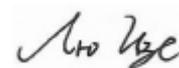


ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НИЖЕГОРОДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМ. М.И. ГЛИНКИ»

На правах рукописи



Лю Цзе

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

Специальность

5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение)

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения, профессор
Кром Анна Евгеньевна

Нижний Новгород
2023

Содержание

Введение.....	3
Глава I. Китайский традиционный театр <i>сицюй</i> : становление и развитие	14
1.1. Театр <i>сицюй</i> в аспекте эволюции.....	14
1.2. Музыкально-формообразующие и жанровые принципы <i>сицюй</i>	37
Глава II. Традиции кантонской оперы <i>юэцзюй</i> в фортепианном творчестве китайских композиторов.....	48
2.1. Традиции кантонской оперы <i>юэцзюй</i>	48
2.2. Черты <i>юэцзюй</i> в «Фантазии Южного Китая» Ся Ликэ и пьесах Чэнь Пэйсюня	66
Глава III. Традиции сычуаньской оперы <i>чуаньцзюй</i> в фортепианном творчестве китайских композиторов.....	94
3.1. Традиции сычуаньской оперы <i>чуаньцзюй</i>	94
3.2. Черты <i>чуаньцзюй</i> в миниатюрах Сун Миньчжу, Цзя Дацюня и цикле Цао Гуанпина «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцян»	103
Глава IV. Традиции хунаньской оперы <i>хуагуси</i> в фортепианном творчестве китайских композиторов.....	130
4.1. Традиции хунаньской оперы <i>хуагуси</i>	130
4.2. Черты <i>хуагуси</i> в сочинениях Ван Лисаня, Чу Ванхуа и Тань Дуня	137
Глава V. Традиции хэнаньской оперы <i>юйцзюй</i> в фортепианном творчестве китайских композиторов.....	150
5.1. Традиции хэнаньской оперы <i>юйцзюй</i>	150
5.2. Черты <i>юйцзюй</i> в пьесах Чэнь И, Ван Цзяньчжуна, Гоу Цзужуна, Ли Цифан, Чжу Сяоюя	153
Заключение.....	166
Библиография.....	172

Введение

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 опорой на «свои» родные истоки. 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 *сицюй* является важнейшей сферой национального искусства. Признанная ЮНЕСКО бесценным мировым достоянием¹, она ярко и полно отражает уникальное своеобразие культуры страны. Неповторимость китайского театра обусловлена его удивительным жанровым 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, воспроизведения их ладовых, метроритмических и метротемповых особенностей, принципов формообразования, имитации тембров национальных инструментов, подражания характерным театральным амплуа позволили композиторам актуализировать интерес к ним китайского слушателя и популяризировать национальные традиции за пределами страны.

Среди сохранивших свои уникальные особенности региональных опер важное место занимают жанры Южных и Центральных провинций Китая –

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

хэнаньская опера *юйцзюй*, хунаньская опера *хуагуси*, кантонская опера *юэцзюй* и сычуаньская опера *чуаньцзюй*. Благодаря своим характерным чертам эти оперные традиции привлекли к себе внимание китайских композиторов и нашли 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 изученной 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.)»², «Зеркало Просветлённого духа» Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра»³, «Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.)»⁴, Ли Биня «История традиционного китайского театра»⁵, Чжэн Лэй (в переводе на русский А. В. Борсука) «Традиционная китайская опера куньцзюй»⁶, а также диссертации Ван Пэйи «Генезис и современное состояние региональных видов традиционного китайского театра сицзюй»⁷, Т.Б. Будаевой «Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера»⁸, Жуань Юнчэнь «Пекинская

² Серова С.А. Пекинская музыкальная драма (середина XIX — 40-е годы XX в.). М.: Наука, 1970. 194 с.

³ Серова С.А. Зеркало Просветлённого духа» Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра. М.: Наука, 1979. 223 с.

⁴ Серова С.А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.). М.: Наука, 1990. 278 с.

⁵ Ли Бинь. История традиционного китайского театра. Пер. с кит. Минеевой А.В., Рыбалко Н.Н. М.: ООО Международная издательская компания «Шанс», 2018. 215 с.

⁶ Чжэн Лэй. Традиционная китайская опера куньцзюй. Пер. с кит. А. В. Борсука. Пекин: М-во культуры Китайской Народной Республики, 2001. 103 с.

⁷ Ван Пэйи. Генезис и современное состояние региональных видов традиционного китайского театра сицзюй. Автореферат дис. ... канд. иск. Минск: Белорусский гос. ун-т культуры и искусств, 2016. - 24 с.

⁸ Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера. Дис. ... канд. иск. М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2011. 253 с.

опера как синтетическое сценическое действие»⁹, Фу Шуай «Эволюция образов и символов пекинской оперы в системе китайского пластического искусства»¹⁰, Сюй Цянь «Китайский театр»¹¹, Ся Лян «Театральное искусство Китая»¹². В научных работах названных авторов раскрываются характерные черты развития традиционной китайской оперы. Особенности современного состояния жанра освещены в диссертациях Сунь Лу «Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра»¹³, Чжан Личжэнь «Современная китайская опера: история и перспективы развития»¹⁴, Чэнь Ин «Китайская опера XX — начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта»¹⁵.

Широкий круг научной литературы посвящен проблемам региональных опер Китая: Сюй Цзянь «Специфика музыкальной стилистики сычуаньской оперы»¹⁶, статьи Хуан Яхуэй «Хэнаньский театр в контексте истории развития китайского традиционного театра»¹⁷ и «Хэнаньский театр и Пекинская опера: к вопросу о соотношении региональных разновидностей китайской музыкальной драмы»¹⁸, Алябьева А. Г., Дин Яо «Китайская опера провинции

⁹ Жуань Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действие. Автореферат дис. ... канд. иск. М.: Рос. ун-т театр. искусства (ГИТИС), 2013. 27 с.

¹⁰ Фу Шуай. Эволюция образов и символов пекинской оперы в системе китайского пластического искусства. Дис. ... канд. иск. Санкт-Петербург: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, 2015. 172 с.

¹¹ 徐潜, «中国戏曲». —吉林: 吉林文史出版社, 2014. 204 页. Сюй Цянь. Китайский театр. Цзилинь: Цзилиньский Вэнши, 2014. 204 с.

¹² 夏兰, «中国戏曲文化». —北京: 时事出版社, 2007. 451 页. Ся Лян. Театральное искусство Китая. Пекин: Изд-во Событие, 2007. 451 с.

¹³ Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра. Дис. ... канд. иск. Нижний Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2016. 210 с.

¹⁴ Чжан Личжэнь. Современная китайская опера: история и перспективы развития. Дис. ... канд. иск. Санкт-Петербург: С.-Петерб. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2010. 149 с.

¹⁵ Чэнь Ин. Китайская опера XX — начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта. Дис. ... канд. иск. Нижний Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2015. 174 с.

¹⁶ Сюй Цянь. Специфика музыкальной стилистики сычуаньской оперы // Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 288-292.

¹⁷ Хуан Яхуэй. Хэнаньский театр в контексте истории развития китайского традиционного театра // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии, 2016. № 3 (58). С. 37-45.

¹⁸ Хуан Яхуэй. Хэнаньский театр и Пекинская опера: к вопросу о соотношении региональных разновидностей китайской музыкальной драмы // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии, 2016. № 3 (58). С. 115-121.

Хэнань: проблемы анализа»¹⁹, исследование Б. Юнга «Кантонская опера: спектакль как творческий процесс»²⁰, Чэнь Шичжэн «Традиции, реформы и инновации Хуагуси: Хунаньская опера “Цветочный барабан”»²¹. Работы на китайском языке: Тань Чжэньминь «Исследование хунаньской оперы хуагуси»²², Сюй Цзе «Исследование специфики выразительного пения в хунаньской опере хуагуси»²³, Хуан Жицзинь «Основные идеи и выразительные приемы кантонской музыки»²⁴, Лай, Б. «Краткая история оперы в Гуандуне»²⁵, Чэнь Ц. «Ритуалы, верования, представления: Кантонская опера в Гонконге»²⁶, Лай, Б., Ц. Хуан «История кантонской оперы»²⁷, Тань Чжэньминь «Исследование хунаньской оперы хуагуси»²⁸.

Проблема претворения характерных черт китайских региональных драм в сольном фортепианном творчестве китайских композиторов затронута преимущественно в китайской исследовательской литературе: Лун И. «Элементный анализ черт хунаньской оперы хуагуси в пьесе для фортепиано

¹⁹ Алябьева А. Г., Дин Яо. Китайская опера провинции Хэнань: проблемы анализа // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 2. С. 104–111.

²⁰ Cantonese Opera: Performance As Creative Process. By Bell Yung. Cambridge Studies in Ethnomusicology. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. xiv, 205 p.

²¹ Chen Shizheng. The Tradition, Reformation, and Innovation of Huaquxi: Hunan Flower Drum Opera //TDR (The Drama Review), 1995. Vol. 39 (1). P. 129–149.

²² 谭真明. 湖南花鼓戏研究 [D]. 曲阜: 曲阜师范大学. 2007. Тань Чжэньминь. Исследование хунаньской оперы хуагуси. Кандидатская диссертация. Педагогический университет Цюйфу, 2007.

²³ 许洁. 湖南花鼓戏润腔特点研究 [D]. 上海: 华东师范大学. 2009. Сюй Цзе. Исследование специфики выразительного пения в хунаньской опере хуагуси // Восточно-китайский педагогический университет. Шанхай, 2009. №6. P. 1-5.

²⁴ 黄日近 《广东音乐的意境及其表现手法》 《星海音乐学院学报》 1998 年第 2 期. Хуан Жицзинь. Основные идеи и выразительные приёмы кантонской музыки // Журнал Синхайской консерватории, Гуанчжоу, 1998. №2.

²⁵ 赖伯疆. 广东戏曲简史. 广州: 广东人民出版社. Лай, Б. Краткая история оперы в Гуандуне. Гуанчжоу: Издательский дом Гуанчжоу, 2001.

²⁶ 陈守仁. 仪式、信仰、演剧: 神功粤剧在香港. Чэнь Ц. Ритуалы, верования, представления: Кантонская опера в Гонконге. Гонконг: Китайский университет Гонконга, кафедра музыки, 1996.

²⁷ 赖伯疆, 黄镜明. 粤剧史. 北京: 中国戏剧出版社: 新华书店北京发行所发行 Лай, Б., Ц. Хуан. История кантонской оперы. Пекин: Чжунго сицзюй чубанше, 1988.

²⁸ 谭真明. 湖南花鼓戏研究. 博士学位论文. 曲阜师范大学, 2007. Тань Чжэньминь. Исследование хунаньской оперы хуагуси. Кандидатская диссертация. Педагогический университет Цюйфу, 2007. 74 с.

Тань Дуня «Наблюдая за оперой»²⁹, Сяо Чжэн «Краткий анализ черт хуагуси в аранжировке для фортепиано “Лю Хай колет дрова” Чу Ванхуа»³⁰, Сун Ицяо «Исследование использования музыкальных элементов хэнаньской оперы в китайских фортепианных произведениях»³¹, У Минвэй «Использование элементов оперы в китайской фортепианной музыке»³², Цай Минь «Концепция и специфика произведения Ван Лисаня “Другие горы”»³³, Цзинь Ляньхуа «Исследование прелюдий и фуг в произведении Ван Лисаня “Другие горы”»³⁴, Ван Сяона «Музыкальный анализ аранжировки для фортепиано “Сто птиц поклоняются фениксу” Ван Цзяньчжуна»³⁵, Сунь Ивэнь «Исследование фортепианных пьес на темы кантонской музыки Чэнь Пэйсюня»³⁶.

Среди русскоязычных диссертаций китайских ученых укажем работу Ван Ин «Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков»³⁷. Сюй Цинлин в своей диссертации «Европейские композиционные технологии и национальный стиль в

²⁹ 龙逸.谭盾钢琴曲《看戏》中的湖南花鼓戏元素分析 [J]. 齐齐哈尔齐齐哈尔大学学报. 2015.8. (146-147). Лун И. Элементный анализ черт хуаньской оперы хуагуси в пьесе для фортепиано Тань Дуня “Наблюдая за оперой”. Газета Цицикарского университета, 2015. №8. С. 146-147.

³⁰ 肖倩: 浅析储望华钢琴改编曲《刘海砍樵》中的湖南花鼓戏元素 [J]. 戏剧之家. 2019. Сяо Чжэн. Краткий анализ черт хуагуси в аранжировке для фортепиано “Лю Хай колет дрова” Чу Ванхуа // Дом Театра, 2019. №1. С. 36-37.

³¹ 宋以桥.中国钢琴作品中豫剧音乐元素的运用研究[J].音乐时空, 2015. Сун Ицяо. Исследование использования музыкальных элементов хэнаньской оперы в китайских фортепианных произведениях// Пространство-время музыки, 2015. №11. С. 59.

³² 吴明微.戏曲音乐元素在中国钢琴音乐中的运用[D].东北师范大学 2009. У Минвэй. Использование элементов оперы в китайской фортепианной музыке. Северо-Восточный педагогический университет. Чанчунь, 2009. №6. С. 10-15.

³³ 蔡敏.《他山集》中汪立三的创作特征与思想 [J]. 辽宁:音乐生活.2006.07 (50-51). Цай Минь. Концепция и специфика произведения Ван Лисаня “Другие горы” //Музыкальная жизнь. Ляонин, 2006. №7. С.50-51.

³⁴ 金莲花.汪立三钢琴序曲与赋格套曲《他山集》研究 [D]. 长春:东北师范大学. 2005.04 (9-10). Цзинь Ляньхуа. Исследование прелюдий и фуг в произведении Ван Лисаня “Другие горы”. Северо-восточный педагогический университет. Чанчунь, 2005. №4. С. 9-10.

³⁵ 王晓娜.王建中钢琴改编曲《百鸟朝凤》音乐分析[J].北方音乐, 2013. Ван Сяона. Музыкальный анализ аранжировки для фортепиано “Сто птиц поклоняются фениксу” Ван Цзяньчжуна// Северная музыка, 2013. №3. С. 1-2.

³⁶ 宋艺闻.陈培勋广东音乐主题钢琴曲研究[D]:[硕士学位论文].北京:首都师范大学, 2002. Сунь Ивэнь. Исследование фортепианных пьес на темы кантонской музыки Чэнь Пэйсюня. Магистерская диссертация. Столичный педагогический университет, Пекин, 2002. 118 с.

³⁷ Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков. Санкт-Петербург: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, 2009. 216 с.

фортепианной музыке Китая на рубеже XX–XXI веков»³⁸ 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.

Предметом данного исследования стало рассмотрение влияния региональных разновидностей традиционной китайской оперы *сицюй* на сольные фортепианные сочинения китайских композиторов.

Объект исследования – сольная фортепианная музыка китайских композиторов, написанная под воздействием локальных музыкальных драм Центральной и Южной областей Китая.

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 *сицюй*.
2. Охарактеризовать уникальные черты традиционной китайской оперы *сицюй* с последующим выявлением этих особенностей в сольной фортепианной музыке китайских композиторов.
3. Сформулировать историю развития и основные музыкальные характеристики четырех региональных опер (*юэцзюй*, *юйцзюй*, *хуагуси* и *чуаньцзюй*).

³⁸ Сюй Цинлин. Европейские композиционные технологии и национальный стиль в фортепианной музыке Китая на рубеже XX–XXI веков. Санкт-Петербург: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, 2022. 247 с.

4. Проследить особенности работы китайских композиторов с элементами традиционных региональных опер *юэцзюй*, *юйцзюй*, *хуагуси* и *чуаньцзюй* в сольной фортепианной музыке на разных уровнях: тематическом, ладогармоническом, интонационном, метроритмическом, тембровом, фактурном, формообразующем.

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 Яковлевича Оре) «Фантазия Южного Китая: дама и продавец цветов» и его ученика Чэнь Пэйсюня (пьесы «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 Дацуня «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 китайских багатыли», Ван Цзяньчжуна «Сотни птиц поклоняются фениксу», Ли Цифан «Хэнань цюйпай», Чжу Сяоюя «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 региональных оперных жанров в сольной фортепианной музыке китайских композиторов. В диссертации интенсивно применяются музыковедческие методы исследования, предоставляющие возможность 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;
- прослежены особенности становления и развития региональных оперных традиций *юэцзюй*, *юйцзюй*, *хуагуси* и *чуаньцзюй*;
- установлены и проанализированы взаимосвязи между обширным региональным оперным репертуаром и типовыми напевами, нашедшими претворение в фортепианной музыке;

- отобраны и систематизированы характерные приемы китайской традиционной оперной культуры, отразившиеся в сольном фортепианном творчестве китайских композиторов;
- выполнен сравнительный анализ характерных особенностей преломления типовых напевов в региональных китайских драмах и в сольном фортепианном репертуаре;
- 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 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 особенности 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;
- опоры на традиции китайских региональных опер композиторы сочетают с обращением к различным европейским стилям и техникам письма,

что отражает общую установку китайской музыкальной культуры на синтез национального восточного и западного.

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 театра 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 дважды выступал с докладом 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.

Глава I. Китайский традиционный театр *сицюй*: становление и развитие

1.1. Театр *сицюй* в аспекте эволюции

Драмой *сицюй* принято называть различные формы традиционного национального китайского театра во всем многообразии его региональных разновидностей. Сложный синтетический вид искусства *сицюй* включает в себя поэтическую речь, пение, инструментальную музыку, танец, акробатику и боевые искусства.

Театр *сицюй* уходит своими корнями в глубокую древность. Его истоки прослеживаются от мемориальных церемоний и обрядовых религиозных ритуалов XIII века до нашей эры. Выделяя вехи формирования *сицюй*, отметим *предысторию* его развития: к ней относятся *пайю*³⁹ (俳優) (театр с музыкой и танцами) династии Цинь (221-206 до н.э.), *цзяодиси* – «бодание рогами» (сочетание музыки, танца и акробатики) династии Хань (206 г. до н.э. - 220 г. н.э.). Уже в этот период исполнительское искусство служило высшему обществу и знати. Проводилось четкое различие между древней дворцовой музыкой *яюэ* 雅乐 («изысканная музыка») и простонародной *саньюэ* 散乐 («разнообразная музыка»)⁴⁰. В то время как *яюэ* относилась к придворным церемониям, *саньюэ* охватывала различные жанры фольклора, акробатику и боевые искусства. Вероятно, из-за своей всеобъемлющей жанровой природы ее также называли *байси* 百戏 («сто игр»)⁴¹.

³⁹ *Пайю* называли музыкантов при императорском дворе, исполнявших музыку и танцы, комедиантов, акробатов. Shen, Nalin. The Integration of Chinese Opera Traditions into New Musical Compositions // Thesis for the degree of Doctor of Philosophy of Music in Composition. New Zealand: New Zealand School of Music, 2010. 349 p. P.20.

⁴⁰ Сопоставление высокого и низкого искусства как *я* 雅 (изысканности) и *су* 俗 (простоты, простонародности) в китайской традиции уходит в глубокую древность. См. об этом: Старостина Н.Б. О стилистических особенностях фучзяньского музыкального жанра наньинь // Вестник культурологии, 2021. №2 (97). С. 104-112. С. 107.

⁴¹ См. Yuen, Ha Tang. The Aesthetics of Chinese Classical Theatre – A performer's view. PhD. The Australian National University, 2016. 237 p. P.18.

В своей работе «Эстетика китайского классического театра»⁴² исследователь Юйэнь Ха Тан указывает, что рождение *сицзюй* питали три основных истока: *гэу* 歌舞 (музыка, песня и танец), *шочан* 说唱 (форма повествования с песнями) и *хуацзиси* 滑稽戏 (комические сценки).

Становление и развитие китайской драмы отмечено кристаллизацией жанров *цаньцзюньси* (нунцаньцзюнь) династии Тан (618-907), *наньси* (Южный театр) династии Сун (960-1279) и *цзацзюй* (Северный театр) династии Юань (1271-1368). Представления устраивали «во время календарных праздников, народных гуляний, храмовых церемоний, ритуалов жизненного цикла и при заключении торговых сделок»⁴³. Синкретичное единство различных видов искусств нашло отражение в возникновении формы *дацзюй* («большая пьеса»), зародившейся в период династии Хань и получившей активное развитие в эпоху Тан.

Структура *дацзюй* включала в себя три части, состоящие из нескольких эпизодов. Первая часть (инструментальная) выполняла роль вступления в свободном темпе; вторая часть (вокальная) содержала арию в сопровождении аккомпанирующего ансамбля, как правило, в четырехдольном размере и медленном темпе; третья часть (хореографическая) представляла собой танец в двухдольном метре и постепенно ускорявшемся темпе, который завершался замедлением. Границы разделов формы определялись сменой темпа и скреплялись варьированным повторением избранных типовых мелодий. Некоторые из них получили названия, например, «Люяо» *дацзюй* «六么» 大曲, «Бомэй» *дацзюй* «薄媚» 大曲, «Ганьчжоу» *дацзюй* «甘州» 大曲, «Лянчжоу» *дацзюй* «梁州» 大曲. Во времена династии Сун *дацзюй* превратился в повествовательную форму и трехчастность начала разрушаться, однако мелодический принцип развития сохранился. Показательно, что в заголовках

⁴² См. об этом: Yuen Ha Tang. The Aesthetics of Chinese Classical Theatre – A performer's view. P.13.

⁴³ Ли Бинь. История традиционного китайского театра / Пер. с кит. Минеевой А.В., Рыбалко Н.Н. — М.: ООО Международная издательская компания «Шанс», 2018. — 215 с. С. 10.

пес фигурировало название напева, лежащего в основе спектакля ⁴⁴. Впоследствии мелодии *дацюй* сформировали музыкальную систему жанра *цзацзюй*⁴⁵.

Расцвет *сицюй* выпадает на время правления династии Мин (1368-1644) и связан с возникновением жанра *чуаньци*, а также появлением различных региональных разновидностей, среди которых выделяются *иянская* драма и *куньшаньская* драма *куньцюй*. Цинская династия (1644-1912) характеризуется вершинными достижениями театра *сицюй*, проявившего себя во множестве локальных жанров, особое место среди них занимает *цзинцзюй* (пекинская опера).

Исторически можно проследить эволюцию двух взаимосвязанных линий развития *сицюй*: придворного аристократического искусства (классический *сицюй*) и демократического, направленного на самую широкую аудиторию (популярный, народный *сицюй*).

Термин *сицюй* впервые появился в трактате Тао Цзунъи ⁴⁶ «Записи, сделанные во время отдыха от работы на ферме» («南村辍耕录»), в котором автор относит к театру *сицюй* ранние формы *цзацзюй* династии Сун. Несколько столетий спустя Ван Говэй⁴⁷ систематизировал понятие *сицюй*, включив в него следующие театральные жанры: *наньси* династий Сун и Юань; *цзацзюй* династий Юань и Мин; *чуаньци* династий Мин и Цин; *куньцюй* и *цзинцзюй* династии Цин, а также региональные театральные жанры (популярный *сицюй*) - *дифанси* (地方戏).

Проследим за развитием и взаимодействием ведущих театральных форм: *юань цзацзюй* («смешанные представления»), *наньси*, *куньцюй* и *цзинцзюй* (пекинская опера).

⁴⁴ Yuen Ha Tang. The Aesthetics of Chinese Classical Theatre – A performer's view. P.21-22.

⁴⁵ На этот факт указывает Ли Бинь. История традиционного китайского театра. С. 10.

⁴⁶ Тао Цзунъи 陶宗儀 (1329-1410) - выдающийся китайский историк и писатель, живший на излете правления династии Юань и в начале правления династии Мин.

⁴⁷ Ван Говэй (1877-1927) - китайский историк, филолог, писатель, переводчик, преподаватель, философ, поэт времен падения империи Цин и первых лет Китайской республики.

Династия Юань (1271-1368) вошла в историю китайского театра как период интенсивного становления *сицзюй*. В это время доминирующей разновидностью жанра выступала *юань цзацзюй* (юаньская драма). Термин *цзацзюй* относился как к пьесам, так и к труппам северного Китая, которые их ставили. В период династии Сун (960-1279) спектакли *цзацзюй* представляли собой «короткие постановки, в которых участвовали от четырех до пяти артистов. Главными сценическими приемами актеров были жестикация и речитатив, но иногда эти представления сопровождалась и танцами»⁴⁸. В основу пьес были положены комические сюжеты, изложенные доступным языком, с обязательными морально-назидательным подтекстом. Сунский *цзацзюй* содержал три раздела: лаконичный песенно-танцевальный *яньдуань* (艳段), основной – фарс или *дацзюй* - *чжэнь цзацзюй* (正杂剧), и речитативно-комический *цзабань* (杂扮, иногда эта часть опускалась).

Важным источником влияния на *цзацзюй* оказались сказы *чжугундяо* («множество ладов»). Артист и писатель династии Сун Кун Саньчуань 孔三传 отобрал ряд народных песен эпох Тан и Сун и систематизировал их в соответствии с ладовой принадлежностью (напевы в *гун* ладах - *гундяо*). *Чжугундяо* включал в себя напевы на поэтические тексты и прозаические повествовательные фрагменты. Строение пьес позволяло рассказывать развернутые истории, чередуя пение и речь. *Чжугундяо* «Западный флигель» (XII—XIII вв.) «西厢记诸宫调» Дун Цзеюаня 董解元 – единственный полностью сохранившийся образец и высшее достижение этого вида искусства - включал 14 ладов и 191 напев⁴⁹.

Юань цзацзюй ознаменовал начало новой эры китайского традиционного театра. В монгольском государстве – империи Юань – на протяжении 80 лет была отменена система Императорских экзаменов *кэцзюй*, позволявшая занимать должности на государственной службе. Многие

⁴⁸ Ли Бинь. История традиционного китайского театра. С. 10.

⁴⁹См. об этом: Yuen Ha Tang. The Aesthetics of Chinese Classical Theatre – A performer's view. P. 25.

образованные люди – поэты, литераторы, ученые, утратившие заработок, обратились к написанию театральных сценариев, «вложив свой гений и все свое разочарование в написание песен и драм»⁵⁰. Среди них были выдающиеся драматурги, такие как Гуань Ханьцин 关汉卿 (1219–1301), Ван Шифу 王实甫 (1234–1294) и Ма Чжиюань 马致远 (1260–1325).

Зрелую форму *юань цзацзюй* определяют как *сычжэ* и *сецзы* (четыре акта *жэ* и один «клин» *сецзы* - интермедия). Первый акт содержал в себе завязку действия: автор мог рассказать о прошлом главных героев и обозначить основную интригу пьесы, очертить бытовые подробности. В последующих двух актах сюжет развивался и достигал кульминации в третьем действии: здесь звучало большинство напевов, считавшихся образцовыми с точки зрения поэтического языка и музыкального воплощения. Четвертый акт служил развязкой. «Клин» (интермедия) всегда выступал в качестве связующего звена, он мог предварять спектакль, или появляться между действиями, но он никогда не замыкал пьесу.

В *юань цзацзюй* большое внимание уделялось искусству пения. Хотя спектакль включал в себя инструментальную музыку, речевые монологи и диалоги, акробатическое искусство и другие компоненты театрального синтеза, пение играло наиболее важную роль.

В истории китайского *сицзюй юань цзацзюй* также называли северным *цзюй* (*бэйцзюй*). Исследователи указывают, что его система напевов включала в себя 335 типовых напева *цзюйпай*⁵¹, большинство из которых перешли из *дацзюй*, *чжугундяо* и других форм древнекитайского музыкально-театрального искусства, а также из народных песен северных регионов страны.

В каждом акте *юань цзацзюй* использовался ряд взаимосвязанных типовых напевов *цзюйпай* (цикл арий в системе одного *гун*-лада и на одну рифму), опиравшихся на единый мелодико-ритмический архетип: «Самый

⁵⁰ Dolby W. A History of Chinese Drama. London: Elek Books Ltd., 1976. 327 p. P. 41.

⁵¹ Yuen Ha Tang. The Aesthetics of Chinese Classical Theatre – A performer's view. P. 33.

длинный ряд состоял из двадцати шести песен, а самый короткий включал всего три»⁵², среднее количество обычно составляло от десяти до двадцати. Типовые напевы в *юань цзацзюй* звучали сольно, и единственному солисту - исполнителю главной партии (*чжэнмо* или *чжэндань*) нужно было спеть около шестидесяти арий в одном спектакле, опираясь всего на четыре типовых мелодии⁵³. В зависимости от амплуа главного персонажа сценарии *юань цзацзюй* подразделяли на *мобэнь* 末本 (мужское амплуа *мо*) и *даньбэнь* 旦本 (женское амплуа *дань*)⁵⁴.

На юге Китая во времена династии Сун доминирующей формой *сицюй* стал *наньси* (южный *сицюй*) или *наньцюй сивэнь* (тексты на южные мелодии). *Наньси* возник во времена династии Северной Сун (960-1127): он вырос из Вэньчжоу *сицюй* (город Вэньчжоу провинции Чжэцзян), и термин *наньси* распространился на все пьесы южного *сицюй* XI-XV веков. Жанр прошел долгий путь эволюции от фольклорного коллективного до оригинального авторского творчества, испытывая заметное влияние северного *цзацзюй*, распространившегося в южных регионах страны. Пьесы *наньси* могли быть весьма продолжительными, вбирая в себя десятки сцен (от 20 до 50). Ли Бинь указывает, что первоначально все арии *наньси* исполнялись а *carrella*, и лишь в XVI веке появилось инструментальное сопровождение⁵⁵. В числе важных открытий *наньси* исследователи⁵⁶ выделяют следующие:

- петь могли все действующие лица пьесы - соло, дуэтом или ансамблем в унисон;
- позволялось использовать разные лады в одном цикле напевов;

⁵² У Гоцинь. Беседы о китайском сицюй. Шанхай: Шанхай вэньи чубаньше, 1980. Р. 91.

⁵³ Guo Jingrui. The Features and Significance of Jingju Plays (1790 — 1911). PhD. Australia: University of Tasmania, 2002. 344 p. P. 43.

⁵⁴ Yuen Ha Tang. The Aesthetics of Chinese Classical Theatre – A performer’s view. PhD. The Australian National University, 2016. 237 p. P.34.

⁵⁵ Ли Бинь. История традиционного китайского театра. С. 17.

⁵⁶ См. об этом: 中國戲曲通史 История китайского традиционного театра. Ред. Чжан Гэн 張庚 и Го Ханьчэн 郭漢城, 1981. Вып. I. С. 419-440.

- создание *наньбэй хэтао* 南北合套 («созвучие мелодий севера и юга» - объединение *бэйцзюй* и *наньцзюй* в один цикл напевов) драматургом Шэнь Хэфу 沈和甫;
- декламационные вставки в вокальных партиях; сочетание пения с прозаической, либо стихотворной декламацией;
- отражение внутреннего состояния персонажей посредством пластики;
- появление комического амплуа *чоу*, характерного для народного театра.

Во время правления императора Чэнхуа (1466-1487) династии Мин драма *наньси* «переросла» в драматургическую форму **чуаньци** ⁵⁷ («повествование об удивительном»). Термин относился прежде всего к типовым сценариям, к которым обращались труппы в разных регионах Китая. Наибольшую известность изысканные по языку сценарии *чуаньци* получили в прочтении исполнителей музыкальной драмы *куньцзюй*: взаимодействие либретто *чуаньци* и музыки *куньцзюй* было теснее, нежели между другими формами *сицзюй*⁵⁸.

В представлении *чуаньци* пели все актеры, но большую часть текста озвучивали главные персонажи, как мужские, так и женские. В результате «приобщения» всех участников спектакля к пению, ведущие роли не были столь масштабны и трудны для исполнения, как в *юань цзацзюй*.

Чуаньци называли также южным *цы*. *Цы* и *цзюй* («песня») - китайские поэтические жанры, в которых слово было неразрывно связано с музыкой. Стихотворные тексты изначально создавались для исполнения с уже существующими типовыми мелодиями, которые предопределяли их размер, рифму и длину строк. *Цы* достиг расцвета в эпоху династии Сун (X-XIII века),

⁵⁷ Впервые термин *чуаньци* появился в рассказах, написанных на классическом китайском языке во времена династии Тан.

⁵⁸ Guo Jingrui. The Features and Significance of Jingju Plays (1790 — 1911). P. 44.

цюй во многом вырос на его основе и унаследовал поэтические традиции, ярко проявив себя во времена династии Юань (XIII-XIV века).

Главенство мелодии в *юань цзацзюй* и *чуаньци* позволило исполнителям сконцентрироваться на вокальном начале, что нашло отражение в китайской поговорке «пение хозяин, а речь - гость»⁵⁹. Тесная связь напева и поэтического текста предопределила возможность отнести сценарии *чуаньци* к жанру *тянь цы* или *тянь цюй* («сочинение песен»). От эпохи правления династии Мин до периода раннего Цин театральные трактаты были преимущественно сосредоточены на пении и напевах, а термин *цюй* использовался для обозначения *цзацзюй* и *чуаньци*. *Юань цзацзюй* также называли *юаньцюй*.

Приоритет музыкального начала нашел отражение в системе записи пьес: для вокализованного текста использовался крупный шрифт, в то время как речевые диалоги были зафиксированы мелким шрифтом. Важность пения в *юань цзацзюй* и *чуаньци* привела к тому, что публика воспринимала их как «слуховое искусство», посещение спектаклей характеризовалось как *тин си* («прослушивание театра»), а актеров называли *чан* («певцы»). В период расцвета популярного *сицюй*, пекинской оперы и других разновидностей региональных драм терминология изменилась: спектакли стали называть *каньси* («зрительный театр»), а исполнителей - *цзо* (актеры). Понятие «*цюй*» перестало фигурировать в обозначении новых типов *сицюй*, а было заменено на «*цзюй*» («действовать и говорить»)⁶⁰.

В начале династии Мин из театра *наньси* произросли четыре популярных местных театральных стиля - *юйяо* 余姚 (провинция Чжэцзян), *хайянь* 海盐 (Хайянь), *иян* 弋阳 и *куньшань* 昆山 (или *кунь*). Расцвет куньшаньского театра, основанного на напевах *куньшаньцян* (*куньцян*) (昆山腔), оказался тесно связан с местом его рождения - уездом Куньшань, расположенным в районе диалектов *у*, который в настоящее время охватывает Шанхай в юго-восточной

⁵⁹ Цит. по: Ли Юй. Обсуждение *сицюй*. Пояснения и комментарии Чэнь До. Чанша: Хунань Жэньмин чубаньше, 1981. Р. 86.

⁶⁰ См. об этом: Guo Jingrui. The Features and Significance of Jingju Plays (1790 — 1911). Р. 48.

провинции Цзянсу и большинство областей провинции Чжэцзян. Регион расположен недалеко от моря: это способствовало подъему его соляной промышленности и успешной торговле. Экономическое процветание предопределило смещение центра страны с севера на юг еще во времена династии Сун (960-1279).

Южная область Китая привлекала множество людей из разных слоев общества. Миграция заметно влияла на художественную жизнь: множество деятелей традиционного театра перебрались в район у в конце династии Юань, в частности, известные драматурги - Гуань Ханьцин, Ма Чжюань и Бай Пу⁶¹. Таким образом, центр *сицюй* переместился в провинции Цзянсу и Чжэцзян - самые богатые и густонаселенные районы. Особенным вниманием пользовался живописный город Сучжоу с озером Сиху.

Интенсивный процесс становления куньшаньской драмы шел в период правления династий Юань и Мин. В конце юаньской эпохи на развитие жанра заметно повлиял музыкант Гу Цзянь. Большой вклад в его усложнение внес драматург Лян Чэньюй 梁辰鱼 (1521-ок.1594), а также актер и музыкант Вэй Лянфу 魏良辅 (1489-1566). После многих лет напряженной работы с куньшаньским, иянским и хайяньским театральными стилями он преобразил *куньцян* в новый стиль, названный *шуймодяо*⁶² (水磨调). Среди его основных характеристик выделяют⁶³:

- установление интонационного соответствия между мелодией и речью: поскольку китайский язык тональный и каждый слог характеризуется опорой на один из 4 тонов, мелодическая линия не должна противоречить тоновой принадлежности слов;
- объединение двух стилей: северного *бэйцюй* (с преобладанием гептатонных звукорядов и обилием мелодий в быстром темпе) и

⁶¹ Guo Jingrui. The Features and Significance of Jingju Plays (1790 — 1911). P. 52.

⁶² *Шуймо* – последний этап обработки мебели из красного дерева, когда мастер натирает ее травой для гладкости и блеска.

⁶³ 中國昆曲藝術 Искусство китайского театра куньцюй. Под ред. У Синьлэй 吳新雷 и Чжу Дунлинь 朱棟霖. Цзянсу: Издательство просвещения Цзянсу, 2004, 523 с. С. 15-21.

южного *наньцюй* (с преобладанием пентатоники и обилием мелодий в медленном темпе) в одну типовую систему напевов;

- совершенствование инструментального сопровождения. В *бэйцюй* было принято использовать струнные щипковые инструменты в качестве аккомпанемента пению, тогда как *наньцюй* изначально исполнялся а *саррелла*, а позднее с участием ударных инструментов. Синтезируя два стиля, Вэй Лянфу сохранил ударные и струнные (*пина*, *саньсянь*), добавив к ним духовые - поперечную флейту *дицзы* и продольную флейту *сяо* для сопровождения арий.

Интенсивное художественное развитие *шуймодяо* было поддержано аристократией, и вскоре жанр получил название *куньцюй*, став эталоном «изысканного *сицюй*». Классические пьесы Тан Сяньцзу (1550–1616) («Четыре сна в Линьчуани»: «Пурпурная шпилька», «Пионовая беседка», «Сон о Нанькэ», «Сон в Ханьдань») и Шэнь Цзин (1553–1610) («Благородные рыцари») помогли утвердить господство *куньцюй* в театральных кругах. В период правления императора Ваньли (1573–1620) *куньцюй* стал популярен во всей стране, а его типовые напевы были признаны *гуаньцянь* 官腔 - официальным мелодическим стилем⁶⁴.

На протяжении всей истории развития *куньцюй* искусство традиционного театра отшлифовывалось множеством выдающихся исполнителей. По словам ученого династии Мин Сюй Вэя (1521–1593), куньшаньские актеры издревле славились мастерством пения, поэтому на протяжении веков императорский двор выбирал артистов преимущественно из района диалектов у. Исполнителей из Сучжоу можно было обнаружить по всей стране. Во времена династии Цин улица в Пекине, на которой жили артисты *куньцюй*, называлась «улица Сучжоу», а здание гильдии актеров

⁶⁴ Yuen Ha Tang. The Aesthetics of Chinese Classical Theatre – A performer’s view. P. 38.

сицюй в Янчжоу носило имя «Улица Сучан (пение Сучжоу)»⁶⁵. На Праздник середины осени в Сучжоу ежегодно устраивали конкурс на лучшее исполнение арий *куньцюй*. Постепенно шел процесс совершенствования искусства актерской игры, оттачивания движений и жестов *шэньдуань* (身段)⁶⁶.

В подготовке молодых актеров *куньцюй* особого упоминания заслуживают частные театральные труппы (*цзя юэ*), принадлежавшие богатым аристократам, землевладельцам, купцам. Их главная задача состояла в том, чтобы выступать на семейных торжествах (свадьбы, дни рождения, календарные праздники) и встречать гостей. Владельцы таких трупп обычно имели хорошее литературное образование и были знатоками искусства. Во времена династий Мин и Цин было принято «передавать» коллективы из поколения в поколение. Благодаря устойчивой материальной поддержке техника исполнения в профессиональных коллективах Хэ Лянцзюня (1506–1573), Ван Сицзюэ, Шэнь Цзин и Чжан Дая (1597–ок.1666) постоянно развивалась и совершенствовалась. Некоторые меценаты, знакомые с актерским искусством, лично обучали артистов, например, Жуань Дачэн (ок.1587-ок.1646) эпохи поздней династии Мин. Из частных театральных коллективов вышли многие известные драматурги своего времени, в частности, Шэнь Цзин, Хэ Лянцзюнь, Ли Юй⁶⁷.

Камерность домашних спектаклей определила состав аккомпанирующего инструментального ансамбля: «поперечная бамбуковая флейта *цюйди* и пара ударных *губань* (на малом барабане *баньгу* и трещотке-кастаньете *пайбань* играл один музыкант) для отбивания ритма. В более масштабных постановках добавлялись такие инструменты, как бамбуковая продольная флейта *сяо*, бамбуковый или тростниковый губной орган *шэн*, цитра *чжэн*, четырехструнная грушевидная лютня *пина*, плоская круглая

⁶⁵ Guo Jingrui. The Features and Significance of Jingju Plays (1790 — 1911). P. 53.

⁶⁶ Yuen Ha Tang. The Aesthetics of Chinese Classical Theatre – A performer's view. P.48.

⁶⁷ Guo Jingrui. The Features and Significance of Jingju Plays (1790 — 1911). P. 53.

лютня *юэцин* («лунная гитара»), трехструнная лютня с длинной шейкой *саньсянь*, а к ударным присоединялись большой и малый гонги (*дало*, *сяоло*) и тарелки *наобо*»⁶⁸.

Изящный поэтический слог и утонченная музыка превратили жанр в образцовый классический *сицюй*. Яркими выразителями его эстетики стали пьесы «Пионовая беседка» «牡丹亭» Тан Сяньцзу, «Нефритовая шпилька» «玉簪記» Гао Ляня, «Дворец вечной жизни» «長生殿» Хун Шэна, «Веер с персиковыми цветами» Кун Шанжэня, имевшие эпохальное значение. Благодаря своему высокому художественному уровню они стали известны в Северном и Южном Китае. В Пекине во времена правления ранней династии Цин пьесы пользовались огромной популярностью, их охотно ставили в Запретном городе. Таким образом, высокопрофессиональный *куньцюй* превратился в изысканный театр императорского двора.

Кроме высокой театральной традиции развивались низкие демократичные жанры⁶⁹. Среди самых ранних форм выделим *цинъюан* и ияньскую драму, основанную на напевах *ияньцян*, сложившуюся в районе Иян юго-восточной провинции Хунань во времена правления поздней династии Юань и ранней династии Мин (XIV век). Пьесы *ияньцян* были популярны в небольших городах и поселках, их ставили на площадях или в маленьких театрах *цаотай*. Специфика уличного исполнения способствовала формированию самой яркой характеристики *ияньцян* – сопровождающего хора *банцян*, часто из-за кулис повторяющего последние фразы арии солиста и усиливающего громкость их звучания. Выступления на открытых площадках требовали пения в высоком регистре, мощности и яркости звука. Так *ияньцян* получил свое второе название - *гаоцян* («высокие напевы»)⁷⁰.

⁶⁸ Будаева Т. Истоки Пекинской оперы: музыкальная драма *куньцюй* // Общество и государство в Китае, 2015. / ред. колл.: А. И. Кобзев и др. М.: ФГБУН Институт Востоковедения РАН, 2015. Т. XLV. Ч. 2. С. 402-409. С. 405.

⁶⁹ Guo Jingrui. The Features and Significance of Jingju Plays (1790 — 1911). P. 55.

⁷⁰ Ibid. P. 55.

Иянциан в основном был направлен на простую крестьянскую аудиторию, и аристократическая публика относилась к нему пренебрежительно. Поскольку классический язык сценариев *чуаньци* был малопонятен сельскому слушателю, в либретто начали появляться специальные вставки *гуньдяо* на разговорном бытовом языке, поясняющие действие пьесы⁷¹. Это могли быть развернутые фрагменты (*чаньгун* 暢滾), либо фразы между строками напева (*цзягун* 加滾 или 夾滾). *Гуньдяо* писали в стихотворной форме с параллельной рифмой. Как правило две строки включали в себя по 7 иероглифов (в некоторых случаях 5 или 4) и озвучивались в быстром темпе, что заметно отличало их от плавной декламации *куньцюй*.

Хотя представители высокого сословия смотрели на *иянциан* свысока и называли его «вульгарным пением» («俗唱»), противоположным «утонченной музыке» («雅音») *куньцюй*, его репертуар продолжал расширяться и пользоваться большим успехом у публики. К числу основных черт отнесем⁷²:

- сюжеты в основном заимствованы из народных легенд и сказаний, хорошо знакомых аудитории;
- доступный язык;
- свободная форма, состоящая из *тугэ* 徒歌 (сольное пение в сопровождении ударных инструментов) и хора *банцянь*, позволяющих легко синтезироваться с любым региональным стилем пения. В результате *иянциан* породил большое количество новых локальных жанров;
- большое значение эффектных акробатических сцен и боевых искусств *уси* 武戏 с использованием настоящего оружия.

Циньцянь (秦腔, «циньский напев») зародился в регионе Тунчжоу в центральной провинции Шаньси, отсюда его второе название *тунчжоу банцзы*. В результате многолетних исследований было доказано, что *циньцянь*

⁷¹ Mackerras C. P. The Rise of the Peking Opera. London: Oxford University Press, 1972. 316 p. P. 6.

⁷² Yuen Ha Tang. The Aesthetics of Chinese Classical Theatre – A performer's view. P.40.

ведет свое происхождение из области, расположенной на границе трех провинций: Тунчжоу в провинции Шаньси, Пучжоу в провинции Шэньси и северо-западной части провинции Хэнань. Самое раннее упоминание о *цинъюан* относится ко времени правления минского императора Ваньли (1573-1619). Жанр интенсивно развивался до последних лет правления цинского императора Цяньлуна. *Цинъюан* широко распространился и имел большое влияние, впоследствии инициировав формирование разветвленной системы *банцзыцян* (система напевов *сицюй*, исполняемых под аккомпанемент деревянных колотушек *банцзы*)⁷³. Кроме ударных, в ансамбль *цинъюан* входила двухструнная скрипка *хуцинь*⁷⁴ и струнно-щипковый инструмент *юэцинь*.

В отличие от системы *цюйпай ти* традиционных *кунъюй* и *иянцян* (*гаоцян*), *цинъюан* (*банцзыцян*) являет собой самую раннюю форму *банъюан* (*банъюан ти*)⁷⁵. В истории *сицюй* возникновение *банъюан ти* ознаменовало формирование нового стандарта, отличного от *кунъюй*.

К началу династии Цин *цинъюан* распространился в Пекине, где он произвел неоднозначное впечатление на аристократическую аудиторию. Так, Лю Сяньтин (1648-1695) находил музыку *цинъюан* слишком печальной. Другой цинский ученый, Чжэнь Цзюнь, писал: «Звук *банцзыцян* был грустным, огорчающим слушателей. Я только что вернулся из Южного Китая и был потрясен, когда впервые услышал эту музыку. Однако многие из литераторов и чиновников оценили такие звуки»⁷⁶. Грустные напевы *цинъюан* органично вписались в драматичный и весьма напряженный тон китайского искусства XVII века, отразившего трагическое время военных событий, невзгод и

⁷³ На севере Желтой реки бытовали Пучжоу *банцзы*, Дайчжоу *банцзы*, Дунлу *банцзы* и Хэбэй *банцзы*. В западной части провинции Хэнань Юйси *банцзы* и Наньян *банцзы*; в провинции Шаньдун Цаочжоу *банцзы* и Цинчжоу *банцзы*. Провинция Шэньси была разделена на четыре региона: Тунчжоу *банцзы* (восточный регион), Сиань Луаньтань (средний регион), Сифу Цинъюан (западный регион) и Хандяо Гуангуан, также называемый Хандяо Цинъюан (южный регион).

⁷⁴ Разновидность *хуцинь* – двухструнная скрипка *цзинху* – станет ведущим инструментом ансамбля пекинской оперы.

⁷⁵ О *банъюан ти* речь пойдет далее.

⁷⁶ Чжэнь Цзюнь. Вести издалека. Пекин: Бэйджин Гуцзи Чубаньше, 1982. С. 174.

разорения. Гибкость и пластичность напевов *цинъюан* «проложили путь для дальнейшего развития китайской театральной музыки»⁷⁷. В 1780-е годы пьесы *цинъюан* были запрещены правительством из-за содержащихся в них «непристойных сцен». Вынужденно покинув Пекин, труппы продолжили с большим успехом выступать в Южном Китае.

Стиль *пихуанцянь* сложился на пересечении двух региональных напевов - *сипи* и *эрхуан*. Мелодии *сипи* ведут свое происхождение от напевов *цинъюан*, распространившихся в начале династии Цин в Ухане через регион Сяньян в провинции Хубэй. Слившись с местными фольклорными песнями, *цинъюан* инспирировал зарождение стиля *сипи*: жители провинции Хубэй называли так поэзию «*пи*» («песни»), пришедшую с запада («*си*»).

Генезис стиля *эрхуан* сложнее. Существует несколько версий его происхождения: зародился в округах Хуанган и Хуангби провинции Хубэй («мелодии округов с двумя хуанами»); возник в уезде Ихуан провинции Цзянси; сформировался в провинции Аньхой. Поскольку Цзянси, Хубэй и Аньхой являются соседними провинциями, возможно *эрхуан* возник на их пересечении и впитал в себя особенности названных регионов⁷⁸.

В конце XVII - начале XVIII веков *эрхуан* и *сипи* объединились, образовав *пихуанцянь*. К наиболее известным его разновидностям относят театр Ханьси (Хубэйси) с доминантой напевов *сипи*, и Аньхойси с преобладанием напевов *эрхуан*. Слияние Ханьси и Аньхойси в середине XIX века привело к формированию пекинской оперы *цзинцзюй*, которая стала одним из самых влиятельных жанров с системой напевов *пихуан* (термин *пихуан* иногда даже использовался для обозначения *цзинцзюй*).

Люцзыцянь также относится к числу региональных музыкальных стилей, повлиявших на формирование *цзинцзюй*. Он возник в восточной провинции Шаньдун в начале XVII века и получил распространение в Цзянсу и Хэнани.

⁷⁷ 张庚、郭汉城，《中国戏曲通史》，北京，中国戏曲出版社，1984，190. Чжан Гэн, Го Ханьчэн, История китайского традиционного театра. Пекин: Издательство «Китайская опера», 1984. Вып. 3. 190 с. С. 87.

⁷⁸ Су И. Обзор двухсотлетнего развития сицюй. Пекин: Бэйджин Яньшань Чубаньше, 1990. С. 9.

В пекинскую оперу на заре ее развития вошли многие народные песни *люцзы*, в частности, «*Хуан ин эр*» («Иволга»), «*Ва Ва*» («Младенец»), «*Шань по ян*» («Козы на холме»)⁷⁹.

Таким образом, каждая из систем *сицюй* складывалась в разных частях Китая: *куньцюй* и *иянцян* возникли на юге (*иянцян* во времена ранней династии Цин приобрел чрезвычайную популярность в Пекине как *цзинцян*); *банцзыцян* пришел с запада; *люцзыцян* - с востока. Не случайно в стране сложились устойчивые выражения «южный *куньцюй*», «восточный *люцзыцян*», «западный *банцзыцян*». Позднее большое распространение получил *пихуанцян*. Каждую региональную группу театральных жанров характеризовал свой круг типовых напевов *шэнцян* (声腔, *шэн* - «звук», *цян* - «мотив», «мелодия»), которые могли пересекаться и дополнять друг друга. В связи с исторически сложившейся системой выделяют четыре типа *шэнцян*: *куньцян*, *банцзыцян* (*цинцян*), *гаоцян* (*иянцян*) и *пихуанцян*.

В XVIII столетии по причине быстрого роста локальных жанров *сицюй* разделился на классический аристократический «изящный» *сицюй ябу* 雅部 и популярный «пестрый» простонародный *сицюй хуабу* 花部⁸⁰. Классический *сицюй* нашел свое выражение прежде всего в придворном жанре *куньцюй*, а популярный *сицюй* - в первую очередь во всевозможных региональных разновидностях китайского традиционного театра, которые называли *луаньтань* 乱弹 («хаотичная игра»)⁸¹ или *хуабу луаньтань* 花部乱弹.

Изначально это понятие не содержало негативных коннотаций и употреблялось для обозначения сопровождающего спектакль

⁷⁹ Guo Jingrui. The Features and Significance of Jingju Plays (1790 — 1911). P. 60.

⁸⁰ Yuen Ha Tang. The Aesthetics of Chinese Classical Theatre – A performer’s view. P. 49-50. Подобные противопоставления типичны для китайской культуры, например, в традиционном инструментальном репертуаре музыку для *циня* традиционно считают «изысканной», музыку для *чжэна* – «простонародной». (Старостина Н.Б. О стилистических особенностях фучзяньского музыкального жанра наньинь //Вестник культурологии, 2021. №2 (97). С. 104-112. С. 107).

⁸¹ Guo Jingrui. The Features and Significance of Jingju Plays (1790 — 1911). P. 89.

инструментального ансамбля с участием струнных⁸². Постепенно так стали называть «небрежную игру», а впоследствии целый ряд локальных театральные жанров. Термин точно отразил ломку традиционной системы жанровой иерархии и огромную жизненную силу народных театров.

Период *луаньтань* ведет свое начало со времени правления императора Сюаньэ 玄烨, правившего под девизом «Канси» 康熙 (1654-1722, династия Цин), когда *цинъюань* был отнесен к «хаотичным пьесам», а завершается утверждением господства жанра *цзинцзюй* как доминирующей разновидности *сицюй* во времена поздней династии Цин. Противостояние между региональными жанрами и *кунъюй* продолжалось почти сто лет. Оно вошло в историю как Соперничество между *хуабу* и *ябу* 花雅之争.

И классический, и популярный *сицюй* имел свою стабильную аудиторию. Большую часть слушателей *кунъюй* составляло высшее сословие - императорские придворные чиновники, в то время как популярный *сицюй* был востребован в самой демократичной среде. Социальные изменения в обществе способствовали упадку *кунъюй* и росту популярности «пестрого» *сицюй*.

Первой причиной указанных изменений стали официальные политические реформы. Чтобы помешать правительственным чиновникам вести расточительный образ жизни, правительство Цин запретило им владеть частными театральными труппами, в результате это привело к коммерциализации исполнительского искусства. Театр начинает переориентироваться на вкусы менее образованных социальных групп, предпочитавших доступные их пониманию жанры. Экономический подъем в XVIII веке пробудил повышенный интерес к театру в народной среде. Купцы часто нанимали для выступлений на праздниках и семейных торжествах коллективы из своих родных мест и таким образом «облегчали обмен

⁸² Мэн Шуфань. Исследование китайской музыки баньши. Тайпей: Вэньцзинь Чубаньше, 1991. Р. 195.

традициями различных форм драмы»⁸³. В результате сформировалось множество новых разновидностей региональных опер. *Сицюй* достиг беспрецедентного уровня разнообразия.

Классический *сицюй* оказался не готов к кардинальным жанровым трансформациям и выглядел архаичным и устаревшим. Между тем *куньцюй* столетиями служил эталоном высокого стиля, репрезентируя полюс аристократического *сицюй* и оказывая влияние на другие разновидности традиционного китайского театра (в особенности на пекинскую оперу).

В конце цинского правления доминирующим театральным жанром стал *цзинцзюй*. История его зарождения уходит в конец XVIII века, когда в 1790 году первая аньхойская оперная труппа во главе с Гао Лантином 高朗亭 была приглашена в Пекин для выступления на праздновании 80-летия императора Цяньлуна (1711 - 1799)⁸⁴. Ее репертуар был весьма разнообразен и включал в себя различные региональные виды драм: «Когда труппа из Аньхоя прибыла в Янчжоу, то исполняла в основном *эрхуанцян*, но также *куньцюй*, *чуйцян*, *ситицян* и так далее»⁸⁵. Труппа была очень известна: ее руководитель Гао Лантин выступал в женских амплуа *дань*, объездил с гастролями многие регионы страны и даже был назначен главой общества пекинских актеров «Храм Цзинчжун»⁸⁶.

Возглавляемая им труппа называлась «*Саньцин*» («Три праздника») - в честь союза трех театральных жанров - *аньцин хуабу*, *цзинцян* и *цинцян*, традиции которых он объединил в своих пьесах⁸⁷. Современники отмечали: «Даже без пения имитация женской осанки Гао Лантина - каждый взгляд и улыбка, каждое движение тела - были невероятно изысканными, представляли высшее искусство»⁸⁸. Успех актера в Пекине инспирировал бум гастролей

⁸³ Dolby, W. A History of Chinese Drama. P. 146.

⁸⁴ Yuen Ha Tang. The Aesthetics of Chinese Classical Theatre – A performer’s view. P.51.

⁸⁵ Dolby, W. A History of Chinese Drama. p. 158.

⁸⁶ Guo Jingrui. The Features and Significance of Jingju Plays (1790 — 1911). P. 92-93.

⁸⁷ Ibid. P. 93.

⁸⁸ Цит. по: Yuen Ha Tang. The Aesthetics of Chinese Classical Theatre – A performer’s view. P. 51.

оперных трупп из Аньхоя: вслед за «*Саньцин*» последовали коллективы «*Сыси*» («Четыре радости»), «*Чуньтай*» («Весенний период») и «*Хэчунь*» («Нежная весна»), которые стали называть «четырьмя великими аньхойскими компаниями» («*Сыда хуйбань*») ⁸⁹.

Каждая труппа выделялась уникальными характеристиками. Ян Маоцзинь, ученый династии Цин, отмечал, что труппа «*Сыси*» была лучшей в пении драмы *куньцюй*, сохраняя классическую манеру и элегантность жанра, «*Саньцин*» выделялась злободневным репертуаром, «*Хэчунь*» совершенствовала сцены акробатики и боя, и часто ставила пьесы по мотивам классической литературы («Роман о трех царствах» и «Берег воды»), «*Чуньтай*» успешно обращалась к детскому театру. Четыре великих театральных коллектива провинции Аньхой развивали свой неповторимый стиль и дополняли друг друга.

В период правления императора Даогуана (1821-1850) в Пекин приехали актеры Юй Саньшэн 余三胜, Ван Хунгуй 王洪贵 и Ли Лю 李六 из провинции Хубэй, которые начали выступать с аньхойскими труппами на одной сцене. Это помогло синтезировать стили пения хубэйского *синциян* и аньхойского *эрхуанциян*, которые в конечном итоге легли в основу музыкальной системы *цзинцзюй* (в начале своего существования жанр носил название *тихуанцзюй*) ⁹⁰.

Синтез различных традиций породил разные способы произношения текста драмы. Каждый известный актер декламировал слова своей роли по-особенному: Чэн Чангэн (1811–1879) говорил на диалекте провинции Аньхой; Юй Саньшэн (1802–1866) - на диалекте провинции Хубэй; Чжан Эркуй (1814-1860) использовал пекинский диалект. Важный шаг к унификации языка *цзинцзюй* сделал великий актер Тань Синьпэй (1847-1917), выступавший на пекинской сцене в средний период правления императора Гуансюй (1875-1908) с опорой на хубэйский диалект. Позже его стиль был освоен учащимися

⁸⁹ Mackerras C. The Rise of the Peking Opera 1770-1870. P. 124-125.

⁹⁰ Mackerras, C. Chinese Drama - A historical Survey. Beijing: New World Press, 1990. 274 p. P. 60.

школы *сицюй* «*Силянчэн*» и закрепился в театральной практике как язык пекинского *сицюй*⁹¹.

Таким образом, пьесы *цзинцзюй* ставили на литературном языке, включавшем в себя особенности аньхойского, хубэйского и пекинского диалектов. Синтез различных наречий и региональных театральных традиций предопределил жизнеспособность и популярность жанра. Получив заслуженную известность в Пекине, аньхойские труппы стали путешествовать с гастрольями по югу страны. В Шанхае спектакли вызвали повышенный интерес и там жанр получил название *цзинцзюй* (*цзин* – Пекин, *цзюй* – театр) или *цзинси*.

В истории китайского *сицюй* именно пекинскую оперу дольше других видов регионального театра было принято относить к *луаньтань*. Во многом это было обусловлено пестротой и жанровой разнородностью спектаклей. Выступления аньхойских трупп могли включать в себя традиции *куньцюй* (первое действие), напевы *банцзыцянь* (второе действие) и *синицянь* (третье действие) в рамках одного спектакля. Ярким примером является пьеса «Девять лotosовых фонарей» о слуге, спасающем своего хозяина. Спектакль был поставлен на основе одноименной пьесы *чуаньци*⁹² драматурга Чжу Цзочао и состоял из двенадцати сцен. Первая сцена включала в себя напевы *куньцюй* и *пихуанцянь*, четвертая – *куньцюй*, в остальных звучали мелодии *пихуанцянь*. В пьесе «Цветок лотоса», также состоявшем из двенадцати сцен, первые три сцены опирались на традиции *куньцюй*, остальные – на *пихуанцянь*. Традиционная пьеса *цзинцзюй* «Женитьба в чулане», написанная драматургом эпохи династии Цин⁹³, включала в себя мелодии *куньцюй*, *банцзыцянь* и *пихуанцянь*⁹⁴.

⁹¹ См. об этом: Guo Jingrui. The Features and Significance of Jingju Plays (1790 — 1911). P. 95.

⁹² См. Го Цзинжуй, Чэн Вэйву и др. Краткое изложение репертуара Че Ван Фу. Гуанчжоу: Чжуншандаксуэ Чубаньше, 1989. С. 251.

⁹³ 上海艺术研究所、中国戏曲家协会上海分会, 《中国戏曲曲艺辞典》, 上海, 上海辞书出版社, 1981, 823. Словарь китайского *сицюй* и форм китайского народного искусства. Шанхай: Шанхай Цышу Чубаньше, 1981. С. 604.

⁹⁴ Guo Jingrui. The Features and Significance of Jingju Plays (1790 — 1911). P. 98.

Сами анхойские труппы мало беспокоились о том, к какому типу *сицюй* принадлежат. Однако по мере того, как коллективы продолжали объединять в своих спектаклях разные виды *сицюй* и синтезировать их вместе, они постепенно утрачивали свою идентичность и уже не могли быть классифицированы как анхойский театр. Термин *луаньтань* – хаотичное смешение – точно выражал эклектичную сущность такого рода постановок, которых к 1908 году насчитывалось уже более трехсот.

Важнейшими жанровыми составляющими спектаклей *цзинцзюй* были: музыка (вокальная и инструментальная), разговорные диалоги и боевые искусства. Однако эти компоненты присутствовали в пьесах в различных пропорциях. Так, театр *байкоу си* («театр диалогов») в стиле устной народной драмы⁹⁵ представлял спектакли с минимальным участием музыки. Например, пьеса «Объяснение детской песенки» содержала шесть тысяч китайских иероглифов, из которых только сорок иероглифов предполагали вокальное исполнение. Часто в основе спектакля лежали комические разговорные диалоги, построенные на вопросах и шуточных ответах.

В юмористических постановках возросло значение амплуа комика *чоу*⁹⁶. Такие спектакли были невелики по масштабам и опирались на мелодии фольклорных песен, строками из которых «обменивались» герои *чоу* и *дань*. Например, пьеса «Уход за скотом» была построена на лирическом музыкальном диалоге пастуха Чжу Ци и молодой девушки-крестьянки.

Таким образом, драматургия сценариев *сицюй* в XIX столетии кардинально изменилась – на смену песенной сюитной форме *куньцюй* с приоритетом вокального начала пришел спектакль *цзинцзюй*, в котором равное место с пением заняли разговорные диалоги. Если сценарии *куньцюй* опирались на цельную классическую драматургию пьес *чуаньци*, то ранние

⁹⁵ Один из таких народных жанров – *шуошу* (или *пиншу*) – «рассказывание историй». Рассказчик *шуошужэнь* носит судейскую мантию и сидит за столом, держа в руках сложенный веер и молоточек, которым ударяет по столу, чтобы заставить аудиторию замолчать или акцентировать зрительское внимание и создать напряжение.

⁹⁶ Среди известных актеров *чоу* назовем Хуан Саньсюна (1813-?), Лю Ганьсяня (1817-1894).

образцы *цзинцзюй* представляли собой «рыхлые» по форме, эклектичные представления, вбирающие в себя признаки разных жанров китайской драмы.

В одном спектакле встречались различные виды *сицюй*, такие как *куньцюй*, *цинъцян*, *цзинцзюй*, *чуйцян*, *сипицян*. Сцены, построенные на комических диалогах театра *байкоу си*, сменялись музыкальными и акробатическими сценами. Актеры проявляли себя как универсальные исполнители, в совершенстве владеющие многими стилями. Синтез традиций и диалектов позволил им завоевать самую широкую аудиторию: зрители из разных провинций могли наслаждаться своим родным искусством и всевозможными видами *сицюй* на одной сцене.

Пестрота спектаклей уберегла ранний *цзинцзюй* от упадка, связанного с официальным запретом театра *луаньтань* в конце XVIII столетия. В 1798 году правительство Цин издало указ о запрете региональных форм китайского театра как оказывающих разрушительное воздействие на обычаи и нравы людей. Труппы, владевшие не только популярными жанрами *хуабу*, но и высоким классическим искусством *ябу*, смогли скорректировать репертуар и продолжить выступления.

Все это стало залогом богатства и разнообразия зрелого периода развития театра *цзинцзюй*: актеры, владевшие вокальным искусством *куньцюй*, усовершенствовали технику пения *цзинцзюй*; знаменитый актер и драматург Шэнь Сяоцин (1805-1855) соединил традиционную акробатику аньхойских трупп с сюжетом и сделал исполнение кунг-фу неотъемлемой частью спектаклей пекинской оперы.

Итак, в отличие от актеров *юань цзацзюй* и *куньцюй*, исполнители *цзинцзюй* демонстрировали универсализм - высокий уровень владения самыми разными навыками: «артистов *цзинцзюй* трудно превзойти: они играют, поют, декламируют, танцуют, а также часто выполняют акробатические трюки»⁹⁷.

⁹⁷ Wichmann, E. Listening to Theatre, The Aural Dimension of Beijing Opera. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991. 342 p. P. 1.

Драма *цзинцзюй* изначально формировалась в синтезе искусства пения и актерского мастерства, которое включало в себя акробатику и владение навыками сценического боя. По воспоминаниям современников: «актеры демонстрировали всевозможные акробатические трюки, такие как ходьба по канату, сальто и огненные ленты. Их действия были чрезвычайно опасными и захватывающими. В самые напряженные моменты зрители громко аплодировали»⁹⁸.

Второй важной особенностью *цзинцзюй* является увеличение количества диалогов в пьесах и опора на диалекты. Это осовременило жанр и приблизило его к широкой аудитории. Ученые династии Цин, воспитанные на классической поэзии, считали язык *пихуан* (*цзинцзюй*) вульгарным. Однако сочные бытовые выражения вполне соответствовали комединому репертуару и особенностям композиции пекинской оперы, в которой преобладали разговорные монологи и диалоги. Представители разных сословий говорили в пекинской опере на разных языках: персонажи с высоким социальным статусом опирались на классический литературный язык *вэньянь* (文言), простолюдины пользовались разговорным языком *байхуа* (白话).

Третья особенность проявилась в принципе мелодического развития *баньцзян ти*, обусловленного правилами стихосложения с опорой на куплеты из одной-двух строф по две строки в каждой (строка состояла из 7 или 10 иероглифов). По традиции *сицюй* поэтические тексты арий накладывали на типовые напевы.

Концентрация жанров *юань цзацзюй* и *куньцюй* на пении, а *цзинцзюй* на разговорных диалогах была обусловлена эволюцией в развитии литературно-поэтических жанров. В средние века китайские ученые предпочитали выражать свои мысли и чувства в стихотворной форме. Наиболее показательным жанром династии Тан был жанр *ши* («стихотворение»), династии Сун - *цы*, династии Юань - *цюй*. Форма песенной сюиты в

⁹⁸ Цит. по: Guo Jingrui. The Features and Significance of Jingju Plays (1790 — 1911). P. 45.

традиционной драме фактически была основана на искусстве пения и стихосложения *цы* и *цюй*.

Важность разговорных диалогов в пекинской опере династии Цин была, в свою очередь, обусловлена интенсивным развитием литературы. Известный поэт и драматург Ли Юй (1610-1680)⁹⁹ провел аналогию с описанием исторических событий в китайской литературе: от нескольких строк до подробных комментариев. Речевые диалоги в *сицюй* также постепенно разрастались, в то время как роль пения уменьшалась. В эпоху династии Цин было опубликовано внушительное количество романов, превзошедших по популярности утонченную поэтическую лирику. Указанные процессы оказали влияние на традиционный китайский театр, в котором заметно возрастало значение речевого начала. Подобно тому как в литературе романы вытесняли классические стихотворные формы, высокий *сицюй* постепенно приходил в упадок, уступая место многочисленным разновидностям народного театра.

1.2. Музыкально-формообразующие и жанровые принципы *сицюй*

Музыка *сицюй* неразрывно связана с поэтическим текстом и опирается на две основные системы формообразования: *цюйпай ти* 曲牌体 (сюитная форма *цюйпай*) основана «на последовательности многочисленных типовых инструментальных и вокальных “формул-клише” *цюйпай* 曲牌»¹⁰⁰; *баньцян ти* 板腔体 (организация театрально-музыкальной формы) основана на системе напевов *цяндяо* (腔调, «напев») и последовательной смене различных метротемпов *баньши* (板式, «модель метра»).

Сюитный принцип смены *цюйпай ти* можно обнаружить во многих разновидностях *сицюй*, включая *куньцюй* и жанры с напевами *гаоцян*, например в *чуаньцзюй гаоцян* из Сычуани, *сянцзюй гаоцян* из Хунани, *юэси*

⁹⁹ Ли Юй. Обсуждение *сицюй*. С. 87-88.

¹⁰⁰ Будаева Т. Истоки Пекинской оперы: музыкальная драма *куньцюй*. С. 406.

гаоцян из Аньхоя. Классический *сицюй* сформирован на мелодической системе *цюйпай ти*, некоторые разновидности популярного *сицюй* – на системе *баньцян ти*. Пекинская опера, возникшая в недрах народного театра *луаньтань*, являет собой яркий пример *баньцян ти*, а аристократическая опера *куньцюй* – показательный образец *цюйпай ти*.

Поэтические либретто *куньцюй* написаны так, чтобы соответствовать последовательности мелодий *цюйпай*, избранных из существующего типового репертуара. Кроме того, стихотворный текст должен совпадать с конкретным напевом по количеству строк, слогов в строке, тональному ряду и рифме. Каждый напев *цюйпай* носит живописное литературное название, отмеченное в либретто знаком, указывающим на его структуру. Хорошо известными примерами являются «Катающийся вышитый шар», «Новая песня воды» и «Вино из цветов сливы». Знаменитый сборник *цюйпай* – «Тексты и напевы южных и северных песен в девяти ладах». Его составители - Чжоу Сяньюй, Цзоу Цзиньшэн, Сюй Синхуа, Ван Вэньлу, Сюй Инлун, Чжу Тинмяо сотрудничали с большой группой народных музыкантов в 1746 году (одиннадцатый год правления императора Цяньлуна, династия Цин). Сборник вобрал в себя 2794 различных *цюйпай*, а вместе с вариантами их общее количество составляет 4466¹⁰¹.

Цюйпай ти предполагает чередование типовых напевов *цюйпай* в рамках одной сцены или акта оперы. В зависимости от количества *цюйпай* утвердились три варианта формообразования, называемые *таошу*¹⁰²:

- Ряд различных *цюйпай*;
- один *цюйпай*, повторяющийся с вариантами;
- два *цюйпай*, называемых *му цзы дяо* («мать и сын»), которые вместе со своими вариантами составляют основную часть сцены или действия, обрамленного инструментальным вступлением и

¹⁰¹杨荫浏, 缪天瑞《中国音乐字典》, 北京, 人民音乐出版社, 1985. Словарь китайской музыки. Под ред. Ян Инъю и Мю Тяньжуй. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1985. С. 203.

¹⁰² Shen Nalin. The Integration of Chinese Opera Traditions into New Musical Compositions. P.50.

заклЮчением. Группа ударных инструментов играет формообразующую роль: она открывает и завершает не только всю оперу, но и каждый законченный фрагмент.

Система *цЮЙпай ти* опирается на два важных принципа: все *цЮЙпай* в сюите принадлежат одной системе *гун*-лада (*гун, шан, цзюе, чжи, юй*), а темп меняется от медленного к быстрому.

Темпы в системе *цЮЙпай*:

Rubato

Largo

Andante

Allegro

Rubato

Инструментальные формулы-клише *цЮЙпай*, распространенные в системах *цЮЙпай ти* и *баньцян ти*, «представляют собой законченные по форме пьесы», которые, подобно типовым напевам, «содержат в себе сугубо индивидуальные, хорошо запоминающиеся интонационные, ритмические черты, лейттемп и закрепленное название»¹⁰³.

Баньцян ти - система организации театрально-музыкальной формы, основанная на проведении напевов *цяндяо* в различных метротемпах *баньши*. Выбор лада, опорных тонов и особенностей интонационного рисунка определяется типом амплу актера¹⁰⁴. *Цяндяо* также «обладают конкретным названием, лейттемпом, а также рядом узнаваемых на слух специфических интонационных и ритмических параметров»¹⁰⁵.

Баньши представляет собой сложную «систему, объединяющую метр, размер, темп и характер мелодии»¹⁰⁶. Темп и метр диктует главный перкуссионист *гуши* («мастер барабанов»). Первая доля (сильная доля) *бань*

¹⁰³ Будаева, Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера). Автореферат на соискание ученой степени канд. иск. М., 2011. 28 с. С. 23.

¹⁰⁴ См. об этом: там же. С. 10.

¹⁰⁵ Там же. С. 10-11.

¹⁰⁶ Там же. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера). С. 12.

часто исполняется деревянными трещотками *банцзы*, а слабые доли *янь* озвучиваются маленьким высоким барабаном *баньгу*. В следующей таблице показаны метры *баньянь* (板眼), названия *баньши* и тактовые размеры пекинской оперы.

Таблица 1.

Баньянь: метр, фиксирующий смену сильных и слабых долей	Баньши: темп	размер
Без <i>баньянь</i>	<i>даобань, саньбань</i>	Свободный метр
Только <i>бань</i>	<i>люшуй, куайбань, яобань</i>	1/4
1 <i>бань</i> 1 <i>янь</i>	<i>юаньбань, эрлю</i>	2/4
1 <i>бань</i> 3 <i>янь</i>	<i>маньбань, куай саньянь</i>	4/4

Система *баньянь ти* используется во многих оперных традициях, таких как пекинская опера *цзинцзюй*, опера *циньян* из Шаньси, опера *танси* из Сычуани.

Пример использования *баньянь ти* в пекинской опере.

Таблица 2.

Баньянь: метр, фиксирующий смену сильных и слабых долей	Названия баньши	Темп	Размер
Без <i>баньянь</i>	<i>даобань</i>	Вступление	Свободный метр
1 <i>бань</i> 3 <i>янь</i>	<i>маньбань</i>	Largo	4/4
1 <i>бань</i> 3 <i>янь</i>	<i>куай саньянь</i>	Adagio	4/4
1 <i>бань</i> 1 <i>янь</i>	<i>юаньбань</i>	Moderato	2/4
1 <i>бань</i> 1 <i>янь</i>	<i>эрлю</i>	Allegro	2/4
Только <i>бань</i>	<i>люшуй</i>	Vivace	1/4
Без <i>баньянь</i>	<i>саньбань</i>	Rubato	Свободный метр

На практике выбор метротемпов *баньши* может варьироваться в зависимости от масштаба текста и драматургических требований.

Исторически в Китае сложилось множество региональных оперных стилей, которые в совокупности называются *сицью*. В ряде источников перечислено более 300 разновидностей локальных драм¹⁰⁷, некоторые из которых ушли в прошлое, другие находятся на грани исчезновения, но многие до сих пор популярны, в том числе *цзинцзюй* (пекинская опера), *юэцзюй* (粤剧) (кантонская опера), *юйцзюй* (хэнаньская опера), *хуагуси* (хунаньская опера), *чуаньцзюй* (川剧) (сычуаньская опера), *куньцзюй* (куньшаньская опера), *пунсянь* (фуцзяньская опера), *пинцзюй* (хэбэйская опера), *ханьцзюй* (хубэйская опера), *цинцянь* (秦腔) (шаньсийская опера), *хуанмэйси* (黄梅戏) (хуанмэйская опера)¹⁰⁸, опера *эр жэньчжуань*¹⁰⁹ (二人转), опера *цайчаси*¹¹⁰ (采茶戏) и др.

Варианты классификации театра *сицью* приводит Ван Пэйи¹¹¹. В своей диссертации «Генезис и современное состояние региональных видов традиционного китайского театра сицью» он выделяет следующие критерии: региональный, жанровый, по характеру и продолжительности спектакля, сюжетно-содержательный, драматургический, социально-иерархический, по принадлежности к типовой системе напевов и различиям в составе аккомпанирующего инструментального ансамбля¹¹². Несмотря на разнообразие типов регионального театра, все *сицью* имеют общие черты¹¹³:

¹⁰⁷ Ли Бинь называет цифру более 400.

¹⁰⁸ Опера *хуанмэй* принадлежит к числу ведущих оперных жанров в Китае, зародилась в приграничных районах провинций Аньхой, Цзянси и Хубэй, а потому не имеет ярко выраженного местного колорита.

¹⁰⁹ *Эр жэньчжуань* (二人转) - региональная опера, распространенная на северо-востоке Китая и сочетающая в себе народные песни, танцы, шуточные диалоги.

¹¹⁰ *Цайчаси* (采茶戏) - локальная опера, популярная в южном Китае, музыка которой основана на горных песнях, исполняемых во время сбора чая, она довольно близка к опере *хуагуси* «цветочный барабан».

¹¹¹ Ван Пэйи. Генезис и современное состояние региональных видов традиционного китайского театра сицью. Автореферат на соискание уч. степени канд. иск. Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2016. 25 с.

¹¹² См. об этом. Ван Пэйи. Генезис и современное состояние региональных видов традиционного китайского театра сицью. С. 7.

¹¹³ Shen Nalin. The Integration of Chinese Opera Traditions into New Musical Compositions. P.21-22.

- 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*)¹¹⁴.
- Традиционные театральные сюжеты, на которых строится репертуар.
- Сюитный принцип строения формы, выраженный как на уровне чередования типовых арий, основанных на мелодиях системы напевов *цюйпай ти*, так и на уровне чередования напевов *цяндяо* в типовых метротемпах *баньцянь ти*.
- Аккомпанирующий ансамбль, состоящий из двух групп: *вэньчан* (文场 «гражданская сцена») - струнные и духовые инструменты, *учан* (武场 «военная сцена») - ударные инструменты. Первая сопровождала пение и танцы. Вторая – акробатику, сцены боя, декламацию, открывала и завершала каждый номер.
- Традиционное сочетание пения *чан*, декламации *нянь*, пластики, жеста *дзо* и акробатики *да*.

Пение *чан* (唱), декламация *нянь* (念), пластика и жесты *дзо* (做) и акробатика *да* (打) принадлежат к числу обязательных навыков традиционных китайских исполнителей *сицюй*. Они входят в систему обучения и в театральную практику, а потому называются «четырьмя навыками» (*сыгун* 四功). В каждом из них есть свои правила и условности.

Чан (*чан гун*).

Уникальные стили и техники вокального исполнения *сицюй* формировались в течение длительного периода времени. Основное внимание в них уделялось соотношению между текстом и мелодией, а также между мелодией и эмоциональным выражением. Главное требование к пению – ясная

¹¹⁴ В опере *куньцюй* также выделялось амплуа стариков *мо*. Подробнее об амплуа персонажей *сицюй*, особенностях костюмов и грима см.: Ли Бинь. История традиционного китайского театра.

артикуляция и ровность голоса. В результате сложился ряд вокальных приемов и техник, общей целью которых является выражение чувств персонажей посредством мелодии.

Исполнители *сицюй* опираются на традиционные вокальные приемы, к числу которых относятся¹¹⁵:

- *Дяосан* (吊嗓) : различные типы вибрации (медленная, средняя, быстрая) на гласных звуках в различном диапазоне;
- контроль дыхания *юньци* (运气) ;
- ясность дикции *цзыцин* (字清) ;
- пение в специфическом стиле региональной оперной традиции *цянчунь* (纯腔) ;
- пение в правильном метре *баньчжунь* (板准) ;
- пение в правильном темпе *чицунь* (尺寸) ¹¹⁶.

Нянь

Нянь (сокращенно от *няньгун*) - речитатив, декламация, навык интонирования текста, включая монологи и диалоги, которые должны быть произнесены в определенном метроритме.

Декламация *сицюй* включает в себя интонированные рифмованные монологи и диалоги *юньбай* (韵白), характеризующие аристократических персонажей, а также разговорные ритмизованные монологи и диалоги *даобай*, вложенные в уста простолюдинов. *Юньбай* как правило опирается на пекинское произношение слов *цзинбай* (京白), а *даобай* – на местные диалекты. Обычно манера речи соотносится со сценическим амплуа: например, актеры, исполняющие роли стариков *лаошэн* и старух *лаодань* поют и декламируют природным, естественным голосом *чжэньсан* (真嗓) ,

¹¹⁵ Shen Nalin. The Integration of Chinese Opera Traditions into New Musical Compositions. P.23.

¹¹⁶ Zhang Yihe, Fu Shuyun and Cao Juan. Chinese Theatre. English trans. by Kuang Peihua. Beijing: Culture and Art Publishing House, 1999. P. 172.

амплуа юноши *сяошэн* и девушки *хуадань* предполагают обращение к зажатой гортани *цзясан* (假嗓), а в брутальных мужских ролях *цзин* используется низкий, грубый голос¹¹⁷.

Ритмизованный речитатив *юньбай* опирается на стихотворную форму с 5, 7 или 10 иероглифами в строке, и звучит в сопровождении аккомпанемента ударных деревянных инструментов (*бань*). *Юньбай* гибко следует условностям локальных стилей исполнения драм, что находит отражение в диалектной мелодике тоновой китайской речи, а также в специальных приемах, направленных на усиление выразительности ключевых слов и выражений при помощи *glissando*, *staccato*, *tenuto*, пролонгации звуков.

Местоположение речитативов в пьесе также регламентировано¹¹⁸:

- Спектакль открывается вступлением *иньцзы* (引子), состоящим из двух частей – декламационной (стихотворение *динчан* 定场诗) и вокальной (ария с инструментальным сопровождением).
- Самопрезентация персонажа в речитативной манере (*цзыбаоцзямэнь* 自报家门)¹¹⁹.

Как и в пении *чан*, при исполнении *нянь* очень важен контроль дыхания и ясность дикции. Одним из наиболее существенных отличий является использование специфических ударных звуков *пэнькоу* (喷口 рот)¹²⁰. Правильность произнесения текста в речитативах определяют четыре фактора¹²¹:

- Интонация (тоны и регистр)
- Акцентность (акцентное или мягкое произнесение) (*чжунъинь* 重音)
- Паузы между словами (*тиндунь* 停顿)

¹¹⁷ Shen Nalin. The Integration of Chinese Opera Traditions into New Musical Compositions. P.23-24.

¹¹⁸ Ibid. P.24.

¹¹⁹ 何长高, 《京剧基础》, 新加坡, 新加坡平社出版社, 1989. Хэ Чангао. Основы цзинцзюй. Сингапур: Издательство Сингапур Пиншэ, 1989. С. 198.

¹²⁰ 何长高, 《京剧基础》, 新加坡, 新加坡平社出版社, 1989. Хэ Чангао. Основы цзинцзюй. С. 200-203.

¹²¹ Shen Nalin. The Integration of Chinese Opera Traditions into New Musical Compositions. P. 25.

- Темпоритм (*цзецзоу* 节奏) - быстрое или медленное произнесение, с опорой на метр или вне метра.

Цзо

Цзо (*цзо гун*) включает в себя танцевальные движения, позы, жесты и т. д., как правило сценически стилизованные и намеренно «преувеличенные», поскольку тело (*син* 形) выражает дух (*шэнь* 神). Актеры должны в совершенстве освоить традиционную систему движений, охватывающую работу со всеми частями тела.

Как отмечал известный актер Пекинской оперы Мэй Ланьфан (1894-1961): «поза и движение рук способны выразить радость, гнев, печаль и счастье, то есть всю красоту танца»¹²². Система *шоуфа* (手法) включает в себя жесты пальцев, жесты ладонью, жесты кулаком. Отметим, что движения рук актеров, выступающих в мужских амплуа, отличаются от движения рук актеров, выступающих в женских амплуа.

Буфа (步法) относится к движениям ног: положение стоп, ног, бедер, различные стили ходьбы, символизирующие ночной дозор или прогулку, нападение на неприятеля или бегство от врага, символические позы, маркирующие различные физические действия.

Яньфа (眼法) относится к выразительному взгляду. Выделяют: удерживающий взгляд, смеющийся взгляд, любящий взгляд, мягкий взгляд, радостный взгляд, злой взгляд, думающий взгляд, очаровательный взгляд.

Шэньфа (身法) относится к движениям верхней части тела – плеч и талии.

Фафа (法法) относится к поворотам головы.

Да (акробатика)

¹²² Цит. по: Shen Nalin. The Integration of Chinese Opera Traditions into New Musical Compositions. P. 25.

Да (да гун) — акробатика, которая представляет собой сценическую версию боевых искусств кунг фу. Основные навыки актера включают активные физические движения и акробатические трюки, часто выполняющиеся во время пения или декламации в сопровождении ударных инструментов. Выделим три основных вида *да*¹²³:

- сальто, самое выразительное акробатическое движение, символизирующее прыжок через стену, через реку, на вершину или с вершины холма, на крышу вверх или с крыши вниз;
- упражнения на ковре - различные виды сальто, прыжков, большинство из которых выполняются с касанием пола руками;
- боевые приемы со сценическим оружием различных типов и размеров.

Таким образом, *чан*, *нянь*, *цзо* и *да* во многом предопределяли музыкальные принципы *сицзюй*.

Итак, театр *сицзюй* прошел длительный путь развития на протяжении столетий: от становления этого вида искусства в разных частях Китая - *наньси* (Южный театр) и *цзацзюй* (Северный театр) до сложных развитых форм воплощения в *куньцзюй* и *цзинцзюй*. Богатая этническая культура страны привела к возникновению различных региональных жанров, отразивших специфику диалектного произношения, опору на местный фольклор, манеру пения и инструментарий. Между тем при всем разнообразии и неповторимости локальных театральных форм *сицзюй* выступает целостным культурным феноменом, обладающим типовыми чертами, касающимися его эстетики и практики – всех наполняющих его жанровых компонентов – пения, состава и функционирования инструментального ансамбля, декламации, сценической пластики, акробатики.

Закономерности политического и социально-экономического развития Китая предопределили формирование двух взаимосвязанных линий развития

¹²³ Zhang Yihe, Fu Shuyun and Cao Juan. Chinese Theatre. P. 282.

театра *сицюй* – высокого придворного театра *ябу* и низкого народного театра *хуабу*. XIX столетие ознаменовало бурное развитие региональных жанров *хуабу луаньтань*: на основе древних фольклорных традиций возникло множество новых очагов театрального искусства. В последующих главах мы остановимся на истории и специфических особенностях жанров центрального и южного Китая, нашедших яркое воплощение в фортепианном творчестве современных национальных композиторов.

Глава II. Традиции кантонской оперы *юэцзюй* в фортепианном творчестве китайских композиторов

2.1. Традиции кантонской оперы *юэцзюй*

Кантонская¹²⁴ (гуандунская) опера *юэцзюй* (粵劇)¹²⁵ представляет собой традиционную форму китайского театра, включающую пение, инструментальную музыку, боевые искусства, акробатику и актерское мастерство. Существует несколько версий ее происхождения. Часть исследователей считает, что истоки жанра уходят в северный Китай, в то время как большинство ученых отстаивают версию о его зарождении в южном городе Фошань (ныне городской округ провинции Гуандун). Процесс формирования кантонской оперы начался в XII веке в недрах южной драмы *наньси* (南戏), исполнявшейся на сценах публичных театров. В период династии Южная Сун (1127–1279) ранняя форма кантонской оперы активно развивалась в районе Цзяннань¹²⁶ (Дельта Янцзы). Впоследствии она получила распространение в Гуандуне, Гуанси, Гонконге и Макао.

Одним из наиболее очевидных отличительных признаков *юэцзюй* выступает кантонский диалект, в то время как другие традиционные оперы исполняются на китайском или других местных языках. Доподлинно известно, что в середине эпохи Мин (1368-1644) кантонская опера культивировалась в творчестве местных трупп, впитывавших разнообразные традиции других регионов Китая. Город Гуанчжоу был центром внешней торговли страны, поэтому множество театральных коллективов часто приезжали в провинцию Гуандун для выступлений. Кантонцы называли их «вайцзянской оперой» («оперой из другого города»). В процессе непрерывной эволюции произошла «кантонизация» напевов *иянцян* провинции Хунань и *куньшань* провинций Цзянсу и Чжэцзян, которые синтезировались с популярным фуцзяньским

¹²⁴ Кантон – европейское название города Гуанчжоу провинции Гуандун.

¹²⁵ Название *юэцзюй* ведет свое происхождение от древнего государства Юэ (период Весен и Осеней, 721-841 гг. до н.э.), которое сегодня является провинцией Чжэцзян.

¹²⁶ 賴伯疆 Лай, Б. 廣東戲曲簡史. Краткая история оперы в Гуандуне. 廣州: 廣東人民出版社 Гуанчжоу: Издательский дом Гуанчжоу, 2001. 493 с.

жанром *наньинь*¹²⁷. Во времена правления императоров династии Мин - Цзяцзина (1522-1566) и Ваньли (1573-1620) в городах Фошань и Гуанчжоу труппы *юэцзюй* уже выступали в Зале Цянхуа¹²⁸.

Спектакли кантонской оперы можно разделить на две основные категории в соответствии с их социальными функциями¹²⁹. Во-первых, они часто сопровождали религиозные ритуалы поклонения богам или умершим предкам¹³⁰. Во время масштабных народных праздников, длившихся несколько дней, и священных церемоний в честь богов труппы кантонской оперы выступали в деревнях на специально сооруженных сценах под бамбуковым навесом. Во-вторых, кантонские оперы исполнялись в частных домах и в театрах для развлечения публики¹³¹.

Первый премьер-министр КНР Чжоу Эньлай (1898-1976), высоко ценивший региональные китайские оперы, поэтично охарактеризовал жанр *юэцзюй*: «*Куньцзюй* — это орхидея Цзяннаня, а кантонская опера — красная фасоль с юга»¹³². В то время как орхидея символизирует известного актера Пекинской оперы Мэй Ланьфана («*лань*» - орхидея), красная фасоль метафорически связана с именем актрисы *юэцзюй* Хун Сяньньюй (红线女) (*хун* является омофоном слова красный). Отметим, что красная фасоль имеет особое аллегорическое значение в китайской культуре, овеществляя любовь и

¹²⁷ *Наньинь* 南音 - один из древнейших музыкальных вокально-инструментальных жанров Китая, который представляет собой синтез древних китайских музыкальных традиций – дворцовой музыки эпохи Тан (619–907) и южнокитайского музыкального фольклора. Зародился в округе Цюаньчжоу, расположенном в южной части провинции Фуцзянь. (Старостина Н.Б. О стилистических особенностях фуцзяньского музыкального жанра *наньинь* // Вестник культурологии, 2021. №2 (97). С. 104-112. С. 105-106.

¹²⁸ Зал Цянхуа - специальное здание, предназначавшееся для цветочных выставок, праздничных торжеств и представлений, а также выполнявшее функцию причала для красных лодок, в которых жили и путешествовали труппы кантонской оперы.

¹²⁹ См. об этом: *Cantonese Opera: Performance As Creative Process*. By Bell Yung. Cambridge Studies in Ethnomusicology. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. xiv, 205 p.

¹³⁰ 陳守仁 Чэнь Ц. 儀式、信仰、演劇：神功粵劇在香港. Ритуалы, верования, представления: Кантонская опера в Гонконге. Гонконг: Китайский университет Гонконга, кафедра музыки, 1996.

¹³¹ Law, K.F.V. *From Artform to Platform: Hong Kong Plays and Performances, 1900-1941*. Hong Kong: International Association of Theatre Critics, 1999.

¹³² 馮紹願 Фэн С. «粵劇是南國紅豆»—周總理關懷粵劇二三事». «Кантонская опера – красная фасоль с юга» - Кантонская опера глазами Чжоу // 廣東黨史 История партии Гуандуна, 2000. №1. С. 16-17.

эмоции. Классическое стихотворение поэта Ван Вэя (династия Тан) «Тоска по любви», отразившее печаль от разлуки с любимым другом, открывается строкой с названием этого растения и южных земель Китая¹³³. Исторически упоминание красной фасоли в поэтической лирике ассоциируется с сентиментальными чувствами. Не случайно кантонская опера также получила это метафорическое название («красная фасоль с юга» 南国红豆)¹³⁴.

Со времен правления императора Цзяцзина (1521-1567, династия Мин) кантонская опера стала очень популярной в Гуандуне, особенно в городах Фошань и Гуанчжоу. В тот период *юэцзюй* исполнялась на особом диалекте, известном как *гуаньхуа* (官話), что буквально означает «официальная речь». Он использовался при императорском дворе и был языком дворцовых чиновников¹³⁵. С середины XIX века кантонская опера начала звучать на местном диалекте, однако *гуаньхуа* до сих пор иногда используется в спектаклях провинции Гуандун.

В 1850-х годах политическая ситуация в Кантоне стала очень нестабильной из-за охватившего Китай Тайпинского восстания (1850-1864). Артист кантонской оперы Ли Вэньмао присоединился к революционному движению против маньчжурской империи Цин и иностранных колонизаторов и даже возглавил войска повстанцев, используя *юэцзюй* как средство распространения новых идей. В результате в 1855 году маньчжурское правительство официально запретило все постановки кантонской оперы на 15 лет¹³⁶.

¹³³ 吳其敏 У, Ц. 中國歷代情詩選析. Анализ китайских стихотворений. 香港: 上海書局 Гонконг: Шанхай шуцзюй, 1964. С. 84.

¹³⁴ 賴伯疆, 黃鏡明 Лай, Б., Ц. Хуан. 粵劇史 История кантонской оперы. 北京: 中國戲劇出版社: 新華書店北京發行所發行 Пекин: Чжунго сицзюй чубаньшэ: Синьхуа шудянь Пекин фасинсо, 1988. 402 с. С.1.

¹³⁵ 謝彬籌, 陳超平. Се, Б., Ц. Чэнь. 粵劇研究文選 Избранные очерки по изучению кантонской оперы. 香港: 公元出版有限公司 Гонконг: Гунюань чубань юсяньгунси, 2008. С. 468.

¹³⁶ 郭秉箴. Го, Б. 粵劇藝術論 Искусство кантонской оперы. 北京: 中國戲劇出版社: 新華書店北京發行所發行 Пекин: Чжунго сицзюй чубаньшэ: Синьхуа шудянь Пекин фасинсо, 1988. С. 4.

Возрождение жанра началось только в 1870 году¹³⁷: в Гуанчжоу открывались клубы и формировались общества любителей кантонской оперы, например, такие как Ассоциация Байхэ. Между тем актеры отказывались от исполнения классического репертуара в пользу новых пьес, посвященных жизни обычных людей и часто связанных с критикой современного общества. Несмотря на разгром восстания тайпинов, кантонская опера продолжала играть важную роль в музыкальной истории Китая.

На рубеже XIX – XX веков *юэцзюй* вновь превратилась в рупор революционных лозунгов против политики династии Цин и, отчасти, способствовала победе Синьхайской революции 1911 года¹³⁸. После свержения цинского правительства кантонская опера интенсивно развивалась в течение пятидесяти лет, приобретая все большую популярность: расширялся выбор тем, обогащалось сценическое искусство и костюмы, артистам мужского и женского пола разрешили вместе выступать на сцене¹³⁹. Кантонская опера стала привлекать больше внимания официальных кругов. В конце 1950-х годов правительство учредило Кантонскую оперную труппу провинции Гуандун, за которой последовало создание других национальных коллективов, таких как Кантонская оперная труппа города Гуанчжоу. В начале 1960-х годов была создана музыкальная школа *юэцзюй* для продвижения и популяризации традиционной формы театрального искусства и обеспечения преемственности поколений исполнителей¹⁴⁰.

Непростым испытанием для кантонской оперы стали годы культурной революции в Китае (1966-1976). Мао Цзэдун и Коммунистическая партия провозгласили «нападение» на «четыре старины»: старые обычаи, старые привычки, старую культуру и старое мышление¹⁴¹. Сжигались старинные храмы, запрещались религиозные обряды, многие книги и памятники

¹³⁷ 賴伯疆 Лай, Б. 廣東戲曲簡史. Краткая история оперы в Гуандуне. 廣州: 廣東人民出版社 Гуанчжоу: Издательский дом Гуанчжоу, 2001. С. 136.

¹³⁸ 賴伯疆 Лай, Б. 廣東戲曲簡史. Краткая история оперы в Гуандуне. 廣州: 廣東人民出版社. С. 196.

¹³⁹ Law, K.F.V. From Artform to Platform: Hong Kong Plays and Performances, 1900-1941. P. 56.

¹⁴⁰ 賴伯疆, 黃鏡明 Лай, Б., Ц. Хуан. 粵劇史 История кантонской оперы. С. 311.

¹⁴¹ Morton, W. S. China: Its History and Culture. New York: McGraw-Hill, 1995. 324 p. P. 216.

архитектуры были уничтожены. Культурная революция вызвала огромные потрясения в музыкальном сообществе *юэцзюй*. За десятилетие кантонская оперная традиция была почти полностью разрушена силами правительства: исчезли площадки для выступлений, в домах артистов проходили обыски, их имущество конфисковывалось, а сами они подвергались преследованиям и арестам. Одна из артисток вспоминала: «Меня обвиняли в том, что я певица кантонской оперы. Коммунисты забрали мой дом, так что во время культурной революции мне пришлось два года спать в полуразрушенном фермерском хлеву»¹⁴². К постановке были допущены лишь восемь национальных образцовых пьес (样板戏), включая «Красный фонарь», «Красный женский отряд» и «Седую девушку»¹⁴³. Кантонская опера практически перестала существовать, поскольку известные актеры предпочитали молчать, нежели подвергаться аресту и наказанию. Многие из них сбежали в Гонконг и Макао. В последние годы культурной революции кантонская опера превратилась в инструмент сопротивления существующему режиму.

В 1980-е годы новое правительство Дэн Сяопина «запустило» реформы, направленные на укрепление Китая¹⁴⁴. Один из лозунгов - «реформировать внутри, открыться вовне»¹⁴⁵ (对内改革, 对外开放), указывал не только вектор экономического развития и модернизации страны, но и провозглашал возрождение исторического наследия и традиционного искусства. Кантонская опера начала возвращаться на сцену. *Юэцзюй* часто звучали по радио, транслировались по телеканалам, и даже записывались на видео¹⁴⁶.

¹⁴² Cheung, Ah Li. *Dissonance in Harmony: The Cantonese Opera Music Community in Guangzhou*. A Thesis of Master of Philosophy in Anthropology. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2012. 133 p. P. 26.

¹⁴³ 師永剛, 張凡 Ши, Е., Ф. Чжан. 样板戲史記 Восемь образцовых опер. 北京: 作家出版社. Пекин: Цзоцзя чубаньшэ, 2009.

¹⁴⁴ Fenby, J. *The Penguin History of Modern China: the Fall and Rise of a Great Power, 1850-2009*. London: Penguin, 2009. 763 p. P. 503.

¹⁴⁵ Gao, S. *The Second Revolution: Historic Changes in China's Economic System*. Hong Kong: Joint Pub. (H.K.) Co, 1998. P. 51.

¹⁴⁶ Latham, K. *Consuming Fantasies: Mediated Stardom in Hong Kong Cantonese Opera and Cinema*. *Modern China*, 2000. № 26 (3). P. 309-347.

Технологическое развитие подняло кантонскую оперу на новый уровень, сделало ее доступной широкому кругу слушателей.

Эволюция *юэцзюй* тесно связана с историческим развитием и географическим положением района Гуандун. Особенности образа жизни актеров кантонской оперы были задокументированы еще в середине правления династии Цин, когда в Фошане возникла первая оперная ассоциация - Гильдия Цюньхуа (琼花会馆)¹⁴⁷. Она располагалась недалеко от Жемчужной реки и владела множеством лодок для перевозки театрального реквизита – костюмов и декораций. Принадлежавшие гильдии лодки можно было легко идентифицировать, поскольку они были окрашены в красный цвет¹⁴⁸ и служили местом проживания актеров и музыкантов. Однако по мере строительства оперных театров влияние ассоциации ослабевало, и красные лодки постепенно исчезали.

Поначалу представления кантонской оперы проходили главным образом в деревнях провинции Гуандун, на специально сооруженных площадках. Затем спектакли «переместились» в городские театры, однако традиция совместной «цеховой» организации труда и быта сохранилась: некоторые труппы кантонской оперы, например, такие как коллектив города Гуанчжоу, до сих пор предоставляют своим музыкантам и актерам возможность проживания в одной локации.

Помимо профессиональных трупп кантонской оперы в провинции Гуандун начали возникать свободные объединения любителей, исполнявших традиционную музыку *юэцзюй*. Известно, что после создания КНР, в начале 1950-х годов рикши города Гуанчжоу собирались каждый вечер для того, чтобы вместе играть фрагменты региональной оперы после рабочего дня¹⁴⁹. Они приносили из дома инструменты и исполняли отрывки любимых произведений. Самодеятельное музыкальное сообщество формировалось и

¹⁴⁷ 賴伯疆, 黃鏡明 Лай, Б., Ц. Хуан. 粵劇史 История кантонской оперы. С.7.

¹⁴⁸ Ibid. С. 290.

¹⁴⁹ Cheung, Ah Li. Dissonance in Harmony: The Cantonese Opera Music Community in Guangzhou. A Thesis of Master of Philosophy in Anthropology. P.30.

разрасталось за счет работников транспорта. Сегодня многие любительские кантонские оперные коллективы также укомплектовываются членами рабочих ассоциаций Гуанчжоу, которые музицируют не только для себя, но и выступают на публике.

Опера провинции Гуандун включает в себя три основных жанровых разновидности - *юэцзюй* (粤剧), *юэцюй* (粤曲) и *юэлэ* (粤乐). *Юэцзюй* - традиционная кантонская опера, каждый спектакль которой продолжается 2-3 часа и предполагает развитие определенного сюжета. Масштабная оперная постановка состоит из шести-восьми действий. Актеры выступают в национальных костюмах, с наложенным гримом. Выделяют два типа оперных сцен в зависимости от их содержания, аналогично делению инструментального ансамбля на две группы: *вэньчан* («гражданская сцена») и *учан* («военная сцена»). Фабулы *вэньчан* заимствуются из классических романов, мифологии и национального эпоса. Драматургия основана на неторопливом последовательном разворачивании какой-либо известной истории. Спектакли наполнены эмоциями, акцентируют внимание на вокальных мелодиях и певческих навыках артистов. Сцены *учан*, напротив, весьма динамичны и связаны с боевыми искусствами. Они повествуют о войне и ратных подвигах героев.

Главный художественный компонент *юэцзюй* – драматическая игра и пение актеров, ансамблевая музыка играет второстепенную роль, она связывает действия оперы между собой инструментальными интерлюдиями и сопровождает исполнение типовых арий.

Юэцюй относится к отдельным вокальным номерам кантонской оперы, обычно исполняемым сольно или дуэтом. *Юэцюй* можно разделить на два типа: традиционные типовые арии и повествовательные песни. В то время как представление кантонской оперы *юэцзюй* длится не менее двух часов, продолжительность *юэцюй* варьируется от двенадцати до тридцати минут. В Гуанчжоу распространены три вида *юэцюй*. В первом актеры выходят на сцену в театральных костюмах и с наложенным гримом, чтобы сыграть отрывок из

Музыкантам традиционной оперы часто необходимо владеть игрой на нескольких инструментах и уметь свободно переключаться с одного на другой в зависимости от типа исполняемых мелодий. Некоторые из методов замены инструментария стандартизированы. Например, исполнитель на струнно-смычковом инструменте *гаоху* должен сменить его на *наньху* при исполнении мелодий *наньинь*. В других случаях музыканты меняют инструменты в соответствии с сюжетом кантонской оперы. Так, когда главная героиня берет в руки *пипу*, чтобы усладить слух своего возлюбленного, исполнитель откладывает *гучжэн* и играет на *пипе*, создавая необходимые по ходу пьесы тембровые эффекты.

Ансамбль *юэцзюй* состоит из двух традиционных для китайской оперы групп: ударных инструментов (*учан*) и мелодических инструментов (*вэньчан*). Обычно в роли руководителя-«дирижера» выступает главный перкуссионист, а также исполнитель на *гаоху*.

Главу перкуссионистов называют *цзюньбань* (掌板). Он отвечает за группу *учан*, обеспечивает согласованность работы актеров и инструментальной секции, показывая всем музыкантам момент вступления. Как правило в современном ансамбле три перкуссии – ударная установка, тарелки и колокольчики. Аккомпанирующий ансамбль обычно скрыт за кулисами или в оркестровой яме и *цзюньбань* помогает соединить два «мира»: сидя чуть выше остальных, он может видеть как музыкантов, так и артистов на сцене и за ее пределами во время выступлений.

Главой мелодической секции выступает *тоуцзя* (头架) — исполнитель на *гаоху*, *наньху* (или *эрху*) и других *ху*, которые представляют собой вертикальные двухструнные смычковые инструменты. *Гаоху* был изобретен специально для использования в ансамбле кантонской оперы и является ярким выразителем локального колорита провинции Гуандун. Он принадлежит к семейству *хуцинь* – китайских двухструнных смычковых инструментов.

Созданный шанхайским композитором Люй Вэньчэном (1898-1981)¹⁵² в 1920-х годах, он являет собой разновидность *эрху*, поэтому внешне они похожи: имеют две струны, между которыми свободно скользит смычок, но корпус *гаоху* меньше, а настройка на 4-5 тонов выше диапазона *эрху*, что придает звуку большую яркость и легкость. Техника исполнения также различна: если *эрху* располагают на левом колене, то *гаоху* удерживают между коленями.

Игру *тоуцзя* дополняют один-два исполнителя на *ху* (как правило на *эрху* или *чжунху*), в зависимости от масштаба оркестра. Семейство *ху* представлено в кантонской музыке весьма разнообразно: *гаоху* (самый высокий тон), *чжунху* (низкий тон), *наньху* (или *эрху*, средний тон) и *эрсянь* (специально для военной музыки). Западные инструменты, такие как скрипка и виолончель, начали появляться в кантонском ансамбле лишь в начале 1920-х годов и быстро заняли в нем прочное положение, поскольку четырехструнные инструменты способны охватить более широкий диапазон, нежели двухструнные *ху*.

В китайской инструментальной музыке, как и в западной академической традиции, выделяют четыре группы инструментов «*чуй тань ла да*» (吹弹拉打). Главным фактором выступает принцип звукоизвлечения. «*Чуй*» означает «дуть» и относится как к деревянным, так и к медным духовым инструментам. «*Тань*» значит «щипать» и подразумевает струнно-щипковый инструментарий. «*Ла*» - «тянуть», «тащить» и, таким образом, относится к струнно-смычковой группе. Наконец, «*да*» (в переводе «бить») применим ко всем ударным инструментам.

Семейство щипковых самое большое и включает более десяти инструментов. В ряду наиболее распространенных в труппах кантонской

¹⁵² Люй Вэньчэн (1898-1981) – композитор, исполнитель, вокалист кантонской оперы. Родился в Гуандуне, вырос в Шанхае. В 1932 году переехал в Гонконг. Во время путешествия в Пекин, Тяньцзинь, Ухань и Гуанчжоу в 1926 году он преобразовал традиционный *эрху*, заменив шелковые струны на металлические, разместив инструмент между коленями и настроив его квинтой выше. Новый инструмент, известный как *юэху* или *гаоху*, вскоре стал обязательным участником кантонского ансамбля. Люй также разработал распространенный ныне стиль исполнения, используя высокие позиции и выразительное portamento. Он сочинил около 200 произведений для *гаоху*.

оперы - *гучжэн, янцинь, циньцинь, юэцинь* и *саньсянь*. *Янцинь* - самый важный щипковый инструмент и второй по значимости в мелодическом ансамбле после семейства *ху*. Исполнителей на *янцинь* называют *хахга*. В последние годы все большую популярность приобретает *жуань* - круглый щипковый четырехструнный инструмент. Изначально он не входил в традиционный ансамбль кантонской оперы провинции Гуандун, поскольку считался неподходящим по тембровой окраске. Однако в наши дни встречается почти во всех музыкальных коллективах кантонской оперы¹⁵³. Современные музыканты модернизировали инструмент, понизив высоту тона и добавив к *жуань* усилитель. Электронный *жуань* теперь выступает в качестве баса, который также отсутствовал в традиционных составах.

Еще одна важная секция в ансамбле – семейство духовых. Обычно в нее входят от одного до трех музыкантов, каждый из которых может играть на различных национальных и европейских инструментах: саксофоне, *соне* (или гобое), *хоугуань* (деревянном или бамбуковом тростниковом инструменте), *дицзы* (горизонтальной бамбуковой флейте) и *сяо* (вертикальной бамбуковой флейте).

Саксофон «пришел» в кантонскую оперу в 1920-е годы и закрепился в ней, потому что был способен преодолеть недостатки звучания, с которыми сталкивались национальные китайские духовые инструменты. Например, невозможность транспонировать мелодию в другой лад: так, каждая китайская флейта может играть только в одном ладу, и если лад меняется - музыканту приходится брать другую флейту. Кроме того, извлекаемые звуки недостаточно точны из-за специфики конструкции инструментов.

Ладовая организация кантонской музыки также имеет свои особенности. Ее основу составляют традиционные пентатонные лады, однако в кантонском фольклоре часто используются звукоряды *чжэнсянь, фаньсянь* и *ифань*¹⁵⁴.

¹⁵³ Cheung, Ah Li. *Dissonance in Harmony: The Cantonese Opera Music Community in Guangzhou*. A Thesis of Master of Philosophy in Anthropology. P.32.

¹⁵⁴ См. об этом: Jones, S. *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. New York: Oxford University Press, 1995. 422 p. P. 112-113.

Чжэнсянь переводится как «обычная струна». Опорным тоном в этом ладу вступает тон *g*: это связано с особенностями настройки солирующего инструмента *гаоху* (g-d). Шкала *чжэнсяня* - G A C D E – соответствует пентатонному ладу *чжи*¹⁵⁵, который обычно звучит в ярких, оживленных пьесах.

Рис. 1. Звукоряд *чжэнсянь*.



При использовании звукоряда *фаньсянь* («обратная струна») *гаоху* перестраивается на звуки с-g. Этот звукоряд можно услышать во многих фольклорных и авторских пьесах, по звучанию он совпадает с ионийским ладом европейской музыки (G A H C D E Fis G). Пэн Чэн в исследовании «Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века»¹⁵⁶ называет лады с аналогичной структурой *ся-чжи* и рассматривает их как пентатонику (*гун*-лад) с двумя дополнительными тонами – *цин-цзюе* (IV ступень) и *бянь-гун* (VII ступень).

Рис. 2. Звукоряд *фаньсянь*.



Звукоряд *ифань* включает в себя диссонантные звуки тритона - *h* и *f* и потому звучит более напряженно G H C D F G. Кроме того, в соответствии с

¹⁵⁵ О традиционных пентатонных ладах китайской музыки см. У, Ген–Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): учебное пособие. СПб.: «Изд-во Планета Музыки»; Изд-во «Лань», 2011. – 544 с.: ил. (Мир культуры, истории и философии).

¹⁵⁶ Пэн, Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века». Дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2011. 301 с.

натуральной системой настройки инструмента, *h* звучит ниже темперированного варианта, а *f* – выше, таким образом отчасти приближаясь к звучанию лада *чжэнсянь*. *Ифань* чаще встречается в пьесах трагического содержания¹⁵⁷. Звукоряд *ифань* можно записать следующим образом.

Рис. 3. Звукоряд *ифань*.



Структура типовых напевов в кантонской опере как правило включает в себя две строфы по паре строк, при этом каждая строка состоит из семи или десяти иероглифов. При постоянном использовании пентатонных ладов вторая строфа обычно модулирует в новый опорный тон единой системы *гун*-лада. Этот принцип «переменных ладов», который можно найти в других жанрах китайской традиционной музыки, является характеристикой *юэцзюй*.

Основой традиционной кантонской оперы выступал сценарий произведения - записанный литературный текст, на почве которого «произрастал» весь спектакль. Сценарий служил необходимым ориентиром для координации совместного творческого процесса актеров и музыкантов. Опираясь на обширный корпус типовых напевов и инструментальных пьес, участники действия могли импровизировать свои партии по определенным канонам. Часто исполнение спектакля перед публикой не предварялось ни одной репетицией, при том, что музыкальная сторона не фиксировалась, а многим актерам приходилось петь по 6-7 полномасштабных опер в неделю. Между тем именно импровизационная свобода в озвучивании текста привнесла особенное очарование в кантонскую оперу, стала неотъемлемой чертой *юэцзюй*. Возможно, это качество предопределило открытость жанра, сделало его удобным не только для взаимодействия с драмами других

¹⁵⁷ 赵浴希.论中国民族音乐中的特殊调式.音乐大观, 2012(6):28-29. Чжао, Юйси. Особые лады в китайской народной музыке // Цзинань: Величие музыкального искусства, 2012. № 6. С. 28-29.

провинций, но и для многочисленных адаптаций самого разнообразного репертуара. Традиция адаптации является важнейшей частью китайского оперного творчества.

Не будет преувеличением утверждать, что развитие кантонской оперы всегда опиралось на различные формы адаптации. Оперный репертуар с середины XIX до начала XX века, известный как *пайчанси* (排场戏) («эпизодический репертуар»), представлял собой обработку произведений из кантонской и других региональных оперных традиций. После основания гуандунского *Байхэ хуйгуань* (广东八和会馆) - Ассоциации кантонских оперных исполнителей, музыкантов и работников в 1889 году - исполнение *пайчан* стало обязательной практикой, которую должны были освоить все актеры кантонской оперы в ходе своего профессионального обучения¹⁵⁸.

Пайчан - типовой оперный спектакль с характерными амплуа персонажей, мелодиями арий *цюйпай*, монологами и диалогами, сценическими жестами и движениями, сценографией и даже инструментальным сопровождением с обязательным участием ударных. В *пайчан* участвуют актеры, исполняющие традиционные роли: *шэн шэн* (мужская роль), *дань 旦* (женская роль), *чоу 丑* (комическая роль) и *хуалянь 花脸* (роль актера «с раскрашенным лицом»). Каждый спектакль связан с определенным сюжетом, представляя, например, сцену битвы, банкет, спор в суде, встречу влюбленных или соперников. Таким образом, *пайчан* можно охарактеризовать как ряд типовых (образцовых) оперных сцен, каждая из которых может быть использована в других кантонских операх. Изначально существовало более 300 *пайчан*, но многие из них исчезли, и только около 140 дошли до наших дней. Спад интереса к жанру был связан, с одной стороны, с уходом из жизни многих выдающихся артистов и снижением количества представлений, с

¹⁵⁸ Chow, Sze Sum. Tradition and Innovation: Adaptation in Cantonese Opera. PhD Thesis. Hong Kong: Hong Kong Baptist University, 2016. 274 p.

другой, что более важно, с изменением драматургии, стиля исполнения и вкусов публики.

Используя шаблонные сцены в качестве своего рода «строительных блоков», можно было легко создавать кантонские оперные произведения *пайчан*, убирать устаревшие сцены и включать новые элементы в структуру произведения.

Каждый исполнитель *пайчан* должен владеть различными техниками. Например, актер, играющий роль генерала, осваивает стиль *саньсяо* 三笑 («смех три раза»), демонстрирующий его уверенность и авторитет. Артисты, играющие второстепенные роли, изучают тонкости ансамблевого сценического танца. Артисты и музыканты аккомпанирующего инструментального ансамбля должны владеть репертуаром *пайцзы* 牌子 - традиционных типовых напевов, образующих систему *цуйпай ти* и происходящих из различных китайских региональных опер.

Пайчанси был преобладающим кантонским оперным репертуаром во второй половине XIX века и пользовался особой популярностью в сельской местности в дни религиозных и календарных праздников. Сложилось два основных вида *пайчанси*: *чжэнбэнь* 正本 («стандартный репертуар») с обязательным включением боевых сцен (например, спектакль «Армия Шатуо» «沙陀借兵»), и *чутоу* 出头 («отдельный репертуар»), вбирающий в себя романтические и лирические сцены (например, «Саньян, обучающая своего сына» «三娘教子»). В «Краткой истории кантонской оперы» Май Сяоя¹⁵⁹ указывает, что упомянутые произведения входили в сборник «Восемнадцать эпизодов» («大排场十八本»), в котором были собраны самые известные кантонские оперы 1850-х годов¹⁶⁰. Существовали и другие сборники с аналогичными названиями - «Восемнадцать популярных репертуаров» («江湖

¹⁵⁹ 麥嘯霞 Май, Сяоя. 廣東戲劇史略 Краткая история кантонской оперы // 廣東文物 История кантонской культуры. Под ред. 廣東文物展覽會 [Выставка кантонских исторических реликвий]. Гуанчжоу: Гуандуншэн Чубань Цзитуань Гуандун Жэньминь Чубаньшэ, 2013. С. 791-835.

¹⁶⁰ 麥嘯霞 Май, Сяоя. 廣東戲劇史略 Краткая история кантонской оперы. С. 812.

十八本»), «Новые восемнадцать популярных репертуаров» («新江湖十八本») ¹⁶¹. Эти собрания отразили процесс изменения в репертуаре кантонских оперных трупп и вкусов публики в конце XIX века.

В жанре *пайчан* было принято адаптировать и более древние региональные оперные традиции, например, *ханьцзюй* (汉剧 оперный жанр района Ухань в провинции Хубэй) и *хуэйцзюй* (徽剧 оперный жанр провинции Аньхой). Сценарии, типы арий и техника исполнения многих *пайчан* восходят к этим двум разновидностям. Май Сяоя провел параллели между произведениями *юэцзюй*, *хуэйцзюй* и *ханьцзюй* и сделал вывод, что известный представитель *ханьцзюй* Чжан Ву (张五) перенес уханьский театральный репертуар в Гуандун и инициировал возникновение первой кантонской оперной гильдии ¹⁶².

О преемственности традиций свидетельствует сценический язык многих *пайчанси* - *чжунчжоу иньюнь* (中州音韵 – «рифмы центральных провинций»), - общий диалект опер *куньцзюй*, *ханьцзюй*, *хуэйцзюй*, *цзинцзюй*, соответствующий практике исполнения китайской драмы по всей стране. Хотя кантонский диалект использовался в оперных представлениях *юэцзюй*, о чем свидетельствуют первые печатные сценарии 1890-х годов, тем не менее ведущие актеры *пайчан* конца XIX века опирались на практику пения и декламации на *чжунчжоу иньюнь*. Его проявления можно встретить и в современной кантонской опере в характерных идиоматических выражениях.

Изучение существующих сценариев *пайчанси* показало, что масштабы оперы варьировались от лаконичной одноактной пьесы, занимавшей не более часа («Открытие пещеры и ссора» «打洞结拜»; «Пань Цзиньянь соблазняет

¹⁶¹ 何建青 Хэ, Цзяньцин. 粵劇唱詞、劇本概說 Введение в кантонские оперные сценарии и либретто // 粵劇研討會論文集 [Доклады и материалы Международного семинара по кантонской опере] под ред. Лю Цзинчжи и Сянь Юйи. Гонконг: Совместное издательство (Гонконг) Co., Ltd, 1995. С. 206-237. С. 211-214.

¹⁶² 麥嘯霞 Май, Сяоя. 廣東戲劇史略 Краткая история кантонской оперы // 廣東文物 История кантонской культуры. Под ред. 廣東文物展覽會 [Выставка кантонских исторических реликвий]. С. 798.

своего зятя» «金蓮戏叔») до развернутых многоактных пьес, длившихся более 3-4 часов (девятиактный спектакль «Монах Бяньцай, проповедующий духу» «辯才释妖», «Армия Шатуо» «沙陀借兵», пятиактная пьеса «Ян Люлан, наказывающий сына» «六郎罪子»). Последняя пьеса о верном генерале династии Сун, наказавшем своего сына за то, что он женился без его согласия, длится два часа. Удобная для зрителей продолжительность спектакля, мелодичные арии и визуальные эффекты продолжают приковывать к нему внимание современной публики.

Репертуар *пайчанси* сохранил множество традиционных исполнительских приемов кантонской оперы *юэцзюй*. Между тем местные артисты позволяли себе гораздо больше импровизационной свободы, нежели актеры *куньцзюй* и *цзинцзюй*. Причина этого явления заключалась в том, что со времен династии Цин эти разновидности традиционной оперы *сицзюй* стали основным развлечением императоров и знати и, как следствие, подвергались строгой государственной цензуре. Чиновники требовали, чтобы артисты прописывали все детали исполнения в сценариях пьес¹⁶³. Это ограничивало импровизационную практику актеров. Они сосредотачивались главным образом на совершенствовании методов драматической игры, пения, актерском мастерстве, боевых искусствах, дабы угодить своим покровителям, и в меньшей степени интересовались расширением репертуара, обращенного к широкой публике, как это делали исполнители *пайчан*.

Региональные труппы гастролировали по городам и селам, они привыкли работать с неискушенной демократичной аудиторией, не требовавшей тонкости и изящества исполнения. Актеры старались поразить зрителей яркими внешними эффектами, особенно в военных сценах, где демонстрировали технически сложные боевые искусства с настоящим оружием.

¹⁶³ 曾永義 Цэн, Юньи. 論說「折子戲」 Обсуждение оперного фрагмента//戲劇研究 Журнал театроведения, 2008. №1. С. 1-82. С. 63-66.

Эти навыки стали основной предпосылкой для создания произведений в жанре *тиганси* 提纲戏 («игра по плану, наброску» или «импровизационная игра»). Талантливые артисты имели возможность импровизировать, опираясь на заранее разработанный план спектакля, который фиксировал составитель пьес - *кайси ши* (开戏师爷). Полномасштабные спектакли, основанные на схеме *тиган* (提纲) стали называть *тиганси*. Его создателям не требовалось писать оригинальные сценарии, достаточно было подготовить план с указанием типовых сцен, используемых в каждом акте. В исполнении *тиганси* принимали участие актеры, освоившие репертуар *пайчан* и навыки импровизации. Импровизационные фрагменты также были подчинены определенным правилам, касающимся сценических жестов (手影 – «тень руки»)¹⁶⁴, пластики, оборотов речи и взаимодействия с другими персонажами.

Тиганси получил популярность среди кантонской оперной публики в первой четверти XX столетия, а в Сингапуре и Малайзии такие представления идут до сих пор.

В начале XX века были построены оперные театры в Гуанчжоу, Гонконге и Макао, трех крупных городах в дельте Жемчужной реки. Это изменило среду обитания большинства кантонских оперных трупп, которые перешли от путешествий на красных лодках и от гастролей в сельской местности к исполнению кантонской оперы перед городской публикой. Возникла необходимость обновления репертуара и самого жанра – от сценария и композиции до техники исполнения и постановки. Некоторые приемы стали считаться устаревшими, например, символическая имитация верховой езды, распахивания дверей и т. д. Начинается постепенный поворот к «реализму», известному как *сяшэн бяоцин* (写生表情 «зарисовка из жизни», «выражение эмоций»). Реформы такого рода ознаменовали зарождение жанра *хуацзюй* (话

¹⁶⁴ 陳非儂 Чэнь, Фэйунун. 粵劇六十年 Шестьдесят лет в кантонской опере. Под ред. Шэнь Цзичэн и Юй Муюнь, вторая ред. У Жунчжун и Чэнь Цзэлэй. Гонконг: Исследовательская программа кантонской оперы музыкального факультета Китайского университета Гонконга, 2007. С. 122.

剧) - «разговорной драмы» в Китае, а также способствовали проникновению актуальных сюжетов в кантонскую оперу.

2.2. Черты юэцзюй в «Фантазии Южного Китая» Ся Ликэ и пьесах Чэнь Пэйсюня

Многие мелодии юэцзюй нашли отражение в фортепианной литературе Китая. Внимание музыкантов притягивал как жанр юэлэ, связанный с инструментальными фрагментами кантонской оперы, так и арии, основанные на типовых напевах цюйпай.

Одним из первых к кантонским оперным мелодиям обратился **Гарри Яковлевич Оре (Ся Ликэ, 1885-1972)** - композитор и концертирующий пианист, принадлежащий как русской, так и китайской культуре. Г. Оре родился в Санкт-Петербурге в еврейской семье, перебравшейся в столицу из Латвии. Успешно закончил Петербургскую консерваторию по двум специальностям - по классу композиции у Анатолия Константиновича Лядова и Иосифа Ивановича Витоля¹⁶⁵, а также по классу фортепиано у Готфрида Гальстона¹⁶⁶, получив звание «свободного художника».

Во время первой мировой войны – в 1915 году – переехал в Харбин, а в 1921 – в Гонконг, где прожил до конца жизни. Таким образом, творческая судьба музыканта неразрывно связана с Востоком: в Гонконге и Макао он сочинял музыку, давал уроки фортепиано и композиции более полувека, внося значительный вклад в развитие искусства Китая. Среди его учеников - известный композитор КНР Чэнь Пэйсюнь. Гастроли с концертами позволили

¹⁶⁵ Иосиф Иванович Витоль (1863-1948) – латвийский композитор, педагог, музыкальный критик. Закончив Санкт-Петербургскую консерваторию по классу композиции у Н.А. Римского-Корсакова, преподавал там до 1918 года. Наряду с Лядовым и Глазуновым принимал активное участие в деятельности Беляевского кружка. Наиболее известные ученики – С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский.

¹⁶⁶ Готфрид Гальстон (1879-1950) - австрийский пианист и педагог, автор фортепианных транскрипций. С 1910 года жил в Германии, а в 1927 году эмигрировал в США. Вел активную гастрольную деятельность, с 1903 по 1907 гг. преподавал в берлинской Консерватории Штерна, в 1908-1909 гг. - в Санкт-Петербургской консерватории.

Ся Ликэ посетить многие страны: он выступал на Филиппинах, в Малайзии, Вьетнаме и Сингапуре.

В Китае композитор проявил большой интерес к национальной музыке и адаптировал многие традиционные мелодии для фортепиано. Это нашло отражение в названиях его сочинений: «Лю яо Цзинь» («柳摇金»), «Осенняя луна над Ханьским дворцом» («汉宫秋月»), «Голодная лошадь с погремушкой» («饿马摇铃»), «Капли дождя барабнят по банановым листьям» («雨打芭蕉»). В число аранжировок¹⁶⁷ 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 позволяет композитору свободно варьировать кантонские напевы. Автор выделяет семь разделов, отмечая в тексте смену темпов и некоторые заимствованные мелодии: Интродукция (*Allegretto non troppo*), «Дама за туалетным столиком» (*Andante cantabile*), «Продавец цветов проходит мимо» (*Con moto*), *Andante*, *Con moto*, «Цветочная песня» (*Andantino grazioso molto cantabile*), Coda (*Allegro*).

Сочинение открывается развернутым вступлением (*Allegretto non troppo*), основанным на теме «Ба да бань». Манера работы композитора с традиционным материалом вписывается в русскую традицию «Могучей кучки», линию которой продолжает музыкант: выразительные мелодические подголоски, трихордовые наигрыши, напоминающие сочинения М.П. Мусоргского и Н.А. Римского-Корсакова, проходят через всю фантазию,

¹⁶⁷ В выборе терминологии при обозначении жанра пьес Ся Ликэ и Чэнь Пэйсюня мы опираемся на статью Р.Г. Шитиковой и Ли Юня, которые справедливо отмечают: «В Китае все многообразие сочинений, связанных с жанровой дефиницией “музыка на музыку” и представляющих главным образом композиторскую проекцию образцов песенного и танцевального народного искусства, принято обозначать термином “аранжировка”», которая «преобразует исходный музыкальный материал по стилю, форме, с глубоким художественным переосмыслением, а, следовательно, по внутреннему содержанию, поскольку вслед за стилевыми изменениями меняется и содержательная сторона» (Шитикова Р.Г., Ли Юнь. Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия // Культура и цивилизация. 2017. Том. 7. №2А. С. 38-55. С. 50). Часто название аранжировки указывает на цитируемый материал. Отметим, что жанр аранжировки в полной мере соответствует традиции адаптации, обработки, характеризующей кантонскую оперу *юэцзюй*.

интонационно сближая русский и китайский народный мелос. Плавное голосоведение с параллельными секстами и поступенным хроматизированным нисходящим движением баса вызывает в памяти прелюдии учителя композитора – А.К. Лядова. Несмотря на пентатонный лад оригинала (гун-лад от а - a-h-cis-e-fis), автор гармонизует его традиционными европейскими функциональными оборотами, в основном автентическими, а отклонения в *fis-moll* привносит ощущение характерного для русской музыки параллельно-переменного лада (A-*fis*).

Рис. 4. Ся Ликэ. Фантазия Южного Китая: дама и продавец цветов. Интродукция. Тема Ба да бань. Тт. 1-13.

引子 (Introduction)
Allegretto non troppo

作品第 17 号之 1

The image shows a musical score for the introduction of a piece. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a melodic line in G major, featuring a descending chromatic scale in the bass line. The bass staff provides harmonic support with parallel sextas. Dynamics include *ff* and *f sempre legato*. The second system continues the melodic and harmonic development. A QR code is located in the top right corner, and the text '作品第 17 号之 1' is written in the top right. The tempo is marked 'Allegretto non troppo'.



После Интродукции следует экспозиционное изложение трех основных тем фантазии. Композитор бережно сохраняет мелодии первоисточников и их ладовую организацию. В разделе *Andante cantabile* автор проводит типовой напев *цуйпай* кантонской оперы «Туалетный столик» в *чжи*-ладу от е – е-*fis*-a-h-cis (относится к системе одного *гуна* от А¹⁶⁸) на фоне басового органного пункта. Параллельное секстовое движение голосов во втором предложении формы периода, прерванные гармонические обороты (D-S), отклонение в тональность II ступени (h-moll) позволяют говорить о приемах письма, общих с Интродукцией.

Рис. 5. Ся Ликэ. Фантазия Южного Китая: дама и продавец цветов. Тема «Туалетный столик». Тт. 23-31.



¹⁶⁸ Китайская ладовая система может быть рассмотрена как совокупность пяти пентатонных ладов с общим тоновым составом их звукорядов, называемая «системой одного *гуна*». См. об этом: Пэн, Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века. Дис. ... канд. иск. Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2011.



Экспозиционный раздел *Con moto* («Продавец цветов проходит мимо») основан на кантонской мелодии «Продажа продуктов». Автор опирается на ладовую организацию оригинала – *юй*-лад от *cis* – *cis-e-fis-gis-h* (относится к системе одного *гуна* от *E*). Подвижная тема проводится в теноровом регистре на фоне легких арпеджированных аккордов в правой руке. Красочная гармонизация аккордами побочных ступеней (трезвучие натуральной *D*, *VII*₃₅, *III*₃₅) напоминает о влиянии музыкального языка кучкистов.

Рис. 6. Ся Ликэ. Фантазия Южного Китая: дама и продавец цветов. Тема «Продажа продуктов». Тт. 32-40.



В экспозиционном разделе фантазии *Andante* излагается тема кантонского оперного напева *юэцзюй* «Цветы нарцисса» в присущем ему *чжи*-ладе от *e* – *e-fis-a-h-cis* (относится к системе одного *гуна* от *A*). Таким образом, разделы, написанные в *чжи*-ладе от *e* (системе одного *гуна* от *A*) обрамляют раздел в *юй*-ладе от *cis* (системе одного *гуна* от *E*). Возникает аллюзия на тонико-доминантовые соотношения тем (*A-E-A*), однако слух опирается

прежде всего на смену мажорных (A) и минорных (cis) терцовых красок (A-cis-A). Композитор излагает мелодию «Цветов нарцисса» в сдержанном темпе, подчеркивая ее мягкость, лиризм и певучесть, что отличает его интерпретацию от подвижно-игривого оригинального напева оперы юэцзюй.

Рис. 7. Ся Ликэ. Фантазия Южного Китая: дама и продавец цветов. Тема «Цветы нарцисса». Тт. 41-48.



Два последующих раздела наполнены активным развитием изложенных ранее тем. В *Sop moto* автор контрапунктически проводит напевы «Туалетный столик» и «Продажа продуктов». Первая мелодия (тт. 49-50) «вырастает» из струящихся трихордовых фигураций, вторая контрастирует ей по фактуре и тесситуре (вновь звучит в теноровом диапазоне, тт. 51-52). Далее композитор вычленяет ключевую двухтактовую попевку из мелодии «Туалетный столик» и, варьируя, проводит ее с гармонизацией по полутонам в C-dur и Cis-dur и затем в A-dur на forte плотными аккордами с сопоставлением регистров.

Рис. 8. Ся Ликэ. Фантазия Южного Китая: дама и продавец цветов. Контрапункт тем. Тт. 49-55.



Раздел *Andantino grazioso molto cantabile* самый развернутый в Фантазии. Он развивает тему «Цветы нарцисса» в простой трехчастной форме с варьированной репризой, где мелодия звучит на фоне хрустальных фигураций в очень высоком регистре. Композитор прибегает к характерным приемам, уже «опробованным» в сочинении: выразительным подголоскам, плавному секстовому движению, краскам параллельно-переменного лада (A-fis-A).

Рис. 9. Ся Ликэ. Фантазия Южного Китая: дама и продавец цветов. Цветы нарцисса. Тт. 60-65.





Лаконичная кода Allegro с мажоро-минорными сопоставлениями А-F-А завершает фантазию.

Ся Ликэ удалось соединить кантонские оперные мелодии *юэцзюй* с принципами развития фольклора, сформировавшимися в недрах русской школы, прежде всего кучкистов и их последователей: это вариантно-попевочный тип тематизма Н.А. Римского-Корсакова, трихордовые интонации, переменные лады, аккорды побочных ступеней, подголосочность, плавность голосоведения, «поющая» фортепианная фактура. Между тем романтическая обработка напевов *юэцзюй* подчиняет их европейским методам работы с материалом, демонстрирует взгляд «стороннего» наблюдателя и заметно отличает от аранжировок китайских композиторов, которые подчеркивают аутентичный театральный характер тематизма, локальные техники вокального исполнения и звучание национального инструментария.

Ученик Ся Ликэ - классик китайской музыки композитор **Чэнь Пэйсюнь** (1921) в первой половине 1950-х годов также написал несколько пьес на основе региональной оперы: «Продажа продуктов» («卖杂货»), «Тоска по весне» («思春»), «Гром во время засухи» (или «Летний гром» «早天雷»), «Вариации на тему двух летящих бабочек» («双飞蝴蝶主题变奏曲») и «Осенняя луна в Пинху»¹⁶⁹ («平湖秋月»).

На создание пьесы **«Гром во время засухи»** («*Ханьтянь лэй*») композитора вдохновило одноименное произведение в жанре миниатюры *сяоцзюй*, принадлежащее известному кантонскому композитору первой половины XX века Янь Лаоли. Тема «Грома во время засухи» была

¹⁶⁹ Пьеса «Осенняя луна в Пинху» была написана в 1975 году.

заимствована им из популярного *гочанцзюй* «Сань цзи лан» («三级浪») - инструментального вступления к арии, исполняемого на *пипе* из кантонской оперы «Три сокровища Будды». Созданная много веков назад для буддийского богослужения, эта мелодия постепенно утратила религиозное значение, стала светской и вошла в традиционный оперный репертуар *юэцзюй*.

Рис. 10. Оригинальная версия мелодии «Гром во время засухи» для *пипы*



Янь Лаоли подошел к ее интерпретации свободно, положив в основу своей сольной пьесы для *янциня*¹⁷⁰. Плавная мелодия в медленном темпе была преобразована композитором в подвижную и энергичную тему с активным ритмическим рисунком, скачками, синкопами, мелизматическими украшениями, заметно меняющими характер первоисточника. Мелодия обрела взволнованный характер, отражая эмоции людей, услышавших грозовые раскаты грома после долгой летней засухи.

Рис. 11. Янь Лаоли. Гром во время засухи.

¹⁷⁰ *Янцин* – китайский струнный музыкальный инструмент, звук из которого извлекается ударами бамбуковых молоточков. Трапециевидный корпус изготавливается из твердых пород дерева. *Янцин* был привезен в Кантон во времена поздней династии Мин (1368–1644) и стал широко использоваться в китайской ансамблевой музыке, как на севере, так и на юге страны.



В основе ладовой организации сочинения лежит гексатоника G A H C D E (гун-лад с добавочным тоном *цин-цзюе*), вобравший в себя два пентатонных лада от G - *чжи*-лад или *чжэнсянь* - G A C D E и гун-лад G A H D E.

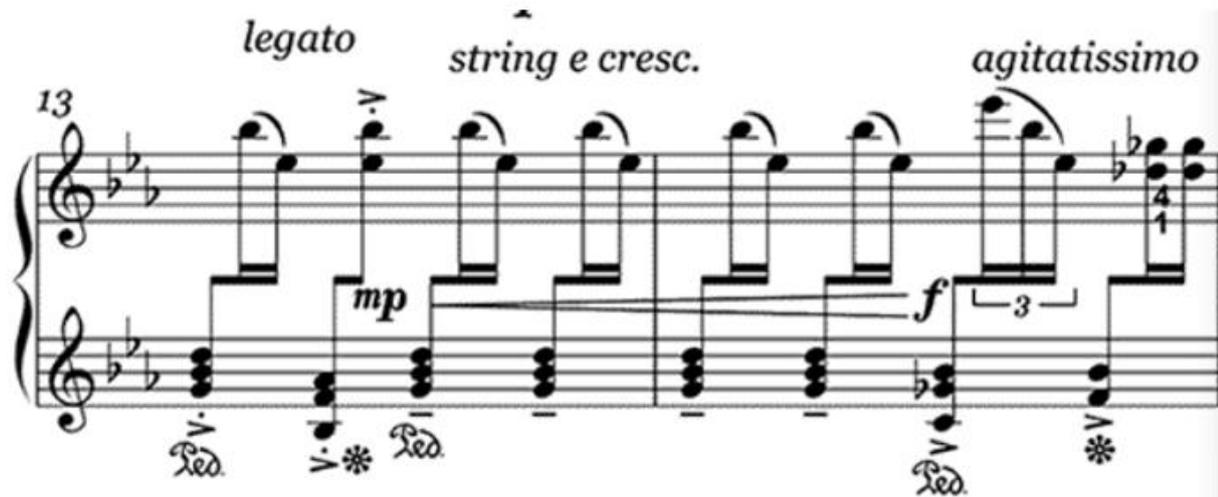
Чэнь Пэйсюнь в своей аранжировке кантонской музыки опирается на пьесу Янь Лаоли для *янцзиня*. Композитор транспонирует мелодию на малую терцию выше, сохраняя принцип ладовой организации первоисточника: гексатоника B C D E^b F G (гун-лад с добавочным тоном *цин-цзюе*), образованная в результате синтеза двух пентатонных ладов от B - *чжи*-лада или *чжэнсянь* – B C E^b F G и гун-лада B C D F G. Возможно, выбор более высоко регистра обусловлен имитацией на фортепиано звонкого молоточкового тембра *янцзиня*, а также звукоизобразительными приемами – подражанием ударам грома.

Рис. 12. Чэнь Пэйсюнь. Гром во время засухи. Тт. 1-2.



Остинатные чистые квинты в правой руке и «колючие» аккорды на *staccato* в левой руке также весьма типичны для звучания *янцзиня*.

Рис. 13. Чэнь Пэйсюнь. Гром во время засухи. Тт. 13-14.



Чэнь Пэйсюнь воспроизводит характерные черты орнаментального стиля инструментальной кантонской музыки – украшения *маотю* (冒头), как правило звучащие в начале фраз. В изломанных мелодических линиях оригинала часто встречаются широкие скачки на сексты и октавы, которые музыкант бережно сохранил и развил в своей фортепианной миниатюре.

Пьеса «**Вариации на тему двух летящих бабочек**» создана композитором в 1954 году и представляет собой цикл из 7 вариаций на две кантонские темы – «Две летящие бабочки» и «Цветы нарцисса». Символика парности заложена в названии всего сочинения и первой темы, а также в форме двойных вариаций и в структуре, связанной в точной и варьированной повторностью фраз.

Пьеса открывается мощным театральным проведением мелодии «Двух летящих бабочек», изложенной fortissimo октавами в унисон с подчеркнутым акцентированием каждого звука (ремарка «pesante»). Начальный пятитакт вызывает ассоциации со вступительными инструментальными разделами кантонской оперы *юэцзюй*, в которых ударные инструменты призывают зрителей к вниманию.

Рис. 14. Чэнь Пэйсюнь. «Вариации на тему двух летящих бабочек». Вступление. Тт. 1-5.



Тема «Двух летящих бабочек» относится к жанру юэлэ – инструментальной музыки юэцзюй. В прошлом мелодия была заимствована из одноименной народной песни провинции Цзяннань. В цикле Чэнь Пэйсюня она подвергается активному развитию на протяжении почти всего произведения (отсутствуя лишь в шестой вариации), проходя через ладовые, фактурные, гармонические изменения.

Наиболее близка характеру первоисточника первая вариация, изящная и подвижная, открывающаяся легкими «порхающими» фигурациями шестнадцатыми и восьмыми нотами в высоком регистре на фоне отрывистого staccato на piano, подчеркивающего слабые доли такта. Вариация начинается с типично кантонской мелизматической фигуры маотоу, уже звучащей в пьесе «Гром во время засухи».

Рис. 15. Чэнь Пэйсюнь. «Вариации на тему двух летящих бабочек». Вариация I.





Во второй теме вариаций автор цитирует типовую мелодию *цуйпай* «Цветы нарцисса» из оперы *юэцзюй*. В основу лирической мелодии положен гуандунский вариант популярной цзяннаньской народной песни «Жасмин».

Рис. 16. Тема песни «Жасмин» (茉莉花).



Впервые тема «Цветы нарцисса» появляется в 3 вариации, где оттеняет мелодию «Двух летящих бабочек». Второстепенную роль она играет и в следующей вариации, и, наконец, выходит на первый план в вариациях 5 и 7.

Рис. 17. Чэнь Пэйсюнь. «Вариации на тему двух летящих бабочек». Вариация V. Тема «Цветы нарцисса» звучит в измененном виде.



Ладовая организация тем следует за пентатонной основой первоисточников. Мелодия «Двух летящих бабочек» опирается на пятиступенный *шан*-лад, чрезвычайно распространенный в провинции Гуандун. Открывает и завершает пьесу *шан*-лад от а (A H D E G), обогащенный дополнительными тонами с (*цин-цзюе*) и f (*жунь*) и образующий в результате гептатонный лад, по интервальной структуре аналогичный эолийскому ладу – A H C D E F G. На протяжении пьесы тема модулирует в семиступенные лады от g, f, b. Мелодия «Цветы нарцисса» связана с характерным для Кантона *чжи*-ладом или *чжэнсянь*: в третьей вариации тема появляется в *чжи*-ладе от b (B C Es F G), затем от as и es.

Пьеса «**Продажа продуктов**» была написана Чэнь Пэйсюнем в 1952 году. Каждый из разделов трехчастной репризной формы завершается инструментальным наигрышем, привнося черты симметричной концентрической формы: A (B) C (B₁) A₁ (B). Крайние разделы A основаны на кантонской народной песне «Продажа продуктов», изображающей оживленную комическую сценку с участием уличного торговца. Мелодия вошла в одноименную региональную оперу и стала типовым напевом *цюйтай*.



Здесь повествование ведется от лица женщины: «Продаю продукты в заморские страны, красивая девушка, но в ветре и волнах таится много опасностей. Девушка, ты - лотос в полном цвету, но остерегайся злых пчел и бабочек». И хотя тексты традиционной оперной арии и аранжировки Чжоу Сюань заметно отличаются по смыслу, они опираются на общий сюжет о продавце продуктов и репрезентируют близкие варианты одной кантонской народной мелодии.

Выбрав напев в качестве основной темы своей фортепианной пьесы, Чэнь Пэйсюнь представил ее в виде изысканной орнаментированной мелодии в *юй*-ладу от *h* в подвижном темпе *Allegretto*, с острым пунктирным ритмом, гаммообразными пассажами и трихордовыми пентатонными попевками. За темой следует орнаментальный наигрыш шестнадцатыми длительностями, «выросший» из характерных пентатонных интонаций арии.

Рис. 20. Чэнь Пэйсюнь. Продажа продуктов. Основная тема. Тт. 1-10.



В среднем разделе С композитор обращается к кантонской оперной мелодии «Туалетный столик». Она принадлежит к системе типовых напевов *цуйнай*, которые звучат в многочисленных региональных спектаклях с разным текстом

(в том числе в лирико-комических кантонских операх «Хорошая партия» (天作之合)¹⁷² и «Чунь Цао прорывается в зал суда» (春草闯堂)).

Рис. 21. Кантонская оперная мелодия *цуйпай* «Туалетный столик».



Если мелодию первой арии композитор орнаментирует и заполняет прихотливыми пассажами, то тема среднего раздела предстает в редуцированном виде, сохраняя основной контур и приобретая мягкий и плавный лирический характер (*Moderato Andantino*). На смену *юй*-ладу от *h* (относится к системе одного *гуна* от *d*) приходит *чжи*-лад от *e* (относится к системе одного *гуна* от *a*), тем самым в тональном соотношении тем можно усмотреть типичные для трехчастной формы тонико-доминантовые соотношения между разделами.

Рис. 22. Чэнь Пэйсюнь. Продажа продуктов. Тема среднего раздела. Тт. 41-48.

¹⁷² Опера «Хорошая партия» повествует о старом купце Чэн Фу (程甫) – отце двух дочерей на выданье. Старшая – ленива, некрасива и глупа, а младшая – прекрасна, образованна и умна. Вторую дочь отец сосватал за господина Му. Как было принято в давние времена, родители договорились о бракосочетании детей, которые даже не видели друг друга до свадьбы. На праздновании дня рождения Чэн Фу новоявленный жених неожиданно столкнулся со старшей дочерью и очень расстроился. Следуя заключенному договору, он все-таки женился на своей невесте, которая предстала перед ним на свадьбе, поразив своей красотой. В опере мелодия *цуйпай* «Туалетный столик» дублируется национальными духовыми инструментами оркестра.

Moderato Andantino (♩=80)

41 *mp*

45

- 2 -

Реприза возвращает основную тему и сменяющий ее наигрыш в *юй*-ладу от *h*.

Миниатюра «Тоска по весне» (1952) была вдохновлена известной кантонской пьесой для *пипы* «Красавица тоскует по весне». Однако тема композиции Чэнь Пэйсюня имеет мало общего с мелодией оригинала. Композитор обратился к названию и образному миру первоисточника, связанному с приходом весны, обновлением природы, возрождением всего сущего, ожиданием любви и счастья.

Оригинальная пьеса «Красавица тоскует по весне» была написана известным композитором Хэ Лютаном (何柳堂) - одним из «трех мастеров Хэ», основателей кантонской музыки¹⁷³. Хэ Лютан родился в 1874 году в Гуанчжоу в музыкальной семье, с раннего детства учился играть на *пипе* под руководством своего деда Хэ Бочжуна. После Синьхайской революции 1911 года музыкант занимался изучением *юэцзюй* в Гонконге и получил право преподавать кантонскую музыку. Кроме своих оригинальных сочинений Хэ

¹⁷³ Легендарная семья музыкантов - двоюродные братья Хэ Лютан (何柳堂), Хэ Юйнянь (何与年) и их племянник Хэ Шаося (何少霞) - оставила богатейший репертуар, представленный в основном сочинениями для *пипы*. Многие из них дошли до наших дней. «Мастера Хэ» родились и выросли в уезде Шавань (район Паньюй провинции Гуандун). Их предки переселились на юг во времена династии Сун, были образованными людьми, состояли на государственной службе и даже участвовали в придворных церемониях. Семья Хэ продолжила эти традиции: они были знатоками конфуцианской ритуальной музыки, писали произведения в кантонском стиле.

Лютан записал огромный корпус композиций из семейного репертуара для *пипы*, передававшегося из поколения в поколение устно, непосредственно в процессе музицирования и постепенно обогащавшегося множеством вариантов. Пьеса «Красавица тоскует по весне» вошла в золотой фонд кантонской инструментальной музыки.

Несмотря на то, что Чэнь Пэйсюнь в своей фортепианной пьесе «Тоска по весне» не цитирует сочинение Хэ Лютана, он обращается к подражанию тембру *пипы* во вступлении.

Рис. 23. Чэнь Пэйсюнь. Тоска по весне. Вступление. Тт. 1-10.

В основной теме произведения композитор передает яркий театральный колорит кантонской оперы *юэцзюй*: контрастные по характеру и тембру фразы в высоком и низком регистрах имитируют напряженный диалог актеров *дань* и *чоу*. Реплики молодой героини *дань* украшены изысканными имитационными переключками, а грубоватые ответы комика *чоу* звучат на фоне пары остинатных аккордов, подвергающихся постепенному процессу переакцентуации (постепенно сдвигаются относительно сильной доли такта).

Рис. 24. Чэнь Пэйсюнь. Тоска по весне. Тт. 30-40.



Основная тема пьесы – легкая и скерцозная, но внутренне напряженная – написана в характерном для кантонской оперы ладу *ифань* с диссонантной интонацией тритона: E Gis A H D E. Напомним, что *ифань* как правило встречается в драматических сочинениях. Между тем техника вокального интонирования *юэцзюй* связана с местным кантонским диалектом и не предполагает точного воспроизведения высоты дополнительного тона *жунь* (d). Он представляет собой четвертитоновое колебание между VII пониженной и VII натуральной ступенями (d и dis). В кантонской опере *жунь* принято относить к категории *ку* («горькие ноты»), к ним прибегают для выражения чувства скорби и имитации плача, стога.

Рис. 25. Чэнь Пэйсюнь. Тоска по весне. Основная тема. Тт. 1-13.





В среднем разделе трехчастной репризной формы автор проводит кантонскую мелодию «Сорняки» (*Цзи шэньцяо 寄生草*). Напев начинается и завершается в с *гун*-ладе с дополнительным тоном *бянь-гун* (VII степень лада). В процессе развития мелодия перекрашивается, и в качестве устоя выступают другие ступени *гун*-лада от с (*чжи*-лад от g, *юй*-лад от a, *шан*-лад от d).

Рис. 26. Кантонская мелодия «Сорняки».



Мелодия «Сорняки» принадлежит к числу популярных типовых напевов кантонской оперы *пайцзы*, появившихся во множестве спектаклей в различных интонационных вариантах с разным текстом. Яркие примеры – оперы «Му Гуйин ищет мужа» («*穆桂英招亲*») и «Захватить Чжан Саньчао живым» («*活捉张三朗*»).

Опера «Му Гуйин ищет мужа» посвящена легендарной героине Му Гуйин – женщине-воину времен династии Северная Сун. Впервые появившись в «Повести о генералах семьи Ян» («*杨家将演绎*»), написанной в период правления Мин, она вошла в число любимых персонажей китайского

национального театра¹⁷⁴. Напев «Сорняки» звучит в партии Му Гуйин во время ее первой встречи с Ян Цзунбао и выражает героический характер девы-воина¹⁷⁵.

Опера «Захватить Чжан Саньлан живым» рассказывает мистическую историю девушки Янь Сицзяо¹⁷⁶. Роль возлюбленного героини Чжан Саньлана исполняет маска комика чоу (самая яркая деталь грима – белые полосы под глазами – наглядный признак отрицательного героя). Напев «Сорняки» звучит в последней сцене объяснения героев, когда Чжан Саньлан лжет о своих чувствах. Фразы типовой мелодии по очереди проходят в партиях персонажей¹⁷⁷.

В пьесе Чэнь Пэйсюня мелодия «Сорняки» звучит нежно и мечтательно, в сопровождении мягких минорных трезвучий и септаккордов побочных ступеней, оттеняющих напряженную атмосферу театрализованных крайних разделов.

Рис. 27. Чэнь Пэйсюнь. Тоска по весне. Средняя часть.

¹⁷⁴ Кантонская опера повествует об эпизоде знакомства Му Гуйин с будущим мужем - Ян Цзунбао, который пришел к ней за волшебным сокровищем – «древом усмирения дракона» (降龙木), способным одолеть вражескую армию Ляо. Девушка вступает в поединок с Ян Цзунбао и побеждает его, однако, влюбившись в красивого и смелого юношу, она предлагает ему свою любовь и помощь в сражении с врагом.

¹⁷⁵ Текст арии Му Гуйин: «Услышав эти слова, я догадалась: вы пришли сюда, чтобы обмануть меня. Только напрасно вы надеетесь помочь своей армии, я, Му Гуйин, весьма сильна в боевых искусствах»

¹⁷⁶ Янь Сицзяо - – девушка из бедной семьи – была выдана матерью замуж за Сун Цзяна в благодарность за помощь их семье. Янь Сицзяо влюбляется в ученика Сун Цзяна - Чжан Саньлан – красивого и ветреного юношу. Узнав об измене, муж убивает Янь Сицзяо, однако ее дух продолжает свое существование в виде призрака. Она страдает от любви и одиночества, ищет встречи со своим возлюбленным, который успел ее позабыть. Явившись перед Чжан Саньлан, Янь Сицзяо надеется, что он все еще любит ее, однако юноша всего лишь увлечен очередной красавицей. Узнав Янь Сицзяо, он притворяется, что скучал по ней, лишь бы она вновь ответила взаимностью. Девушка верит его лживым словам и глубоко тронута его любовным признанием. Не желая расставаться с возлюбленным, она забирает его из мира живых в мир подземный, чтобы вечно быть вместе: так Чжан Саньлан оказывается жертвой собственной лжи и получает возмездие.

¹⁷⁷ Реплики отражают их внутренние размышления и носят лирический характер:

Янь Сицзяо: «После моей смерти мы разошлись как горы и облака, и я даже не знаю, что у него сейчас на уме».

Чжан Саньлан: «Я подошел поближе, чтобы рассмотреть красивую девушку».

Янь Сицзяо: «Я на мгновение скрою свое имя и проверю его чувства».

Чжан Саньлан: «Как я счастлив!»

Andante tranquillo ♩ = 66

9

Автор сохраняет мелодию оригинала, но гармонизует ее красками натурального минора: тема звучит в *юй*-ладе от *d* с дополнительным тоном *бянь-гун* (*e*), затем переходит в *чжи*-лад от *c*. Напев *пайцзы* проводится дважды: сначала мягко и лирично в высоком регистре, затем в вариационном изложении – в *юй*-ладе от *b* на фоне фигурационного движения шестнадцатыми.

Рис. 28. Чэнь Пэйсюнь. Тоска по весне. Средняя часть.

Pochissimo più mosso ♩ = 72

В 1975 году Чэнь Пэйсюнем была создана композиция «Осенняя луна в Пинху» («Осенняя луна над безмятежной гладью озера»). В основу сочинения легла одноименная пьеса знаменитого кантонского композитора Люй Вэньчэна (吕文成, 1898 - 1981) для *гаоху* соло. Музыкант вошел в историю китайского искусства как автор около двухсот инструментальных произведений, многие из которых закрепились в кантонской опере в виде типовых напевов системы *цуйпай ти*.

В 1930-х годах Люй Вэньчэн посетил город Ханчжоу во время традиционного осеннего Праздника полнолуния. Завораживающий пейзаж знаменитого озера Сиху в тихую лунную ночь побудил его запечатлеть свои восторженные эмоции в мелодии, получившей широкое распространение в местной опере.

Оригинальная пьеса «Осенняя луна в Пинху» для *гаоху* написана в традиционных пентатонных ладах системы одного *гуна* от с (в основном *чжи*-лад и *юй*-лад) с широким использованием техники *glissando* – чрезвычайно характерной как для стиля игры Люй Вэньчэна на *гаоху*, так и для музицирования на инструментах струнно-смычкового семейства *хуцинь* в целом.

Рис. 29. Люй Вэньчэн. «Осенняя луна в Пинху» для *гаоху* соло.



«Осенняя луна в Пинху» звучит во многих кантонских оперных постановках (нами обнаружено 16 примеров)¹⁷⁸. Превратившись в один из типовых напевов *пайцзы*, мелодия обрела особое название – «Время мира и процветания» («醉太平»).

В фортепианной пьесе «Осенняя луна в Пинху» Чэнь Пэйсюнь тонко имитирует тембр *гаоху* и неповторимую глissандирующую манеру исполнения Люй Вэньчэна на инструменте при помощи арпеджированных аккордов и коротких форшлагов.

Рис. 30. Чэнь Пэйсюнь. «Осенняя луна в Пинху». Тт. 1-5.



¹⁷⁸ Например, в комической кантонской опере «Непокорная принцесса и ее наивный муж» мелодия проходит в дуэте-ссоре главных героев – новобрачных принцессы и генерала. Даже поженившись, влюбленная пара продолжает постоянно браниться и выяснять отношения между собой. В веселой перебранке персонажи по очереди озвучивают фразы типового напева. Генерал: «Странно видеть, как собственная жена гонит тебя из дома».

Принцесса: «Нам будет трудно помириться, если ты не признаешь свою ошибку».

Генерал: «Хорошие времена быстро проходят, я чувствую себя беспомощным, когда ты не желаешь меня видеть».

Принцесса: «Не так-то просто примирить поссорившуюся пару», и т.д.



Тремоло в левой руке подражает приему *луньцзо* (轮奏) - тремолированию на одном звуке, характерному для музицирования на *янцине*. Также автор воспроизводит технику *дачао* (типичную для струнно-щипкового инструмента *гуцин*) посредством восходящих и нисходящих арпеджированных пассажей по звукам пентатонных звукорядов. Эти эффекты ярко отражают стиль кантонской музыки.

Рис. 31. Чэнь Пэйсюнь. «Осенняя луна в Пинху». Тт. 16-17.



Пьеса написана в трехчастной форме с динамизированной репризой и кодой. В первой части тема проходит в высоком «сопрановом» регистре, в средней – в теноровом, в репризе – в диалогичной фактуре, напоминая тембровый диалог женского и мужского голосов в кантонской опере.

Медленный темп (*Lento*), широкий диапазон, привносящий ощущение бескрайнего пространства, и имитация рассыпающихся капель воды в многочисленных звонких пассажах в высоком регистре создают лирическую пейзажную картину озера осенней лунной ночью.

Рис. 32. Чэнь Пэйсюнь. «Осенняя луна в Пинху». Тт. 10-12.

The image displays three systems of a piano score. The first system (measures 10-11) features a treble clef with a melodic line marked *pp* and *rit.*, and a bass clef with a supporting line marked *p dolce e espr.*. The second system (measure 11) continues the melodic line in the treble clef. The third system (measures 12-13) shows the treble clef with a melodic line marked *p* and the bass clef with a supporting line marked *mf*. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Тональность Des-dur, окрашенная мягкими пентатонными интонациями (системе одного гуна от des), многослойная фактура с глубокими педальными басами, струящийся темой и стремительными виртуозными фигурациями, окутывающими фортепианную клавиатуру, вызывают в памяти образы природы в сочинениях композиторов-романтиков.

Таким образом, Чэнь Пэйсюнь в своих программных миниатюрах опирается на самые известные образцы кантонской музыки – типовой репертуар напевов *юэцзюй* и *пайцзы*, инструментальные пьесы *юэлэ*,

авторские сочинения кантонских композиторов для различных инструментов. Он бережно сохраняет мелодический материал первоисточников, их ладовую окраску, характерные приемы орнаментики *маотоу*, специфическую театральность преподнесения материала и подчеркнутую звукоизобразительность, воспроизводит тембры типичного для региона инструментария. При этом автор соединяет национальные черты с приемами европейского пианизма, методами формообразования и развития тем. Чэнь переинтерпретирует, переосмысливает избранные мелодии, меняет их характер, обогащает гармонически, фактурно, темброво и регистрово, наполняя новым содержанием и вдыхая в них новую жизнь. Скерцозные образы миниатюр в полной мере соответствуют лирико-комическому содержанию многих спектаклей *юэцзюй*.

Композитору удалось воплотить в своих пьесах характерные черты кантонской оперы и ее отдельных локальных разновидностей (*хуачао*): типовые напевы и их регистровое воплощение, созвучное женским и мужским голосам в опере; пентатонные и гептатонные лады (в частности, типичные для региона лады *ифань* и *чжэнсянь*, а также пятиступенные лады, обогащенные дополнительными тонами *жунь*, *цин-цзюе*, *бянь-гун*); приемы орнаментики *маотоу*; подражание тембрам кантонского инструментального ансамбля (*гаоху*, *янцинъ*, *пина*) и даже отдельным приемами игры на инструментах – *луньцзо*, *дачао*. В китайском фортепианном репертуаре кантонские оперные мелодии получили второе рождение.

Глава III. Традиции сычуаньской оперы *чуаньцзюй* в фортепианном творчестве китайских композиторов

3.1. Традиции сычуаньской оперы *чуаньцзюй*

Сычуаньская опера *чуаньцзюй* (川剧) сформировалась в начале XX века на основе синтеза пяти различных региональных разновидностей китайской традиционной драмы. Объединившись воедино, они дали толчок возникновению оригинального синтетического жанра, построенного на взаимодействии важнейших театральных искусств - пения, декламации, актерского мастерства, акробатики и инструментальной музыки. Текст был написан и исполнен на сычуаньском диалекте. В настоящее время *чуаньцзюй* можно назвать самой влиятельной региональной оперой на юго-западе Китая, широко распространенной не только в Сычуани, но также в Чунцине, Юньнани, Гуйчжоу и некоторых районах Хубэя.

В 1912 году сычуаньская труппа «Саньцин» («Саньцинхой»)¹⁷⁹ впервые представила пьесы, впитавшие в себя черты пяти локальных театральных традиций, отличавшихся самобытными стилями пения, инструментарием, музыкальным репертуаром и местом происхождения - *гаоцянь*, *куньцянь*, *хуцинъси*, *танси* и *хуадэнси*. Все перечисленные жанры были популярны и исполнялись независимыми труппами вплоть до конца правления династии Цин (1644–1911). Соединив виды представлений разных провинций, труппа «Саньцин» добавила типично сычуаньский состав ансамбля ударных. Новый жанр получил название *чуаньцзюй* - сычуаньская опера. В соответствии с театральными истоками, выделяют пять основных разновидностей - *чуаньцзюй гаоцянь*, *чуаньцзюй куньцянь*, *чуаньцзюй хуцинъси*, *чуаньцзюй танси* и *чуаньцзюй хуадэнси*. Не случайно в Китае сычуаньскую оперу называют «пять голосов, слитых в один».

¹⁷⁹ См. об этом: Shen, Nalin. The Integration of Chinese Opera Traditions into New Musical Compositions. A Thesis of Doctor of Philosophy of Music in Composition. New Zealand: New Zealand School of Music, 2010. 349 p.

Разнообразие форм *чуаньцзюй* оказалось обусловлено историческими событиями и интенсивной региональной миграцией. На закате династии Мин (1368 – 1644) провинция Сычуань более 30 лет находилась в состоянии войны. Первая перепись населения правительства Цин, проведенная в 1661 году, показала, что в Сычуани осталось всего 16 096 семей, то есть общая численность населения составляла менее 90 000 человек. По сравнению с официально задокументированной переписью 1578 года, Сычуань за 80-летний период потеряла почти 64% своего населения¹⁸⁰. После войны при поддержке правительства Цин в Сычуань начали переезжать большие группы иммигрантов из разных регионов - из южных провинций Хунань, Гуандун, Цзянси, Фуцзянь, из центральных провинций Шаньси, Хубэй, Хэнань. Иммигранты привезли свои разнообразные театральные традиции, на основе которых зародился *чуаньцзюй*.

Как все региональные театральные драмы южно-центральных и юго-западных провинций страны - Сычуани, Юньнани и Гуйчжоу, *чуаньцзюй* характеризуется уникальным стилем пения, утонченной актерской игрой, красочными костюмами, богатым репертуаром ансамбля ударных инструментов, комическими ролями, живыми диалогами и использованием местных диалектов¹⁸¹. Основная часть репертуара *чуаньцзюй* основана на китайских классических романах, мифологии, легендах и сказках. Сохранилось свыше 2000 спектаклей сычуаньской оперы.

Остановимся подробнее на пяти региональных разновидностях *чуаньцзюй*. Наиболее характерным, хорошо сохранившимся и богато развитым из них является стиль *гаоцянь*. ***Чуаньцзюй гаоцянь*** (*гаоцянь* - «высокие напевы») ведет свое происхождение от музыкального стиля *гэянцянь* провинции Цзянси (конец династии Мин). Он впитал в себя традиции как южного, так и северного Китая, сочетая сычуаньский диалект с манерой пения

¹⁸⁰ 路应昆. 高腔音乐与川剧满新颖. Лу Инкунь. Музыка гаоцянь в Сычуаньской опере. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2001. 360 с. С. 291.

¹⁸¹ 杨荫浏, 缪天瑞《中国音乐字典》, 北京, 人民音乐出版社, 1985. Словарь китайской музыки. Под ред. Ян Инъю и Мю Тяньжуй. С. 54.

в высоком регистре, местную народную песню эпох Сун и Юань с различными локальными стилями театрального пения и даже с даосской музыкой, что позволило ему стать наиболее значимой разновидностью сычуаньской оперы.

Чуаньцзюй гаоцян отличается высокой тесситурой типовых вокальных мелодий *цюйпай*, а также аккомпанементом в исполнении ударных инструментов (впоследствии в состав ансамбля были включены духовые и струнные). Важнейшим компонентом сычуаньской оперы является пение, опирающееся на две жанровые составляющие: *бан* и *чан*. *Бан* (*бан* 帮) уходит своими корнями к драматическому «хору» (*чжунхэ*), сопровождающему солиста или выступающему без него. Музыка *бан* типизирована и не может варьироваться, а потому известна как «фиксированный стиль» (*динцян* 定腔)¹⁸². *Чан* ведет свое происхождение от сольного пения персонажа на сцене без аккомпанеента (*тугэ*). В отличие от хора вокальная партия *чан* изменчива и прихотлива (*хуоцян* 和腔)¹⁸³. В процессе эволюции сформировались три ключевых элемента жанра *чуаньцзюй гаоцян*.

1. *Банцян* (帮腔) относится к закулисному или сценическому «хору» (как правило, две актрисы и пять перкуссионистов, последние также присоединяются к пению унисонных вокальных партий). Хор *бан* выполняет три основных функции¹⁸⁴:

1) представляет характер героя, «проговаривает» внутренние размышления персонажа, характеризует его душевное состояние, переживаемые им эмоции и чувства;

2) репрезентирует голос автора, когда актер выходит за рамки своей роли и комментирует происходящее;

3) описывает обстоятельства действия и сценические ситуации, картины, предстающие взору героя.

¹⁸²路应昆. 高腔音乐与川剧满新颖. Лу Инкунь. Музыка гаоцян в Сычуаньской опере. С. 40-44.

¹⁸³ Там же. С. 44.

¹⁸⁴ Там же. С. 12-13.

По замечанию Сюй Цзянь: «в зависимости от сценической ситуации *банцян* предваряет сольное выступление или завершает его; может полифонически сопровождать процесс пения солиста; может, подобно эффекту эха, повторять прозвучавшую фразу, а может быть самостоятельным и не зависеть от пения солиста»¹⁸⁵.

В репертуаре *бан* выделяют три типа напевов: инициальный тип, звучащий в начале спектакля (头部帮腔 «помощь головы»), медианный тип, появляющийся в середине (腹部帮腔 «помощь живота») и финальный, проходящий в конце оперы (尾部帮腔 «помощь хвоста»).

2. *Чан* – основной вокальный жанр сычуаньской оперы. Масштаб музыкальных фраз арии определяется текстом: актер адаптирует избранную мелодию *ицзы синцян*¹⁸⁶, повторяет и варьирует ее таким образом, чтобы она соответствовала количеству слогов текста, достигая тем самым естественного сочетания слов и музыки. Вокальный стиль *чуаньцзюй гаоцян* отличается очень высоким диапазоном, резким громким звуком, обилием орнаментики, блестящими *glissando*, различными типами *vibrato*. В устной традиции до нас дошли около пятисот типовых напевов *цюйпай*, в то время как письменно зафиксировано лишь около трехсот.

3. *Да* (打) – акробатика и элементы кунг-фу, тесно связанные с аккомпанементом ударной группы инструментального ансамбля. Исследователи сычуаньской оперы отмечают присущее ей триединство *бан*, *да* и *чан*.

Оркестр сычуаньской оперы носит название *чанмянь* (сцена). Он включает в себя ударную группу *ин* (твёрдая) *чанмянь* и группу струнных и духовых инструментов *жуань* (мягкая) *чанмянь*. Поначалу аккомпанирующий ансамбль сычуаньской оперы состоял только из ударных инструментов, и только в процессе развития вобрал в себя струнные и духовые. Исполнители

¹⁸⁵ Сюй, Цзянь. Специфика музыкальной стилистики Сычуаньской оперы //Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 288-292. С. 289.

¹⁸⁶路应昆. 高腔音乐与川剧满新颖. Лу Инкунь. Музыка гаоцян в Сычуаньской опере. С. 44-54.

могут выступать также в качестве певцов в хоре *банцянь*¹⁸⁷. Ключевую роль в оркестре *гаоцянь* играют ударные. Аккомпанемент в *чуаньцзюй гаоцянь* обеспечивает ансамбль из пяти инструментов.

1) Руководитель ансамбля (*гуши*) играет на барабане *баньгу* (板鼓) и деревянных трещотках (*бань*);

2) Исполнитель I играет на *дало* – большом медном гонге;

3) Исполнитель II играет на *дабо* (大钹) - больших тарелках;

4) Исполнитель III играет на *сяоло* (小锣) - маленьком гонге и на *мало* - маленьком ручном гонге;

5) Исполнитель IV играет на *сяобо* (小钹) - маленьких тарелках и *тангу* (堂鼓) - барабане среднего размера.

Особую художественную выразительность звучанию ансамбля ударных придает чередование *да да* (совместная игра всех инструментов) и *сяо да* (музицирование небольшого количества участников), отчасти напоминающее сопоставление *tutti* и *solì* в европейском барочном жанре *concerto grosso*.

В опере *чуаньцзюй гаоцянь* ударные инструменты всегда сопровождают акробатические номера, а также «поддерживают» хор *бан* в ключевых моментах: в начале, в кульминации и при переходе к следующему номеру, часто выполняют звукоизобразительную роль.

Чуаньцзюй гаоцянь стала доминирующей разновидностью *чуаньцзюй* и остается самой популярной региональной оперой среди традиционных драм в стиле *гаоцянь* в Китае.

Напомним, что *гаоцянь* принадлежит к числу четырех важнейших систем напевов *шэньцян* (*гаоцянь*, *баньцзыцян*, *куньцян* и *пихуанцян*). В китайской исследовательской литературе пока не сложилось общепринятой классификации типовых инструментальных и вокальных формул-клише *цуйтай*, входящих в свод *гаоцянь* (записано около 300). Корни проблемы уходят в прошлое. В первой половине XX века уровень образования в

¹⁸⁷ 路应昆. 高腔音乐与川剧满新颖. Лу Инкунь. Музыка гаоцянь в Сычуаньской опере. С. 19-20.

артистических кругах был весьма низким, а потому напевы *гаоцянь* фиксировали неупорядоченно и неточно. Педагоги-исполнители обучали искусству сычуаньской оперы в устной форме, опираясь на собственные сложившиеся представления о взаимосвязи напевов между собой, что привело к путанице при позднейших попытках их классификации. До сих пор не сложилось единого научного взгляда на систематизацию.

Рассмотрим признанные в Китае варианты классификации.

Пэн Вэньюань (известный исполнитель на ударных инструментах ансамбля сычуаньской оперы) в своей статье «Гаоцянь цюйпай Сычуаньской оперы»¹⁸⁸ делит корпус типовых мелодий на шесть основных видов в соответствии с их географическим распространением и мелодическими характеристиками:

1. Северные мелодии *бэйдяо* (北调) (34 *цюйпай*)
2. Южные мелодии *наньдяо* (南调) (25 *цюйпай*)
3. Производные от северных мелодий *цзишэнбэйдяо* (寄生北调) (25 *цюйпай*)
4. Производные от южных мелодий *цзишэннаньдяо* (寄生南调) (25 *цюйпай*)
5. Оригинальные сычуаньские мелодии *бэньдяо* (本调) (92 *цюйпай*)
6. *Сосоган* (41 *цюйпай*)

В процессе эволюции *гаоцянь* вбирал в себя напевы различных областей Китая, синтезируя их с местными фольклорными мелодиями. Однако северные и южные *цюйпай* в театре *гаоцянь* сохранили свои характерные региональные особенности. Для южных мелодий характерна опора на пентатонику, многочисленные длительные распевы слогов (напомним, что в китайском языке один иероглиф соответствует одному слогу), преобладание метра *динбань* (顶板) (напев начинается с сильной доли такта). Северные

¹⁸⁸ 彭文元, 《川剧高腔曲牌》, 四川, 四川人民出版社, 1956, 291. Пэн Вэньюань, Гаоцянь цюйпай Сычуаньской оперы. Сычуань: Народное издательство Сычуани, 1956. 291 с.

мелодии в основном строятся на основе гептатонного звукоряда, содержат небольшое количество распевов слогов, и характеризуются метром *лобань* (落板), при котором *цюйпай* начинается со слабой доли такта. Так называемые «производные» мелодии ведут свое происхождение от северных и южных *цюйпай*, которые в той или иной степени адаптировались к фольклорной мелодике провинции Сычуань.

Свой тип классификации *цюйпай* был разработан исследователем Пэн Чаои и изложен им в книге «Изучение музыки Сычуаньской оперы»¹⁸⁹, основанной на практическом опыте артистов *гаоцян*. *Цюйпай* сычуаньской оперы автор разделяет на семь видов:

1. *Дуаньчжэнхао* (端正好) (60 *цюйпай*)
2. *Синьшуйлин* (新水令 «Звон весенней воды») (27 *цюйпай*)
3. *Сянлодай* (香罗带 «Благоуханный шёлковый пояс») (31 *цюйпай*)
4. *Цзянтоугуй* (江头桂 «Дерево в устье реки») (19 *цюйпай*)
5. *Хуньна'ао* (红弯袄 «Красный парчовый кафтан») (один *цюйпай*)
6. *Сосоган* (梭梭岗) (213 *цюйпай*)
7. *Лансун* (30 *цюйпай*).

Эта классификация базируется на объединении в группы мелодически близких *цюйпай*. Группы получают название в соответствии с именами наиболее популярных напевов. Первые шесть разновидностей связаны с пением в сычуаньской опере, а седьмая приближена к речитативу *сюаньсюй*.

Менее распространенный вариант классификации был предложен Чжан Дэчэном (актером сычуаньской оперы), автором исследования «Музыкальная палата гаоцян Сычуаньской оперы»¹⁹⁰. Чжан Дэчэн опирается на древний

¹⁸⁹ 彭潮溢, 《川剧音乐探微》, 四川, 四川音乐家协会, 1997, 262. Пэн Чаои. Изучение музыки Сычуаньской оперы. Сычуань: Издательство Ассоциации музыкантов Сычуани, 1997. 262 с.

¹⁹⁰ 张德成, 《川剧高腔乐府》, 四川, 四川川剧学校, 1978, 209. Чжан Дэчэн. Музыкальная палата гаоцян Сычуаньской оперы. Сычуань: Издательство школы Сычуаньской оперы, 1978. 209 с.

метод разделения северных и южных мелодий по *гун*-ладам (древний китайский метод классификации ладовых систем), группируя их в девять гунов *цюйпай*: *чжундяо*, *наньлюйгун*, *сяньлюйгун*, *юэдяо*, *хуанчжунгун*, *наньдяо*, *шуандяо*, *чжунлюйгун*, *дашидяо*.

На уровне конкретных *цюйпай*, имеющих названия и получивших широкое распространение в оперной практике Сычуани, назовем: *сонаньчжи* (锁南枝), *ичжихуа* (一枝花 «Букет цветов»), *цзянтоуцзиньгуй* (江头金桂 «Золотое дерево в устье реки»), *цзисяньбин* (集贤宾), *доуаньчунь* (斗鹤鹑 «Петушиные бои»), *дяньцзянчунь* (点绛唇 «Капля алых губ»), *люгочао* (六国朝) и т.д.

Чуаньцзюй хуцинь уходит корнями в традиционную систему напевов *пихуанцянь* - *эрхуанцянь* и *сипицянь*, ставшую основным источником пекинской оперы. Сычуаньский театр опирается на мелодии *эрхуан* – преимущественно медленные и протяжные. В середине правления династии Цин *эрхуан* сформировался на основе *хуэйдяо* – хуэйского мелодического стиля провинции Аньхой и *ханьдяо* – ханьского мелодического стиля провинций Хубэй и Шаньси, но в Сычуани исполняется на местном диалекте часто с ансамблем ударных. Основным инструментом аккомпанемента *чуаньцзюй хуцинь* выступает двухструнная скрипка с высокой настройкой *сиэрхуцинь*, похожая на *цзинху* в пекинской опере, но с более мягким тоном. Важными составляющими ансамбля являются сычуаньская двухструнная скрипка *чуань эрху* и четырехструнная щипковая цитра *юэцинь*. Поэтическая форма текстов арий включает в себя две строки, состоящие из семи или десяти иероглифов.

Разновидность сычуаньской оперы **чуаньцзюй танси** сформировалась в период правления императора Канси 康熙(1661-1772, династия Цин) на основе оперы *цинь* провинции Шэньси (*циньцянь* 陕西). Жанр восходит к традиции хунаньской оперы *банцзы*, в которой в качестве основного аккомпанирующего

инструмента выступают одноименные трещотки *банцзы*, а также двухструнная скрипка *гайбаньцзы* 盖板子¹⁹¹.

Поэтическая форма арий *танси* соответствует другим разновидностям сычуаньской оперы, а мелодии опираются не столько на традиционную пентатонику, сколько на гептатонные лады *тяньпи* (甜皮) и *купи* (苦皮)¹⁹².

Вид *чуаньцзюй куньцян* ведет свое происхождение от жанра *куньцзюй* из уезда Куньшань провинции Цзянсу. Традиционно тексты *куньцзюй* представляли собой поэтическую лирику высокого художественного уровня, не случайно либретто *куньцзюй* высоко ценятся как образцы изысканной китайской литературы. Доминирующим инструментом ансамбля выступает бамбуковая флейта *дицзы*. К концу XVI века *куньцзюй* распространился из региона Сучжоу на остальную часть Китая. После того, как *куньцзюй* попал в провинцию Сычуань, он получил название *чуаньцзюнь* (сокращение от сычуаньского *куньцян*). В настоящее время жанр пришел в упадок, исполняются только отдельные фрагменты или избранные арии в рамках оперы *гаоцян*, *хуцин* или *танси*. Бамбуковая флейта по-прежнему является ведущим инструментом, а ударные варьируются: маленькие тарелки – сычуаньские *сяобо* заменяются более мягкими тарелками *субо*, а в большой гонг *дало* бьют по краю инструмента, с применением приема «су» (сокращенно от Сучжоу, отражающим его происхождение).

Разновидность *чуаньцзюй хуадэнси* оказалась менее развита, нежели другие формы театрального жанра, и считается коренной для Сычуани. Ее репертуар ограничен примерно двадцатью пьесами¹⁹³. Этот тип оперы прочно ассоциируется с городом Гулинь – *Гулинь хуадэн*. Традиционно в течение пятнадцати дней китайского Нового года, особенно в последний день

¹⁹¹ *Гайбаньцзы* - скрипка с двумя металлическими струнами, ведущая происхождение от скрипки *эрсянь*, принадлежащей региональной оперной традиции *цин*. Длина грифа 60 см, диаметр деки 10 см.

¹⁹² См. об этом: 路应昆. 高腔音乐与川剧满新颖. Лу Инкунь. Музыка гаоцян в Сычуаньской опере. С. 199.

¹⁹³ 路应昆. 高腔音乐与川剧满新颖. Лу Инкунь. Музыка гаоцян в Сычуаньской опере. С. 171-172.

праздника - Фестиваль фонарей, в городе ставят спектакли *хуадэнси* (花灯戏), обязательно включающие сольное пение (*чан хуадэн* 唱花灯). В других уездах Сычуани *хуадэн* разыгрывают на свадьбах, похоронах и даже оформляют как часть церемоний изгнания нечистой силы. Это уникальный театральный жанр Сычуани. В опере *чуаньцзюй хуадэнси* местные ударные инструменты сочетаются с особой, гортанно звучащей двухструнной скрипкой *пантунтун* («толстой скрипкой»), используемой для комического эффекта¹⁹⁴. При постановках в театре *чуаньцзюй хуадэнси* звучит на диалекте города Чэнду с аккомпанементом ударной группы инструментов *чуаньцзюй*.

3.2. Черты *чуаньцзюй* в миниатюрах Сун Миньчжу, Цзя Дациня и цикле Цао Гуанпина «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцян»

Ярким воплощением эстетики *чуаньцзюй* является фортепианный цикл современного композитора Сун Миньчжу «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы». В наследии музыканта много сочинений, связанных с его родной сычуаньской культурой: пьеса «Сон тряпичной куклы» для фортепиано соло; «Чжэцзы Сычуаньской оперы» и «Темы из Сычуаньских опер» для оркестра; концерт для скрипки с оркестром «Душа реки Сычуань»; инструментальный танец «Сон маленького цветка»; «Мелодия *Нису*» для эрху соло; «Мелодия *Асей*» для эрху и фортепиано; «Дом на облаках» для смешанного хора *a cappella*; «*Сянбала*» для женского хора *a cappella*.

«Музыкальная сюита Сычуаньской оперы» состоит из трех фортепианных миниатюр, основанных на типовых мелодиях, распространенных в практике сычуаньской оперы - «Танси» (弹戏), «Хуцинъ» (胡琴) (этот напев звучит в исполнении скрипки *хуцинъ*) и «Куньцян» (昆腔) (типовой напев оперы *куньцюй*). В произведении использованы характерные мелодии и ритмы *чуаньцзюй*, имитация типичного

¹⁹⁴ Shen, Nalin. The Integration of Chinese Opera Traditions into New Musical Compositions. P. 47.

ударного инструментария, пентатонная ладовая организация с ключевыми интонациями большой секунды и квинты.

Цикл открывает пьеса «Танси», созданная на основе одноименного напева – одного из ключевых в *чуаньцзюй танси*, также известного как *чуань банцзы*. *Танси* исполняется на сычуаньском диалекте, в сопровождении инструментов семейства *хуцинь*, гонгов и барабанов *логу*, что придает напеву ярко выраженный местный колорит.

Активная подвижная мелодия, напоминающая наигрыш скрипки *хуцинь*, обрастающая в процессе изложения характерной орнаментикой, звучит на остином фоне пустых квинт, а затем больших секунд, имитирующих ударную группу инструментов. Интервалы квинты и секунды, чрезвычайно типичные для китайской музыки, являются ключевыми созвучиями миниатюры.

Рис. 33. Сун Миньчжу. «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы». «Танси». Тт. 1-10.

The image shows a musical score for the piece 'Tansi' by Sun Mingzhu. The score is written for piano and is in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of two systems of staves. The first system has five measures, and the second system has five measures. The tempo is marked 'Allegro' and '诙谐活泼地'. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano), 'mp' (mezzo-piano), and 'cresc.' (crescendo). There are also articulation markings like '3' (triplets) and 'p' (piano) above the notes. The bass line consists of simple chords and single notes, while the right hand has a more complex melodic line with triplets and slurs.

Основная тема пьесы, следующая за ярким вступительным разделом, отражает монодийную природу китайской оперы: троекратное повторение напева-клише в высоком регистре сопровождается выразительным оттеняющим подголоском, сменяющимся настойчиво повторяющимися

остро-стаккатными малыми секундами. Мелодия звучит в терпком гептатонном ладу *чжэнишэн* (яюэ) As B C D Es F G.

Рис. 34. Сун Миньчжу. «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы». «Танси». Тт. 10-21.

The image displays a musical score for a piece titled 'Tansi' by Sun Minchou. The score is written in 2/4 time and consists of three systems. The first system shows a vocal line in the treble clef starting with a piano (*p*) dynamic, and a piano accompaniment in the bass clef starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system continues the vocal line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line continuing with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, while the piano accompaniment features a section with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Затем голоса обмениваются местами по принципу вертикально-подвижного контрапункта, и тема проходит в теноровом диапазоне, завершаясь мощным возгласом на *fortissimo*. Миниатюру обрамляет репризное проведение наигрыша вступительного раздела.

Пьеса «Хуцинь» основана на важнейшем одноименном напеве системы *шэньцян пихуанцян*. Мелодия пришла в *чуаньцзюй* из свода напевов *эрхуан* и *сити*, прочно закрепилась и обрела локальную тембровую окраску за счет исполнения в сопровождении скрипки *хуцинь*.

В своей фортепианной пьесе Сун Миньчжу цитирует напевы *эрхуан* и «анти *эрхуан*» (*фань эрхуан* 反二黄), представляющий собой ту же мелодию *эрхуан*, но изложенную от квинтового тона (квартой ниже). Как правило, *фань эрхуан* звучит в исполнении актера амплуа старика *лаошэн*, предпочитающего более низкий регистр. Композитор излагает тему в медленном темпе *Adagio* в форме двухголосного фугато, в котором пропоста и респоста находятся в традиционных тонико-доминантовых соотношениях, созвучных кварто-квинтовым отношениям *эрхуан* и *фань эрхуан* в сычуаньской опере. Прихотливая орнаментированная мелодия звучит в гептатонном ладу *циншан* (*яньюэ*) D E Fis G A H C (тема), артикулируется различными штрихами и усложняется синкопированными акцентами.

Рис. 35. Сун Миньчжу. «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы». «Хуцинь». Тт. 1-11.

Adagio 舒缓洒地

Третья пьеса «Куньцян» - самая миниатюрная в сюите. Ее название свидетельствует о заимствовании напева из куньшаньской оперы *куньцян*:

мелодия органично вошла в круг напевов сычуаньской оперы, впитавшей в себя множество тем из различных локальных оперных традиций.

Пьеса написана в свободном времяизмерительном метре и построена на контрастном противопоставлении двух тематических элементов. Первый представляет собой мелодическую фразу, гармонизованную тяжелыми квинтовыми аккордами на *fortissimo*, в широком диапазоне, с подчеркнутым *marcato*. При каждом последующем проведении тема сокращается на одну единицу-аккорд по принципу линейного математического процесса вычитания 6-5-4-3-2-1.

Второй элемент – стремительные, ударные краткие фразы в темпе *Allegro* – также выводят на первый план ритмическое начало и образуют ряд Фибоначчи – математическую последовательность чисел 1-1-2-3-5-8, в которой каждое третье число равно сумме двух предыдущих. При этом смежные величины – пара предшествующих и одно последующее – симметричны по отношению друг к другу. В соотношении чисел между собой заложена пропорция золотого сечения. В последующих проведениях тема пьесы также редуцируется, образуя волну - 1-1-2-3-5-8-5-3-2-1-1¹⁹⁵.

Пронзительные репетиционные повторения острых полутоновых диссонансов в разных регистрах и акцентирование ритмического числового начала указывает на влияние традиции музицирования ансамбля ударных инструментов – гонгов и барабанов *логу*.

Рис. 36. Сун Миньчжу. «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы». «Куньцян».

¹⁹⁵ Обращение к ряду Фибоначчи также обнаруживаем в цикле китайского композитора Пэн Чжиминя «Серия сцен» для фортепиано соло: последовательность чисел в цикле контролирует ритмическую и звуковысотную стороны серийного произведения.

3. 昆 腔

91

Отметим, что автор принципиально не выставляет ключевые знаки, при том, что опирается на пентатонные лады, особенно ярко заявляющие о себе в первых двух пьесах (в третьей миниатюре на первый план выходит ритм). Возможно, это связано с усилением тембрового, звукоизобразительного начала, с очевидной имитацией натурального строя инструментария сычуаньской оперы.

К родному фольклору Сычуани активно обращается известный современный китайский композитор, профессор Шанхайской консерватории **Цзя Дацинь** (贾达群). Он родился в Чунцине и с детских лет впитывал музыкальное искусство Сычуани, окончил Сычуаньскую консерваторию по классу композиции у профессоров Хуан Ванпина (黄万品) и Гао Вэйцзе (高为杰).

Среди его работ - Струнный квартет, «Рифма Шу» (蜀韵), «Размышления о Башу» (巴蜀随想) и «Три прелюдии для фортепиано» (钢琴前奏曲三首)

Последний цикл состоит из трех миниатюр: «Сплетенные», «Чуаньцян» и «Посвящение Шуберту», созданных композитором для своей дочери-пианистки. Пьеса «**Чуаньцян**» основана на традициях сычуаньской оперы. В предисловии к сочинению композитор указывает, что оно написано в жанре пассакалии, в характерной для него форме вариаций на *basso ostinato*. Однако интерпретация европейской модели весьма необычна и обнаруживает яркую национальную специфику.

За проведением трехтактовой темы следуют 6 вариаций на нее, сменяемых фрагментом, имитирующим звучание ударных инструментов сычуаньской оперы, а далее свободной фигурационной каденцией. В конце тема репризно возвращается, сменяясь синтезированной кодой.

Тема	Вар.1	Вар.2	Вар.3	Вар.4	Вар.5	Вар.6	Соло «ударных»	каденция	тема	кода
1-3 тт.	4-6	7-9	10-12	13-15	16-18	19-21	22-25	26-30	31-34	35-43

Композитор опирается на мелодический каркас фрагмента традиционного напева *гаоцян* «Красный парчовый кафтан» («红纳袄»), сотканный из типичных для национального фольклора пентатонных интонаций чистой кварты, чистой квинты и большой секунды.

Рис. 37. Напев *гаоцян* «Красный парчовый кафтан» («红纳袄»). Фрагмент типового напева и тема пьесы Цзя Дацюня.



Композитор обращается к ключевым интервалам первоисточника, сохраняя его мелодический абрис и завершая фразу характерным ангемионным созвучием (g-c-d). Между тем автор «растворяет» пентатонный оригинал в остро-диссонирующих полутонах, взятых на сильную долю такта

(e-f, d-es), которые вызывают намеренные ассоциации с особенностями интонирования отдельных тонов напевов сычуаньских опер (четвертитоновое понижение или повышение).

Размыванию мелодии *гаоцянь* также способствуют принципы метrorитмической организации темы: указанный при ключе четырехдольный размер интерпретируется весьма свободно, импровизационно (ремарка «recitative»). Речевые аллюзии не случайны: композитор уподобляет тему пассакалии репликам «закулисного» хора *бан* сычуаньской оперы. Напомним, что хор играет исключительно важную роль в спектаклях *чуаньцзюй*. В традиции *гаоцянь* взаимодействие солиста и хора обычно регламентировано: хор либо предваряет сольное выступление персонажа, либо завершает его, либо поочередно обменивается с ним репликами-фразами. Проведение темы символизирует речитативные фразы хора, затем, в первой вариации, на них полифонически накладывается изысканно-прихотливая атональная мелодия солиста, обозначенная автором ремаркой «cantabile».

Рис. 38. Цзя Дацюнь. «Чуаньцзян». Вариация I. Тт. 4-6.



Вторая вариация вводит еще одно важное действующее лицо сычуаньского спектакля – ансамбль ударных инструментов *ин чанмянь* (ремарка «percussive»), который поддерживает реплики хора (тему) в нижнем пласте полифонической фактуры. Показателен интервальный состав диссонантных созвучий, символизирующий ударные: они включают в себя «сцепленные» секунды и кварты, отсылающие к национальному прототипу – четырехступенным ангемитонным *чу*-звукорядам.

Рис. 39. Цзя Дацюнь. «Чуаньцзян». Вариация II. Тт. 7-9.



В третьей вариации новая атональная мелодия солиста («cantabile») развивается на фоне «утяжеленной» басом темы. Образовавшиеся в результате секундово-квартовые созвучия сближают тему «хора» с партией «ударных».

Рис. 40. Цзя Дацюнь. «Чуаньцян». Вариация III. Тт. 10-12.



Четвертая, пятая и шестая вариации представляют собой сложное полифоническое полотно, в котором каждая партия выписана на отдельном нотном стане. Одновременное разворачивание трех самостоятельных линий противоречит принципам драматургии сычуаньской оперы: как правило, в спектакле *гаоцян* солист и хор музицируют поочередно. Между тем выбор формы вариаций на *basso ostinato* в полной мере созвучен полифоническим приемам драматургии *чуаньцзюй*, построенным на взаимодействии нескольких пластов: сольного, хорового и инструментального.

Объемный цикл пьес по мотивам Сычуаньской оперы принадлежит **Цао Гуанпину** (曹光平) – известному современному китайскому композитору, теоретику, профессору композиции Синхайской консерватории (Гуанчжоу, провинция Гуандун). Выпускник Шанхайской консерватории по классу фортепиано и композиции, он обучался у классиков китайской музыки XX века Ли Инхя и Чэнь Минчжи, брал уроки у Хэ Лутина, Дин Шаньдэ и Сан Туна. Именно Хэ Лутин – один из основоположников китайской фортепианной школы – в 1983 году порекомендовал Цао Гуанпина для работы в Синхайской консерватории.

Цао Гуанпин - автор обширного круга музыкальных произведений. Его перу принадлежат более двухсот работ, в числе которых двенадцать симфоний, балеты, вокальная лирика, хоры, обработки фольклора, камерная музыка, музыка к кинофильмам, электронные композиции. Более тридцати сочинений были удостоены высоких наград в стране и за рубежом. Весомое место в его наследии занимают произведения для фортепиано (их более ста). Будучи пианистом, он много экспериментировал в этой сфере, отмечая особую любовь к жанру миниатюры.

Чуаньцзюй композитор посвятил фортепианный цикл **«Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцянь»** («仿川剧高腔风格钢琴小曲 9 首»). Созданное в 1981 году, это сочинение отразило увлечение китайского музыканта европейскими стилями письма XX столетия и, прежде всего, французским импрессионизмом. Интерес к импрессионистской красочности и колористической трактовке фортепиано зародился еще в первой половине прошлого века в творчестве китайских композиторов, обучавшихся в Париже. Ярким образцом такого рода стали «Три прелюдии» учителя Цао Гуанпина - Дин Шаньдэ. Однако культурная революция прервала процесс освоения европейского музыкального опыта, и музыканты смогли продолжить его лишь на рубеже 1970-1980-х годов. Цикл «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцянь» демонстрируют желание автора не просто адаптировать европейский опыт к национальной культурной почве, но соединить его с острохарактерным звучанием региональной оперной традиции.

При выборе названий для своих пьес композитор Цао Гуанпин, вероятно, опирался на различные варианты классификации *цзюйпай гаоцянь*. Заголовок каждой из миниатюр включает в себя две составляющие: обозначение общей типовой группы напевов *гаоцянь*, и название конкретной мелодии *цзюйпай*, к которой обращается композитор. Поскольку единой классификации напевов пока не сложилось, автор цикла позволяет себе в некоторых случаях их свободную интерпретацию и сочетание. В основном

композитор опирается на классификацию Пэн Вэньюаня. Названия миниатюр, кроме пятой и восьмой, классифицированы в соответствии с региональными стилями пения: северная мелодия *бэйдяо* (первая, вторая и седьмая пьесы), *соган* (третья и девятая), южная мелодия *наньдяо* (шестая пьеса) и производные от северных мелодий *цзишэнбэйдяо* (четвертая).

Первая пьеса носит название «*Бэйдяо: Ичжихуа*» (第一首: 北调、一枝花 «Северные мелодии: Букет цветов»). *Цюйпай ичжихуа* («Букет цветов») принадлежит к числу наиболее распространенных типовых мелодий сычуаньской оперы и часто звучит в оперных сценах печали, оплакивания, разлуки. Тема пьесы близка арии Чжан Хунцзяня (амплуа молодого героя *сяошэна*) - второстепенного персонажа сычуаньской оперы «Ошибка меча и пера». Ее сюжет заимствован из главы «Чжан Хунцзянь» книги «Описание удивительного из кабинета Ляо» Пу Сунлина (1640—1715). В повести идет речь о драматической судьбе студента Чжан Хунцзяня, пострадавшего от произвола чиновника Чжао. Дважды на помощь герою приходит лисица-оборотень Ши Шуньхуа, спасая его от грозящей гибели. В одной из оперных сцен Чжан Хунцзянь скрывается от преследователей и поет арию на мелодию *цюйпай ичжихуа* со словами: «Горы опасны, дорога неровная, деревья густые и мало кто из людей ходит там, послушай же тишину».

Ремарки Цао Гуанпина к миниатюрам касаются не только темпа, но и характера исполнения. Первая пьеса *Adagio pittoresco* («живописно, красочно») – занимает всего одну страницу, но смена метра в ней отмечена 6 раз. В музыке царит импровизационность и ощущение метрической свободы, усиленное изысканной и прихотливой ритмикой. Типовая мелодия *цюйпай ичжихуа* («Букет цветов») изукрашена орнаментикой – форшлагами и 3-4-нотными фигурациями на сильную долю такта. Альтерированные звуки, «проскальзывающие» в украшениях, соответствуют оперной вокальной практике варьирования натуральных ступеней лада на четверть тона выше или ниже.

Рис. 41. Цао Гуанпин. «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцянь». «Бэйдяо: Ичжихуа». Тт. 1-5.



Напев *цуйпай* изложен в высоком регистре и включает в себя ряд свободных речитативно-декламационных фраз с интонациями опевания, завершающихся выдержанными звуками. Педальные созвучия в левой руке имитируют звучание ударных, обычно сопровождающих пение арии. Выразительные вокальные фразы связаны между собой виртуозными пассажами через всю клавиатуру.

Несмотря на выставленные ключевые знаки и движение по звукам *юй-лада* от с (c-es-f-g-b), относящегося к системе одного *гуна* от es, а затем *шан-лада* от f (f-g-b-c-es), композитор уходит от выраженных ладовых тяготений, «размывая» ладовые опоры диссонансами (в частности, параллельными тритонами, не получающими разрешения в такте 7 и параллельными увеличенными трезвучиями в такте 8). Появление двух и трехголосия имитирует реплики хора *бан*, вступающего как правило до или после арии солиста и комментирующего его слова.

Рис. 42. Цао Гуанпин. «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцянь». №1. «Бэйдяо: Ичжихуа». Тт. 7-8.



Вместе с тем, пентатонная природа основной темы предопределяет не только мелодическую горизонталь, но и гармоническую вертикаль, в которой преобладают чистые квинты и большие секунды. «Истаивающий» на тройном *pianissimo* кластер в конце пьесы предвосхищает завершения большинства миниатюр в цикле.

Вторая пьеса носит название «Бэйдяо: Дуаньчжэнхао» (第二首: 北调、端正好). Термином *дуаньчжэнхао* автором обозначен конкретный *цюйпай*, в то время как согласно классификации Пэн Чаои напев *дуаньчжэнхао* является одной из разновидностей *цюйпай гаоцян*, включающей в себя 60 мелодически близких образцов. Обычно они опираются на *юй*-лад и содержат нисходящее мелодическое движение, выражающее трагическое состояние страдания и уныния.

Согласно классификации Пэн Вэньюаня, которую также учитывает композитор, *цюйпай дуаньчжэнхао* принадлежит группе северных мелодий *бэйдяо*, однако музыкальный характер напева скорее соответствует южному типу: в нем преобладает опора на пентатонику и метроритм *динбань*, предполагающий начало с сильной доли такта¹⁹⁶.

Andante grandioso вносит резкий контраст мощным звучанием *fortissimo* и иным типом фактуры: на смену прозрачной, мелодизированной

¹⁹⁶ На терминологическое несоответствие указывает Гань Юаньчэн в своей статье «Сомнения в классификациях гаоцян цюйпай Сычуаньской оперы»: 甘远成, 《川剧高腔曲牌分类的疑惑》, 四川, 四川戏剧, 1994, 49-51. Гань Юаньчэн. Сомнения в классификациях гаоцян цюйпай Сычуаньской оперы. Сычуань: Издательство Сычуаньской оперы, 1994. С. 49-51.

музыкальной ткани начальной миниатюры приходят плотные аккорды и пассажи в объеме четырех октав. Вместе с тем автор сохраняет составной переменный метр (6/4 - 9/9), сложную ритмику с двойным долгим пунктиром и триолями.

Рис. 43. Цао Гуанпин. «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцянь». №2. «Бэйдяо: Дуаньчжэнхао». Тт. 1-2.

Andante grandioso

8vb

Полифония пластов (автор использует три нотных стана, охватывающих всю клавиатуру рояля) особенно заметна во второй части пьесы. Плотный аккордовый верхний пласт (тема в типичном для *дуаньчжэнхао* юй-ладу от h (h-d-e-fis-a), гармонизованная уменьшенными трезвучиями) дополняется секундо-кварто-квинтовыми созвучиями, характерными для китайского чувзоряда, в среднем и нижнем пластах. Аккорды в верхнем регистре автор уподобляет пению хора *бан* сычуаньской оперы: он звучит на фоне группы ударных инструментов *ин чанмянь* (средний и нижний регистры).

Рис. 44. Цао Гуанпин. «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцянь». №2. «Бэйдяо: Дуаньчжэнхао». Тт. 5-8.



Третья пьеса «Соган: Цзисяньбин» (第三首: 梭岗、集贤宾) Moderato inquieto («умеренно беспокойно»). Из вопросительных восходящих секунд вступления вырастает лирическая мелодия напева *цзисяньбин*. Она певуче звучит в мягком теноровом регистре в *юй*-ладу от *es* (*es-ges-as-b-des*), сохраняя оригинальную структуру дробления с замыканием.

Сложная ритмика и редкий метрический пульс привносят ощущение импровизационной свободы, возвращающей к первой пьесе. Объемная фактура включает в себя три пласта: на мелодию наслаиваются покачивающиеся аккорды из двух чистых кварт, а над ними парят «зависающие» в воздухе тоны в очень высоком регистре. Ощущение аметричности, застывшего мгновения рождается благодаря снятию сильной доли в верхних пластах и ее дроблению в мелодии. Огромный диапазон привносит ощутимый пространственный эффект, вызывающий ассоциации с фортепианными прелюдиями К. Дебюсси.

Рис. 45. Цао Гуанпин. «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцянь». №3. «Соган: Цзисяньбин». Тт. 1-8.

Moderato inquieto

Piano

p

3

quasi p

6

tr

Четвертая пьеса «Цзишэнбэйдяо: Цзянтоуцзиньгуй» (第四首：寄生北调、江头金桂 «Напевы, производные от Северных мелодий. Золотое дерево в устье реки»), согласно классификации Пэн Вэньюаня, относится к напевам *цзишэнбэйдяо* и стилистически близка им. *Цюйпай* отличает опора на гексатонику или гептатонику, а также на метроритм *лобань* (начало со слабой доли такта).

Название *цзянтоуцзиньгуй* указывает на обращение к классификации Пэн Чаои, выделившего группу напевов *цзянтоугуй*, к которым и относится *цюйпай цзянтоуцзиньгуй*. Исследователь отмечает, что мелодии этого типа часто избегают тонов *юй* и *цзюе*. В пьесе Цао Гуанпина тема звучит в гексатонном ладу, производном от *гун*-лада b ($b-c-d-f-g$ (a)) и *цзюе*-тон d никогда не присутствует в мелодии, а *юй*-тон g появляется в напеве лишь в качестве орнаментальной ноты в форшлагге.

Тема пьесы построена как диалог изысканных мелодических голосов – верхнего, подражающего арии *чанцянь*, с характерной тритоновой интонацией а-ес и нижнего, хроматизированного, подобного поддерживающему хору *бан*.

Рис. 46. Цао Гуанпин. «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцянь». №4. «Цзишэнбэйдяо: Цзянтоуцзиньгуй». Тт. 6-9.



Еще одной важной особенностью группы напевов *цзянтоугуй* является ладовое разделение мужских и женских партий. В ариях, исполняемых персонажами-женщинами, опорными финальными тонами выступают *гун* и *чжи*, в то время как в мужских ариях - *гун* и *шан*. Смена основного тона в рамках системы одного *гуна* в китайском музыковедении обозначается как модуляция - *игунфаньдяо* (异宫犯调).

Как уже отмечалось, в мелодии Цао Гуанпин опирается на гексатонику, производную от *б гун*-лада, однако первая двухтактовая фраза *цуйтай*, как и две последующие одноктактовые фразы заканчиваются на *чжи*-тоне *f*. Таким образом, напев *цзянтоугуй* интерпретирован как «женская» ария в опере *гаоцянь*.

Акцентирование тона *шан* (fis) в заключительной части пьесы, написанной в *гун*-ладу от е, вызывает ассоциации с мужской арией.

Миниатюра отмечена оригинальной ремаркой *Rubato lusingante* («свободно, обольстительно»). Свобода проявляется себя в ежетактовой смене метра (6/4, 3/4, 7/4, 5/4), виртуозных импровизационных пассажах, «проносящихся» по всей клавиатуре и подражающих ударной группе *ин чанмянь*, сложной изощренной ритмике с синкопами, квинтолями и обратным пунктиром.

Рис. 47. Цао Гуанпин. «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцянь». №4. «Цзишэнбэйдяо: Цзянтоуцзиньгуй». Тт. 1-5.



Пятая пьеса «Юэдяо: Доуаньчунь» (第五首: 越调、斗鹤鹑) Allegretto giocoso («весело, игриво») вносит яркий эмоциональный контраст, сохраняя свободную смену метра и ощущение пестрого чередования тематических элементов. В основу миниатюры положен один из старейших *цюйпай* сычуаньской оперы *доуаньчунь* («Петушьи бои»), обычно проходящий в быстром темпе и радостно-приподнятом настроении. В миниатюре царит игровая стихия народного театра: легкие мотивы в высоком регистре на фоне острого *staccatissimo* и репетиционные переключки голосов сменяются бурным

нисходящим хроматическим пассажем на фоне напряженной квартаккордовой педали c-f-h.

Рис. 48. Цао Гуанпин. «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцянь». №5. «Юэдяо: Доуаньчунь». Тт. 1-12.

The image shows a musical score for a piano piece titled "Allegretto giocoso". The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system (measures 1-4) is marked "mp" and features a descending chromatic passage in the right hand over a sustained quartal accompaniment in the left hand. The second system (measures 5-8) is marked "f" and includes a triplet in the right hand. The third system (measures 9-12) is marked "p" and "mf" and shows a return to the quartal accompaniment with melodic fragments in the right hand.

Изысканные, «порхающие» орнаментированные звуки-точки обрываются театральной «паузой», а продолжившийся «бег» по клавиатуре приводит к подчеркнuto акцентированным характерным секундовым интонациям. Пьеса, построенная на принципе нарушения инерции восприятия, обрывается внезапным «неуклюжим» нисходящим пассажем.

Шестая пьеса «Наньдяо: Синьшуйлин» (第六首: 南调、新水令 Южные мелодии. Синьшуйлин) сопровождается ремаркой *Sostenuto soavissimo* («сосредоточенно, нежно-сладостно»). В ней сохраняется импровизационность предыдущих пьес с постоянной сменой метра, синкопами, сложной ритмикой и пассажами через всю клавиатуру.

Изысканная орнаментированная мелодия *синьшуйлин* неторопливо звучит в высоком регистре в *юй*-ладу от *gis* (*gis-h-cis-dis-fis*) на фоне выразительных квартовых созвучий. Ее характеризуют типичные для южных напевов черты: опора на пентатонику и метроритм *динбань*, предполагающий начало с сильной доли такта. В операх *гаоцян цюйпай* как правило звучит в сценах, представляющих нелегкий путь героя (спуск с горы, выход из крепости).

Рис. 49. Цао Гуанпин. «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцян». №6. «Наньдяо: Синьшуйлин». Тт. 1-6.

The image shows a musical score for piano, titled "Sostenuto soavissimo". It is in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows the piano introduction with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The melody is characterized by parallel thirds and fifths. The score includes dynamic markings like "pp" and "p", and a fermata over the final note. The second system shows a continuation of the melody with a fermata over the final note.

Ключевая пентатонная фраза подвергается последовательному вариантному развитию. Композитор тонко передает природу сычуаньской оперы, излагая мелодию параллельными терциями, параллельными квинтами, имитирующими реплики хора *бан*, и односторонне в заключительном репризном проведении (тт. 21-22) перед затухающим восходящим пассажем на *ppp*. Характерной особенностью *синьшуйлин* является окончание напева на тоне *чжи* (*fis*).

Рис. 50. Цао Гуанпин. «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцян». №6. «Наньдяо: Синьшуйлин». Тт. 7-10.

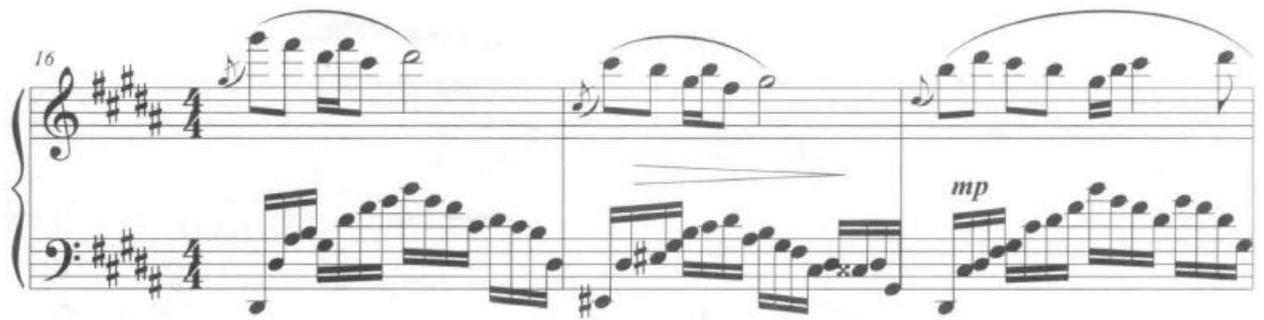


Рис. 51. Цао Гуанпин. «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцянь». №6. «Наньдяо: Синьшуйлин». Тт. 19-24.



В процессе развития пентатонные фразы предстают в гомофонной фактуре на фоне активных волнообразных фигураций шестнадцатыми длительностями.

Рис. 52. Цао Гуанпин. «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцянь». №6. «Наньдяо: Синьшуйлин». Тт. 16-18.



Седьмая пьеса «Бэйдяо: Дяньцзянчунь» (第七首：北调、点绛唇 Северные мелодии. Капля алых губ) *Allegro capriccioso*. «Капризный» характер миниатюры нашел выражение не только в постоянной смене метра (3/4, 2/4, 5/4, 4/4), но также темповых переключениях (*Allegro*, *Andante*) и впервые встречающейся в цикле политональности. Три нотных стана открываются различными ключевым знаками.

Верхний пласт построен на чередовании пронзительных оstinатных малых секунд в высоком регистре и печально-ниспадающей мелодии в юй-ладу от е (e-g-a-h-d). Формула-клише *дяньцзянчунь* (строка «Капля алых губ» взята из стихотворения Ляна Цзяньяня, жившего в период Южных династий, 420 – 589 гг.) проходит в трех различных вариантах, каждый раз возвращаясь к опорному тону е. Ее выразительно оттеняют мелодические фразы в среднем пласте в юй-ладу от d (d-f-g-a-c). Басовая линия представлена единственным красочным большесекундовым созвучием fis-gis на *pianissimo*, для записи которого автор выделяет отдельную строку с шестью диезами.

Возможно, наглядная политональность пьесы понадобилась Цао Гуанпину для того, чтобы визуально подчеркнуть самостоятельность полифонических линий. В двух верхних пластах композитор воспроизводит характерный для оперных арий диалог голоса, озвучивающего *цуйтай дяньцзянчунь* (*Andante*) и инструментальных формул ударных инструментов *логуцин*, открывающих и завершающих вокальные фразы арии (*Allegro*).

Рис. 53. Цао Гуанпин. «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцян». №7. «Бэйдяо: Дяньцзянчунь». Тт. 1-8.

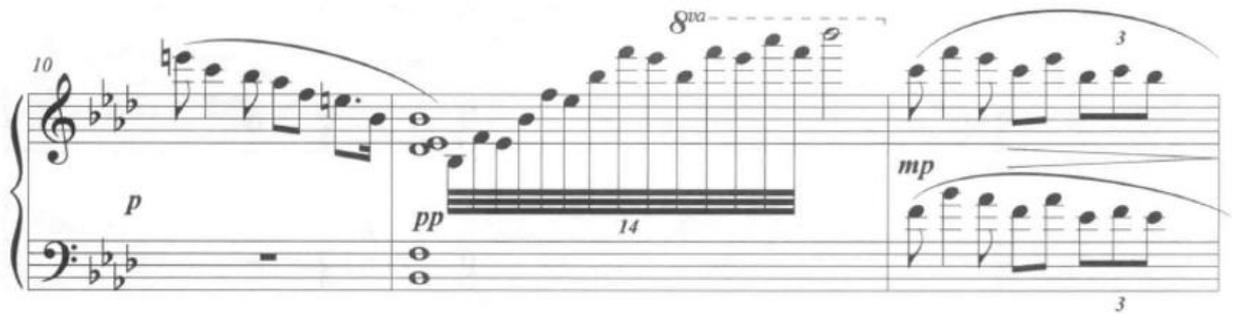
The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is divided into two sections: 'Allegro capriccioso' and 'Andante'. The 'Allegro capriccioso' section features a treble clef staff with a melody marked 'f' (forte) and a bass clef staff with a complex rhythmic accompaniment. The 'Andante' section features a treble clef staff with a melody marked 'p' (piano) and a bass clef staff with a simpler accompaniment. The second system is also divided into 'Allegro' and 'Andante' sections. The 'Allegro' section features a treble clef staff with a melody marked 'f' and a bass clef staff with a complex rhythmic accompaniment. The 'Andante' section features a treble clef staff with a melody marked 'pp' (pianissimo) and a bass clef staff with a simple accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks.

Восьмая пьеса *Дашидяо: Люгочао* (第八首: 大石调、六国朝) основана на древнем *цуйпай люгочао*, пришедшим в сычуаньскую оперу из *куньцуйюй*. Название отсылает к первой строке стихотворения поэта династии Юань Суй Цзинчэня. *Lento Lirico* выделяется ярко выраженной гомофонно-гармонической фактурой: певучие мелодические фразы напева *люгочао* проходят в высоком регистре в *юй*-ладу от *f* (*f-as-b-c-es*) на фоне непрерывных фигураций шестнадцатыми, что связывает манеру изложения материала с вариантным проведением темы в шестой пьесе. Тема красочно гармонизована аккордами побочных ступеней, а сильные доли отмечены глубокими педальными басами.

Рис. 54. Цао Гуанпин. «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцян». №8. «*Дашидяо: Люгочао*». Тт. 1-6.

Контрастная средняя часть трехчастной формы с варьированной репризой открывается сопоставлением увеличенных трезвучий и нисходящим тритоновым ходом. Пассажи и яркая пентатонная монодийная фраза, «утолщенная» параллельными чистыми квинтами, подводят к репризе.

Рис. 55. Цао Гуанпин. «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцянь». №8. «Дашидяо: Люгочао». Тт. 7-12.



Возвратившаяся варьированная мелодия звучит широко, изложена крупными длительностями и обогащена орнаментикой (форшлаги). Заключительный пассаж истаивает на фермате pianissimo.

Девятая пьеса «Соган: Сосоган» (第九首: 梭岗、梭梭岗) ведет свое происхождение от типовой арии цюйпай «Цзяншань жу хуацзю» («江山如画就» «Реки и горы прекрасны, словно на картине») из оперы «Бедунгуанцзин» («别洞观景» «Наслаждение пейзажем в другом мире»). Сюжет основан на китайской легенде и повествует о белом угре, превратившемся в прекрасную фею.

Vivace scherzoso своей легкостью, лаконичностью, постоянной сменой метра, остротой штриха staccatissimo и стремительными хроматизированными «пробегами» по всей клавиатуре напоминает пятую и четвертую миниатюры. Резкие малосекундовые оstinатные фразы в высоком регистре, имитирующие формулы-клише логуцзин у ударных инструментов гаоцян – отсылают к седьмой миниатюре.

Рис. 56. Цао Гуанпин. «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцян». №9. «Соган: Сосоган». Тт. 1-11.



Последние такты отмечены неожиданной сменой темпа (*Moderato*) и появлением мелодической фразы в политональном изложении параллельными тритонами (устои A и E₅), имитирующими пения хора *бан*. Политональное сочетание линий также впервые появилось в седьмой пьесе цикла.

Рис. 57. Цао Гуанпин. «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцянь». №9. «Соган: Сосоган». Тт. 25-30.



Таким образом игровой финал выполняет репризные функции. Он наполнен пестрым и разнородным тематическим материалом, неожиданными сменами фактуры и отличается преобладанием громкой динамики.

Отобрав 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 горизонтально-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 тематизма и обилие скерцозных образов соотносится с практикой частой смены масок, присущей актерам *чуаньцзюй гаоцян*.

Традиции сычуаньской оперы нашли яркое преломление в фортепианной культуре Китая. Композиторы сумели отразить специфические особенности *чуаньцзюй*, многосоставность и пестроту его истоков, обратившись к различным жанровым разновидностям - *чуаньцзюй гаоцян*, *чуаньцзюй куньцян*, *чуаньцзюй хуцинъси* и *чуаньцзюй танси* с присущими им чертами – оригинальным кругом типовых напевов *цюйпай*, заимствованным из различных систем *шэньцян* (*гаоцян*, *куньцян*, *пихуанцян*), струнным и ударным инструментарием и отличительными качествами, касающимися организации сценического действия (взаимодействие солиста и хора в *чуаньцзюй гаоцян*).

Вместе с тем, композиторы отразили имманентно присущие китайской музыке черты: опору на пентатонные лады и определенные типы гептатоники; интонации большой секунды, чистой кварты и чистой квинты, рождающиеся из пятиступенных звукорядов и четырехступенного ангемитонного *чу*-звукоряда; орнаментику, подчеркивающую особенности вокального интонирования арий; варьирование ступеней натурального лада, выражающее характерное повышение или понижение звуков на четверть тона в процессе пения; имитацию звучания национального инструментария и типичных формул-клише струнных (*хуцинъ*) и ударных *логуцзин*; подражание пластике актеров (респектабельный *лаошэн*, комик *чоу*).

Глава IV. Традиции хунаньской оперы *хуагуси* в фортепианном творчестве китайских композиторов

4.1. Традиции хунаньской оперы *хуагуси*

Опера *хуагуси* (другое название – «цветочный барабан») зародилась в юго-восточной провинции Хунань и получила популярность во всех ее крупных городах, округах и районах – Чанша, Юэян, Ханчжоу, Линлин, Чандэ и Шаоян. Несмотря на различие местных диалектов, их объединял общий художественный стиль, литературный материал, типовые мелодии и искусство исполнения.

Жанр уходит своими корнями в уличные сценки с фольклорными песнями и танцами – *ди хуагуси* («земля хуагу» 地花鼓) и так называемые оперы «цветочного фонаря» (花灯戏 *хуадэнси*), возникшие в XVII веке – в средний период династии Цин (1644-1911). В каждом городе и районе местные оперы носили свое название: в северной Хунани чаще всего пользовались термином *сяоси*; в Чандэ – *кэкэцы* (搭搭戏), в Чанша – *чуцзюй* (楚剧), а позднее – *дахуагу* (打花鼓) или «земля *хуагуси*» (地花鼓), в Хэньяне – *хэньян мадэн* (衡阳马灯) или *хэн хуагуси* (衡花鼓戏), в Линлине – *цяян хуагуси* (祁阳花鼓戏) или *дяо чжоу дяо банцзы* (道州调班子), в Шаояне – *хуагудэнси* (花鼓灯).

Региональный театр Хунани формировался постепенно, произрастая из фольклорных обрядов – танцев и широко распространенных в Китае горных песен (山歌). В одной из летописей династии Цин читаем: «Летом, когда сажают рассаду на заливное поле, крестьяне бьют в гонги, барабаны и поют горные песни»¹⁹⁷; «на Праздник фонарей¹⁹⁸ наряжают детей, они поют о посадке риса и сборе чая: это называется играть *хуагу*»¹⁹⁹. На раннем этапе

¹⁹⁷ 谭真明. 湖南花鼓戏研究. 博士学位论文. 曲阜师范大学, 2007. Тань, Чжэньминь. Исследование Хунаньской оперы хуагуси. Кандидатская диссертация. Педагогический университет Цюйфу, 2007. 254 с. С. 21.

¹⁹⁸ Праздник фонарей проходит в пятнадцатый день китайского Нового года.

¹⁹⁹ 谭真明. 湖南花鼓戏研究. 博士学位论文. 曲阜师范大学, 2007. Тань, Чжэньминь. Исследование Хунаньской оперы хуагуси. С. 21.

хуагуси часто ставили во время празднования китайского Нового года и других традиционных национальных торжеств.

Постепенно в региональном театре Хунани сложились две разновидности спектаклей – *сянцзюй* или *даси* (большая опера), прославившаяся масштабными постановками со сложными сюжетами с обилием ролей и *сяоси* (малая опера) – камерные развлекательные сценки с участием двух актеров (*дань* и *чоу*). Их отличали высокий эмоциональный тонус, юмор и жизнерадостность. *Хуагуси* можно отнести к типу *сяоси*: ранние постановки представляли собой шуточные диалоги двух персонажей – кокетливой молодой женщины *сяодань* и комика *сяочоу* (такие спектакли называли «два *сяоси*»). В середине XVIII века к ним присоединился молодой человек *сяошэн* (так появились «три *сяоси*»), что повлекло за собой усложнение драматургии и композиции. Спектакли включали в себя не только пение и танцы, но также декламацию и акробатику. Жанр «трех *сяоси*» лег в основу *чжэцзыси*²⁰⁰ (折子戏), а к рубежу XIX-XX веков привел к возникновению развернутых, полномасштабных опер с участием всех актерских амплуа китайского традиционного театра.

Хуагуси представляет собой одну из наиболее демократичных форм народных представлений с темами из повседневной жизни простых людей. В срединный период династии Цин большинство спектаклей в репертуаре были посвящены деревенскому труду и сельскохозяйственным работам: сбору грибов, собиранию чая, продаже свинины, вышиванию²⁰¹. С течением времени сюжетная палитра обогащалась и стала включать в себя мифологические истории с ярко выраженной лирической окраской. В сборнике пьес провинции Хунань, опубликованном в 1929 году²⁰², содержится информация о традиционных пьесах *хуагуси*, таких как «Шаньбо в гостях у друзей»

²⁰⁰ *Чжэцзыси* (折子戏) – оперные эпизоды, законченные, сюжетно замкнутые фрагменты спектакля.

²⁰¹ Li, Huan. «Dirty Theatre» and Reform: Xuaguxi Before and After 1949 in Hunan Province, China //Asian Musicology, 2010. Vol.16. P. 85-129. P. 91.

²⁰² Li, Huan. «Dirty Theatre» and Reform: Xuaguxi Before and After 1949 in Hunan Province, China. P. 91.

(классическая история любви Лян Шаньбо и Чжу Интай), «Стирка в пруду» (легенда о девушке Мэн Цзян). Однако доминирующее положение всегда занимали комические фабулы, близкие и понятные аудитории. Исследователь Чэнь указывает, что к концу XIX - началу XX веков в спектаклях *хуагуси* можно было найти самые разные темы, включая «социальную сатиру, классовую борьбу, аморальное поведение, любовь и брак, флирт и эротику, тему религиозных верований. Среди персонажей были фермеры, лесорубы, ремесленники, торговцы, учителя, странствующие художники, короли, чиновники и ученые»²⁰³.

Литературный язык либретто опер *хуагуси* – простой, доступный широкому кругу слушателей, наполненный народным юмором, с обилием диалектизмов. В отличие от высокой аристократической драмы, направленной на воспитание ума и сердца, *хуагуси* развлекает публику, а ее персонажи – хитрые и лукавые – стремятся добиться своего, в какие бы непростые ситуации они не попадали.

До 1949 года пьесы *хуагуси* были частью сельской культуры и исполнялись в основном в деревнях, а актеры как правило принадлежали к низшим слоям общества. Они организовывали труппы – *цаотай хуагу сибань* и странствовали по всему региону со своим репертуаром. Между тем демократизм *хуагуси* и бытование в народной среде имели и свою обратную сторону: с первых шагов развития за ним закрепилась слава «низкого» жанра, что нашло выражение в термине *иньси* – «грязная» опера. До середины XX века многие постановки театра *хуагу* были запрещены: грубоватый юмор и фривольный характер некоторых пьес не вписывался в высокие нравственно-этические каноны искусства старого Китая. Так, в «Ежегоднике округа Ли Лин» отмечалось: «*Цайчаси* (опера «Сбор чая»), также называемая *хуагуси*, официально отменена из-за ее непристойного содержания и представлений,

²⁰³ Chen, Shizheng. The Tradition, Reformation, and Innovation of Huaguxi: Hunan Flower Drum Opera //TDR (The Drama Review), 1995. Vol. 39 (1). P. 129–149. P. 131.

развращающих общественную мораль»²⁰⁴. Литераторы из аристократических кругов смотрели на *хуагуси* пренебрежительно и пытались закрыть постановки. Ученый У Минь-шу 吴敏树 (1805–1873), живший в период правления династии Цин, даже написал письмо местному чиновнику: «Деревенские жители часто ставят небольшие пьесы и пристрастились к ним, что мешает их сельскохозяйственной работе. Кроме того, спектакли *хуагуси* наполнены содержанием, развращающим мораль. Поэтому я прошу их официального запрета»²⁰⁵.

Чиновники старались контролировать репертуар региональных театров, дабы не допустить политической сатиры и высказывания каких-либо крамольных идей. Бродячие труппы вполне могли быть связаны с революционными организациями, например, во времена правления императора Сяньфэна (1831-1861) повстанческий отряд Красных тюрбанов (1854-1856) возглавлял Ли Вэньмао, известный актер кантонской оперы.

В Хунани местные власти запрещали *хуагуси*, но так и не смогли искоренить этот вид искусства. Во избежание ареста артисты разработали несколько особых форм исполнения пьес: *баньтайси* («шоу на полсцены») и *додо лэхо* («счастливое уклонение») ²⁰⁶. *Баньтайси* предполагал свободное сопряжение двух оперных жанров: низкого *хуагуси* и высокого *сянцзюй*. Труппа начинала спектакль в манере *хуагу*, а при появлении официальных лиц свободно «переходила» на *сянцзюй*. Спектакли *додо лэхо* и вовсе обходились без музыкального сопровождения, чтобы не привлекать лишнего внимания. Подобные жанровые трансформации свидетельствуют о высокой популярности *хуагуси* и стремлении актеров преодолеть все препятствия на пути к зрителю.

Образованная часть общества Хунани предпочитала более сложный жанр *сянцзюй* - разновидность большой оперы *даси*. Чиновники и поэты

²⁰⁴ Li, Huan. «Dirty Theatre» and Reform: Xuaguxi Before and After 1949 in Hunan Province, China. P. 91.

²⁰⁵ Цит. по: Ibid. P. 89.

²⁰⁶ См. об этом: Ibid. P. 96.

активно участвовали в постановке пьес, тексты которых восходили к *юань цзацзюй*. Сюжеты были заимствованы из классических китайских легенд и исторически рассказов, широко известных среди аристократии. В их основе лежали пять основных отношений конфуцианской этики добродетели в традиционном китайском обществе: господин и подданный, муж и жена, старик и юноша, родители и дети, общение друзей («Легенда о пипе», «Легенда о Белом Кролике»).

На протяжении веков китайские театры служили проводниками моральных норм и социального поведения для зрителей, большинство из которых были неграмотными. При активном содействии правящей элиты в китайской театральной системе сформировалась жесткая иерархия. Жанры, соответствующие идеологии и эстетическим ценностям высшего класса, активно поддерживались (*куньцзюй*) или хотя бы не запрещались (*сянцзюй*) как часть высокой культуры *ябу*. Низкие жанры *хуабу*, противоречившие этическим канонам аристократии, презирались и внушали подозрение.

После создания КНР в 1949 году отношение к опере *хуагуси* кардинально изменилось: коммунистическая власть поддерживала демократичный театр, превратив *хуагу* в популярный жанр массового искусства и поставив его на службу новой идеологии. Уже в 1950-1960-е годы было создано несколько государственных и частных трупп.

Все частные труппы были официально зарегистрированы местными органами культуры, а на постановку любого спектакля требовался специальный сертификат. Артисты, как правило выходцы из крестьянской среды, посещали проводимые чиновниками воспитательные и образовательные занятия. В государственные труппы отбирали лучших исполнителей, политически грамотных, и отмеченных наградами за выдающиеся заслуги и достижения, но в основном их участниками становились члены Ансамблей песни и пляски провинции Хунань, активно пропагандировавшие идеи Коммунистической партии Китая. Разделение по принципу идеологии приводило к тому, что труппы государственных театров

подчас не имели даже представления о *хуагуси* и их приходилось специально обучать этому искусству известным артистам традиционной оперы.

Актеры государственных трупп имели высокий социальный статус и материальную обеспеченность, в то время как частные труппы не получали никакой финансовой поддержки от государства и выживали только за счет доходов от выступлений. К началу 1960-х годов так много коллективов перешло на баланс государства, что были установлены квоты на количество официальных трупп.

Во время культурной революции (1966-1976) все театры *хуагуси* были закрыты. Государственные труппы были восстановлены в правах к концу 1970-х годов, а частные труппы десятилетием позже. Перестав быть инструментом официальной пропаганды, коллективы утратили и мощную материальную поддержку со стороны государства.

На рубеже XX-XXI веков *хуагуси* по-прежнему любим народом Хунани, частные лица и организации нанимают театральные труппы для выступлений на традиционных фестивалях и национальных китайских праздниках, спектакли ставят на свадебных церемониях и иных семейных торжествах. Все это приводит к размыванию границ жанра, неизбежному взаимодействию с популярными песнями и танцами, юмористическими номерами и сценками. С другой стороны, открытость *хуагуси* позволяет ему оставаться интересным и востребованным современной аудиторией. В наши дни репертуар театра Хунани чрезвычайно разнообразен: от реконструкции старинных пьес на диалекте до злободневных постановок на актуальные темы.

Напевы *хуагуси* принадлежат к системе типовых мелодий *шэньцян* (声腔). В Хунани выделяют четыре разновидности напевов: *сяодяо* (小调), *пайцзы* (牌子), *далоцян* (打锣腔) и *чуаньдяо* (川调). *Сяодяо* относятся к самому раннему периоду формирования местной оперы, они отличаются простотой и легкостью исполнения. Мелодии доминировали в эпоху расцвета жанра «два *сяоси*», однако позднее уступили место более сложным напевам и сохранились

в основном в интермедиях. Кроме локального народного творчества в спектаклях *хуагуси* звучали песни провинций Цзянсу и Чжэцзян в сопровождении инструментов из шелка и бамбука, отсюда их название *сяодяо сычжю* (丝竹小调).

Мелодии *пайцзы* пришли из фольклора южных районов Хунани, их часто можно было услышать во вступительных инструментальных разделах, предшествовавших ариям, а также в припевах, на повторяющихся у солиста слогах «йо», «хе», «хай» (哟呵嗨). Выделяют *цзочан пайцзы* (*цзо* – идти пешком, *чан* – улица) и *логу пайцзы* (*ло* – гонги, *гу* – барабаны) с инструментальным сопровождением ударных инструментов.

В процессе эволюции интонационная система оперы *хуагуси* обогащалась и привела к возникновению напевов *далоцян* (*да* – играть, *ло* – гонги, *цян* – напев²⁰⁷), составивших музыкальную основу спектаклей. Корни *далоцян* уходят в трудовые песни крестьян, занимавшихся вытаптыванием сорняков. Единый ритм работе задавал гонг *ло*, за сольным запевом следовал хоровой припев («один человек поет, остальные следуют за ним»).

Чуаньдяо относится к числу самых распространенных напевов оперы *хуагуси*. Он ведет свое происхождение из провинции Сычуань и представляет собой разветвленную мелодическую систему. Арии, основанные на интонациях *чуаньдяо*, звучат в сопровождении струнно-смычкового инструмента *датун*²⁰⁸, духового *сона* и имеют типовую структуру ABCB₁, состоящую из двух вокальных строк В и В₁ (в каждой строке по 10 иероглифов – 3+3+4) с предваряющими их контрастными инструментальными интерлюдиями А и С.

²⁰⁷ С песнями и танцами принято было ходить по улице в праздник первого дня полнолуния.

²⁰⁸ *Датун* (大筒) – двухструнный струнно-смычковый инструмент семейства *хуцинь* из бамбука, традиционно играет главную роль в оперном ансамбле *хуагуси* (*хуагу датун*).

4.2. Черты *хуагуси* в сочинениях Ван Лисаня, Чу Ванхуа и Тань Дуня

Китайские композиторы XX-XXI веков, работавшие в сфере фортепианной музыки, активно интересовались эстетикой и стилистикой региональных опер. Некоторые авторы тем самым отдавали дань уважения своим этническим корням, развивали и популяризировали традиции своей родины, другие – обращались к многообразной палитре национальных культур разных областей Китая.

Таков цикл прелюдий и фуг «Другие горы» Ван Лисаня (1933-2013), созданный в 1980 году и опубликованный два года спустя. Сочинение отразило процесс возрождения интереса к соединению национальных традиций и европейских методов работы с материалом в период после завершения культурной революции. Каждый из пяти микроциклов написан в определенном пентатонном ладу (пять циклов – пять ладов) и сопровождается авторским поэтическим эпиграфом. В интервью Ланьшэнь Су композитор отмечал: «на мой взгляд, нот недостаточно, чтобы ясно выразить идею. Я добавил поэзию к своей музыке, и они дополняют друг друга. Вчитываясь в стихи, пианист может интерпретировать сочинение в связи с поэтическими строками. Однако исполнитель вправе отказаться от комментариев и играть пьесы, основываясь на личном опыте»²⁰⁹.

Название произведения «Другие горы» («*Та Шань*») отсылает к строке одного из древнейших памятников китайской литературы – «Книге песен» («*Ши цзин*»). Изречение «камень с другой горы годится для полировки яшмы», ставшее пословицей, говорит о пользе чужого опыта, уберегающего от собственных ошибок. Яшма – чрезвычайно ценный камень в Китае – предстает у композитора символом родных музыкальных традиций, обогащающихся от взаимодействия с европейской имитационной полифонией («камнем с другой горы»).

²⁰⁹ 苏澜深. 纵一苇之所如 凌万顷之茫然 - 汪立三先生访谈录. 钢琴艺术, 1998, 02:08. Су, Ланьшэнь. Интервью с Лисань Ван // Фортепианное мастерство, 1998. №2. С. 8.

Жанр прелюдии и фуги Ван Лисань наполняет образами национального искусства – литературного, поэтического, живописного, музыкального. **Вторая часть цикла** получила «визуальное» название «**Геометрический орнамент**». Среди этнических меньшинств юго-западных провинций Китая с древних времен было распространено ремесло живописи и печати в технике батика. Уникальность и неповторимость работ мастеров связана с методом изготовления – естественным и непредсказуемым процессом растрескивания воска ²¹⁰. Восковая живопись по ткани отличается разнообразием и изяществом, гармонией колористический сочетаний, и издревле считается женской сферой труда. Многие орнаменты вдохновлены анималистическими мотивами: изображением птиц, животных, рыб, мифологических персонажей, в творчестве народа *мяо* можно встретить ритуальные музыкальный инструменты – барабаны (*гу*), но чаще всего – геометрические узоры, вдохновившие Ван Лисаня.

Композитор тонко обыгрывает симметричный рисунок батика при помощи полифонического приема вертикально-подвижного контрапункта: в начале прелюдии тема, изложенная равными шестнадцатыми длительностями, проходит в правой руке на фоне контрастного оstinатного движения восьмых нот в левой руке, затем партии меняются местами.

Рис. 58. Ван Лисань. Цикл «Другие горы». «Геометрический орнамент». Прелюдия. Тт. 1-9.



²¹⁰ Искусство горячего батика южно-китайских провинций. [Электронный ресурс]/ URL:<http://zen-designer.ru/articles/342-iskusstvo-gorjachego-batika-juzhno-kitajskih-provincij> (дата обращения 27.08.2022).



Пьесе предваряет ремарка *Chiaroscuro* – «светотень», напрямую связанная с кратким поэтическим эпиграфом Ван Лисаня: «Маленький водоворот отражает неисчерпаемую игру света и тени большого мира». Философская глубина изречения сочетается с возможностью его звукоизобразительного преломления: смена рук передает игру света и тени, а *repertuim mobile* непрерывных шестнадцатых способно вызвать ассоциации с бурным водоворотом.

В каждом микроцикле композитор обращается к культуре определенного региона Китая. Вторая прелюдия и fuga репрезентируют театральное искусство Хунани – оперу *хуагуси*. В прелюдии автор подчеркивает интонацию терции – чрезвычайно характерную для напевов *хуагу*, включающих в себя преимущественно плавное движение. «Беспокойный» бег мелкими длительностями – типичная черта инструментального аккомпанемента вокальных номеров в оперном жанре Хунани.

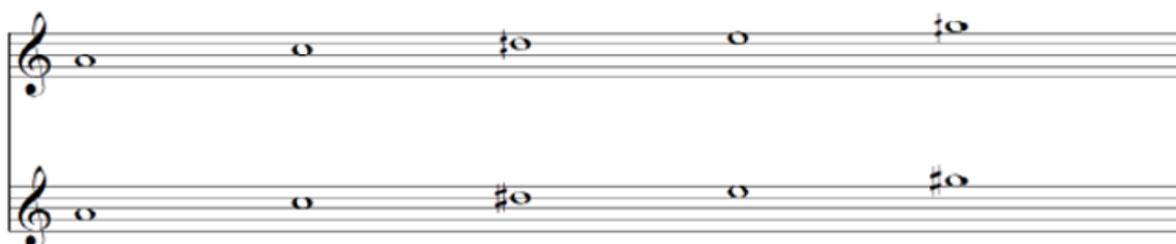
Цикл написан в а юй-ладе (A C D E G, система одного гуна от с) опорными тонами A C E G, образующими ходы по терциям. Композитор не случайно акцентирует на них внимание слушателей, поскольку многократно повторяемые терцовые интонации являются ключевыми в опере *хуагуси*. Однако автор нарушает чистую ангемитонную палитру пятиступенных китайских ладов, постоянно «перекрашивая» звуки g (тон *чжи* - g-gis) и d (тон *шан* - d-dis): натуральный и альтерированный варианты возникают как на расстоянии октавы, так и в кластерном звучании.

Рис. 59. Ван Лисань. Цикл «Другие горы». «Геометрический орнамент». Fuga. Тон *чжи*. Такты 54-57.



Прием интервальной игры в сочинении Ван Лисаня был вдохновлен так называемой техникой «нейтрального тона», присущей ладовой организации напевов оперы *хуагуси* с древних времен. Традиционно артисты интонируют II (*шан*) и IV (*чжи*) ступени *гун*-лада на четверть тона выше диатонического варианта, что обусловлено особенностями хунаньского диалектного произношения. Термин «нейтральный тон» принадлежит китайскому музыковеду Мэй Ли, которая определяет его как «особый интервал в традиционной музыке Китая, который балансирует на четверть тона между большой и малой терциями»²¹¹.

Рис. 60. Шкала а *юй*-лада с нейтральными тонами.



Терцовые интонации А С Е G (Gis) в разных вариантах также легли в основу темы фуги, обеспечив тем самым интонационное единство цикла.

Особенный этнический колорит оперы *хуагуси* проявляет себя в манере вокального исполнения. Характерной чертой арий является орнаментика, в особенности, длительное *vibrato*, усиливающее акценты на опорных тонах. Его истоки уходят вглубь веков, к манере пения фольклорных горных песен, в которых основные ступени лада часто подчеркивались трелями. Пример такого рода находим в фуге.

²¹¹ 李玫. 民间音乐中中立音现象的律学分析(上). 中央音乐学院学报, 2000, 03:28-35. Мэй, Ли. Анализ феномена нейтрального тона в китайской традиционной музыке //Журнал Центральной консерватории музыки, 2000. №3. С. 28-35. С. 28.

Рис. 61. Ван Лисань. Цикл «Другие горы». «Геометрический орнамент». Фуга. Тт. 105-109.



Еще одним маркером хунаньской оперы выступает *жуньцян* (润腔) – орнаментированная техника пения, сформировавшаяся в региональных театрах Китая и отражающая специфику диалектного произношения в музыке. В оперной культуре *хуагуси жуньцян* получил широкое распространение в форме специфической связующей интонации между словами, напоминающей короткий форшлаг. В теме фуги Ван Лисань выделяет тон *юй* (а) характерным форшлагом, подчеркивающим гротескный характер мелодии, зафиксированный в авторской ремарке «Grottesco ma espressivo».

Рис. 62. Ван Лисань. Цикл «Другие горы». «Геометрический орнамент». Фуга. Тт. 56-61.



Итак, широкий диапазон художественных интересов композитора, его богатая эрудиция, увлечение национальной поэзией, литературой, живописью, оперой, нашли отражение в синтезе искусств цикла прелюдий и фуг «Другие горы». В диптихе лаконичных миниатюр «Геометрический орнамент» музыка обретает глубину благодаря разнообразному подтексту: тонкий поэтический эпиграф наполняет пьесы философским содержанием, указание на орнамент в

заглавии вызывает аллюзии на восковую живопись в технике батика, общее название цикла апеллирует к цитате из древней «Книги песен», ладовые-интонационные, тематические и исполнительские приемы указывают на воспроизведение характерных черт оперной культуры *хуагуси*. Национальное начало проявило себя и на уровне формы прелюдии: миниатюра строится по вариантному принципу (А А1 А2 А3), чрезвычайно характерному для китайской традиционной музыки.

Вместе с тем Ван Лисань сумел убедительно соединить национальное и европейское, выразившееся прежде всего в строгой организации формы фуг – трехчастные структуры (экспозиция, средняя часть и реприза) насыщены проведениями темы в инверсии, увеличении и уменьшении, свидетельствующими о полифоническом мастерстве композитора. Синтез китайского и западного в творчестве Ван Лисаня predetermined дальнейшее развитие современной музыки КНР.

Композиторы Чу Ванхуа (1941) и Тань Дунь (1957) родились и выросли в Хунани. На протяжении многих лет они обращаются к ее культуре в своих сочинениях. 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, в котором госпожа Ху сравнивает мужа со сказочным персонажем – пастухом Ньюланом, разлученным со своей возлюбленной. Аранжировка вошла в фортепианную сюиту Чу Ванхуа «Семь китайских народных песен», раскрывающую богатства родного музыканту фольклора Хунани.

Работа с первоисточником – оперой «Дровосек Люхай» – predetermined цитирование напева *чуаньдяо*, входящего в систему мелодий *шэньян*. Напомним, что его своеобразной чертой является опора на *юй*-лад (А С D E G), обогащенный «нейтральными тонами» – микроальтерацией *чжи* (g), *шан* (d) и *цзюе* (e). «Завышение» звуков на четверть тона имитирует характерные

особенности хунаньского диалекта, отличающегося восходящими интонациями и быстрым темпом речи. Безыскусный терцовый напев по ступеням а юй-лада (А С Е) Чу Ванхуа обогащает терпкими малыми секундами *g-gis* и *dis-e*, подчеркивая тем самым «неправильность» интонирования традиционной пентатоники в опере *хуагуси*. Полутоновое соотношение *dis-e* привносит эффект «мерцания» между III и IV ступенями – повышенной *шан* и пониженной *цзюе*.

Рис. 63. Чу Ванхуа. Дровосек Люхай. Тт. 1-4.



Распределяя «нейтральные тоны» в разных голосах фактуры, композитор «сталкивает» натуральный звук *g* в верхнем пласте с повышенным в среднем, образуя, таким образом, интервал уменьшенной октавы. Подобные «фальши» типичны для оперы «Дровосек Люхай», главная героиня которой интонирует свою партию как правило в строго пентатонном ладу, в то время как в других мелодических линиях возможна микрохроматика.

Рис. 64. Чу Ванхуа. Дровосек Люхай. Тт. 5-8.



Подобно Ван Лисаню, «перекрашивание» опорных тонов композитор совмещает с мелизматической техникой пения *жуньцян*, выраженной в активных коротких форшлагах (см. такт 3).

Фактура пьесы, включающая бас, аккорд и ярко выраженную пластичную вокальную мелодию, подражает оперному источнику – любовному дуэту мужа и жены. Миниатюру открывает партия Люхая, построенная преимущественно на нисходящих интонациях (тт. 1-4), в то время как кокетливо-игривые восходящие фразы Ху Сюйинь отмечены пунктирным ритмом и вариантным развитием (тт. 5-8).

В опере героев сопровождает ансамбль, звучание которого Чу Ванхуа воспроизводит в нижнем пласте. Основными мелодическими инструментами оперы *хуагуси* являются струнно-смычковый *датун* и духовой *сона*, тяготеющие к выдержанным педальным тонам. Традиционный для китайской оперы четырехступенный ангемитонный *чу*-звукоряд, построенный по большим секундам, чистым квартам и квинтам, обогащается в театре *хуагуси* плотным диссонантным напором малых секунд. Квинтовые интонации с полутоном внутри – типичная черта национальной оперы Хунани. Обратился композитор и к имитации ударных инструментов – гонгов и барабанов (*ло гу*) – важнейших участников представления. В период формирования жанра они сопровождали танцевальные номера, а позднее начали открывать и завершать оперные спектакли. Также метроритмические паттерны гонгов и барабанов были призваны отделять вокальные фрагменты друг от друга инструментальными интерлюдиями. Отметим, что опера *хуагуси* «Дровосек Люхай» начинается с яркого звука *ло гу*.

В пьесе Чу Ванхуа ровный остигатный ритм *staccato* в низком регистре подражает партиям ударной группы *учан*: в резком малосекундовом сопряжении можно услышать звучание малого гонга, в уменьшенных октавах и нонах – тембр большого гонга и барабана.

Рис. 65. Чу Ванхуа. Дровосек Люхай. Кульминация среднего раздела и начало репризы



Таким образом, Чу Ванхуа удалось «вдохнуть» в традиционную оперу *хуагуси* новую жизнь. В изящной аранжировке для фортепиано композитор преломляет самые яркие особенности театра Хунани: напев *чуаньдяо*, колористику «нейтральных тонов», обогащающих пентатонную палитру китайской музыки, региональную манеру пения *жуньцян* и красочные инструментальные тембры типичного ансамбля *хуагу*.

Самым известным в мире представителем музыкальной культуры Хунани стал **Тань Дунь** (1957). Уроженец города Чанша, он сумел выразить в своем творчестве многие элементы уникального регионального искусства юго-востока Китая. В своих интервью музыкант неоднократно говорит о том, что традиции родного края сформировали его мировоззрение и представления о природе и мире. Национальные корни Тань Дуня уходят вглубь веков, к давно ушедшей цивилизации *Сян-Чу* («сян» [湘] – сокращенное название Хунани, «Чу» [楚] – древнее государство, расположенное на территории современных провинций Хунань, Хубэй, Чжэцзян, частично Цзянсу, Цзянси, Аньхой и Фуцзянь)²¹². Тань Дуня с юности вдохновляла синкретичная ритуальная практика – единство вокального, танцевального и

²¹² Чу – одно из крупнейших древних царств в южном Китае в эпоху Чуньцю (722–481 гг. до н. э.) и эпоху Чжаньго («Воюющих царств» 481–221 до н. э.).

инструментального начал, присущее архаичным обрядам. «Мое понимание природы и мира ведет свое происхождение из самых древних примитивных форм»²¹³, - отмечал композитор. Музыкант также указывал на сильное влияние традиционной драмы *у-но* (巫雉文化), широко распространенной в юго-западных регионах Китая. Выросшая на основе погребальной церемонии, она сопровождалась пением и танцами.

К культуре провинции Хунань музыкант начал обращаться уже в своих первых сочинениях. В раннем этюде для фортепиано соло «**Наблюдая за оперой**» (1978) Тань Дунь воспроизводит характерные особенности *хуагуси*. Подобно своим предшественникам, композитор выбирает типичный для хунаньского театра *юй*-лад, интерпретируя его в присущей национальной традиции манере – «пропуская» секундовые интонации и выстраивая цепочку терцовых сопряжений (А С D E G). Автор напрямую связывает данную интервальную последовательность с диалектом Чанша, отличающимся разнообразием звуковысотных соотношений. В нем выделяют шесть тонов, вбирающих в себя естественным образом основные «частицы» *юй*-лада.

1 тон – С-D

2 тон – А-С

3 тон – Е

4 тон – G

5 тон – А

6 тон – А-Е

Терцовая «мелодия» языка южной провинции предопределила строй арий оперы *хуагуси*. Миниатюра «Наблюдая за оперой» написана в *d юй*-ладе (D F G A C), в котором композитор выделяет ключевой круг интонаций – D F A C, пронизывающий все три раздела простой трехчастной репризной формы.

Тань Дунь активно работает с «нейтральными тонами», перекрашивая ступень *чжи* (с): если она появляется в низком регистре, то согласно практике исполнения напевов *чуаньдяо* звучит обычно на четверть тона выше, ближе к

²¹³ 欧阳国忠 戈чжун, Оуян и 简海燕 Хайянь, Цзянь. 谭盾-用湘楚之锤敲响世界大锣. Тань Дунь огласил мир молотом Сян-Чу // 高中生 Высшая школа, 2015. №.7. С. 14-15.

cis, а если возникает в высоком регистре – то интонируется чаще как натуральный *c* пентатонного звукоряда.

Рис. 66. Тань Дунь. Наблюдая за оперой. Основная тема. Варьирование тона чжи.



Один из самых важных приемов пения в опере *хуагуси* – vibrato. Оно может быть медленным и быстрым, резким и плавным, звуки с интенсивным колебанием чередуются с нон-вибратным звучанием, что требует большого профессионализма и мастерства от артиста. Метод его исполнения является своеобразным маркером, указывающим на принадлежность той или иной арии к группе напевов *чуаньдяо*. В вокальных партиях *хуагу* тоны *чжи* и *шан* выделяются сильным vibrato, тон *гун* – мягким, а *юй* и *цзюе* звучат non-vibrato. Эти особенности автор подчеркивает фортепианными штрихами.

Как и Чу Ванхуа Тань Дунь виртуозно имитирует тембры инструментального ансамбля оперы *хуагуси*, ведущее место в котором занимают гонги и барабаны (*ло гу*). К их характерному ритму композитор обращается в четырехтактовом вступлении. В левой руке на fortissimo звучит резкий паттерн гонгов (большая септима d-cis), в правой руке – дробь барабанов.

Рис. 67. Тань Дунь. Наблюдая за оперой. Вступление. Паттерн гонгов и барабанов.



Этот же четырехтакт завершает пьесу по принципу обрамления. Однако паттерн подвергается ритмическому варьированию, подводя к генеральной паузе и последнему мощному тутти всех ударных инструментов на ликующем *fortissimo* в последнем такте.

Рис. 68. Тань Дунь. Наблюдая за оперой. Кода. Паттерн гонгов и барабанов.



В развивающей середине появляется еще одна пара ударных – звонкие тарелки *чао* (акцентированные квинты в левой руке) и маленький цветочный барабан *хуагу*, в который бьют деревянными палочками («острое» репетиционное движение в правой руке).

Рис. 69. Тань Дунь. Наблюдая за оперой. Тт. 37-40.



Таким образом, в скромной детской миниатюре «Наблюдая за оперой» Тань Дунь сумел передать характерные особенности вокального и

инструментального стиля хунаньской оперы *хуагуси*: от региональной манеры речи, выразившейся в терцовых напевах *чуаньдяо* и характерном повышении опорных тонов *юй*-лада до воплощения всего богатства красок ударной группы аккомпанирующего ансамбля.

Итак, неповторимое своеобразие оперного наследия *хуагуси* нашло отражение в фортепианных произведениях китайских композиторов XX-XXI веков. Музыкантам удалось соединить специфику исполнения на западном инструменте с уникальным колоритом хунаньского традиционного искусства: ладовой организацией юго-восточного региона с микроальтерацией основных ступеней пентатонного звукоряда; вплетением в музыкальную ткань напевов *чуаньдяо*; особенной манерой вокального интонирования, обусловленной мелодикой местного диалекта (различные типы *vibrato*, *жуньцян*); имитацией игры на национальных инструментах аккомпанирующего ансамбля.

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. Широко распространенное в Китае обучение детей игре на фортепиано позволяет через практику музицирования на инструменте приобщить их к многовековым традициям родного края.

Глава V. Традиции хэнаньской оперы *юйцзюй* в фортепианном творчестве китайских композиторов

5.1. Традиции хэнаньской оперы *юйцзюй*

Хэнаньская опера (*юйцзюй*, 豫剧) - одна из самых известных разновидностей традиционной китайской оперы. В национальной исследовательской литературе обсуждаются две основных версии ее происхождения: согласно первой из них 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*. Вторая теория зарождения хэнаньской оперы выводит ее генезис напрямую из северной разновидности музыкальной драмы *цзацзюй*.

Изначально спектакли *юйцзюй* были весьма аскетичны (актеры не пользовались сложными костюмами и гримом) и направлены на самую демократичную аудиторию сельских жителей. Опера *юйцзюй* формировалась под влиянием географии, истории, культуры, народных обрядов, образа жизни, песен и танцев региона центральных равнин Китая. С точки зрения содержания большинство хэнаньских опер относятся к историческим и бытовым эпизодам из жизни крестьян. Наибольшее распространение они получили в долинах рек Хуанхэ и Хуайхэ и разыгрывались на популярном в Китае хэнаньском диалекте. В отличие от пекинской оперы в *юйцзюй* часто используются современные сюжеты, а женские роли (амплуа *дань*) в основном исполняют женщины (в то время как, например, в пекинской опере – преимущественно мужчины).

Хэнаньская опера известна своим живым и ярким певческим голосом, способностью выражать разнообразные чувства персонажей. Она востребована во всех слоях общества именно из-за высокой степени артистизма: «Это яркое эмоциональное зрелище, понятное любому простому слушателю, реалистическое, конфликтное, близкое действительности, с

минимумом условности. Поведение персонажей отличается некоей гиперболизацией, чувства напряжены до предела, интонации большей частью “выплескиваются” на сцену в верхнем регистре голоса каждого из действующих лиц»²¹⁴.

Подобно ансамблю пекинской оперы инструментальный состав *юйцзюй* подразделяется на две группы: *вэньчан* (文场), включающий струнные и духовые – *эрсянь* (позже замененный на *баньху*), *саньсянь*, *юэцин*, *пипу*, *эрху*, *сону*; и *учан* (武场) – ударные – *банцзы*, *баньгу*, большой и малый гонги.

Благодаря различным местным диалектам речи на территории Хэнани сформировалось множество локальных видов пения: в Кайфын бытовал стиль *сян фу дяо* (祥福调), в Шанцю – *юй дун дяо* (豫东调), также известный как *дун дяо*; в Лояне *юй си дяо* (豫西调), также известный как *си фу дяо* (西府调). Напевы юго-востока Хэнани называли *ша хэ дяо* (沙河调).

Крупно можно выделить две географические локации - «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 *банцзыцян*; и «напевы Восточной Хэнани» (*юй дун дяо*) на основе диалекта Кайфын (开封), характеризующиеся яркой фальцетной техникой, высокой тесситурой и сильным звуком, опорой на систему типовых напевов хэнань *гаоцян*.

На заре рождения *юйцзюй* в западной части Хэнани из древесины твердолиственных пород начали изготавливать маленькие барабанчики-колотушки *банцзы*, которые использовались в качестве ударного инструмента, сопровождавшего одноименные напевы (*банцзыцян*). Отсюда пошло оригинальное название оперы - хэнань *банцзы* (河南梆子), активно

²¹⁴ Дин, И. Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегии развития, национальный репертуар. Диссертация на соискание ученой степени канд. иск. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2020. 217 с. С. 108.

развивавшейся в районах Шанцю и Лоян. Исследователи отмечают: «Музыкальный стиль напевов-банцзы характеризуется силой и смелостью. В традиционных формах банцзы достаточно хорошо развито женское пение, во многих операх женское пение охватывает диапазон приблизительно в две октавы. В плане звука подчеркнута окраска естественного голоса. Выделяют быстрый, умеренный, медленный и протяженный темп мотивов-банцзы»²¹⁵.

В опере *юйцзюй* сформировался обширный круг *баньцянь ти* (板腔体, букв. «система *баньши* и *цяндяо*»). Опера Хэнани относится к северным *баньцянь ти* или *баньши бяньхуати*. Напомним, что корпус основных напевов *цяндяо*, распространенных в той или иной разновидности традиционной китайской оперы, образует интонационную систему *шэньцян* (声腔, *шэн* — «звук», *цянь* от *цяндяо* — «мотив», «мелодия»). С точки зрения *шэньцян* хэнаньская опера относится к типу *банцзыцянь* (梆子腔).

«Напевы Западной Хэнани» строятся на основе гептатонного звукоряда с повышенной IV ступенью *бянь-чжи*, образующей лад *чжэньшэн* (или *яюэ*, близкий лидийскому). Знаменитые бронзовые колокола *чжэ чуань ся сы бяньчжун*, обнаруженные в 1978 году при археологических раскопках и датируемые VI веком до н.э. — были настроены согласно звукоряду *чжэньшэн*.

Под влиянием песенного жанра *гэянцян*, распространенного во многих областях Китая, сложилась система региональных напевов Восточной Хэнани *гаоцянь* в исполнении вокального ансамбля с аккомпанементом ударных инструментов (гонги и барабаны *логу*)²¹⁶. Напомним, что *гаоцянь* присуща «громкая, звучная и выразительная манера вокального исполнения»²¹⁷ в высоком регистре.

²¹⁵ Ли, Эр Юн. Вокально-исполнительские техники в музыкально-театральных традициях Китая // Научные труды Белорусской государственной академии музыки, 2010. №17. С. 75-79. С. 78.

²¹⁶ См. об этом: Хуан, Яхуэй. Хэнаньский театр и Пекинская опера: к вопросу о соотношении региональных разновидностей китайской музыкальной драмы // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии, 2016. № 3 (58). С. 115-121.

²¹⁷ Ли, Эр Юн. Вокально-исполнительские техники в музыкально-театральных традициях Китая. С. 77.

«Напевы Восточной Хэнани» также выросли на основе гептатонного звукоряда, но с пониженной VII ступенью *жунь*, образующей лад *циншан* (или *яньюэ*, близкий миксолидийскому)²¹⁸. Его можно встретить в фольклорных песнях *линбао* и *шань*.

5.2. Черты *юйцзюй* в пьесах Чэнь И, Ван Цзяньчжуна, Гоу Цзужуна, Ли Цифан, Чжу Сяююя

Китайская традиционная опера в ходе своего исторического развития накопила обширный репертуар, что в определенном смысле обеспечило богатый творческий ресурс для развития фортепианной музыки. Композиторы XX – начала XXI веков сумели достичь убедительного синтеза европейских и национальных традиций, что позволило их фортепианным произведениям прочно закрепиться в современном репертуаре. Адаптация хэнаньских оперных элементов к инструментальным жанрам в основном протекает в двух направлениях: на уровне обращения к типовым напевам *цяндяо* или *цюйпай*, к характерной для них ладовой, метроритмической и структурной организации, а также на уровне красочной имитации тембров инструментального аккомпанеента.

В фортепианной пьесе «Юй дяо» (*юй* – провинция Хэнань, *дяо* – напев) из цикла «Две китайских багатели» (1984) композитор Чэнь И (1953) обратилась к традициям хэнаньской оперы *юйцзюй*, с которой познакомилась во время фольклорных экспедиций в период обучения в Центральной консерватории Пекина. Чэнь И использует пентатонный *гун*-лад с опорным тоном d, на основе которого достраивает гептатонный звукоряд, включающий в себя и «намок» на тон *бянь-чжи* (gis в начальном украшении), и тон *жунь* (c) – D E Fis (f) G (gis) A H (b) Cis (c). Отметим, что дополнительные тоны как

²¹⁸ О ладовой системе организации китайской музыки см.: Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века. Диссертация на соискание ученой степени канд. иск. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2011. 301 с.

правило интонационно подвижны и часто образуют четвертитоновое «мерцание» между диатонической и альтерированной ступенями, возможное только в условиях натурального строя. Кроме того, арии китайской традиционной оперы, в частности, арии *юйцзюй*, наполнены «игрой» «нейтральных тонов», затрагивающих III (f-fis), VI (b-h) и VII (c-cis) ступени. Под влиянием местного диалекта речи их вокальное интонирование тяготеет к ярко выраженному четвертитоновому «занижению». В своей фортепианной пьесе Чэнь И старается передать этот эффект при помощи чередования повышенных и пониженных ступеней лада. Нисходящий скачок на сексту (a-cis) также является характерной чертой фольклора Хэнани.

Рис. 70. Чэнь И. Две китайских багатели. №1. Юй дяо. Тт. 1-6.

В предисловии к пьесе Чэнь И указывает на заимствование материала из подлинного напева оперы *юйцзюй*. Тема миниатюры своим интонационным рисунком напоминает мелодию знаменитой арии Мулан «Кто сказал, что женщины не так хороши, как мужчины» из хэнаньской оперы «Хуа Мулан». Смелая девушка-воин, отправившаяся на войну вместо своего пожилого отца, поет о том, что на свете есть много героинь, совершивших подвиги.

Рис. 71. Юйцзюй «Хуа Мулан». Тема арии Мулан «Кто сказал, что женщины не так хороши, как мужчины». Выделенный фрагмент лег в основу пьесы Чэнь И.



О типизированности напевов оперы юйцзюй говорит близость приведенной мелодии другому образцу – распространенному в Хэнани напеву *цяндяо* «Торговец странствует по свету», также построенному на характерном опевании квинтовых интонаций²¹⁹.

Рис. 72. Напев провинции Хэнань «Торговец странствует по свету». Тт. 1-4.



Акцентирование основного тона d, выразительная орнаментика, скачки на широкие интервалы (d-cis в такте 6) передают стиль пения в высоком диапазоне, характерный для хэнаньской оперы. Отрывистый штрих *staccato* в левой руке имитирует удары колотушки *банцзы* – типичного инструмента оперного оркестра юйцзюй.

В среднем разделе миниатюры Чэнь И господствует пентатонный g гуналад (G A H D E), интервальная структура которого типична для арий этого региона. Пластичная вокальная мелодия в очень высоком регистре оттеняется выразительным имитационным подголоском.

²¹⁹ См. об этом: Li, Xiaole. Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models. PhD (Doctor of Philosophy thesis). University of Hawaii, 2003. 380 p. P. 104.

Рис. 73. Чэнь И. Две китайских багатели. №1. Юй дяо. Тт. 12-19.

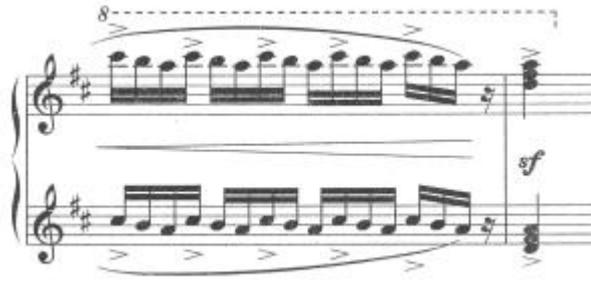


Многие напевы хэнаньской драмы начинаются с затакта, ямбическим ходом от слабой доли *янь* к сильной доле *бань*. Пьесу «Юй дяо» открывает *чжун янь* (слабая третья доля такта). Имитационные переключки голосов, как точные, так и варьированные, сходящиеся в унисон в конце фраз, подражают структурному приему «рыба кусает хвост» («непрерывное течение»), предполагающему стреттное изложение, когда начало следующей фразы совпадает с окончанием предыдущей (тт. 6-7). Техника *шоу вэйцзе ин* ведет свое происхождение от традиционных китайских романов (*чжан хой сяо шо*), в которых важное в сюжетном плане предложение, завершающее главу, повторяется в начале следующей²²⁰.

Метрическая переакцентуация мотивов, свойственная многим сочинениям Чэнь И, корреспондирует с национальным приемом *цуй* («побуждение», «движение вперед»). В предкульминационной зоне, при переходе к репризе композитор акцентированно выделяет трехзвучные унисонные мотивы в четырехдольном размере.

Рис. 74. Чэнь И. Две китайских багатели. №1. Юй дяо. Т. 27.

²²⁰ Li, Xiaole. Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models. P. 109.



Миниатюра написана в простой трехчастной форме с варьированной репризой и кодой. Система организации формы *баньцян ти* предопределила структуру разделов: на смену квадратному периоду первой части А (4 такта + 4 такта) приходит неквадратная середина В (6 тактов + 4 такта) и варьированная реприза А₁ (5 тактов + 3 такта). Кроме того, части соединены связующими разделами, также демонстрирующими яркую национальную специфику, обусловленную вариантным повторением материала и активным добавлением орнаментики.

Ярким примером «двойного отражения» традиций хэнаньской оперы может служить сочинение известного композитора **Ван Цзяньчжун** «Сотни птиц поклоняются фениксу» (1973). Музыкант обратился к фортепианной аранжировке классической сольной пьесы для *соны* (китайского гобоя), репертуар которого испытал заметное влияние *юйцзюй*. Автор подчеркивает черты, присущие напевам театра Хэнани: вариантное повторение фраз, гептатонику *чжэнишэн* (яюэ) во вступлении и а *чжи*-лад в основной теме, в аккомпанементе - параллелизмы с пентатонными чистыми квинтами и квинтами, малосекундовые форшлаги и органные пункты.

Рис. 75. Ван Цзяньчжун. Сотни птиц поклоняются фениксу. Тт. 1-12.



Из первоисточника для *соны* соло «Сотни птиц поклоняются фениксу», содержащего восемь разделов, Ван Цзяньчжун отобрал пять основных частей - «Весна возвращается на землю»; «Игра в лесу»; «Птицы поют и танцуют», «Радостная песня и танец»; «Сто птиц поклоняются фениксу», соединив их звукоизобразительными интерлюдиями, подражающими щебету птиц. Сочинение открывается инструментальным наигрышем из хэнаньской оперы «Несущий цветочный паланкин» («拾花轿»). В *юйцзюй* тема проходит у ансамбля духовых и ударных инструментов.

Рис. 76. Юйцзюй «Несущий цветочный паланкин». Тема 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*).

Рис. 77. Ван Цзяньчжун. Сотни птиц поклоняются фениксу. Тт. 272-275.



К характерным национальным приемам мелодического письма относится транспозиция музыкального материала на октаву ниже и его варьированное проведение. Подобный метод развития получил название «двойная фраза» (句句双).

Рис. 78. Ван Цзяньчжун. Сотни птиц поклоняются фениксу. Тт. 13-20.



Интересный пример обращения к материалу арии хэнаньской оперы предлагает композитор Гоу Цзун (1928). В **первой части** своей **Шестой сонаты для фортепиано** он свободно цитирует мелодию юйцзюй «Романс Западного флигеля» («西厢记»). Опера была создана на основе известной драмы юань цзацзюй Ван Шифу «Сисян цзи» («Западный флигель»), сюжет которой уходит в глубину веков. Он повествует о взаимной любви бедного студента Чжан Гун и богатой девушки Ин-Ин, мать которой выступает против неравного брака. Служанка героини – сваха Хуннян – поет арию «Ночью девушки не вышивают»: «Ин-Ин рассказала мне, что ее возлюбленный давно болен, и она мечтает увидеть его в Западном флигеле».

Главная партия, открывающая сонатное Allegro, содержит абрис темы арии: нисходящее поступенное движение в объеме кварты и характерные «медленные трели» в продолжение развития мелодической линии. В связующей партии появляются форшлаги в правой руке, имитирующие звучание струнно-щипкового юэциня – важного инструмента хэнаньской оперы.

Рис. 79. Гоу Цзужун. Шестая соната для фортепиано. Первая часть. Главная партия и связующая партия. Тт. 1-15.

第六钢琴奏鸣曲

Allegro I 於礼崇

The image displays a page of musical notation for the first movement of the Sixth Sonata for Piano by Gou Zhuzhen. The score is written in G major, 4/4 time, and consists of four systems of music. The first system shows the main theme with a descending stepwise motion in the right hand and a supporting bass line. The second system features a connecting passage with trills in the right hand. The third system continues the main theme with dynamic markings like 'p' and 'f'. The fourth system concludes the passage with a 'P rit' marking.

В пьесе с характерным названием «Хэнань цюйпай» композитор и пианистка Ли Цифан (1938) обращается к важнейшим знакам юйцзюй. Напомним, что цюйпай представляют собой вокальные или инструментальные формулы-клише, согласно Т.Б. Будаевой: «законченные по форме пьесы, которые <...> содержат в себе сугубо индивидуальные, хорошо запоминающиеся интонационные, ритмические черты»²²¹.

Хэнаньские типовые напевы цюйпай привнесли свои ладовые, метроритмические, структурные и тембровые особенности в оперы этого региона. Звукоряд, лежащий в основе пьесы, принадлежащий системе одного гуна от f – обогащен как тоном бьянь-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. Резкость интонаций усиливается благодаря репетиционному повторению нот в верхнем голосе.

Рис. 80. Ли Цифан. Хэнань цюйпай. Тт. 1-8.

Метроритм сочинения опирается на люшуй баньши - однодольный размер один бань, предполагающий активное динамичное движение в

²²¹ Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера). С. 23.

быстром темпе. Как правило, оперная ария *юйцзюй* структурно состоит из двух строк, первая из которых может завершаться любым тоном пятиступенного звукоряда, а вторая заканчивается основным тоном *гун* или квинтовым тоном *чжи*. В миниатюре «Хэнань цюйпай» автор выбирает устойчивые ступени – V (первое предложение) и I (второе предложение).

Характерной особенностью строения арий *юйцзюй* являются краткие инструментальные связки духовых и ударных инструментов между вокальными фразами. В пьесе Ли Цифан интонационные «реплики» солиста сменяются колоритными утвердительными отыгрышами аккомпанирующего ансамбля в четвертом и восьмом тактах. Оркестровый колорит очень ярко представлен во всем сочинении: автор обращается к приему «прыгающих смычков», подражая типичным штрихам *эрху* (на один смычок приходится несколько залигованных звуков), а репетиционное движение шестнадцатыми длительностями в сочетании с двумя восьмыми *staccato* имитирует звучание ударных инструментов - барабана и гонга.

Рис. 81. Ли Цифан. Хэнань цюйпай. Тт. 29-37.



Чжу Сяюй посвятил китайской драме свой триптих фортепианных пьес «Оперная сюита». В нее вошли «Миниатюра Пекинской оперы», «Стиль оперы Цинь» и «Миниатюра Хэнаньской оперы». В последней автор обращается к стилистике *юйцзюй*. Ладовой основой сочинения выступает

гептатонный звукоряд от *f чжэнишэн* (яюэ) с повышенной IV ступенью *бяньчжи*, характерный для напевов Западной Хэнани.

Рис. 82. Чжу Сяюй. Миниатюра Хэнаньской оперы. Тт. 18-28.



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*). Как правило, он появляется в ариях главных героев *юйцзюй* и способен выразить самый широкий спектр эмоций. В структурном отношении *эрба бань* чаще всего связан с суммированием: две двухтактовые вокальные фразы сменяются четырехтактовым предложением (2+2+4). При этом окончания фраз отмечены инструментальными вставками с обязательным участием ударных инструментов. Так, последняя доля в четных тактах репризного раздела пьесы Чжу Сяюя постоянно выделяется звонкой большой секундой в очень высоком регистре (тарелки), во 2 и 4 тактах она дополнена нисходящей фигурацией из двух шестнадцатых и восьмой длительностей в правой руке (*сона*).

Рис. 83. Чжу Сяюй. Миниатюра Хэнаньской оперы. Тт. 34-44.





Заполнение пауз в конце вокальных фраз солиста инструментальными отыгрышами аккомпанирующего ансамбля – характерная черта *эрба бань*, встречающаяся во многих образцах традиционной оперы Хэнани, в частности, в ариях знаменитой *юйцзюй* «Му Гуйин принимает командование». Согласно традиции арии обрамляются обязательным оркестровым вступлением (起腔过门) и заключением (送板过门). В «Миниатюре Хэнаньской оперы» Чжу Сяюй открывает пьесу фанфарно-императивным пятитактовым унисоном.

Рис. 84. Чжу Сяюй. Миниатюра Хэнаньской оперы. Тт. 1-11.



Таким образом, хэнаньская опера *юйцзюй* обогатила пианистический лексикон целым рядом приемов: это особенности ладовой организации (оригинальные гептатонные лады *чжэньшэн* и *циншан*), характер напевов *гаоцян* в высоком регистре, напевы *банцзыцян* с аккомпанементом колотушек *банцзы*, разнообразные метротемпы *баньши*, структурные признаки (вариантное повторение фраз, прием «непрерывного течения» «рыба кусает хвост», *эрба бань*), орнаментика, имитация звучания национального инструментария аккомпанирующего ансамбля (*банцзы*, *сона*, *шэн*, *логу*).

Адаптируя европейский пианизм к китайской почве, композиторы продолжают активно развивать элементы древних национальных традиций, среди которых оперное искусство Китая занимает одно из ведущих мест. Подобно хунаньской опере *хуагуси* хэнаньская опера *юйцзюй* вдохновляет композиторов на создание изящных фортепианных миниатюр, многие из которых прочно вошли в учебный репертуар.

Заключение

Процесс становления и развития китайской фортепианной музыки протекал под влиянием многовековых национальных культурных традиций страны. Пианистическая школа активно впитывала фольклорные мелодии разных регионов, опиралась на богатый традиционный инструментальный репертуар (сочинения для *пипы*, *соны*, *гаоху*, *янциня*). Многочисленные локальные разновидности китайской оперы *сицзюй* заняли в этом ряду важнейшее место. Среди простонародных драм *хуабу* наиболее популярны – кантонская опера *юэцзюй*, хэнаньская опера *юйцзюй*, хунаньская опера *хуагуси*, сычуаньская опера *чуаньцзюй* и другие. Все они имеют свои неповторимые музыкальные особенности и, наряду с пекинской оперой, являются наиболее репрезентативными для китайской сольной фортепианной композиции: музыканты часто преломляют характерные элементы драм в своих инструментальных произведениях.

Театральная культура сопутствовала эволюции фортепианной музыки на всем ее протяжении, вызывая к жизни многочисленные аранжировки отдельных популярных тем и оригинальные авторские пьесы. В современном сольном фортепианном творчестве представлены как транскрипции типовых напевов китайской оперы, так и самостоятельные авторские произведения, преломляющие национальный материал. Интерес к опере в полной мере вписывается в общую концепцию создания национального пианистического репертуара. В некоторых случаях мы встречаем не только прямое, но и опосредованное обращение к обработкам оперных тем для национального инструментария (пьеса для *янциня* «Гром во время засухи», пьеса для *гаоху* «Осень луна в Пинху» Чэнь Пэйсюня).

В ряде сочинений различные истоки гармонично дополняют друг друга, свидетельствуя о едином корне народной культуры, уходящей вглубь веков. Фольклорные мелодии северных и южных провинций проникают в местные оперные жанры, превращаясь в типовые напевы, звучащие в десятках

спектаклей с различным текстом. Известные пьесы для национальных инструментов звучат в многочисленных региональных оперных постановках («Осенняя луна в Пинху»). Инструментальные темы свободно соединяются в фортепианных произведениях с оперными ариями и формулами-клише аккомпанирующего ансамбля. Так, в миниатюре Ван Цзяньчжуна «Сотни птиц поклоняются фениксу» фортепианная обработка классической сольной пьесы для *соны* открывается наигрышем из хэнаньской оперы «Несущий цветочный паланкин».

Широкое распространение театральные традиции получили в учебном репертуаре, направленном на обучающихся детей и юношество. Тем самым музыканты популяризируют местную оперную культуру и воспитывают молодежь в уважении к своему наследию.

Дидактическая направленность многих сочинений предопределила их лаконизм, отсутствие технических сложностей и демократичность музыкального языка с опорой на европейские жанры, формы и приемы пианизма. Демократичность обусловлена спецификой самого музыкального материала: региональные оперы принадлежат традиции простонародного *сицюй хуабу*, доступного широкому кругу слушателей всех возрастов и социальных страт.

К числу характерных черт национальной фортепианной музыки отнесем приоритет литературно-поэтической программности в названии пьес, а также обращение к жанровым подзаголовкам. Выбирая музыкальный материал своих миниатюр, композиторы останавливают свое внимание на типовых мелодиях арий и инструментальных формулах-клише, широко распространенных в оперной практике и вызывающих живой интерес как со стороны китайской публики, знакомой с ними с детства, так и со стороны западной аудитории, заинтригованной экзотичным восточным колоритом.

Многие композиторы обращаются к оперному наследию своих родных провинций, характерные особенности которых ярко претворяют в своих сольных фортепианных сочинениях. Обилие комических сюжетов в

региональных операх часто провоцирует на создание фортепианных миниатюр - жанровых сценок в народном духе с участием типичных театральных амплуа, среди которых выделяет маска комика *чоу*.

Сольный фортепианный репертуар, основанный на традициях региональных опер, ярко отразил общую тенденцию развития китайской фортепианной культуры – стремление к синтезу аутентичных восточных истоков с западными стилями и техниками письма. Так, романтическая пейзажность наглядно проявила себя в пьесах Чэнь Пэйсюня, влияние импрессионизма находим в цикле Цао Гуанпина «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцян»; атональный музыкальный язык отличает пьесу «Чуаньцян» Цзя Дацюня, политональные сочетания характеризуют некоторые пьесы цикла Цао Гуанпина. При этом выбор европейских средств выразительности органично сочетается с уникальными особенностями национальных оперных традиций.

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: пентатонный *юй*-лад оперы *чуаньцзюй* в цикле «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцян» Цао Гуанпина; оригинальные гептатонные лады *чжэншэн* и *циншан* хэнаньской оперы *юйцзюй* в пьесах Ван Цзяньчжуна «Сотни птиц поклоняются фениксу», Чжу Сяоюя «Миниатюра Хэнаньской оперы»; лады *ифань* и *чжэнсянь*, а также пятиступенные лады, обогащенные дополнительными тонами *жунь*, *цин-цзюе*, *бянь-гун* кантонской оперы в пьесах Чэнь Пэйсюня «Гром во время засухи», «Вариации на тему двух летящих бабочек», «Тоска по весне»;
- гармоническая вертикаль, сотканная из характерных интонаций большой секунды, чистой кварты и чистой квинты, образующихся

на основе четырехступенного ангемитонного чу-звукоряда в сычуаньской опере *чуаньцзюй* (например, пьеса «Чуаньцян» Цзя Дацюня).

Интонационные:

- обращение к типовым напевам арий *цюйпай* и инструментальным формулам-клише аккомпанирующего ансамбля: типовому репертуару напевов *цюйпай* и *пайцзы* («Госка по весне» Чэнь Пэйсюня), инструментальным пьесам *юэлэ* кантонской оперы *юэцзюй* в пьесах Чэнь Пэйсюня «Вариации на тему двух летящих бабочек», «Продажа продуктов»; к типовых напевам, заимствованным из различных систем *шэньцян* (*гаоцян*, *куньцян*, *пихуанцян* в *чуаньцзюй*; *гаоцян* и *банцзыцян* в *юйцзюй*); напевы *чуаньдяо* оперы *хуагуси* в пьесах Чу Ванхуа «Дровосек Люхай», Тань Дуня «Наблюдая за оперой»;
- особенная манера вокального интонирования, обусловленная мелодикой местных диалектов: микроальтерация основных ступеней пентатонного звукоряда - перекрашивание тонов *чжи* и *шан*, различные типы *vibrato*, орнаментированная техника пения *жуньцян* в хунаньской опере *хуагуси* (миниатюра «Геометрический орнамент» из цикла Ван Лисаня «Другие горы», пьесе Чу Ванхуа «Дровосек Люхай»); скачки на сексту в традиции хэнаньской оперы (миниатюра «Юй дяо» из цикла «Две китайских багатели» Чэнь И);
- орнаментика, подражающая характерной манере вокального звукоизвлечения или игре на национальных инструментах: приемы орнаментики *маотоу юэцзюй* в пьесах Чэнь Пэйсюня «Гром во время засухи», «Вариации на тему двух летящих бабочек».

Метроритмические:

- метротемпы *баньши*: *люшуй баньши*, *эрба бань* хэнаньской оперы *юйцзюй* в пьесах Ли Цифан «Хэнань цюйпай», Чжу Сяоюя «Миниатюра Хэнаньской оперы»);

- импровизационная свобода метра, переменный метр, тяготение к времяизмерительному типу метрики («Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцянь» Цао Гуанпина);

- метроритмические паттерны гонгов и барабанов *логуцин* в сычуаньской опере *чуаньцзюй* (пьесы «*Бэйдяо: Дяньцзянчунь*» и «*Соган: Сосоган*» Цао Гуанпина из цикла «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцянь», в пьесе Сун Миньчжу «*Куньцян*» из цикла «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы»).

Тембровые:

- подражание тембрам национальных инструментов и звучанию оригинальных аккомпанирующих ансамблей в разных региональных операх, а также манере звукоизвлечения на инструментах, что обогащает колористическую палитру фортепиано: имитация тембров кантонского инструментального ансамбля (*гаоху, янцинь, пипа*) и отдельных приемов игры на инструментах – *луньцзо, дачао* оперы *юэцзюй* в пьесе Чэнь Пэйсюня «Осенняя луна в Пинху»; имитация тембра цветочного барабана *хуагу* оперы *хуагуси* в пьесе Тань Дуня «Наблюдая за оперой»; имитация тембров *банцзы, соны, шэна* оперы *юйцзюй* в пьесе Ван Цзяньчжуна «Сотни птиц поклоняются фениксу»; подражание тембру скрипки *хуцинь* сычуаньской оперы в пьесе Сун Миньчжу «Танси» из цикла «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы»;

- регистровая имитация вокальных тембров: исключительно высокий диапазон и резкая манера интонирования напевов *гаоцянь* в сычуаньской опере *чуаньцзюй* и в хэнаньской опере *юйцзюй*.

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 в хэнаньской опере *юйцзюй* в пьесах Ли Цифан «Хэнань цюйпай», Чжу Сяюя «Миниатюра Хэнаньской оперы»;

- полифоническое взаимодействие солиста и хора в *чуаньцзюй гаоцян* (миниатюра «Чуаньцян» Цзя Дацюня, цикл Цао Гуанпина «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцян»).

Формообразующие:

- вариантно-вариационные принципы развития материала (яркий пример - вариантность в прелюдии «Геометрический орнамент» из цикла прелюдий и фуг Ван Лисаня «Другие горы»);
- четкое членение на фразы в подражание строению типовых напевов.

Сценические:

- воссоздание характерных черт амплуа оперных персонажей: *дань, шэн, чоу* (например, диалог *дань* и *чоу* в пьесе Чэнь Пэйсюня «Госка по весне»);
- пестрая смена тематического материала и характера музыки, обусловленная сменой масок в процессе спектакля в сычуаньской опере *чуаньцзюй* (например, в пьесе «*Соган: Сосоган*» Цао Гуанпина из цикла «Девять фортепианных мелодий Сычуаньской оперы гаоцян»);
- пластика, жесты и характерные 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.

Библиография

Литература на русском языке

1. Абдуллина, Г. В. Романс «Я живу у истоков реки Янцзы» в интерпретации китайского баритона Ляо Чанъена = The Song «I Live at the Source of the Yangtze River» in the Interpretation of the Chinese Baritone Singer Liao Changyong / Абдуллина Г. В., Ван Хаобо // Университетский научный журнал. - 2021. - N 60. - С. 18-25.
2. Абдуллина, Г. В. Особенности китайской фортепианной музыки второй половины XX века / Абдуллина Г. В., Сунь Я. // Манускрипт. - Тамбов, 2018. - N 11-2 (97). - С. 322-326.
3. Айзенштадт, С.А. Фортепианная культура Китая и Кореи глазами американских исследователей /С.А. Айзенштадт // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 2. – С. 6–11.
4. Айзенштадт, С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики. Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02/ Сергей Абрамович Айзенштадт. Новосибирск: НГК им. М.И.Глинки, 2015. - 49 с.
5. Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки: Сб. ст. – Ташкент: Изд-во ФАН Узбекской ССР, 1983. – 187 с.
6. Акопян, Л.О. Музыка XX века: Энциклопедический словарь / Л.О. Акопян – М.: Практика, 2010. - 855 с.
7. Алкон, Е.М. Музыкальное мышление Востока и Запада, континуальное и дискретное: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02/ Елена Мееровна Алкон. СПб: РИИИ, 2002. - 45 с.
8. Алпатова, А.С. Феномен музыкально-культурного синтеза в творчестве представителей азиатского авангарда: оркестровый театр Тан Дуна /А.С. Алпатова //Музыка в ряду искусств: параллели и взаимодействия: Материалы международной конференции. Астрахань, 2008. – С. 243-250.
9. Алябьева А. Г., Дин Йо. Китайская опера провинции Хэнань:

проблемы анализа // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 2. С. 104–111.

10. Алябьева, А. Г. Музыкальная культура Востока: проблемы изучения /А. Г. Алябьева // Музыкальная наука и искусство Востока и Запада: грани взаимодействия. Сборник материалов I Международной научно-практической конференции. – 2015 – С. 8-15.

11. Алябьева, А. Г. Музыкальные акустические системы Китая и Индонезии: опыт сравнительного анализа /А. Г. Алябьева //Общество и государство в Китае. – 2014. – Т. 44. – №15-2. – С. 789-796.

12. Анисимова, П. Музыкальная культура Шанхая первой половины XX века: основные направления и тенденции развития. ВКР по направлению «Культурология». Основная образовательная программа «Китайская культура». СПбГУ, 2017. - 77 с.

13. Бородин, Б.Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования. Автореферат на соискание ученой степени доктора иск. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2006. - 44 с.

14. Будаева, Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера). Автореферат на соискание ученой степени канд. иск. М., 2011. 28 с.

15. Будаева, Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера. Дис. ... канд. иск. М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2011. 253 с.

16. Будаева, Т.Б. Истоки Пекинской оперы: музыкальная драма *куньцзюй* // Общество и государство в Китае, 2015. / ред. колл.: А. И. Кобзев и др. М.: ФГБУН Институт Востоковедения РАН, 2015. Т. XLV. Ч. 2. С. 402-409.

17. Будаева, Т.Б. Китайская музыкальная драма куньцзюй: краткий обзор истории и особенностей жанра /Т.Б. Будаева //Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2016. - №3 (41). – С. 30-36.

18. Быков, Ф. Китай / Ф. Быков // Музыкальная эстетика Востока. Ред.

В. П. Шестаков. – М.: Музыка, 1967. – С. 140-166.

19. Бянь, Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры. Дисс. ... канд. искусствоведения:17.00.02/ Бянь Мэн – СПб.: СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 1994. – 142 с.

20. Ван, Ин. Претворение особенностей игры на национальных струнных инструментах в китайском фортепианном искусстве /Ван Ин //Известия РГПУ им. А.И.Герцена, 2008. – №82–1. – С. 85–93.

21. Ван, Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02/ Ван Ин – СПб.: РГПУ имени А.И. Герцена, 2008. – 210 с.

22. Ван, Пэйи. Генезис и современное состояние региональных видов традиционного китайского театра сицзюй. Автореферат дис. ... канд. иск. Минск: Белорусский гос. ун-т культуры и искусств, 2016. - 24 с.

23. Васильев, Л.С. Проблемы генезиса китайской мысли (формирование основ мировоззрения и менталитета) [Текст] / Л.С.Васильев. Ответственный редактор Завадская Е.В. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989. – 309 с.

24. Виноградова, Н. Искусство Китая /Н. Виноградова. М.: Изобразительное искусство, 1988. – 250 с.

25. Гайдай, П.В. Роль традиционной музыкальной культуры в развитии фортепианного искусства Китая //Известия Волгоградского государственного педагогического университета, 2014. № 3 (88). С. 61-64.

26. Дай, Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке. Дисс. ... канд. иск.: 17.00.02/ Юй Дай. Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2017. - 391 с.

27. Дай, Юй. Функция традиционных инструментов в новой китайской музыке / Юй Дай //Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2014. – № 3 (33). – С. 48-49.

28. Дай, Юй. Отражение традиционной философии в современной

музыке Китая / Юй Дай // Наука и мир: Международный научный журнал. Волгоград, 2015. – № 6 (22). – С. 141-142.

29. Дин, И. Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегии развития, национальный репертуар. Диссертация на соискание ученой степени канд. иск. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2020. 217 с.

30. Древнекитайская философия: В 2 т. Т. I / Сост. Ян Хиншуна. М.: Изд. социально-экономической литературы, 1972. – 361 с.

31. Дрейзис Ю.А., Азарова Н.М. Система классического китайского стиха: стихосложение, правила построения текста, жанры, язык // Ду Фу. Проект Наталии Азаровой, 2019. М.: ОГИ. С. 269-294.

32. Дрожжина, М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление искусства XX века. Автореф. дис. на соискание ученой степени доктора иск.:17.00.02/Марина Николаевна Дрожжина – Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2005. – 49 с.

33. Духовная культура Китая. Энциклопедия в 5 т. Том 3. Литература. Язык и письменность /ред. М.Л. Титаренко и др. М.: Восточная литература, 2008. 855 с.

34. Духовная культура Китая. Энциклопедия в 5 т. Т. 6 (дополнительный): Искусство. М.: Восточная литература, 2010. – 1031 с.

35. Жуань, Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действие. Автореферат дис. ... канд. иск. М.: Рос. ун-т театр. искусства (ГИТИС), 2013. 27 с.

36. Завадская, Е.В. Культура Востока в современном западном мире /Е.В. Завадская. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1977. – 168 с.

37. Искусство горячего батика южно-китайских провинций. [Электронный ресурс]/ URL:<http://zen-designer.ru/articles/342-iskusstvo-gorjachego-batika-juzhno-kitajskih-provincij> (дата обращения 27.08.2022).

38. История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие /Сост.и общ. ред. А.Н. Гавриловой. - М.: Музыка, 2005. - 576 с.
39. История зарубежной музыки. XX век. Хрестоматия /Ред.–сост. Н.А. Гаврилова, К.В. Зенкин, Л.В. Кириллина, Л.М. Кокорева, И.А. Кряжева, С.Ю. Сигида, О.С. Фадеева, В.Н. Юнусова. – М.: Музыка, 2010. – 260 с.
40. Китай: История, культура и историография /Ответственный редактор Мункуев Н.Ц. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1977. – 248 с.
41. Кон, Ю. К вопросу о вариантности ладов [Текст] / Ю. Кон // Современные вопросы музыкознания. – М.: Музыка, 1976. – С. 238-262.
42. Кравцова, М. История культуры Китая /М. Кравцова. СПб.: Лань, 1999. - 416 с.
43. Кравцова, М.Е. Поэзия Древнего Китая: Опыт культурологического анализа. Антология художественных переводов. /М. Кравцова. - СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 1994. - 544 с.
44. Кюрегян, Т.С. Форма в музыке XVII – XX веков / Т.С. Кюрегян. – М.: ТЦ «Сфера», 1998. – 345 с.
45. Ли, Бинь. История традиционного китайского театра. Пер. с кит. Минеевой А.В., Рыбалко Н.Н. /Ли Бинь. М.: ООО Международная издательская компания «Шанс», 2018. 215 с.
46. Ли, Сяосяо. Пути развития жанра программной фортепианной миниатюры в Китае]/ Ли Сяосяо //Вести Белорусской государственной академии музыки. – Минск, 2008. – Вып.13. – С. 56–58.
47. Ли, Эр Юн. Вокально-исполнительские техники в музыкально-театральных традициях Китая // Научные труды Белорусской государственной академии музыки, 2010. №17. С. 75-79.
48. Ли, Юнь. Фортепианная аранжировка в истории китайской музыки // Культура и цивилизация. 2017. Том. 7. №5А. С. 296-303.
49. Ли, Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления.

Диссертация на соискание ученой степени канд. иск.: 17.00.02. - СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2019. 246 с.

50. Ло, Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая. Дис. ... канд. искусствоведения:17.00.02/ Ло Чжихуэй – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2016. - 213 с.

51. Ло, Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры. Дис. ... канд. искусствоведения:17.00.02/ Ло Ши – РАМ им. Гнесиных, 2003. - 268 с.

52. Малявин, В. В. Китайская цивилизация /В. В. Малявин. – М.: АСТ/Астрель, 2001. – 632 с.

53. Малявин, В.В. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера. М.: АСТ. Астрель. Люкс, 2004. - 429 с.

54. Музыкальная эстетика стран Востока /Сост. Шестаков В.П. – М.: Музыка, 1967. – 414 с.

55. Музыкальный словарь Гроува /Пер., ред. и доп. Л. Акопяна. – М.: Практика, 2001. – 1095 с., илл.

56. Никитенко, О.Б. Пекинская опера как жанровая парадигма китайского национального театра [Текст]/ О.Б. Никитенко, Цзянь Сюй //Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2018. - №1 (47). – С. 48-51.

57. Никитенко, О.Б. Китайская пентатоника: у истоков понимания / О.Б. Никитенко //Мультикультурализм или интеркультурализм? Опыт Австрии, России, Европы: сб. статей. Нижний Новгород: Деком, 2013. - С. 151-154.

58. Пань, Вэй. Особенности претворения программности в сонатно–циклических произведениях китайских композиторов / Пань Вэй //Вести Белорусской государственной академии музыки. – Минск, 2007. – №11. – С. 50–56.

59. Пань, Вэй. Фортепианная соната в творчестве современных китайских композиторов (Дин Шан Дэ и Чу Ванхуа) / Пань Вэй //Вести

Белорусской государственной академии музыки. – Минск, 2006. – № 8. – С. 61–66.

60. Пчелинцев, А.В. Феномен аранжировки: история, теория, практика. Дис. ... доктора искусствоведения:17.00.02/ А.В. Пчелинцев. Москва: Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке, 2021. - 527 с.

61. Пэн, Чэн. Китайская традиционная ладовая система и ее применение в XX веке. Исследование / Пэн Чэн – М.: МПГУ, 2006. – 104 с.

62. Пэн, Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02/Чэн Пэн. Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2011. - 301 с.

63. Пэн, Чэн. Китайские композиторы XX века: аналитический обзор / Чэн Пэн //Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2012. – № 4 (25). – С. 19-23.

64. Сергеева, Т.С. Мультимедийные эксперименты в творчестве Тан Дуна как новый синтез искусств //Музыка. Искусство, наука, практика. 2018. №2 (22). С. 81-88.

65. Серова, С.А. Пекинская музыкальная драма (XIX — 40-е годы XX в.). М.: Наука, 1970. – 194 с.

66. Серова, С.А. Зеркало Просветлённого духа» Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра. М.: Наука, 1979. 223 с.

67. Серова, С.А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.). М.: Наука, 1990. - 278 с.

68. Старостина, Н.Б. О стилистических особенностях фуцзяньского музыкального жанра наньинь //Вестник культурологии, 2021. №2 (97). - С. 104-112.

69. Сунь, Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра. Дис. ... канд. иск. 17.00.02/Лу Сунь. Нижний Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2016. - 210 с.

70. Сы, Цю. Развитие и значение китайских фортепианных

транскрипций в музыкальной педагогике КНР //Гуманитарное пространство. Международный альманах. 2021. Том 10. №3. С. 357-362.

71. Сюй, Цзянь. Специфика музыкальной стилистики сычуаньской оперы // Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 288-292.

72. Сюй, Цинлин. Европейские композиционные технологии и национальный стиль в фортепианной музыке Китая на рубеже XX–XXI веков. Санкт-Петербург: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, 2022. 247 с.

73. Теория современной композиции / под ред. В.С. Ценовой. М.: Московская консерватория, «Музыка», 2005. - 624 с.

74. Традиционная культура Китая: сборник статей к 100-летию со дня рождения акад. Василия Михайловича Алексеева. М.: Наука, 1983. - 208 с.

75. У, Ген–Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): учебное пособие / Ген-Ир У. – СПб.: «Изд-во Планета Музыки»; Изд-во «Лань», 2011. – 544 с.: ил. (Мир культуры, истории и философии).

76. У, На. Фортепианная музыка Дин Шан Дэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приёмами европейского письма. Дис. ... канд. искусствоведения:17.00.02 / У На. – СПб.: СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 2009. – 300 с.

77. Фань, Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980-1990-х годов. Дис. ... канд. искусствоведения:17.00.02 /Юй Фань. – Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2019. – 243 с.

78. Фу, Шуай. Эволюция образов и символов пекинской оперы в системе китайского пластического искусства. Дис. ... канд. иск. 17.00.02/Шуай Фу. Санкт-Петербург: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, 2015. - 172 с.

79. Хасанова, А.Н. Органическая музыка Тан Дуна: зрелищные традиции и звуковые эксперименты китайского авангарда / А.Н. Хасанова// Музыка как национальный мир искусства: Материалы Международной научной конференции (Казань, 23-25 апреля 2015 г.). Казань: КГК, 2015. – С. 194-203.

80. Холопов, Ю.Н. Введение в музыкальную форму/ Ю.Н.Холопов – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.
81. Холопова, В.Н. Фактура / В.Н. Холопова. – М.: Музыка, 1979. – 88 с.
82. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие / В.Н. Холопова. – СПб.: Изд-во «Лань», 1999. – 496 с.
83. Холопова, В.Н. Китайский авангард от Сан Туна до Тан Дуна / В.Н. Холопова //Человек и фоносфера. Воспоминания, статьи. /Ред. М.Е. Тараканов. М.–СПб.: Алетейя, 2003. – С.243–251.
84. Хуан, Яхуэй. Хэнаньский театр в контексте истории развития китайского традиционного театра //В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии, 2016. № 3 (58). С. 37-45.
85. Хуан, Яхуэй. Хэнаньский театр и Пекинская опера: к вопросу о соотношении региональных разновидностей китайской музыкальной драмы //В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии, 2016. № 3 (58). - С. 115-121.
86. Цареградская, Т. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Издательство «Композитор», 2018. - 364 с.
87. Цинь, Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуаньжэнь и У Цзунцзян: три лика современного музыкального искусства Китая (к проблеме универсализма творческой личности). Дис. ... канд. искусствоведения:17.00.02/ Цинь Цинь. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. – 165 с.
88. Цюй, Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века. Дис. ... канд. искусствоведения:17.00.02 / Ва Цюй. – Ростов-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2015. – 233 с.
89. Чжан, Личжэнь. Современная китайская опера: история и перспективы развития. Дис. ... канд. иск:17.00.02 /Личжэнь Чжан. Санкт-Петербург: С.-Петербург. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2010. 149 с.
90. Чжэн, Лэй. Традиционная китайская опера куньцюй. Пер. с кит. А.

В. Борсука. Пекин: М-во культуры Китайской Народной Республики, 2001. 103 с.

91. Чэнь, Ин. Китайская опера XX — начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта. Дис. ... канд. иск. 17.00.02/Ин Чэнь. Нижний Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2015. - 174 с.

92. Чэнь, Шуюнь. «Instants d'un Opéra de Pékin» («Мгновения Пекинской оперы») для фортепиано Чэнь Цигана: опыт исполнительского анализа // Музыкальное образование и наука. – 2017. – № 1 (6). – С. 50-56.

93. Чэнь, Шуюнь. Об эстетических основах композиторского творчества Чэнь И // Музыкальная наука и современное творчество в современном мире: сб. статей по материалам Международной научно-практической конференции (28-29 апреля 2018 года). – Астрахань: ООО ПКФ «Триада», 2019. – С. 111-115.

94. Чэнь, Шуюнь. Фортепианная композиция Чэнь И «До Е»: к вопросу о новом качестве традиционных приемов в современной китайской музыке // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2019. – № 35. – С. 202-214.

95. Чэнь, Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Чэнь Шуюнь. – Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2020. – 237 с.

96. Шитикова Р.Г., Ли Юнь. Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия // Культура и цивилизация. 2017. Том. 7. №2А. С. 38-55.

97. Юнусова, В. Феномен буддийской медитации в традиционной музыкальной культуре и восточном авангарде / В.Н. Юнусова // Музыковедение, 2012. – №5. – С. 27-33.

98. Юнусова, В. Н. Творческий процесс в классической музыке Востока: автореферат дис. ... доктора искусств. – М., 1995. – 37 с.

99. Юнусова, В. Н. Тан Дун: в мире звучащих стихий // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия:

сб. материалов Международной конференции 4-8 апреля 2011 года / Государственная классическая академия им. Маймонида. – М., 2011. – С. 50-56.

100. Юнусова, В. Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки. Статьи. Исследования. Переписка. Вып. 2 / ред.-сост. В. Н. Юнусова. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2011. С. 195-216.

101. Юнусова, В. Н. Взаимодействие символики звука и цвета в произведениях Тан Дуна // Галеевские чтения «Прометей»: материалы Международной научно-практической конференции. – Казань, 2012. – С. 232-237.

102. Юнь Ли, Шитикова Р.Г. Жанровые приоритеты композитора Ван Цзяньчжона [Текст]/ Ли Юнь, Р.Г. Шитикова //Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сборник научных трудов. СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2016. - С. 35-49.

103. Янь, Цзянань. Национальные особенности музыки китайского композитора Сюй Чанцзюня //Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 2. С. 55–63.

Литература на английском языке

104. Cantonese Opera: Performance As Creative Process. By Bell Yung. Cambridge Studies in Ethnomusicology. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. xiv, 205 p.

105. Chen, Le-yan. The Development of Chinese Piano Music in the First Half Period of 20th Century // Explorations in Music, 2007. №1. - P. 62-65.

106. Chen, Shizheng. The Tradition, Reformation, and Innovation of Huaguxi: Hunan Flower Drum Opera //TDR (The Drama Review), 1995. Vol. 39 (1). P. 129–149.

107. Cheung, Ah Li. *Dissonance in Harmony: The Cantonese Opera Music Community in Guangzhou*. A Thesis Of Master of Philosophy in Anthropology. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2012. 133 p.
108. Ching-Chih, Liu. *A Critical History of New Music in China* /trans. Caroline Mason. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press, 2010. – 912 p.
109. Chow, Sze Sum. *Tradition and Innovation: Adaptation in Cantonese Opera*. PhD Thesis. Hong Kong: Hong Kong Baptist University, 2016. 274 p.
110. Dolby, W. *A History of Chinese Drama*. London: Elek Books Ltd., 1976. 327 p.
111. Fenby, J. *The Penguin History of Modern China: the Fall and Rise of a Great Power, 1850-2009*. London: Penguin, 2009. 763 p.
112. Friesen, Philip E. *Unique Characteristics of Chinese Melody from the Western Point of View* //Chinese Music, 1988. Vol. 11, no.3. P. 46-53.
113. Gao, S. *The Second Revolution: Historic Changes in China's Economic System*. Hong Kong: Joint Pub. (H.K.) Co, 1998. 639 p.
114. Gild, Gerlinde. *Dreams of Renewal Inspired by Japan and the West: Early 20th Century 'Reforms' in Chinese Music* //CHIME. 1998. №. 12-13. P.117-123.
115. Gong, Hong-Yu. *Music, Nationalism and the Search for Modernity in China, 1911–1949* //New Zealand Journal of Asian Studies, 2008. Vol. 10, no. 2. P. 38–69.
116. Guo, Jingrui. *The Features and Significance of Jingju Plays (1790 — 1911)*. PhD. Australia: University of Tasmania, 2002. 344 p.
117. Han, Kuo-Huang. *The Importation of Western Music to China at the Turn of the Twentieth century* //Compendium of American Musicology: Essays of Honor of John F. Ohl , ed. Enrique Arias, Susan Filler, William Porter and Jeffrey Wasson. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2001. 264 p. P. 229-240.
118. Ho, Lu-Ting and Kuo-Huang Han. *On Chinese Scales and National Modes* // Asian Music, 1982. Vol. 14. № 1. P.132-154.

119. Jin, Jie. *Chinese Music*. UK: Cambridge University Press, 2011. – 148 p.
120. Jing, Jiang. *Views of Music in China Today: The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Composition //Asian Music*, 1991. Vol. 22, № 2. - P. 83-96.
121. Jones, Stephen. *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. New York: Oxford University Press, 1995. 422 p.
122. Kraus, Richard Curt. *Pianos and Politics in China*. New York: Oxford University Press, 1989. 288 p.
123. Latham, K. *Consuming Fantasies: Mediated Stardom in Hong Kong Cantonese Opera and Cinema*. *Modern China*, 2000. № 26 (3). P. 309-347.
124. Law, K.F.B. *From Artform to Platform: Hong Kong Plays and Performances, 1900-1941*. Hong Kong: International Association of Theatre Critics, 1999. 471 p.
125. Li Huan. «Dirty Theatre» and Reform: Xuaguxi Before and After 1949 in Hunan Province, China // *Asian Musicology*, 2010. Vol.16. P. 85-129.
126. Li, Ruru. *The Soul of Beijing Opera*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. 335 p.
127. Li, Songwen. *East meets West: Nationalistic Elements in Selected Piano Solo Works of Chen Yi*. DMA. USA: University of North Texas, 2001. 87 p.
128. Li, Xiaole. *Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models. A Dissertation Submitted to the Graduate Division of the University of Hawai'i in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in Music*. University of Hawaii, 2003. - 380 p.
129. Liu, Jingzhi. *A Critical History of New Music in China*. The Chinese University Press, 2010. – 911 p.
130. Liu, Lydia H. *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity—China, 1900-1937*. Stanford: Stanford University Press, 1995. 496 p.

131. Mackerras, C. P. *The Rise of the Peking Opera*. London: Oxford University Press, 1972. 316 p.
132. Mackerras, C. *Chinese Drama - A historical Survey*. Beijing: New World Press, 1990. 274 p.
133. Man-Ching, Donald Yu. *Some Transformational Aspects of Pentatonicism in Post-Tonal Chinese Music* // *International Journal of Contemporary Composition*, 2014. – Vol.9. – P. 44-63.
134. Mittler, Barbara. *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1997. 516 p.
135. Morton, W. S. *China: Its History and Culture*. New York: McGraw-Hill, 1995. 324 p.
136. Shen, Nalin. *The Integration of Chinese Opera Traditions into New Musical Compositions* // Thesis for the degree of Doctor of Philosophy of Music in Composition. New Zealand: New Zealand School of Music, 2010. 349 p.
137. Shi-gu, Zhang. *Chinese and Western influences upon piano music in China. A Dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts*. USA: The University of Arizona, 1993. 74 p.
138. Sun, Qi. *The Forming of Chen Yi's Compositional Aesthetics (in Chinese)* // *Music and Performance-Journal of Nanjing Arts Institute*, 2009. №1. P. 73-80.
139. Virgil, K. Y. Ho. *Understanding Canton: Rethinking Popular Culture in the Republican Period*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2005. 510 p.
140. Wang, Yuhe. *New Music of China: Its Development under the Blending of Chinese and Western Cultures through the First Half of Twentieth Century*. Translated by Liu Hongzhu // *Journal of Music in China*, 2001. Vol. 3, №1. P. 1–40.
141. Wichmann, E. *Listening to Theatre, The Aural Dimension of Beijing Opera*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991. 342 p.

142. Xuelai, Wu. The Fusion of Cantonese Music with Western Composition Techniques: Tunes from My Home Trio for Violin, Cello, and Piano by Chen Yi. A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. USA: Arizona State University, 2017. 74 p.

143. Yuen, Ha Tang. The Aesthetics of Chinese Classical Theatre – A performer’s view. PhD. The Australian National University, 2016. 237 p.

144. Yung, Bell. Cantonese Opera: Performance as Creative Process. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 205 p.

145. Zhang, Yihe, Fu Shuyun and Cao Juan. Chinese Theatre. English trans. by Kuang Peihua. Beijing: Culture and Art Publishing House, 1999. 184 p.

146. Zhang, Xigui. Survey on the Gong and Drum in the Beijing Opera // Beijing Opera of China, 2004. Vol. 7. P. 22-23.

147. Zheng, Su de San. Immigrant Music and Transitional Discourse: Chinese American Music Culture in New York City. Ph.D. dissertation. USA: Wesleyan University, 1993. 301 p.

Литература на китайском языке

148. 王晓娜,王建中钢琴改编曲《百鸟朝凤》音乐分析. 哈尔滨: 北方音乐, 2013. 03. 1-2 页. Ван Сяона. Музыкальный анализ аранжировки для фортепиано “Сто птиц поклоняются фениксу” Ван Цзяньчжуна// Харбин: Северная музыка, 2013. №3. С. 1-2.

149. 甘远成,《川剧高腔曲牌分类的疑惑》.四川:四川戏剧, 1994.49-51 页. Гань Юаньчэн. Сомнения в классификациях гаоцянь цюйпай Сычуаньской оперы. Сычуань: Издательство Сычуаньской оперы, 1994. С. 49-51.

150. 高缨, 简述陈怡音乐创作中的中国传统音乐元素. 沈阳: 乐府新声 (沈阳音乐学院学报) 2018 年第 3 期. 35-43 页. Гао Ин. О традиционных китайских музыкальных элементах в музыкальных сочинениях Чэнь И.

- Новый голос юэ-фу (Шэньян: Академический журнал Шэньянской консерватории), 2018. № 3. С. 35-43.
151. 郭秉箴. 粵劇藝術論 北京: 中國戲劇出版社. 1988. 290 页. Го Бинчжэнь. Искусство кантонской оперы. Пекин: Издательство Китайской оперы. 1988. 290 с.
152. 郭精锐、陈伟武, 车王府曲本提要. 广州: 中山大学出版社. 1989. 01. 354 页. Го, Цзинжуй, Чэн Вэйву и др. Краткое изложение репертуара Че Ван Фу. Гуанчжоу: Издательство Университета имени Сунь Ятсена. 1989. 354 с.
153. 賴伯疆、黃鏡明. 粵劇史. 北京: 中國戲劇出版社.: 1988. 402 页. Лай Боцзян, Хуан Цзинмин. История кантонской оперы. Пекин: Издательство Китайской оперы, 1988. 402 с.
154. 賴伯疆, 廣東戲曲簡史. 廣州: 廣東人民出版社. 2001. 493 页. Лай Боцзян. Краткая история оперы в Гуандуне. Гуанчжоу: Издательский дом Гуанчжоу, 2001. 493 с.
155. 李玫, 民间音乐中中立音现象的律学分析(上). 北京: 中央音乐学院学报, 2000. 03. 28-35 页. Ли Мэй. Анализ феномена нейтрального тона в китайской традиционной музыке // Пекин : Журнал Центральной консерватории музыки, 2000. №3. С. 28-35.
156. 黎颂文 «中西合璧—陈怡作品中的民族因素». 上海: 上海音乐学院 2006. 110 页. Ли Сунвэнь. Взаимодействие Китая и западных стран – этнический фактор в работе Чэнь И. – Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории, 2006. 110 с.
157. 李渔、陈多注释, 李笠翁曲话. 长沙: 湖南人民出版社. 1980. 06. 168 页. Ли, Юй. Обсуждение сицюй. Пояснения и комментарии Чэнь До. Чанша: Народное издательство Хунани. 1980. 168 с.
158. 路应昆, 高腔音乐与川剧. 北京: 人民音乐出版社. 2001. 07. 313 页. Лу Инкунь. Музыка гаоцян в Сычуаньской опере. Пекин: Народное музыкальное издательство. 2001. 313 с.

159. 鲁圣博 《从谭盾作品论先锋派音乐》.山东: 非音乐.2013.04.171-172页
Лу Шэнбо. Обсуждение авангардной музыки в творчестве Тан Дуна // Шаньдун: Не только музыка. 2013. № 4. С. 171-172.
160. 龙逸,谭盾钢琴曲《看戏》中的湖南花鼓戏元素分析.齐齐哈尔: 齐齐哈尔大学学报. 2015.08.146-147页. Лун И. Элементный анализ черт хунаньской оперы хуагуси в пьесе для фортепиано Тань Дуня “Наблюдая за оперой”. Цицикар: Газета Цицикарского университета, 2015. №8. С. 146-147.
161. 麥嘯霞,廣東戲劇史略. 广东: 广东省广州市戏剧改革委. 2013. С. 791-835页. Май, Сяоя, Краткая история кантонской оперы. Гуандун: Революционный комитет по театральной реформе города Гуанчжоу, провинция Гуандун, 2013. С. 791-835.
162. 明言,《中国新音乐》.北京:人民音乐出版社.2012.06.908页. Мин Янь. Новая китайская музыка. Пекин: Народная музыка, 2012.06 – 908 с.
163. 孟繁樹,《中國板式變化體戲曲研究》.台北:文津出版社,1991. 02.297頁.Мэн, Фаньшу. Исследование китайской музыки баньши. Тайбэй: Издательство Вэньцзинь, 1991. 297 с.
164. 欧阳国忠,简海燕.谭盾-用湘楚之锤敲响世界大锣.长沙:高中生2002. №.7. 14-15页. Оу Ян Го Чжун, Цзянь Хайянь. Тань Дунь огласил мир молотом Сян-Чу //Чанша: Высшая школа, 2015. №.7. С. 14-15.
165. 彭文元,《川剧高腔曲牌》.四川:四川人民出版社.1956.291页. Пэн Вэньюань. Гаоцян цюйпай Сычуаньской оперы. Сычуань: Народное издательство Сычуани, 1956. 291 с.
166. 彭潮溢,《川剧音乐探微》.四川:四川音乐家协会.1997.262页. Пэн Чаои. Изучение музыки Сычуаньской оперы. Сычуань: Издательство Ассоциации музыкантов Сычуани, 1997. 262 с.

167. 謝彬籌, 陳超平. 粵劇研究文選. 香港: 公元出版有限公司. 2008. 10. 629页
Се Биньчоу, Чэнь Чаопин. Избранные очерки по изучению кантонской оперы. Гонконг: Гунюань чубань юсяньгунси, 2008. №10. 629с.
168. 苏澜深. 纵一苇之所如凌万顷之茫然 - 汪立三先生访谈录. 钢琴艺术, 北京: 人民音乐出版社. 1998. 02. 8页. Су Ланьшэнь. Интервью с Лисань Ван // Пекин: Народное музыкальное издательство. Фортепианное мастерство, 1998. №2. С. 8.
169. 苏移, 京剧两百年概论. 北京: 北京燕山出版社. 1989. 06. 403页. Су И, Обзор двухсотлетнего развития Пекинской оперы. Пекин: Издательство Пекин Яньшань. 1989. 403с.
170. 宋以桥, 中国钢琴作品中豫剧音乐元素的运用研究. 贵州: 音乐时空. 2015. 11. 59页 Сун Ицяо. Исследование использования музыкальных элементов хэнаньской оперы в китайских фортепианных произведениях // Гуйчжоу: Пространство-время музыки, 2015. №11. С. 59.
171. 宋艺闻, 陈培勋广东音乐主题钢琴曲研究: 硕士学位论文. 北京: 首都师范大学, 2002. 04. 118页 Сунь Ивэнь. Исследование фортепианных пьес на темы кантонской музыки Чэнь Пэйсюня. Магистерская диссертация. Столичный педагогический университет, Пекин, 2002. 118 с.
172. 许洁, 湖南花鼓戏润腔特点研究. 上海: 华东师范大学. 2009. 06. 33页 Сюй Цзе. Исследование специфики выразительного пения в хунаньской опере хуагуси // Восточно-китайский педагогический университет. Шанхай, 2009. №6. С. 33.
173. 徐潜, 《中国戏曲》. 吉林: 吉林文史出版社, 2014. 02. 204页. Сюй Цянь. Китайский театр. Цилинь: Цилиньский Вэнши, 2014. 204 с.
174. 肖倩, 浅析储望华钢琴改编曲《刘海砍樵》中的湖南花鼓戏元素. 湖北: 戏剧之家. 2019. 01. 36-37页. Сяо Чжэн. Краткий анализ черт хуагуси в аранжировке для фортепиано «Люхай колет дрова» Чу Ванхуа // Хубэй: Дом Театра, 2019. №1. С. 36-37.

175. 夏兰,《中国戏曲文化》。-北京:时事出版社,2007.01. 451页. Ся Лян.
Театральное искусство Китая. Пекин: Изд-во Событие, 2007. 451 с.
176. 谭真明, 湖南花鼓戏研究. 博士学位论文. 曲阜: 曲阜师范大学, 2007.01.
247 页 . Тань Чжэньминь. Исследование Хунаньской оперы хуагуси.
Кандидатская диссертация. Цюйфу: Педагогический университет Цюйфу,
2007. 247 с.
177. 吴明微,戏曲音乐元素在中国钢琴音乐中的运用.长春: 东北师范大学
2009. 06. 53 页 .У Минвэй. Использование элементов оперы в китайской
фортепианной музыке. Северо-Восточный педагогический университет.
Чанчунь, 2009. №6. С. 53.
178. 吳新雷,朱棟霖.中國昆曲藝術.南京: 江苏教育出版社.2004.11. 523 页 У
Синьлэйи, Чжу Дунлинь. Искусство китайского театра куньцюй. Нанкин:
Издательство просвещения Цзянсу, 2004. 523 с.
179. 吳其敏,中國歷代情詩選析. 香港: 上海書局. ,1964. 05.149页. У Циминь,
Анализ китайских стихотворений. Гонконг: Шанхай шудзюй, 1964. 149 с.
180. 馮紹願,粵劇是南國紅豆”——周總理關懷粵劇二三事.广州: 廣東黨
史.2000.01.16-17页 Фэн Шаоюань,«Кантонская опера – красная фасоль с
юга» - Кантонская опера глазами Чжоу // Гуанчжоу: История партии
Гуандуна, 2000. №1. С. 16-17.
181. 冯长春,20世纪上半叶中国音乐思潮研究.北京: 中国艺术研究院, 2005.
Фэн, Чанчунь. Музыкальные тенденции в Китае первой половины XX века.
Диссертация на соискание ученой степени Phd. Пекин: Китайская академия
искусств, 2005. 238 с.
182. 黄日近,《广东音乐的意境及其表现手法》《星海音乐学院学报》1998
年第 2 期. Хуан Жицзинь. Основные идеи и выразительные приемы
кантонской музыки// Журнал Синхайской консерватории, Гуанчжоу, 1998.
№2. С. 5-9.

183. 何长高, 《京剧基础》.新加坡:新加坡平社出版社.1989. 260页 Хэ Чангао. Основы цзинцзюй. Сингапур: издательство Сингапур Пиншэ, 1989. 260 с.
184. 何建青, 粵劇唱詞、劇本概說. 广州: 南国红豆.1994.12.7-12页 Хэ Цзяньцин. Введение в кантонские оперные сценарии и либретто // Гуанчжоу: Южная красная фасоль.1994. №12. С. 7-19.
185. 蔡敏. 《他山集》中汪立三的创作特征与思想.辽宁:音乐生活.2006.07 50-51页. Цай Минь. Концепция и специфика произведения Ван Лисаня “Другие горы” //Ляонин: Музыкальная жизнь. 2006. №7. С. 50-51.
186. 曹光平, «“带” — 独奏作品附带音响考虑» 曹光平《前卫·中卫·后卫——曹光平教授1978-2001论文及作品集》. Цао Гуанпин. Идея индивидуального моделирования акустического звука // Собрание статей и композиций в 1978-2001 профессора Цао Гуанпина / сост. Цао Гуанпин. – Пекин: Издания научно-технической документации, 2001. С. 63-71.
187. 金莲花,汪立三钢琴序曲与赋格套曲《他山集》研究.长春:东北师范大学. 2005.04.9-10页. Цзинь Ляньхуа. Исследование прелюдий и фуг в произведении Ван Лисаня “Другие горы”. Чанчунь:Северо-восточный педагогический университет, 2005. №4. С. 9-10.
188. 曾永義,論說「折子戲」.台湾: 戲劇研究.2008.01.1-28页 Цэн, Юньи. Обсуждение оперного фрагмента // Тайвань: Журнал театроведения, 2008. №1. С. 1-82.
189. 乔建中,中国传统音乐. 上海: 上海音乐学院出版社. 2009.03.483页. Цяо Цзяньчжун, Китайская традиционная музыка. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории музыки, 2009. 483 с.
190. 张德成, 《川剧高腔乐府》. 四川:四川川剧学校.1978.12.209页. Чжан Дэчэн, Музыкальная палата гаоцян Сычуаньской оперы. Сычуань: Издательство школы Сычуаньской оперы, 1978. 209 с.

191. 张娜,《谭盾音乐的中西异合》.北京:音乐创作2014.05. 102-104页.Чжан На. Китайские и западные черты в музыке Тан Дуна // Пекин: Музыкальное творчество. 2014. №5. С. 102-104.
192. 张庚、郭汉城,《中国戏曲通史》.北京:中国戏剧出版社.1992.04.1190页.Чжан, Гэн, Го Ханьчэн. История китайского традиционного театра. Пекин: Издательство Китайская опера, 1992. 1190 с.
193. 赵浴希,论中国民族音乐中的特殊调式. 济南:音乐大观, 2012.06.28-29.高纓. Чжао, Юйси. Особые лады в китайской народной музыке // Цзинань: Величие музыкального искусства, 2012. № 6. С. 28-29.
194. 周仕深、郑宁恩.情寻足迹二百年:粤剧国际研讨会论文集.香港:香港中文大学出版社.2008.03.595页.Чжоу Шишэнь、Чжэн Ниньэнь. Двести лет назад: Сборник исследований Международной конференции по кантонской опере. Гонконг: Издательство Китайского университета Гонконга. 2008. 595 с
195. 震钧,天咫偶闻.北京:北京古籍出版社. 1982.09.224页. Чжэнь, Цзюнь. Вести издалека. Пекин: Бэйджин Гуцзи Чубаньше, 1982. 224 с.
196. 陳守仁,儀式、信仰、演劇:神功粵劇在香港.香港:香港中文大學粵劇研究計劃.1996.06.156頁.Чэнь Шоужэнь. Ритуалы, верования, представления: Кантонская опера в Гонконге. Гонконг: Китайский университет Гонконга, кафедра музыки, 1996. 156 с.
197. 陳非儂,《粵劇六十年》.香港:中文大學出版社 2007. С.240. Чэнь, Фэйну. Шестьдесят лет в кантонской опере. Под ред. Шэнь Цзичэн and Юй Муюнь, вторая ред. У Жунчжун и Чэнь Цзэлэй. Гонконг: Исследовательская программа кантонской оперы музыкального факультета Китайского университета Гонконга, 2007. 240 с.

198. 師永剛、張凡, 樣板戲史記.北京: 作家出版社. 2009.10.397页. Ши Юнган、Чжан Фань. Восемь образцовых опер. Пекин: Авторское издательство.2009. 397с.
199. 上海艺术研究所、中国戏曲家协会上海分会, 《中国戏曲曲艺辞典》. 上海:上海辞书出版社.1981.09. 823页. Шанхайский институт искусств、Шанхайское отделение Китайской ассоциации оперных артистов Словарь китайского сицзюй и форм китайского народного искусства. Шанхай: Шанхайское лексикографическое издательство. 1981. 823 с.
200. 杨帆、莫培仙.棋逢对手 独具匠心——五首钢琴改编曲《猜调》之演奏技法比较研究 .普洱学院学报2018.02.94-97页. Ян Фань, Мо Пэйсянь. «Сошлись равные противники»: сравнительное исследование техники игры пяти фортепианных интерпретаций «Юй Дяо» // Пуэр: Вестник Пуэрского института. 2018. № 2. С. 94-97.
201. 杨琦,陈怡四首钢琴作品和声技法研究. 山东:山东师范大学.2019.05.75页 Ян Ци, Исследование гармонизации четырех фортепианных сочинений Чэнь И//Шаньдун: Шаньдунский педагогический университет. 2019. 75 с.
202. 杨荫浏、缪天瑞, 《中国音乐词典》.北京:人民音乐出版社.1984.01. 57页. Ян Инъю, Мю Тяньжуй. Словарь китайской музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1984. 75 с.