisi Zheng. Remembering Professor Chen Ji-lue, Pipa Player in the Modern Chinese Orchestra. *Explorations in Music*. Beijing, 2005. № 1. P. 35–42.

REFERENCES

1. Lo Chzhikhuey (2016). *Kontsertnaya zhizn' sovremennogo Kitaya* [The concert's life of contemporary China] : diss. ... kand. iskusstvovedeniya : spets. 17.00.02 «Muzykal'noye iskusstvo» [PhD thesis : specialty 17.00.02 “Musical art”]. St. Petersburg. 213 p. [in Russian].
2. Lo Shii (2003). *Simfonicheskiye zhanry v kontekste kitayskoy muzykal'noy kul'tury* [Symphonic genres in the context of Chinese musical culture] : diss. ... kand. iskusstvovedeniya : spets. 17.00.02 «Muzykal'noye iskusstvo» [PhD thesis : specialty 17.00.02 “Musical art”]. Moscow. 275 p. [in Russian].
3. Su Yuychen (2017). *Kompozitsiyno-dramaturgichni osoblivosti kitays'kikh programnikh kontsertiv dlya solista z orkestrom traditsiynikh instrumentiv* [Compositional and dramatic features of Chinese program concerts for soloist with traditional instrument orchestra] : avtoref. dis. ... kand. mistetstvovnavstva : spets. 17.00.03 «Muzichne mistetstvo» [Abstract of PhD thesis : specialty 17.00.03 “Musical art”]. Kyiv. 18 p. [in Ukrainian].
4. Su Yuychen (2015). *O stanovlenii kitayskogo orkestra narodnykh instrumentov* [On the formation of the Chinese folk instruments orchestra]. *Komunikativna organizatsiya muzichnogo tvoriv*. *Naukoviy visnik Natsional'noï muzichnoï akademii Ukraïni imeni P. Í. Chaykovskogo*: zb. st. [Communicative organization of musical work. Scientific Herald of the National Music Academy of Ukraine named after P. Tchaikov-

- sky: collection of articles]. Kyiv. (116). 155–163. [in Russian].
5. Jeffcoat Kyle (2010). Negotiating the Modern National Orchestra on Transnational Terrains: A Comparative Study of Two Modern Chinese Orchestras in America : Master's Thesis. National Taiwan Normal University. Taipei. 54 p.
 6. Han Kuo-Huang (1979). The Modern Chinese Orchestra. Asian Music : Journal of the Society for Asian Music. 11 (1). 1–40.
 7. Hsiu-wen Yu (2007). Politic-Cultural Contexts of Chinese Orchestra in China 1949 : Master's Thesis. Tainan National University of Arts, Tainan. 43 p.
 8. Hsu Immanuel C. Y. (1983). The Rise of Modern China. New York : Oxford University Press. 1030 p.
 9. Huang Wei (2004). Art for People – the Music Idea from Liu Tian-hua. Yang Shan University Journal. (5), no 3. 75–83.
 10. Ming-yen Lee (2014). An analysis of the three modern Chinese orchestras in the context of cultural interaction across greater China : Diss. Ph.D. Kent State University. 227 p.
 11. Tisi Zheng (2005). Remembering Professor Chen Ji-lue, Pipa Player in the Modern Chinese Orchestra. Explorations in Music. (1). Beijing. 35–42.

Стаття надійшла до редакції 05.09.2018 р.