

На правах рукописи



Лю Це

**ПРЕЛОМЛЕНИЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ ОПЕРНЫХ
ТРАДИЦИЙ В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ**

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

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Нижний Новгород – 2023

Работа выполнена на кафедре истории музыки
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки»

Научный руководитель: **Кром Анна Евгеньевна**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория
им. М. И. Глинки»,
профессор кафедры истории музыки

Официальные оппоненты: **Алябьева Анна Геннадьевна**
доктор искусствоведения, профессор,
ГБОУ ВО «Московский государственный
институт музыки им. А. Г. Шнитке»,
заведующая кафедрой философии,
истории, теории культуры и искусства

Абдуллина Галина Вадимовна
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Российский
государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена»,
профессор кафедры музыкального
воспитания и образования

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Ростовская государственная
консерватория им. С. В. Рахманинова»

Защита состоится 12 декабря 2023 года в ___ часов ___ минут на
заседании диссертационного совета 23.2.011.01 на базе ФГБОУ ВО «Ни-
жегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки», 603005,
Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО
«Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки».

Тексты диссертации и автореферата размещены на официальном
сайте ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки» <http://nnovcons.ru>.

Автореферат разослан «___» октября 2023 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения



Бочкова
Татьяна Рудольфовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

Фортепианная музыка Китая на всем протяжении своего развития питалась соками традиционной культуры, обращаясь к философии и эстетике, песенно-танцевальному фольклору, исполнительству на национальных инструментах, театральным жанрам. Процесс освоения «чужого» инструмента с первых шагов оказался неразрывно связан с обращением к «своим» родным истокам. Преломляя черты различных форм искусства пианистическими средствами, китайские композиторы обогащали и расширяли возможности европейского инструмента. Интерес к многовековым корням и потребность адаптировать их в фортепианном творчестве привела музыкантов к новому уровню осознания и осмысления собственного культурного наследия.

Китайская традиционная опера является важнейшей сферой национального искусства. Признанная ЮНЕСКО бесценным мировым достоянием¹, она ярко и полно отражает уникальное своеобразие культуры страны. Неповторимость национального театра обусловлена его удивительным многообразием, однако если Пекинская опера хорошо известна за пределами Китая, то региональным жанрам, коих насчитывают более 300, уделяется недостаточно внимания даже внутри государства. Обращение в фортепианных сочинениях к локальным драмам на уровне цитирования типовых напевов, сохранения их ладовых, метроритмических и метротемповых особенностей, принципов формообразования, имитации тембров национальных инструментов, подражания характерным театральным амплуа позволили композиторам актуализировать интерес китайского слушателя и популяризировать национальные традиции за пределами страны.

Среди сохранивших свои уникальные особенности локальных драм особое место занимают жанры Южных и Центральных провинций Китая — Хэнаньская опера *юйцзюй*, Хунаньская опера *хуагуси*, Кантонская опера *юэцзюй* и Сычуаньская опера *чуаньцзюй*.

¹ *Сицзюй* была включена в «Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества» ЮНЕСКО в 2001 году.

злой. Благодаря своим характерным чертам эти оперные традиции привлекали повышенное внимание китайских композиторов и находили отражение в их фортепианном творчестве.

Проблема преломления специфических особенностей китайских региональных драм в современной фортепианной музыке пока не получила должного научного осмысления в российском музыковедении, что предопределило **актуальность** представленного исследования.

Степень научной разработанности темы

Наиболее исследованной сферой музыкально-театрального искусства Китая в русскоязычной среде является опера *сицзюй*. Ее исследованию посвящены книги С. А. Серовой «Пекинская музыкальная драма (середина XIX – 40-е годы XX в.)», «Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.)», Ли Биня «История традиционного китайского театра», Чжэн Лэй (в переводе на русский А. В. Борсука) «Традиционная китайская опера куньцзюй», а также диссертации: Ван Пэйи «Генезис и современное состояние региональных видов традиционного китайского театра сицзюй», Т. Б. Будаевой «Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера», Сюй Цянь «Китайский театр», Ся Лян «Театральное искусство Китая». В научных работах названных авторов раскрываются характерные черты развития традиционной китайской оперы.

Широкий круг научной литературы посвящен проблемам региональных опер Китая: Сюй Цянь «Специфика музыкальной стилистики сычуаньской оперы», статьи Хуан Яхуэй «Хэнаньский театр в контексте истории развития китайского традиционного театра» и «Хэнаньский театр и Пекинская опера: к вопросу о соотношении региональных разновидностей китайской музыкальной драмы», А. Г. Алябьева, Дин Яо «Китайская опера провинции Хэнань: проблемы анализа», исследование Б. Юнга «Кантонская опера: спектакль как творческий процесс», Чэнь Шичжэн «Традиции, реформы и инновации Хуагуси: Хунаньская опера «"Цветочный барабан"», работы на китайском языке: Тань Чжэньминь «Исследование Хунаньской оперы хуагуси», Б. Лай, Ц. Хуан «История кантонской оперы», Тань Чжэньминь «Исследование Хунаньской оперы хуагуси».

Проблема претворения характерных черт китайских региональных драм в сольном фортепианном творчестве китайских композиторов затронута преимущественно в китайской исследовательской литературе: Сун Ицяо «Исследование использования музыкальных элементов хэнаньской оперы в китайских фортепианных произведениях», У Минвэй «Использование элементов оперы в китайской фортепианной музыке» и другие.

Среди русскоязычных диссертаций китайских ученых укажем работу Ван Ин «Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков». Сюй Цинлин в своей диссертации «Европейские композиционные технологии и национальный стиль в фортепианной музыке Китая на рубеже XX–XXI веков» пишет об «Использовании и интерпретации элементов национальной оперы», выделяя «Цитирование и аранжировку мелодий китайской оперы». Сюй Цинлин также обращается в своей диссертации к анализу прелюдии Цзя Дацюня «Мелодии из сычуаньской оперы». Научных исследований, посвященных проблеме преломления специфических особенностей региональных китайских драм в сольном фортепианном творчестве китайских композиторов, не существует.

Объект исследования — фортепианная музыка китайских композиторов, написанная под влиянием локальных музыкальных драм Центральной и Южной областей Китая.

Предметом данного исследования стало преломление особенностей традиционной китайской оперы в национальном фортепианном репертуаре.

Цель работы — исследование особенностей преломления четырех региональных оперных традиций (*юэцзюй*, *юйцзюй*, *хуагуси* и *чуаньцзюй*) в сольных фортепианных произведениях китайских композиторов XX–XXI веков.

Задачи исследования:

1. Определить предпосылки и исторические этапы становления и развития традиционного китайского театра *сицзюй*.
2. Охарактеризовать уникальные черты традиционной китайской оперы *сицзюй* с последующим выявлением этих особенностей в сольной фортепианной музыке китайских композиторов.

3. Сформулировать основные музыкальные характеристики четырех региональных драм (*юэцзюй*, *юйцзюй*, *хуагуси* и *чуаньцзюй*) на разных уровнях: тематическом, ладогармоническом, интонационном, метроритмическом, тембровом, фактурном, формообразующем.

4. Проследить особенности работы китайских композиторов с элементами китайских традиционных региональных опер *юэцзюй*, *юйцзюй*, *хуагуси* и *чуаньцзюй* в сольной фортепианной музыке.

5. Привлечь внимание исполнителей и педагогов к китайской фортепианной музыке, написанной под влиянием локальных опер Южных и Центральных провинций.

Основной материал исследования — произведения для фортепиано соло, основанные на материале китайских региональных музыкальных драм.

Кантонская опера *юэцзюй* отражена в сочинениях Ся Ликэ (Гарри Яковлевич Оре) «Фантазия Южного Китая: дама и продавец цветов» и его ученика Чэнь Пэйсюня (сборник пьес: «Продажа продуктов», «Тоска по весне», «Гром во время засухи», «Вариации на тему двух летящих бабочек», «Осенняя луна в Пинху»).

Черты Сычуаньской оперы *чуаньцзюй* нашли претворение в цикле Сун Миньчжу («Музыкальная сюита Сычуаньской оперы»), пьесе Цзя Дациюня «Чуаньцзян» из цикла «Три прелюдии для фортепиано», цикле Цао Гуанпина «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцян».

Особенности Хунаньской оперы *хуагуси* обнаружены в пьесах Ван Лисаня «Геометрический орнамент» из цикла прелюдий и фуг «Другие горы», Чу Ванхуа «Дровосек Люхай», в этюде для фортепиано соло Тань Дуня «Наблюдая за оперой».

Хэнаньская опера *юйцзюй* представлена пьесами Чэнь И «Юй дяо» из цикла «Две китайские багатели», Ван Цзяньчжуна «Сотни птиц поклоняются фениксу», Ли Цифан «Хэнань цюйпай», Чжу Сяюня «Миниатюры Хэнаньской оперы» (из фортепианного триптиха «Оперная сюита»), Шестой сонатой для фортепиано Гоу Цзужуна. Избраны наиболее репрезентативные сольные фортепианные сочинения китайских композиторов XX – начала XXI веков, вобравшие в себя характерные черты традиционных региональных опер Центрального и Южного Китая.

Методологической базой исследования является комплексный подход, позволяющий рассмотреть избранные сочинения как показательные примеры адаптации характерных черт традиционных оперных жанров в сольной фортепианной музыке китайских композиторов. В диссертации интенсивно применяются музыковедческие методы исследования, позволяющие выполнить детальный анализ музыкально-выразительных средств избранных сочинений. Кроме того, используется историко-культурологический подход, позволяющий изучить избранные произведения в контексте процесса взаимодействия двух пластов — традиционной оперной культуры и академической инструментальной музыки.

Научная новизна определяется избранным материалом и ракурсом его рассмотрения. Представленная работа — первое в России исследование китайской музыки для фортепиано соло сквозь призму преломления локальных оперных традиций КНР.

Впервые на русском языке:

- выполнен анализ наиболее репрезентативных сольных фортепианных произведений китайских композиторов, созданных под влиянием региональных китайских драм *юэцзюй*, *юйцзюй*, *хуагуси* и *чуаньцзюй*;
- введена в научный обиход китайская исследовательская литература, посвященная изучению специфики отдельных региональных оперных традиций;
- отобраны и систематизированы явления китайской традиционной оперной культуры, нашедшие отражение в сольном фортепианном творчестве китайских композиторов;
- отобраны и систематизированы пианистические приемы, направленные на отражение специфических особенностей локальных оперных драм *юэцзюй*, *юйцзюй*, *хуагуси* и *чуаньцзюй*;

На защиту выносятся следующие положения и результаты:

- в результате опоры на национальные корни в пианистической культуре Китая сформировался уникальный пианистический репертуар, обусловленный влиянием традиционного музыкально-театрального искусства страны на широкий круг сольных произведений для фортепиано;
- крупные китайские композиторы разных поколений создали обширный корпус сочинений, отражающих характерные особен-

- ности традиционной оперной культуры *сицзюй* специфически фортепианными средствами письма;
- влияние региональных китайских драм *юэцзюй*, *юйцзюй*, *хуагуси* и *чуаньцзюй* нашло отражение в фортепианном репертуаре на тематическом, ладовом, гармоническом, интонационном, метроритмическом, тембровом, фактурном, формообразующем уровнях;
 - обращение к простонародным драмам *хуабу* предопределило демократическую и просветительскую направленность сольного фортепианного репертуара, созданного на их основе, а также активное включение пьес в учебный репертуар.

Теоретическая значимость заключена в создании научно-теоретической базы для дальнейшего изучения традиций китайских региональных музыкальных драм и особенностей их отражения в национальном фортепианном репертуаре.

Практическая значимость работы

Исследование предоставляет ценный теоретический и музыкально-аналитический материал для специалистов, изучающих взаимодействие традиционного национального театрального и инструментального академического искусства. Материалы работы могут быть использованы в учебных курсах по «Истории зарубежной музыки XX века», «Истории неевропейских музыкальных культур», «Теории композиции XX века», «Современной музыке». Результаты работы также могут быть полезны музыкантам-исполнителям.

Степень достоверности и апробация результатов исследования

Достоверность результатов исследования обусловлена изучением широкого спектра источников — фундаментальных музыковедческих трудов по истории и теории музыки на русском, китайском и английском языках, обращением к апробированным методам исследования, тщательным анализом нотного материала. Отдельные результаты работы были изложены в шести публикациях, а также на международных и всероссийских научных конференциях. Автор выступал с докладами на Международной научно-практической конференции «Музыкальное образование и наука» (Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

2022, 2023), принимал участие во III Всероссийской научно-практической конференции «Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство» (Краснодар, Краснодарский государственный институт культуры, 2021). По материалам диссертации опубликовано 6 статей, в том числе 3 публикации в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура исследования

Диссертация состоит из Введения, пяти глав, Заключения, Списка литературы. Исследование включает в себя 84 нотных примера.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обоснована актуальность темы, оценена степень ее научной разработанности, сформулированы цель, задачи, объект и предмет исследования, представлен материал, методологическая база диссертации; определены факторы ее новизны, теоретическая и практическая значимость работы; приведены положения, выносимые на защиту, даны сведения об апробации и структуре исследования.

Первая глава — **«Китайский традиционный театр сицуй: формирование и развитие»** — посвящена проблеме становления и эволюции драмы *сицуй*, вобравшей в себя различные формы традиционного национального китайского театра во всем многообразии его региональных разновидностей. Сложный синтетический вид искусства *сицуй* включает в себя поэтическую речь, пение, инструментальную музыку, танец, акробатику и боевое искусство кунг-фу.

В § 1.1. **«Театр сицуй в аспекте эволюции»** прослеживаются истоки *сицуй*, уходящие в мемориальные церемонии и обрядовые религиозные ритуалы XIII века до нашей эры. К предыстории *сицуй* относят *пайю* (俳优) (театр с музыкой и танцами) династии Цинь (221–206 до н.э.) и *цзяодиси* — (сочетание музыки, танца и акробатики) династии Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.). С древности в Китае проводилось различие между дворцовой музыкой для знати *яюэ* 雅乐 («изысканная музыка») и простонародной *саньюэ* 散乐 («разнообразная музыка»).

Становление и развитие китайской драмы отмечено кристаллизацией жанров *цаньцзюньси* (нунцаньцзюнь) династии Тан (618–907), *наньси* (южный театр *наньцуй*) династии Сун (960–1279) и *цзацзюй* (северный театр *бэйцуй*) династии Юань (1271–1368).

Термин *юань цзацзюй* («смешанные представления») относился как к пьесам, так и к труппам северного Китая, которые их ставили. В драмах *юань цзацзюй* большое внимание уделялось искусству пения: в каждом акте использовался ряд взаимосвязанных типовых напевов *цуйпай* (цикл арий главного героя в системе одного *гун*-лада на одну рифму). В зависимости от амплуа главного персонажа сценарии *юань цзацзюй* подразделяли на *мобэнь* 末本 (мужское амплуа *мо*) и *даньбэнь* 旦本 (женское амплуа *дань*).

На юге Китая во времена династии Сун доминирующей формой *сицзюй* стала *наньси*: термин распространился на все пьесы южного *сицзюй* XI–XV веков. Основные черты жанра *наньси*: вокальные партии могли исполнять несколько персонажей; использовались различные лады; практиковались декламационные вставки в вокальных партиях; внутреннее состояние персонажей отражалось в пластике; появляется комическое амплуа *чоу*.

Расцвет *сицзюй* выпадает на время правления династии Мин (1368–1644) и связан с возникновением и развитием жанра *куньцзюй*. Цинская династия (1644–1912) характеризуется вершинными достижениями театра *сицзюй*, проявившего себя во множестве локальных жанров, особое место среди которых занимает *цзинцзюй* (пекинская опера).

Исторически можно проследить эволюцию двух взаимосвязанных линий развития *сицзюй*: придворного аристократического искусства (классический *сицзюй*) и демократического (народный *сицзюй*). Эталоном «изысканного *сицзюй*» стал жанр *куньцзюй*. В период правления императора Ваньли (1573–1620) *куньцзюй* был популярен во всей стране, а его типовые напевы были признаны официальным мелодическим стилем. Типичные черты: вокальная мелодия не должна противоречить тоновым интонациям китайских слов; объединение двух стилей — северного *бэйцзюй* (с преобладанием гептатонных звукорядов и обилием мелодий в быстром темпе) и южного *наньцзюй* (с преобладанием пентатоники и обилием мелодий в медленном темпе) в одну типовую систему напевов; расширение состава инструментального ансамбля.

Кроме высокой театральной традиции развивались низкие демократичные жанры. Среди ранних форм выделим:

1. *Иянцян* («ианский напев»), сложившийся в районе Иян юго-восточной провинции Хунань во времена правления поздней династии Юань и ранней династии Мин (XIV век). Специфика уличного исполнения способствовала формированию важнейшей характеристики *иянцян* — сопровождающего хора *банцян*. Выступления на открытых площадках требовали пения в высоком регистре, мощности и яркости звука: второе название *иянцян* — *гаоцян* («высокие напевы»). Типичные черты: сюжеты из популярных народных легенд и сказаний; доступный язык; сольное пение в

сопровождении ударных инструментов и хора *банцян*, акробатические сцены и боевые искусства *уси* 武戏 с использованием настоящего оружия.

2. *Циньцян* («циньский напев») зародился в регионе Тунчжоу в центральной провинции Шаньси. Впоследствии *циньцян* инициировал формирование *банцзыцян* (системы напевов *сицзюй*, исполняемых под аккомпанемент деревянных колотушек *банцзы*).

3. *Пихуанцян* сложился на пересечении двух региональных напевов — *сити* и *эрхуан*. Мелодии *сити* ведут свое происхождение от напевов *циньцян*, распространившихся в начале династии Цин в Ухане через регион Сянъян в провинции Хубэй. *Эрхуан* возник на пересечении провинций Цзянси, Хубэй и Аньхой. В конце XVII – начале XVIII веков *эрхуан* и *сити* объединились, образовав *пихуанцян*, на основе которых вырос жанр пекинской оперы *цзинцзюй*.

К важным чертам пекинской оперы *цзинцзюй* отнесем: универсализм актеров (пение, декламация, танцы, акробатические трюки), увеличение количества диалогов и опора на диалекты (персонажи с высоким социальным статусом опирались на классический литературный язык *вэньянь*, простолюдины пользовались разговорным языком *байхуа*), типовая форма арий с опорой на принципы мелодического развития *баньцян ти*.

Таким образом, в Китае сложилась богатая палитра драм *сицзюй*. Каждую региональную группу театральных жанров характеризовал свой круг типовых напевов *шэньцян* (声腔, *шэн* — «звук», *цян* — «мотив», «мелодия»), которые могли дополнять друг друга. Выделяют четыре типа *шэньцян*: *куньцян*, *банцзыцян* (*циньцян*), *гаоцян* (*иянцян*) и *пихуанцян*.

В § 1.2. «Музыкально-формообразующие и жанровые принципы *сицзюй*» представлено сравнение двух систем формообразования: *цюйпай ти* 曲牌体 — сюитная форма *цюйпай*, основанная на последовательности типовых «формул-клише» *цюйпай*, и *баньцян ти* 板腔体 — сюитная форма, основанная на системе напевов *цяндяо* (腔调, «напев») и последовательной смене различных метротемпов *баньши* (板式, «модель метра»).

При всем многообразии региональных драм все *сицзюй* имеют общие черты:

- система амплуа, включающая в себя четыре категории — главный мужской персонаж *шэн*, главный женский персонаж *дань*, военный персонаж *цзин* (актер с раскрашенным лицом) и комический персонаж *чоу* (актер с частично раскрашенным лицом *сяохуалянь*);
- традиционные театральные сюжеты, на которых строится репертуар;
- сюитный принцип строения формы;
- аккомпанирующий ансамбль, состоящий из двух групп: *вэньчан* (文场 «гражданская сцена») — струнные и духовые инструменты, *учан* (武场 «военная сцена») — ударные инструменты;
- традиционное сочетание пения *чан* (с опорой на традиционные вокальные приемы), декламации *нянь* (рифмованные монологи и диалоги *юньбай*), и разговорные ритмизованные монологи и диалоги *даобай*), пластики *дзо* (сценически стилизованные танцевальные движения, позы, жесты) и акробатики *да* (сценическая версия боевых искусств кунг фу).

Вторая глава посвящена **«Традиции кантонской оперы юэцзюй в фортепианном творчестве китайских композиторов»**. В § 2.1. «Традиции кантонской оперы юэцзюй» прослеживается история возникновения и развития *юэцзюй* — со времен династии Южная Сун (1127–1279) до XXI столетия. Процесс формирования кантонской оперы начался в XII веке в недрах южной драмы *наньси*. Постепенно шла «кантонизация» напевов *иянцян* и *куньшань*, которые синтезировались с популярным фуцзяньским жанром *наньинь*. Со времен правления императора Цзяцзина (1521–1567, династия Мин) кантонская опера стала популярной в Гуандуне, в городах Фошань и Гуанчжоу. В тот период *юэцзюй* исполнялась на особом диалекте *гуаньхуа* (官話 «официальная речь»). С середины XIX века кантонская опера звучит на местном диалекте.

Опера провинции Гуандун включает в себя три основных жанровых разновидности — *юэцзюй* (粵劇), *юэцюй* (粵曲) и *юэля* (粵乐). *Юэцзюй* — традиционная кантонская опера из 6–8 действий, в которой актеры выступают в национальных костюмах с наложенным гримом. В центре внимания — драматическая игра и пение актеров, инструментальная музыка выполняет второстепен-

ную роль, она связывает действия оперы интерлюдиями и сопровождает исполнение типовых арий.

Юэцзюй относится к отдельным вокальным номерам кантонской оперы, обычно исполняемым сольно или дуэтом. В Гуанчжоу распространены три вида *юэцзюй*:

- 1) актеры играют фрагмент традиционной оперы в театральных костюмах и с наложенным гримом;
- 2) концертный вариант исполнения без реквизита;
- 3) основан на современном репертуаре.

Главным компонентом является занимательный текст, который часто сочиняют сами актеры. В музыкальном наполнении *юэцзюй* опирается на *юэцзюй*: их роднят типы арий и состав аккомпанирующего инструментального ансамбля.

Жанр *юэцзюй* или *гуандун иньюэ* восходит к позднему периоду династии Цин и репрезентирует инструментальную партию ансамбля *юэцзюй*, без участия актеров. Законченные музыкальные номера *юэцзюй* открывают и завершают представления. В первой четверти XX века сформировался самостоятельный репертуар, который исполнялся отдельно от опер — *гочанцзюй* (интермеццо), «выросшие» на основе оперных интерлюдий.

Инструментальный ансамбль *юэцзюй* состоит из двух традиционных для китайской оперы групп инструментов: ударных (*учан*) и мелодических (*вэньчан*). В роли руководителя выступает главный перкуссионист или исполнитель на *гаоху* (разновидность двухструнной скрипки *эрху*, был изобретен специально для ансамбля кантонской оперы композитором Люй Вэньчэном в 1926 году).

Основу ладовой организации кантонской музыки составляет традиционная пентатоника, а также часто используются звукоряды *чжэньсянь* (G A C D E G), *фаньсянь* (G A H C D E Fis G) и *ифань* (G H C D F G).

Развитие кантонской оперы всегда опиралось на различные формы адаптации. В диссертации эта традиция прослеживается на примере жанра *пайчанси* 排场戏 («эпизодический репертуар»), представлявшего собой обработку сцен из кантонской и других региональных опер. Артисты и музыканты инструментального ансамбля владели репертуаром *пайцзы* 牌子 — традиционных ти-

повых напевов системы *цюйпай ти*, происходящих из различных региональных опер.

§ 2.2. «*Черты юэцзюй в "Фантазии Южного Китая" Ся Ликэ и пьесах Чэнь Пэйсюня*» посвящен проблеме претворения кантонской оперы в сольном фортепианном репертуаре. Одним из первых к кантонским оперным мелодиям обратился Ся Ликэ (Гарри Яковлевич Оре, 1885–1972) — композитор и концертирующий пианист, принадлежавший как русской, так и китайской культуре². В Китае композитор проявил большой интерес к национальной музыке и адаптировал многие традиционные мелодии к исполнению на фортепиано. В число аранжировок³ вошла пьеса «Фантазия Южного Китая: дама и продавец цветов» (1931), в основу которой автор положил четыре известные оперные темы *юэцзюй* — «Ба Да Бань», «Туалетный столик», «Продажа продуктов» и «Цветы нарцисса». Жанр фантазии позволил композитору свободно варьировать кантонские напевы.

Ся Ликэ удалось соединить мелодии *юэцзюй* с принципами развития фольклора русской школы, прежде всего кучкистов и их последователей: это вариантно-попевочный тип тематизма, трихордовые интонации, переменные лады, аккорды побочных ступеней, подголосочность, плавность голосоведения, «поющая» фортепианная фактура. Между тем обработка напевов *юэцзюй* Ся Ликэ демонстрирует взгляд «стороннего» наблюдателя и заметно отличается от аранжировок китайских композиторов, которые подчеркивают аутентичный театральный характер тем, региональные техники вокального исполнения и звучание национального инструментария.

Ученик Ся Ликэ — классик китайской музыки Чэнь Пэйсюнь (1921) в первой половине 1950-х годов также написал несколько

² Г. Оре родился в Санкт-Петербурге в еврейской семье, перебравшейся в столицу из Латвии. Успешно закончил Петербургскую консерваторию по классу композиции у А. К. Лядова и И. И. Витоля, а также по классу фортепиано у Готфрида Гальстона, получив звание «свободного художника». Во время первой мировой войны — в 1915 году — переехал в Харбин, а в 1921 году — в Гонконг, где прожил до конца жизни.

³ Отметим, что жанр аранжировки в полной мере соответствует традиции адаптации, обработки, характеризующей кантонскую оперу *юэцзюй*.

пьес на основе региональной оперы: «Продажа продуктов» («卖杂货»), «Тоска по весне» («思春»), «Гром во время засухи» («旱天雷»), «Вариации на тему двух летящих бабочек» («双飞蝴蝶主题变奏曲») и «Осенняя луна в Пинху» («平湖秋月»).

Чэнь Пэйсюнь опирается на самые известные образцы — типовой репертуар напевов *юэцзюй* и *пайцзы*, инструментальные пьесы *юэлэ*, авторские сочинения кантонских композиторов для различных инструментов. Так, на создание пьесы «Гром во время засухи» композитора вдохновило одноименное произведение в жанре *сяоцзюй*, принадлежащее кантонскому композитору первой половины XX века Янь Лаоли. Тема была заимствована им из популярного *гочанцзюй* «Сань цзи лан» («三级浪») — вступления к арии, исполняемого на *пипе* из кантонской оперы «Три сокровища Будды»; тема пьесы «Вариации на тему двух летящих бабочек» относится к жанру *юэлэ*; типовые оперные напевы *цюйпай* легли в основу пьесы «Продажа продуктов».

Ряд миниатюр был вдохновлен известными инструментальными пьесами кантонских композиторов: миниатюра «Гром во время засухи» опирается на пьесу Янь Лаоли для *янцзиня*, «Осенняя луна в Пинху» основана на одноименном сочинении Люй Вэньчэна для *гаоху* соло, «Тоска по весне» — на произведении для *пипы* «Красавица тоскует по весне» Хэ Люотана, а в средней части Чэнь Пэйсюнь проводит кантонскую мелодию «Сорняки» (типовой напев *пайцзы*).

Композитору удалось воплотить в своих пьесах характерные черты *юэцзюй*:

- типовые напевы и их регистровое воплощение, созвучное женским и мужским голосам в опере;
- пентатонные и гептатонные лады, например, лад *ифань* с диссонантной интонацией тритона (E G_{is} A H D E) в пьесе «Тоска по весне», пятиступенные лады с дополнительными тонами *жунь* (VII пониженная ступень лада), *цин-цзюе* (IV ступень лада), *бянь-гун* (VII ступень лада) (например, гептатонный лад A H C D E F G в «Вариациях на тему двух летящих бабочек», или *гун*-лад с дополнительным тоном *бянь-гун* в напеве «Сорняки» из средней части «Тоски по весне»);
- приемы орнаментики инструментальной музыки *юэлэ* — украшения *маотю* (冒头), как правило звучащие в начале фраз;

- подражание тембрам кантонского инструментального ансамбля (*гаоху*, *янцин*, *пина*) и отдельным приемами игры на инструментах — *луныцзо* (тремолоирование на одном звуке, характерное для *янциня*), *дачао* (пассажи как «перебор» струн *гуциня*). В китайском фортепианном наследии кантонские оперные мелодии получили второе рождение.

Третья глава — «Традиции сычуаньской оперы *чуаньцзюй* в фортепианном творчестве китайских композиторов». В §3.1. речь идет о «Традиции *сычуаньской оперы чуаньцзюй*», сформировавшейся в начале XX века на основе синтеза различных локальных разновидностей китайской традиционной драмы. В настоящее время *чуаньцзюй* является самой влиятельной региональной оперой на юго-западе Китая, широко распространенной в Сычуани, Чунцине, Юньнани, Гуйчжоу и некоторых районах Хубэя. В соответствии с театральными истоками, выделяют пять основных разновидностей — *чуаньцзюй гаоцян*, *чуаньцзюй куньцян*, *чуаньцзюй хуциньси*, *чуаньцзюй танси* и *чуаньцзюй хуадэнси*.

Наибольшее распространение получила опера *чуаньцзюй гаоцян*, отличающаяся высокой тесситурой типовых вокальных мелодий *цюйпай*, а также аккомпанементом в исполнении ударных инструментов (впоследствии в состав ансамбля были включены духовые и струнные). В процессе эволюции сформировались три ключевых жанровых элемента *чуаньцзюй гаоцян*.

Бан — закулисный или сценический «хор» (обычно две актрисы и пять перкуссионистов, последние также присоединяются к пению унисонных вокальных партий). Хор *бан* выполняет три основных функции: представляет характер героя, характеризует его душевное состояние; репрезентирует голос автора, когда актер выходит за рамки своей роли и комментирует происходящее; описывает обстоятельства действия и сценические ситуации, картины, предстающие взору героя.

Чан — основной вокальный жанр сычуаньской оперы. Стиль пения *чуаньцзюй гаоцян* отличается высоким диапазоном, резким громким звуком, обилием орнаментики, блестящими *glissando*, различными типами *vibrato*.

Да — акробатика и элементы кунг-фу с аккомпанементом ударных инструментов. Оркестр сычуаньской оперы носит назва-

ние *чанмянь* («сцена»). Он включает в себя ударную группу *ин* («твердая») *чанмянь* и группу струнных и духовых инструментов *жуань* («мягкая») *чанмянь*. В диссертации представлены три варианта классификации типовых напевов *гаоцянь* (исследования Пэн Вэньюаня, Пэн Чао и Чжан Дэчэна).

Чуаньцзюй хуциньси уходит корнями в систему напевов *пихуанцянь*, исполняемых с аккомпанементом лютни *юэцинь* и сычуаньских двухструнных скрипок *сиэрхуцинь* и *чуань эрху*. Жанр *чуаньцзюй танси* восходит к традиции хунаньской оперы *баницзы*, в которой в качестве основного аккомпанирующего инструмента выступают колотушки *баницзы*. *Чуаньцзюй куньцянь* ведет свое происхождение от драмы *куньцзюй*. Доминирующим инструментом ансамбля выступает флейта *дицзы*. *Чуаньцзюй хуадэнси* — театральный жанр города Гулинь — *Гулинь хуадэн*. В последний день китайского Нового года – на Фестиваль фонарей — там принято ставить спектакли *хуадэнси* с преобладанием сольного пения (*чан хуадэн*).

§3.2. «Черты чуаньцзюй в миниатюрах Сун Миньчжу, Цзя Дацюня и цикле Цао Гуанпина "Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцянь"». Композиторы сумели отразить особенности оперы *чуаньцзюй* с присущими ей чертами — кругом типовых напевов *цюйпай*, заимствованным из различных систем *шэньцянь* (*гаоцянь*, *куньцянь*, *пихуанцянь*), струнным и ударным инструментарием и организацией сценического действия (взаимодействие солиста и хора в *чуаньцзюй гаоцянь*).

«Музыкальная сюита Сычуаньской оперы» *Сун Миньчжу* состоит из трех фортепианных миниатюр, основанных на типовых мелодиях, распространенных в практике сычуаньской оперы. «Танси» (弹戏) вырос из одноименного напева, также известного как *чуань баницзы* и звучит в терпком гептатонном ладу *чжэньшэн* (яюэ) As B C D Es F G. В пьесе «Хуцинь» (胡琴) композитор обратился к напевам *пихуанцянь* — *эрхуан* и «анти *эрхуан*» (*фань эрхуан* 反二黄) в гептатонном ладу *циншан* (яньюэ) D E Fis G A H C. «Куньцянь» (昆腔) (типовой напев оперы *куньцзюй*) основан на традициях ансамбля ударных инструментов — гонгов и барабанов *логу*.

Пассакалия «Чуаньцянь» *Цзя Дацюня* опирается на мелодический абрис традиционного напева *гаоцянь* «Красный парчовый

кафтан». Композитор уподобляет тему вариаций на *basso ostinato* репликам «закулисного» хора *бан* сычуаньской оперы. В первой вариации на них полифонически накладывается прихотливая атональная мелодия солиста (*чан*). Во второй вариации «вступает» ансамбль ударных инструментов *ин чанмянь* (ремарка «percussive»).

Цао Гуанпин посвятил *чуаньцзюй* фортепианный цикл «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцянь». Заголовки каждой из миниатюр включает в себя две составляющие: обозначение типовой группы напевов *гаоцянь* и название конкретной мелодии *цюйпай*. Композитор избирает распространенные типовые напевы юга (*наньдяо*) и севера (*бэйдяо*): *цюйпай ичжихуа* («Букет цветов», № 1), *цзянтоуцзиньгуй* («Золотое дерево в устье реки», № 4), *доуаньчунь* («Петушиные бои» № 5), *дяньцзянчунь* («Капля алых губ», № 7). Изложение напевов подражает звучанию оперных арий *чан*, многоголосная мелодизированная фактура аккомпанемента имитирует реплики хора *бан*, созвучия в низком регистре — ударные инструменты *ин чанмянь*. Композитор сохраняет опору на характерные лады — *юй*-лад, *шан*-лад, гексатонику; метроритм *динбань*, предполагающий начало с сильной доли такта (№ 6).

Отобраз яркие характерные мелодии сычуаньской оперы, Цао Гуанпин соединил их с импрессионистским стилем письма, заимствовав из него качества, присущие китайской культуре: импровизационную свободу, выражающуюся в частой смене метра, прихотливой ритмике и чередовании темпов; полифоническую многопластовость фактуры, изложенной на трех нотных станах, позволяющих проследить за мелодическим развитием каждой линии; красочность ладогармонии, выразившейся в обращении к пентатонике; колористическую трактовку фортепиано; ощущение пространства в охвате всего пианистического диапазона; вариантный принцип развития мелодии. Пестрота тем и обилие скерцозных образов соотносится с практикой частой смены масок, присущей актерам *чуаньцзюй гаоцянь*.

Четвертая глава «Традиции хунаньской оперы хуагуси в фортепианном творчестве китайских композиторов» открывается §4.1. — характеристикой «Традиции хунаньской оперы хуагуси». Опера *хуагуси* (другое название — «цветочный барабан»)

зародилась в юго-восточной провинции Хунань и получила популярность во всех ее городах, округах и районах — Чанша, Юэян, Ханчжоу, Линлин, Чандэ и Шаоян. Жанр уходит своими корнями в уличные сценки с фольклорными песнями и танцами — *ди хуагуси* («земля хуагуси» 地花鼓) и так называемые оперы «цветочного фонаря» (花灯戏 *хуадэнси*), возникшие в XVII веке — в средний период династии Цин (1644–1911).

Ранние варианты *хуагуси* можно отнести к типу *сяоси* («малая опера») — веселым сценкам с участием двух актеров (*дань* и *чоу*). *Хуагуси* представляет собой одну из наиболее демократичных форм народных представлений с темами из повседневной жизни простых людей (исторически за ним закрепилась слава «низкого» жанра). Литературный язык либретто опер *хуагуси* – простой, доступный широкому кругу слушателей, наполненный народным юмором, с обилием диалектизмов.

В Хунани выделяют четыре разновидности напевов: самые ранние *сяодяо* (小调), *пайцзы* (牌子) из фольклора Южной Хунани, *далоцян* (打锣腔) (*да* — играть, *ло* — гонги, *цян* — напев) в сопровождении ударных инструментов и сычуаньские напевы *чуаньдяо* (川调) в исполнении струнно-смычкового инструмента *датун*.

§4.1. раскрывает «*Черты хуагуси в сочинениях Ван Лисаня, Чу Ванхуа и Тань Дуня*». Цикл прелюдий и фуг «Другие горы» *Ван Лисаня* наполнен образами национального искусства — литературного, поэтического, живописного, музыкального. Вторая часть цикла получила «визуальное» название «Геометрический орнамент», обусловленное обращением к узорам батика (восковая живопись по ткани). Цикл написан в а *юй*-ладе (A C D E G) с опорными тонами A C E G, образующими терцовые ходы, что характерно для напевов *хуагуси*. Однако автор нарушает ангемитонную палитру пятиступенных ладов альтерированием тонов *чжи* (IV ступень) и *шан* (II ступень): артисты *хуагуси* интонируют их на четверть тона выше диатонического варианта, отражая особенности хунаньского диалекта (восходящие интонации и быстрый темп речи). Еще одним маркером хунаньской оперы выступает *жуньцян* (润腔) — орнаментированная техника пения, сформировавшаяся в региональных театрах Китая и отражающая специфику диалектно-

го произношения в музыке (в опере *хуагуси* — интонация, напоминающая короткий форшлаг).

Композиторы *Чу Ванхуа* и *Тань Дунь* родились и выросли в Хунани. В основу пьесы для фортепиано соло «Дровосек Люхай» (1986, вторая редакция — 1999) Чу Ванхуа положил материал из одноименной оперы *хуагуси* на мифологический сюжет о любви дровосека Люхая и его жены Ху Сюйинь — лисицы-оборотня. Композитор выбрал тему популярного в Китае лирического дуэта главных героев. Работа с первоисточником предопределила цитирование напева *чуаньдяо* в юй-ладу (A C D E G), с альтерацией тонов *чжи* (g), *шан* (d) и *цзюе* (e). Например, композитор «сталкивает» натуральный звук g в верхнем пласте с повышенным в среднем, образуя интервал уменьшенной октавы. «Перекрашивание» опорных тонов композитор совмещает с техникой пения *жуньцян*, выраженной в активных коротких форшлагах. Фактура имитирует любовный дуэт мужа и жены, который сопровождают красочные инструментальные тембры типичного ансамбля *хуагуси*: pedalные тоны фортепиано подражают *дату*ну и *соне*, вступление — гонгам и барабанам *логу*.

В раннем этюде для фортепиано соло «Наблюдая за оперой» (1978) Тань Дунь также выбирает типичный для хунаньского театра юй-лад, подчеркивая терции A C (D) E G, варьирует тон *чжи* (c), имитирует звучание ударной группы *учан* (*логу*, тарелки *чао*, маленький цветочный барабан *хуагу*, в который бьют деревянными палочками).

Техническая простота и миниатюрность многих пьес, созвучная демократизму опер *хуабу*, предполагает их включение в юношеский репертуар, что непосредственным образом связано с просветительской и образовательной направленностью этих сочинений.

Пятая глава «Традиции хэнаньской оперы юйцзюй в фортепианном творчестве китайских композиторов». §5.1. носит название «Традиции хэнаньской оперы юйцзюй». В конце правления династии Мин (рубеж XVI–XVII веков) в Хэнань были завезены ударные инструменты *пучжоу банцзы* (蒲州梆子) и циньские мелодии *циньдяо* (秦腔), которые слились с местной народной музыкой и привели к формированию оперы *юйцзюй* (豫剧).

Благодаря различным местным диалектам речи на территории Хэнани сформировалось множество локальных видов пения. Крупно можно выделить «напевы Западной Хэнани» (*юй си дяо*) на основе диалекта Лоян (洛阳), отличающиеся пением в природном вокальном диапазоне, низким регистром и мягким тембром, опорой на систему типовых напевов хэнань *банцзыцянь*; и «напевы Восточной Хэнани» (*юй дун дяо*) на основе диалекта Кайфын (开封), характеризующиеся яркой фальцетной техникой, высокой tessitura и сильным звуком, опорой на систему типовых напевов хэнань *гаоцянь*.

В западной части Хэнани изготавливали маленькие барабачики-колотушки *банцзы*, которые использовались в качестве ударного инструмента, сопровождавшего напевы *банцзыцянь*. Отсюда пошло оригинальное название оперы — хэнань *банцзы* (河南梆子), активно развивавшейся в районах Шанцю и Лоян. С точки зрения типовых напевов *шэньцянь* хэнаньская опера относится к типу *банцзыцянь*. «Напевы Западной Хэнани» строятся на основе гептатонного звукоряда с повышенной IV ступенью *бянь-чжи*, образующей лад *чжэньшэнь* (или *яюэ*, близкий лидийскому).

Под влиянием песенного жанра *гэяньцянь*, распространенного во многих областях Китая, сложилась система региональных напевов Восточной Хэнани *гаоцянь*, исполняющихся с аккомпанементом ударных инструментов (гонги и барабаны *логу*). «Напевы Восточной Хэнани» также выросли на основе гептатонного звукоряда, но с пониженной VII ступенью *жунь*, образующей лад *циншан* (или *яньюэ*, близкий миксолидийскому).

§5.2. раскрывает «*Четы юйцзюй в пьесах Чэнь И, Ван Цзяньчжуна, Гоу Цзужуна, Ли Цифан, Чжу Сяюя*». Тема пьесы «Юй дяо» (*юй* — провинция Хэнань, *дяо* — напев) из цикла «Две китайских багатели» (1984) композитора Чэнь И (1953) своим интонационным рисунком напоминает мелодию арии Мулан «Кто сказал, что женщины не так хороши, как мужчины» из хэнаньской оперы «Хуа Мулан», а также близка распространенному в Хэнани напеву *цяндяо* «Торговец странствует по свету».

Чэнь И использует пентатонный *гун*-лад с опорным тоном *d*, на основе которого «достраивает» гептатонный звукоряд, включающий в себя и тон *бянь-чжи* (*gis*), и тон *жунь* (*c*) — D E Fis (f) G

(gis) A H (b) Cis (c). Под влиянием местного диалекта речи вокальное интонирование III (f-fis), VI (b-h) и VII (c-cis) ступеней в опере *юйцзюй* тяготеет к ярко выраженному четвертитоновому «занижению». Чэнь И старается передать этот эффект на фортепиано при помощи чередования повышенных и пониженных ступеней лада. Отрывистый штрих *staccato* в левой руке имитирует удары колотушки *банцзы* — типичного инструмента оперного оркестра *юйцзюй*.

В пьесе *Ван Цзяньчжун* «Сотни птиц поклоняются фениксу» (1973) автор обратился к фортепианной аранжировке классической сольной пьесы для *соны*, репертуар этого духового инструмента испытал заметное влияние *юйцзюй*. Музыкант подчеркивает черты, присущие традиционным операм Хэнани: вариантное повторение фраз, гептатонику *чжэнишэн* (*яюэ*) во вступлении и а *чжи*-лад в основной теме, параллелизмы с пентатонными чистыми квартами и квинтами, малосекундовые форшлаги и органные пункты. Сочинение открывается инструментальным наигрышем из хэнаньской оперы «Несущий цветочный паланкин» («*拾花轿*»). В *юйцзюй* тема проходит у ансамбля духовых и ударных инструментов. Ван Цзяньчжун прибегает к подражанию игре на *соне* и *шэне*, а также к имитации звучания традиционных ударных инструментов (в частности, колотушки *банцзы*).

Гоу Цзужун (1928) в первой части своей Шестой сонаты для фортепиано опирается на мелодию из *юйцзюй* «Романс Западного флигеля» («*西厢记*») на сюжет драмы *юань цзацзюй* Ван Шифу «Западный флигель». Главная партия, открывающая сонатное Allegro, содержит абрис темы арии свахи Хуннян (служанки главной героини) «Ночью девушки не вышивают»: нисходящее поступенное движение в объеме кварты и характерные «медленные трели» в продолжение развития мелодической линии. В связующей партии появляются форшлаги, имитирующие звучание лютни *юэцин* — важного инструмента хэнаньской оперы.

В пьесе с характерным названием «Хэнань цюйпай» композитор и пианистка *Ли Цифан* (1938) обращается к важнейшим знакам *юйцзюй*. Звукоряд, лежащий в основе пьесы, обогащен как тоном *бянь-чжи* (*h*), так и тоном *жунь* (*es*) — F G A B(h) C D E (*es*), которые, при одновременном звучании с натуральными ступенями

порождают терпкие диссонантные малые секунды. Метроритм сочинения опирается на *люшуй баньши* — однодольный размер один *бань*, предполагающий активную пульсацию в быстром темпе. Характерной особенностью строения арий *юйцзюй* являются краткие инструментальные связки в исполнении духовых и ударных инструментов между вокальными фразами. В пьесе «реплики» солиста сменяются «отыгрышами» аккомпанирующего ансамбля. Ярко представлен оркестровый колорит: автор подражает штрихам *эрху* (когда на один смычок приходится несколько залигованных звуков), а репетиционное движение шестнадцатыми длительностями имитирует звучание ударных инструментов — барабана и гонга.

Чжу Сяоюй посвятил китайской драме свой триптих фортепианных пьес «Оперная сюита». В «Миниатюре Хэнаньской оперы» автор обращается к стилистике *юйцзюй*. Ладовой основой сочинения выступает гептатонный звукоряд от *f чжэньшэн (яюэ)* с повышенной IV ступенью *бянь-чжи*, характерный для напевов Западной Хэнани. В качестве метроритмической основы композитор выбрал распространенный *баньши* хэнаньской региональной оперы *эрба бань* (二八板), содержащий движение с сильной доли на слабую (двухдольный метр один *бань* — один *янь*). Заполнение пауз в конце вокальных фраз солиста отыгрышами аккомпанирующего ансамбля — характерная черта *эрба бань*, встречающаяся во многих образцах традиционной оперы Хэнани, в частности, в ариях знаменитой *юйцзюй* «Му Гуйин принимает командование».

В **Заключении** сделаны выводы и систематизированы результаты проведенного исследования. При всем неповторимом своеобразии каждого локального оперного жанра можно выделить общие черты преломления театральной традиции в сольных фортепианных произведениях.

Ладогармонические: ладовые особенности типовых оперных арий конкретного региона.

Интонационные: обращение к типовому репертуару напевов *юйпай* и *пайцзы*, инструментальным пьесам *юэлэ* кантонской оперы *юэцзюй*; к типовым напевам различных систем *шэньцян (гаоцян, куньцян, пихуанцян в чуаньцзюй; гаоцян и баньцзыцян в юйцзюй)*; особенная манера вокального интонирования, обусловленная мелодикой местных диалектов: альтерация ступеней пентатонного

звукоряда — тонов *чжи* и *шан*, различные типы vibrato, орнаментированная техника пения *жуньцян* в хунаньской опере *хуагуси*.

Метроритмические: метротемпы *баньши*; импровизационная свобода метра; паттерны гонгов и барабанов *логу*.

Тембровые: подражание тембрам национальных инструментов и звучанию оригинальных аккомпанирующих ансамблей в разных региональных операх, а также манере звукоизвлечения на инструментах; регистровая имитация вокальных тембров.

Фактурные: влияние монодийности, присущей китайской оперной традиции и связанной с ней гетерофонии — одновременного проведения нескольких вариантов мелодии в разных голосах; чередование сольных фраз арии и инструментальных формул аккомпанемента, открывающих и замыкающих сольное высказывание персонажа; полифоническое взаимодействие солиста и хора в *чуаньцзюй гаоцян*.

Формообразующие: вариационные принципы развития материала; четкое членение на фразы в подражание строению типовых напевов.

Сценические: воссоздание характерных черт амплуа оперных персонажей: *дань*, *шэн*, *чоу*; пестрая смена тематического материала и характера музыки, обусловленная сменой масок в процессе спектакля в *чуаньцзюй*; пластика, жесты и движения персонажей.

Сольные фортепианные сочинения, написанные под влиянием национальных оперных традиций, помогают не только сохранить исчезающее театральное наследие отдельных регионов страны для потомков, но и способствуют популяризации богатейшей китайской культуры за рубежом. В свою очередь обращение к особенностям локальных опер расширяет палитру фортепианного искусства Китая.

Публикации автора по теме диссертации

Публикации в изданиях, включенных в перечень ВАК при Минобрнауки России:

1. Лю Цзе. Традиции кантонской оперы юэцзюй в фортепианных пьесах Чэнь Пэйсюня // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2023. — № 1 (68). — С. 55–64 (0,7 п. л.)
2. Лю Цзе. Русские и китайские традиции в фортепианной пьесе Г. Я. Оре «Фантазии Южного Китая» // Культура и искусство. — 2023. — № 7. — С. 90–96. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.7.43647. EDN: TLANMO URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43647 (0,5 п. л.)
3. Лю Цзе. Традиции сычуаньской оперы чуаньцзюй в фортепианных пьесах Сун Миньчжу и Цзя Дацюня // PHILHARMONICA. International Music Journal. — 2023. — № 4. — С. 24–35. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.4.43626. URL: https://e-notabene.ru/phil/article_43626.html (0,7 п. л.)

Публикации в других изданиях:

4. Лю Цзе. Хунаньская опера хуагуси в зеркале фортепианного творчества китайских композиторов // Музыкаведение. — 2022. — № 12. — С. 28–37 (0,8 п. л.)
5. Лю Цзе. Хэнаньская опера юйцзюй в контексте современной китайской фортепианной музыки // Музыкаведение. — 2023. — № 2. — С. 36–44 (0,6 п. л.)
6. Лю Цзе. Черты Хэнаньской оперы юйцзюй в фортепианной музыке китайских композиторов // Музыкаведение в XXI веке: теория, история, исполнительство: сборник статей по материалам III Всероссийской научно-практической конференции. — Краснодар, 2021. — 273 с. — С. 136–141 (0,4 п. л.)

Подписано в печать 10.10.2023. Формат 60*84/16.
Усл. печ. л. 1.4. Тираж 100 экз. Заказ № 34-2023.

ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки»
603005, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.
www.nnovcons.ru

Отпечатано в ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория им. М. И. Глинки»