

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. А.И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

Чэнь Сижун

**КИТАЙСКОЕ ОРКЕСТРОВОЕ ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ
В ПАРАДИГМЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ОПЕРЫ**

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения,
профессор
Шитикова Раиса Григорьевна

Санкт-Петербург
2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКИ В СОПРЯЖЕНИИ С НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ОПЕРОЙ.....	15
1.1. Языковая составляющая как интонационно-графическая основа китайского музыкального искусства.....	18
1.2. Музыкальные инструменты традиционной оперы сквозь призму религиозного мировоззрения древних китайцев.....	33
1.3. Музыкальный символизм традиционной оперы как источник содержания китайской оркестровой музыки XX–XXI веков.....	51
ГЛАВА 2. КОМПОНЕНТЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ОПЕРЫ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКИ В КИТАЕ.....	63
2.1. Влияние юэдуя на становление современного оркестра национальных инструментов.....	64
2.2. Развитие симфонического искусства во взаимосвязи с традиционной оперой.....	81
2.3. Тембры китайской оперы в оркестровых произведениях XX – начала XXI века.....	97
ГЛАВА 3. ПРЕТВОРЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ОПЕРЫ В ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКЕ КИТАЯ XX–XXI ВЕКОВ.....	113
3.1. Имитационные приемы композиторского письма.....	114
3.2. Применение метода звукового символизма	126
3.3. Способы цитирования элементов китайской драмы на примере симфонии № 3 «Пекинская опера» Бао Юанькая.....	137
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	151

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	156
СПИСОК ВИДЕОИСТОЧНИКОВ.....	182
ПРИЛОЖЕНИЯ	
Приложение 1. Нотные примеры.....	194
Приложение 2. Народные традиционные инструменты Китая.....	236
Приложение 3. Двенадцать правящих гексаграмм из «Книги перемен»... 	248
Приложение 4. Фотография первых участников оркестра Пекинского университета.....	248
Приложение 5. Инструментальные составы региональных оперных жанров.....	249

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Богатая в содержательном и художественном отношениях китайская оркестровая музыка в аспекте ее интеграции с элементами традиционной оперы не становилась объектом приложения исследовательских сил. При всей ценности трудов китайских, российских и западных музыковедов нельзя не отметить, что они не решают данную проблему комплексно. В связи с этим значимость исследуемой темы заключается в нескольких факторах.

Во-первых, злободневным предстает вопрос национальной идентичности общества и понимания себя как части целого народа. Маркером такой модели служит традиционализм, присутствующий в сознании социума. Современное оркестровое искусство может пролить свет на социокультурные процессы, предоставляя ключи к их пониманию, а также выступать аргументом в воспитании этнического единства.

Во-вторых, динамика развития китайской оркестровой музыки в XX – начале XXI века отличается высокой степенью интенсивности. Комплексный сравнительный анализ различных исторических этапов становится востребованным в формулировании рекомендаций для деятелей искусства.

В-третьих, синтез национального и инонационального в оркестровом искусстве КНР, с одной стороны, популяризирует музыкальное творчество Китая за его пределами, а с другой – чрезмерное увлечение культурами других стран приводит к потере аутентичного колорита. Следовательно, встает принципиальный вопрос не только самоопределения оркестрового движения КНР в глобальном культурном пространстве, но и вычленения его как отдельного стилистического нарратива, имеющего собственную историко-цивилизационную ценность.

В-четвертых, национальная традиционная опера выступает одним из фрагментов древнего китайского наследия, который не только

идентифицируется с Поднебесной, но и является ориентиром претворения традиции в современном композиторском и исполнительском творчестве.

Степень разработанности темы исследования. Анализу оркестрового творчества в Китае посвящены работы видных китайских ученых, в том числе ведущих научную деятельность в России. В них раскрывается возникновение симфонических оркестров в начале XX века и их бытование на рубеже XX–XXI веков. В частности, Суэ Цзунмин [145; 146] и Ли Исюань [38; 39] обосновывают хронологическую последовательность формирования симфонической музыки. Диссертация Ло Ши [42] презентует жанровое разнообразие симфонической музыки. Специфика оркестров национальных инструментов изложена Ван Юнем [10] и Лю Гэ [43]. Работа Ван Юнь отражает социокультурный феномен оркестра народных инструментов в музыкальном искусстве XX века. Лю Гэ особое внимание уделяет роли народных инструментов в педагогическом процессе дополнительного образования в КНР.

Отдельно отметим публикации авторов, освещающих многогранные стороны фольклорного творчества и традиционного оперного исполнительства. В частности, Фань Жун [68] пишет о народных струнных инструментах Китая и их значении в культуре XX–XXI столетий, Чэнь Цзэкан [86] исследует особенности народной перкуссии, Мяо Ци [136] анализирует художественно-эстетическое воздействие аккомпанирующего ансамбля на вокальную стилистику в китайской драме.

Также выделим ряд ученых, затрагивающих проблематику применения фонологии в национальной опере, имеющей региональные различия. Ло Чанпэй излагает данную взаимосвязь в монографии «Лингвистические труды» [124], Ян Инью [189] инициирует комплексное междисциплинарное исследование корреляции между современным путунхуа и звучащей материей, опираясь на синтез информации из области фонологии, классического китайского языка и компаративной лингвистики, а также музыковедения. В отечественном музыковедении данная проблематика

озвучивается исследователями О. А. Леонтовичем и О. В. Мухтаровой в статье «Китайская музыкальная метафора» [37].

Однако, несмотря на обилие научной литературы по теме исследования, данные работы представляют лишь фрагментарные знания и не раскрывают изучаемый предмет комплексно. Диссертация вбирает совокупность различных опытов, синтезирует их, а также демонстрирует новейшие уникальные разработки в рассматриваемой области.

Объект исследования – оркестровая музыка КНР.

Предмет исследования – современная китайская оркестровая музыка в аспекте претворения компонентов традиционной оперы.

Цель исследования – комплексный анализ оркестрового творчества китайских композиторов XX–XXI веков сквозь призму взаимосвязи с традиционным оперным искусством.

Согласно поставленной цели сформированы следующие **задачи**:

- выявить интонационно-графическую составляющую китайского языка в качестве основы музыкального искусства КНР;
- охарактеризовать связь музыкального инструментария традиционной оперы с древнекитайским религиозным мировоззрением;
- дать оценку традиционной опере с точки зрения музыкального символизма и претворения его в китайской оркестровой музыке;
- оценить значение оперного ансамбля в формировании современного оркестра национальных инструментов;
- проанализировать развитие симфонического искусства в контексте связи с традиционной оперой;
- изучить претворение инструментальных тембров оперного ансамбля в оркестровых произведениях XX – начала XXI века;
- описать имитационные приемы композиторского письма в оркестровой музыке;

- раскрыть претворение метода звукового символизма китайской драмы средствами оркестровки;
- рассмотреть способы цитирования элементов китайской традиционной оперы в оркестровом творчестве китайских композиторов.

Теоретико-методологическая основа диссертационного исследования строится на академических подходах и положениях, разработанных в научных публикациях как российских, так и китайских ученых.

На формирование общих музыковедческих положений работы оказали влияние труды М. Г. Арановского [1], О. О. Арсеньевой [2], Б. В. Асафьева [3; 4], В. П. Бобровского [6], А. И. Волкова [13], К. С. Волнянского [15], Н. А. Горюхиной [17], Р. И. Грубера [19], С. А. Гудимовой [20], А. В. Денисова [26], Э. В. Денисова [27], М. М. Манафовой [47], М. П. Мищенко [48], В. В. Медушевского [49], Е. В. Назайкинского [52], И. В. Способина [63], Ю. Н. Холопова [71], В. А. Цуккермана [74], Р. Г. Шитиковой [88–91], Г. Г. Шпета [92], Дай Тяньи [23], Ван Аньчао [100], Ли Хунфэн [117], Ли Чжити [121], Чэнь Яня [185], Ян Чжаошу [191], Ян Цзиньпэн [95], Мин Янь [134].

История развития оркестровой музыки в Китае раскрыта в публикациях Жао Ж. [31], Ван Аньчао [100], Ван Сяоси [108], Ван Юйхэ [110], Су Лихуа [140], Чжао Сяолин [76], Чжан Цзиньдэ [167], Чжэн Цзюнь [179], Ян Хэпин и Ян Цзявэй [192], Янь Цзянань [96], Хань Куохуан и Дж. Грэй (Kuo-Huang Han и J. Gray) [193], Инин Ли и Хуачи Куи (Yingying Li и Huaqian Cui) [195].

Музыковедческий анализ отдельных оркестровых произведений китайских авторов выполнен О. В. Синельниковой [60], Ли Исюанем [39], Му Цюаньчжи [51], Ван Ином [103], Ван Раном [104], Ван Сицинем [106], Ван Ченом [109], Гун Цзяньвэнем, Лу Жиронгом и Цзян Юнхэ [116], Пэн Фэем [138], Сяо Тянем [148], Цзян Ин [162], Чжан Сяо [165], Чжан Хуа [166], Бянь Цзушанем [99], Ван Бао [102], Вэй Кай [112], Дай Юй [24], Ван Си [105], Ма Жифэй [132], Бай Бин [98], Хэ Сюань [157].

Теория становления и развития китайских симфонических оркестров отражена в работах Чжао Сяолин [77], Ван Яньли [111], Чжан Шаньшань и Лю Сян [170], Чэнь Хундо [183], Чжэн Янь и Ли Вэньсюань [180].

Вопросы формирования национального оркестрового творчества изложены В. А. Чайраном [75], Янь Яном [97], Ли Ялином [122], Лю Дунпо [127], Лян Маочунем [131], У Цзылинем [152], Ху Цянькунем [155; 156], Цао Фанцяо, У Чжи и У Вэйбинем [159], Фэн Чуаньсян [153], Чжан Вэй [164], Чэнь Мицзя [180], Чэнь Хуэйцзяном [184].

Композиторские методы и техники претворения и интерпретации традиционной оперы описаны В. Н. Юнусовой и Дин Жун [25; 93], Е. В. Литвих и Лю Ипэй [40], С. Ю. Петруниной [55], Т. С. Сергеевой [61], Н. А. Феофановой [69], Ли Чжиминем [120], Лю Шу [129], Сун Сяочжу [141], У Сяолу [149], У Хуэйюнем [151], Цай Цяочжуном [158], Чжао Яньанем [174], Чжоу Шаоцунем [176], Чэнь Мушэном [182], Ян Туном [94], Сюй Хайлинем [147], Дэн Юймином [29], Лян Лэй [130], Ма Лили [133], Чжу Минь [177], Хоу Тайюном [154].

Проблемы традиционного оперного искусства представлены в трудах Т. Б. Будаевой [8], Э. А. Саракаевой [59], Дин Жун [25], Жуань Юнчэня [32], Люй Цяньхао [45], Сюй Цзяня [65], Хуан Цзэхуаня [72], Цзун Чжэна [73], Ван Сюя [107], Го Жусинь [113], Гуань Яньона [114; 115], Ли Цзунъяна [118], Ли Цзявэя [119], Лу Минсу [125], Лю Кайянь [128], Сунь Баоина и Ли Юнцзюня [142], Сунь Хуэйцзе [144], У Хуа [150], Цзи Минмина [160], Цзян Баохай [161], Чжао Ляна и Хао Цяня [171], Чжу Сюэфу [178], Чжао Сунгуана [171], Явэн Ладэна (Yawen Ludden) [194].

Особую роль в формировании концепции исследования сыграли работы по китайской философии Г. Грассмана и Р. Грассмана [18], В. Г. Бурова, Р. В. Вяткина и М. Л. Титоренко [28], А. Ф. Лосева [41], М. Д. Химич и Лу Тайлу [70], Чжуан Цзюньцзе и П. А. Мичкова [78], Л. А. Швачкиной [87], Ван Куня [9], Гань Бао [15], Сы Яна [64], в том числе философии музыки О. О. Арсеньевой [1], С. П. Волковой [14],

В. П. Шестакова [50], А. В. Новоселовой [54], Т. П. Григорьева [57], Чжан Цянь и Ван Цзао [169], Ло Ифэн [123]. Труды Д. И. Бахтизиной [5] о гармонии в философии музыки Древнего Китая и Е. В. Васильченко [11] об отражении модели мира в музыкальной традиции Дальнего Востока явились толчком в разработке концепции диссертации.

Актуальные для данного исследования вопросы филологии, лингвистики и идеографии освещены в работах таких ученых, как В. Б. Виноградская [12], В. Б. Касевич, А. В. Венцов, Н. А. Спешнев и Е. В. Ягунова [33], Н. Макуни [46], Ло Чанпэй [124], Лу Юэмин [126], Сунь Сюаньлин [143], Чжан Цинчан [168], Чжао Юаньжэнь [173], в том числе и по музыкальной лингвистике Ян Инъю [189; 190], Цзян Сяолин [163], Чжоу Дяньфу [175], Юй Хуэйюн [188].

Кроме того, в диссертации использованы труды по истории и музыкальной культуре Китая М. Е. Кравцовой [34], А. А. Крушинского [35; 36], О. А. Леонтович и О. В. Мухтаровой [37], А. В. Новоселовой [53], О. В. Полуэктовой [56], Н. В. Пушкарской [58], У Ген-Ира [66; 67], Шан Шу [186], Ло Синьцзе [44], М. Г. Мэйсона [135] и психологии коллективного восприятия А. В. Смирнова [62].

Методы исследования. Диссертация базируется на комплексном подходе, вбирающем такие общенаучные методы, как:

- исторический, обуславливающий изучение бытования национальной традиционной оперы в социокультурной среде Китая и развитие оркестрового творчества с момента зарождения до настоящего времени;
- музыкально-аналитический, основанный на детальном разборе художественных образов, композиторского языка оркестровых сочинений, а также музыкально-акустических, темброво-интонационных, театральных, пластических и других характеристик национальной драмы;
- этнографический, осуществляющий не только разбор исторических компонентов зарождения и развития оперного искусства

Поднебесной, но, в том числе, и изыскание уникальных узкорегionalных стилистических черт традиционного театра, претворенных в оркестровых произведениях китайских композиторов;

- сравнительный, позволяющий анализировать и сопоставлять между собой различные оперные жанры и их ингредиенты, а также соотносить с проявлением их в современной оркестровой музыке.

Материал исследования включает оркестровые произведения китайских композиторов, в числе которых Гуань Яньон, Сяо Юмэй, Хуан Цзы, Цзян Вэнье, Ма Сыцун, Хэ Лютин, Сянь Синхай, Дин Шаньдэ, У Цуцян, Ли Хуаньчжи, Хэ Чжаньхао, Лю Вэньцин, Тан Дун, Жао Юянь, Бао Юанькай, Го Вэньцин, Чэнь И, Чжао Цзипин, Ван Даньхун, Чжу Цзяньер, Ду Сяосу и Ван Айкан, Чжоу Сянлин, Чжоу Юцю, Юй Цзинцзюнь, Чжоу Сянлин, Ши Цзяхао, Цюань Цзихао, Цзя Дацюнь, Чэнь Мушэн, Тан Вэйвэй, Юй Цзиньцзюнь, Ян Найлин, Ху Юньянь, Пэн Сювэнь, Цзан Дуншэн, Гу Гуанжень, Чжу Сяогу, У Хуа, Чжан Ибин, Чжу И, Ван Цыхэн, Гуань Найчжун, Мо Фань, Лю Чаньюань, Лу Юнь, Сюй Цянцяна, Ван Даньхун, Чжоу Чэнлун, Сюй Цзинсинь, Ван Липин, Гу Гуаньжэнь, Пен Сювэнь, Линь Лэпэй, Цюань Цзихао, Чжоу Чэнлун, Чжу Сяогу, Чжу Цзяньэр, Лу Цян, Цзя Вэньцин, Лян Лей, Чэнь Циган, представленные партитурами, аудио- и видеозаписями.

Положения, выносимые на защиту:

1. Специфика оркестровой музыки Китая зиждется на философско-эстетических постулатах и культурных традициях, в том числе национального оперного творчества.

2. Истоки оркестрового искусства заложены в музыкальном символизме китайской оперы, который проявляется в моделировании звукового пространства посредством не только акустических приемов (вокальные стили и инструментальный ансамбль), но и визуальных компонентов (пластика, грим, костюмы, цветовое решение и его

комбинации), что находит свое применение в современном оркестровом творчестве.

3. Языковая составляющая китайского языка, в частности тоновая система, каллиграфия и диалекты, выступает основой оркестрового искусства в силу своего интонационного строения, а лингвистическая музыкология как образовательная дисциплина объясняет взаимосвязь словесно-мелодических компонентов и их специфику в региональных жанрах традиционной драмы.

4. Различия между традиционным оперным оркестром и академическим оркестром национальных инструментов обусловлены историческим развитием музыкальных жанров и прикладными функциями, преследующими неодинаковые цели в акустическом претворении сочинений.

5. Симфоническое творчество КНР является не только средством межкультурной и интернациональной интеграции китайских традиций и западного языка, но также выступает универсальным инструментом темброво-интонационной палитры, при которой применяются как оригинальное европейское звучание, так и синтез и заимствование фольклорных исполнительских техник и красок вокального и инструментального искусства.

6. В претворении компонентов традиционной оперы китайские композиторы преимущественно применяют имитационный метод письма, звуковой символизм и цитирование первоисточника, что не только сближает авторский язык с западными техниками, но и выражает следование китайскому стилю и отождествлению с национальной культурой Китая.

Научная новизна диссертационного исследования определяется тем, что впервые:

- интонационно-графическая составляющая китайского языка, включая тоновую систему и смысловое идеографическое начертание, представлена в качестве компонента оркестрового искусства Китая;

- инструменты народного оркестра рассмотрены с точки зрения философско-религиозного мировоззрения китайцев с акцентом на темброво-интонационную составляющую;
- исследован музыкальный символизм традиционного оперного искусства, претворенный в оркестровой музыке XX–XXI веков;
- в развитии китайского оркестрового творчества выявлена взаимосвязь с традиционными локальными оперными жанрами как источниками темброво-интонационных, музыкально-акустических, регионально-стилистических и других элементов;
- доказано, что традиционная драма выступает источником музыкального содержания оркестрового искусства Китая, а основными приемами композиторского письма в стереофонической реализации данного жанра являются интонационный метод, звуковой символизм и цитатный способ.

Теоретическая значимость работы заключается в следующем:

- результаты исследования вносят вклад в научное осмысление оркестрового искусства Китая и роли национальной традиционной оперы в его развитии;
- ключевые положения, объясняющие жанрово-стилистическое разнообразие инструментальных произведений, обогащают музыковедческие знания не только по историографии оркестрового творчества, но и раскрывают суть композиторских концепций, лежащих в основе сочинений, опирающихся на мелос традиционной драмы;
- отдельные положения могут послужить базисом для научно-исследовательской работы по изучению как оркестрового творчества КНР, так и традиционной китайской драмы, в том числе современных видов национального оперного искусства.

Практическая значимость диссертационного труда состоит в возможности использования выводов и идей в образовательной

деятельности студентов как среднего звена, так и высших учебных заведений Китая, России и других стран по следующим дисциплинам: «История зарубежной музыки», «История китайской музыки» (в КНР), «Анализ музыкальных форм», «Оркестровка», «Чтение оркестровых партитур», «Оркестровый класс», «Музыкальная литература», «Композиция», «Дирижирование» и др. Также рассмотренные оркестровые сочинения могут обогатить учебный и концертно-сценический репертуар народных и симфонических оркестров.

Достоверность исследования данной диссертации базируется на тщательно изученном материале, который представлен партитурами, аудио- и видеозаписями исполнения китайскими симфоническими оркестрами и оркестрами национальных инструментов как известных произведений, так и ранее не рассматриваемых в музыковедении, а также нотными сборниками отдельных музыкальных номеров традиционной оперы и видеофильмами с постановками драмы. Изложение основных положений базируется на кропотливом освоении специализированной литературы по выбранной теме.

Апробация результатов исследования. Отдельные фрагменты диссертации были представлены в качестве докладов на международных научно-практических конференциях: «Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен» (Санкт-Петербург, 2024; 2025), «Эврика» (Екатеринбург, 2025), «Музыкальная летопись» (Краснодар, 2026).

Работа обсуждалась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена.

Основные положения изложены в 7 публикациях, среди них 3 статьи в журналах, рекомендованных ВАК РФ.

Структура работы. Диссертация состоит из следующих разделов: Введение, три главы, имеющие деление на параграфы, Заключение, Список литературы, включающий 195 наименования на русском, китайском,

английском языке, Список видеоисточников, насчитывающий 42 позиции, а также пять Приложений.

Приложение 1 состоит из нотных примеров, использованных в основном тексте диссертации. *Приложение 2* содержит фотографии традиционных китайских инструментов, применяемых в оркестровой музыке. В *Приложении 3* помещен рисунок, иллюстрирующий двенадцать правящих гексаграмм из «Книги перемен». В *Приложение 4* помещено фото первых участников оркестра Пекинского университета. *Приложение 5* представляет инструментальные составы региональных оперных жанров.

Объем диссертации – 193 с., приложений – 60 с.

ГЛАВА 1. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКИ В СОПРЯЖЕНИИ С НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ОПЕРОЙ

Изучение философско-эстетических аспектов китайского оркестрового искусства и его становления в XX–XXI веках представляется необходимым условием для углубленного понимания эволюции в общекультурном контексте. Анализ духовных оснований конкретных музыкальных форм позволяет выявить не только их мотивационные факторы, подверженные влиянию исторических, социальных, геополитических и других реалий, но и экстраполировать траекторию дальнейшего развития данного вида национального творчества в условиях глобальной культурной динамики.

История музыкознания Китая представляет собой область научного исследования, предметом которого является эволюция музыкального сознания и теоретических концепций, разработанных китайскими и российскими учеными. Эта область включает в себя научные, философские, социальные, политические, этические, образовательные и эстетические идеи.

В Древнем Китае музыка как неотъемлемая часть цивилизации согласуется с этическими принципами. Рассматриваемая как мистическое знание или откровение, унаследованное от предков, она воспринимается ценным даром богов. В отличие от живописи и каллиграфии, визуально представляющих воспринимаемую гармонию мира, музыка является воплощением аудиальным. Цай Юаньпэй отмечает: «Изучение природы и порядка звука и сравнение музыкальных инструментов связано с физикой. Изучение наших представлений о музыке сопряжено с физиологией, психологией и эстетикой. Изучение влияния музыки на социум – с социологией и историей культуры»¹ (Цит. по: [147, с. 26]).

Ло Ши подчеркивает, что китайская музыкальная традиция обладает характеристиками, синтезирующими теоретические воззрения древности,

¹ Здесь и далее перевод Чэнь Сижун.

которыми выступают конфуцианство, даосизм и буддизм. Он пишет: «Конфуцианское “человеколюбие” (жэнь), даосское “недеяние” (у) и буддистская “пустота” (кун), а также категории покоя, пустоты, безразличия, пространства, движения, круговорота, поворачивания, изгиба. Все эти категории сформировались под влиянием жизненного мировоззрения. Согласно этим канонам красоты, игра очарования музыки есть вершина эстетики. Эти воззрения играют роль не только при оценке китайской национальной музыки, но и одновременно с этим являются <...> эстетическим критерием оценки симфонического искусства, и даже в известной степени определяют развитие оркестровой музыки» [42, с. 9].

В контексте онтогенеза китайской культуры с помощью понятия юэ (音乐, музыка) исследователи маркировали не только все разновидности искусства, но также ритуал и специфическую технику сервировки стола. Д. И. Бахтизина и А. В. Новоселова подчеркивали, что музыка, понимаемая как средство выражения отношения к миру, служила индикатором взаимодействия множества структурных элементов, образующих гармонию, которая рассматривалась как основополагающий принцип Мироздания [54; 5]. В труде «Сяоцзин» Конфуций писал: ««Для изменения нравов и обычаев нет ничего прекраснее музыки, для спокойствия правителей и для управления народом нет ничего прекраснее норм поведения [ли]» (Цит. по: [50, с. 145]).

Исследователи чань-буддийской философии, в частности М. Д. Химич и Лу Тайлу [70], подчеркивают значимость, придаваемую звуку в китайской культуре с древнейших времен до наших дней. Сущность музыки интерпретируется через призму связи со сверхъестественным и откровениями, ниспосланными высшими силами. Буддисты полагают, что согласованные акустические колебания формируют божественную гармонию [70, с. 204].

«Овладение непосредственным восприятием» («现量说») предлагает Ян Чжаошу в статье «О причине трогательности музыки» («论音乐感人之理», 1999) [191]. Он пишет: «Постижение реального количества является результатом буддийской дзен-медитации, которую мы не можем получить внезапно. Однако причина, по которой музыка трогает сердца, на самом деле заключается в том, что она позволяет в некоторой степени постичь ситуацию реального количества. Поэтому, когда я слышу прекрасную музыку, я как будто трансцендентно путешествую в восьми пределах вне вещей. Это словно магия, заставляющая людей впадать в состояние медитации. Но они не знают, что такое пребывание “овладение непосредственным восприятием” является непостижимым для буддийской аскетической практики» (Цит. по: [123, с. 6]).

В современном Китае проживает более 250 миллионов буддистов [9, с. 204], в связи с чем взаимозависимая с соответствующей религией инструментальная культура также перманентно развивается и укрепляет свои позиции в качестве одного из лидирующих методов истолкования древних религиозных источников литературного характера, а также искреннего обращения верующих к так называемому «верхнему миру» [1, с. 32].

С точки зрения исследователей Чжуан Цзюньцзе и П. А. Мичкова [78], актуальный педагогический дискурс, коррелирующий с изучением истории музыкальной культуры Китая, неизбежно упирается в необходимость генерации максимально качественной философской компаративистики, нацеленной на исследование религиозных оснований национальной оркестровой музыки, определяющих ее идейную и ценностно-смысловую структуру. Различные источники содержат информацию о том, что немалое количество влиятельных божеств почитаемого верующими пантеона синхронизировано с миром музыки.

Одним из свидетельств данного факта являются изображения в виде поющих и танцующих фигур, которые либо держат музыкальные инструменты в своих руках, либо находятся в различных компаниях

музыкантов, к которым они «снизошли», вероятнее всего, в качестве источников вдохновения, а также в силу своей благосклонности к данному виду искусства. Так, в даосском трактате «Лецзы» повествуется: «Тогда была весна, но он коснулся струны Осени [шан] и взял ноту восьмого месяца [наньлюи]. Неожиданно поднялся холодный ветер, и рост деревьев и трав завершился. Наступила осень, он коснулся струны Весны [цзюэ], и прозвучала нота второго месяца [цзячжун], закружил теплый ветер, и деревья, и травы зазеленели. <...> Наконец, он обратился к струне гун и вместе с ней к остальным четырём струнам. [Тогда] подул ветер, приносящий удачу, появились облака, несущие блага, пала роса, забил свежий родник» (Цит. по: [50, с. 215]).

Таким образом, отношение представителей различных религиозных и философских традиций к музыке характеризуется как положительное и благосклонное. Вариативные процессы эволюции музыкального искусства Китая в определенной степени остаются под воздействием различных постулатов и всевозможных ценностных идей из сокровищницы традиционной китайской научной мысли. Специфика такого влияния может быть рассмотрена с помощью разноплановых конкретных примеров.

1.1. Языковая составляющая как интонационно-графическая основа китайского музыкального искусства²

Тоновое³ -интонационная природа китайской устной речи оказала значительное влияние не только на формирование региональных диалектно-морфологических паттернов, но и явилась ключевым фактором в становлении самобытной национальной музыкальной стилистики

² Материалы данного раздела опубликованы в статье автора [85].

³ В данной диссертации «тон» речи рассматривается в качестве интонационной составляющей китайского языка как основополагающего элемента в понимании значения того или иного сказанного слова. Также автором используется понятие «тон» для обозначения высоты музыкального звука. Поэтому, чтобы избежать смысловой двоякости, следует данный термин рассматривать в контексте содержания работы.

фольклорной традиции этноса, а также развитию профессионального творчества. Взаимосвязь языка и музыки была предметом рассмотрения в многочисленных трудах исследователей, появившихся в период династий Мин и Цин, где основное внимание уделялось способам передачи тональности слов при пении и декламации. Российский китаевед Н. Макуни, изучающий древнекитайское национальное наследие, отмечал, что «китайская культура, как цветок из семечка, во многом “выросла” из поэтического сборника. Это – знаменитый “Шицзин”, или “Книга песен”, составленный, по легенде, самим Конфуцием» [46]. Чжао Сяолинъ назвал это «“ценнейшим историческим летописным источником”, позволяющим изучать “особенности быта, традиций и нравов древнего китайского общества”» [77, с. 21].

Уникальность китайского языка, характеризующегося природной певучестью, обуславливает мелодичность декламации древних стихов. Ученые выводят четыре тона речи, традиционно обозначаемые как «ровный, восходящий, нисходящий, входящий» [126; 173]. В итоге, слова делятся на «ровные и неровные», что, по утверждению Лу Юэмина, «составляет основу ритмической структуры классических китайских стихов» [126, с. 237]. Отечественные исследователи О. А. Леонтович и О. В. Мухтарова в статье «Китайская музыкальная метафора» [37] подчеркивают закономерность речи, пения и игры на музыкальных инструментах в культуре Древнего Китая. Ученые отмечают: «В древних китайских трактатах встречаются описания того, как искусные музыканты при помощи своей игры могли вызвать бури, ураганы, ускорить созревание посевов, изменить внутреннее состояние слушателей» [37, с. 159].

Современные китайские филологи уделяют большое внимание этой теме. Например, Ло Чанпэй описывает данную взаимосвязь в «Лингвистических трудах» («语言学论文集», 2004) [124], где одну из глав посвящает вопросам фонологии в пекинской опере. Также известны «Принципы художественного речевого творчества» [175] Чжоу Дяньфу («艺术

语言发声基础», 1980), статья Чжан Цинчана «Музыкальные термины, заимствованные китайской фонологией» («中国音韵学所借用音乐术语»), которая позже публикуется в монографии автора «Антология: фонология» («文集: 音韵», 2006) [168]. Здесь ученый проводит параллель в терминологическом аппарате, применяемом в музыковедении и лингвистике. Он использует понятия «голос», «звук», «рифма», «тон», «чистый», «мутный», «тяжелый», «преобразование» и демонстрирует тесную связь между дисциплинами.

В теоретической работе Ван Цзилие, посвященной жанру куньцю⁴, предлагается теория «кьянгэ» («腔格») или «мелодической структуры», которая описывает принципы соответствия между тонами слов и мелодией [143, с. 17]. Однако данные концепции представляют упрощенное видение вопроса и не могут считаться полноценными системами.

Видный исследователь Ян Инъю, опираясь на опыт предшественников и используя свои знания в фонологии, музыковедении, древнем китайском и иностранных языках, проводит всестороннее исследование взаимосвязи современного китайского путунхуа⁵ и музыки. Уже в 1963 году Ян Инъю начинает преподавать курс «Фонология» в Центральной консерватории, используя свои «Лекции по лингвистической музыкологии» в качестве учебного материала. Впоследствии он перерабатывает их и публикует статью под названием «Предварительное исследование лингвистической музыкологии» («语言音乐学初探», 1983) [190], в которой особо подчеркивает значительное влияние акустико-артикуляционного аспекта устной речи на вокальные произведения Китая. В этой работе взаимосвязь языка и музыки рассматривается непосредственно в контексте мелодии, ритма, структуры произведения и других элементов.

Автор использует закономерности фонологии для объяснения того, как лингвистические особенности проявляются в мелодии. Ян Инъю

⁴ Разновидность традиционной музыкальной драмы. Также известны названия куньцю (崑曲) и куньцзюй (崑劇).

⁵ Путунхуа – северный диалект (пекинский или мандаринский) китайского языка, в настоящее время являющийся государственным языком КНР.

полагает: «Голос и рифма воплощаются в музыке как формирование слова, т. е. так называемое произношение, которое играет большую роль в вокальном искусстве» (Цит. по: [126, с. 237]). В статье «Об исследовании трех музыкальных законов» («三律考») ученый отмечает, что объективный мир звука является, с одной стороны, взаимоисключающим, а с другой, цельным, что согласуется с философской концепцией «инь-ян», представляющей единство противоположностей. Ян Инъю пишет: «Не только в декламации стихов и интонации арий можно найти примеры мелодий, соответствующих системе ровных и наклонных тонов, но и среди народных песен также можно обнаружить. В качестве примера приведем “Барабаны Хуагу Фэнъяна” из Аньхоя и “Мэн Цзянню” из Цзянсу» (Цит. по: [143, с. 22]). И далее: «Одному слову можно сопоставить несколько звуков, а нескольким – одно слово. Это также хорошая традиция нашей народной музыки. Если провести широкое и тщательное аналитическое исследование различных вокальных стилей, то только в одном аспекте соответствия музыки тексту можно найти еще больше подходов. Поэтому мы можем выбрать и изучить различные методы композиции» (Цит. по: [143, с. 23]).

В монографии «Введение в музыкальную лингвистику» («语言音乐学初探», 1983) [189] Ян Инъю резюмировал влияние трех элементов китайской фонологии – звука, рифмы и тона (声、韵、调 – shēng, yùn, diào) на голосоведение, а также вывел взаимосвязь фраз и стереофонии в следующих пунктах:

- звук и рифма отражаются в музыке через произношение, играя важную роль в вокальной интерпретации;
- тон оказывает значительное влияние на мелодический рисунок;
- строение китайских предложений непосредственно влияет на ритм и структуру музыкальных фраз;

- взаимодействие звука, рифмы, тона и фразовой формы связаны с произношением, мелодией и ритмом, способствуя более полному выражению содержания, заложенного в тексте произведения.

Будучи уроженцем Уси (городской округ провинции Цзянсу), ученый хорошо различал звонкие и глухие звуки в своем родном диалекте. Это позволяло ему четко воспринимать различия в южных мелодиях куньцзюй. Обладая знанием классификации поэтической рифмы, он подробно объяснял некоторые акустические аспекты. Но, поскольку работа была ориентирована на музыковедов, автор не углублялся в детальное объяснение фонологии, а лишь кратко изложил ее базовые знания. То есть, после упоминания трех ключевых элементов китайского языка он сразу перешел к обсуждению соответствия китайского языка и музыки.

Так, в главе «Отношения между тоном и музыкой» Ян Инъю предлагает «Таблицу соответствия тонов для южной и северной оперы» («南北曲字调配音表»). Анализируя различные построения мелодии в соответствии с тонами языка (т. е. «кьянгэ»), можно понять правила согласования интонирования куньцзюй. Он считает, что высота тона языка влияет на высоту мелодической линии, а соединение тонов имеет ряд закономерностей:

- ровный и восходящий – ровный высокий, восходящий низкий;
- ровный и нисходящий – ровный высокий, нисходящий низкий;
- восходящий и восходящий – восходящий высокий, восходящий низкий;
- восходящий и нисходящий – восходящий низкий, нисходящий высокий;
- одинаковые тоны – сначала высокий, затем низкий.

Также Ян Инъю делает важное этномузыковедческое открытие – тоны, используемые в ариях и декламациях, не обязательно принадлежат

к одной и той же языковой системе в определенных художественных контекстах.

Многие ученые в академических кругах обращались к лингвистической музыкологии как отдельной дисциплине, изучая взаимосвязь мелодии и слов, теорию звукового оформления и т. д. Юй Хуэйюн подробно описал данную корреляцию следующим образом: «В рамках единого содержания сочетаются закономерности самой мелодии и текста песни, что конкретно отражается в трех аспектах – тон, ритм и структура, которые суммируются как основные связи между мелодией и текстом – “отношение мелодического тона к тексту”, “отношение структуры мелодии к тексту” и “отношение ритма мелодии к тексту”» [188, с. 1]. И далее: «Инициали [начальные согласные – Ч. С.] и финали [конечные звуки – Ч. С.] оказывают незначительное влияние на мелодию арии, в то время как тоны слов выступают основными факторами» [188, с. 15].

Музыковед Чжао Сунгуан считает, что речевые модуляции включают в себя языковые особенности с ярко выраженным интонационным рисунком, а также подчеркивает важность последнего для воплощения сценических образов. Он пишет: «Выразительные интонации, обладающие непосредственным эмоциональным эффектом, подобно мощному средству для создания персонажей на театральной сцене, должны быть полностью развиты и максимально гиперболизированы в музыке, что играет важную роль в создании ярких, понятных, заразительных и полных жизни мелодий. Умение улавливать суть выразительных оттенков позволяет многим мастерам создавать произведения, “полные скорби и жалобы”» [172, с. 8].

В качестве примера приведем метод записи тонов китайского языка с использованием нотации, позволяющий зафиксировать абсолютную высоту и длительность звука (приложение 1, пример 1). Исходным структурным элементом музыкального текста идентифицируется нота, аналогичная по своей функции фонеме в лингвистической системе. Последовательное объединение нот в границах ритмических единиц (тактов) приводит

к формированию мелодии, которая, в свою очередь, выступает в качестве носителя основного семантического содержания музыкального произведения. Принципиальная значимость соблюдения закономерностей ритмической организации как необходимого условия подчеркивает обеспечение упорядоченной и осмысленной мелодической структуры.

В то же время отметим, что интерпретация музыкального смысла может варьироваться в зависимости от культурного и социального контекстов. В отличие от языка, где значение часто является более однозначным, музыка допускает множественность трактовок, обусловленных индивидуальным опытом слушателя. Данное наблюдение указывает на необходимость учета культурных и психологических факторов при анализе музыкальной коммуникации. «Самым типичным примером являются песни этнических меньшинств, где текст передает основную информацию» [163, с. 97], – отмечает китайский музыковед Цзян Сяолин.

В рамках нейрокогнитивных исследований восприятие и обработка как языковых, так и музыкальных структур представляют собой сложные процессы, активирующие схожие механизмы в головном мозге. При слуховом восприятии предложения мозг осуществляет комплексный анализ акустических сигналов, сопоставляя их с интернализированной языковой системой. Этот процесс позволяет декодировать произносимую речь, трансформируя звуковую информацию в семантическое содержание. Последующее сохранение данной языковой схемы в памяти обогащает лингвистический репертуар индивида, создавая когнитивную базу для дальнейшего использования и извлечения информации по мере необходимости. Этот феномен описывается Цзян Сяолинем как «накопление опыта или интернализация языковых паттернов» [163, с. 97].

Язык и музыка имеют общую основу, заключающуюся в использовании звука для передачи информации. В частности, изменение тона речи отражает смысловые и эмоциональные нюансы. Такая же аналогия

наблюдается между речевой интонацией и мелодической линией музыкального произведения.

Например, вокальная партия Ян Кайхуэя (главный герой) в образцовой революционной опере «Любовь бабочки»⁶ композитора Гуань Яньона является кульминацией трагического и героического настроения, определяющего тему эпизода. Ария «Коммунистическая партия борется за народ»⁷ (приложение 1, пример 2) служит выражением революционного презрения и гнева по отношению к врагам, а также решимости бороться с врагами до конца.

Начало арии подчеркивает непоколебимую веру. Кульминационная фраза раскрывает глубину личностного переживания. Использование кварт и квинт в сочетании с протяжными нотами в конце усиливает драматичность художественного образа. В целом партия главного героя с ее полнотой и насыщенностью достигает вершины драматического воздействия, выражая всю глубину трагедии и героизма. Выбор Гуань Яньоном вокального стиля с характерными амплитудными колебаниями мелодии, имитирующими трелеобразность, восходящее глиссандо и интонационное качание (вокальные приемы, присущие исполнению пекинской оперы), а также четкими акцентами и пунктирным ритмом, оказывается оптимальным средством для передачи трагических чувств.

Отметим, что в отличие от характерного для традиционного оперного стиля, который можно описать как «высокий, сильный, быстрый и жесткий» [118, с. 166], вокальная подача, использованная Гуань Яньоном и отмеченная «утонченностью и насыщенностью чувств» [118, с. 166], оказала значительное влияние на музыкальную культуру, став узнаваемым признаком эпохи 70–80-х годов XX века и выступив ориентиром для музыкального творчества того времени. Маэстро утверждал: «Первая эстетическая

⁶ Гуань Яньон опера «Любовь бабочки», «蝶恋花», 1977, сцена восьмая «Выражение амбиций», «抒壮志».

⁷ Гуань Яньон опера «Любовь бабочки», ария «Коммунистическая партия борется за народ» «共产党为人民披肝沥胆».

ценность искусства заключается в мысли (красота души), вторая эстетическая ценность искусства воплощается в технике (красота жизни), третья эстетическая ценность искусства изображается в форме (красота тела)» [114, с. 11].

В работе «Основы музыкальной эстетики» Чжан Цянь и Ван Цзао рассматривают тоново-интонационные речевые конструкции подобно «изоморфным отношениям» [118, с. 163] между эмоциональным всплеском и напевом. Они отмечают: «“Лэ” (乐, lè) – выражение радости и счастья, ассоциирующееся со скачкообразным, восходящим движением мелодии и характеризующееся относительно ярким тоном, высокой скоростью и частотой движения. В противоположность этому, “Ай” (哀, Āi) – состояние печали и подавленности, проявляющееся в нисходящей мелодии и относительно медленной скорости» [169, с. 125]. В опере Гуань Яньона «Любовь бабочки» вокальная партия Ли Цинчжао (главная героиня) – «Зеленые сливы свисают с веток» («梅子青青枝头坠», приложение 1, пример 3) соответствует определению лэ (乐), демонстрируя плавное голосоведение, подкрепляя эмоциональное наполнение музыки сравнительными образами:

Зеленые сливы свисают с веток, под холодным ветром пережили мороз и снег.

Не спорят с цветами о красоте, лишь аромат их тонкий и душистый.

Не как пионы, жаждущие богатства, не как персики, развеаемые ветром.

Если можно с сосной и бамбуком рядом, сердце из нефрита и льда вечно

будет сопровождать⁸.

⁸ Для наглядности мы даем китайский иероглифический текст, а также его перевод по системе пиньинь, чтобы показать мелодические переходы, присущие тоновой системе языка, в музыкально-интонационной модели арии:

梅子青青枝头坠, 岁寒曾经霜雪摧 (Méizǐ qīngqīng zhī tóu zhuì, suì hán céngjīng shuāng xuě cuī).

不与群芳争俏美, 暗香幽远自芳菲 (Bù yǔ qúnfāng zhēng qiào měi, àn xiāng yōuyuǎn zì fāngfēi).

不似牡丹贪富贵, 不似桃花任风吹 (Bù sì mǔdān tān fùguì, bù sì táohuā rèn fēng chuī).

若得松竹相比配, 玉蕊冰心愿永随 (Ruò dé sōngzhú xiāng bǐ pèi, yù ruǐ bīng xīnyuàn yǒng suí).

Композиторский процесс заключается в трансляции эмоциональных состояний и идей в последовательные звуковые структуры. Использование нотной грамоты по аналогии с буквами или иероглифами служит способом кодирования и записи этих чувств. В данном контексте идеографическая традиция китайской письменности напрямую зависит от принципов силлабемной [33, с. 175] системы языка. В отличие от буквенной или слоговой записи китайская пиктограмма (или рисуночное письмо как базисная основа иероглифа) отличается более полными тоново-интонационными и смысловыми возможностями фиксации звуковой составляющей устной речи. Немецкие математики Герман и Роберт Грассманы, описывая математическую логику, особое внимание уделяют фонетике китайского языка, связывая его происхождение с мифологическим сознанием народа и символичностью изображаемых предметов, процессов или явлений. Они объясняют это тем, что «в архаическом мышлении размыта граница между изображением и изображаемым, поэтому смысл конституируется в мифе как “экспрессивный смысл”, непосредственно связанный с самим восприятием. Т. е. имеет место не репрезентация вещей, событий, процессов и тому подобного так называемого “внешнего” мира посредством графических изображений, а их прямое не опосредствованное ничем презентирование» [18, с. 69].

Приведем пример древнекитайского стихосложения «лестница» («梯子», Tīzi), напоминающего лингвистическую игру с текстовой структурой. Задачей поэтов являлось сложить рифму таким образом, чтобы в итоге получилась строфа, похожая на восходящую лестницу. В произведении «Чай» («茶», Chá) Юань Чжэня (779–831) каждая строка увеличивалась на два иероглифа, что каллиграфически формировало равнобедренный треугольник. Это согласовалась не только с литературными нормами древнего китайского

языка, но и отвечало даосским традициям гармоничности мира с точки зрения математики, астрологии, фэн-шуй и другое:

茶.

香葉，嫩芽。

慕詩客，愛僧家。

碾雕白玉，羅織紅紗。

銚煎黃蕊色，碗轉麴塵花。

夜後邀陪明月，晨前命對朝霞。

洗盡古今人不倦，將知醉後豈堪誇⁹

[12, с. 226].

Для понимания рифмы приведем стихотворение, написанное по системе пиньинь¹⁰ с соблюдением правил тонирования:

Chá.

Xiāng yè, nèn yá.

Mù shī kè, ài sēng jiā.

Niǎn diāo bái yù, luó zhī hóng shā.

Yáo jiān huáng ruǐ sè, wǎn zhuǎn qū chén huā.

Yè hòu yāo péi míng yuè, chén qián mìng duì zhāo xiá.

Xǐ jǐn gǔ jīn rén bù juàn, jiāng zhī zuì hòu qǐ kān kuā.

9

«Чай.

Ароматные листья, нежные бутоны.

Восхищенные поэты, влюбленные монахи.

Резьба по белому нефриту, плетение красной ткани.

В чайнике завариваются желтые тычинки, в чаше зреют цветы из пыли коджи.

После ночи приглашаю тебя сопровождать яркую луну, перед утром приказываю тебе
встретить утренний свет.

Смой неутомимые духи прошлого и настоящего, и ты сможешь хвастаться, будучи
пьяным».

¹⁰ Пиньинь – способ записи китайских слов с помощью латиницы, учитывающий тоновую основу языка.

Ло Ши в автореферате диссертации «Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры» [42] описывает наличие «мелодичных звуков» [42, с. 22], которые проявляются при исполнении на музыкальных инструментах и связаны с техническими приемами. Исследователь отмечает такие способы извлечения, как «жоу (тереть струну), чжу (плавный спуск), чаньинь (вibrато), хуань (глиссандо), дань (ударные)» [42, с. 22]. Ссылаясь на лингвистов Ду Ясюна и Чжуан Юнпина, Ло Ши утверждает, что эти «несущие мелодию» [42, с. 22] акустические составляющие «связаны с тональной структурой китайского языка, где тоны <...> обладают определенным интонационным содержанием» (Цит. по: [42, с. 22]). Далее ученый продолжает: «Многие древние стихотворения были предназначены для пения, и гости оставляли хозяину на память стихи, написанные тушью, и затем он переключал их для голоса. Поэтому китайские инструменты очень часто подражают особенностям пения и даже заимствуют вокальные мелодии и приемы звукоизвлечения; также замечательны случаи подражания птичьему щебету» [42, с. 22].

Не менее интересным с точки зрения графико-символической загадки предстает техника «спрятанная голова» («隐藏的 头», Yǐncáng de tóu), при которой каждый первый иероглиф в строке подбирается так, что все они в конечном счете образуют текст с зашифрованным посланием. Большую известность получило стихотворение-некролог об умершем отце, презрительно прозванное в народе «Разжигатель огня»:

烧酒奠灵前,
火纸化青烟.
老人今何在,
死去不复还.
得失古今有,

好名天下传¹¹.

Если прочитать первые иероглифы «烧火老死得好», то в переводе будет означать «Хорошо, что умер разжигатель огня» [12, с. 227].

Для китайского музыкального творчества идея старинной лингвонической структуры выступает элементом композиторского языка в претворении философско-эстетической мысли. Так, название фортепианного концерта с оркестром Чжан Чжао «Фантазия Айлао»¹² или «Рапсодия печали»¹³ («哀牢狂想», 1996) связано с метафорическими образами района горы Айлао (哀牢) в провинции Юньнань, что дословно можно перевести как «Увы-тюрьма», и согласуется с принципом «спрятанная голова», описанным выше. С одной стороны, музыкальная реализация смысла ассоциируется со значением заточения индивида в тюрьме, а с другой – описывает глобальное понимание ограниченности передвижения целого этноса, который находится в плену суровой скалистой местности и не может выбраться за границы данного пространства.

Однако не только программность отвечает диалогу с древними постулатами поэзии, но и сама фактура следует данному принципу. В частности, фрагмент фортепианной гармонизации во 2 части (приложение 1, пример 4, т. 60–71) построен по принципу трехголосной полифонии, где одна из мелодий выступает ведущей по отношению к остальным. При этом она явно не прослушивается. Структура произведения *Вступление–А–В–А–Кода* согласуется с техникой «лестница»,

¹¹ «Горящее вино перед духом,
Огонь превращает бумагу в дым.
Где теперь старик?
Умер, ушел, не вернется никогда.
Прибыли и потери были на протяжении всей истории,
Добрый, добрый слух распространяется по всему миру».

¹² В некоторых источниках встречается перевод как «Рапсодия Айлао» [78, с. 1958].

¹³ Чжан Чжао. «Фантазия Айлао» («Рапсодия печали»). Исп. Симфонический оркестр Куньмин Ньер, дирижер Ся Сяотан, партия фортепиано Чжао Цзинь. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV12v411z7tW/>.

где кульминационная точка приходится на середину сочинения. Таким образом, музыкальная форма является тем композиционным элементом, который воплощает интонационно-графическую основу языка и, по выражению Г. Г. Шпета, «скрывает в себе условный момент восприятия. Ее материал является не первичной, непосредственно воспринимаемой сущностью искусства, а тайнописью условных обозначений, вторичным воплощением первоначального замысла, чем-то опосредствованным и условным» [92, с. 90].

Необходимо акцентировать внимание на том, что сфера «фантастического» у Чжан Чжао в рассматриваемом опусе коррелирует с художественными образами эпизодов тяжелого физического труда упомянутых аборигенов горы Айлао. Соответствующие сцены духовного становления и развития человеческой личности посредством выполнения крайне напряженной работы, целенаправленное преодоление возникающих на пути препятствий, спровоцированных климатической и другой спецификой места проживания, по сути дела, являются автобиографическим портретом самого композитора. Данная концепция резонирует с установкой сохранения всемирного порядка вещей в конфуцианстве: «Ведите себя так, чтобы каждое ваше действие резонировало во благо всего мира и вселенского равновесия» [195].

Подобно речи, где каждое высказывание обладает уникальной интонацией и смыслом, мелодия в инструментальной музыке характеризуется постоянной изменчивостью. Вариативность тематического материала служит средством выражения широкого спектра эмоциональных оттенков. Комбинация же тонов китайского языка в тематическом материале определяет не только жанрово-стилистическое направление сочинения, но и формирует национальную идентичность музыкального искусства. В данном контексте сочинительство представляет собой «ни что иное, как воплощение свободы творящего Духа» [20, с. 111], высокотворческую

деятельность, в которой автор составляет новые акустические комбинации, способные вызывать определенные экспрессивные и когнитивные реакции у слушателя.

Претворяя темброво-интонационные элементы традиционной оперы куньцзюй, написанной драматургом эпохи правления династии Мин Тан Сяньцзунем (湯顯祖, 1550–1616), Тан Дун создает одноименное произведение «Пионовый павильон»¹⁴ («牡丹亭», 1998), «которому присущи изысканная мелодика и тонкость более плавного интонирования слов» [25, с. 139], что в обычаях исполнения куньцзюй обозначается стилем *шуймодао* («水磨调», *Shuǐmó diào*), в дословно переводе звучащем как «водяное измельчение» или «мелодия водяной мельницы». Композитор добавляет в голосе типичные для древнего вокального стиля нисходящие глиссандо и орнаментику (приложение 1, пример 5, т. 17–21), а в партии дицзы (или ди, 笛, *dí*, народная флейта), напротив, прописывает восходящий пассаж и трелеобразную имитацию вокального стиля национальной оперы (приложение 1, пример 5, т. 22–23), создавая фактурное противопоставление и позволяя посредством темброво-интонационного соотношения различных инструментов «приобщиться к акту пластического мышления» [72, с. 22].

Таким образом, наличие параллелей между языком и музыкой оказываются очевидны. Мотив не только вокального, но и инструментального произведения может быть аналогичен тонической структуре языкового высказывания, передающей невербальную информацию и нюансы смысла, а общая интонационно-графическая основа доказывает единую природу рассматриваемых явлений, отвечающих философско-эстетическому мировоззрению китайской традиции, формирующей, по утверждению российского мыслителя А. В. Смирнова, «коллективное когнитивное бессознательное ... [как] ... систему ценностей, картины мира

¹⁴ Также встречается перевод названия оперы как «Пионовая беседка» [25].

и нормативных систем, обеспечивая осмысленность жизненного мира человека» [62, с. 868].

Добавим, что данная гипотеза требует дальнейшего изучения с применением лингвистических и музыковедческих методов.

1.2. Музыкальные инструменты традиционной оперы сквозь приму религиозного мировоззрения древних китайцев

В рамках историко-искусствоведческой мысли музыкально-эстетическое мышление проявляется на трех взаимосвязанных уровнях: имплицитном сознании, выражающемся в исполнительской практике и технических навыках, формализованной теории, представленной концепциями и гипотезами [135], и философии, охватывающей метафизические и трансцендентные аспекты, включая вопросы онтологии, эпистемологии и аксиологии. Ключевыми теориями на этих уровнях являются историософия (историческое сознание), определяющая развитие чувственного сознания, музыкальное мировоззрение, связанное с сущностью, познанием и ценностью музыки, а также эстетическое понимание, формирующее представление о красоте и ценности искусства в целом.

Современная научная и научно-популярная литература термин «китайский оркестр» преимущественно использует для обозначения инструментального коллектива, сформировавшегося в 1920-х годах. Использование уточняющего определения «современный китайский оркестр» обусловлено необходимостью дифференциации данной формы этнически ориентированного музыкального искусства от исторических прототипов, существовавших и эволюционировавших со времен династии Шан (1554–1046 гг. до н. э.). Древние китайские оркестры были востребованы при императорских дворах и в рамках конфуцианской церемониальной практики.

Развитие музыкальной традиции, связанной с китайским симфоническим оркестром, наблюдается как на территории КНР, так и в различных китайских диаспорах, расположенных за пределами страны.

В организационном плане оркестр национальных музыкальных инструментов подразделяется на четыре ключевые группы: духовые, струнные щипковые, смычковые и ударные, которые, согласно уже наработанным музыкальным практикам, нацелены на исполнение традиционной этнической музыки в модернизированном виде. Иногда его также называют «современным национальным китайским оркестром», в особенности, когда имеется в виду территория Тайваня. При всех своих формальных сходствах с западными истоками музыка, исполняемая таким оркестром, уникальна и сильно отличается от любого иностранного аналога. Соответствующие группы обычно исполняют китайскую инструментальную музыку под названием «гоюэ» или «миньюэ», хотя их репертуар может включать и адаптации западных произведений либо сочинения, которые изначально были написаны для симфонических инструментов.

Указанная характеристика отражает фундаментальные принципы китайской философии, основанной на так называемой «Триаде великих учений», включающей буддизм, даосизм и конфуцианство. В данном контексте наиболее релевантны принципы даосизма, которые допускают заимствование и адаптацию внешних форм (при условии целесообразности, осознанности выбора и перспективности для развития национальной культуры, а не под влиянием конъюнктурных факторов) к существующим духовным традициям. Другой ключевой принцип даосов, восходящий к учению Лао Цзы, способствует сохранению национальной идентичности и обеспечению устойчивости в сложных геополитических условиях, в том числе конфликтного характера [34, с. 234]. По выражению современного китайского философа Чжу Си, «благоприятные погодные условия не так ценны, как выгодное географическое положение, а выгодное

географическое положение не так ценно, как гармония между людьми» (Цит. по: [195, с. 4]).

Глубоко укоренившиеся философские доктрины оказали особое влияние на традиционный инструментарий Древнего Китая, который впоследствии стал основой для современного оркестра.

Для нашего исследования данный факт несет существенную смысловую нагрузку, объясняя китайские мировоззренческие идеалы прошлого и настоящего. С. П. Волкова отмечает: «Вопреки все еще бытующему в среде музыкантов мнению, музыка отнюдь не является интернациональным, общепонятным языком. Каждая музыкальная традиция обладает регионально-цивилизационной, национальной или локальной спецификой, присущим ей специфическим “языком” выражения, по сути дела, не переводимым на “языки” других музык и потому не имеющим музыкально-экспрессивного эквивалента в других культурах» [13, с. 1].

В древнекитайском философском понимании строения вселенной Н. В. Пушкарская [58] выделяет три постулата, выступающие ключевыми факторами. К ним относятся *инь-ян* – (阴阳, белое-черное) – концепция противоположностей, три силы – *сяньцай*¹⁵ (三才) – связь Небо–Земля–Человек, пятистихийность *усин* (五行) вода–огонь–дерево–металл–почва. Данные классификации в сознании китайца проявляются как в отдельности, так и сосуществуют в едином мировом пространстве, представляющем троичность бытия и в полной мере реализованном в музыкальной деятельности. Именно звук понимается как единство борющихся и диффундирующих сил 阴阳, согласие 三才 и стройность 五行. Общим термином, объединяющим акустическое целое, принято считать «阴阳五行文化» («Yīnyáng wǔháng wénhuà»), что дословно переводится «культура инь-ян и пяти стихий», которая составляет фундамент и для пятитоновой ладовой

¹⁵ В русскоязычной научной литературе встречаются два способа письменного перевода китайских слов. Н. В. Пушкарская предпочитает их писать через дефис. В данной работе написание унифицировано, использован вариант слитного написания.

системы *ушен* (五声, Wǔ shēng, пять тонов) или *уинь* (五音, Wǔ yīn, пять звуков), и является значимым элементом коллективного опыта. «Если человек преуспел в обрядах и музыке, тогда говорят, что он обладает добродетелью. То, что мы называем добродетелью, и означает овладение [обрядами и музыкой]» (Цит. по: [28, с.117]), – утверждает Конфуций.

Приведем несколько примеров из древнекитайских источников, доказывающих значимость сказанного выше. В книге «Юй» император Шунь Дянь дает оценку такой музыкальной системе: «Звук следует ритму, а ритм гармонизирует звук. Восемь нот [имеется в виду октава. – Ч. С.] гармоничны, не мешая друг другу, и боги и люди пребывают в гармонии» [186] («声依永, 律和声. 八音克谐, 无相夺伦, 神人以和»). В истории развития китайской народной музыки, начиная с эпохи Шунь (舜), получили распространение музыкально-танцевальные композиции «Шао» («韶», Sháo), известные также как «Сяо Шао» («箫韶», Xiāo sháo). В этих произведениях духовой инструмент *сяо* (箫, Xiāo, приложение 2, рисунок 1) служил аккомпанементом для танца. В трактате «Ода о дунсяо» («洞箫赋», Dòngxiāo fù), написанном Ван Бао (王褒) в период династии Хань, содержится следующее указание: «Необходимо перекрыть его (то есть, мелодический путь) тропинки, и песни должны взаимно орошать друг друга» [102] («要复遮其蹊径兮, 与讴谣乎相溉») (букв.: «Нужно перекрыть его тропинки, чтобы песни взаимно орошали друг друга»). Данная цитата интерпретируется как использование духового инструмента для аккомпанемента народным мелодиям. Это свидетельствует о том, что древние китайцы не только создавали песни, танцы и музыкальные инструменты в ходе трудовой деятельности, но и интегрировали их, сопровождая вокальное исполнение аккомпанементом.

Теория музыки династии Тан¹⁶ гласит: «Семь звуков зарождаются в темноте и возникают из природы. Принцип рождается небом, а не создан человеком. Всякий раз, когда внутренность наполнена чувствами и пение выражается наружу, существует семь звуков, образующих тон. Пять звуков и два изменения образуют основу и уток, и нет такого, чтобы тон мог быть образован без использования переменных звуков. Поэтому известно, что два изменения – это цвет гун и чжи, а пять звуков – это соль и слива. Переменные звуки наполняют и восхваляют пять звуков, подобно тому, как блики проявляют пять цветов» (Цит. по: [117, с. 26]). Музыкальный стиль, характерный для эпохи династии Тан, представлял собой широко распространенное явление, обладающее объективным существованием. Теоретической систематизацией данного стиля послужила система двадцати восьми ладов *яньюэ*, интегрирующая традиционные китайские пентатонические принципы с элементами инокультурного происхождения, что явилось фундаментом для музыкального искусства в различных жанрах, охватывающих как придворное, так и народное творчество.

Известно, что наряду с пятитоновой системой существовали двенадцатитоновая *шиар-люй-люй* (十二律吕, Shí'èr lǜlǚ) и семитоновая *цилюй* (七律, Qīlǜ), сопряженные с «культурой инь-ян и пяти стихий» (阴阳五行文化) и появившиеся в III веке до н. э. [19, с. 63–75]. Е. В. Васильченко создание системы темперации «Люй» связывает с развитием астрономии в Китае¹⁷: «Тоны 12-звучной системы соотносились с циклами лунно-солнечного календаря, с месяцами года, знаками зодиака; четные тоны воплощали Землю (инь), темное, пассивное начало, а нечетные – Небо (ян), светлое, активное

¹⁶ Ли Хунфэн, материалы которого мы использовали в диссертации в качестве источника цитирования, применяет Императорский указ [Тан] У Цзэтяня «О значении двух перемен». Том 5 «Важнейшие записи музыкальных книг», фотокопия «Продолжения полной библиотеки четырех ветвей литературы» (том 113) [唐] 武则天敕撰: 《乐书要录》卷五《论二变义》, 《续修四库全书》(第113册)影印本).

¹⁷ Цивилизация Древнего Китая оказала большое влияние на социально-политическую, научную и культурно-просветительскую деятельность Кореи и Японии в тот период, когда эти государства были подвассальными китайскому государству.

мужское начало» [11, с. 258]. Как отмечает китаевед А. В. Новоселова, в Древнем Китае существовала специальная настройка музыкальных инструментов *гуань-люй* (管律, Guǎn lǜ), что дословно можно перевести «закон трубки» или «камертон». «Каждая трубка люй также имела свое место в системе космогоническо-календарных представлений. Кроме того, иероглифом гуань пользуются как понятием, объединяющем бамбуковые трубки-флейты, инструменты, используемые в музыкальной практике» [54, с. 8].

Двенадцатитоновая система также олицетворяет натурфилософское отношение к Мирозданию, выраженное в Двенадцати правящих гексаграммах¹⁸ (十二辟卦圖, Shí'èr pì guà tú, приложение 3), которые олицетворяют не только 12-месячный годовой круг (круг жизни), но и концепцию инь-ян. Двенадцать гексаграмм состоят из двух пар триграмм, как принцип сянъцай (三才, Небо–Земля–Человек), символизирующих Землю (низ) и Небо (верх) – 阴阳.

Следует упомянуть и технологию изготовления семиструнной лиры *цисиань-цин* (七弦琴, Qīxián qín, что дословно переводится «семиструнная цитра», приложение 2, рисунок 2), созвучную принципу семитоновой *циллюй* (七律). Кастаньеты *сиан-бань* (响板, Xiǎng bǎn, приложение 2, рисунок 3) были спроектированы из 12 пластинок, на которых вырезали различные узоры в виде птиц и перьев, «прикрепляли еще два свисающих уса, которые походили на ноги птицы. Барабаны по центру были черного цвета, внешняя выпуклая сторона – красного, гвоздики-шарики в барабане, напоминающие глаза птицы, символизировали силы инь и ян» [20, с. 171].

¹⁸ Двенадцать правящих гексаграмм являются одной из частей памятника древней китайской литературы «Книга перемен» (И Цзин, «易經», также известна как Чжоу И, «週易»). Данный источник является одним из ранних философских сочинений, датируемых ≈ 700 г. д. н. э. и описывающий различные космогонические процессы мира. В настоящее время применяется для гадания – поиска долгосрочной перспективы. В конфуцианстве принят в качестве одного из мировоззренческих догматов и включен в Пятикнижие. Подробнее см.: Крушинский А. А. Логика Древнего Китая // Философский журнал. 2016. Т. 9. № 4. С. 111–127 [36].

Соответствуя философии единства противоположностей инь-ян 阴阳, в китайской музыкальной культуре сложилась устойчивая традиция восприятия струнных щипковых инструментов *цин* (琴, Qín, приложение 2, рисунок 4) и *чжэн* (箏, Zhēng, приложение 2, рисунок 5). Хотя данные цитры¹⁹ имели значительные внешние сходства, способы игры и репертуар, в трансцендентном понимании они представляли противоположные материи.

Цинь всегда воспринималась возвышенной и утонченной цитрой, на которой могли играть философы, ученые и приближенные императорского двора. Музыка цинь отличалась неторопливостью метроритма и сдержанностью в исполнении, предполагая медитативное погружение в каждый звук, «эйфористическое чувство духовно-телесного единства, не нарушаемое дискуссией», где индивид «восстанавливал свежесть, остроту и целостность восприятия, т. е. все естественные свойства, утраченные им в процессе культуризации посредством декларируемых конфуцианством правил “ли”» [57, с. 62].

Практика игры на данной лире считалась признаком элитарной культуры Древнего Китая, доступной только избранным образованным людям. Отчасти этому способствовал закрытый тип образовательной системы, рассчитанный на привилегированные социальные слои. С. А. Гудимова в контексте философской мысли отмечает: «Со времен архаики цинь был символом всеобщего порядка, инструментом, приводившим в гармонию отношения Вселенной, Поднебесной и Человека. Цинь ассоциировался также с образами мифологических существ – драконом (символом благородства, созидательной силы, водной стихии и пр.) и фениксом (признаком мира и процветания), а также с темным журавлем –

¹⁹ Известны также такие названия, как *гуцин* и *гучжэн*. Иероглиф «гу» (古, gǔ) обозначает древность в историческом контексте, т. е. «старый» или «древний». Появление этих названий было обусловлено тем, что благодаря торговым и политическим связям в Китай из других географических регионов Земли стали привозиться подобные музыкальные инструменты. Чтобы отличать традиционные от «пришлых», стали добавлять 古 как принадлежность к более раннему появлению цитры. Поэтому цинь или гуцин (古琴), а также чжэн или гучжэн (古箏) являются синонимичными парами.

символом долголетия <...> выгнутая верхняя часть корпуса циня по отношению к нижней, плоской части инструмента – символ Неба, обнимающего Землю, пять струн древнего циня связывались с пятью элементами мироздания (земля, вода, огонь, дерево и металл), а семь струн циня более поздней конструкции – с семью планетами» [20, с. 184].

На чжэне же, напротив, исполняют быстрые, экспрессивные произведения, наполненные гармоническими созвучиями и ритмическим многообразием. Чжэн считается цитрой народной, рассчитанной на «простого» слушателя – жителя деревни или горожанина из низших социальных слоев населения. «Музыка чжэна разливается подобно водам бурной реки» [54, с. 18], – пишет А. В. Новоселова.

Такая концепция целостности и когерентности отчасти выступает не только выражением трансцендентального осознания бытия, но в первую очередь находит свои корни в источнике окружающей биосферы. Диалог божественного и природного через проводника в лице человека является структурным компонентом развития китайской культуры и ее основной философско-эстетической идеей существования.

Наряду с вышеописанными двоичной, троичной и пятеричной структурами, в большей мере относящихся к духовному представлению о Мире, особое внимание получила восьмеричная классификация, представляющая материальное устройство Вселенной. Так называемая система *ба* (八, bā), т. е. восемь, в китайской философии связывается с восемью сторонами света – *ба-фан* (八方, bā fāng), что в свою очередь рождает восемь ветров – *ба-фэн* (八風, bā fēng). Эти 八風 воспроизводят восемь различных звуков – *инь* (音, Yīn), из которых складывается вся музыка.

В музыковедческой литературе такими исследователями, как А. В. Новоселова [53; 54, с. 17], Фань Жун [68, с. 14], Лю Гэ [43, с. 7], С. П. Волкова [14, с. 14], Е. В. Васильченко [11, с. 252] и др. описывается представление о звуковой материи, которое сводится к тембровой

акустической палитре и материалу для изготовления музыкальных инструментов, придающих определенную фоническую окраску, что в итоге формирует систему *ба-инь* (八音, Bā yīn).

Приведем компоненты данной категории, исходя из классификации музыкальных инструментов и материала изготовления:

- хордофоны или цитры, т. е. струнные щипковые. К ним относятся *цинь* (琴, Qín), *чжэн* (箏, zhēng), *чжу* (筑, zhú) и т. д. В их состав входит *шелк* (丝, Sī), из которого в старину изготавливались струны. С начала правления династии Тан в некоторых регионах вместо шелка применяются другие природные материалы, например, конский волос;

- аэрофоны, т. е. флейты *сяо* (簫, Xiāo) и *чи* (簾, Chí). Они делались из *бамбука* (竹, Zhú) как простого и податливого природного компонента для поделок;

- аэрофон окарина *сюн* (埙, Xūn) и идиофон *амфора фюу* (缶, Fǒu). Сырьем для них являлась *глина* (土, Tǔ). Примечательно, что иероглиф 土 (Tǔ) обозначает и глину, и землю в смысле состава, поэтому в разных источниках можно встретить оба значения;

- аэрофоны или губные органы, т. е. инструменты, имеющие долгий и ровный по динамике звук – *юй* (竽, yú) и *шен* или *лушен* (笙, Shēng). Корпусом для этих народных инструментов выступала полая внутри *тыква* (匏, Páo). Звуковыми трубками обычно служил бамбук;

- идиофоны в виде *трещоток* (敔, Yǔ) и *резонирующей коробки* (祝, Zhù), которые делались из *древесины* (木, Mù, дерево);

- идиофоны или колокола *чжун* (鍾, Zhōng) и *бо* (鑄, Bó) из *металла* (金, Jīn);

- литофоны *колокольчики* (磬, Qìng), *каменные колокольчики* (编磬, Biānqìng). Их материалом служил *камень* (石, Shí), в основном нефрит;

- мембранофоны, т. е. ударные барабаны *тао* (鼗, Táo) и *лэйгу* (雷鼓, Léigǔ) изготавливались обычно из древесины, а вместо диафрагмы натягивалась *кожа* (革, Gé).

В данную систему, несомненно, входят основные инструменты, символизирующие гармоническую структуру Вселенной в ее целостности и неразделимости ба-инь как восемь звуков (или тембров) Мироздания и восемь природных материй. Так, С. А. Гудимова пишет: «Даосская концепция сущности мира у Чжуанцзы связывает воедино музыку естественных голосов природы с голосами рукотворных музыкальных инструментов. Полую бамбуковую флейту Чжуанцзы уподобляет абсолютной пустоте (сюй), где рождается мелодия Неба» [20, с. 171]. По представлению древних философов, акустическая наполненность того или иного инструмента оказывает определенное психологическое воздействие, способное в личности побудить стремление к духовному и интеллектуальному развитию, раскрыть в ней нравственные и социальные потребности и таланты и т. д.

Необходимо отметить, что китайский музыковед Лу Минсу выделяет такой термин, как *ба-фа* (八阙, Bā fá), представляющий собой восьмичастную народную трудовую песню (劳动号子, Láodòng hào zǐ), исполняемую танцующими и поющими участниками [125, с. 2].

Однако в национальной традиции Китая представлен инструментарий намного шире, чем описанный выше, при этом он никак не расходится с принятой классификацией ба-инь.

Для нашего исследования особого внимания заслуживают инструменты традиционной китайской драмы. Чтобы определить их значение с точки зрения философско-эстетического воззрения, необходимо обратиться к классификации российского япониста Е. В. Маевского, который предлагает к значению «фон» три не синонимичных определения: *инь как звук*, *шэн как голос* и *сян как звон* (Цит. по: [11, с. 258]). В данном контексте инь

обозначает звук как есть, а также «высокую» инструментальную музыку, шен относится к вокальному исполнению и неканонической музыке, например, народной, сян же представляет интонационно неопределенные созвучия.

Из всего выше сказанного следует, что китайская опера, с одной стороны, является «высоким» жанром, а с другой, вышедшая из лона фольклора этнических меньшинств Китая, относится к шен-системе, обладая ее особенными признаками.

Инструменты национальной драмы не только выполняют аккомпанирующую функцию в спектакле, но в первую очередь воплощают космогонические принципы, отражающие дихотомию звукового ансамбля и бинарный принцип инь-ян (阴阳).

В оперном ансамбле *юэдуи* (乐队, Yuèduì, дословно группа) наблюдается четкое разделение на две функциональные группы: мелодическую *вэньчан* (文场, wénchǎng) и ударную *учан* (武场, wǔchǎng). Вэньчан, характеризующаяся гибкостью, непрерывностью и вокальной поддержкой, соотносится с принципом инь (阴, yīn). Учан, напротив, ассоциируется с импульсом, ритмической структурой и сценическим действием, что соответствует категории ян. Взаимодействие между этими единицами является ключевым для формирования целостного представления спектакля. Ударный ансамбль (учан) выполняет не только функцию акцентирования драматических кульминаций, но и структурирует стереофонический поток, выделяя его отдельные сегменты. В свою очередь, мелодическая линия смягчает перкуссионную прямолинейность, обеспечивая гармоничное равновесие между противоположными элементами и способствуя созданию художественной целостности представления²⁰.

²⁰ Данная оркестровая группа в диссертации рассматривается относительно традиции китайской оперы, где ударные представляют собой различные виды барабанов с мембраной, а перкуссия – все остальные инструменты, сделанные из металла, дерева, кожи, глины и т. д., извлечение звука на которых возможно при помощи ударов молоточком, щеткой, палочкой, а также тряской или трением.

Все звуковое пространство оперы претворяет собой комплементарные тембровые полюса, противостояние высоты и динамики, мягкого и жесткого, продолжительного и дискретного. Даосская концепция пустоты выражается в драматургической функции пауз. Ударные инструменты не только акцентируют звуковые элементы, но и создают тишину, формируя границу, в пределах которой возникает смысловое наполнение. Вэньчан, в свою очередь, подготавливает музыкальную фразу к моменту генеральной паузы, предоставляя зрителям возможность домыслить эмоциональное и смысловое содержание сцены. Данная динамика *ю / ву* (有/无, Yǒu/Wú), т. е. наличие / отсутствие, является основополагающей для драматического «дыхания». Небытие тишины приводит к потере акустической рельефности, а отсутствие звучания лишает пустоту возможности быть артикулированной. В итоге инструментальным ансамблем создается художественный образ не только посредством активной стереофонической работы, но и использования «пустого» пространства для проявления формы, создаваемого паузами и тишиной.

Принцип инь-ян, являясь основополагающим в китайской философии и культуре, также находит отражение в различных аспектах применения того или иного оркестрового состава. В частности, ассоциируемая с инь *эрху* (二胡, èrhú) (приложение 2, рисунок 6), двухструнная вертикальная скрипка, часто используется с инструментами, представляющими ян, например, *пипа* (琵琶, pípa, pírǎ, приложение 2, рисунок 7). Подобное сочетание направлено на создание гармоничного баланса, что соответствует даосской концепции взаимосвязанности всех элементов Вселенной и необходимости достижения равновесия между противоположностями для поддержания порядка и гармонии. Согласно китайской традиции, *эрху* представляя женское начало, пассивность, скорбь и интроспекцию, характеризуется тихим, интимным звучанием, использованием глиссандо, портаменто и различными техниками вибрато для усиления эмоционального воздействия, а также погружения

слушателя в даосское состояние *увэй* (无为, Wúwéi, бездействие), осознавая преходящую природу всего сущего. Пипа, четырехструнная лютня, напротив, обозначая мужскую сторону, активность, силу и экстернализацию, обладает широким диапазоном звуковых возможностей – от мягких арпеджио до энергичных аккордов и виртуозных пассажей. Она сопровождает героические сцены и подчеркивает конфуцианские моральные принципы долга, чести и справедливости.

Юэцинь (月琴, yuèqín, «лунная лютня», приложение 2, рисунок 8) занимает особое место в инструментарии китайской оперы, символизируя полноту, гармонию и единение с космосом. Она как будто уравнивает противостояние эрху и пипы. В отличие от более энергичной пипы, юэцинь имеет мягкий и мелодичный тембр, который способствует созданию атмосферы спокойствия и умиротворения, отражая даосский идеал жизни в гармонии с природой.

Духовые инструменты в китайской опере олицетворяют связь с *ци*, а управление дыханием при игре выражает контроль над собственной жизненной силой и способность ею руководить. *Дицзы* (笛子, dízi, приложение 2, рисунок 9), бамбуковая флейта, ассоциируется в даосизме с ветром и воздухом и означает взаимоотношения человека с космосом. Ее чистый, высокий и мелодичный тембр, по мнению философов, помогает достичь состояния *увэй*. *Суона*²¹ (唢呐, suǒnà, приложение 2, рисунок 10), деревянный духовой инструмент с раструбом, обладает громким, пронзительным звуком. Он часто используется в ритуальных и церемониальных сценах изгнания злых духов и призыва благословения. Исполнение на нем символизирует решимость и способность преодолевать препятствия.

Дицзы и суона представляют воздух и огонь, где дицзы воплощает ясность и пустоту посредством интервалов, а суона с ярким тембром

²¹ Встречается перевод как *сона* [8, с. 23].

маркирует лиминальные моменты, пробуждая пространство, уравниваясь возвратом к мелодическому центру. Характерно использование широкого диапазона техник игры на дицзы, включая двойное и тройное туше, флажолеты и скользящие ноты. На суоне часто применяются форшлаги, трели, глиссандо, придающие динамичность и экспрессивность.

Ударная группа оркестра характеризует земные энергии и материальный мир, формирует ритмическую основу сценического действия, выражая разнообразие жизненных проявлений через тембровые и динамические контрасты. В частности, *баньгу* (приложение 2, рисунок 11), маленький односторонний барабан, выступает в роли пульса спектакля, задавая темп, воплощая порядок, дисциплину и социальную гармонию, реализуемые посредством широкого спектра ритмических рисунков²². Взаимодействие *гонгов* создает драматическое противостояние, отвечающее концепции инь-ян, регулирует напряжение, а мастерское применение всего ударного ансамбля обеспечивает гармоничное взаимодействие человека и окружающей среды. «Эти ритмы то стремительны, то расслаблены, то нежны, то воодушевлены, передавая глубокую красоту движения» [171, с. 35], – пишет музыковед Чжао Лян.

В конфуцианской традиции музыка (音乐, Yīnyuè) рассматривается как средство нравственного формирования, где корректность ритуала *ли* (禮/礼, Lǐ, этикет / подарок) в качестве нормативного порядка, предписывающего формулы начала / конца, типовые сигналы и ритмические «ворота» сцены, распространяется на тембр, громкость и момент вступления. В китайской опере каждый инструмент вносит уникальный вклад в «распределение» *ци* в сценическом пространстве. Так, *цзинху* (京胡, jīnghú, приложение 2,

²² Далуо (大锣, dàluó, приложение 2, рисунок 12) и сяоло (小锣, xiǎoluó, приложение 2, рисунок 13), большой и малый гонги, подчеркивают драматические моменты, создавая ощущение величия и акцентируя важные события и трансформации, при этом их резонанс отсылает к космическому эху. Наобо (饶钹, páobó, или бо, 钹, bó, приложение 2, рисунок 14) генерируют энергичные акценты, знаменуя конфликт и его разрешение, столкновение и баланс противоположностей.

рисунок 15), маленькая скрипка с пронзительным тембром, связывает дыхание певца и оркестра, задавая траекторию *ци* посредством микроглиссандо и вибрато, моделирующих жизненность, и тонкой динамики, воплощающих принцип срединности (чжун-юн, 中庸, zhōngyōng); *юэцинь* (приложение 2, рисунок 8) и *саньсянь* (三弦, sānxián, приложение 2, рисунок 16) – лютневые инструменты, добавляют приглушенное звучание, символизируя дерево (木) – рост и артикуляцию, и отделяют декламационные партии от вокальных, т. е. дисциплинируют речь-напев *нианьбай* (念白, niànbái) пунктирной пульсацией, реализуя идею ли.

Струнные инструменты посредством механической вибрации репрезентируют постоянное изменение и движение энергии *ци* во Вселенной, где такие техники игры, как щипки, удары и тремоло отражают и своеобразные формы проявления этой сферы. Взаимодействие между различными струнными инструментами символизирует гармоничное сосуществование принципов инь и ян, а общий поток *ци* проявляется в непрерывности звуковой линии и «дыхании» ансамбля, формируя целостное музыкальное полотно.

Шэн (笙, shēng, приложение 2, рисунок 17), обладающий многоголосным звучанием, своим названием («рождать») отсылает к космогоническим представлениям и в музыкальной ткани драмы выполняет функцию создания вертикальных гармонических опор, выступающих организацией и упорядочиванием многообразия и циркуляции *ци*. *Баньгу* (приложение 2, рисунок 11) и *пайбан* (拍板, pāibǎn, костяные или деревянные пластины, приложение 2, рисунок 18) задают ритмическую матрицу посредством резких атак, реализуя акт чжэнмин (正名, zhèngmíng, имянаречение) музыкального времени. *Луо* (锣, luó, приложение 2, рисунки 12 и 13) и *наобо* (приложение 2, рисунок 14), гонги и тарелки, «разворачивают» пространство, где большой далуо запускает медленные

круговые спектры, а малый сяоло и наобо обозначают локальные судьбы и поворотные моменты. В этой музыкальной фактуре, от воодушевляющих и волнующих ударных до мелодичных и нежных струнных, каждый инструмент, благодаря уникальному тембру и выразительности, выполняет свои функции и переплетается друг с другом, совместно создавая образную картину. «Музыка – это движение в осуществленной пространственной данности» [92, с. 92], – пишет Г. Г. Шпет.

Опера, в отличие от обрядовых форм, не является прямой имитацией канонических принципов, а воплощает их интерпретацию. Использование специфических ударных паттернов, предваряющих появление персонажа, представляет собой ритуализацию театрального времени. Каждому амплуа (шэн [生, Shēng], дан [旦, Dàn], цзин [净, Jìng], чоу [丑, Chǒu]²³) присваивается уникальный звуковой «эпитет», посредством которого зрительской аудитории транслируется морально-типологическая характеристика. Данный звуковой знак предшествует непосредственному действию образа, что соответствует конфуцианской концепции, в которой правильное наименование, т. е. имя, выступает необходимым условием для корректного поведения.

В конфуцианской иерархии ролей шэн, дан, цзин и чоу находят отражение в соответствующих инструментальных тембрах. В частности, высокая тесситура цзинху поддерживает образ шэн, более плотное звучание щипковых инструментов сопровождает дан, экспрессивная суона соответствует персонажу цзин, а пунктирные ритмы ударных и короткие музыкальные риффы ассоциируются с чоу. Например, после реплики

²³ В традиционной опере исторически сложилось 4 вида сценического амплуа героев: шэн – мужской образ, дан – женский образ, цзин – военные, чоу – комические образы. Жуань Юнчэнь отмечает: «Каждый из персонажей имеет внутреннее разделение по возрастному и социальному признаку или же в зависимости от характера исполнения роли [32, с. 7]. Обычно шэн делился на лао шэн (старик), сяо шэн (молодой человек), у шэн (боевые искусства кунг-фу или трюки, солдаты); дан – лао дан (старуха), хуа дан (молодая женщина).

комического персонажа чоу следует «ответ» малого гонга наобо с глиссандо, представляющий собой музыкальный аналог иронического жеста, при этом сохраняется ритуальный этикет.

В китайской опере пентатоника ²⁴, исторически соотносимая с пятистихийностью усин ²⁵, сторонами света, сезонами и органами тела, выступает не как механическое соответствие, а как модель «правильности» звучания в контексте роли и ситуации. Например, в пекинской опере превалирование характерных вокальных стилей *сипи* (西皮, Xīpí) и *эрхуан* (二, Èrhuáng), с их специфическими тесситурными и орнаментальными техниками, подается как управление метаморфозами аффектов, где переходы между модальными ядрами подобны трансформации фаз, в которых устойчивость (гун / земля) центрирует драму, а напряжение (чжи / огонь) инициирует действие.

Материалы инструментов (кожа, дерево, бамбук, металл) вписываются в символику усин не как жесткая алхимия, а в качестве эвристики сценической экономики, где дерево (корпуса лютен, палочки) символизирует рост, отзывчивость и артикуляцию движения, металл (гонги, тарелки) – сияние и границы, маркируя переходы, кожа (мембраны барабанов) – метроритм, сердечный пульс и внутреннее тепло, бамбук (флейты) – гибкость и резонанс пустоты, а смешанные конструкции (шэн) – конвергенцию элементов, являясь метафорой посредничества.

Конфуцианская идея «срединной меры» требует соответствия громкости и темпа месту и роли, где суона в лирической сцене своим резким тембром разрушает гармонию, а сдержанный баньгу в действиях боя – форму. Баланс достигается ситуационно и зависит от импровизационной

²⁴ Гун (宮), шан (商), цзюэ (角), чжи (徵), юй (羽) – ступени китайской пентатоники.

²⁵ Усин (五行, wǔxíng) в китайской философии ассоциируется с пятью элементами, из которых создаются все вещи – это земля, металл, дерево, огонь, вода.

опытности музыкантов, где практическая мудрость²⁶ дирижера группы ударных выступает как форма добродетели.

*Луогу*²⁷ с набором гонгов далуо и сяоло, тарелок наобо и барабанов баньгу и *тан* (приложение 2, рисунок 19) выполняют функцию ли, где перкуссионный «код» луогуцзин²⁸ задает ритуальные маркеры вступления, сценические смены и кульминации, соотносясь с усин как «металл и земля», структурируя время и обеспечивая устойчивость формы. Мощный удар тарелок с подхватом баньгу обозначает выход военачальника, а серия приглушенных ритмов малым гонгом – «теновой» выход антагониста.

Приведем пример отражения принципов китайской философии в применении инструментальной группы традиционной оперы.

В пекинской драме «Прощай, моя наложница»²⁹ в финальной сцене прощания³⁰ генерала Сян Юя³¹ со своей наложницей Юйцзи³² доминирует эрху (как признак начала инь), подчеркивая трагизм и скорбь Юйцзи

²⁶ Чжи, 智, zhì – мудрость.

²⁷ Гонги и барабаны – 锣鼓, Luógǔ.

²⁸ Классический набор гонгов и барабанов, свойственный китайской опере – 锣鼓经, Luógǔjīng.

²⁹ Ключевое произведение «школы Мэй Ланьфана» «Прощай, моя наложница» (霸王别姬, Bàwáng Bié Jī) отличается художественным усовершенствованием традиционного оперного пения в стиле *нань-банцзы* (南梆子, Nán bāngzǐ, южный банцзы) и по настоящее время восхищает своей виртуозностью. Характерные мелизмы (拖腔, tuōqiāng) в начале и конце фраз обеспечивают плавность и гармоничность мелодии, сглаживая переходы между музыкальными предложениями. Вокальные изменения органично соответствуют развитию сюжета и эмоциональному состоянию персонажа, что в сочетании с безупречным сценическим исполнением придает образу Юйцзи многогранность и живость, позволяя передать тончайшие оттенки ее глубокой печали и скорби. Мэй Ланьфан также обогатил вокальную партию, интегрировав в нее новые вокальные приемы с различными ритмическими рисунками, что расширило музыкальные возможности жанра.

³⁰ Сюжет оперы рассказывает о генерале Сян Юя, который борется за объединение Китая против Лю Бана, основателя династии Хань. В кульминационных сценах войска генерала окружены, а он находится на грани неминуемой смерти от рук Лю Бана. Сян Юя умоляет свою жену Наложницу Юй оставить его и спасти свою жизнь. Но та просит его не прогонять свою Юйцзи, а позволить ей умереть вместе с мужем. В заключительной сцене Юйцзи кончает жизнь самоубийством с помощью меча. См. отрывок из оперы «Прощай, моя наложница», сцена прощания. URL:<https://ya.ru/video/preview/12139488443304216775>.

³¹ Сян Юй – 项羽, Xiàng Yǔ.

³² Юйцзи – 虞姬, Yú jī.

длинными, тягучими мелодиями, отражающими безысходность. Она передает эмоциональную глубину сцены и страдания главной героини.

Таким образом, ансамбль традиционной оперы юэдуй выступает не просто аккомпанирующим звеном спектакля и выполняет поддерживающую функцию вокальных стилей, театральных мизансцен и пластических переходов, но и формирует психологический и этический образ персонажа. Инструментальное сопровождение становится отражением философско-эстетической мысли Древнего Китая и носителем традиционной культуры, в которых запечатлены моральные ценности, пространство жизни и временная протяженность бытия. Так, тембры инструментов воплощают концепцию инь-ян как взаимодействие противоположностей, пентатоническая структура отвечает принципу усин, а музыкальные паузы олицетворяют даосское понимание пустоты.

1.3. Музыкальный символизм традиционной оперы как источник содержания китайской оркестровой музыки XX-XXI веков³³

Традиционная китайская опера³⁴ представляет собой комплексное искусство, в котором каждый сценический элемент – от костюмов (戏服, xìfú) и грима (脸谱, liǎnpǔ) до пластики (身段, shēnduàn) и вокальной техники (唱腔, chàngqiāng) – обладает глубоким смысловым содержанием. Музыка, будучи неотъемлемой частью драмы, выполняет ключевую функцию в раскрытии сюжета, передаче эмоционального состояния, характеристике персонажей и, что особенно важно, материализации символических значений, глубоко укорененных в китайской культуре и философии. Музыкальный символизм китайской оперы – не просто система звуковых ассоциаций, а сложный

³³ Материалы данного раздела опубликованы в статье автора [83].

³⁴ Традиционная китайская опера – 戏曲, xìqǔ или 戏曲音乐, xìqǔ yīnyuè, один из синонимов национальной региональной драмы. Встречаются также «традиционная опера», «китайская опера», «национальная китайская драма» и т. д.

механизм, связывающий акустическую сферу с миром идей, космологией и человеческими взаимоотношениями.

Китайская драма выступает театральным представлением, наполненным синтетической знаковой системой, где звук, тембр, лад, ритм и свод пауз кодируют смыслы столь же отчетливо, как жест или цвет грима. Мелодия не столько иллюстрирует действие, сколько организует его, моделируя пространство, время и эмоциональные траектории.

Будучи достоянием «высокой» традиционной культуры, опера черпает свое эстетическое очарование в безупречном синтезе музыкальных, изобразительных, танцевальных, литературных и других художественных элементов. Основой ее исполнительского мастерства выступают «четыре искусства» (四功, Sì gōng) – «пение» (唱, Chàng), «речитатив» (念, Niàn), «исполнение роли / амплуа» (做, Zuò) и «акробатика / бой» (打, Dǎ), охватывающие фундаментальные навыки актерского мастерства, и «пять методов» (五法, Wǔ fǎ), которые включают «руки» (手, Shǒu), «глаза» (眼, Yǎn), «тело» (身, Shēn), «техники» (法, Fǎ) и «шаги» (步, Bù), представляющие собой ключевые компоненты в спектакле.

Для систематизации символических идей китайского театра необходимо подчеркнуть, что традиционное мировоззрение в Поднебесной всегда соотносилось с восприятием бытия, основанного на континуальности мышления и цикличности происходящих процессов как внутренних (личностных), так и внешних (социальных, а также связанных с природой). В такой, по утверждению Л. А. Швачкиной, «правополушарной культуре <...> человеческого мозга хранятся зрительные образы [конкретные и единичные – С. Ч.] и музыкальные мелодии. [Китайцам] выразить звуки буквенно очень трудно, поскольку они слышатся и воспринимаются иначе, чем представителями первых [левополушарных, к которым относятся западные народы]» [87, с. 160]. Такая целостность мирозерцания строится на интуитивном ощущении Вселенной, что в свою очередь порождает

пластическое чувствование и использование представлений вместо понятий, основанных на эмоциональных переживаниях. «В основе этого акта лежит деятельность нравственного сознания. <...> Противоречия в объекте выступают не как противоположности, а как взаимодополняющие начала при одновременно подчиненном положении одного из них по отношению к другому» [87, с. 160].

Наиболее полное проявление данной символики наблюдается в пекинской (京剧, jīngjù, цзиньцзюй) и куньской операх (崑曲, Kūnqǔ, куньцюй), однако основополагающие принципы прослеживаются и в других разновидностях. Иллюстрацией могут служить пять основных звуков – пентатоника, традиционно ассоциирующиеся с пятью стихиями и соответствующими им моральными смысловыми категориями. Например, гун – «центр» (земля, устойчивость) задает опору и порядок; чжи – «огонь», вспышка воли и героизма; юй – «вода», мягкость, скорбь, ночь. Переходы между опорными звуками читаются как смена состояний мира, а не просто модуляции. Лады и устои не столько изменяют наклонение, сколько моральную перспективу сцены: героическое возвышение, смиренное размышление, траурное прощание. «Богатые и разнообразные средства художественного выражения придают китайской опере уникальную эстетическую ценность» [123, с. 7], – констатирует Ло Ифэн.

Наряду с рассматриваемой знаковостью выступает пятицветность – красный, золотой, синий, зеленый, черный, не просто создающая градиентную атмосферу представления, но обозначающая социальное положение героя, его характер, антагонизм и т. д. Жуань Юнчэнь также выделяет признаки для первой части оперы – красный, зеленый, черный, белый, желтый и для второй – синий, фиолетовый, светло-зеленый, розовый, молочный [32, с. 10].

Изобразительный символизм в китайской опере имеет свое выражение в статических и картинных позах актеров, подобных стилистике иероглифического начертания, гравюре или живописи, колористическом

сочетании водных красок или туши, а также проявляется в музыкальной ткани произведения – значительных паузах, декламационной специфической орнаментальной интонации, подобной мазку кисти по пергаменту, точечных ударах перкуссионной группы. Скользящие интервалы, портаменто и микронадстройки на опорных ступенях представляют собой своеобразную «каллиграфию» эмоций, где каждая вокальная вариация служит не просто украшением, но и грамматическим средством передачи тонких смысловых оттенков, позволяя дифференцировать такие состояния, как стыд и печаль, гнев и негодование. Смена между речитативом и пением выполняет драматургическую функцию. Первый поддерживает развитие фабулы и ритуальные аспекты, в то время как второе раскрывает внутренний мир персонажа. Переход между этими формами сигнализирует о смещении фокуса внимания от общественно значимого к личностно-психологическому.

Цветовая гамма грима и костюма в китайской опере находится в тесной синкретической связи с ладовой и тембровой средой. Например, красный цвет, символизирующий верность и огонь, часто сопровождает яркий звук лада чжи, тогда как черный цвет, ассоциирующийся с прямоотой, поддерживается плотным исполнением лада гун, а зеленый, олицетворяющий неудержимость, – подвижными мелизмами. В то же время пластика движений, включая шаги и удары ногой, «впаяна» в ритмическую структуру, превращая сцену в музыкально-кинетическую партитуру, где каждый жест приобретает значение слога. «Элементы звучания, объективно воздействующие (внешне созерцаемые), обладают не меньшей протяженностью, чем краски, состав мрамора и соотношение масс в скульптуре, живописи и архитектуре. Звуки имеют меру и вес, и в этом смысле воздействие музыки всецело подчиняется нормам искусств, прикрепленных к реальной данности» [92, с. 91], – заключает Г. Г. Шпет.

Существенным признаком музыкально-изобразительного символизма выступает исторически сложившийся и философски обоснованный трансвестизм в представлении того или иного персонажа. Так, в южных

традициях все роли исполняются исключительно женщинами, в северных школах (например, пекинская опера) в спектакле задействуются только мужчины³⁵. Даосы утверждают, что материя как таковая не имеет значения, она изменчива и текуча, женское и мужское, как инь и ян, взаимопроникаемы и взаимозаменяемы. Постигание сути противоположного гендера для дань или шэн становится актерской сверхзадачей, подвластной только самому одаренному. Гань Бао пишет: «Какую стихию кто-то усвоил – такой он обретает облик; какой облик кто-то обрел – такие у него возникают свойства» [16, с. 159]. Фальцетные регистры у партий дань подчеркивают «изысканную слабость» и цивилизованную сдержанность, а грудная опора шэна — достоинство и этическую устойчивость.

В музыке такая модификация выражается не только в вокале, но и инструментальном аккомпанементе, где, как упоминалось выше, эрху и юэцинь олицетворяют мягкое и мелодичное начало, а пипа или сяолу – маскулинное и воинственное. Лирические мелодии эрху, героические монологи пипы создают сложную динамику, отражающую внутренние противоречия персонажа или баланс сил в сюжете. В такой тембровой борьбе инструменты как будто меняются ролями.

Вокальные партии (唱腔, chàngqiāng, чаншэн) в китайской опере обладают глубоким символическим значением, оттенки которого варьируются в зависимости от типа персонажа и манеры исполнения. Так, вокальная техника «длинное пение» (慢唱, Mǎnchàng, маньчан) используется для передачи таких сложных и глубоких эмоций, как размышление, печаль или тоска. Замедленный темп и протяжные ноты позволяют слушателю погрузиться во внутренний мир персонажа. «Быстрое пение» (快唱, Kuàichàng, куайчан) применяется для изображения динамичных сцен, оживленных диалогов, или комических моментов. Скорость и четкость исполнения подчеркивают энергичность образа или живость ситуации.

³⁵ С начала 1950-х годов данная традиция попала под запрет постановлением коммунистической партии КНР.

«Витиеватое пение» (花唱, Huāchàng, хуачан), ассоциируемое с женскими ролями, передает грацию (优雅, yōuyǎ), нежность, а также скрытые эмоции. Медленные и распевные мелодические линии, исполняемые на эрху или дицзы олицетворяют размышления, печаль или мудрость и символизируют даосский принцип покоя и созерцания увэй³⁶.

Чжао Сунгуан подчеркивает, что эмоция в речи или пении выступает значимым компонентом: «Интонации выражения, обладающие заразной энергией, служат инструментом для формирования театральных амплуа. Их развитие и усиление в музыке представляется крайне важным. Это играет незаменимую роль в создании образных, живых, легко воспринимаемых, чрезвычайно притягательных и полных жизненной энергии мелодий. Способность улавливать суть интонации выражения позволяет многим мастерам создавать произведения, которые, подобно плачу и повествованию, глубоко трогают слушателя» (Цит. по: [115, с. 59]).

В современной пекинской опере «Чистая земля»³⁷ композитор Гуань Яньон использует музыкальный язык для создания темы, призванной передать скорбь персонажа. Примером тому служит изменение от медленного темпа в начале сочинения к постепенному ускорению. Динамика насыщена акцентами, а в последовательностях слогов «есть» («是») применяется структура *дуоцзюй*³⁸ с одной нотой, исполняемой на слог. Мелодия вокального слога «туловище» («軀», Qū) включает непрерывные нисходящие глиссандо. В партии Чэнь Цзюань, ария «Закатное солнце, тишина вокруг» («落霞满天万籁寂»), наблюдается переход от свободного ритма (саньбань, 散板, Sànbǎn) к быстрому сопровождению ударных (гуньбань, 滚板, Gǔnbǎn, приложение 1, пример 6). Эта часть исполняется Чэнь Цзюань после того, как она обнаруживает факт употребления наркотиков ее мужем

³⁶ Созерцание от костюмов и грима до пластики и вокальной техники – 无为.

³⁷ Гуань Яньон «Чистая земля», «一方净土», 1999 г.

³⁸ Последовательное, как бы нанизанное друг на друга исполнение фраз – 垛句, Duǒjù.

Лян Линьсэнем. Текст передает всю глубину боли героини, серьезность ситуации и ее неотложность³⁹.

Музыка традиционной оперы представляет собой комплексный и сложно структурированный раздел национальной китайской музыки. Вокальная и инструментальная партии являются органичным единством и неотъемлемой частью оперного искусства, а аккомпанемент⁴⁰ выступает узнаваемой чертой представления. Тематический план может стремительно меняться, интонационно варьируя от высоких и возбужденных нот до нисходящих сладкозвучных потоков. Фактура сопровождения отличается исключительной изменчивостью, выступая мощным носителем символических значений и способной создавать определенную атмосферу. «Инструмент, посредник и носитель, – эти три основных элемента “материального выражения” в искусстве оперы куньцзюй создают фантазийную реальность – сочетание реальных и эстетических образов в контексте традиционного китайского искусства» [45, с. 69], – пишет музыковед Люй Цяньхао.

Соло флейты дицзы часто символизирует одиночество, ностальгию и связь с природой через имитацию пения птиц, шума ветра, журчания воды, используется не только для акустического декорирования театральной картины, но и аллегорической связи между персонажами и окружающим миром. Стиль игры на пипе в пекинской опере характеризуется величественностью и сдержанностью, в то время как в куньской он отличается большей тонкостью и нежностью. Применение подобных

³⁹ В саньбань три вокальных слога «лянь линь сэнь» («梁林森», Liáng Lín Sēn) звучат в высокой тесситуре с двумя ферматами на последних двух нотах, отражая возбужденное состояние. Следующий, свободно исполняемый гуньбань, передает Чэнь Цзюань страдания от полученного известия о несчастье. Гуньбань, также известный как кубань (哭板, Kūbǎn, плачущий ритм), отличается вокальными фразами, выстроенными по принципу дуоцзюй. Несмотря на общий свободный ритм, плотное расположение слогов создает ощущение их накопления. Именно такое исполнение саньбань, с использованием «плотно сплетенных» фраз дуоцзюй, развивает его характерную функцию свободного лирического выражения, не ограниченного временными рамками.

⁴⁰ Гармоничное сочетание пения и сопровождения – 唱伴相融, Chàng bàn xiāng róng.

техник позволяет пипе выражать эмоционально приподнятое настроение посредством зажатого щипка⁴¹ или создавать атмосферу скорби, используя техники натяжения и отпускания струны⁴². В опере «Три перекрестка» («三岔口») два воина пытаются сразиться в темноте. Динамичное звучание пипы в ансамбле с перкуссией подчеркивает их неуклюжесть и комичность ситуации, а также изображает активное, внешнее проявление силы, но в данном контексте – дезорганизованной.

Инструменты, такие как боевой барабан, гонг, деревянные рыбки и малые тарелки, выступают не просто фоном, а системой оповещения и комментирования. В частности, три удара гонга могут сигнализировать об открытии ворот и начале парадного выхода, а дробь барабана – исполнении клятвы или вызове. Ритмическая плотность в драме определяется чередованием сильных долей («бань», 板, Bǎn) и вариациями темпа, обозначаемыми как «мань» (慢, Mǎn, медленно) и «куай» (快, Kuài, быстро). Ускорение в рамках одной музыкальной формы выступает не только динамическим эффектом, но и символическим маркером нарастания фатальности или развития судьбы. Кроме того, использование пауз и редких акцентов способствует конструированию невидимого пространства, создавая ощущение дальнего пути, пустого дворца или наступления ночи, при этом тишина сама по себе становится значимым музыкальным знаком, а не просто отсутствием звука.

Сочетания же струнной группы способны передавать широкий спектр эмоций, от нежности и любви (爱情, àiqíng) до скорби (悲伤, bēishāng) и отчаяния (绝望, juéwàng). О компонентах оркестра с точки зрения философской мысли пишет С. А. Гудимова: «Музыкальные инструменты в сознании китайцев связаны с основными элементами мироздания. В трактате “О музыке” Сюньцзы (ок. 315–236 гг. до н. э.) говорится, что барабаны подобны небу, колокола – земле, литофоны – воде, флейты –

⁴¹ Техника зажатого щипка на пипе – 夹弹, цзядань.

⁴² Техника опускания струны на пипе – 推拉, туйла.

звездам, солнцу и луне. Согласно конфуцианской философии, Небо идеально может выразить только музыка. Даосская концепция сущности мира у Чжуанцзы связывает воедино музыку естественных голосов природы с голосами рукотворных музыкальных инструментов» [20, с. 171].

Национальная опера отличается мелодическим разнообразием, которое обусловлено широким усвоением различных стереофонических элементов. Являясь сокровищем традиционной китайской культуры, драма в процессе своего эволюционирования непрерывно заимствовала и интегрировала сущность иных форм искусства, что способствовало формированию ее уникального стиля: от раннего фольклора и утонченной придворной юэ до мягкости цзяннань сичжу и грубости северной духовой и ударной музыки. Китайская опера умело синтезирует эти влияния, демонстрируя исключительное стилистическое многообразие.

Окраска является своего рода «маской», поскольку каждая партия-тип имеет свой специфический акустический лексикон. Цзинху с его высоким, пронзительным звучанием подчеркивает публичность, эрху и юэцинь вносят интимность, суона, подобно «трубному зову», несет военную или ритуальную семантику, а сяо и дицзы ассоциируются с природными мотивами, ощущением дали и тоски. Оперное искусство, возникшее из древних песен и танцев, естественным образом сформировало традиционную особенность «поддержки вокала инструментами и ритмизации танца» («托腔, 节舞»).

Аккомпанемент как материальное средство выражения театральных вокальных стилей оказывает значительное влияние на их выражение и играет важную роль в процессе эволюции и развития традиционной драмы. Исследователь оперы чуаньцзюй (川剧, Chuānjù) Сюй Цзянь, характеризуя палитру перкуссии, пишет: «Тембры китайских ударных инструментов рельефны и выразительны, их звучания напоминают реплики и возгласы человека. Артисты могут, в зависимости от сюжетной линии, выбирать подходящий инструмент с нужным тембром для конкретной комбинации.

Большое внимание уделяется способу удара в барабаны и гонги, требующего особого мастерства: китайские барабаны обладают особой чувствительностью к прикосновению, они способны выдавать множество оттенков ударного звука. Благодаря этому качеству ударные инструменты в Сычуаньской опере отлично играют роль рельефных аккомпанементов, сопровождающих пение» [65, с. 291].

В опере для драматического обострения сюжета последняя фраза текста намеренно опускается и заменяется соответствующим действием. Такой прием называется *сао* (扫, Sǎo, сметать) или *сао тоу* (扫头, Sǎo Tóu, сметающий звук) и терминологически обозначает партитуру ударных инструментов, преимущественно гонгов, сопровождающей эту сцену. В качестве иллюстрации можно привести эпизод из оперы «Тоуцзюнь Бьяляо» («投军别窑», Tóujūn Biéyáo). Сюэ Пингуй (薛平贵), покидая сцену, поет последние строки монолога «Ты вернись в холодную хижину и потерпи, я устрою все на военном фронте. В это время я не могу думать о любви мужа и жены». На четвертой фразе, где Ван Баосюань (王宝钏) держит Сюэ Пингуя, происходит замена слов действием, заключающемся в отталкивании Ван Баосюань (王宝钏) и ее падении. В этот момент включается сопровождение *сао тоу*. Вариативность этого приема проявляется в модификациях, таких как «малый сао тоу» («小扫头») и «быстрый сао тоу» («快扫头»), которые регулируются скоростью и продолжительностью эпизода.

Также в китайской опере широко применяется ударная форма *ку тоу* или «плачущая голова» (哭头, Kū tóu). Она представляет собой специфический ударный паттерн, используемый в пекинской опере для акцентировки вокальной формулы плача, исполняемой персонажем. Существует разновидность этого приема *санбань чжун де кутуо* (散板中的哭头, Sànbǎn zhōng de kū tóu, Плачущая голова в санбане) и применяется в ариях, исполняемых в свободном темпе санбань (散板, Sànbǎn). Классическим примером является сцена оплакивания Чжугэ Ляном (诸葛亮) обезглавленного

Ма Су (马谡) в опере «Стратегия пустого города» (空城计, Kōngchéngjì), где его восклицание «Ма Су! Советник! Ааа!» («马谡! 师傅! 啊! ») сопровождается гонгами и баньгу не в хаотичном порядке, а с подчеркиванием каждого слова⁴³.

В структуре оперного представления тембр выступает в качестве устойчивой знаковой структуры, маркирующей архетипические характеристики персонажа. Разграничение стилистических модусов сипи и эрхуан выстраивается на основе оппозиции «экстравертность – интровертность». Высокая спектральная плотность и яркость сипи коррелируют с публичным, героическим жестом, тогда как «темные» колористические решения эрхуан создают условия для передачи экзистенциальной рефлексии или скорби. Вокальная типология, закрепленная за амплуа, усиливает этот принцип: острота и пронзительность мужских голосов в типажах ушэн и хуалянь⁴⁴ служат инструментом характеристики внешнего, экспансивного начала, выражая решимость и брутальность.

Видный отечественный ученый В. П. Шестаков, изучающий эстетику стран Востока, пишет: «Символика занимала исключительно большое место в истории китайской музыки. Каждый музыкальный инструмент символизировал определенное явление природы. <...> Семь струн инструмента символизируют семь планет (звезд). Подобные представления находили свое выражение и обоснование во многих китайских исследованиях по теории музыки, в практических руководствах и пособиях» [50, с. 159].

В заключении настоящей главы подчеркнем, что философско-эстетические основания развития китайской оркестровой музыки зиждутся не только на столпах древней мысли – даосизм и конфуцианство, но и на народных верованиях, которые воплощаются как в мифологическом

⁴³ Пример использования ку тоу см.: Перкуссия в пекинской опере. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1X9vSekEyY/>.

⁴⁴ Персонаж с раскрашенным лицом – 花脸, Huāliǎn.

понимании строения Мира, так и техниках игры на фольклорных инструментах.

Языковая составляющая китайской устной и письменной речи в качестве интонационно-графического элемента выступает не только компонентом организации нотного текста, но и методом структурирования оркестровой фактуры по принципам идеографии и национального изобразительного искусства. Инструментарий традиционной оперы в религиозном мировоззрении древних китайцев выступает олицетворением Вселенской гармонии и порядка, где каждый компонент системы являет собой модель микрокосмоса.

Музыкальный символизм как фундаментальный элемент художественного языка традиционной китайской оперы обеспечивает передачу сложных смыслов, выходящих за рамки линейного повествования. Сочетание тембра, ритма, мелодии, вокальных стилей и инструментальных ансамблей создают многослойное произведение искусства. Понимание этой знаковости не только обогащает эстетическое восприятие, но и позволяет проникнуть в глубинные философские и культурные основания китайской цивилизации. Как каждый штрих несет в себе смысловую нагрузку, так китайская драма посредством своей образности раскрывает богатство внутреннего мира и космологических представлений китайского народа.

Национальная опера в данном контексте выступает синтезом «высоких» учений и фольклорных компонентов, которые нашли свое воплощение в устном профессиональном творчестве в виде пения, декламации, оперного ансамбля, пластики, жестах, шагах, изобразительных позах и цвете, а также концепции «пустоты и тишины», выраженной в музыкальных и драматических паузах, взгляде и тоновой системе языка.

Традиционная драма благодаря своей всеобъемлющей роли в культурной жизни Китая явилась источником творческого композиторского поиска и исполнительского пути для современного оркестра.

ГЛАВА 2. КОМПОНЕНТЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ОПЕРЫ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКИ В КИТАЕ

Историческое развитие Китая характеризовалось активными межэтническими контактами, которые способствовали постоянному появлению новых музыкальных инструментов и обогащению существующего инструментария. Являясь неотъемлемой частью традиционной культуры, китайская опера с ее разнообразными жанрами раскрывает уникальное художественное очарование, которое связано с региональными особенностями, выраженными как в вокальных стилях, так и инструментальном сопровождении. Пекинская (京剧), сычуаньская (川剧), юэская (越剧), куньская (昆剧) оперы как хорошо известные, а также менее популярные миньская (闽剧), цюаньчжоуская опера гаоцзя (泉州高甲戏), наньинь (南音), гэцзайси (歌仔戏) из Сямыня и Тайваня обладают своими уникальными особенностями не только в языке и форме исполнения, но и в музыкально-эстетическом и акустическом выражениях.

В отличие от таких видов китайской драмы, как образцовая революционная опера, современная пекинская опера или народная опера (например, нуо-опера) *национальная традиционная опера*, с одной стороны, имеет черты фольклорной театра, а именно региональность, анонимность автора (лишь в некоторых случаях известны драматурги, на сочинения которых имеются оперные постановки), коллективность творческого процесса, бесписьменная форма бытования, многовариантность (известна опера «Пионовый павильон» в постановке цзиньцзюй и куньцзюй), бифункциональность, устоявшаяся в веках структура, не подверженная стихийному изменению, и т. д., а с другой – является устным профессиональным сценическим творчеством.

Национальная традиционная опера выступает не только уникальным и самобытным видом устного профессионального творчества народного наследия Китая, но также имеет обоснованные с музыковедческой, культурологической, исторической и политической точек зрения отличия от других видов театрального искусства КНР, в частности образцовой революционной оперы и современной пекинской оперы как более поздних по происхождению и имеющих концептуально отличный подход к созданию спектакля.

Отталкиваясь от данных признаков, мы дифференцируем настоящий вид китайского оперного искусства от других и в диссертации обращаемся к претворению именно этих локальных жанров.

2.1. Влияние юэдуя на становление современного оркестра национальных инструментов⁴⁵

В рамках традиционного китайского оркестра приоритет отдается достижению ансамблевой монолитности и тембровой соразмерности. Прецизионная координация внутри инструментального ансамбля обеспечивает создание многослойной, сбалансированной акустической фактуры, исключая доминирование отдельных регистров в пользу общего гомогенного звучания.

Иллюстрация тембральных качеств, например, гучжэна (чжэна), эрху, характеризующихся мягкостью и благозвучием, делает их оптимальными для выражения тонких и деликатных эмоциональных состояний. Напротив, дицзы и суона обладают высокой и яркой окраской, эффективно применяющейся для создания атмосферы радости и оживления.

Система построения народного оркестра⁴⁶ Китая зиждется на синтезированных формах различных культурных контекстов. С одной

⁴⁵ Материалы данного раздела опубликованы в статье автора [79].

стороны, особое влияние на формирование группы оказывают европейская симфоническая структура⁴⁷ и российская андреевская доктрина⁴⁸, а с другой, дворцовый церемониал [56], фольклорное наследие народов Поднебесной и китайская традиционная опера. Так или иначе основой для инструментального наполнения всегда выступает темброво-колористический замысел автора.

Янь Цзянань дает такое определение: «Оркестр китайских народных инструментов (кит. 中国民族乐团 – букв. – китайский народный оркестр), созданный по образцу симфонического, исполняет обработки традиционной музыки и произведения китайских композиторов <...> Его масштабный состав опирается на народные инструменты основного этноса Китая хань и сочетает в себе духовые, ударные, струнно-смычковые и щипковые инструменты» [96, с. 129]. Здесь исследователь обобщает музыкальное наследие КНР как в происхождении инструментов, так и в репертуарном плане.

Данный вопрос требует необходимого разъяснения и дополнения.

Китай на протяжении своего исторического пути демонстрирует выдающуюся способность к абсорбции и интеграции инокультурных влияний в свою собственную цивилизационную систему. В контексте развития музыкального творчества этот процесс наглядно иллюстрируется трансформацией ряда инструментов, первоначально заимствованных из других культур. Так, флейта дицзы исторически именуется цянской флейтой (羌笛), ударный баньгу, использующийся в опере, изначально называется цзегу (羯鼓), а хуцинь происходит от монгольского сицинь (奚琴), суона же привезена из Персии. По мере развития песенного и танцевального

⁴⁶ В диссертации оркестр национальных инструментов, оркестр народных инструментов, народный оркестр используются как синонимы.

⁴⁷ Подробнее см.: Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня: дис. ... канд. искусств. М., 2020. 203 с. [95].

⁴⁸ Подробнее о влиянии оркестра русских народных инструментов, созданного В. В. Андреевым, см.: Ван Юнь. Оркестр народных инструментов Китая в контексте музыкального искусства XX века: дис. ... канд. искусств. СПб., 2024. 199 с. [10].

музыкального искусства происходит активное поглощение большого количества ударных инструментов, включая гонги, различные виды барабанов с фиксированной и нефиксированной высотой звука, а также многообразие инструментов типа пипы, которая ведет свое происхождение от народа ху, не являющегося ханьским и живущим к северо-западу от Древнего Китая. Эти элементы традиционного оркестра, пройдя процесс адаптации и трансформации, «ханизируются», став неотъемлемой частью китайской музыкальной традиции.

Далее Янь Цзянь утверждает: «В оркестре не хватает струнных инструментов, охватывающих средний и низкий регистры, поэтому трудно добиться насыщенного пространственного звучания. <...> на основе скрипки эрху были созданы модифицированные видовые инструменты: даху, лоуху и гэху, а на основе контрабаса появились лаху и басовый мату. И все же их звучание не было в полной мере удовлетворительным. В связи с этим сегодня многие оркестры используют виолончель и контрабас, что позволяет сделать звучание басовой партии более чистым и сочным» [96, с. 132]. На наш взгляд, использование западных басовых струнных связано не только со спектрометрическими компонентами звуковой фактуры, но в значительной мере опирается на внедрение западных норм в китайское музыкальное творчество.

Следует отметить, что развитие китайских смычковых инструментов характеризуется более поздним появлением по сравнению с ударными, духовыми и щипковыми инструментами. Пионером в семействе струнных становится сицинь, который изобретается в период династии Тан представителями народа си (奚族) – одной из северных этнических групп современного Китая. Согласно «Книге музыки»⁴⁹ (乐书) Чэнь Яня (陈吟) эпохи

⁴⁹ Энциклопедия «Книга музыки» Чэнь Яня, написанная во времена династии Северная Сун в первый год основания королевства Чжунцзин (1101), содержит 200 томов текста и 20 томов оглавления. Книга разделена на две части. Ч I: «Толкование» представляет выдержки из глав о музыке в десяти священных писаниях, таких как «Книга обрядов», и объясняет их. Ч II: «Теории музыкальных графов» помимо обсуждения, оснащена 540

династии Сун сицинь является «хуской музыкой, происходящей из Сяндэна (弦登)» [100, с. 23], что свидетельствует о его признании как «музыки, любимой народом сибу» [100, с. 23]. Изначально исполнение на сицине (или хуцине) осуществляется с использованием бамбуковой щепки, зажатой между двумя струнами. Переход к использованию конского волоса для струн данной лиры начинается в северо-западном регионе Китая в период правления Сун.

В эпоху династии Цин хуцинь получил широкое распространение в оперной музыке. На основе «материнской» модели были разработаны инструменты с разнообразными темброво-стилистическими особенностями. Постепенно развитие хуциня привело к его доминированию в оперном аккомпанементе, вытесняя традиционную роль духовых и ударных составов. Данная группа стала ведущей во многих оперных жанрах в Китае, получив названия «главный ху» (主胡) или «чжэнчан хуцинь» (正场胡琴), что способствовало новому расцвету сценического искусства.

Примерами такого многообразия служат прототипы, используемые в различных оперных направлениях: в банцзы применяются банху различных модификаций; в пихуан – цзинху (京胡); в кантонской опере – юэху (粤胡); в люй – чжуйху (坠胡, приложение 2, рисунок 20); в хуагу – датунху (大筒胡); в цюнь – чжуху (竹胡); в лун – сыху (四胡). Помимо этого, существует множество других разновидностей, таких как люху (柳胡), еху (椰胡), лэйху (擂胡) и др., дифференцированные по регистрам (высокий, средний, низкий).

Творческая деятельность национального оркестра в области локальных звуковых форм привела к тому, что народные мелодии на протяжении длительного периода времени являлись центральным объектом внимания для значительного числа композиторов Нового Китая. Под руководством таких выдающихся деятелей, как Хэ Лутин и Ма Сыцун народные

иллюстрациями, включая теорию музыки, музыкальные инструменты, вокальную музыку, танцевальную акробатику и церемониал. В диссертации мы ссылаемся на более позднее издание 2021 года [185].

музыканты активно привлекались к работе в профессиональных образовательных учреждениях и оркестровых коллективах. Это способствовало масштабному исследованию, систематизации и обработке народной музыки, результатом чего стало создание множества новых произведений. Ван Юнь в диссертации «Оркестр народных инструментов Китая в контексте музыкального искусства XX века» отмечал: «Хэ Лутин (1903–1999) выступал за глубокое изучение акустических свойств и технического устройства традиционных китайских и европейских музыкальных инструментов. Этот опыт, по утверждению Хэ Лутина, должен был стать основой для реконструкции национального инструментария» [10, с. 39].

Музыковед Чжэн Цзиньвэнь, основывая в 1919 году Великий оркестр Востока (大同乐会), закладывает доктрину поиска новых звуковых решений в контексте современного национального оркестрового искусства, где особое внимание уделяется разработке отчетливо выраженных региональных народных музыкальных красок и их трансформации в западном звуковом пространстве, охватывающем высокие, средние и низкие регистры. На основе сочинений Пэн Сювэня «Приказ генерала» («将军令», 1954), «Цветы и полная луна» («花好月圆», 1954), «Танец Аси» («阿细跳月», 1954) апробируются духовые, смычковые, щипковые и ударные группы национального оркестра, сформированные Жэнь Гуаном и Не Эрмом в 1932 году на примере кантонской мелодии периода династии Цин «Цветные облака, преследующие луну» («彩云追月», 1932) по одноименной национальной композиции.

Отметим, что оперные оркестры и народные оркестры с точки зрения функционального значения, методов оркестровки, музыкального языка выступают различными ансамблевыми образованиями. Оперные составы являются неотъемлемыми компонентами сценического искусства китайской драмы, где все элементы действия подчинены драматургии, раскрываются

в сюжетной линии посредством развития образа и участвуют в создании персонажа, унификации и регулировании театрального ритма, что и составляет основное содержание. Аккомпанемент обеспечивает сопровождение арий и музыкальные фрагменты для переходов, служа средством выражения содержания спектакля и передачи эмоциональных переживаний героев.

По мере развития и повышения эстетических запросов аудитории, состав оркестров китайской оперы претерпел значительное укрупнение и диверсификацию. Ранние оркестры, как правило, включали преимущественно ударные инструменты и насчитывали от семи до десяти музыкантов, что было обусловлено высокой полиинструментальной компетенцией исполнителей. Такие поговорки, как «семь занятых, восемь не очень занятых» («七忙八不忙») или «семь – плотно, восемь – свободно, шесть человек хватаются за всё» («紧七慢八, 六个人瞎抓») отражают эту реалию численности и распределения нагрузки в традиционных оркестрах. Отчасти это связано с особенностями индивидуального строения и строя каждого отдельного инструмента. По высказыванию Янь Цзяня, «поэтому даже сочетание инструментов одной группы чревато проблемами в плане унисонного звучания. Однако именно в этой разнородности инструментов заключается особый колорит оркестра, придающий национальную характерность» [96, с. 132].

В XX веке на рубеже становления оркестрового исполнительства одним из репрезентативных оперных жанров выступил цзиньцзюй (пекинская опера), вобравший в себя не только элементы фольклора, но и уникальные компоненты других региональных опер. Он явился кульминацией развития традиционного оперного искусства и олицетворял собой наиболее совершенную систему вокальных стилей в истории китайской театральной музыки. Во-первых, это связано с развитием певческих школ, которые определили профессионализацию оперы в европейском значении, что обусловило популяризацию жанра за рубежом,

а также окончательному оформлению стилей пения сипи (西皮) и эрхуан (二黄) как основополагающих и контрастных с точки зрения исполнительской и интерпретационной подачи. Во-вторых, природная подвижность и творческая эмпатия пекинской оперы к другим видам искусства и пластики позволили внедрить, переработать и синтезировать различные исполнительские направления в своем театральном пространстве, в конечном счете определившие ее доминирование над другими оперными региональными жанрами. В частности, многообразное применение инструментов выступило катализатором обогащения вокальных стилей в китайской опере.

За длительный период развития в различных районах Китая сформировались аккомпанирующие инструменты со своей уникальной спецификой, которые впоследствии были интегрированы и всесторонне применены в пихуан⁵⁰. Например, аутентичный струнный квартет «Сянь Со Цзи» (弦索伙), характерный для исполнения фольклорных песен Северного Китая и состоящий из саньсяня, пипы, гучжена, эрху или их разновидностей, а также южные гонги и барабаны иянской оперы получили комплексное осмысление и нашли свое применение в пекинской драме. Сохраняя фундаментальные характеристики традиционного ведущего хуциня, описанного ранее, оркестр развивал особые функции различных национальных инструментов. Это привело к формированию ядра из четырех основных инструментов или «Четырех великих предметов» («四大件»): пекинского хуциня, эрху, саньсяня и юэциня. В дополнение к этому оркестровое сопровождение обогащалось разнообразными по тембру духовыми и перкуссией, состоящей из барабанов, трещоток, гонгов и др., что в сочетании придавало музыкальному оформлению чрезвычайное богатство и красочность.

⁵⁰ Пекинская опера, цзиньцзюй и пихуан являются синонимами. Если первый вариант выступает переводом второго на русский язык с китайского, то пихуан возник из слияния двух ведущих вокальных стилей пекинской оперы – сипи и эрхуан – и предстает собирательным названием.

Анализ процесса формирования и эволюции музыкального содержания пекинской оперы позволяет комплексно проследить механизм, посредством которого аккомпанирующие инструменты играют фундаментальную роль как в формировании оперной специфики, так и в эволюции вокальных стилей. Изучение взаимодействия оркестрового сопровождения и вокальной партии в пихуан открывает глубокое понимание динамики жанрообразования и стилевой трансформации в китайской музыке.

Лю Дунпо в статье «Вэньчан и учан в оркестрах китайской оперы» («戏曲乐队的文场与武场», 2005) [127] выделяет три ключевых периода развития оркестрового состава: до 1949 года, 1949–1964 годы и после 1964 года – этап «современных пьес» [127, с. 64].

На первых двух этапах изменения были относительно незначительными и сводились к добавлению отдельных инструментов. Например, до 1949 года пекинская опера преимущественно использовала цзинху, цзинэрху (京二胡), юэцин, суону и дицзы. После 1949 года состав пополнился сяосаньсянь, жуань (阮), пипой, шэном, эрху, а также виолончелью и контрабасом. Состав основных аккомпанирующих ансамблей подвергался значительным изменениям, которые можно классифицировать по трем основным механизмам: возникновение, замена и дополнение. В первом случае новые инструменты, такие как струнные смычковые, вводились в состав, изначально их не имевших. Так, в шаньдунской опере уинь (五音戏, дословно пятитоновая опера), первоначально опиравшейся исключительно на ударные, струнные, в основном гаоху (高胡), добавлены лишь в начале 1950-х годов. В хэнаньской опере щипковые инструменты впоследствии заменены на более громкий чжуйху (坠胡). Кроме того, имели место случаи добавления новых инструментов. Показательным примером является пекинская опера, где в процессе многолетней практики Мэй Ланьфан и Ван Шаоу совместно разработали два новых эрху,

предназначенных для аккомпанемента основному эрху, что впоследствии привело к формированию ансамбля из «трех великих инструментов» [161, с. 39].

Кардинальные изменения произошли с появлением образцовых революционных опер, основанных на принципах пекинской драмы. Это стало не просто количественным расширением, а качественным скачком, превосходящим по масштабам, глубине, охвату и влиянию всех предыдущих этапов в истории оперы. Наиболее ярким проявлением стало усовершенствование состава оркестра. Наряду с выделением национальных инструментов, осуществлена интеграция западной духовой группы. Это обогатило тембровую палитру оркестра и значительно усилило его выразительные возможности.

В 1960-е годы в сфере современных постановок пекинской оперы осуществлены значительные художественные инновации, которые радикально трансформировали оркестровое сопровождение и формы исполнения. В аккомпанирующих инструментах и оркестровой организации происходило активное применение инструментов симфонического оркестра и использование техник симфонической музыки для аккомпанемента вокальным партиям. Ярким примером стали современная кантонская опера «Красный фонарь» («红灯笼»), исполненная с фортепиано. Оперы «Шацзябан» («沙家浜») и «Взятие горы Вэйху» («智取威虎山») включали виолончель и партию медных духовых. Данные образцы являлись экспериментальными сочинениями, в которых простое обогащение аккомпанемента выходило за рамки создания новых выразительных средств для раскрытия музыкальных образов. Чэнь Хуэйцзян писал: «Эти постановки предложили свежий взгляд на музыкальную ткань пекинской оперы, продемонстрировав качественно новый стиль, отличающийся от предыдущих» [184, с. 55].

В XXI веке оркестровый оперный состав отличается различными конфигурациями инструментов и численностью участников. Так, труппа шанхайского театра юэцзюй в традиционной постановке «Избранные отрывки из традиционных произведений Фань Жуйцзюань» («范瑞娟传统剧目选

段») насчитывает 18 музыкантов, которые совмещают игру на нескольких инструментах из различных групп. Хунаньский театр сянцизюй в современной опере «Лунный пирог» («月亮粑粑») имеет внушительное количество исполнителей из 40 человек. В итоге развитие китайской оперы корректирует оркестровое наполнение. Увеличение численности оркестра более чем в два раза свидетельствует о тенденции к расширению. Такая модернизация юэдуэй привела к появлению оркестра народных инструментов, состоящего из духовых, ударных, щипковых и смычковых групп.

Обращаясь к периодизации развития китайского музыкального профессионального творчества, в русскоязычной научной литературе Дай Юй дает следующие этапы становления: первый 1840–1949 годы, второй 1949–1976 годы, третий 1976 год – настоящее время [24, с. 3]. Похожую систематизацию предлагает Ло Ши в диссертации, посвященной симфоническим жанрам в контексте культуры КНР. Ученый выделяет следующие периоды формирования: первый 1840–1949 годы, второй 1949–1966 годы, третий 1966–1976 годы, четвертый 1976–2000 годы⁵¹ [42].

Из анализа этапов следует, что исследователи описывают схожую историческую картину эволюции. Однако данная система, во-первых, подчинена политическим событиям, развертывающимся в Поднебесной, а во-вторых, касается внедрения и апробации западной стилистики в национальное музыкальное творчество Китая. Традиционную оперу данная дифференциация затрагивает только с точки зрения укрупнения и масштабности формы и не касается внутренней сути⁵².

Народный оркестр, напротив, представляет собой автономную форму инструментального исполнительства, не находящуюся в прямой зависимости от повествования. Исторический контекст его формирования, начиная

⁵¹ Учитывая, что диссертация Ло Ши «Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры» была защищена в 2003 году, то следует считать четвертый этап заканчивающимся не на 2000 году, но также принимать во внимание и настоящее время.

⁵² Периодизации как теоретической проблеме посвящена публикация Р. Г. Шитиковой [90].

с 1920-х годов, ознаменован активной деятельностью любительских ансамблей народных инструментов, наиболее ярким из которых был «Музыкальный клуб Датун» («大同乐会»). В этих коллективах исполнялись обработки и адаптации многочисленных этнических напевов и наигрышей, а также на их базе произошла стандартизация нотной записи, настройки и комплектации инструментов.

Параллельно с этим к концу 1950-х годов реформа народных инструментов привела к существенному улучшению их тембровых характеристик, звучности и регистровых возможностей, что, в свою очередь, расширило и выразительный потенциал. Так, деятельность Пэн Сюэня, Ли Хуаньчи и Ху Дэнтяо характеризовалась постоянным поиском и развитием ансамблевого звучания. Это стимулировало стремительный прогресс в концепции формирования национальных оркестровых локальных тембров и звуков. Министерство культуры инициировало организацию профессиональных исполнительских коллективов по всей стране. В 1954 году Центральный народный оркестр радио, пройдя серию реформ, установил принцип сбалансированного распределения инструментов по четырем группам: духовых, щипковых, смычковых и ударных. Особое внимание уделялось созданию полифонических композиций, характеризующихся высоким уровнем композиционной сложности.

Отметим многоаспектную творческую работу Пэн Сюэня, развернувшуюся после назначения на пост руководителя Центрального оркестра национальных инструментов. В 1959 году им были написаны такие произведения, как «Сельская песня», «Приветствие на Новый год», «Цинь Сянлянь» и «Дни освобождения»⁵³, в основу которых лег региональный оперный жанр люйцзюй.

⁵³ «Сельская песня» «乡村的晚会», «Приветствие на Новый год» «贺新春», «Цинь Сянлянь» «秦香莲» Пэн Сюэнем были написаны в 1959 году для Центрального оркестра национальных инструментов Китая.

С исторической точки зрения, на ранних этапах развития национального оркестрового искусства региональная ориентация выражается в непосредственном использовании аутентичных музыкальных тем. Элементы, почерпнутые из богатого и многообразного наследия народной музыки ханьского этноса, выступают отличительной чертой акустического ландшафта китайских инструментальных композиций.

Их предметно-символическая направленность прослеживается в характерных интонационных моделях и мелодических оборотах, присущих местным песням и наигрышам и служащих опорой для этнической узколокальной идентификации. Данный аспект представляет собой отправную точку для композиторской деятельности и является фундаментом для углубленного изучения фольклорных и оперных элементов.

1950–1960-е годы ознаменовали собой этап формирования состава народных оркестров. В этот период было создано значительное количество произведений на основе оперных стилей, большинство из них представляли собой аранжировки или переложения. Иллюстрацией служит «Встреча с близкими» («迎亲人», 1964) Цзан Дуншэна. Складывались положительные условия для совершенствования композиторского письма. Основной задачей являлось расширение оркестрового состава, при этом методы оркестровки были относительно просты. Тем не менее предпринимались активные попытки исследовать акустические возможности и сонористические характеристики национального оркестра путем использования различных комбинаций тембров. В частности, применением элементов китайской драмы и методов мелодического цитирования выделяется сочинение «Пекинская мелодия» («京调», 1960) Гу Гуанжэня.

Развитие оркестров национальных инструментов в 1970-е годы было существенно ограничено влиянием Культурной революции, что привело к сужению тематики и малому количеству новых произведений. Представительным примером этого периода служит аранжировка

Пэн Сювэня «Бурное облако летит»⁵⁴, основанная на мотивах популярных в то время революционных опер.

Конец 1970-х годов, совпадая с завершением Культурной революции, стал периодом проникновения западных музыкальных течений. Эти тенденции оказали существенное влияние на исполнительское и композиторское творчество. Гонконгская сцена, по сравнению с материковым Китаем, характеризующаяся стилистическим разнообразием, предоставила молодым авторам творческую свободу претворения инокультурных техник письма и возможность их практической реализации. Линь Лэпэй создал «Осеннее наказание» («秋决», 1978), явившееся репрезентативным примером включения инновационного музыкального языка в народный оркестр.

1980–1990-е годы ознаменовались расцветом китайской композиторской школы. Наряду с появлением множества виртуозных музыкантов, реформирование и модернизация инструментов способствовали обогащению и сбалансированности звучания.

Мастера углубили свое понимание составов и тембров, накопив значительный творческий опыт. Это привело к созданию большого числа выдающихся оркестровых произведений. На основе оперы циньцян (秦腔) в этот промежуток времени написано такое сочинение, как «Чанъаньский фестиваль» («长安社火», 1980) Чжао Цзипина и Лу Жижуня. Цзиньцзюй стала прототипом для «Праздничной увертюры» («庆典序曲», 1989) Чжао Цзипина и «Рифмы» («韵», 1996) Чжу Сяогу. Юэцзюй оказалась тематическим материалом для «Сна в Красном тереме» («红楼梦», 1982) У Хуа и «Сцены» («戏台», 2000) Чжан Ибина.

Несмотря на ранее обозначенные сходства и различия между оперными оркестрами и народными оркестрами, драма как квинтэссенция традиционного китайского искусства обладает компонентами, применимыми

⁵⁴ «Бурное облако летит» – «乱云飞», 1974.

в масштабных инструментальных произведениях. Композитор У Хуа на первой академической конференции Китайского общества национальных оркестров в докладе «Китайская оперная музыка как одна из важных основ развития современного китайского национального оркестра» («论现代中国民族管弦乐发展的重要基础之一——中国戏曲音乐», 1987) утверждает, что «судя по классификации “Общего обзора китайской народной музыки”, ни фольклорные песни, ни цичжи, ни музыка для песен и танцев, ни традиционные инструментальные жанры (например, цзяннаньские струнные ансамбли, хэбэйская чуйгэ [河北吹歌], сианьский гуюэ [西安鼓乐], кантонская музыка и т. д.), ни придворная музыка, ни храмовая не обладают условиями и масштабом оркестра. Только оперный оркестр, независимо от конфигурации функций инструментов, состава персонала, контраста тембров и эмоций, обладает формой национального оркестра. <...> Оркестр китайской оперы является предшественником китайского национального оркестра»⁵⁵ [149, с. 94].

В процессе становления и развития оркестров было написано значительное количество выдающихся произведений народной музыки, охватывающих широкий спектр тематических направлений. Китайские композиторы, черпая вдохновение в элементах оперного искусства, создали многочисленные произведения для оркестров национальных инструментов, передающих оперную стилистику, которые заняли прочное место в репертуаре китайской оркестровой музыки. Интеграция оперных элементов способствовала обогащению выразительных средств и расширению стилистических горизонтов коллективов.

С точки зрения жанровой классификации, начиная с 1980-х годов наблюдается стремительный рост числа концертов для национальных инструментов как максимально подходящей формы выражения оперных

⁵⁵ В 2002 году доклад был опубликован в журнале «Оперное искусство». 2002. № 4. С. 93–98 [150].

сюжетов, эффективно воплощающей «персонажность» и «драматичность» [131].

Отметим созданные на основе:

- цзиньцзюй – концерты для эрху с оркестром «Размышления о Великой стене» («长城随想», 1981) Лю Вэньцзиня, для цзинху с оркестром «Глубокая ночь» («夜深沉», 1983) У Хуа, для суоны с оркестром «Прощай, моя наложница» («霸王别姬», 1989) Чжу И, дуэт цзинху и эрху с оркестром «Женщины семьи Ян» («杨门女将», 1998) У Хуа;
- юйцзюй – концерт для большой суоны с оркестром «Легенда о Бао Лунту» («包龙图传奇», 1990) У Хуа, фантазия для дицзы с оркестром «Заколка с головой феникса» («钗头凤幻想曲», 1991) Ван Цыхэна и Ван Чжи, концерт для суоны с оркестром «Мулан» («花木兰», 1992) Гуань Найчжуна, концерт для гучжэна с оркестром «Размышления о Линь Цзэсюе» («林则徐怀想», 1993) У Хуа;
- циньцян – концерт для баньху с оркестром «Ян Гуйфэй» («杨贵妃», 1990) У Хуа;
- куньцзюй – сюита для дицзы с оркестром «Сон в Красном тереме» («牡丹亭组曲», 1995) У Хуа;
- хуанмэйси – фантазия для двух эрху с оркестром «Небесные бессмертные дают потомство» («天仙配幻想曲», 1995) У Хуа;
- с элементами пекинской оперы и хэбэйской банцзы Мо Фанем написан концерт для хуциня с оркестром «Пекинский ветер» («京风», 1993).

Период политики реформ и открытости ознаменовался значительным разнообразием форм проявления региональной специфики. Например, в области авангардных и новейших композиционных техник акцент сместился на формирование целостной звуковой окраски, отражающей региональную самобытность. Также наблюдалась тенденция к разработке более отчетливых региональных музыкальных линий в исполнении народных оркестров. Данная парадигма может быть интерпретирована как проявление

культурной уверенности, ориентированной на создание значимой символической составляющей в музыкальном произведении.

К XXI веку композиторы получили значительную свободу в выборе тем. При стилистической обработке жанров, звуковых паттернов, поиске новых тембровых палитр наблюдалось стремление «персонализации» музыкального полотна. Тем не менее произведения на оперную тематику по-прежнему оставались значительной частью репертуара. Несмотря на разнообразие авторских подходов, от сериализма до сохранения традиционных эстетических принципов, все они были направлены на раскрытие максимального звукового потенциала народных оркестров.

За последние полвека оркестровка произведений для оркестров национальных инструментов в оперном стиле прошла путь от простого дублирования мелодии к использованию многоголосной полифонической фактуры, расширению стереофонического пространства, исследованию новых инструментальных красок в сочетании с западными современными техниками и оперными элементами. Обозначенные тенденции привели к формированию обширного корпуса сочинений, рефлексии оперную традицию в рамках академического концертизма.

Репрезентативные примеры включают:

- на материале пекинской оперы: «Луг у Лугоуцяо: Зарисовка из большого дома»⁵⁶ Чжао Цзипина, «Оперная игра»⁵⁷ Лю Чаньюаня, «Сбор масок»⁵⁸ Лу Юня и «Впечатление от пекинской оперы»⁵⁹ Цюань Цзихао;
- на материале региональных театральных систем: концерт для эрху «Сициньский король»⁶⁰ Лу Юня (цинцян), «Ритм оперы аньхой»⁶¹

⁵⁶ Из-за того, что далее идет многочисленное перечисление оркестровых композиций и в целях сохранения целостности изложения, китайские оригиналы названий произведений и даты написания мы даем в каждой отдельной сноске: Чжао Цзипин «Луг у Лугоуцяо: Зарисовка из большого дома», «卢沟晓月大宅门写意», 2001.

⁵⁷ Лю Чаньюань «Оперная игра», «戏弹», 2005.

⁵⁸ Лу Юнь «Сбор масок», «脸谱集», 2005.

⁵⁹ Цюань Цзихао «Впечатление от пекинской оперы», «京剧印象», 2005.

⁶⁰ Лу Юнь «Сициньский король», «西秦王爷», 2003.

⁶¹ Чжу Сяогу «Ритм оперы аньхой», «皖风戏韵», 2004.

Чжу Сяогу (хуэйси, луцзюй, хуанмэйси, сычжоуси⁶²), «Ветер опавших слив»⁶³ Сюй Цянцяна (уцзюй), «Таково бытие»⁶⁴ Ван Даньхуна (куньцзюй), «Старая мелодия»⁶⁵ Чжоу Чэнлуна (традиция шэньсийского кукольного театра), «Цзиньская страсть»⁶⁶ Чжан Ибина (цзиньцзюй) и «Сон разрушенного Красного терема»⁶⁷ Сюй Цзинсиня (юэцзюй).

Сравнительный анализ позволяет констатировать наличие онтологической и функциональной дистанции между оперным оркестром и ансамблями национальных инструментов. Различия в их генезисе, композиционных стратегиях и целеполагании, тем не менее, не нивелируют конвергенцию в сфере тембровой фактуры, оркестрового письма и интонационного строя. Данный синкретизм является индикатором эволюции китайской музыки, где каноническая традиция перманентно трансформируется под воздействием современных композиторских техник.

Перспективным направлением теоретического осмысления представляется дескриптивный анализ исполнительских методов ключевых инструментальных групп (аэрофонов, хордофонов, перкуссии).

Таким образом, систематизация приемов, присущих локальным стилям в контексте современного оркестра является фундаментальной задачей как китайского, так и российского музыковедения. При этом вектор модернизации не исчерпывается лишь адаптацией аутентичного⁶⁸ материала; интеграция западных принципов оркестровой организации и авангардных акустических стратегий создает базу для переосмысления локальной тембровой палитры в глобальном художественном поле.

⁶² Хуэйси – 徽剧, луцзюй – 庐剧, хуанмэйси – 黄梅戏 и сычжоуси – 泗州戏.

⁶³ Сюй Цянцян «Ветер опавших слив», «落梅风», 2010.

⁶⁴ Ван Даньхун «Таково бытие», «如是», 2012.

⁶⁵ Чжоу Чэнлун «Старая мелодия», «老腔», 2014.

⁶⁶ Чжан Ибин «Цзиньская страсть», «晋情», 2015.

⁶⁷ Сюй Цзинсинь Сон разрушенного Красного терема», «梦断红楼», 2016.

⁶⁸ В данном контексте «аутентичный» используется не для обозначения фольклорных первоисточников, явившихся творческим зерном региональной оперы, а относится именно к тематическому материалу самой местной драмы.

2.2. Развитие симфонического искусства во взаимосвязи с традиционной оперой

Симфоническое творчество в Китае представляет собой яркий пример успешного единства музыкальных традиций. Китайские композиторы черпают вдохновение в богатом наследии национальной музыки, одновременно активно применяя фундаментальные принципы европейской теории – гармонии, полифонии, формы и, что особенно важно, оркестровки, которая выступает в качестве одного из наиболее мощных элементов, позволяющих воплотить данный синтез. По сути, она представляет собой искусство управления акустическим разнообразием оркестра для достижения художественных целей.

Применение различных оркестровых техник напрямую формирует уникальный стилистический облик каждого произведения. Понимание того, как «тембральная концепция» [179, с. 2] может быть использована в создании конкретных эмоциональных или образных ассоциаций, определяет какие инструментальные сочетания, приемы игры и фактура будут выбраны. Это позволяет каждому сочинению обрести свою неповторимую звуковую палитру, которая, в свою очередь, служит выражением авторского замысла и его выразительной интерпретацией. Известный композитор Фу Гэньчэнь подчеркивает: «Прямое копирование западных симфонических техник не работает, наш музыкальный язык должен быть национальным» (Цит. по: [170]). Эта мысль отражает ключевой смысл китайской симфонической музыки. С появления в Китае она начинает активный поиск путей локализации и регионализации. Этот процесс требует не просто заимствования форм и техник, но и их творческой адаптации, наполнения этническим содержанием, мелодикой и ритмами. Классическими примерами, демонстрирующими первые шаги на пути к созданию самобытного китайского симфонического языка, являются «Новый танец неоновых перьев» («新霓裳羽衣舞», 1923) Сяо Юмэя и «Ностальгия» («怀旧», 1929)

Хуан Цзы. Эти композиции символизируют стремление к синтезу в создании музыки, которая, будучи написанной по симфоническим принципам, несет в себе глубокий отпечаток китайской культуры.

Затрагивая тему развития китайского оркестрового искусства, необходимо углубиться в историю возникновения симфонического оркестра в Китае. Исторической вехой становится основание Оркестра Института музыкальной подготовки Пекинского университета (Оркестр Пекинского университета) в 1923 году. Инициированный ректором Цай Юаньпэем и композитором Сяо Юмэем, коллектив не только является первым профессиональным и публичным коллективом в стране, но и оказывается фундаментом для формирования современного китайского симфонического творчества (приложение 4).

Репертуарная политика оркестра ориентировалась преимущественно на произведения западноевропейской классической и романтической эпох. Программы выступлений включали такие знаковые сочинения, как симфония № 6 «Пасторальная» Л. Бетховена и симфония № 8 «Неоконченная» Ф. Шуберта, а также оригинальные оркестровые композиции Сяо Юмэя, в частности «Траурный марш» («哀悼引», 1916) и «Марш в метель» («在暴风雪中前进», 1916). Исторические сведения свидетельствуют о наличии в составе оркестра полного состава инструментов, характерных для симфонического исполнения: фортепиано, струнные (скрипка, альт, виолончель, контрабас), духовые (флейта, кларнет), а также медные духовые (труба, валторна) [192].

Деятельность Оркестра Пекинского университета ознаменовала собой значительный новаторский прорыв. На заре своего появления в Китае жанр симфонии зачастую воспринимался как иностранный и элитарный. Основание коллектива и успешное проведение им публичных концертов способствовали разрушению этого стереотипа, сделав симфоническую музыку более доступной широким слоям населения, повлияв на воспитание

эстетических взглядов в китайской музыке и тем самым стимулировал развитие симфонического искусства [192]. Так, в 1919 году на базе Пекинского университета создано «Исследовательское общество музыки», председателем которого стал Цай Юаньпэй, а экспертами Сяо Юмэй, Ян Чжунцзы, Ван Лу, Чжан Юхэ, У Сянь, Чэнь Ваньли, Ли Цзин, Чжан Чжунсянь и Чэнь Мэн.

Стремление к повышению уровня национальной музыкальной культуры и ее более широкому распространению стало движущей силой для формирования Китайского симфонического оркестра (1940) в Чунцине, учреждение которого осуществилось благодаря инициативе Ма Сыцуна, Сыту Дэ, Сунь Ко и Кун Сянси. Ма Сыцун обозначил основные цели оркестра: «Повышение уровня китайской музыкальной культуры, продвижение музыкальной мысли, знакомство с передовой западной музыкой и создание новой музыки китайской нации» (Цит. по: [145, с. 14]). В 1945 году Китайский симфонический оркестр был расформирован, а в 1949 году переорганизован в оркестр Центрального радиовещания под руководством Ван Шилуня. Данный коллектив внес определенный вклад в музыкальное искусство Поднебесной и занял свою нишу в истории развития симфонического творчества КНР.

В условиях развивающихся событий китайской истории 17 июля 1946 года в Яньане, который являлся ключевым центром в так называемой «красной зоне», был учрежден оркестр Центральное оркестровое объединение (中央管信乐团). Организационное руководство коллективом возлагалось на Май Люцзяна и Чжан Чжэньсюня. Дирижером назначен Ли Дэлунь. Основание данного оркестра в условиях, отличных от тех, что существовали в гоминьдановском Китае, подчеркивает идеологическое и культурное значение симфонической музыки для политического руководства того времени. Эти задачи отражали стремление к модернизации

музыкального искусства, внедрению новых форм и техник, а также развитию национальной симфонической школы.

В настоящее время функционируют Национальный оркестр Большого театра, Шанхайский симфонический оркестр, Гонконгский Южно-китайский симфонический оркестр и др., каждый из которых вносит свой вклад в формирование самобытного китайского стиля и трансляцию национальных нарративов.

В начале XX века китайские композиторы начали активно исследовать возможности синтеза национального музыкального языка с системой западной академической музыки. Особенно заметной эта тенденция стала в процессе становления инструментального искусства, в рамках которого постепенно сформировалась оригинальная модель китайской симфонической музыки.

С момента создания Сяо Юмэем «Траурного марша» первое поколение китайских композиторов поставило перед собой задачу освоения симфонического жанра. Их усилия привели к появлению целого ряда выдающихся произведений, таких как «Ностальгия» («怀旧») и «Песня вечного сожаления» («长恨歌») Хуан Цзы, «Тайваньский танец» («台湾舞曲») и «Тоска по дому» («思乡曲») Цзян Вэнье, «Песня и танец Сайвай» («塞外舞曲») Ма Сыцуна, «Праздник» («晚会») и «Сендзидма» («森吉德玛») Хэ Лютина, симфония № 1 (第一交响曲) и симфония № 2 (第二交响曲) Сянь Синхая, «Новая китайская симфония» («新中国交响曲») Дин Шаньдэ, «История Хуанхэ» («黄鹤的故事») Ши Юнкана, «Увертюра к празднику» («节日序曲») Чжу Цзяньера, «На земле Китая» («在中国大地上») У Цуцяна и др. Многие из этих композиций стали хрестоматийными образцами китайской симфонической литературы, демонстрирующими как освоение западных форм, так и постепенное формирование национальной композиторской идентичности.

В частности, развитие идеи использования локальных мотивов в симфоническом жанре нашло отражение в «Тайваньском танце»⁶⁹, созданном Цзян Вэнье. Хотя это произведение было написано в традициях западного симфонизма, оно стало значительным шагом в исследовании европейского звучания, обогащенного этническим колоритом народностей Китая. В «Тайваньском танце» не просто использованы привычные приемы. Композитор стремился придать музыке эмоциональную палитру, отражая, возможно, культурные особенности Тайваня.

Сюита «Весенний фестиваль»⁷⁰ для симфонического оркестра, написанная Ли Хуаньчжи, представляет собой пример успешного претворения региональных народных мелодий, ритмов и тембров, традиционных для песен провинции Шэньбэй. Самой исполняемой является увертюра к сочинению. В настоящее время она часто играет на культурных и торжественных политических мероприятиях. Композиционные средства, использованные в произведении, выступают базисом для экспериментов и инноваций в симфоническом творчестве.

К концу 1950-х – началу 1960-х годов в китайской симфонической музыке были достигнуты важные художественные рубежи. В частности, «Лян Чжу»⁷¹ Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана, а также «Поэма о Северной Хэнани»⁷² Лю Вэньцинзя оказались первыми примерами успешной интеграции китайской мелодики с западными симфоническими принципами композиции. А возрождение в 1960 году Китайского национального оркестра оказалось важной вехой в институционализации данного музыкального направления.

⁶⁹ Цзян Вэнье «Тайваньский танец» («台湾舞曲», 1934). URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1Pa411m7hV/>.

⁷⁰ Ли Хуаньчжи. Сюита «Весенний фестивальный» («春节组曲», 1955–1956) для симфонического оркестра. URL: https://www.bilibili.com/video/BV1Cb4y1A7zc/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click.

⁷¹ Хэ Чжаньхао и Чэнь Ган «Лян Чжу», «梁祝», 1959.

⁷² Лю Вэньцинзя «Поэма о Северной Хэнани», «豫北叙事曲», 1958.

В период Культурной революции симфоническое искусство подверглось значительным гонениям и репрессиям как буржуазный элемент западной пропаганды. Многие произведения той эпохи были уничтожены либо утеряны. Однако, как отмечает исследователь Чжао Сяолин, «С конца 70-х гг. XX в. оркестры, ранее прекратившие свою деятельность, начинают возрождаться, в том числе и Шанхайский симфонический. <...> Набирают популярность и древние мелодии, аранжированные для симфонического оркестра. “Весенняя река, залитая лунным светом” является ярким тому примером» [76, с. 248].

В этот период известными сочинениями являются:

- «Северо-Западная сюита»⁷³ Тан Дуна, «Плач на горе Лишань»⁷⁴ Жао Юяня по мотивам стихотворения Ду Фу «Размышления во время поездки в уезд Фэнсян»⁷⁵ [116];
- симфоническая сюита «Яньхуан Фэнцин»⁷⁶ Бао Юанькай на основе ханьского фольклора;
- «Народные песни западного Юньнаня»⁷⁷ Го Вэньцзина, «Дуойе»⁷⁸ Чэнь И на основе народных мелодий народности дун из Гуанси;
- «Комбинация коротких и длинных»⁷⁹ Цюань Цзихао, демонстрирующая ритмические формы северо-восточных корейцев;
- симфония № 1⁸⁰ Чжао Цзипина, тематический материал которой основан на северокитайских народных песнях «Верхом на белом коне» и «Идти на запад»⁸¹ и т. п.

⁷³ Тан Дун «Северо-Западная сюита», «西北组曲», 1986.

⁷⁴ Жао Юянь «Плач на горе Лишань», «骊山吟», 1982.

⁷⁵ Ду Фу «Размышления во время поездки в уезд Фэнсян», «读杜甫〈赴奉先县咏怀〉有感», 756.

⁷⁶ Бао Юанькай «Яньхуан Фэнцин», «炎黄风情», 1990–1991.

⁷⁷ Го Вэньцин «Народные песни западного Юньнаня», «滇西土风», 1993.

⁷⁸ Чэнь И «Дуойе», «多耶», 1984.

⁷⁹ Цюань Цзихао «Комбинация коротких и длинных», «长短的组合», 1984.

⁸⁰ Чжао Цзипин. Симфония № 1 («第一交响乐», 1999). URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1z44y1N7AM/>.

⁸¹ «Верхом на белом коне», «骑白马» и «Идти на запад», «走西口».

С начала XXI века симфоническая музыка Китая демонстрирует тенденцию к масштабированию регионального звучания, выражающуюся в создании крупных, тематически ориентированных произведений. Работы Чжао Цзипина «Тайшань»⁸² (на основе музыки Шаньдуна), «Корни Китая»⁸³ (Шаньси), «Кантонская мелодия Шелкового пути»⁸⁴ (Гуандун) и «Звуковая живопись Дуньхуана»⁸⁵ (Ганьсу) являются ярким примером данного подхода. Молодой композитор Ван Даньхун в сюитах «Впечатления о Шаньси»⁸⁶, «Вечный Шаньдан»⁸⁷, «Красный сорго»⁸⁸ следует этому пути, создавая масштабные музыкальные полотна, посвященные конкретным регионам. Чжао Си, Цзян Цылян и Ван Юньфэй фокусируются на персонализированных аспектах народной музыки, создавая уникальные, современные звуковые образы, сохраняющие живую художественную суть фольклора.

На протяжении длительного периода после образования Нового Китая народные мелодии пользовались огромной популярностью среди композиторов, став одним из фундаментальных источников вдохновения. Однако традиционная опера как фактор композиторской симфонической мысли не рассматривалась в силу различных причин. Во-первых, сам оперный жанр до 1949 года оставался хотя и востребованным в обществе, но не имел массовости в представлениях и театральном оформлении. Зачастую спектакли ставились в небольших провинциальных театрах, больше напоминающих питейные заведения с местом, отведенным для сцены. Во-вторых, в период установления коммунистической власти и Культурной революции традиционная опера (в особенности пекинская) подвергалась определенным гонениям со стороны партийных чиновников

⁸² Чжао Цзипин «Тайшань», «泰山».

⁸³ Чжао Цзипин «Корни Китая», «华夏之根».

⁸⁴ Чжао Цзипин «Кантонская мелодия Шелкового пути», «丝路粤韵».

⁸⁵ Чжао Цзипин «Звуковая живопись Дуньхуана», «敦煌音画».

⁸⁶ Ван Даньхун «Впечатления о Шаньси», «山西印象».

⁸⁷ Ван Даньхун «Вечный Шаньдан», «永远的山».

⁸⁸ Ван Даньхун «Красный сорго», «高粱红了».

и хунвейбинов, считавших сюжеты устарелыми и пропагандирующими феодально-монархический строй ⁸⁹. В-третьих, претворение оперных компонентов долгое время зиждилось на включении народных инструментов в оркестровый состав как темброво-колористическое наполнение фактуры. Такой подход в большей степени применялся к народным оркестрам, состоящим из инструментов китайской оперы (подробнее см. параграф 2.2).

Лишь после установления Китайской народной республики национальная опера со значительными преобразованиями получила заслуженную признательность. Модернизация оперного жанра проходила в нескольких направлениях. По распоряжению министра культуры Нового Китая Цзян Цин (наст. имя Ли Шумэн, жена Мао Цзэдуна):

- в северных оперных жанрах (например, куньцзюй) исполнение женских ролей мужчинами, а в южных (кантонская опера) мужских женщинами стало под строжайшим запретом;

- цзиньцзюй (пекинская опера) как самый красочный, динамичный и распространенный явился прототипом появления нового оперного жанра, который Цзян Цин назвала «Образцовой революционной оперой». На основе традиционных театрализации, пластики, грима, ритмики, мелодики, гармонии, вокальных стилей эрхуан и сипи, юэдуй (оперный оркестр) и т. д. сочинялись новые сюжеты гражданской направленности. Вместо типичных красавиц возникли героини, борющиеся за коммунистическую партию, на смену императорским генералам пришли партийные вожди и др. Так, «Пьяную наложницу» («贵妃醉酒») заменила «Седовласая девушка» («白毛女»);

⁸⁹ Отличным примером происходящих культурно-политических событий в этот период является фильм тайваньского режиссера Чэнь Кайгэ «Прощай, моя наложница» («霸王别姬», 1993), повествующий о сложных жизненных перипетиях двух актеров пекинской оперы, переживших падение империи Цинь, Японскую и Гражданскую войны, а также события Культурной революции. Знаменательным становится реплика толпы, состоящей из хунвейбинов и молодых революционеров традиционного театра: «Долой генералов! Долой коровьих демонов!», являющихся традиционными персонажами. См. фильм: Чэнь Кайгэ «Прощай, моя наложница». URL: <https://ya.ru/video/preview/1212918197023117006>.

- благодаря правительственной поддержке «новая опера» получила Национальный оперный театр в Пекине и других больших городах Китая, артистический состав значительно увеличился. В частности, юэдуи из ансамбля вырос в полноценный оркестр, достигающий до 40 участников и т. п.

Несмотря на безразличие к традиционной опере со стороны композиторов-симфонистов, возникали единичные образцы оркестрового творчества. Так, в 1932 году Жэнь Гуан и Не Эр аранжировали народную мелодию времен династии Цин «Цветные облака, преследующие луну» («彩云追月»), по одноименному произведению, которое представляло собой образец, входивший в жанр юэцюй (кантонская опера). Ван Аньчао, говоря об аранжировке⁹⁰, отмечает: «Кантонская музыка в юэцюй с ее элегантным стилем излучает неповторимый вид современной оркестровки, что делает это произведение по-прежнему любимым всеми. С тех пор местное звучание становится одной из главных концепций создания» [100, с. 21]. К периоду становления Нового Китая исследователь относит такие сочинения, как «Очарование оперы» («戏韵») Ду Сяосу и Ван Айкана, «Танцующие струны – для двенадцати эрху»⁹¹ Чжоу Сянлия, «Журавлиный крик» («鸣鹤») Чжоу Юцю и Цинь И [100, с. 23].

Как упоминалось выше, в период Культурной революции симфоническая музыка была под запретом и новые произведения практически не писались. Однако к концу 1980-х – началу 1990-х годов стали возникать сочинения, основанные как на образцах региональной оперы, так и новой революционной.

Заемствование западного звучания и воплощение фольклорного горизонтального линейного мышления повлияли на развитие национальной симфонической оркестровой музыки. Именно благодаря этому синтезу,

⁹⁰ Подробнее об аранжировке см. Шитикова Р. Г., Ли Юнь. Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 2. С. 38–55 [91].

⁹¹ Чжоу Сянлин «Танцующие струны – для двенадцати эрху», «跳弦—为十二把二胡而作».

а также интенсивному исследованию применения разнообразных инструментально-акустических форм, удалось обеспечить многообразие подходов. Так, в Симфонии № 2 ор. 28⁹² и Симфонии № 10 ор. 42⁹³ Чжу Цзяньэр демонстрирует мастерский подход к интеграции китайской и западной музыкальных культур. Он использует такие традиционные инструменты, как гучжэн, суона, эрху, оперная перкуссия, обогащая звучание оркестра их уникальными тембрами (приложение 1, примеры 7 и 8).

В Симфонию № 10 автор интегрирует оперный вокал в жанре куньцзюй. Проведя тщательный разбор фонетики, диалектной интонации и произношения древней поэмы «Цзян Сюэ» («江雪», «Снег на реке») и выявив музыкально-акустическую составляющую стихотворения, композитор выработывает уникальное стилистическое решение. Оно выражается в синтезе приемов декламации, речитатива, стиля пения куньцзюй и специфической оперной мелизматике «жуньцзянь» («润腔») [113] с правилами чтения древнекитайской литературы, что позволяет мелодиям, основанным на интонации произношения тонов китайского языка достичь своего творческого апогея в этом произведении.

Декламация «Цзян Сюэ» с использованием различных стилей куньцзюй создает многослойные и яркие художественные образы. Первый, в манере «старого мужчины» (老生), передает размеренную стойкость и презрение к миру, свойственные «ученому мужу» (приложение 1, пример 9). Второй, использующий энергию стиля «ботоу» (黑头), раскрывает силу, мощь и ярость через бушующую страсть, характерную для «черных лиц»⁹⁴ пекинской оперы и драматически усиленную хаотичным политональным аккомпанементом струнных и трагическими, продолжительными звуками гуциня в стиле

⁹² Чжу Цзяньэр. Симфония № 2 («第二交响曲», 1987). URL: https://www.bilibili.com/video/BV1F34y187Xu/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click.

⁹³ Чжу Цзяньэр. Симфония № 10 («第十交响曲», 1998). URL: https://www.bilibili.com/video/BV1RE411J7JN/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click.

⁹⁴ Черный грим символизировал персонаж, относящийся к власти держащим и воинствующим особам.

«быстрое соло, медленный аккомпанемент». Третий в темпераменте «молодого мужчины» (小生) изображает легкость, беззаботность и высшую духовную самодостаточность героя.

В сочинении композитор использует игру на гуцине, исполняющем мелодию «Три цветка сливы» («梅花三弄»). Гуцинь не только полностью использует тембры открытых струн, зажатых нот и флажолетов, но и обогащается такими техниками игры, как «прикрытие звука» (虚掩), «волны и вибрато» (荡揉), «толчки и сдвиги» (推拉), «перекатывание и поглаживание» (滚拂). Это делает звучание то уклончивым и сдержанным, то взволнованным и беспокойным, словно внутренняя, невысказанная тоска гордого и отстраненного ученого мужа и его духовный монолог о «беспокойстве за судьбу Поднебесной» [158]. Такое темброво-кolorистическое сочетание традиционной музыки с педально-выдержанными созвучиями струнной группы западного оркестра, исполненное в «свободном такте» создает определенную эмоциональную атмосферу, свойственную импрессионизму.

Симфония № 10 представляет собой произведение, в котором композитор стремился выразить философскую позицию, акцентируя внимание на независимости личности. Это сочинение раскрывает темы индивидуальной свободы, самовыражения и внутреннего мира человека, отражая стремление к утверждению самобытности и силы духа.

Опыт Чжу Цзяньэра, наряду с работами других композиторов данного периода, наглядно показывает, что глубокая интеграция китайской и западной музыкальных культур возможна только через усвоение «питательных веществ» [158] – ценных музыкальных элементов – из традиционной и народной музыки. Именно такое осмысленное использование национального наследия позволяет достичь подлинной самобытности и выразительности.

Композиторское творчество Тан Дуна неразрывно связано с его ранней профессиональной деятельностью в хунаньской оперной труппе в качестве участника юэдуэй. Впоследствии жанр традиционного, в частности, пекинского театра стал источником вдохновения для композитора. Так, в «Шелковом пути»⁹⁵, концерте для скрипки с оркестром «Открывая пекинскую оперу»⁹⁶, «Призрачной опере»⁹⁷ воплотились элементы пихуан, в «Симфонии 1997: Небо–Земля–Человек»⁹⁸ – кантонской. «Карта»⁹⁹ вобрала в себя не только этнографические материалы композитора с мест проживания народностей туцзя, мяо и дун в Сиане (1999–2001 – годы этнографической экспедиции Тан Дуна по данному региону), но и такие элементы народной оперы нуо¹⁰⁰, как плач и пение [151, с. 23] (приложение 1, пример 10).

В концерте «Открывая пекинскую оперу»¹⁰¹ Тан Дун применяет метод звуковой имитации с помощью специфических исполнительских техник, присущих игре на оперных инструментах, а также динамики, фразировки и метроритмических отклонений, копируя не только манеру, но тембровые качества последних. Так, скрипка, близкая по приемам воспроизведения

⁹⁵ Тан Дун «Шелковый путь», «*丝绸之路*», 1989.

⁹⁶ Тан Дун «Открывая пекинскую оперу», «*京剧外传*», 1994.

⁹⁷ Тан Дун «Призрачная опера», «*鬼戏*», 1997.

⁹⁸ Тан Дун «Симфонии 1997: Небо–Земля–Человек», «*交响曲 1997: 天地人*», 1997.

⁹⁹ Тан Дун «Карта», «*地图*», 2002.

¹⁰⁰ Исследователь творчества Тан Дуна Ло Синьцзе, говоря о данном виде оперы пишет: «Нуо-опера – тип китайской оперы, сформированный путем включения народных песен, танцев и историй, основанных на народных жертвенных ритуалах. Нуо-опера возникла благодаря экзорцизму в деятельности Фан Сянши во время династий Шан и Чжоу, а затем и в эпоху Хань. Со временем это переросло в ритуальную церемонию с ярким звуковым колоритом и элементами оперы. Культура нуо и культура шаманов – примитивные религиозные обряды, распространенные на севере и юге Древнего Китая, обе относились к категории ведьмовской культуры, но все они имели индивидуальные особенности. Нуо-опера представляет собой сочетание истории, фольклора, народной религии и примитивной драмы. Тан Дун уже использовал данный синтез в “Призрачной опере” 1994 г., он представляет собой совмещение религиозной церемонии с концертной формой» [45, с. 99].

¹⁰¹ Тан Дун «Открывая пекинскую оперу». URL: https://www.bilibili.com/video/BV1jF4m1L7Jb/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click.

к эрху, изображает его с точностью стилистики, характерной для цзинцзюй. В том числе, мелодико-интонационная основа главной скрипичной темы в точности передает тоново-тональные отклонения китайской речи и декламационные нюансы вокального стиля пекинской оперы (приложение 1, пример 11). Певческая составляющая традиционного театра также моделируется трубой, выполняющей долгое глиссандо, что создает иллюзию «падающей» речи (приложение 1, пример 12); партией контрабасов, которые изображают мужской персонаж (приложение 1, пример 12).

В XXI веке симфоническое творчество отличается динамичной эволюцией стереофонических концепций, обусловленных непрерывным развитием жанра. Приоритетными направлениями становятся эксперименты с нетрадиционными конфигурациями инструментальных ансамблей. Репрезентативным примером служит интеграция элементов оперного перкуссионного ансамбля в симфоническую поэму «Социальная опера»¹⁰² (часть 3) Юй Цзинцзюня. Параллельно наблюдается практика включения инструментария, традиционно используемого в составе оперных коллективов, в самостоятельные концертные формы. Подобные приемы способствуют формированию оригинальных, многослойных звуковых структур, обладающих значительным эстетическим потенциалом.

Отметим, что концерты для этнических инструментов с симфоническим оркестром в китайской музыкальной культуре занимают доминирующее количество. Например, концерты для эрху «Сердечный аромат»¹⁰³ Чжао Цзипина и «Тяньма»¹⁰⁴ Чжоу Сянлия или Концерт

¹⁰² Юй Цзинцзюнь. «Социальная опера», «第三乐章: 婺剧狂想曲», 2018. Подробнее см.: Юань Мэй. Симфоническая поэма «Социальная опера»: популяризация оперной культуры и исполнение «Китайских историй» // Юань Мэй. Голос большого зала. 24.04.2018. URL: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzIwMTgwMzk1Ng==&mid=2247493888&idx=3&sn=828f55cd3a06d5d7899926e19cbb65fb&chksm=96eaf8dba19d71cd3065d95d5192084060ea96c3f5ddffe8a8683905750dd01fa99920b5603b&scene=27.

¹⁰³ Чжао Цзипин. Концерт для эрху с симфоническим оркестром «Сердечный аромат» («心香», 2005). URL: https://www.bilibili.com/video/BV1y14y1r7LX?spm_id_from=333.788.videopod.sections.

для гучжена с симфоническим оркестром¹⁰⁵ (2024) Ши Цзяхао, «Впечатление от пекинской оперы»¹⁰⁶ Цюань Цзихао и «Секретные песни женщин»¹⁰⁷ Тан Дуна. Подобные новаторские подходы не только расширяют выразительный потенциал оркестра, но и предлагают слушательской аудитории качественно новый аудиальный опыт.

Так, симфоническая поэма «Социальная опера» претворяет музыкальную культуру Чжэцзяна, опираясь на классические арии трех наиболее характерных оперных жанров региона: шаоцзюй (绍剧), юэцзюй (越剧) и уцзюй (婺剧), которые переосмысляются в симфонической обработке. Через перкуссионные ритмические паттерны создается картина городских торговых рядов древнего Китая. Концерт для эрху «Сердечный аромат» Чжао Цзипина, наоборот, посредством исполнительских приемов, а также «плачущей» и «вздыхающей» интонации с подъездами к ноте у эрху и выдержанной «качающейся» партией струнных передает эмоции чувственного переживания и любовной истомы (приложение 1, пример 13).

Обращение композитора к данному солирующему инструменту связано не только с темброво-акустическими и исполнительскими компонентами, но и личным отношением к нему как инструменту, выступающему частью оперного ансамбля и принадлежащему фольклорной традиции центрального Шаньси, уроженцем которого является автор: «Использование эрху – это как макать пельмени в старый уксус из Шаньси, настоящая улада!» (Цит. по: [166, с. 50]), – говорит маэстро. Произведение является отражением искреннего стремления композитора к идеальному состоянию души.

¹⁰⁴ Чжоу Сянлин. Концерт для эрху и симфонического оркестра «Тяньма» («天马为二胡与交响乐队而作»), 2023). URL: <https://www.bilibili.com/video/BV13dgxzTEMQ/>.

¹⁰⁵ Ши Цзяхао. Концерт для гучжена с симфоническим оркестром. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1Ji6xY1Er9/>.

¹⁰⁶ Цюань Цзихао. Концерт для пипы «Впечатление от пекинской оперы» («京剧印象», 2010). URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1Pu411Q7vS/>.

¹⁰⁷ Тан Дун. «Секретные песни женщин» («女书», 2013). URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1X9TXzrE6L/>.

В контрасте и развитии различных тем произведение выражает своего рода возвышенное и трансцендентное дзен-состояние.

В симфоническую сюиту «Внутренний двор Цяо»¹⁰⁸ Чжао Цзипин вводит эрху, суону и бамбуковую флейту дицзы, а посредством переработки национального колорита и сочетания его с западным звучанием создает неповторимый стереофонический эффект. В первой части эрху и группа струнных инструментов выстраивают динамичный диалог, передавая бурную жизнь главного героя. В третьей части изображаются личные переживания персонажа.

Сюита «Грушевый сад»¹⁰⁹ для симфонического оркестра Цзя Дацюня представляет собой репрезентативный образец интеграции стилистических особенностей традиционного оперного искусства в структуру современного симфонического оркестра. В партитуре произведения композитор осуществляет селекцию и последующую симфоническую трансформацию интонационного фонда различных театральных школ, включая сычуаньскую и пекинскую оперы, а также локальные традиции куньцзюй и циньцзян.

Эти стили, представляющие юго-восток, северо-запад и северо-восток Китая, становятся основой для создания мощного и современного национального оркестрового звучания [101, с. 52].

Особое место занимают произведения с включением оперного вокала в оркестровую фактуру. Среди ярких представителей отметим:

- на основе куньцзюй – произведение «Мечта о пионовом саде»¹¹⁰ для декламации куньцзюй, пипы, оперной перкуссии и симфонического оркестра Чэнь Мушэна;
- на основе пекинской оперы – «Оперные жанры: Лаоцянь–Куцянь–Шуйцянь–Циньцзян»¹¹¹ Тан Вэйвэя с элементами народного вокала и пихуан;

¹⁰⁸ Чжао Цзипин «Внутренний двор Цяо», «乔家大院», 2007.

¹⁰⁹ Цзя Дацюнь «Грушевый сад», «梨园», 2019.

¹¹⁰ Чэнь Мушэн. «Мечта о пионовом саде» для пения куньцзюй, пипы, оперной перкуссии и симфонического оркестра («牡丹园之梦», 2007). URL: https://www.bilibili.com/video/BV1pMpZzkEhj/?spm_id_from=333.788.videopod.sections.

- на основе синтеза различных региональных жанров – «Лекарство для мира»¹¹² Юй Цзиньцзюня [139], симфоническая сюита «Большой канал столицы»¹¹³ Ян Найлина;
- на основе оперы юэ – симфония «Сон в красном тереме»¹¹⁴ Ху Юньяня, Юй Яня и Лю Ли.

Такое сочетание сами композиторы определяют как «симфоническая опера» [148; 104] или «симфоническая сюита пекинской оперы» [137]. Сочетание оркестрового звучания с традиционным оперным вокалом, а в случае «Большого канала столицы» и академическим хором, продолжает не только традиции, заложенные Сянь Синхаем в кантате «Хуанхэ»¹¹⁵, но и создает, по сути, уникальный жанр, свойственный только китайскому музыкальному искусству, передающему сущность философско-эстетического наследия Китая¹¹⁶.

В этот же период написаны такие произведения, как «Песнь скорби»¹¹⁷ и «В поисках»¹¹⁸ Чжао Цзипина, симфония № 3 «Пекинская опера»¹¹⁹ Бао Юнькая, коллективная симфония «Погоня за мечтой о Шелковом пути»¹²⁰ Чжоу Сянлиня, Е Гохуэя, Чжан Сюру, Чжан Гуана и Инь Минву и т. д.

¹¹¹ Тан Вэйвэй «Оперные жанры: Лаоцян–Куцян–Шуйцян–Циньцян», «老腔-哭腔-水腔-秦腔».

¹¹² Юй Цзиньцзюнь «Лекарство для мира», «济世良医», 2022.

¹¹³ Ян Найлин. Симфоническая сюита «Большой канал столицы» («京城大运河», 2020). URL: https://www.bilibili.com/video/BV1kU4y1F7o9/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click.

¹¹⁴ Ху Юньянь, Юй Яня и Лю Ли «Сон в красном тереме», «红楼梦», 2020.

¹¹⁵ Сянь Синхай кантата «Хуанхэ», «黄河大合唱», 1939.

¹¹⁶ Вместе с тем следует подчеркнуть, что включение в инструментальную композицию голоса в виде соло, ансамбля или хора является одной из характерных тенденций музыки XX – начала XXI века. См. об этом подробнее в работах Р. Г. Шитиковой [88; 89]. И китайские композиторы мобильно откликаются на эту тенденцию. Использование национального материала рождает оригинальную ее интерпретацию.

¹¹⁷ Чжао Цзипин. «Песнь скорби» («悼歌»). URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1gw411i7KS/>.

¹¹⁸ Чжао Цзипин. «В поисках» («觅»), 2002). URL: https://www.bilibili.com/video/BV1XPApeJExM/?spm_id_from=333.788.videopod.sections.

¹¹⁹ Бао Юнькай. Симфония № 3 «Пекинская опера» (第三交响曲 «京剧», 2006). URL: https://www.bilibili.com/video/BV1UZ4y1M7FG/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click.

¹²⁰ Чжоу Сянлинь, Е Гохуэй, Чжан Сюру, Чжан Гуан, Инь Минву. «Погоня за мечтой о шелковом пути» («多媒体交响剧场 丝路追梦»). URL:

В заключении отметим, что такой композиторский подход в симфоническом творчестве позволяет выявить широкий спектр возможностей для интеграции традиционных тембров и мелодических оборотов китайской традиционной оперы в оркестровое целое, что в свою очередь дает прочную основу для последующего систематизированного и модернизированного развития национального инструментального искусства. В результате такого синтеза осуществляется не только обогащение музыкального языка, но и создается уникальный звуковой ландшафт, сочетающий аутентичность китайской культуры с достижениями западной композиторской техники.

2.3. Тембры китайской оперы в оркестровых произведениях

XX – начала XXI века¹²¹

В оркестровом творчестве китайских композиторов XX–XXI веков использование тембров театральных инструментов становится важнейшим путем формирования национального музыкального языка. Как один из ключевых символов восточной музыкальной культуры, тембры традиционных инструментов, благодаря своему уникальному звучанию, особым исполнительским техникам и глубокой культурной символичности привносят в современную оркестровую музыку КНР яркую самобытность.

Традиционный оркестр китайской оперы, как отмечено выше, включает вэньчан и учан, которые вместе образуют систему юэдуэй или

https://www.bilibili.com/video/BV1HM4m1C7TL/?buvid=ZD49C0D7EA2399024EB2B550DA9A8B00A6C2&from_spmid=search.search-result.0.0&is_story_h5=false&mid=59tdvSb0VnAlMTwczboaZQ%3D%3D&plat_id=116&share_from=ugc&share_medium=iphone&share_plat=ios&share_session_id=3BC8D33F-C285-4488-A019-ADB87ED88713&share_source=COPY&share_tag=s_i&spmid=united.player-video-detail.0.0×tamp=1753346004&unique_k=T63EjtA&up_id=3494374950307915&spm_id_from=333.788.videoPod.sections

¹²¹ Материалы данного раздела опубликованы в статье автора [80].

*вэньчжан*¹²². Учан – ударные, функция которых заключается в сопровождении сценического движения, речитатива и вокального исполнения актеров, танцев и акробатики. Они обеспечивают четкость ритма, формируют структуру сцены, соединяют музыкальные фрагменты и создают переходы между различными видами сценического действия: пением, речью, актерской игрой и пластикой. В традиционный состав ударных входят барабаны (鼓, гу), тактовая доска (板, бан), большие и малые гонги (大锣, далуо и 小锣, сяоло), тарелки (铙, нао) и цимбалы (钹, бо).

Вэньчан – струнные и духовые, основная роль которых заключается в сопровождении вокальных партий и музыкальном заполнении актерских пауз между картинами, которое соответствует развитию действия. В состав вэньчжана обычно входит от двух-трех до шести-семи инструментов, причем основную роль играют смычковые семейства хуцинь (胡琴)¹²³. К примеру, в пекинской опере доминирует цзиньху (京胡), в банцзы-системе (梆子腔)¹²⁴ ведущим выступает банху (板胡), в юэцзюе 粤剧) – юэху (粤胡). В качестве

¹²² Термины вэньчжан (文武场, Wénwǔchǎng) и юэдуй являются синонимичными по отношению к оркестру традиционной оперы. В параграфе 1.2 главы 1 мы рассматривали юэдуй и значение оперных инструментов с точки зрения философского осмысления проблематики. В главе 2 параграфе 2.3 фокус внимания направлен на технологическое применение юэдуй и его компонентов в современном оркестровом творчестве.

¹²³ Исследователи китайского национального оркестра Хань Куохуан и Дж Грэй, описывая инструментальный состав оперного вэньчжан, отмечают: «Тембр этого типа оркестра изменился с появлением смычковых хордофонов. Двухструнная скрипка хуцинь (буквально «варварский инструмент») – это шипастая скрипка, обтянутая змеиной кожей, на которой играют смычком из конского волоса, продетым через две струны (не путать с сицинем, который представлял собой скрипку, обтянутую деревянной пластиной и управляемую бамбуковой палочкой). Эта скрипка, самый популярный инструмент в Китае сегодня, впервые появилась в оркестре монгольской династии Юань (1206–1367 гг. н. э.)» [193, с. 5].

¹²⁴ В период династий Мин и Цин китайские оперные вокальные стили, например, банцзы (梆子) и пихуан (皮黄), претерпели значительные исторические трансформации. На начальном этапе развития опера банцзы, зародившаяся в Северном Китае и представленная, в частности, оперой Цинь (秦腔), характеризовалась отсутствием духовых и преимущественным использованием хуцинь (胡琴) в качестве аккомпанемента. По мере того, как струнный инструмент банху (板胡) стал доминировать, он усилил присущий стилю банцзы высокий, мощный и страстный музыкальный характер, что способствовало его широкому признанию. Это, в свою очередь, привело к усилению роли струнных инструментов в китайской оперной музыке, оказав существенное и глубокое влияние на развитие оперных вокальных стилей.

вспомогательных инструментов используются эрху и некоторые щипковые инструменты: юэцинь, пипа, саньсянь, янцинь (扬琴). Среди духовых наиболее распространены ди (дицзы), сяо (箫), суона, хайди¹²⁵ (海笛).

Сопровождение в традиционном китайском театре характеризуется высокой степенью индивидуальности. Каждый жанр оперы имеет свой набор ведущего состава, формирующего уникальную звуковую палитру и соответствующего вокально-мелодическим особенностям данного стиля.

Аккомпанирующие инструменты в традиционном театре отличаются гибкостью использования, варьируясь в зависимости от постановки, и ярко выраженными региональными особенностями, формирующими индивидуальные тембральные характеристики каждого жанра. Историческое развитие оперного искусства, стимулированное межэтническими взаимодействиями, привело к эволюции инструментария, появлению новых форм и обогащению тембров. Так, в уцзюй (婺剧) центральные аккомпанирующие инструменты тесно связаны с вокальными партиями (например, шестью основными партиями), при этом каждая из них имеет свой набор сопровождения. Северные оперные жанры предпочитают инструменты с высоким и ярким тембром, такие как банху, цзинху (京胡), чжуйцинь (坠琴) и суона, тогда как в южных куньцюй, юэцзюй (越剧)

¹²⁵ Суона и хайди – духовые инструменты с похожими тембрами. Хайди также известен как малая суона. Длина корпуса составляет от 22 до 30 см, наиболее типичная длина 23 см. Распространена в провинциях Гуандун, Гуанси, Фуцзянь, Хунань и Цзянси. Обладает мягким тембром, выступает сольным инструментом в ансамбле, а также часто применяется в аккомпанементе пению и танцам. Способен глубоко и тонко передавать внутренние мысли и чувства, является инструментом с высокой степенью выразительности. Суона изначально персидский инструмент, попавший в Китай до эпохи Мин. Изначально применялся в военном оркестре, затем вошел в народную музыку. Тембр пронзительный и яркий, громкость мощная и насыщенная, часто используется для исполнения на открытом воздухе. Может передавать различные эмоции, такие как трагизм, призывность (высокая напряженность) и воодушевление, обладая при этом исключительной выразительностью. Часто применяется в качестве ведущего инструмента или в сочетании с гонгами и барабанами, подходит для изображения оживленной, ликующей атмосферы и величественных, масштабных сцен. Техника исполнения включает глиссандо, тремоло, одинарное вибрато (吐音), фруллато (花舌音), звуки, созданные давлением воздуха (气拱音), резкое окончание ноты (气顶音), имитацию звука струнных (三弦音), флейты (箫音), голоса и др.

и хуцзюй (沪剧) преобладают с более мягким звучанием гаоху (高胡) и эрху с частичным использованием суоны и сяосаньсянь (小三弦).

Особое место занимает ударная группа. В северных стилях часто применяются чжаньгу (战鼓) и датангу (大堂鼓) с величественной мощью, в то время как южные используют в основном сяода (小打, xiǎodǎ, малые ударные), реже – большие гонги далуо и тарелки дабо. Значимость ударных инструментов зачастую превосходит роль струнных и духовых, что исторически прослеживается в жанрах типа раннего гаоцян (高腔), где первоначально присутствовало лишь сопровождение гонгов и барабанов.

Основываясь на классификации оперных жанров Чэнь Мицзя [181], мы составили таблицу основных инструментов, присущих той или иной региональной опере (приложение 5).

Тембровые особенности юэдуй непосредственно влияют на выбор музыкальных средств в симфонических произведениях китайских композиторов XX–XXI веков. У Ван Липина и Тан Дуна традиционные инструментальные тембры китайской оперы органично вплетаются в оркестровую фактуру с использованием симфонических приемов, что способствует их адаптации к современному музыкальному контексту. В сочинении «Out of peking opera» («走出京剧», «Открывая пекинскую оперу», 1994) Тан Дун с помощью интонационного компонента скрипичных техник глиссандо и вибрато добивается имитации певческой манеры пекинских оперных артистов, придавая оркестровой ткани выразительность, близкую к вокальной стилистике национального музыкального театра (приложение 1, пример 14). Сюита «Сон в красном тереме»¹²⁶ Ван Липина насыщена ритмическими переборами юэцинтя и мелодическими структурами пипы, которые совместно формируют

¹²⁶ Ван Липин. Сюита «Сон в красном тереме» («红楼梦序曲», 1987). Дириж. Чжан Ли. Исп. Молодежный национальный оркестр Синьчжу. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1MaANeGE5Q/>.

акустическую атмосферу, стилизованную под традиционную оперу юэцзюй (приложение 1, пример 15).

Различные региональные театральные жанры имеют свои уникальные оркестровые традиции:

- юэцзюй (越剧) сопровождается небольшим ансамблем традиционных инструментов, включающим юэху¹²⁷, саньсянь¹²⁸, юэцинь, пипу, шэн, ди, сяо, даху¹²⁹, губань¹³⁰, что придает музыке нежное, изысканное звучание с характерным южнокитайским колоритом;

- пинцзюй (评剧) выделяется использованием банху в качестве основного инструмента, передающего своеобразную северокитайскую музыкальную эстетику;

- хуанмэйси (黄梅戏) основан на сочетании пипы, янцинь, эрху, суоны, чжудяо-ди¹³¹, сяогу¹³², гонгов и тарелок, создавая легкое, плавное и мелодичное звучание, близкое к народной песне;

- хуагуси (花鼓戏), напротив, отличается более живым и энергичным характером за счет ведущей роли датуньху¹³³, эрху, суоны и перкуссии.

Китайские композиторы XX–XXI веков в своих сочинениях для национального оркестра преимущественно вводят тембры традиционных оперных инструментов в симфонический состав, а также исследуют способы их адаптации к оркестровой ткани через регулировку строя, инновации в исполнительской технике и синтез с западными инструментами. В партитуре сочинения «Врата» (Orchestral Theatre IV, 1999) Тан Дун выстраивает тембровый диалог между академическим симфоническим составом и традиционным оперным инструментарием. Введение

¹²⁷ Юэху – 越胡.

¹²⁸ Саньсянь – 三弦.

¹²⁹ Даху – 大胡.

¹³⁰ Губань – 鼓板.

¹³¹ Чжудяо-ди – 竹笛.

¹³² Сяогу – 司鼓.

¹³³ Датуньху – 大筒胡琴.

перкуссионного пласта, включающего *танлуо*¹³⁴, *гуиро*, тамтамы и гонги, не является эклектичным дополнением, а выступает средством формирования специфической акустической среды. Композитор актуализирует концепцию «органической музыки», интегрируя в ткань произведения сонорные эффекты, имитирующие природные явления, в частности стихию воды (приложение 1, пример 16).

В соответствии с классификационной традицией, инструментарий китайского оперного театра подразделяется на четыре функциональные группы: духовые, смычковые, щипковые и ударные¹³⁵. Аэрофоны, занимающие приоритетную позицию в иерархии ансамбля, детерминируют мелодическую линию и тембровую архитектуру музыкального высказывания. Наиболее репрезентативными инструментами данной группы являются *ди* (*дицзы*) и *суона*.

Дицзы (бамбуковая флейта, в фольклорной традиции *чжуди*) характеризуется высокой интонационной гибкостью, что позволяет артикулировать тончайшие вокальные нюансы посредством широкого использования глиссандо и вибрато. Лирический потенциал инструмента востребован в медленных разделах таких жанров, как куньцзюй и юэцзюй. Ярким примером служит сценическая интерпретация оперы «Пионовый павильон»¹³⁶, где партия *ди* выступает психологическим медиатором, подчеркивающим эмоциональную экспрессию образа Ду Линьян.

¹³⁴ Танлуо – гонг с водой – 汤锣.

¹³⁵ Духовые (吹), смычковые (拉), щипковые (弹) и ударные (打).

¹³⁶ Традиционная куньцзюйская или куньская опера «Пионовый павильон» («牡丹亭», 1598) была написана драматургом Тан Сянцзу (汤显祖) в 1598 году. Музыкальное сопровождение включало использование традиционных инструментов, а также *дицзы* в качестве аккомпанемента к вокальным партиям. Позднее, в 1989 году, У Хуа создал сюиту «Павильон пиона» для *дицзы* с оркестром китайских народных инструментов на основе тем и образов оригинальной оперы. Отметим, что многие композиторы включают оперные арии из пекинской оперы, куньцзюй и др. в свое музыкальное творчество, и благодаря такой адаптации слияние оперных арий в инструментальном исполнении становится более мелодичным и естественным. Данный подход не только сохраняет первоначальный колорит китайской оперы, но и придает музыке уникальные элементы национальной культуры.

Комбинирование дицзы со струнной группой симфонического оркестра позволяет добиться многослойной мелодической фактуры, усиливая оперный колорит. Так, в симфонических вариациях «Маленькая река течет»¹³⁷ Бао Юанькай использует чжуди для проведения главной темы. Различные приемы оркестровки, применяемые в отдельных частях, направлены на сохранение выразительности оперного тембра ди в рамках симфонической формы (приложение 1, пример 17). Последовательное сопоставление партий ди и западной флейты, дополненное струнными, способствует формированию протяженных и пластичных мелодических линий. Данная оркестровая стратегия позволяет акустической структуре дицзы транслировать специфику восточноазиатской оперы, гармонично интегрируясь в западный симфонический контекст.

Суона, отличающаяся высокой интенсивностью и пронзительностью звучания, представляет собой вызов для интеграции в западную оркестровую партитуру. Для нивелирования избыточной резкости тембра композиторы прибегают к регуляции громкости (в том числе посредством акустической обработки) или к созданию тембровых контрастов путем комбинирования с медными духовыми инструментами (труба, тромбон). В «Симфонии 1997: Небо–Земля–Человек» Тан Дун использует суону в диалоге с трубой и тромбоном для воссоздания атмосферы ритуального величия¹³⁸. Композитор также применяет специальную технику игры под названием «циклическое дыхание», чтобы сделать партию суоны более непрерывной

¹³⁷ Бао Юанькай. «Маленькая река течет» для симфонического оркестра и дицзы («小河淌水»), 1990). URL: https://www.bilibili.com/video/BV1Dt411B7j8?buvid=ZD49C0D7EA2399024EB2B550DA9A8B00A6C2&from_spmid=search.search-result.0.0&is_story_h5=false&mid=59tdvSb0VnAlMTwczboaZQ%3D%3D&plat_id=114&share_from=ugc&share_medium=iphone&share_plat=ios&share_session_id=CA142749-4082-48B3-8912-4D70BCD8C494&share_source=COPY&share_tag=s_i×tamp=1757673095&unique_k=MhkbAtO&up_id=328074500 (на видео вместо дицзы используется гобой).

¹³⁸Тан Дун. «Симфония 1997: Небо–Земля–Человек» для виолончели, бьянь-чжуна, детского хора и оркестра. 5 Ч. («交响曲 1997：天地人», 1997). URL: https://www.bilibili.com/video/BV1Lb411m7p3?spm_id_from=333.788.videopod.episodes&p=5.

и драматизированной. В быстром разделе духовой инструмент резко контрастирует со струнной группой.

К смычковым инструментам второй группы пекинской оперы относятся цзиньху и эрху. Первый характеризуется ярким, звонким и мощным «пронизывающим» тембром, обеспечивающим четкую слышимость в ансамбле. Техники глиссандо, вибрато и *détaché* позволяют цзиньху дублировать вокальную партию, выполняя роль как аккомпанемента, так и лидирующего голоса. Язычковый механизм цзиньху делает его идеально подходящим для имитации ключевых вокальных стилей пекинской оперы сипи, эрхуан и фань эрхуан¹³⁹. Ли Ялин отмечает: «Благодаря такому строю цзиньху может свободно переключаться без необходимости перестройки или транспонирования и поэтому соответствует основным диапазонам вокальных партий пекинской оперы, что делает его ведущим инструментом в оркестре традиционного театра» [122, с. 77].

При включении цзиньху в фактуру симфонического оркестра возникают трудности, связанные с ограниченным диапазоном инструмента и его адаптацией к тональной системе западной музыки. Однако апробация таких специфических приемов игры на цзиньху, как глиссандо и вибрато и перенесение этих техник на западные струнные инструменты (скрипку, альт) достигается путем имитации характерных скользящих движений. Это позволяет сохранить оперный колорит.

В «Хуциньской сюите»¹⁴⁰ Чэнь И применяет китайские традиционные смычковые и придает им новое звучание в симфоническом контексте. Через характерные интонации и мелизматические обороты цзиньху автор воссоздает вокальную оперную экспрессию. Кроме того, композитор

¹³⁹ Сипи (西皮), эрхуан (二黄) и фань эрхуан (反二黄).

¹⁴⁰ Чэнь И. «Хуциньская сюита» для смешанного оркестра и группы струнных хуцинь («胡琴组曲»), 1997). URL: https://www.bilibili.com/video/BV1i741177Yy/?vd_source=ddcd87f614c7eed5ef6d3710e779c007.

интегрирует эти мелодические формулы в оркестровую фактуру, адаптируя их к гармонической логике западной оркестровой музыки. В кульминационных эпизодах цзиньху не только имитирует певческую манеру *цинъи*, но и взаимодействует со струнными, создавая драматическую напряженность и подчеркивая сценическую выразительность. Так, вступление третьей части построено на двух фразах, отличающихся формой и тематическим содержанием. Свободное вариационное развитие этих основных музыкальных компонентов является основополагающим принципом построения. Мелодическая фраза цзиньху играет в стиле сипи юаньбань (西皮原板). Вторая тематическая фраза представлена ровными шестнадцатыми нотами (приложение 1, пример 18).

В авторских комментариях к произведению композитор пишет: «Хуцинская сюита включает три части: пение (唱), напев¹⁴¹ (吟), танец (舞). Эрху обладает характеристикой плавной мелодии, а струнная группа звучит как китайский ударный инструмент. Вторая часть основана на стихотворении китайского поэта Су Дунпо “Когда же будет полная луна?” («明月几时有?»). Чжунху имитирует преувеличенное речитативное пение в китайской опере, а струнная группа использует стереосферу, передающую зимний пейзаж в стихотворении. Цзинху как один из важнейших аккомпанирующих инструментов в пекинской опере в высоком регистре контрастирует с эрху. Он исполняет быстрые ноты, имитируя китайскую технику каллиграфии тушью» (Цит. по: [103, с. 28]).

Применение струнных инструментов в оперных вокальных стилях, особенно в банцзы (梆子) и пихуан (皮黄) с их вариативной структурой «банши» (板式), способствует музыкальной драматизации. Хуцин, благодаря гибкости смычка, способен исполнять мелодии различного характера

¹⁴¹ Декламация в китайской опере представляет из себя распевное произношение слов, больше напоминающее интонационно свободное представление текста на неопределенной высоте, выполняемое приемом глиссандо, т. е. «перекатывание» с одной высоты на другую. Поэтому традиционно данный прием в оперной стилистике называется напевом.

и темпа, полностью раскрывая драматизм музыки. Тембровая близость к традиционному вокальному искусству упрощает слияние с голосом, а в некоторых случаях маскирует исполнительские недостатки певца.

По сравнению с цзиньху, эрху легче интегрируется в европейский оркестр благодаря мягкому тембру, который хорошо сочетается с западными струнными инструментами, прежде всего со скрипкой. Поскольку тембр эрху очень близок к человеческому голосу, в пекинской опере он часто применяется для имитации тембра лао шэна (мужской ведущей роли с низким, выразительным голосом). В «Хуциньской сюите» эрху выступает в качестве ведущего мелодического инструмента, а чередование его партии со смычковой группой создает особый неповторимый тембральный колорит. Композитор чаще использует типичные для эрху вибрато, благодаря чему мелодия приобретает выраженный восточный характер. В то же время гармоническая поддержка оркестра помогает естественно вписать тембр эрху в симфоническую фактуру (приложение 1, пример 19). «Скрипка цзиньху в музыке пекинской оперы играет роль своего рода лейттембра, вопреки утвердившемуся в западной литературе мнению о лидирующей роли скрипки эрху. Действительно, среди традиционных китайских инструментов эрху считается одним из самых популярных, но в оркестре используется его уменьшенный вариант – цзинэрху (букв, “эрху пекинской оперы”), который является вторым по важности мелодическим голосом. Цзинэрху был специально создан и впервые введен в театральную практику в 1924 году скрипачом Ван Шаоцином (1899–1957) в спектакле “Красавица Сиши” с участием Мэй Ланьфана» [8, с. 21], – отмечает исследователь Т. Б. Будаева.

В группу щипковых инструментов входят юэцинь и пипа. Юэцинь имеет ярко выраженное строение и чистое звучание. В традиционном театре юэцинь выполняет ритмическую, гармоническую и эмоционально-выразительную функции. Так, в жанрах пекинской оперы, юэцзюй и пинцзюй четкие щипковые удары юэциня подчеркивают ритм вокальной партии, делая речитатив няньбай, пение чанцянь и пластическое выражение

актера более выразительными и плавными. Разнообразие исполнительских техник на юэцине обусловлено применением таких стандартизированных приемов игры правой и левой руки, как «щипок, щипок и прокатывание» (правая рука) и «нажатие» (левая рука), а также специфических способов, включая «свипинг» (правая рука) и «бендинг» (левая рука). Применение «свипинга» в сочетании с базовыми техниками игры на юэцине способствует его органичной интеграции в оркестр, демонстрируя характерные особенности аккомпанемента цзиньцзюй. Развитие жанра пекинского театра и повышение требований к сценическому мастерству обусловили модификацию и инновации в игре на юэцине, в том числе разработку вариативных позиций [144, с. 97].

В симфоническом оркестре специфические техники игры на юэцине (например, саосюань – прием игры, предполагающий одновременное быстрое касание всех струн, ляньюбо – тремоло, фаньинь – флажолеты) делают возможным особенно ярко передавать как трагические и героические, так и лирические образы. Например, в сюите «Сон в красном тереме» Ван Липин не только сохраняет мелодическую изящность традиционной вокальной линии, но и интегрирует ритмические щипковые приемы юэциня в оркестровую фактуру, создавая характерную оперную звуковую среду (приложение 1, пример 20). В IV части произведения он использует контраст между ритмическими фигурациями юэциня и деревянных духовых, что усиливает драматическую напряженность музыки (приложение 1, пример 21). Таким образом, благодаря продуманной оркестровке тембровая палитра юэциня органично сочетается с общим звучанием, одновременно сохраняя характерные черты оперной традиции.

Роль пипы в театральной музыке носит преимущественно мелодический и выразительный характер. Благодаря своему особому звуку этот инструмент способен передавать баланс мягкости и силы, являясь одним из самых богатых по тембру и сложных по технике исполнения китайских щипковых инструментов. Пипа обладает широким диапазоном,

охватывающим три октавы, и разнообразием исполнительских приемов, включая тан (удар по струне вниз), тяо (удар вверх), луньчжи (переменное быстрое щипковое тремоло – перебор пальцами правой руки по струнам), саосюань (удар по всем струнам) и яочжи (вибрация струны). В частности, техника луньчжи создает непрерывный, перетекающий звуковой поток, украшая лирические мелодии, тогда как саосюань усиливает напряжение и драматизм.

В оркестре традиционного театра пипа не только играет аккомпанирующую роль, но и обогащает вокальную партию исполнителя, делая ее более выразительной и насыщенной. «В разных театральные жанрах этот инструмент используется по-разному» [122, с. 78]. Так, в куньцян, чуаньцзюй и хуанмэйси создается особая театральная атмосфера: прием луньчжи может имитировать звук журчащей воды, а стремительные удары по струнам выражают напряженное эмоциональное состояние. В юйской опере (豫剧) добавление пипы привносит новые тембровые элементы в традиционный аккомпанемент. В сучжоуском пинтан (苏州评弹) синергия пипы и саньсяня формирует уникальную музыкальную особенность. Возможности пипы в создании драматургически обусловленных атмосфер реализуются через разнообразные техники исполнения и ритмические вариации, от легких мелодий в сценах радости до мягкой стереофонии в трагических эпизодах. В каждом случае пипа выступает как эффективное средство усиления художественной выразительности театральной драматургии.

Технический арсенал пипы весьма обширен и включает такие приемы, как щипок, выдергивание, тремоло, способствующее обогащению лирических мелодий, глиссандо, использующееся для формирования напряженной и интенсивной атмосферы, и вибрато (摇指 – букв. дрожание пальцев), имитирующее пение и, тем самым, в спектакле придавая вокалу дополнительную выразительность. Подчеркнем, что различные оперные жанры применяют пипу с учетом специфических художественных задач.

Помимо цитирования тематического материала оперных арий, также широко применяются и другие элементы китайского театра. Композиторы в произведениях для симфонического оркестра используют технику луньчжи для имитации традиционной вокальной оперной стилистики, создавая контраст с западными струнными инструментами и подчеркивая выразительность мелодических линий и придания уникального драматического окраса. В концерте для пипы «Впечатление от пекинской оперы» Цюань Цзихао мастерски синтезирует звучание пипы и струнной смычковой группы. Тематический материал сочинения основан на декламационных фрагментах пекинского театра ¹⁴² и ритмических вкраплениях учан. Техникой луньчжи пипа имитирует вокальное исполнение долгой длительности сценическим амплуа хуадан (приложение 1, пример 22), а приемом саосюань – удары наобо и сяоло (приложение 1, пример 23). Примечательно, что пипа, выступая солирующим инструментом, в данном произведении не является отдельным голосом в оркестре. Напротив, она гармонично оттеняет западную звуковую стилистику музыкальной фактуры, придавая звучанию национальный колорит.

Ударные и перкуссия представляют четвертую категорию инструментов в китайской оперной музыке. Помимо выполнения ритмоорганизующего начала, они выполняют функцию формирования драматической атмосферы, подчеркивания характеристик персонажей и создания сценических эффектов. Объясняя ключевую роль ударных, китайская поговорка гласит: «Половина спектакля – гонги и барабаны» (Цит. по: [181, с. 13]). В оперном представлении ритмическое сопровождение ударной группы необходимо для вокальных партий, сценической речи, пластики и исполнения. Синхронизация звука и изображения, составляющих пение, декламацию, игру, акробатику и танцы, достигается посредством

¹⁴² Примеры декламации Пекинской оперы: Разные версии трех поколений Мэй Чэн: URL: <https://www.bilibili.com/video/BV12tugzjE3F/>.

использования учан, обеспечивая целостность и выразительность представления.

Далуо, сяоло, тангу и баньгу являются неотъемлемой частью оркестровой структуры китайской оперы. Они активно участвуют в передаче драматического содержания и формировании атмосферы. Так, низкий тембр далуо оптимален для создания величественных и торжественных сцен, тогда как звонкий сяоло применяется для передачи легкости и изящества движений. Взаимодействие между малым и большим барабанами (баньгу и тангу и др. сочетания) эффективно используется для создания напряженной атмосферы. Ритмические паттерны ударных зачастую приобретают самостоятельную музыкальную и повествовательную функцию. Они способны отражать особенности различных амплуа актеров, например, энергичные боевые сцены персонажей ушэна или грациозные движения женских ролей даньцзяо (旦角), а также могут выступать в роли самостоятельного драматического повествования, не требуя дополнительного инструментального сопровождения.

В симфонической музыке композиторы подходят к интерпретации метроритмических моделей китайской оперы с позиции их адаптации и интеграции. Сохраняя исходные ритмические структуры, они трансформируют их для оркестрового исполнения, зачастую включаясь в диалог с западными ударными группами, преимущественно литаврами и малым барабаном. Используя синкопу, авторы усиливают выразительность ритмической структуры китайских ударных, обеспечивая их гармоничное встраивание в западную музыкальную ткань. Примером такого подхода является произведение Гу Гуаньжэня «Пекинская мелодия»¹⁴³,

¹⁴³ Гу Гуаньжэнь. «Пекинская мелодия» для сяо и национального оркестра («京调», 1960). Дириж. Пэн Сюэнь, исп. Национальный оркестр китайского радио. URL: https://www.bilibili.com/video/BV1h64y1s7ca?buvid=ZD49C0D7EA2399024EB2B550DA9A8B00A6C2&from_spmid=search.search-result.0.0&is_story_h5=false&mid=59tdvSb0VnAlMTwczboaZQ%3D%3D&plat_id=116&share_from=ugc&share_medium=iphone&share_plat=ios&share_session_id=57ED2895-4531-4474-

где композитор адаптирует ритмическую структуру *гулудянь*¹⁴⁴ (приложение 1, пример 24) и добавляет литавры и малый барабан, чтобы придать ритму больше объемности. Также автор применяет приемы минималистической музыки для создания ритмических циклов, что придает традиционным китайским ритмам современный оттенок, сохраняя при этом их характерное звучание и колорит (приложение 1, пример 25).

Пен Сювэнь в транскрипции «Хаотично летящие облака»¹⁴⁵ на основе оригинальной современной пекинской оперы «Гора с кукушкой»¹⁴⁶ сохраняет ритмическую сущность ударных элементов китайской драмы, органично интегрируя их в ритмическую структуру симфонического оркестра. Во вступлении большой гонг далуо, малый гонг сяоло, цимбалы наобо и барабан баньгу усиливают драматизм музыки, при этом чередующиеся ритмы создают торжественную атмосферу (приложение 1, пример 26). Применяя крещендо, маэстро делает динамические изменения более плавными и естественными, придавая произведению песенную интонацию. Чэнь Мицзя пишет: «Музыкант имитирует звучание мелодии, заменяя вокальную партию традиционной оперы игрой на национальных инструментах, что можно охарактеризовать как инструментальную вокализацию» [181, с. 11].

Внедрение элементов китайской оперы в национальной оркестровой музыке направлено на обогащение этнического звучания. Это осуществляется посредством либо прямого использования оперных тембров, либо адаптации техник западных инструментов для имитации характерных оперных звучаний. Результатом является расширение тембровой палитры симфонического оркестра и обогащение национальной

960C-E88247AB7492&share_source=COPY&share_tag=s_i&spm=united.player-video-detail.0.0×tamp=1757673021&unique_k=GPoDL4B&up_id=95401003.

¹⁴⁴ Гулудянь – ритм люшуйба, 流水板.

¹⁴⁵ Пен Сювэнь. «Хаотично летящие облака» для национального оркестра («乱云飞», 1974). Дириж. Пэн Цзяпэн, Исп. Национальный оркестр Сучжоу. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1LE7pznE8S/>.

¹⁴⁶ Современная пекинская опера «Гора с кукушкой», «杜鹃山».

музыки. Процессы трансформации и интеграции тембров способствуют не только повышению выразительности китайской оркестровой музыки, но и создают предпосылки для синтеза интернациональных музыкальных форм с элементами локальной культурной идентичности.

Применение китайских оперных инструментов в симфоническом и народном оркестрах не только продолжает тенденцию сохранения традиционных тембров, но и становится примером межкультурного слияния и инноваций. «Эти характерные для оперы инструменты обладают ярким тембром, и многие из них не входят в стандартный состав народного оркестра. Включение их в оркестр придает произведению четкие оперные черты и формирует уникальный оркестровый звук» [181, с. 11]. Композиторы, корректируя техники исполнения, адаптируя оркестровку и заимствуя западные музыкальные приемы, позволяют оперным инструментам раскрыться в симфоническом контексте, усиливая их выразительные возможности.

ГЛАВА 3. ПРЕТВОРЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ОПЕРЫ В ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКЕ КИТАЯ XX–XXI ВЕКОВ

Китайская оркестровая музыка прошла сложный и насыщенный путь становления в XX веке и продолжила свое развитие в настоящем столетии. Начиная с подражания западному искусству и экспериментов с различными стилями и техниками, в ней постепенно выработался собственный уникальный язык, основанный на богатых традициях устного народного творчества. Создание новых инструментов и методов аранжировки, а также поиск гармоничного сочетания консервативного и современного звучания позволили создать национальную инструментальную культуру, в корне отличающуюся от других образцов мировой музыки.

Оркестровка играет главенствующую роль в формировании выразительного стереофонического пространства. Она представляет собой искусство распределения музыкального материала между различными инструментами, а также использования приемов для воспроизведения особых звуковых эффектов, которые возбуждают у слушателя эмоциональные переживания. В выборе того или иного решения авторской задачи применяются методы письма, в конечном счете определяющие акустический образ произведения.

В претворении компонентов традиционной китайской драмы композиторы прибегают к способам, которые не только передают уникальные черты оперных стилей, но и при помощи средств музыкальной выразительности «оживляют» древние мелодии, вселяя в них дух современности, при этом оставляя многовековое философское мировоззрение Древнего Китая. Среди разнообразных способов переинтонирования оперы выделяются несколько излюбленных подходов, направленных в большей мере не на изменение или сочинение, а на сохранение материала в новой композиции. Такие методы, как *имитационный*, *звукосимволический*

и *цитатный* занимают доминирующее положение в арсенале китайских композиторов.

3.1. Имитационные приемы композиторского письма

В конце 1970-х годов национальная оркестровка испытала существенное влияние западных композиционных техник. Наблюдалось ослабление стремления авторов к тональным элементам и мелодическому развитию тем, с одновременным усилением поиска новых звучаний и тембров. Параллельно с этим само понятие мелодии подверглось радикальному пересмотру.

В этом контексте две таких характерных для китайской драмы интонации, как декламация нианбай (念白) и ансамбль оперных гонгов и барабанов (戏曲锣鼓), лишенных тональной определенности, стали первоначальными моделями, активно имитируемыми в инструментальном исполнении. Данная новаторская техника оркестровки предполагает «перенос» специфических оперных тембров на народные или симфонические инструменты, изначально не ассоциирующиеся с оперой. М. М. Манафова отмечает: «Эволюция музыкального языка обусловила появление художественных направлений, основанных на новом слышании звука – материалом в них становится любое звучание, шум. <...> Более того, в XX веке темброколорит по отношению к современному оркестру зачастую выступает как своего рода концепция: он нередко является творческим императивом, стимулирующим возникновение творческих идей, реализуемых композитором в оркестровом письме» [47, с. 9].

Мелодические контуры и присущая китайскому языку музыкальность являются фундаментальными для оперного искусства. Фонологические особенности самого языка, в том числе разнообразие региональных диалектов, создают богатое поле для лингво-музыкального выражения. Нианбай, часто называемая *юньбай* (韵白, рифмованная декламация),

традиционно базируется на чжунчжоуском произношении (中州韵). Сочетание оперных жанров и вокальных партий с местными говорами и мелодиями формирует уникальный колорит нианбай. Происходит стилизация китайской фонетики и интонации для придания им повышенной мелодичности и ритмичности, что, в свою очередь, делает арии лингвистически насыщенными.

Ключевой характеристикой нианбай является отсутствие фиксированной высоты звука и наличие тончайших микроинтервальных скольжений. Эта особенность стала обоснованным и неотложным материалом для развития современного музыкального языка, предлагая широкие возможности для экспрессии в новых сочинениях (приложение 1, пример 27).

Такой метод подражания следует определить как *интонационно-речевая имитация*, т. к. он основан на применении немusикальных вокальных приемов в претворении акустического содержания оперного стиля.

Примером служит произведение Линь Лэпэя «Осеннее наказание»¹⁴⁷, где для подражания нианбай активно задействуются народные инструменты. Во второй части композиции используются хаиди (海笛, тип гобоя) и лянцинъ¹⁴⁸. Маэстро в партитуре фиксирует литературный текст нианбай

¹⁴⁷ Линь Лэпэй «Осеннее наказание» для оркестра национальных инструментов («秋决», 1978). URL: <https://www.bilibili.com/list/ml3170448301?oid=874218451&bvid=BV1oN4y1f7n1>.

¹⁴⁸ Лянцинъ (搥琴) – смычковый двуструнный инструмент, появившийся в 1920-х гг. в результате модификации чжуйциня (坠琴). Эта модификация включала удлинение грифа, увеличение резонаторной коробки и замену мембраны на змеиную кожу. Стандартная настройка инструмента (обычно E, A) обеспечивает широкий звуковой диапазон, охватывающий около трех с половиной октав. Благодаря длинному грифу тембр лянциня характеризуется выраженной глубиной и мягкостью, что делает его исключительно подходящим для точной имитации человеческого голоса. В произведении Линь Лэпэя «Осеннее наказание» лянцинъ применяется для передачи тембра трагического персонажа – Доу Э (窦娥). В 23-м такте композитор предписывает использование верхнего регистра инструмента (третья-четвертая позиции), что придает тембру мягкость. При имитации нианбай в манере циньи (青衣) с употреблением фальцета, интонационные скольжения инструмента соответствуют трагическому образу Доу Э.

и прописывает ноты без штилей с пометкой «высота и длительность определяются каждым исполнителем самостоятельно», что подчеркивает импровизационный и неопределенный характер имитируемой оперно-стилевой интонации. Высокий и пронзительный тембр хаиди, регистр которого в данном случае достигает $F^{\#2}-G^2$, будучи одним из самых высоких среди духовых, точно передает образ сварливого и высокомерного чиновника в тактах подражания репликам «вход в зал» («升堂») и «приведите преступника» («把犯人带上») (приложение 1, пример 28).

Центральным мотивом третьей части «Осеннего наказания» является возглас «Несправедливо!» («冤枉啊»). Этот емкий фразеологизм, характеризующийся последовательным тоновым понижением, развивается на протяжении всего произведения. В технике имитации мотив многократно возникает в различных инструментальных группах, на разных высотах, в разнообразных ритмах, постепенно развиваясь к кульминации.

Начальное тихое «взывание» Доу Э в исполнении ляньциня после третьего повторения получает отклик у смычковых эрху и гаоху (приложение 2, пример 29). Четвертый такт знаменуется мощным, пронзительным восклицанием хаиди в высоком регистре на *ff*, которое затем последовательно копируется всей смычковой группой. После перехода к размеру 4/4 щипковые исполняют на тремоло «Несправедливо!» в унисон. Одновременно духовые создают нарастающее звучание, символизирующее призыв к несправедливости.

В такте 9 (приложение 1, пример 29) фактура произведения наполнена оркестровым звучанием всех инструментальных групп. Щипковые гуху (革胡) и дииньгуху (低音革胡) играют шестнадцатые ноты. Духовая, смычковая и ударные исполняют диссонирующие звуковые блоки (tone-clusters) в диалоговой форме. Эта сложная инструментальная имитация оперного тембра нианбай нацелена на максимальное драматическое воздействие,

т. е. создание душераздирающего крика о несправедливости, сотрясающего основы бытия.

Во второй части «Осеннего наказания» предстает образ Доу Э. Как отмечалось ранее, нианбай этого персонажа изображается с помощью ляньцинъ.

Образ героини не ограничивается исключительно речью. Немаловажную роль играет описание ее психологического состояния. В 8-м такте, после имитации чиновника духовым хаиди, пипа посредством техники бряцания по четырем струнам передает внутреннее состояние Доу Э – «В смятении, словно ее сердце испугано» («心乱如麻») (приложение 1, пример 30). Этот аккорд расположен в низком регистре, олицетворяя эмоциональное напряжение Доу Э. Примечательно, что три звука из четырех приходятся на открытые струны. Увеличенный диапазон вибрации струн в данном диапазоне, по сравнению с высоким, обеспечивает более матовый тембр, что точно копирует дрожь и страх, испытываемые Доу Э.

После реплики чиновника «Приведите преступника!» («将罪犯带进来!») пипа переходит от нисходящего глиссандо с мелодическим звучанием к тремоло на трех струнах с выраженным шумовым эффектом, показывающим нарастающее волнение Доу Э. Данная смена тембральных и регистровых характеристик служит средством музыкальной драматургии, раскрывая внутреннюю борьбу и отчаяние (приложение 1, пример 31). Когда чиновник произносит «Назови свое имя» («请说出你的名字»), глиссандо пипы подхватывается техникой свипирования в щипковой группе, имитируя тревожное и паническое состояние Доу Э (приложение 1, пример 32).

Музыкальная структура темы намеренно перекликается с древнекитайскими речевыми интонационными моделями. В частности, четыре ноты соответствуют тоновой последовательности китайского языка: «нисходящий тон», «ровный тон», «восходящий тон» и снова «ровный тон», что придает фразе четкость и выразительность, подобную произнесению

китайских иероглифов¹⁴⁹. Неторопливый ритм усиливает ощущение ясности и артикулированности (приложение 1, пример 33).

В такте 47 происходит трансформация музыкального материала. Сольная партия пипы, отличающаяся быстротой и виртуозностью исполнения, переключается на имитацию оперной интонации «плачущая ария» (哭腔). Это достигается за счет использования ритмических разрывов, создаваемых левой рукой, что придает игре характерные черты плача. Одновременно смычковая группа, фокусируясь вокруг D^3 , применяет восходящие и нисходящие скользящие обращения. Различные ритмические паттерны в партиях смычковых имитируют эффект массовой «плачущей арии», используя современные техники звуковых масс (sound-mass).

С 50-го такта к ансамблю присоединяется имитация нианбай группой цзинху, обладающей ярким тембром. Игра цзинху чередуется с пипой, создавая диалог между двумя персонажами на фоне общего звучания высоких регистров смычковых. За основу для данного нианбай взята оперная интонация «плачущей арии» (приложение 1, пример 34).

После серии подготовительных построений в 85-м такте развитие достигает своего драматического апогея. Духовые, последовательно вступая, применяют технику глассандо для копирования нианбай. Щипковые преимущественно используют тремоло или ритмический рисунок восьмыми нотами, моделирующими тремоло. Струнные играют, варьируя длительности нот (секстоли и шестнадцатые), создавая циклические, повторяющиеся структуры (приложение 1, пример 35).

Данный композиторский подход предоставляет исполнителям значительное пространство для импровизационной свободы, позволяя максимально раскрыть индивидуальность инструментов. Вертикальное комбинирование неопределенных высот и ритмов приводит к формированию

¹⁴⁹ Иероглиф может означать как отдельный слог, так и целое слово. Он состоит из одного или двух элементов. Каждый элемент произносится с определенным тоном.

различных звуковых красок, создавая мощные, спонтанные акустические эффекты на основе нианбай.

Помимо использования исключительно оперных инструментов, для создания самобытных тембров существует эффективный метод оркестровки, при котором имитируются оперные арии. Данный тип следует определить как *интонационно-мелодическая имитация*.

Ярким примером такого подхода служит произведение Чжоу Чэнлуна «Старая мелодия» («老腔») для суоны с оркестром. В этой композиции соло суоны часто имитирует мелодию арии, в то время как оркестр выполняет аккомпанирующую функцию, подобно юэдуи в китайской опере. Данный метод является весьма типичным для концертных исполнений в оперном стиле. В представленном фрагменте партитуры (приложение 1, пример 36) оркестр, завершив исполнение предыдущей фразы на динамике *f*, внезапно обрывается. Далее соло суоны в сопровождении партий высоких и средних суон исполняет тематический материал арии. Все семь духовых используют технику тремоло¹⁵⁰. Звуковое решение вызывает ассоциации с грубыми и мощными криками исполнителей хуайньской оперы (华阴老腔, оперный стиль города Хуайнь), придавая музыке исключительную эмоциональную составляющую.

Сочинение Чжу Сяогу «Шаньдунские мелодии и оперные оттенки» («皖风戏韵»), раздел «Хуанмэйси» («黄梅戏»), передает уникальную технику игры на суоне *каси*¹⁵¹ как средство имитации оперных вокальных стилей. Прием *каси* отличается применением мундштука для моделирования человеческого голоса с четко выраженной высотой звучания.

¹⁵⁰ Здесь имеется в виду традиционная техника игры на духовых инструментах «цветочный язык (花舌), включающая вибрацию языка для создания тремоло.

¹⁵¹ Каси (卡戏) – специальная техника игры на суоне, имитирующая человеческий голос (декламацию, пение), звуки животных и т. д. с применением мундштука. Также известны такие разновидности *каси*, как «кавань (卡碗), использующий чашу или подобный резонатор, и «кашао» (卡哨), копирующий свист или шипение.

В разделе, претворяющем оперный стиль лужэюй (庐剧), композитор использует банцянь (帮腔), относящийся к форме хорового исполнения актерами за кулисами или на сцене для подчеркивания солирующей партии. Уникальным решением становится двойная имитация, представляющая «перевернутый» антифон. Начиная с 148-го такта Чжу Сяогу вводит оперный голос, поющий абстрактный текст «мэ-хэ-мэ-хэ-мэ» («么-呵-么-呵-么») и копирующий духовые инструменты, тогда как высокие и средние суоны, а также струнная группа, наоборот, моделируют хоровой прием банцянь.

Исполнение заключительной фразы, начиная с такта 253, бамбуковой флейтой банди (梆笛, приложение 2, рисунок 21) производится в четвертой октаве, демонстрируя резкий высокий звук в диапазоне от C^4 до E^4 . Данный прием демонстрирует специфический тембр оперного вокального стиля сичжоу.

М. М. Манаfoва отмечает: «В череде явлений второй половины XX века можно наметить несколько тенденций, основывающихся на развитии темброколеристических свойств музыкальной ткани. Это и работа с “новыми” музыкальными материями – шумом, конкретным и электронным звуком, и обновление существующих тембров путем расширенной трактовки инструментов, и, конечно, движение “вглубь” музыкальной ткани – через поиск характерных звучаний фактурных элементов и их сочетаний» [47, с. 3].

Для оркестрового творчества Китая, вобравшего традиции искусства СССР, а позже европейских стран и США, данная приверженность воплотилась в ряде выдающихся сочинений. Так, произведение «Ветер опавших слив» («落梅风») для гучжена с оркестром Сюй Цяньцяна основано на синтезе стиля юэцзюй (越剧) и темброво-интонационной палитре инструментального звучания для передачи эмоций тоски и мечтательности. Смычковые в динамике *mp* исполняют главную тему, создавая фон для партии щипковых, изложенной фрагментарно. Такое попевочное изложение выражает идею каллиграфичности китайского изобразительного

искусства. В 181-м такте дуэт гучжэна и синьди (新笛, новая флейта, приложение 2, рисунок 23) имитирует мелодическое движение арии юэцзюй (приложение 1, пример 37). Данные инструменты значительно отличаются по способу звукоизвлечения, тембру и громкости, что затрудняет их совместное исполнение. Однако композитор, используя эти особенности, через их унисонное слияние, а также применение глиссандо и вибрато в партии гучжэна, создает темброво-интонационную имитацию вокала традиционной оперы. Добавление женского голоса, поющего эту же мелодию в аналогичной тесситуре, придает фактуре дополнительную плавность и нежность и акцентирует уникальность юэцзюй.

Сочинение «Дни освобождения» («翻身的日子») Чжу Цзяньэра относится к раннему периоду творчества, в котором композитор обращается к фольклору и национальной опере. Распределение инструментов в фактуре имеет не строгое регламентированное соотношение согласно правилам оркестровки, а достаточно условное. Одним из способов применения темброво-интонационной имитации является дуэт гуаньцзы (管子) и дицзы, изложенный в унисон. Такое колористическое соотношение не только подражает разговорной манере пожилых людей, но и передает сонористические и мелодические компоненты шаньдунского стиля люйцзюй (庐剧, приложение 1, пример 38).

Оперные гонги и барабаны (戏曲锣鼓) выступают своего рода маркером китайской традиционной музыки и играют чрезвычайно важную роль в спектакле. В современной оркестровке использование ударной группы выходит за рамки простого включения ее в состав оркестра. Происходит трансформация тембровых носителей, т. е. перенос их звучания на другие инструменты. Данный вид подражания следует отнести к *темброво-ритмической имитации*, которая наряду с интонационно-речевой и интонационно-мелодической выступает ключевым элементом в претворении компонентов традиционной китайской оперы.

Так, во второй части под названием «Чоу» («丑») концерта «Набор масок» («脸谱集») для пипы и оркестра национальных инструментов Лу Цяна соло пипы в полной мере воплощает свои исполнительские приемы для имитации перкуссии. В оркестровом сопровождении также применяются различные техники для придания звучанию оперного колорита. Начиная с 58-го такта, звучит полный состав (приложение 1, пример 39). Духовые и струнные первыми исполняют мотив, основанный на большой секунде с двумя залитованными четвертями в конце фразы. Далее (с т. 60), используя глиссандирующие подъезды к каждой ноте, свойственные этим группам, они имитируют тембры оперных ударных. Короткие восходящие скользящие пассажи напоминают тембр малого гонга из гонг-барабанных мелодий (锣鼓) пекинской оперы – звук «тай» («台»), который имеет характерный восходящий тонкий конец после удара. Короткие нисходящие скользящие ноты копируют звучание «цан» («仓») из ансамбля четырех оперных ударных инструментов, преимущественно с тембром большого гонга (приложение 1, пример 39).

Композитор не только использует технику глиссандо для достижения эффекта гонг-барабанных мелодий, но и уделяет особое внимание тесситуре. По вертикали соотношения между голосами представлены такими диссонирующими интервалами, как уменьшенная кварта, уменьшенная квинта и малая секунда в пределах одной октавы. Резкие столкновения интервалов создают шумовые импресии, характерные для ударных инструментов (приложение 1, пример 40). По горизонтали, путем широких интервальных скачков (большая секста и малая септима, т. 70–71) имитируется тембровое различие между «тай» и «цан». На вторую долю такта каждая группа акцентирует четверть, а альтовый и басовый шэны в нижнем регистре при помощи диссонирующих трезвучий создают кластер, усиливающий стереофонию произведения. Данный прием убедительно

презентует ударную имитацию «тай-тай-цан» из гонг-барабанных мелодий (приложение 1, пример 40).

Во втором разделе «Учан»¹⁵² («武场») сочинения «Впечатление от пекинской оперы» Цюань Цзихао использует богатые исполнительские приемы для имитации звуковых манипуляций перкуссии. Начиная с 19-го такта, композитор применяет связующий раздел люшуй (流水, текущая вода), напоминающий интермедию в опере между частями гонг-барабанных мелодий для эмоционально-художественного насыщения и развития музыкальной ткани (приложение 1, пример 41). В 38 и 42 тактах исполняется традиционный *да луо чоутю* (大锣抽头, удар большого гонга), имеющий раскатистый и качающийся тембр. Исполнение данного приема как будто останавливает время внутри произведения, что вызывает достаточно эмоциональное психоакустическое впечатление. В драме *да луо чоутю* обычно применяется для соединения с эрхуан юаньбань¹⁵³ (二黄原板), эрхуан яобань¹⁵⁴ (二黄摇板) или сыпинляо¹⁵⁵ (四平调). Эти музыкальные формы часто

¹⁵² Как отмечалось ранее, оперный ансамбль делится на струнные *вэньчан* и ударные *учан*. Цюань Цзихао, определив программность произведения, тем самым подчеркивает, что данная часть посвящена использованию оперной перкуссии. *Учан* предполагает непрерывное исполнение различных стилизованных ритмов ударными инструментами, которые сопровождают сценические движения актеров и боевые сцены.

¹⁵³ Оригинальная доска эрхуан – основной стиль дуэта в пекинской опере, который состоит из эрху и вокала (эрхуан – вокальный стиль). В названии «оригинальная доска» (юаньбань) подчеркивается статус прототипа как основы для эволюции других стилей игры. Ритм жесткий и стабильный, размер 2/4, скорость поддерживается на уровне 60–90 ударов в минуту. Этот тип пластинки широко используется в традиционных драмах, таких как «Дворец Эрджин» («二进宫») и «Пещера Хуньян» («洪羊洞»). Подробнее см.: Чжу Сюэфу. Исследование взаимоотношений между чидяо чжунбанем из юэ оперы и эрхуаном юаньбань из пекинской // Китайская драма. 2014. № 8. С. 72–73 [178].

¹⁵⁴ Качающаяся доска эрхуан – стиль сопровождения на доске вокалу в пекинской опере. Относится к выразительной форме «напряженного и медленного пения» (紧慢唱). Эта форма характеризуется сдержанным ритмом в аккомпанементе и свободным в пении. Мелодия каждой строки унифицирована, в то время как вокал индивидуален для каждой строки, что придает исполнению особую выразительность.

¹⁵⁵ Сыпинляо – один из региональных традиционных театральных жанров, который развился в южно-хэнаньском Юйдун, впитав в себя мелодии пиньцзюй, цзиньцзюй и юйчжэн (豫剧) и постепенно сформировав свой уникальный вокальный стиль и манеру исполнения, получившие название «сыпящий тон» или «потягивающий тон»

используются персонажами с раскрашенным лицом цзин (净), поэтому в данном разделе сочинения они копируют оперный апмлуа (приложение 1, пример 42).

В 96-м такте солирующая пипа, применяя техники *чжайинь* (摘音, щипок), вибрато струны (绞弦) и приглушенное нажатие (虚按), имитирует тембры баньгу, сяоцзинлуо (小京锣) и муьюй (木鱼) (приложение 1, пример 43). Начиная с 106-го такта автор акустическими средствами щипковых, а именно пипы и люциня, имитирует тембры и ударные техники баньгу и банцзы (приложение 1, пример 44). Группа исполняет ритмические рисунки в высоком регистре, выходящем за рамки обычного диапазона указанных инструментов. При этом люцинь выступает в качестве перкуссионной поддержки для пипы, которая изображает учан с помощью вибрато. Подчеркнем, что данные приемы игры не являются характерными для щипковых (приложение 1, пример 44).

Примечательным выступает фрагмент, в котором композитор благодаря струнной группе изображает оперную военную сцену в виде диалога. Щипковые на неопределенной высоте выполняют ударную функцию, а смычковые, играя глиссандо и тремоло, копируют перкуссионные звуковысотные инструменты (приложение 1, пример 45).

Обилие гетерогенных фактур и немзыкальных отзвуков создает шумные, но при этом ритмически сфокусированные фрагменты. Начиная с 152 по 155 такты струнные на восходящем глиссандо копируют звук «цай» («才») из гонг-барабанных мелодий, сочетающий палитру малого гонга и пекинской тарелки (приложение 1, пример 46).

как производные от сыпинляо. В сыпинляо шестигранный смычковый гаоху выступает ведущим инструментом, а в качестве аккомпанемента – ударные хуагу (花鼓, цветочный барабан, приложение 2, рисунок 24) и банцзы. Данный жанр распространен в приграничных районах провинций Хэнань, Аньхой, Шаньдун и Цзянсу. Поскольку он основан на хуагу и включает мелодии перечисленных опер, его называют «сыпинляо» (四拼调), что означает «четыре сплетенных мелодии», позже название было изменено на «сыпинляо» (四平调).

Помимо музыкальных элементов традиционного оперного искусства композиторов привлекает и литературно-сценическая сторона китайской драмы, в частности, театрализация, которая инкрустирована не только визуальными компонентами [121, с. 6], но и звукошумовыми вкраплениями голосов толпы, живой и неживой природы и т. д. Такой метод звукоподражания следует охарактеризовать как *тембровая имитация*, заключающаяся «в применении специфических сонористических эффектов, тождественных темброво-интонационному копированию акустики аутентичной окружающей среды, которыми являются сигналы животного мира, акустическое изображение природных стихий, воды, шелеста листвы, топота копыт и др.» [21, с. 123].

Примером воплощения данного вида можно привести «Осеннее наказание» Линь Лэпэя, где создание и художественное изображение сцен и формирование контекста являются ключевыми этапами в разработке партитуры. Так, первая часть под названием: «Новый чиновник прибывает, деспотичная власть демонстрирует свое превосходство» («*新官上任, 威权显赫*») начинается с ударов колокольчиков, имитирующих звон конной упряжи, затем последовательно вступают различные оперные ударные, увеличивая динамику. В такте 14 присоединяется щипковая группа. Фактура нарастает с нижнего регистра до верхнего, имитируя приближение повозки. Размер 7/4 изображает сбивчивый ритм конного шага. В такте 23 присоединяются духовые, символизирующие фанфары, а в такте 28 они звучат на фермате. В 29–30-х тактах остается перкуссия, исполняющая гонг-барабанную мелодию, используемую для появления нового персонажа. Далее звучит кластер на глиссандо смычковых и тремоло щипковых, создающих взволнованные перешептывания и сомнения толпы (приложение 1, пример 47).

Начиная с 42-го такта, музыка ускоряется, весь оркестр исполняет шестнадцатые, изображая шум и крики людей. В высоком регистре флейта дицзы выводит быструю мелодию, состоящую из повторяющейся малой

терции $H^2-G^{\#2}-H^2-G^{\#2}-H^2-G^{\#2}-G^{\#2}$, намекая на скептическое состояние и создавая ощущение напряжения и неопределенности в восприятии происходящего. Данная тема становится лейтмотивом и повторяется несколько раз (приложение 1, пример 48).

В произведении «Осеннее наказание» присутствует множество мелодических фрагментов, соответствующих определенным ситуациям. Например, во второй части, после того как хайди передает состояние «входа судьи» («升堂»), духовая и щипковая группы исполняют кластеры, состоящие из быстрых тремоло и фиксированных ритмических рисунков, создавая шум суеты чиновников и народа. Затем литавры на медленной скорости и в динамике *ff* исполняют три удара, воспроизводящие интонацию приказа (三击为令), что символизирует волю императора (приложение 1, пример 49).

Итак, представленный имитационный метод композиторского письма демонстрирует не только разнообразные подходы к интерпретации компонентов китайской оперы, но и жанрово-стилистическую приверженность традиционной драме. Его можно назвать «оркестровым театром», т. к. все составляющие национального зрелища являются исключительно средствами инструментального искусства. Уникальность такой художественно-эстетической парадигмы заключается во внутреннем строении музыкальной драматургии, запечатленной как в партитуре, так и представленной акустическим наполнением сочинения без специального и нарочитого включения визуально-сценических атрибутов.

3.2. Применение метода звукового символизма¹⁵⁶

Исследование композиторских техник включает поиск единства между идейно-эмоциональным содержанием и музыкальной формой, а также

¹⁵⁶ Материалы данного раздела опубликованы в статье автора [81].

выражением стилистических особенностей и внутреннего эмоционального состояния. Новаторские подходы к тембру способствуют преодолению фиксированных звуковых эффектов фольклорной окраски, открывая путь к созданию оригинальных музыкальных концепций. Современные композиторы все чаще отходят от традиционных оркестровых структур, осваивая смешанные и экспериментальные составы. Снятие ограничений, налагаемых акустическими возможностями классических инструментов, подталкивает к поиску творческих решений в создании произведений, где гармонично соединяются элементы китайской и западной музыкальных традиций, обогащая тем самым стереофонический ландшафт и расширяя палитру выразительных средств.

Так, произведение «Опера» («戏») для симфонического оркестра и регионального оперного вокала Цзя Вэньцина представляет собой яркий пример синергии человеческого голоса и авторских идей, ведущей к созданию уникального стереопространства.

Пекинская опера как неотъемлемая часть китайской традиционной культуры обладает самобытной музыкальной выразительностью, объединяющей древние художественные приемы и драматическое искусство, что формирует ее сложный образно-символический язык. Данные художественные особенности проявляются в концерте для альт-саксофона и симфонического оркестра «Монолог пекинской оперы»¹⁵⁷ («京剧独白»),

¹⁵⁷ «Монолог пекинской оперы» («京剧独白») был создан Лян Лэем по заказу тайваньского саксофониста Ли Сяня. Премьера произведения состоялась в 1994 году. Музыкальный материал основан на плачевых интонациях декламации пекинской оперы (京剧韵白). Известны «Воспоминания о Сяосян» («潇湘的回忆», 2003) для альт-саксофона, оркестра и электромагнитной ленты Элиота Гаттиньо, «Гоби Глория» («戈壁赞», 2006) для виолончели и струнного квартета и др. Изначальным импульсом для создания «Монолога» послужило размышление Лян Лэя о возможности интеграции тембра саксофона в свои произведения, вызванное наблюдением за упражнениями музыканта. В тот период Лян Лэй активно изучал стиль цзиньцзюй, в частности, записи Мэй Ланьфана, что подтолкнуло его к использованию саксофона для имитации мелодических линий этого жанра. Межкультурный обмен и слияние, проявившиеся в процессе создания, продемонстрировали композиторскую способность Лян Лэя к восприятию и творческому осмыслению разнообразных музыкальных элементов, а также взаимное влияние между различными видами искусства.

1994)¹⁵⁸ из цикла «Сяосян» («潇湘») Лян Лэя. За мелодическую основу взяты интонационные компоненты типичной для цзиньцзюй декламации, исполняющиеся техникой глиссандо. Это проведение темы напоминает вой сирены, однако программность сочинения констатирует обращение к основным вокальным стилям – высокому и динамичному сипи и меланхоличному эрхуану. Композитор не обозначает точную звуковысотность, лишь схематично указывает примерную нотопись (приложение 1, пример 50). Такой «певческий» прием является лейтмотивом сочинения и повторяется не только в соло саксофона, но и в различных группах оркестра.

Как отмечено ранее, оперный ансамбль юэдуй выступает связующим звеном между сценическим действием и пространственно-временным течением времени спектакля, а учан (ударная часть юэдуй) является метрономом театрального пространства [153, с. 132]. В «Монолог» настоящая особенность проявляется через ритмические стилизованные формулы во втором разделе Концерта, символизирующие гонг-барабанную партию и имитирующие ускорение темпа за счет увеличения мелких длительностей, что в быстром исполнении напоминает перкуссионную дробь (приложение 1, пример 51).

Являясь воплощением китайской культуры, каллиграфия оказала глубокое влияние на композиторское творчество Лян Лея. Его стремление исследовать композиционные приемы, основанные на идеографических техниках нанесения мазков тушью, позволило не только посредством музыки передать тоновую выразительность китайского языка и уникальность культуры, но и создать собственный авторский почерк [183, с. 15], отличающийся визуализацией художественных образов, внутренней динамичностью и эмоциональной наполненностью. Используя плавность «быстрого письма» (运笔如风 – прием в каллиграфии) в мелодике, Лян Лэй

¹⁵⁸ Лян Лэй «Монолог пекинской оперы». Концерт для альт-саксофона и симфонического оркестра. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1jM4m117QE/>.

создает произведения, которые оказывают оптическое и слуховое воздействие благодаря контролю тембра, метра и ритма. Так, в «Монолог пекинской оперы» автор сознательно отказывается от использования компьютерного нотного набора. Вместо этого применяется рукописная партитура, призванная создать подобие каллиграфии¹⁵⁹ и графики. Такой стиль письма применяется в начале сочинения, что выражает меланхоличные эмоции персонажей и ощущение художественной текучести (приложение 1, примеры 50 и 51).

Используя концепцию «пустоты» (留白), в произведении «Воспоминания о Сяоян»¹⁶⁰ композитор намеренно оставляет паузы между нотами, фрагментами мелодий и ритмами. Это придает фактуре глубокий художественный смысл и эмоциональную выразительность. Отсутствие звучания представляет слушателям возможность осмыслить и понять музыку, одновременно открывая безграничное пространство для воображения. Такие музыкальные «вакуумы» аналогичны китайской живописи и каллиграфии, где «отсутствие» усиливает ощущение и значение «присутствия». Лян Лэй отмечает: «Люди сравнивают слуховой диапазон с холстом, а услышанные звуки – с картиной на этом холсте. Каждый звук занимает свое место в пространстве, поэтому музыку сравнивают с пространственным искусством» [130, с. 11]. Данная техника прослеживается на протяжении всего сочинения, создавая напряжение и гнетущую атмосферу тишины (приложение 1, пример 52).

Такой композиторский прием можно обозначить *каллиграфическим* или *изобразительным звуковым символизмом*, в котором вместо черт и ключей, составляющих иероглиф, используются звуковые паттерны, заменяющие китайское искусство живописи.

¹⁵⁹ Важно отметить, что искусство каллиграфии часто сравнивают с музыкой. Линии и формы каллиграфических произведений отличаются ритмичностью и темпом, а процесс письма кистью во многом зависит от контроля скорости, силы и прерывистости движений.

¹⁶⁰ Лян Лэй «Воспоминания о Сяоян» для альт-саксофона, оркестра и электромагнитной ленты Элиота Гаттиньо («潇湘的回忆», 2003). URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1GL4y167Zt/>.

Похожую технику письма использует Линь Лэпей в «Осеннем наказании». А именно, после речитатива главной героини Доу Э «Прошу господина разобраться» (т. 33) темп резко ускоряется и вступают оперные ударные (приложение 1, пример 53, т. 34). Гэху и басовое гэху играют мотив, ассоциирующийся с чиновником. В следующем такте (т. 35) духовые и струнные щипковые на тремоло в динамике *ff* исполняют глиссандообразное ненонтируемое проведение импровизационного характера, создавая хаотичное звучание и визуализируя коварную натуру судии, подводя к реплике «Чушь, бейте его!», изображаемую суоной в тактах 36–37. Примечательно, что одновременно с игрой суонист также произносит выше приведенную реплику. Такты 37–38 представляют собой громкие диссонирующие «отбивки», имитирующие удар поперхностной доски (惊堂木), служащей для привлечения внимания. Сама манера игры и мелодическая линия в этих фрагментах символизируют не просто тональную основу китайского языка, но через данное интонирование зашифровывают идеографию письменной речи. Оркестровка как в плане фактуры, так и выбора инструментов и динамики резко контрастирует с мелодией, изображающей Доу Э, что подчеркивает характеры и образы различных драматических персонажей (приложение 1, пример 53).

«Призрачная опера»¹⁶¹ («鬼戏», 1994) Тан Дуна представляет собой камерное произведение для струнного квартета, пипы, камней, воды, бумаги и металла, состоящее из пяти частей: I – «Бах, монах, слияние вод Шекспира»; II – «Танец земли»; III – «Маленькая капуста»; IV – «Металл и камень»; V – «Бумажная музыка и вибрация». В основе сочинения лежат народные оперы шуайси (甩戏) и нуоси (傩戏, или нуо-опера) как разновидности китайской культуры колдовства и заговоров, кукольный театр теней, а также фольклор различных регионов Поднебесной [133, с. 55].

¹⁶¹ Тан Дун «Призрачная опера» для струнного квартета, пипы, камней, воды, бумаги и металла. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV15kfEYPELE/>.

Шуайси и нуоси, уходящие корнями в мифологию и оккультизм, представлены как комплекс исторических обычаев, знаний первобытной драмы и имеют значительную фольклорно-этнографическую исследовательскую ценность. Уже в доциньский период существовали труппы, развлекавшие людей песнями и танцами. Так, нуоси, состоящая из трех частей (приветствие, поклонение и прощание с богами и призраками), постулирует всеобщую взаимосвязь и общение всего сущего, где цветы говорят с пчелами, камни – с водой, а облака – с морем.

В «Призрачной опере» Тан Дун осуществляет синтез стиля И. С. Баха с мелодией песни «Маленькая капуста» («小白菜»), приводящий к уникальному прочтению. Музыку отличает строгая классическая структура с элементами современной дефрагментации и коллажа, что позволяет сочинению выйти за рамки формы и содержания как западной стилистики, так и китайского народного творчества (приложение 1, пример 54).

Звукосимволизм здесь имеет обратное значение. В отличие от классической фиксации нотного текста, обозначающей звучащую материю, композитор не пишет партитуру в традиционном смысле, а буквально «зарисовывает» ее в каллиграфическом стиле. Этот прием выражается в записи, имеющей черты традиционного китайского изобразительного искусства. Так, в V части Тан Дун на фоне скрипичной темы в стиле И. С. Баха, исполненной с акустическими искажениями в виде скрипа и треска, рассеивания звуковой волны, представляющей физический эффект Даниэля Бернулли и т. д., добавляет падание капель и плеск воды, шелест бумаги, свист и др. Однако уникальной здесь является не стереофония, а рукопись, больше напоминающая речной пейзаж с рябью и бликами на поверхности и горными вершинами вдалеке (скрипичная тема) и выполненная тушью по шелковой бумаге (приложение 1, пример 55).

Концепция «пустоты», примененная Тан Дуном в «Призрачной опере», соотносится не просто с отсутствием музыки, но является ее продолжением и в контексте претворяемых фольклорных источников ассоциируется

с шуайси и нуоси заклинаниями, а также первобытными танцами. В IV части воплощаются народные хореографические ритмические паттерны, выполненные техниками коллажа и свободного пространства. Примечательно, что партитура напоминает не нотацию, а идеографическое письмо. Каждая связка, зафиксированная от руки, похожа на иероглиф, особенно с нижним подчеркиванием, начертанный старинным образом и означающим границу между реальным миром и миром духов в китайской философии. Прием «вопрос–ответ» как будто раздвигает фактурные границы стереопространства и разрывает форму сочинения на множество лейтмотивов (приложение 1, пример 56).

Являясь знатоком китайской оперы и непосредственным участником труппы цзиньцзюй в начале своей музыкальной карьеры, Тан Дун добавляет мелодические и интонационные элементы вокального стиля сипи, имитируя его техниками глиссандо и пиццикато (приложение 1, пример 57а). Разрабатывая тему, композитор трансформирует ее в терцовые хаотичные пассажи, символизирующие реплики хористов анхойской оперы за сценой, а основная партия воспроизводится голосами инструменталистов (приложение 1, пример 57б). О. В. Синельникова подчеркивает, что органическая доктрина Тан Дуна «во многом связана с религиозно-философским мировоззрением композитора, объединяющим даосизм, буддизм и конфуцианство» [60, с. 161].

Таким образом, музыка как таковая для Тан Дуна в «Призрачной опере» не имеет значения. Ее акустическая природа для творца перестает существовать в том физическом смысле, каким он является. Звуки предстают не слышимыми элементами стереофонического пространства, а средством написания литературного текста и изображения пейзажа, тушью и кистью, с помощью которых производится визуализация художественного образа.

Оперное искусство сыграло значимую роль в профессиональном становлении Чэнь Цигана, обеспечив его богатым творческим опытом при формировании современной музыкальной ткани.

Так, структура баньцзяньти (板腔体) пекинской оперы представляет собой модель «быстрый–медленный–быстрый» с вариативным чередованием темпов и ритмов, которая служит основой для развертывания драматического действия и передачи эмоциональных состояний персонажей. В свою очередь цюцзай (曲牌体), традиционная для куньцюй (昆曲), опирается на сочетание законченных музыкальных номеров (цюбань), из которых составляется развернутая драматическая композиция крупной формы, где декламация, мелодика, ритм, тембровая организация выступают ключевыми носителями художественного содержания.

В основе концерта для фортепиано с оркестром «Эрхуан»¹⁶² (2009) Чэнь Цигана лежит мелодический материал, восходящий к переходной мелодии юаньбань (元班) в цзиньцзюй от вокального стиля эрхуан к исполнению на цзинху. В «Эрхуан» эта мелодия, исполняемая сначала сольным инструментом, а далее различными группами оркестра, обеспечивает поступательное развитие в отдельных разделах, реализуясь через разнообразные композиционные и фактурные приемы. Автор осуществляет дробление, реконфигурацию и вариативную импровизацию исходного мелодического движения (приложение 1, пример 58). При этом он не только сохраняет интонационное ядро и стилевую специфику эрхуан юаньбань (二黄原板), но и интегрирует элементы западной композиционной техники, сочетая их с особенностями китайской пентатонической системы при тематическом развитии (приложение 1, пример 59). Чэнь Циган с помощью ладовых изменений стремится к окрашиванию и своеобразному «ферментированию» «Эрхуана». Пианист же, передавая эти тональные различия, способен существенно обогатить выразительность произведения. В примере 59 композитор использует *a-moll* для изложения темы, тогда как в примере 60 обращается к одноименному *A-dur*, делая темброво-

¹⁶² Чэнь Циган «Эрхуан». Концерт для фортепиано с оркестром. URL: https://www.bilibili.com/video/BV1pofvYZE9E/?spm_id_from=333.788.videopod.sections.

гармонический колорит темы более светлым и ярким (приложение 1, пример 60).

Существенным остаются исполнительская техника и динамические оттенки, благодаря которым и создается акустическая картина, ассоциирующаяся с традиционным оперным искусством. В тактах 5–6 композитор хочет, чтобы воспроизведение было спокойным (*calm*), как размышление (*meditating*), и исполнялось в динамике *mp*. В следующих тактах 7–8 ведущим динамическим оттенком является *ppp*, создающее эффект *echo*. Сила и скорость касания клавиш рождает акустическую атмосферу множественности звуковых источников, которые символизируют как состояние одного персонажа, так и диалоговые сцены традиционного действия (приложение 1, пример 59).

Помимо компонентов, обозначающих пение и игру вэньчан, в произведении встречаются фрагменты, олицетворяющие стихию и движения актеров. Так, легкие касания пальцев клавиш в тактах 66–71 мелкомоторными тридцать вторыми секстолями создают подобие журчания воды (приложение 1, пример 61).

Немаловажным остается тема претворения оперного трансвестизма, при котором понятие пола размывается согласно даосскому учению¹⁶³. Композитор в «Эрхуане» реставрирует древнюю традицию, постигая суть противоположности через фактуру, динамику, ладогармоническую основу, исполнительское мастерство и т. д. Искусствовед Мин Янь, оценивая музыкальное перевоплощение автора, пишет: «Чэнь Циган обладает мужской статью и женской нежностью и чувствительностью» [134, с. 116]. С одной стороны, это сочинение своего рода философское понимание женского начала и его стереофоническое воплощение. С другой – трансформация и интеграция гендерного сознания в творческом процессе Чэнь Цигана «может происходить на подсознательном уровне, который сам творец может даже не осознавать» [157, с. 109], – полагает Хэ Сюань. Поэтому образы,

¹⁶³ Данный феномен описан в Главе 1, параграфе 1.3.

представленные в «Эрхуане», не просто антропоморфны, но обладают особой неопределенностью, которая является одним из свойств музыкального символизма традиционного китайского театра.

Симфоническая увертюра «Моменты пекинской оперы»¹⁶⁴ (交响前奏曲 «京剧瞬间») была создана Чэнь Циганом в 2014 году. Примечательно, что в 2000 году композитор написал фортепианное одноименное сочинение¹⁶⁵, а позже аранжировал его для симфонического оркестра, добавив в классический состав традиционные ударные инструменты даша (大镲, dàchǎ), сяоша (小镲, xiǎochǎ) и луобо (锣钹, luóbó).

Помимо прямого цитирования мелодических переходов гуомен (过门, guòmén) из арий сипи синфа (西皮行法, xīpí xíngfǎ) и эрхуан инфа (二黄行法, èrhuáng xíngfǎ), известных также как «переходы в движении»¹⁶⁶ (动场过门, dòngchǎng guòmén) или «малые переходы» (小过门, xiǎoguòmén), композитор прибегает к вариационному методу развития тематического материала, используя укрупнение и сжатие, повторение и секвенции и т. д. В тактах 9–20 тема сисян (行弦) проводится шесть раз у различных инструментов как в сокращенном, так и развернутом виде. Это доказывает пластичность и импровизационное начало оперных «переходов».

С такта 36 главный мелодический материал модифицируется. В партии скрипок он звучит намного быстрее, изложение четвертными трансформируется в шестнадцатые, что придает музыке динамичный

¹⁶⁴ Чэнь Циган симфоническая увертюра «Моменты пекинской оперы». URL: https://www.bilibili.com/video/BV1DW4y1A7yj/?spm_id_from=333.788.videopod.sections.

¹⁶⁵ Оркестровая версия была создана Чэнь Циганом в честь открытия нового концертного зала Шанхайского симфонического оркестра. Фортепианное же произведение написано специально для фортепианного конкурса им. Мессиана в 2000 г. Однако в 2004 г. композитор доработал фортепианный клавиш. Поэтому в настоящее время существует две сольные версии «Моментов пекинской оперы».

¹⁶⁶ Эти переходы тесно связаны с движениями актеров и их речитативами, заполняя паузы и обеспечивая плавность. Их импровизационная продолжительность часто компенсируется повторением простых музыкальных фраз, служащих стандартом в региональной опере. Несмотря на свою краткость, переходы движения обладают огромным потенциалом для выразительности, допуская украшения, расширения и изменение слов, что делает настоящий прием важным элементом как для исполнения, так и для развития в композиторском творчестве.

характер. В альтовом проведении с 45-го такта мелодия модулирует на малую секунду вверх, придавая драматизм художественному образу (приложение 1, пример 62).

Создавая живую и реалистичную картину пекинского представления, Чэнь Циган в партии скрипок видоизменяет напев, а также добавляет основное проведение виолончелями (приложение 1, пример 63, т. 57–62). Данный компонент фактуры олицетворяет вэньучан (文武场, wénwǔchǎng) и переход оперного действия из лирической сцены в боевую. В тактах 110–116 композитор создает эффект напряженной атмосферы путем стилизации тембра и методов исполнения на хуцине (胡琴, húqín) в партиях духовых. Плотные шестнадцатые в быстром темпе передают стремительность. Благодаря имитации тембра и техники тремоло хуциня достигается плавность, несмотря на внутреннее напряжение (приложение 1, пример 64).

Стилизация гонг-барабанной группы (锣鼓, luógǔ) и бань (板, bǎn) как важных компонентов традиционной оперы в «Моментях...» играет ключевую роль. В партиях контрабасов, альтов, а также труб и тромбонов (т. 109–116) отдельные аккорды, исполняемые восьмыми на штрих маркато, символизируют удары перкуссии, составляющие «боевую» сцену цзиньцзюй, и воссоздают звучание гонг-барабанной мелодии. Повторяющиеся аккорды в низком регистре изображают ритм бань, пульсирующий и контролирующий все действие (приложение 1, пример 64). «Военная» и «гражданская» сцены вэньучан воплощены в тактах 151–160. Пульсирующий ритм струнных на пиццикато создает атмосферу боя, а пассажи из шестнадцатых у духовых облегчают фактуру (приложение 1, пример 65).

Таким образом, в симфонической увертюре «Моменты пекинской оперы» Чэнь Циган не просто через новаторское применение интонационных и ритмических элементов пихуан, стилизацию и трансформацию оперных «переходов в движении», а также их синтез с западными композиторскими приемами иллюстрирует актуальность и гибкость этого вида искусства,

но доказывает значимость всего китайского симфонизма в контексте современного творчества.

В концерте для трубы «Ян Гуань» («阳关») Чэнь Циган искусно интегрирует элементы куньцзюй, создавая мечтательную и иллюзорную атмосферу сна из оперы «Месячный календарь» («月令»). Вместо традиционных духовых и ударных, композитор выбирает трубу в качестве тембровой основы, изящно подчеркнув особенности флейты сяо, и дополняет звучание гуцинем, эрху, дицзы и муди (木笛). Маэстро не только адаптирует мелодический материал, но и изменяет его, добавляя альтерации к мажорному ладу, что порождает гемитонную гамму. Этот подход позволяет глубже раскрыть внутреннее очарование мелодии, создавая восточную атмосферу и используя западные техники для эмоционального усиления и достижения эффекта независимости и загадочности.

В итоге, звуковой символизм в китайской оркестровой музыке выступает не только способом претворения компонентов национальной оперы, но выходит за рамки музыкально-понятийного представления о произведении инструментального искусства. В его основе лежат образно-смысловые комбинации, ассоциирующиеся как с европейской традицией, так и с нормами, выработанными современными китайскими композиторами. Одной из особенностей знакового стереофонического пространства является идеографическая визуализация акустического текста, которая коренится в наследии культуры Поднебесной.

3.3. Способы цитирования элементов китайской драмы на примере симфонии № 3 «Пекинская опера» Бао Юанькая

Цитатный метод отличается спецификой претворения искомого материала, при котором мелодический, тембровый, ритмический и т. д. фрагмент применяется либо без изменений, либо с незначительным варьированием, не влияющим на узнавание первоисточника. Для китайской

оркестровой музыки заимствование как авторских, так и традиционных образцов является характерной формой композиторской работы и выражает национальную преемственность в следовании самобытному китайскому стилю.

Для освещения данной темы мы обратились к симфонии № 3 «Пекинская опера»¹⁶⁷ Бао Юанькай, которая построена на применении цитатного способа и через оркестровое западное звучание раскрывает уникальные черты песенного жанра, в котором даже инструментальное исполнительство выступает не антагонистом вокалу, а его логическим продолжением.

В начале 2006 года Бао Юанькай реализует концептуальную основу «Пекинской оперы» [187], которая демонстрирует синтез элементов цзиньцзюй и традиций симфонической музыки. Композиционная структура произведения опирается на три компонента:

- амплуа (четыре основных типа ролей – цзин, чоу, дань и шэн);
- музыкальные формы (куньцзюй и цюйпай, представленные эрхуаном и сипи);
- четыре эмоциональных состояния, соответствующие темповым обозначениям (печаль – *largo*, радость – *presto*, нежность – *largo*, великолепие – *allegro*).

Ключевым аспектом является взаимодействие между традиционными элементами национальной оперы и средствами оркестровой выразительности. Симфония состоит из четырех частей, каждая из которых отражает одно из вышеупомянутых психических переживаний. Названия эпизодов включают информацию об используемых персонажах и вокальных типах драмы, темповых обозначениях симфонической музыки, а также указания на использование оркестровых групп и тембровое распределение. Такой подход свидетельствует о стремлении маэстро к органичному сочетанию различных традиций и созданию многослойного произведения,

¹⁶⁷ Бао Юанькай Симфония № 3 – «Пекинская опера» (第三交响曲— «京剧», 2006). URL: https://www.bilibili.com/video/BV1UZ4y1M7FG?spm_id_from=333.788.videopod.episodes.

которое апеллировало бы как к традиционным китайским, так и к западным концепциям.

В первой части Бао Юанькай применяет мелодические компоненты оперы куницей как основоположника цзиньзцуй и использует мотивный метод развития для обработки первоисточника. Во вступлении (т. 1–9) формируется основная тема, экспонируемая ансамблем медных духовых и струнных. Особенностью данного фрагмента является цитирование традиционного материала, представляющего собой вариацию темы Чжэгуэлин (折桂令) из оперы куницей «Сказание о драгоценном мече» («宝剑记»). Применение же различных оркестровых групп создает насыщенную тембровую палитру, предопределяя дальнейшее развитие музыки (приложение 1, пример 66).

Струнная группа вступает с основной темой и указанием динамики *ff*. Духовые инструменты, как деревянные, так и медные, исполняют унисонные повторы, тем самым обогащая и декорируя фактуру, а также подчеркивая выразительность темы. Данный прием усиливает восприятие основной мелодической линии. Последующее развитие включает в себя секвенционное изложение, основанное на восходящем на секунду мотиве из вступления, способствует динамичному развитию материала и создает напряжение, подводящее к дальнейшему развертыванию композиции.

Простота музыкального языка в настоящем разделе усиливает аудиовизуальный эффект, позволяя слушателю глубже погрузиться в меланхоличные переживания персонажа. Это достигается использованием терцового контрапункта, где деревянные и струнные группы имитируют друг друга, что формирует гармоническую структуру, являющуюся достаточно простой и вызывающую ощущение тоски и печали (приложение 1, пример 67).

Важным ритмическим элементом, который цитирует композитор, выступает традиционный *сыбянь*¹⁶⁸. Это создается сочетанием барабанов гу, малых барабанов и гонгов¹⁶⁹, имеющих разную звуковысотность и тембровый колорит (приложение 1, пример 68).

В Симфонии данный элемент играет на деревянной рыбе и повторяется в репризе первой части четырежды. В такте 114 литавры завершают этот ритмический паттерн, исполняя триоли в динамике *fff* (приложение 1, пример 69).

Медные духовые (т. 106–115) вступают в унисон, усиливая фактуру в кульминации. С такта 116 данная группа продолжает развивать материал интервальными последовательностями с постепенным нарастанием *pp < ff*. Арфа создает фон, используя арпеджированные аккорды, равномерно разделенные шестнадцатыми нотами и образующие септольную структуру.

Далее главная тема цитируется в партии английского рожка, а после канонем проходит на пиццикато у контрабасов и виолончелей (приложение 1, пример 70, т. 145–161).

Кода первой части (т. 192–212) основана на мелодическом претворении оперной арии цзиньцзюй «Песнь Водяного дракона» («水龙吟»), в которой описывается возвращение великого полководца¹⁷⁰. Структурно она разделена на две фазы, символизирующие эмоциональное разрешение и переход к новому состоянию.

Первая фаза (т. 191–199) открывается изложением темы у струнных (приложение 1, пример 71, т. 191–193), затем у духовых (т. 194–199). Этот контрастный переход по сравнению со всей частью знаменует смену настроения и подчеркивает торжественность события, разыгрываемого в опере.

¹⁶⁸ Сыбянь (撕边) в пекинской драме используется для усиления драматического эффекта, продвижения сюжета и характеризуется постепенным ускорением в партии оперной перкуссии с применением артикуляции «цян-ци-тай-ци» (吃一七-台一七).

¹⁶⁹ Гу (鼓), малые барабаны (小鼓) и гонги (锣) – инструменты оперного учан.

¹⁷⁰ Пекинская опера «Песнь водяного дракона», фрагмент. Исп. Чэнь Чжицин. URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1qjNmeKEon/>.

Вторая фаза (т. 200–212) строится на секвенционном развитии первоначального материала, основанного на увеличенной кварте из вступления. В первой половине данного раздела деревянные духовые излагают мотив на фоне тремоло струнных, что формирует величественность и монументальность (т. 201–206). Завершается кода вышеописанным ритмическим элементом сыбянь (приложение 1, пример 68).

В итоге, цитирование оперной мелодики и ритмики позволяет не только обогатить симфоническую оркестровку национальным колоритом, но и трансформировать музыкальную ткань из образа страдания в триумфальное шествие.

Вступление второй части симфонии (т. 1–12) представляет тематический материал, заимствованный из инструментальной мелодии пекинской оперы «Лю Циньян» («柳青娘»). Однако в отличие от оригинала, исполняющегося в медленном темпе, композитор применяет *presto*, что значительно меняет характер и восприятие данного фрагмента. Мелодия играется сначала трубами, далее в технике квинт-канона последовательно тромбонами и фаготами (приложение 1, пример 72).

Основная часть (т. 13–102), посвященная амплуа чоу, композитором обозначена как «Чоу Сакалья» (Chou «The Sacallian»), отсылает к западноевропейскому танцевальному жанру пассакалии эпохи барокко, и выстроена в форме вариаций. Прембула к основной теме (т. 13–25) исполняется группой перкуссии (кастаньеты, оркестровые тарелки и коробочка) в трехдольном размере с имитациями ускорения ритма сыбянь (приложение 1, пример 73). Главная тема (т. 24–35) проводится контрабасами, затем каноном повторяется в различных инструментальных группах. Ее вариационное развитие реализуется путем наложения генерального мотива на первую модификационную версию. Например,

контрабас:	главная тема	1 вариация	2 вариация
фагот:	пауза	главная тема	1 вариация
кларнет:	пауза	пауза	главная тема и т. д.

(приложение 1, пример 74).

Пассакалия исполняется деревянными и медными духовыми, которые, по замыслу композитора, благодаря тембровому сочетанию должны передать комический и нелепый образ шута.

В тактах 72–81 кларнет играет контрастный главной теме материал, основанный на традиционном бача (八岔), используемом в опере для изображения сатирических или психически неуравновешенных состояний персонажей. На фоне этого фрагмента арфа продолжает поддерживать структуру части, осуществляя вариацию на тему Сакальи.

В тактах 82–85 происходит смена фактуры, которая подчеркивает лаконичность и яркость музыкального образа за счет разреженной оркестровки. Два гобоя исполняют в чистую кварту мелодию эрхуан бача (二黄岔) из пекинской оперы. На этом фоне контрабасы и альты – тему Сакальи остинато. Чрезвычайно лаконичная оркестровка этого краткого фрагмента позволяет получить очень яркое и сфокусированное музыкальное впечатление. Бао Юанькай отмечает, что данный фрагмент представляет ценный опыт для будущих композиций благодаря эффективности использования минимальных средств для достижения выразительности (приложение 1, пример 75).

С такта 120 композитор возвращается к цитированию инструментальной мелодии из цзиньзцой, которая выступает побочной партией, исполняется струнной группой оркестра на пиццикато и имеет такую же форму вариационного развития, что и главная тема (см. выше). В тактах 139–144 композитор объединяет две темы контрапунктом

с незначительными изменениями первой в группе контрабасов (приложение 1, пример 76).

Поскольку каждый из разделов произведения прямо или косвенно ссылается на музыкальные формы и мелодии цзиньцзюй, при непосредственном цитировании используется национальный пентатонический лад, а при развитии тематического материала применяется мажоро-минорная система. Во второй части претворяется способ транспозиции без промежуточных аккордов. Среди них особенно характерен энгармонический сдвиг, например, в тактах 89–113 партии контрабасов (приложение 1, пример 77).

Бао Юанькай, раскрывая суть своего творческого подхода говорит: «Стремиться к выражению, а не к воспроизведению; достигать образного сходства, а не буквального» (Цит. по: [187, с. 30]) Эти слова раскрывают художественную особенность симфонии № 3 «Пекинская опера» как органичного сочетания западной формы (внешней оболочки) и китайского содержания (ядра).

Слияние структурных элементов музыки цзиньцзюй наиболее очевидно проявляется в третьей части. Она выступает самой характерной во всем произведении. Во-первых, в оркестровке используется исключительно струнный состав. Автор воплощает различные приемы: унисонное звучание, трио и квартет, а также соло различных инструментов. В плане исполнительской техники применены скольжения (глиссандо), характерные для игры на эрху. Во-вторых, композитор не прибегает к традиционным западным формам, а претворяет полный цикл эрхуана, напрямую заимствуя форму банши джиегоу (板式结构) из арии Чжао Янься «Лицо моего сына, щека моего сына» («亲儿的脸吻儿的腮») оперы «Легенда о Белой Змее» («白蛇传») в подстиле банши чжуанти¹⁷¹ (板腔体). Его мелодия

¹⁷¹ Данная форма банши представляет собой систему, построенную на едином типе мелодии, порождающую различные стили банши путем вариаций темпа, ритма, мелодических оттенков и продвигающем мелодическое развитие и формирующее

основана на соединении и повторении основных единиц верхней и нижней фраз, каждая из которых разделена на разные по длине переходы *гуомен* (过门) в начале и конце фраз. Тексты верхней фразы содержат *зэшен* (仄声, уходящие тона), а нижней – *пиншен* (平声, ровные тона). Структура текстов обычно делится на семисловные фразы (七字句) и фразы с разной длиной (长短句). В банши только банци (梆子) использует вокал *a'cappella*, а эрхуан исполняется с аккомпанементом.

Третья часть структурирована в виде четырех последовательных разделов. Этот подход сильно контрастирует с традиционной сонатной моделью *экспозиция–разработка–реприза*, поскольку здесь доминирует принцип контрастных параллельных структур без явного развития. Пекинская опера же построена на концепции, основанной на степени связности (衔接度), что оправдывает использование последовательных, полярных, но структурно независимых блоков. Кроме того, опираясь на глубокое знание народной музыки, Бао Юанькай «переписывает» основные мелодии и ритмы. Будь то прямое цитирование элементов пихуан или собственное творчество композитора, он стремится максимально приблизить произведение к стилю цзиньцзюй.

Вступление (т. 1–15) заимствует тематический материал из перехода гуомэн арии «Лицо моего сына, щека моего сына» (приложение 1, пример 78). Он звучит в партии контрабасов и виолончелей и каноном повторяется альтами и вторыми скрипками (приложение 1, пример 79, т. 8–11).

Первый раздел (т. 16–52) представляет цитирование стиля эрхуан маньбань (二黄慢板). Он состоит из нескольких фрагментов. Начальный (т. 16–25) открывается проведением альты, затем следует партия скрипки, после чего вступают виолончели и контрабасы (приложение 1, пример 80).

множество подстилей банши цанцян (板式唱腔), которые предназначены для выражения разнообразного содержания, эмоций, атмосфер. Банши в пекинской опере включает: юаньбань (原板), маньбань (慢板), куайсаньянь (快三眼), люшуй (流水), куайбань (快板), жоубань (柔板), саньбань (散板), фэньбань (分板), дуобань (垛板), хуэйчжун (回众) и т. д.

В разработке мотива композитор, как и во второй части, использует полифоническое канонобразное развитие, накладывая на вариацию последующее проведение темы по принципу, описанному выше (приложение 1, пример 74). В тактах 22–25 первая и вторая скрипки излагают основной мотив в октаву, переходя к цитированию арии «Лицо моего сына, щека моего сына» техникой контрапункта. В заключительном такте раздела (т. 52) партия виолончели применяет даобань (导板), относящийся к ритмически свободному типу вокализации саньбан и характеризующийся растянутым и свободным пением (приложение 1, пример 81).

Второй раздел (т. 53–113) открывает оперный темп яобан (摇板), определяемый как «быстрые удары и медленное растягивание» (紧打慢唱) и демонстрирующий внутреннюю спешку и невозможность выразить словами беспокойство.

Данный музыкальный фрагмент делится на два предложения. Первое (т. 53–80) открывается темпом *allegro vivace* и изложением циркулирующего, скачкообразного мотива шестнадцатыми у виолончелей и альтов (приложение 1, пример 82). Далее тема последовательно передается вторым и первым скрипкам. Фраза виолончелей и альтов (т. 81–84) служит соединительной между оживленной первой и лирической второй фразами и изложена в стиле эрхуан. В тактах 84–88 она повторяется в унисон всем струнным составом (приложение 1, пример 83).

Второе предложение (т. 89–150) представлено цитированием стиля эрхуан юаньбан (二黄原板). Соло скрипки излагает главную тему из арии Хуэйши Сань Янь «Лицо моего сына, щека моего сына» в темпе *andante* (приложение 1, пример 84). В тактах 114–119 мотив повторяется на октаву выше в партии первых скрипок. Начиная с такта 134 тема развивается с изложением в октаву скрипками на фоне арпеджированных аккордов аккомпанемента струнных (приложение 1, пример 85, т. 134–143).

Связующая часть (т. 151–190) возвращает музыкальное изложение к яобан в темпе *vivo*, после чего скрипичное соло играет измененный мотив главной темы арии «Лицо моего сына, щека моего сына».

Вокальная парадигма пекинской оперы характеризуется синкретизмом, интегрируя как стилистически выраженные, энергичные форматы (сипи), так и лирические паттерны, восходящие к традициям куньцзюй (эрхуан), что обуславливает формирование многоуровневой и динамичной мелодической системы. Параллельно осуществляется комплексное использование оркестрового сопровождения, включающего такие инструменты, как цзинху, цзинэрху и юэцин. «Их дифференцированные тембровые характеристики обеспечивают взаимное дополнение, обогащая общую фактуру и эстетическую привлекательность музыкального высказывания» [171, с. 35]. Подчеркнем, что в третьей части композитор не только прибегает к цитированию вокального оперного репертуара, но также имитирует техники игры на традиционных инструментах семейства хуцинь, а именно скольжение по струне в виде западного глиссандо, подъезды к устою и мелизматика, придающие скрипичному тембру «шероховатое» исполнение и некоторую фальшивость, свойственные тембру эрху и способу свободного натяжения струн.

Четвертая часть посвящена амплуа шэн (生) и изображает Старика. Для передачи характера художественного образа во вступлении (т. 1–18) композитор использует мелодии из пекинской оперы «Сожжение Чибя» («火烧赤壁»), повествующей о битве периода Троецарствия, в которой погибло большое количество людей.

В экспозиции (т. 19–72), состоящей из главной (т. 19–54) и побочной партий (55–72) и связки между ними, тематический материал излагается фрагментарно. Так, основная тема цитируется из инструментального раздела «Сипи Цюйпай» («西皮曲牌») пекинской оперы, относящегося к приему «сипи

сяокаймэнь»¹⁷² («西皮小开门», приложение 1, пример 86) и являющегося ядром мотива, сформированного из нескольких переходных мелодических фрагментов сипи (приложение 1, пример 87).

Разработка (т. 73–113) по своему музыкальному содержанию имеет глубокий, интроспективный характер. Ария «Я стою на башне, любуюсь пейзажем» («我正在城楼观山景») из цзиньцзюй «Стратегия пустого города»¹⁷³ («空城计», приложение 1, пример 88), претворенная в качестве мелодического материала симфонии, отражает образ Чжугэ Ляна. Она раскрывает характер главного героя, олицетворяющего мудрость, дальновидность, самоотверженность. В сочинении данный интонационный компонент выражен сольной партией виолончели, являющейся авторской импровизацией и контрапунктирующим ей фаготом, играющим оригинальный текст арии Чжугэ Ляна «Я стою на башне, любуюсь пейзажем», на фоне аккомпанемента вибратона и арфы (приложение 1, пример 88).

Раздел «Бан» («板», т. 151–215) традиционно в пекинской драме ассоциируется с решительными, бескомпромиссными эмоциями. Музыка достигает кульминации за счет использования ускорения темпа (*accelerando*) и изменения длительностей нот, что является одним из ключевых приемов для достижения драматического пика в оперном жанре. Семитактовая фраза (т.144–150), обозначаемая как «гора», выступает в роли связующего звена, подводящего к заключению части.

¹⁷² «Сипи сяокаймэнь» напоминает проигрыш между частями или вступление к выходу главного героя. Прием «сипи сяокаймэнь» в цзиньцзюй традиционно применяется в двух основных театральных типах: королевские и официальные церемонии для сопровождения почетного караула и выражения почтения при вступлении императоров или наложниц в зал (в сценах интронизации, как в опере «Космический фронт»); повседневный быт и перемещения. Подходит для жанрово-бытовых эпизодов, таких как уборка, переодевание или обычные перемещения персонажей (например, в операх «План пустого города», «Старая армия подметает улицы» или «Встреча героев»). Кроме того, прием может сопровождать многие сценические движения и не ограничен статусом персонажа.

¹⁷³ Пекинская опера «Стратегия пустого города». URL: https://www.bilibili.com/video/BV1CZ421K7Wf/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click.

Партия первой скрипки (т. 191–207) использует прием «цзяоцань» (叫散), заимствованный из пекинской оперы, для развития музыкального материала и завершает развитие полным цитированием мелодии Я Циан (压腔) из арии «Лицо моего сына, щека моего сына» (приложение 1, пример 89).

Заключительный раздел (кода, т. 260–293) открывается группой медных духовых, синтезирующих материал побочной темы и фрагменты из вступления. Завершается произведение в основной тональности *F-dur* с использованием в последнем такте «сыпинхуа» (四平話), который функционирует как переходный мотив, обеспечивающий возвращение к тональному центру.

Таким образом, программные характеристики традиционной оперы преимущественно детерминируются двумя ключевыми элементами – вокальными мелодиями и ритмическими схемами, охватывающими их базовую структуру, а также последовательностью расположения вербальных элементов и мелодических фраз в вокальной партии [128, с. 58]. В Симфонии № 3 инновационный подход реализуется через творчество, где новаторские методы проникают в области структурной композиции, музыкального языка и тембров-акустической реализации.

Бао Юанькай в симфонии № 3 «Пекинская опера» не только напрямую цитирует инструментальные фрагменты «Сипи Цюйпай» и мотивы арий, но и, опираясь на знания народной музыки, пересоздает основные мелодии и ритмы, стремится максимально приблизить произведение к жанру пекинской оперы. Ключевой особенностью композиторского подхода является то, что, благодаря западному методу мотивного развития, он избегает полного заимствования оперного материала. Маэстро работает с музыкальной тканью, исходя из отдельных тонов и компонентов, характерных ритмических рисунков (например, сыбянь), что обеспечивает органичное слияние наиболее узнаваемых элементов цзиньцзюй с западной симфонической формой.

Подводя итоги, резюмируем, из проанализированных примеров можно заключить, что тембры китайской оперы, а также ее мелодико-интонационные компоненты в оркестровой ткани часто занимают доминирующее положение. Это проистекает из выразительной сонорной специфики и содержания исполнения. Однако, чтобы получить более индивидуализированное и оригинальное звучание, композиторы прибегают к сочетанию инструментов, близких по окраске и диапазону. Такое слияние направлено на формирование новой стереофонической основы произведения, достижение максимального музыкального напряжения и моделирование художественных образов.

Среди множества стратегий переинтонирования / интерпретации оперного материала выделяется тенденция, направленная преимущественно не на радикальную трансформацию нового материала, а на его сохранность в рамках новой композиционной архитектуры. Доминирующее положение в арсенале современных китайских композиторов занимают такие концепции сохранения и стилизации, как:

- имитационный метод, воссоздающий традиционные вокальные и инструментальные исполнительские приемы и стили, тембральные характеристики и уникальные мелодические фигуры. В ходе анализа выделяются *интонационно-речевая* имитация, основанная на применении немusикальных компонентов, *интонационно-мелодическая* имитация, претворяющая музыкально-звуковысотный остов драматических арий, *темброво-ритмическая* имитация, заключающаяся в трансформации колористических носителей ударной группы вэнчучан и переносе их на другой видовой состав инструментов, и *тембровая имитация*, характеризующаяся звукоподражаниями живой и неживой природе и т. д.;
- в звуковом символизме применяются определенные музыкальные компоненты, например, ладовая и ритмическая структуры, а также жанровые региональные оперные маркеры и эмоциональные состояния амплуа, традиционно закрепленные за персонажами;

- цитатный способ выступает особо востребованным методом в творчестве китайских композиторов. Представленный прямым и косвенным заимствованием в Симфонии № 3 Бао Юанькай, он воплощается в претворении мелодического, ритмического, тембрового первоисточника, а также во фрагментарном представлении специфических компонентов цзиньцзюй. Одновременно, опираясь на глубокое знание народной музыки, Бао Юанькай осуществляет реконструкцию основных мелодий и ритмических структур, стремясь к максимальной стилистической достоверности эстетики пекинской оперы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование по теме «**Китайское оркестровое искусство XX–XXI веков в парадигме национальной традиционной оперы**» показало, что становление инструментального творчества в современной КНР обусловлено философско-религиозными постулатами конфуцианско-даосских доктрин, являющимися базисом для музыкально-эстетических и музыкально-акустических компонентов китайской драмы и обеспечивающими ее музыкально-символический остов. Данная концепция становится фундаментом как для композиторского мастерства, доминантой которого выступает стереофоническое, идеографическое, пластическое и цветное колористическое наполнение традиционного театра, так и для оркестрового исполнительства в Поднебесной, характеризующегося расцветом симфонических, народных и синкретических коллективных форм.

Соответствующие факты подтверждены в процессе работы и изложены в настоящих выводах.

1. Философско-эстетические аспекты развития китайского оркестрового искусства в парадигме традиционной оперы раскрываются через глубокие параллели между языком и музыкой, где звук служит универсальным средством передачи информации. Наличие параллелей между языком и музыкой представляется очевидным. Мотив как в вокальных, так и в инструментальных произведениях может быть аналогичен тонической структуре языкового высказывания, способной передавать невербальную информацию и тонкие семантические нюансы.

2. Музыкальный символизм является системообразующим элементом художественного языка китайской оперы, обеспечивающим передачу смыслов, выходящих за рамки фабульного повествования. Синтез тембра, ритмики, мелодики и вокальной интонации формирует многослойную структуру, доступную для герменевтического анализа. Семантическая плотность музыкальных элементов, сопоставимая с графикой

каллиграфического письма, позволяет транслировать космологические представления и этические императивы. Дешифровка данной знаковой системы является необходимым условием для глубокого искусствоведческого анализа не только оперного жанра, но и фундаментальных основ китайской культуры.

3. Анализ различий между традиционным оперным оркестром и академическим оркестром национальных инструментов выявляет гетерогенность их генезиса и целеполагания. Тем не менее общность используемого инструментария, тембрового спектра и принципов оркестровки обуславливает конвергенцию данных музыкальных формаций. Динамика развития современной китайской оркестровой музыки определяется диалектическим взаимодействием принятого канона и инновационных композиторских техник. Теоретическое осмысление этого процесса требует систематизации исполнительских приемов игры и методов оркестровки, присущих локальным стилистическим школам.

4. В произведениях, представляющих собой кроссоверы с симфонической музыкой или электроникой, сохраняется функция музыкальных знаков: суона продолжает ассоциироваться с ритуалом и боем, а эрху – с внутренним миром персонажа, независимо от характера сопутствующего фона. Для понимания зрителем этой символики предлагается многоуровневый подход: следует обращать внимание на опорные звуки и их тяготения, отражающие космологические представления; ритмические матрицы, формирующие драматургию; тембры, выполняющие функцию «масок» персонажей; перкуссию, служащую для режиссуры событий; орнаментику, раскрывающую психологические нюансы. Осознанное восприятие моментов тишины и смены регистров является ключом к пониманию смысловых трансформаций.

5. Перспективным вектором развития выступает не только обращение к фольклорному материалу, но и инкорпорирование западных принципов многоголосия, вертикальной гармонизации и авангардных

акустических стратегий. Синтез европейских оркестровых идей с локальной тембровой спецификой формирует методологическую базу для дальнейшей эволюции национального инструментального искусства. В результате такого взаимодействия происходит не только обогащение музыкального языка, но и создание уникального звукового ландшафта, органично сочетающего аутентичность китайской культуры с достижениями западной композиторской техники.

6. Интеграция оперного инструментария в симфонический и национальный оркестры выступает не просто данью уважения традиционным тембрам, но и новаторским подходом и межкультурным диалогом. Данные инструменты, зачастую выходящие за рамки стандартного оркестрового состава, вдыхают в современные академические произведения оперный колорит, рождая уникальное звучание. Композиторы через виртуозную адаптацию исполнительских техник, новаторскую оркестровку и смелое заимствование западных музыкальных приемов высвобождают скрытый потенциал оперного ансамбля, раскрывая выразительность в стереофоническом пространстве. Так, в сочинениях XX–XXI веков композиторы, экспериментируя с оркестровкой и сценографией, сохраняют незыблемость таких семантических ядер китайской оперы, как перкуссионные сигналы, пентатонические опоры и типовые тембры ролей.

7. Современные китайские композиторы используют имитационный метод, переводя компоненты китайской оперы на инструментальный язык, что порождает своего рода «оркестровый театр», отличающийся полнотой музыкальной драматургии и продуманным внутренним сквозным действием акустической формы и звуковой ткани произведения без вспомогательного использования визуально-сценической атрибутики. Этот прием включает интонационно-речевую имитацию, основанную на применении немusicalных вокальных приемов (декламации) для передачи акустического содержания оперного стиля;

интонационно-мелодическую имитацию, предполагающую моделирование оперных арий инструментами, опираясь на музыкально-звуковысотный каркас; темброво-ритмическую имитацию, при которой осуществляется трансформация звучания оперных ударных другими группами оркестровых инструментов; а также тембровую имитацию звуковых эффектов, демонстрирующую жанрово-стилистическую преданность традиционной опере и расширяя выразительные возможности оркестра, что проявляется в звуко-шумовых вкраплениях, изображающих голоса толпы, звуки природы и т. д.

8. Анализ композиторских техник выявляет ключевую роль звукового символизма в современной китайской оркестровой музыке. Он использует конкретные музыкальные элементы для аллюзии на немусикальные понятия, связанные с оперой, например, использование определенных ладов или ритмов для обозначения жанровых, а также эмоциональных маркеров.

9. Цитатный метод письма, применяемый Бао Юанькаем в симфонии № 3 «Пекинская опера», характеризуется как прямым заимствованием тематического, ритмического, а также тембрового материала региональной драмы, так и косвенным (частичным) копированием элементов инструментальной фактуры и интонационных компонентов оперного вокала. В том числе, опираясь на знание искомого материала, он переосмысливает основополагающие музыкальные структуры симфонии, стремясь максимально приблизить произведение к стилистике пекинской оперы.

В процессе претворения компонентов традиционной китайской оперы в оркестровые композиционные структуры, авторы стремятся к достижению двойной цели. С одной стороны, репрезентации характеристик оперных стилей, а с другой – реализации архаичного мелодического материала. При этом использование средств академической выразительности позволяет внедрить в него дух современности, сохраняя при этом устойчивый философско-культурный колорит классического китайского мировоззрения.

Ван Гуанци в статье «Теория эволюции европейской музыки» выражает глубокую тревогу, констатируя, что настоящее состояние китайской культуры характеризуется утратой связи с наследием предков: «Мы, нечестивые потомки Желтого Императора, рискуем превратить страну, некогда известную как средоточие ритуалов и музыки, в афоническое пространство» (Цит. по: [123, с. 1]). Ученый предлагает методологический подход, включающий систематизацию и инвентаризацию древнего музыкального наследия, к которому относятся и региональные стили древней оперы, отличающиеся различными мировоззренческими осмыслениями единства человека с окружающим миром, исполнительской спецификой и местными диалектами.

Подводя итог, отметим, что исследование претворения традиций национальной оперы в оркестровой музыке Китая является темой насущной, злободневной и весьма перспективной. Она затрагивает не только композиторское творчество и инструментальное исполнительское искусство, но и соприкасается с самим феноменом традиционного драматического наследия, которое выступает представительным жанром китайской культуры и олицетворяет всю многовековую цивилизацию Поднебесной на мировой социокультурной арене. Развитие китайского оркестра видится в синтезе современных решений композиторского языка и традиционных музыкальных форм фольклорного и национального оперного наследия. Изучение различных типов их сопряжения очерчивает дальнейшие ракурсы исследования данной темы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ*на русском языке*

1. Арсеньева, О. О. Учение о звуке в мифопоэтических и музыкально-теоретических концепциях стран Востока / О. О. Арсеньева // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – №3 (5). – С. 31–33.
2. Асафьев, Б. В. Речевая интонация / Б. В. Асафьев. – М.-Л. : Музыка, 1965. – 136 с.
3. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс: в 2 кн. / Б. В. Асафьев. – Изд. 2-е. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
4. Арановский, М. Г. Музыкальный текст: Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
5. Бахтизина, Д. И. Гармония в философии музыки Древнего Китая / Д. И. Бахтизина // Культура. Духовность. Общество / ООО «Центр развития научного сотрудничества». – 2013. – № 6. – С. 111–115.
6. Бобровский, В. П. О переменности функций музыкальной формы: Исследование / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1970. – 280 с.
7. Бобровский, В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки / В. П. Бобровский / Отв. ред. Е. А. Чигарева. – М. : КомКнига, 2008. – Вып. 2. – 304 с.
8. Будаева, Т. Б. Музыка традиционного театра цзинцзюй (Пекинская опера): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Будаева Туяна Баторовна. – М., 2011. – 29 с.
9. Ван, Кунь. Буддизм в современном Китае / Ван Кунь // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – 2022. – № 2 (40). – С. 202–211.
10. Ван, Юнь. Оркестр народных инструментов Китая в контексте музыкального искусства XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Ван Юнь. – СПб., 2024. – 199 с.

11. Васильченко, Е. В. Отражение модели мира в звукомузыкальной традиции Дальнего Востока / Е. В. Васильченко // Культура и цивилизация. – 2016. – Т. 6, № 5. – С. 247–261.
12. Виноградская, В. Б. Графичность китайского текста / В. Б. Виноградская // Философии Восточно-Азиатского региона и современная цивилизация: сб. трудов. – М. : Издательство ИДВ РАН, 2008. – Вып. 15. – Ч. 2. – С. 225–234.
13. Волков, А. И. О целенаправленности творческого процесса композитора: Монография / А. И. Волков. – М. : Прометей, МПГУ, 2007. – 180 с.
14. Волкова, С. П. Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Волкова Светлана Петровна. – М., 1990. – 24 с.
15. Волнянский, К. С. Структурная комбинаторика как принцип композиционного мышления в музыке XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Волнянский Карел Самуилович. – СПб., 2012. – 25 с.
16. Гань, Бао. Записки о поисках духов / Гань Бао. – СПб. : Азбука-классика, 2006. – 384 с.
17. Горюхина, Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н. А. Горюхина. – Киев : Музична Украина, 1985. – 110 с.
18. Грассман, Г., Грассман, Р. Логика и философия математики: избранное / Г. Грассман, Р. Грассман; пер. с нем. Б. В. Бирюков. – М. : Наука. – 2008. – 503 с.
19. Грубер, Р. И. Всеобщая история музыки: уч. пособие / Р. И. Грубер. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1960. – Т. 1. – 488 с.
20. Гудимова, С. А. Символика китайской музыки / С. А. Гудимова // Культура. – 2003. – № 3 (26). – С. 171–186.
21. Гутова, С. Ю. Божественное откровение автора. Проблемы современного композиторского искусства: философия творчества /

С. Ю. Гутова // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник научных трудов. – СПб. : СКИФИЯ-ПРИНТ, 2017. – Вып. 8. – Ч. 1. – С. 107–113.

22. Гутова, С. Ю. Претворение аутентичного пения в творчестве современных российских композиторов: тембровый аспект / С. Ю. Гутова; науч. ред. Р. Г. Шитикова. – Кемерово : Кузбассвузиздат, 2023. – 200 с.: нот.; CD-прилож.

23. Дай, Тяньи. Отражение трагического в русской и китайской музыке XIX–XX веков: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Дай Тяньи. – СПб, 2024. – 244 с.

24. Дай, Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Дай Юй. – Нижний Новгород, 2017. – 24 с.

25. Дин, Жун. Традиции китайского музыкального театра Куньцзюй в опере «Пионовая беседка» Тань Дуня / Дин Жун // Проблемы музыкальной науки. – 2022. – № 3. – С. 137–145.

26. Денисов, А. В. Музыкальный язык: структура и функции / А. В. Денисов. – СПб. : Наука, 2003. – 207 с.

27. Денисов, Э. В. Современная музыка и проблема эволюции композиторской техники / Э. В. Денисов. – М. : Советский композитор, 1986. – 205 с.

28. Древнекитайская философия: в 2 т. / ред. В. Г. Буров, Р. . Вяткин, М. Л. Титоренко; сост. Ян Хин Шуна; вступ. ст. В. Г. Буров, М. Л. Титоренко. – М. : Мысль, 1973. – Т. 2. – 384 с.

29. Дэн, Юймин. «Игра призраков» Тан Дуна: к вопросу о воплощении постмодернистских тенденций в современном китайском искусстве / Дэн Юймин // Культура. Наука. Творчество = Культура. Наука. Творчасць: сб. трудов конференции XVII Международной научно-практической конференции «Культура. Наука. Творчество = Культура.

Навука. Творчасць. – Минск : Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2023. – С. 112–115.

30. Имханицкий, М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: уч. пособие для музык. вузов и училищ / М. И. Имханицкий. – Москва: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.

31. Жао, Ж. Современные тенденции развития китайской оркестровой музыки: синтез традиции и новаторства [Электронный ресурс] / Ж. Жао // Международный научно-исследовательский журнал. – 2025. – №11 (161). – Режим доступа: <https://research-journal.org/archive/11-161-2025-november/10.60797/IRJ.2025.161.81> (дата обращения: 15.01.2026).

32. Жуань, Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действо: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Жуань Юнчэнь. – М., 2013. – 28 с.

33. Касевич, В. Б., Венцов, А. В., Спешнев, Н. А., Ягунова, Е. В. Ритмическая структура звучащего китайского текста / В. Б. Касевич, А. В. Венцов, Н. А. Спешнев, Е. В. Ягунова // Проблемы и методы экспериментально-фонетических исследований: К 70-летию проф. кафедры фонетики и методики преподавания иностр. языков Л. В. Бондарко / Отв. ред. Н. Б. Вольская, Н. Д. Светозарова. – СПб. : Изд-во филологич. ф-та СПбГУ, 2002. – С. 175–182.

34. Кравцова, М. Е. История культуры Китая: уч. пособие для студентов вузов по специальности «Культурология» / М. Е. Кравцова. – 3-е изд., испр. и доп. – СПб. : Лань, 2003. – 415 с.

35. Крушинский, А. А. Логика Древнего Китая / А. А. Крушинский. – М. : ИДВ РАН, 2013. – 384 с.

36. Крушинский, А. А. Логика Древнего Китая / А. А. Крушинский // Философский журнал. – 2016. – Т. 9. – № 4. – С. 111–127.

37. Леонтович, О. А., Мухтарова, О. В. Китайская музыкальная метафора / О. А. Леонтович, О. В. Мухтарова // Грани познания. – 2015. – № 8 (42). – С. 158–162.

38. Ли, Исюань. Обоснование хронологии китайской симфонической музыки / Ли Исюань // Манускрипт. – 2019. – Т. 12. – Вып. 11. – С. 269–273.
39. Ли, Исюань. Симфоническая сюита «Большой двор Цао» Чжао Цзипина: национальная интерпретация жанра симфонии в XXI столетии / Ли Исюань // Университетский научный журнал. – 2020. – № 54. – С. 49–58.
40. Литвих, Е. В., Лю, Ипэй. Взаимодействие традиционных китайских и западных музыкальных инструментов в творчестве Тан Дуна как мультикультурный диалог / Е. В. Литвих, Лю Ипэй // Культура и искусство. – 2024. – № 9. – С. 41–56.
41. Лосев, А. Ф. Античная музыкальная эстетика / А. Ф. Лосев. – М. : Музгиз, 1960. – 303 с.
42. Ло, Ши. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ло Ши. – М., 2003. – 28 с.
43. Лю, Гэ. Традиционные инструменты в общем воспитании современного Китая: автореф. дис. ... канд. п. н.: 13.00.02 / Лю Гэ. – СПб., 2012. – 17 с.
44. Ло, Синьцзе. Претворение традиций китайской национальной культуры в инструментальном творчестве Тань Дуня: дис. ... канд. п. н.: 13.00.02 / Ло Синьцзе. – М., 2025. – 260 с.
45. Люй, Цяньхао. Классические эстетические основы и культурное влияние оперы куньцзюй: материальная и духовная интерпретация / Люй Цяньхао // Философия и культура. – 2024. – № 12. – С. 68–74.
46. Макуни, Н. «Шицзин» – книга, ставшая менталитетом [Электронный ресурс] / Н. Макуни // Эстезис: Азиатская литература. – 2017. – № 4. – Режим доступа: <https://aesthesis.ru/magazine/april17/shijing> (дата обращения: 29.07.2025).
47. Манафова, М. М. Теброколористические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества

Э. Денисова): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Манафова Марина Маликовна. – СПб., 2011. – 22 с.

48. Мищенко, М. П. О рождении музыки из духа движения / М. П. Мищенко // Метафизика музыки и музыка метафизики: сб. статей. – СПб. : СПГУ, 2007. – С. 67–79.

49. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки: Исследование / В. В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 262 с.

50. Музыкальная эстетика стран Востока: Сборник / Общ. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова. – М. : Музыка, 1967. – 414 с.

51. Му, Цюаньчжи. Соединение европейского и национального в концерте для скрипки с оркестром Го Вэньцзина «Туюнь» / Му Цюаньчжи // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2017. – № 4 (46). – С. 48–54.

52. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 318 с.

53. Новоселова, А. В. Ба Инь: восемь родов звука в музыкальной культуре Китая [Электронный ресурс] / А. В. Новоселова // Китайская традиционная музыка 中國傳統樂 . – Режим доступа: <https://vk.com/@traditionalmusic-ba-in-vosem-rodov-zvuka-v-muzykalnoi-kulture-kitaya> (дата обращения: 29.07.2025).

54. Новоселова, А. В. Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Новоселова Анастасия Владимировна. – М., 2015. – 33 с.

55. Петрунина, С. Ю. Концепция «органического» в творчестве Тань Дуня / С. Ю. Петрунина // Проблемы музыкальной науки. – 2023. – № 4. – С. 106–115.

56. Полуэктова, О. В. Китайская дворцовая музыка эпохи Тан из японских источников: структурно-аналитический аспект: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Полуэктова Ольга Викторовна. – Новосибирск, 1999. – 194 с.

57. Проблема человека в традиционных китайских учениях: сб. статей / отв. ред. Т. П. Григорьева. – М. : Наука, 1983. – 262 с.

58. Пушкарская, Н. В. Пять стихий в современной культуре Китая [Электронный ресурс] / Н. В. Пушкарская // *Философия и культура*. – 2021. – № 1. – С. 10–29. – Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33489 (дата обращения: 29.07.2025).

59. Саракаева, Э. А. Философия феминности в китайской опере / Э. А. Саракаева // *Манускрипт*. – 2010. – № 1 (5). – С. 146–149.

60. Синельникова, О. В. Восток и Запад в мультимедийных проектах Тан Дуна / О. В. Синельникова // *Вестник Кемеровского государственного института культуры*. – 2020. – № 53. – С. 157–172.

61. Сергеева, Т. С. Мультимедийные эксперименты в творчестве Тан Дуна как новый синтез искусств / Т. С. Сергеева // *Искусство, наука, практика*. – 2018. – № 2 (22). – С. 81–88.

62. Смирнов, А. В. Коллективное когнитивное бессознательное и его функции в логике, языке и культуре / А. В. Смирнов // *Вестник Российской академии наук*. – 2017. – Т. 87. – № 10. – С. 867–878.

63. Способин, И. В. Музыкальная форма: Учебник / И. В. Способин. 7-е изд. – М. : Музыка, 1984. – 400 с.

64. Сы, Ян. Идеи даосизма в творчестве Тан Дуна / Сы Ян // *Музыкальный журнал Европейского Севера*. – 2021. – № 3 (27). – С. 78–90.

65. Сюй, Цзянь. Специфика музыкальной стилистики сычуаньской оперы / Сюй Цзянь // *Манускрипт*. – 2019. – Т. 12. – Вып. 11 – С. 288–292.

66. У, Ген-Ир. Формирование музыкальной культуры в Древнем Китае / Ген-Ир У // *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. – 2009. – № 89. – С. 139–147.

67. У, Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): учеб. пособие / Ген-Ир У. – СПб. : Лань. – 2011. – 544 с.

68. Фань, Жун. Традиционные струнные инструменты Китая в музыкальной культуре XX–XXI столетий: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Фань Жун. – СПб., 2024. – 194 с.

69. Феофанова, Н. А. О некоторых особенностях интерпретации цикла «Семь мелодий, услышанных в Китае» Брайта Шенга / Н. А. Феофанова // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2019. – № 3 (19). – С. 25–39.

70. Химич, М. Д., Лу, Тайлу. Влияние православия и традиционных религий на вокально-хоровое образование в Китае / М. Д. Химич, Тайлу Лу // Труды Белгородской Православной Духовной семинарии (с миссионерской направленностью). Выпуск IX: Сборник научных трудов / по благословению Высокопреосвященнейшего ИОАННА, Митрополита Белгородского и Старооскольского. – Белгород: СК пресс, 2019 – 308 с. – С. 145–151.

71. Холопов, Ю. Н. Введение в музыкальную форму / Ю. Н. Холопов. – М. : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.

72. Хуан, Цзэхуань. Образ мыслителя в композиторской рефлексии (на примере музыкального театра): дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Хуан Цзэхуань. – СПб., 2024. – 220 с.

73. Цзун, Чжэн. Китайская опера XXI века: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Цзун Чжэн. – СПб., 2023. – 180 с.

74. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1974. – 243 с.

75. Чайран, В. А. Сюита для балалайки отечественных композиторов XX–XXI: жанрово-стилевые аспекты: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Чайран Вячеслав Александрович. – Ростов-на-Дону, 2023. – 213 с.

76. Чжао, Сяолин. Влияние Культурной революции на деятельность национальных оркестров Китая / Чжао Сяолин // Манускрипт. – 2020. – Т. 13. – Вып. 10. – С. 245–250.

77. Чжао, Сяолин. Симфонические оркестры в китайских университетах: история, функции, структура: автореф: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Чжао Сяолин. – СПб., 2023. – 21 с.

78. Чжуан, Цзюньцзе, Мичков, П. А. Роль классической философии Китая в создании китайской фортепианной музыки 1980-х годов [Электронный ресурс] / Чжуан Цзюньцзе, П. А. Мичков // Манускрипт. – 2021. – Т. 14. – Вып. 9. – С. 1956–1960. – Режим доступа: <https://manuscript-journal.ru/article/mns20210339/fulltext> (дата обращения: 8.08.2025).

79. Чэнь, Сижун. Влияние оперного инструментального ансамбля традиционной оперы на становление современного оркестра национальных инструментов / Чэнь Сижун // Искусство и образование. – 2026. – № 1(168). – С. 118–128.

80. Чэнь, Сижун. Использование инструментальных тембров китайской оперы в оркестровых произведения XX–XXI веков / Чэнь Сижун // Эврика: материалы всероссийской научно-практической конференции, Екатеринбург, 27.03.2025. – Екатеринбург : УрГПУ, 2025. – С. 23–29.

81. Чэнь, Сижун. Метод звукового символизма претворения традиционной драмы в оркестровых произведениях китайских композиторов / Чэнь Сижун // Музыкальная летопись: сб. материалов XVI Международной научно-практической конференции «Музыкальная летопись», Краснодар, 18.02.2026. – Краснодар: КГИК. – Вып. 16. – С. 253–261.

82. Чэнь, Сижун. Особенности китайской национальной оркестровой музыки / Чэнь Сижун // Диалог времен, национальных культур и научных концепций в музыкальном искусстве и образовании: сб. науч. трудов. – СПб. : Астерион, 2025. – С. 173–183.

83. Чэнь, Сижун. Пекинская опера как источник содержания и языка китайской оркестровой музыки XX–XXI века / Чэнь Сижун // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сб. науч. трудов. – СПб. : Астерион, 2025 – С. 250–256.

84. Чэнь, Сижун. Претворение регионального песенного наследия в симфонической музыке Китая XX–XXI вв. / Чэнь Сижун // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». Bulletin of The International Centre of Art and Education. – 2024. – № 6. – С. 67–72.

85. Чэнь, Сижун. Языковая составляющая как интонационно-графическая основа китайского музыкального искусства / Чэнь Сижун // Искусство и образование. – 2025. – № 12 (164). – С. 110–121.

86. Чэнь, Цзэкан. Традиционные ударные инструменты и их роль в исторической ретроспективе и современной музыкальной культуре Китая / Чэнь Цзэкан // Художественное образование и наука. – 2019. – № 4. – С. 146–156.

87. Швачкина, Л. А. Социокультурно детерминированная гуманность в конфуцианстве / Л. А. Швачкина // Вестник майкопского государственного технологического университета. – 2010. – № 4. – С. 154–161.

88. Шитикова Р. Г. Соната для оркестра в музыке XX века: прецедент или закономерность эволюции жанра? / Р. Г. Шитикова // Музыковедение. – 2015. – № 6. – С. 53–61.

89. Шитикова Р. Г. Соната в музыке XX века: типология жанра: в 2 т.: дис. ... доктора искусствоведения: 5.10.3 / Шитикова Раиса Григорьевна. – СПб., 2022. – 1123 с.

90. Шитикова Р. Г. Периодизация как теоретическая проблема (на примере творчества композиторов Нововенской школы) / Р. Г. Шитикова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: Журнал теоретических и прикладных исследований. – 2013. – № 22. – Ч. 2. – С. 138–147.

91. Шитикова, Р. Г., Ли, Юнь. Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия / Р. Г. Шитикова, Юнь Ли // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7. – № 2. – С. 38–55.

92. Шпет, Г. Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / Г. Г. Шпет / Отв. ред.-сост. Т. Г. Щедрина. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – 712 с.

93. Юнусова, В. Н., Дин, Жун. Современная китайская опера (конца XX – начала XXI века) и «Первый император» Тань Дуня / В. Н. Юнусова, Дин Жун // Журнал Общества теории музыки. – 2021. – Вып. 1 (33). – С. 23–34.

94. Ян, Тун. Синтез восточных и западных музыкальных традиций в творчестве Тан Дуна как отражение глобализации в современной музыке / Ян Тун // Культура и цивилизация. – 2024. – Т. 14. – № 2А. – С. 427–435.

95. Ян, Цзиньпэн. «Китайский стиль» в творчестве китайских композиторов: периодизация, специфика претворения / Ян Цзиньпэн // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2023. – № 3(21). – С. 46–53.

96. Янь, Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня: дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Янь Цзянань. – М., 2020. – 203 с.

97. Янь, Ян. Деятельность китайских оркестров традиционных инструментов нового типа в 1960 – 1970-е годы / Янь Ян // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. – 2018. – Т. 49. – С. 198–211.

на китайском языке

98. Бай, Бин. Исполнение фортепианного концерта Чэнь Цигана «Эрхуан» / Бай Бин // Новый голос Юэфу. – 2023. – № 1. – 75–83. 白冰. 演绎陈其钢内心的声音—钢琴协奏曲《二黄》演奏诠释/ 白冰 // 乐府新声. – 2023年. – 第1期. – 第75–83页.

99. Бянь, Цзушань. «Весенний ветер не достигает ворот Юймэнь, бесчисленные звоны колокольчиков издали доносятся над песчаными дюнами» — обзор национальной оркестровой пьесы «Шелковый путь»

Цзян Ин / Бянь Цзушань // Народная музыка. – 2014. – № 10. – С. 58–68. 卞祖善. 春风不度玉门关无数铃声遥过碛—评姜莹民族管弦乐《丝绸之路》/ 卞祖善 // 人民音乐. – 2014年. – 第10期. – 第58–68页.

100. Ван, Аньчао. Локальный взгляд на развитие национальной оркестровой музыки / Ван Аньчао // Журнал Чжэцзянской профессиональной академии искусств. – 2020. – Т. 10. – № 3. – С. 21–27. 王安潮. 民族管弦乐发展中的地方性视角 / 王安潮 // 浙江艺术职业学院学报. – 2020年. – 第18卷. – 第3期. – 第21–27页.

101. Ван, Аньчао. Народные обычаи всех сторон света, оды музыке всех сторон света / Ван Аньчао // Меломан. – 2017. – № 5. – С. 51–53. 王安潮. 四面民风八方乐颂 / 王安潮 // 音乐爱好者. – 2017年. – 第5期. – 第51–53页.

102. Ван, Бао. Ода о дунсяо [Электронный ресурс]/ Ван Бао. – Режим доступа:
http://www.360doc.com/content/22/0125/10/13924396_1014810951.shtml (дата обращения: 24.08.2025). 王褒. 洞箫赋 / 王褒. – 接入方式:
http://www.360doc.com/content/22/0125/10/13924396_1014810951.shtml (申请日期: 24.08.2025).

103. Ван, Ин. Многостилевое использование материалов народной музыки: Исследование проявления китайских национальных черт на примере «Хуциньской сюиты» Чэнь И / Ван Ин // Новый голос Юэфу. – 2010. – № 3. – С. 28–33. 王颖. 民族音乐素材的“多风格”运用—从陈怡《胡琴组曲》看中国音乐民族特性的体现 / 王颖 // 乐府新声. – 2010年. – 第3期. – 第28–33页.

104. Ван, Ран. Симфония пекинской оперы «Лекарство для мира» добавляет симфонические крылья к двум национальным сокровищам [Электронный ресурс] / Ван Ран // Baidu. – 29.09.2022. – Режим доступа:
<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1745226638725121798&wfr=spider&for=pc>
 (дата обращения: 12.10.2025). 王润. 交响京剧《济世良医》为两大国粹插上交响乐《翅膀》 / 王润 // Baidu. – 29.09.2022. – 接入方式:

<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1745226638725121798&wfr=spider&for=pc> (申请日期: 12.10.2025).

105. Ван, Си. Коллаж и псевдофольклор: об искусственной драматизации пьесы Тан Дуна «Призрачная опера» / Ван Си // Художественная критика. – 2008. – № 10. – С. 84–87. 王斯. 拼贴与伪民俗:谈谭盾《鬼戏》的人为戏剧化 / 王斯 // 艺术批评. – 2008年. – 第10期. – 第84–87页.

106. Ван, Силинь. Симфония № 4 соч. 38: партитура / Ван Силинь. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 2007. – 96 с. 王锡林. 第四交响曲, 作品 38: 乐谱 / 王锡林. – 北京: 民间音乐出版社, 2007年. – 96页.

107. Ван, Сюй. Этнические характеристики мелодий в китайской опере / Ван Сюй // Музыкальная жизнь. – 2008. – № 8. – С. 66–68. 王旭. 中国歌剧音调中的民族特征 / 王旭 // 音乐生活. – 2008年. – 第8期. – 第66–68页.

108. Ван, Сяоси. Развитие и особенности китайской национальной оркестровой музыки в XX веке: от традиций к современности / Ван Сяоси // Теоретические академические исследования. – 2013. – № 6. – С. 29–30. 王小溪. 20世纪中国民族管弦乐作品的配器研究 / 王小溪 // 理论学术. – 2013年. – 第6期. – 第29–30页.

109. Ван, Чен. Исследование творческого подхода Цзя Гопина к масштабной национальной оркестровой музыке на примере произведений «Течение в небе» и «Паньгу» / Ван Чен. – Шанхай : Шанхайская консерватория, 2021. – 77 с. 王程. 题目 贾国平大型民族管弦乐创作思维研究 —以《飘荡在苍穹》和《盘古》为例 / 王程. – 上海: 上海音乐学院, 2021年. – 第77页.

110. Ван, Юйхэ. Письмо товарища Чжу Цзяньэра о создании национальной инструментальной музыки / Ван Юйхэ // Народная музыка. – 2006. – Вып. 12. – С. 18–19. 汪毓和. 朱践耳同志关于民族器乐创作的一封信 / 汪毓和 // 人民音乐. – 2006年. – 第12期. – 第18–19页.

111. Ван, Яньли. Краткий обзор процесса профессионализации китайских симфонических оркестров в первой половине XX века / Ван Яньли

// Исследование искусства. – 2014. – № 3. – С. 86–87. 王艳莉. 略论 20 世纪上半叶中国管弦乐团的职业化历程 / 王艳莉 // 艺术研究. – 2014 年. – 第 3 期. – 第 86–87 页.

112. Вэй, Кай. Анализ особенностей композиции и исполнительской техники фортепианной пьесы «Мгновения пекинской оперы» / Вэй Кай // Голос Желтой реки. – 2023. – № 9. – С. 150–153. 魏凯. 钢琴作品《京剧瞬间》的创作特征及演奏技巧分析 / 魏凯 // 黄河之声. – 2023 年. – 第 9 期. – 第 150–153 页.

113. Го, Жусинь. К вопросу дефиниции термина «жуньцян» в контексте китайской вокальной традиции / Го Жусинь // Журнал факультета искусств университета Внутренней Монголии. – 2016. – № 1. – С. 80–87. 郭茹心. 润腔词语辨 / 郭茹心 // 内蒙古大学艺术学院学报. – 2016 年. – 第 1 期. – 第 80–87 页.

114. Гуань, Яньон. Избранные вокальные произведения Гуань Яньона для Пекинской оперы: в 2 т. / Гуань Яньон. – Пекин : Китайское издательство литературной ассоциации, 2006. – Т. 1. – 1-е изд. – 900 с. 关雅浓. 关雅浓京剧音乐唱腔创作选集: 第 2 卷 / 关雅浓. – 北京 : 中国文联出版社. 2006 年. – (上). – 第 1 版. – 900 页.

115. Гуань, Яньон, Ян, Юньцин. Учиться, практиковаться, экспериментировать – обсуждение опыта создания мелодий для пекинской оперы «Противостояние с копьем» / Гуань Яньон, Ян Юньцин // Искусство Сценических Игр. – 1981. – № 1. – С. 59. 关雅浓, 杨韵青. 学习, 实践, 尝试——谈京剧《对花枪》创腔的创作体会 / 关雅浓, 杨韵青 // 戏曲艺术. – 1981 年. – 第 1 期. – 第 59 页.

116. Гун, Цзяньвэнь, Лу, Жиронг, Цзян, Юнхэ. Исследование инноваций: краткий анализ творческих особенностей национальной оркестровой музыкальной поэмы «Лишань Инь» / Гун Цзяньвэнь, Лу Жиронг, Цзян Юнхэ // Симфония (Журнал Сианьской консерватории). – 1983. – № 2. – С. 2–7. 龚建文, 鲁日融, 蒋咏荷. 探索与求新——浅析民族管弦乐音诗《骊山吟》的创作特点 / 龚建文, 鲁日融, 蒋咏荷. // 交响 (西安音乐学院学报). – 1983 年. – 第 2 期. – 第 2–7 页.

117. Ли, Хунфэн. Некоторые вопросы, касающиеся мелодий песен династии Сун (часть 2) — Также обсуждение периодизации и прослеживания истоков музыки Цы и Цюй древнего Китая / Ли Хунфэн // Музыка и культурология. — 2022. — № 4. — С. 24–32. 李宏鋒. 宋词曲調獻疑一則 (下) —兼論近古詞曲音樂的斷代與溯源 / 李宏鋒 // 音樂文化研究. — 2022 年. — 第 4 期. — 第 24–32 頁.

118. Ли, Цзунъян. Эстетический ландшафт «эмоции» и «трагедии» в музыке пекинской оперы Гуань Яньона / Ли Цзунъян // Оперное искусство. — 2024. — Т. 45. — Вып. 6. — С. 160–170. 李宗阳. 关雅浓京剧音乐中“情感”与“悲情”的美学景观 / 李宗阳. — 2024 年. — 第 45 卷. — 第 6 期. — 第 160–170 页.

119. Ли, Цзявэй. Слияние и взаимосвязь традиционного пекинского оперного искусства и китайской народной вокальной музыки / Ли Цзявэй // Китайская пекинская опера. — 2025. — № 4. — С. 105–108. 李佳蔚. 传统京剧艺术与中国民族声乐的融合与借鉴 / 李佳蔚 // 中國京劇. — 2025 年. — 第 4 期. — 第 105–108 页.

120. Ли, Чжимин. От «Введения» и «Имитации» к «Исследованию» и «Инновациям» в области оркестровой инструментовки в национальном стиле / Ли Чжимин. — Ланьчжоу : Северо-Западный педагогический университет, 2008. — 58 с. 李治明. 从“引进”,“模仿”到“探索”,“创新”谈民族风格的管弦乐配器 / 李治明. — 兰州 : 西北师范大学, 2008 年. — 58 页.

121. Ли, Чжити. Введение в структурный анализ китайской музыки / Ли Чжити. — Пекин : Издательство Центральной консерватории, 2007. — 586 с. 李吉提. 中国音乐结构分析概论 / 李吉提. — 北京 : 中央音乐学院出版社, 2007 年. — 586 页.

122. Ли, Ялин. Неповторимое очарование и многообразие применения пипы в китайской народной опере. На примере Тайваньской оперы гэцзайси и оперы Гаоцзя / Ли Ялин // Китайская драма. — 2024. — № 12. — С. 77–78. 李雅玲. 琵琶在中国地方戏曲中的独特魅力与多元运用. 以歌仔戏和高甲戏为例 / 李雅玲 // 中國戲劇. — 2024 年. — 第 12 期. — 第 77–78 页.

123. Ло, Ифэн. Китайская музыкальная эстетика первой половины XX века с точки зрения интеллектуальной истории / Ло Ифэн // Журнал

Шанхайской консерватории. – 2001. – № 4. – С. 1–10. 罗艺峰. 思想史视野中的 20 世纪上半叶中国音乐美学 / 罗艺峰 // 星海音乐学院学报. – 2001 年. – 第 4 期. – 第 1–10 页.

124. Ло, Чанпэй. Лингвистические труды / Ло Чанпэй. – Пекин : Коммерческая пресса, 2004. – 565 с. 罗常培. 语言学论文集 / 罗常培. – 北京 : 商务印书馆, 2004 年. – 565 页.

125. Лу, Минсу. Сравнительное исследование стилей пения китайских народных вокальных сопрано и роли циньи в пекинской опере / Лу Минсу. – Цзинань : Шаньдунский педагогический университет, 2012. – 37 с. 卢明所. 中国民族声乐女高音与京剧青衣唱法的比较研究 / 卢明所. – 济南 : 山东师范大学, 2012 年. – 37 页.

126. Лу, Юэмин. Исследование обучения «очарованию» в пении песен на стихи древних поэтов – чтение книги Ян Инъю «Предварительное исследование лингвистической музыки» / Лу Юэмин // Методы научного исследования. – 2021. – № 4. – С. 224–238. 鲁月明. 古诗词歌曲演「韵味」教学探索——读杨荫浏先生《语言音乐学初探》 / 鲁月明 // 教学研究. – 2021 年. – 第 4 期. – 第 224–238 页.

127. Лю, Дунпо. Вэньчан и учан в оркестрах китайской оперы / Лю Дунпо // Восточное искусство. – 2005. – Вып. 10. – С. 64–65. 刘东坡. 戏曲乐队的文场与武场 / 刘东坡 // 东方艺术. – 2005 年. – 第 10 期. – 第 64–65 页.

128. Лю, Кайянь. Непрограммное применение техник композиции вокальных партий пекинской оперы в «Песенной опере» — на примере песни «Споём песню горам для Партии» / Лю Кайянь // Драма. – 2025. – № 5. – С. 58–60. 刘恺岩. 京歌中京剧创腔技法的非程式运用——以《唱支山歌给党听》为例 / 刘恺岩 // 戏剧之家. – 2025 年. – 第 5 期. – 第 58–60 页.

129. Лю, Шу. Применение элементов Хэнаньской оперы в китайских музыкальных произведениях / Лю Шу // Дом драмы. – 2025. – № 10. – С. 62–64. 刘姝. 中国音乐作品中豫剧元素的应用 / 刘姝 // 戏剧之家. – 2025 年. – 第 10 期. – 第 62–64 页.

130. Лян, Лэй. Вопросы о музыке / Лян Лэй // Народная музыка. – 2000. – № 12. – С. 11–12. 梁雷. 借音乐提问 / 梁雷 // 人民音乐. – 2000 年. – 第 12 期. – 第 11–12 页.

131. Лян, Маочунь. Сорок лет современной композиции народных ансамблей: 1949–1989 / Лян Маочунь // Исследование музыки. – 1992. – № 2. – С. 11–22. 梁茂春. 当代民族合奏乐创作四十年 1949–1989 / 梁茂春 // 音乐探索. – 1992 年. – 第 2 期. – 第 11–22 页.

132. Ма, Жуфэй. Исследование и анализ творческих приемов Чэнь Цигана в фортепианном концерте «Эрхуан» / Ма Жуфэй // Региональная драма. – 2023. – № 13. – С. 56–58. 马如菲. 陈其钢钢琴协奏曲《二黄》创作技法研析 / 马如菲 // 戏剧之家. – 2023 年. – 第 13 期. – 第 56–58 页.

133. Ма, Лили. Понимание музыки Тан Дуня — «Призрачная опера» / Ма Лили // Литературная критика. – 2010. – № 10. – С. 55. 马利利. 我对谭盾音乐—《鬼戏》的认识 / 马利利 // 文艺评论. – 2010 年. – 第 10 期. – 第 55 页.

134. Мин, Янь. Размышления о жизненном пути — слуховая интерпретация «Влюбленных бабочек» Чэнь Цигана» / Мин Янь // Журнал Центральной консерватории. – 2006. – № 2. – С. 113–116. 明言. 人生历程的感慨与关怀—陈其钢《蝶恋花》听觉解读 / 明言 // 中央音乐学院学报. – 2006 年. – 第 2 期. – 第 113–116 页.

135. Мэйсон, М. Г. Западный взгляд на Китайскую империю / М. Г. Мэйсон. – Пекин : Current Affairs Press, 1999. – 379 с. 马森著. 西方的中华帝国观 / 马森著. – 北京 : 时事出版社, 1999 年. – 379 页.

136. Мяо, Ци. Влияние характерных аккомпанирующих инструментов на вокальные стили в китайской опере / Мяо Ци // Музыкальное Время и пространство. – 2017. – № 2. – С. 170–171, 181. 苗颀. 戏曲中的特色伴奏乐器对声腔的影响 / 苗颀 // 音乐时空. – 2017 年. – 第 2 期. – 第 170–171, 181 页.

137. Премьера масштабной симфонической сюиты с элементами пекинской оперы «Большой канал столицы» [Электронный ресурс] // Сайт Национального Большого театра. – 03.12.2020. – Режим доступа: https://www.beijing.gov.cn/renwen/zt/gjdjy/yw/202012/t20201203_2155876.html (дата обращения: 12.10.2025). 大型京剧交响套曲《京城大运河》首演 // 国家大剧院. – 03.12.2020. – 接 入 方 式 :

https://www.beijing.gov.cn/renwen/zt/gjdjy/yw/202012/t20201203_2155876.html
(申请日期: 12.10.2025).

138. Пэн, Фэй. Симфонизация и современность «Лиюань» [Электронный ресурс] / Пэн Фэй // Jiefang Daily. – 10.02.2022. – Режим доступа: https://wenyi.gmw.cn/2022-02/10/content_35507754.htm (дата обращения: 9.10.2025). 彭菲. 《梨园》的交响化与当代性 / 彭菲 // 解放日报. – 10.02.2022. – 接入方式: https://wenyi.gmw.cn/2022-02/10/content_35507754.htm (申请日期: 9.10.2025).

139. Симфоническая сюита пекинской оперы раскачивает волны Юнхэ [Электронный ресурс] // Baidu. – 07.12.2020. – Режим доступа: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1685370070570171919&wfr=spider&for=pc> (дата обращения: 9.10.2025). 京剧交响套曲荡起运河之波 // Baidu. – 07.12.2020. – 接入方式: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1685370070570171919&wfr=spider&for=pc> (申请日期: 9.10.2025).

140. Су, Лихуа. Обмен партитурами: волнение и смешение традиций и современности: прослушивание концерта Шанхайского филармонического оркестра с произведениями Юй Цзиньцзюня [Электронный ресурс] / Су Лихуа // Сайт Шанхайского филармонического оркестра. – Baidu. – 09.07.2025. – Режим доступа: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MjM5MzM4ODIyMA==&mid=2649583524&idx=1&sn=444eb45d9ba0c28dda77feb8126b7abe&chksm=bf25af8fe892d68e39f07e3574bf2b01eef0e68c73775f0751a03fedcac88c6c56b907cda769&scene=27 (дата обращения: 12.10.2025). 苏立华. 上海爱乐乐团 / 苏立华. – Baidu. – 09.07.2025. – 接入方式: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MjM5MzM4ODIyMA==&mid=2649583524&idx=1&sn=444eb45d9ba0c28dda77feb8126b7abe&chksm=bf25af8fe892d68e39f07e3574bf2b01eef0e68c73775f0751a03fedcac88c6c56b907cda769&scene=27 (申请日期: 12.10.2025).

141. Сун, Сяочжу. Исследование композиторского стиля Чжао Цзипина в национальной оркестровой музыке / Сун Сяочжу // Северная музыка. – 2016. – № 14. – С. 159–160. 宋小朱. 赵季平民族管弦乐创作风格研究 / 宋小朱 // 北方音乐. – 2016年. – 第14期. – 第159–160页.

142. Сунь, Баоин, Ли, Юнцзюнь. Сохранение достоверной истории хэнаньской оперы юй и изучение истинной сути искусства / Сунь Баоин, Ли Юнцзюнь // CHINA PUBLISHING JOURNAL. – 2025. – № 9. – С. 71. 孙保营, 李勇军. 留豫剧信史 探艺术真谛 / 孙保营, 李勇军 // 中国出版杂志. – 2025年. – 第9期. – 第71页.

143. Сунь, Сюаньлин. Рецензия на «Предварительное исследование лингвистического музыковедения» Ян Инлю / Сунь Сюаньлин // Китайское музыковедение. – 2000. – № 2. – С. 16–27. 孙玄龄: 杨荫浏先生与《语言音乐学初探》 / 孙玄龄 // 中国音乐学. – 2000年. – 第2期. – 第16–27页.

144. Сунь, Хуэйцзе. Исследование исполнительских приемов оперы Юэцинъ. Фрагмент «Древняя дорога Мянмянь» из пекинской оперы «Бабочка любит цветы» / Сунь Хуэйцзе // Китайская пекинская опера. – 2025. – № 2. – С. 96–98. 孙慧杰. 京剧月琴《蝶恋花》“绵绵古道”选段演奏技巧研究 / 孙慧杰 // 中国京剧. – 2025年. – 第2期. – 第96–98页.

145. Суэ, Цзунмин. Краткая история развития китайских оркестров. (Часть 1) / Суэ Цзунмин // Музыкальный обзор. – 1999. – № 11. – С. 23–38. 蘇宗明. 中國管弦樂隊發展資料簡記之三(上) / 蘇宗明 // 樂覽. – 1999年. – 第11期. – 第23–38页.

146. Суэ, Цзунмин. Краткая история развития китайских оркестров. (Часть 2) / Суэ Цзунмин // Музыкальный обзор. – 1999. – № 12. – С. 11–15. 蘇宗明. 中國管弦樂隊發展資料簡記之三(上) / 蘇宗明 // 樂覽. – 1999年. – 第12期. – 第11–15页.

147. Сюй, Хайлинь. Теория и практика музыкальной эстетики Цай Юаньпэя / Сюй Хайлинь // Центр азиатских исследований. – Гонконг: Университет Гонконга, 1995. – С. 25–35. 修海林. 蔡元培的音乐美学理论与实践 / 修海林 // 亚洲研究中心 中国音乐 美学研讨会论文集. – 香港: 香港大学, 1995年. – 第25–35页.

148. Сяо, Тянь. Масштабная симфоническая сюита из Пекинской оперы «Большой канал столицы» демонстрирует очарование трансграничной интеграции [Электронный ресурс] / Сяо Тянь // People's Daily. – 15.22.2021 – Режим доступа: <https://www.workercn.cn/34059/202111/15/211115051833973.shtml> (дата обращения: 12.10.2025). 肖天. 大型京剧交响套曲《京城大运河》展现跨界融合魅力 / 肖天 // 人民日报. – 15.22.2021 – 接入方式: <https://www.workercn.cn/34059/202111/15/211115051833973.shtml> (申请日期: 12.10.2025).

149. У, Сяолу. О современных композиционных техниках / У Сяолу // Дом драмы. – 2010. – № 7. – С. 36–37. 吴小路. 论现代作曲技法 / 吴小路 // 戏剧之家. – 2010年. – 第7期. – 第36–37页.

150. У, Хуа. Многоуровневое развитие китайской оперной музыки – выступление на Всекитайском научно-исследовательском симпозиуме по композиции музыки пекинской оперы / У Хуа // Оперное искусство. – 2002. – № 4. – С. 93–98. 吴华. 中国戏曲音乐的多元化发展——在全国京剧音乐创作研讨会上的发言 / 吴华 // 曲艺术. – 2002年. – 第4期. – 第93–98页.

151. У, Хуэйюнь. «Карта» Тан Дуна: современные композиторские техники и культура чу / У Хуэйюнь // Популярная литература и искусство. – 2012. – № 1. – С. 23. 吴会云. 谭盾《地图》中的现代作曲技法与巫楚文化 / 吴会云 // 大众文艺. – 2012年. – 第1期. – 第23页.

152. У, Цзылинь. Предварительное обсуждение композиции китайских традиционных музыкальных произведений / У Цзылинь // Музыкальная композиция. – 2011. – № 12. – С. 134–135. 吴姿霖. 中国传统音乐段落构成刍议 / 吴姿霖 // 音乐创作. – 2011年. – 第12期. – 第134–135页.

153. Фэн, Чуаньсян. Краткое обсуждение ударного аккомпанемента в пекинской опере / Фэн Чуаньсян // Драматург. – 2019. – № 3. – С. 132. 冯传祥. 略谈京剧打击乐伴奏 / 冯传祥 // 剧作家. – 2019年. – 第3期. – 第132页.

154. Хоу, Тайюн. Деконструкция и реконструкция в композиции Тан Дуна: исследование «Призрачной оперы» / Хоу Тайюн // Новый голос Юэ Фу (Академический журнал Шэньянской консерватории. – 2008. – № 1. – С. 41–48. 侯太勇. 从《鬼戏》看谭盾创作中的解构与重组 / 侯太勇 // 乐府新声 (沈阳音乐学院学报). – 2008 年. – 第 1 期. – 第 41–48 页.

155. Ху, Цянькунь. Исследование гармоний национальных оркестровых произведений Чжао Цзипина / Ху Цянькунь // Голос Желтой реки. – 2016. – № 12. – С. 6–7. 胡乾坤. 赵季平民族管弦乐作品和声研究 / 胡乾坤 // 黄河之声. – 2016 年. – 第 12 期. – 第 6–7 页.

156. Ху, Цянькунь. Исследование инструментовки национальных оркестровых произведений Чжао Цзипина / Ху Цянькунь // Северная музыка. – 2015. – № 15. – С. 28–30. 胡乾坤. 赵季平民族管弦乐作品配器研究 / 胡乾坤 // 北方音乐. – 2015 年. – 第 15 期. – 第 28–30 页.

157. Хэ, Сюань. Цветок под пристальным взглядом: риторические приёмы женских гендерных стереотипов в произведении Чэнь Цигана «Бабочка любит цветы» / Хэ Сюань // Журнал Центральной консерватории. – 2018. – № 3. – С. 107–123. 何弦. 被凝视的花朵——陈其钢《蝶恋花》中的女性性别刻板印象修辞 / 何弦 // 中央音乐学院学报. – 2018 年. – 第 3 期. – 第 107–123 页.

158. Цай, Цяочжун. Национальное мышление в технике создания симфонии Чжу Цзяньэра [Электронный ресурс] / Цай Цяочжун // Сеть Циньян Хуайинь. – 01.07.2022. – Режим доступа: <https://www.huain.com/article/composer/2022/0701/1031.html> (дата обращения: 9.10.2025). 蔡乔中. 朱践耳交响乐创作技法的民族化思维 / 蔡乔中 // 秦阳 华音网. – 01.07.2022. – 接 入 方 式 : <https://www.huain.com/article/composer/2022/0701/1031.html> (申请日期: 9.10.2025).

159. Цао, Фанцяо, У, Чжи, У, Вэйбинь. Анализ тембра типичных китайских смычковых народных инструментов – к размышлению об усовершенствовании аккомпанирующих инструментов пекинской оперы / Цао Фанцяо, У Чжи, У Вэйбинь // Журнал пекинского института легкой

промышленности. – 1998. – № 12. – С. 12–18. 曹芳乔, 五之, 吴卫彬. 典型民族拉弦乐器的音色分析 – 试论京剧伴奏乐器的改进 / 曹芳乔, 五之, 吴卫彬 // 北京轻工业学院学报. – 1998年. – 第12期. – 第12–18页.

160. Цзи, Минмин. Исследование морфологии и тональности оперного пения провинции Хэнань / Цзи Минмин // Оперное искусство. – 2024. – Т. 45. – № 1. – С. 103–118. 纪明明. 豫剧唱腔腔式形态研究 / 纪明明 // 戏曲艺术. – 2024年. – 第45卷. – 第1期. – 第103–118页.

161. Цзян, Баохай. Несколько вопросов о реформе оперной музыки / Цзян Баохай // Журнал Шаньдунской академии искусств. – 1983. – № 12. – С. 39–42. 姜宝海. 关于戏曲音乐改革的几个问题 / 姜宝海 // 山东艺术学院学报. – 1983年. – 第12期. – 第39–42页.

162. Цзян, Ин. Заметки о создании «Шелкового пути» [Электронный ресурс] / Цзян Ин // Духуанская китайская музыка. – 16.03.2018. – Режим доступа: <http://lingxi123.com/articleAr.asp?id=24KZO56LBV> (дата обращения: 28.07.2025). 姜莹. 《丝绸之路》创作札记载 / 姜莹 // 敦煌國樂 — 丝绸之路主题音乐作品展播. – 16.03.2018. – 接入方式: <http://lingxi123.com/articleAr.asp?id=24KZO56LBV> (申请日期: 28.07.2025).

163. Цзян, Сяолин. Язык и музыка / Цзян Сяолин // Современная музыка. – 2006. – Вып. 3. – С. 96–98. 蒋小林. 语言与音乐 / 蒋小林 // 现代语文. – 2006年. – 第3期. – 第96–98页.

164. Чжан, Вэй. Инновации и развитие техники игры на саньсянь в пекинской опере / Чжан Вэй // Китайская пекинская опера. – 2025. – № 3. – С. 104–106. 张薇. 京剧三弦技法的创新与发展 / 张薇 // 中國京劇. – 2025年. – 第3期. – 第104–106页.

165. Чжан, Сяо. Исследование китайских элементов в цикле «Сяосян» Лян Лэя «Монолог пекинской оперы» / Чжан Сяо // Художественное образование. – 2025. – № 2. – С. 56–59. 张晓. 梁雷“潇湘”系列《京剧独白》的中国元素探微 / 张晓 // 藝術教育. – 2025年. – 第2期. – 第56–59页.

166. Чжан, Хуа. Вдохновение от национальной симфонической сюиты — на примере «Двор семью Цао» Чжао Цзипина / Чжан Хуа // Голос желтой реки. — 2024. — Вып. 19. — С. 48–51. 张华. 民族交响组曲的启发——以《乔家大院》为例 / 张华 // 黄河之声. — 2024年. — 第19期. — 第48–51页.

167. Чжан, Цзиньдэ. Развитие нового национального оркестра: знакомство с Центральным народным оркестром радио Китая / Чжан Цзиньдэ // Народная музыка. — 1962. — № 6. — С. 28–30. 张晋德. 一个新型民族乐队的成长——介绍中央人民广播电台民族乐队 / 张晋德 // 人民音乐. — 1962年. — 第6期. — 第28–30页.

168. Чжан, Цинчан. Антология: фонология / Чжан Цинчан. — Пекин : Издательство пекинского языка и культуры, 2006. — 347 с. 张清常. 文集：音韵 / 张清常. — 北京：北京语言文化大学出版社, 2006年. — 347页.

169. Чжан, Цянь, Ван, Цзао. Основы музыкальной эстетики / Чжан Цянь, Ван Цзао. — Пекин : Народное музыкальное издательство, 1992. — 350 с. 张前、王次炤. 音乐美学基础 / 张前、王次炤. — 北京：人民音乐出版社, 1992年—350页.

170. Чжан, Шаньшань, Лю, Сян. В поисках бесконечных возможностей китайской симфонии [Электронный ресурс] / Чжан Шаньшань, Лю Сян // Baidu. — 14.04.2022. — Режим доступа: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1730065901029448258&wfr=spider&for=pc> (дата обращения: 9.10.2025). 张珊珊, 刘香. 在民族化中寻找中国交响乐的无限可能 / 张珊珊, 刘香 // Baidu. — 14.04.2022. — 接入方式: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1730065901029448258&wfr=spider&for=pc> (申请日期: 9.10.2025).

171. Чжао, Лян, Хао, Цянь. Эстетический анализ традиционной музыки пекинской оперы (цзинцзюй) / Чжао Лян, Хао Цянь // Музыкальное исследование. — 2025. — № 15. — С. 34–36. 赵亮, 郝茜. 传统京剧音乐的审美分析 / 赵亮, 郝茜 // 音乐探索. — 2025年. — 第15期. — 第34–36页.

172. Чжао, Сунгуан. Собрание сочинений Чжао Сунгуана: в 2 т. / Чжао Сунгуан. – Гуанчжоу : Изд. «Хаунчэн», 2001. – 167 с. 赵宋光. 赵宋光文集第二卷 / 赵宋光. – 广州 : 花城出版社, 2001 年. – 167 页.

173. Чжао, Юаньжэнь. Собрание сочинений по лингвистике / Чжао Юаньжэнь. – Пекин : Коммерческая пресса, 2002. – 1077 с. 赵元任. 赵元任语言学论文集 / 赵元任. – 北京 : 商务印书馆, 2002 年. – 1077 页.

174. Чжао, Яньань. Применение композиционных техник в современных китайских произведениях / Чжао Яньань // Теория музыки. – 2024. – № 1. – С. 161. 赵雅械. 论现代作曲技法在中国现代作品中的实践性应用 / 赵雅械 // 音乐理论. – 2024 年. – 第 1 期. – 第 161 页.

175. Чжоу, Дяньфу. Принципы художественного речевого творчества / Чжоу Дяньфу. – Пекин : Китайская пресса социальных наук, 1980. – 565 с. 周殿福. 艺术语言发声基础 / 周殿福. – 北京 : 中国社会科学出版社, 1980 年. – 565 页.

176. Чжоу, Шаоцун. Изучение оперных элементов в трех оркестровых произведениях Чжао Цзипина / Чжоу Шаоцун // Китайская музыка. – 2024. – № 5. – С. 192–199. 周少聪. 赵季平三部管弦乐作品中的戏曲元素探赜 / 周少聪 // 中国音乐. – 2024 年. – 第 5 期. – 第 192–199 页.

177. Чжу, Минь. Обсуждение китайских элементов в произведениях Чэнь Цигана на примере нуоси / Чжу Минь // Голос Желтой реки. – 2024. – № 7. – С. 44–48. 朱敏. 傩戏论陈其钢作品中的中国元素 / 朱敏 // 黄河之声. – 2024 年. – 第 7 期. – 第 44–48 页.

178. Чжу, Сюэфу. Исследование взаимоотношений между чидяо чжунбанем из юэ оперы и эрхуаном юаньбань из пекинской / Чжу Сюэфу // Китайская драма. – 2014. – № 8. – С. 72–73. 朱学富. 探析越剧尺调中板和京剧二黄原板之关系 / 朱学富 // 中国戏剧. – 2014 年. – 第 8 期. – 第 72–73 页.

179. Чжэн, Цзюнь. Исследование концепции тембра китайских национальных оркестровых инструментов в двадцатом веке / Чжэн Цзюнь. –

Пекин : Столичный педагогический университет, 2008. – 203 с. 正君. 二十世纪中国民族管弦乐配器中的音色观念研究 / 正君. – 北京 : 首都师范大学学, 2008 年. – 203 页.

180. Чжэн, Янь, Ли, Вэньсюань. Исследование звуковых форм и методов построения современной китайской фортепианной музыки: анализ «момента из пекинской оперы» / Чжэн Янь, Ли Вэньсюань // Журнал университета Линьи. – 2017. – № 4. – С. 42–49. 郑艳, 李汶轩. 中国当代钢琴音乐的音响形态与建构方式个案研究-- 析陈其钢的《京剧瞬间》 / 郑艳, 李汶轩 // 临沂大学学报. – 2017 年. – 第 4 期. – 第 42–49 页.

181. Чэнь, Мицзя. Исследование оркестровки с использованием элементов китайской оперы в произведениях китайской национальной оркестровой музыки / Чэнь Мицзя. – Шанхай : Шанхайская консерватория, 2018. – 92 с. 陈密佳. 戏曲元素在中国民族管弦乐作品中的配器探究 / 陈密佳. – 上海 : 上海音樂學院, 2018 年. – 92 页.

182. Чэнь, Мушэн. «Как познать красоту весны, не посетив сады?» — Влияния оперы куньцюй «Пионовая беседка» на симфоническую поэму «Сон о пионовом саде» / Чэнь Мушэн // Музыка и исполнительство. – 2016. – № 3. – С. 95–102. 陈牧声. «不到园林, 怎知春色如许?» — 析昆曲《牡丹亭》对交响诗《牡丹园之梦》的影响 / 陈牧声 // 与表演. – 2016 年. – 第 3 期. – 第 95–102 页.

183. Чэнь, Хундо. Невинные чувства и дух литературы: интерпретация музыкального творчества китайского композитора Лян Ля в США / Чэнь Хундо // Музыкальная жизнь. – 2020. – № 5. – С. 7–16. 陈鸿铎. 赤子情怀文人精神— 解读旅美中国作曲家梁雷的音乐创作 / 陈鸿铎 // 音乐生活. – 2020 年. – 第 5 期. – 第 7–16 页.

184. Чэнь, Хуэйцзян. Развитие инструментального аккомпанемента и вокальной мелодии в традиционной китайской опере / Чэнь Хуэйцзян // Симфония – Журнал Сианьской консерватории. – 1996. – № 4. – С. 53–56. 陈慧姜. 伴奏乐器与戏曲声腔的发展探微 / 陈慧姜 // 交响— 西安音乐学院学报. – 1996 年. – 第 4 期. – 第 53–56 页.

185. Чэнь, Янь. Книга Музыки: в 4 т. / Чэнь Янь. – Пекин : Издательство «Культура и искусство»; Музей искусства и литературы

Китайской академии искусств и наук, 2021. – 2400 с. 陈吟. 乐书 (全四册) / 陈吟. – 北京: 文化艺术出版社; 中国艺术研究院艺术与文献馆, 2021 年. – 2400 页.

186. Шан, Шу. Законы императора Шунь Дянь [Электронный ресурс] / Шан Шу. – Режим доступа: https://www.gushiwen.cn/guwen/bookv_b27087b50f43.aspx (дата обращения: 14.08.2025). 尚书. 舜典 / 尚书. – 接入方式: <http://lingxi123.com/articleAr.asp?id=24KZO56LBV> (申请日期: 14.08.2025).

187. Ши, Цзинцзин. О синтезе китайских и западных музыкальных элементов в Симфонии № 3 Бао Юанькая – «Пекинская опера» / Ши Цзинцзин. – Тяньцзинь : Тяньцзиньская консерватория, 2008. – 66 с. 师晶晶. 论鲍元恺《第三交响曲——京剧》的中西音乐元素融合 / 师晶晶. – 天津 : 天津音乐学院, 2008 年. – 66 页.

188. Юй, Хуэйюн. Исследование взаимосвязи между тоном и словами / Юй Хуэйюн. – Пекин : Издательство Центральной консерватории, 2008. – 506 с. 于会泳. 腔词关系研究 / 于会泳. – 北京 : 中央音乐学院出版社, 2008 年. – 506 页.

189. Ян, Инъю. Введение в музыкальную лингвистику / Ян Инъю. – Пекин : Народная музыка, 1983. – 144 с. 杨荫浏. 语言音乐学初探 / 杨荫浏 // 人民音乐, 1983 年. – 114 页.

190. Ян, Инъю. Предварительное исследование лингвистической музыкологии / Ян Инъю // Язык и музыка. – Пекин : Народная музыка, 1983. – С. 1–96. 杨荫浏. 语言音乐学初探 / 杨荫浏 // 语言与音乐. – 北京 : 人民音乐出版社, 1983 年. – 第 1–96 页.

191. Ян, Чжаошу. О причине трогательности музыки / Ян Чжаошу // Музыка. – 1999. – № 3. – С. 135. 杨召恕. 论音乐感人之理 / 杨召恕 // 音乐. – 1999 年. – 第 3 期. – 第 135 页.

192. Ян, Хэпин, Ян, Цзявэй. Китайский симфонический оркестр сто лет назад [Электронный ресурс] / Ян Хэпин, Ян Цзявэй // Гуадминские новости. – 06.08.2023. – Режим доступа: https://news.gmw.cn/2023-08/06/content_36747435.htm (дата обращения: 6.10.2025). 杨和平, 杨嘉玮. 百年前的

中国交响乐队 / 杨和平, 杨嘉玮 // 光明日报. – 06.08.2023. – 接入方式:
https://news.gmw.cn/2023-08/06/content_36747435.htm (申请日期: 6.10.2025).

на английском языке

193. Han, Kuo-Huang, Gray, J. The Modern Chinese Orchestra / Kuo-Huang Han, J. Gray // Asian Music. – 1979. – Vol. 1. – Pp. 1–43.

194. Yawen, Ludden. China's musical revolution: from Beijing opera to Yangbanxi: Doctoral Dissertation of PhD / Yawen Ludden. – Kentucky, 2013. – 500 p.

195. Yingying, Li, Huaqian, Cui. On the Value of the Chinese Pre-Qin Confucian Thought of “Harmony” for Modern Public Mental Health / Yingying Li, Huaqian Cui // Frontiers in Psychology. – Vol. 13. – 2022. – URL:
<https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2022.870828/full> (date of the application: 8.08.2025).

СПИСОК ВИДЕОИСТОЧНИКОВ

1. Бао, Юанькай. «Маленькая река течет» для симфонического оркестра и дицзы [Электронный ресурс] / Бао Юанькай; Симфонический оркестр Яньхуан. – Режим доступа:
https://www.bilibili.com/video/BV1Dt411B7j8?buvid=ZD49C0D7EA2399024EB2B550DA9A8B00A6C2&from_spmid=search.search-result.0.0&is_story_h5=false&mid=59tdvSb0VnAlMTwczboaZQ%3D%3D&plat_id=114&share_from=ugc&share_medium=iphone&share_plat=ios&share_session_id=CA142749-4082-48B3-8912-4D70BCD8C494&share_source=copy&share_tag=s_i×tamp=1757673095&unique_k=MhkbAtO&up_id=328074500 (дата обращения: 18.09.2025).

2. Бао, Юнькай. Симфония № 3 [Электронный ресурс] / Бао Юнькай; дириж. Тан Лихуа; Пекинский симфонический оркестр // Bilibili. – Режим доступа:

https://www.bilibili.com/video/BV1UZ4y1M7FG/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (дата обращения: 12.10.2025). 鲍元恺. 第三交响曲《京剧》 / 鲍元恺; 指挥: 谭利华; 北京交响乐团. // Bilibili. – 接入方式:

https://www.bilibili.com/video/BV1UZ4y1M7FG/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (申请日期: 12.10.2025).

3. Ван, Силян. Симфония № 4 [Электронный ресурс] / Ван Силян; Пекинский симфонический оркестр, дириж. Тан Лихуа; Пекинский национальный Большой театр // Bilibili. – 24.042016. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1uP4y197Ub/> (дата обращения: 31.07.2025). 王西麟. 第四交响曲 / 王西麟; 北京交响乐团, 指挥: 谭利华; 北京 国家大剧院 // Bilibili. – 24.042016. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1uP4y197Ub/> (申请日期: 31.07.2025).

4. Ван, Липин. Сюита «Сон в красном тереме» для сопрано, хора и национального оркестра [Электронный ресурс] / Ван Липин; дириж. Чжан Ли; исп. Молодежный национальный оркестр Синьчжу. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1MaAHeGE5Q/> (дата обращения: 11.09.2025). 王立平. 《红楼梦组曲·序曲》 / 王立平; 指挥: 张列; 演奏: 新竹青年国乐团. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1MaAHeGE5Q/> (申请日期: 11.09.2025).

5. Гу Гуаньжэнь. «Пекинская мелодия» для сяо и национального оркестра [Электронный ресурс] / Гу Гуаньжэнь; дириж. Пэн Сювэнь; исп. Национальный оркестр китайского радио. // Bilibili. – Режим доступа: https://www.bilibili.com/video/BV1h64y1s7ca?buvid=ZD49C0D7EA2399024EB2B550DA9A8B00A6C2&from_spmid=search.search-result.0.0&is_story_h5=false&mid=59tdvSb0VnAlMTwczboaZQ%3D%3D&plat_id=116&share_from=ugc&share_medium=iphone&share_plat=ios&share_session_id=57ED2895-4531-4474-960C-E88247AB7492&share_source=COPY&share_tag=s_i&spmid=united.player-video-detail.0.0×tamp=1757673021&unique_k=GPoDL4B&up_id=95401003.

(дата обращения: 12.09.2025). 顾冠仁. «京调» / 顾冠仁; 指挥: 彭修文; 演奏: 中国广播民族乐团 // Bilibili. – 接入方式: https://www.bilibili.com/video/BV1h64y1s7ca?buvid=ZD49C0D7EA2399024EB2B550DA9A8B00A6C2&from_spmid=search.search-result.0.0&is_story_h5=false&mid=59tdvSb0VnAlMTwczboaZQ%3D%3D&plat_id=116&share_from=ugc&share_medium=iphone&share_plat=ios&share_session_id=57ED2895-4531-4474-960C-E88247AB7492&share_source=COPY&share_tag=s_i&spmid=united.player-video-detail.0.0×tamp=1757673021&unique_k=GPoDL4B&up_id=95401003. (申请日期: 12.09.2025).

6. Лин Лепэй. «Осеннее наказание» для оркестра национальных инструментов [Электронный ресурс] / Лин Лепэй // Bilibili. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/list/ml3170448301?oid=874218451&bvid=BV1oN4y1f7n1> (дата обращения: 14.1.2025). 林乐培. «秋决» / 林乐培 // Bilibili. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/list/ml3170448301?oid=874218451&bvid=BV1oN4y1f7n1> (申请日期: 14.1.2025).

7. Ли, Хуаньчжи. Симфоническая сюита «Весенний фестивальный» [Электронный ресурс] / Ли Хуаньчжи // Bilibili. – Режим доступа: https://www.bilibili.com/video/BV1Cb4y1A7zc/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (дата обращения: 26.08.2025). 李焕之. «春节组曲» // 李焕之. // Bilibili. – 接入方式: https://www.bilibili.com/video/BV1Cb4y1A7zc/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (申请日期: 26.08.2025).

8. Лян Лей «Воспоминания о Сяосян» для альт-саксофона, оркестра и электромагнитной ленты Элиота Гаттиньо [Электронный ресурс] / Лян Лей // Bilibili. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1GL4y167Zt/> (дата обращения: 1.12.2025). 梁雷. «潇湘的回忆》(2003) 中音萨克斯风和电声录音带 / 梁

雷 // Bilibili. – <https://www.bilibili.com/video/BV1GL4y167Zt/> (申请日期: 11.12.2025).

9. Лян, Лей «Монолог пекинской оперы» концерт для альт-саксофона с оркестром [Электронный ресурс] / Лян Лей // Bilibili. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1jM4m117QE/> (дата обращения: 1.12.2025). 梁雷. 《潇湘》——为中音萨克斯与管弦乐队而作 / 梁雷 // Bilibili. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1jM4m117QE/> (申请日期: 1.12.2025).

10. Пекинская опера «Песнь водяного дракона», фрагмент [Электронный ресурс] / Исп. Чэнь Чжицин. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1qjNmeKEon/> (дата обращения: 11.12.2025).

11. Пекинская опера «Прощай, моя наложница» [Электронный ресурс] // Bilibili. – Сцена прощания. – Режим доступа: <https://ya.ru/video/preview/12139488443304216775> (дата обращения: 18.08.2025).

12. Пекинская опера «Стратегия пустого города» [Электронный ресурс] // Bilibili. – Режим доступа: https://www.bilibili.com/video/BV1CZ421K7Wf/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (дата обращения: 16.12.2025). 京剧 «空城计» // Bilibili. – 接入方式: https://www.bilibili.com/video/BV1CZ421K7Wf/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (申请日期: 16.12.2025).

13. Перкуссия в пекинской опере [Электронный ресурс] // Bilibili. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1X9vSekEyY/> (дата обращения: 26.08.2025). 京剧打击乐 // 昆明聂耳交响乐团; 指挥: 夏小汤; 钢琴: 赵瑾. – Bilibili. – 接入方式: www.bilibili.com/video/BV1X9vSekEyY/ (申请日期: 26.08.2025).

14. Пен, Сювэнь. «Хаотично летящие облака» для национального оркестра [Электронный ресурс] / Пен Сювэнь; дириж. Пэн Цзяпэн; Национальный оркестр Сучжоу. – Режим доступа: URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1LE7pznE8S/> (дата обращения: 11.09.2025).

彭修文. «乱云飞» / 彭修文; 指挥: 彭家鹏; 演奏: 苏州民族管弦乐团. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1LE7pznE8S/> (申请日期: 11.09.2025).

15. Разные версии трех поколений Мэй Чэн [Электронный ресурс] // Bilibili. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV12tugzjE3F/> (дата обращения: 11.09.2025). 梅程三代们不同版本的 爹爹呀 // Bilibili. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV12tugzjE3F/> (申请日期: 11.09.2025).

16. Сянь, Синхай. «Китайская рапсодия» [Электронный ресурс] / Сянь Синхай. – Bilibili. – режим доступа: https://www.bilibili.com/video/BV1ha41187yo/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (дата обращения: 6.10.2025). 冼星海. «中国狂想曲» / 冼星海 // Bilibili. – 接入方式: https://www.bilibili.com/video/BV1ha41187yo/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (申请日期: 6.10.2025).

17. Тан Дун: Один камень вызывает волны Мелалеуки [Электронный ресурс] // Сайт Центрального национального оркестра. – 07.06.2017 – Режим доступа:

https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzIzMjAwNjQzNA==&mid=2649945491&idx=1&sn=2194a4811a929cb2132e2de70f9d8850&chksm=f09d23dec7eaaac8c68e628e71c87e1b7aedb27dc887c53753ebdc246a8fd209bd989189f865&scene=27

(дата обращения: 12.10.2025). 谭盾: 一石激起千层浪 // 中央民族乐团. – 07.06.2017 – 接入方式:

https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzIzMjAwNjQzNA==&mid=2649945491&idx=1&sn=2194a4811a929cb2132e2de70f9d8850&chksm=f09d23dec7eaaac8c68e628e71c87e1b7aedb27dc887c53753ebdc246a8fd209bd989189f865&scene=27 (申请日期: 12.10.2025).

18. Тан, Дун «Открывая пекинскую оперу» [Электронный ресурс] / Тан Дун; Тан Мухай; Линь Чжаолян; Хельсинкский филармонический оркестр // Bilibili. – Режим доступа: https://www.bilibili.com/video/BV1jF4m1L7Jb/?spm_id_from=333.337.search-

card.all.click (дата обращения: 10.09.2025). 谭盾. «京剧外传» / 谭盾; 汤沐海; 林昭亮; 赫尔辛基爱乐乐团 // Bilibili. – 接入方式: https://www.bilibili.com/video/BV1jF4m1L7Jb/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (申请日期: 10.09.2025).

19. Тан, Дун «Призрачная опера» для струнного квартета, пипы, камней, воды, бумаги и металла [Электронный ресурс] / Тан Дун // Bilibili. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV15kfEYPELE/> (дата обращения: 2.12.2025). 谭盾 «鬼戏» / 谭盾 // Bilibili. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV15kfEYPELE/> (申请日期: 2.12.2025).

20. Тан, Дун. «Секретные песни женщин» [Электронный ресурс] / Тан Дун // Bilibili. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1X9TXzrE6L/> (дата обращения: 10.09.2025). 谭盾 . «女书» / 谭盾 // Bilibili. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1X9TXzrE6L/> (申请日期: 10.09.2025).

21. Тан, Дун. «Симфония 1997: Небо–Земля–Человек», для виолончели, Бянь-чжуна, детского хора и оркестра. 5 Ч. [Электронный ресурс] / Тан Дун, дириж. Тан Дун; виолонч. Йо-Йо Ма; Гонконгский оркестр «China Chime Orchestra»; Гонконгский детский хор. – Режим доступа: https://www.bilibili.com/video/BV1Lb411m7p3?spm_id_from=333.788.videopod.episodes&p=5 (дата обращения: 10.09.2025).

22. Традиционная опера куньюй «Пионовый павильон»: Ду Линьянь [Электронный ресурс] / исп. Шань Вэнь. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV114EazfENH/?p=3>.

23. Цзя Дацунь. Симфоническая поэма «Лиюань», увертюра для китайской перкуссии, гонгов и барабанов сычуаньской оперы и Большого симфонического оркестра [Электронный ресурс] / Цзя Дацунь; дириж. У Цян; перкуссия Чжан Цзянцзин; Национальный оркестр Шанхайской консерватории // Bilibili. – Режим доступа: https://www.bilibili.com/video/BV1Z94y1v7xZ/?spm_id_from=333.788.recomme

nd_more_video.-1 (дата обращения: 10.10.2025). 贾达群. «序曲：梨园鼓韵» / 贾达群; 指挥：吴强; 独奏打击乐：张佳婧; 上海音乐学院民族管弦乐团 // Bilibili. – 接入方式：https://www.bilibili.com/video/BV1Z94y1v7xZ/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1 (申请日期: 10.10.2025).

24. Цзян, Вэнье. «Тайваньский танец» [Электронный ресурс] / Цзян Вэнье // Bilibili. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1Pa411m7hV/> (дата обращения: 6.10.2025). 江文也 . «台湾舞曲» / 江文也 // Bilibili. – 接入方式：<https://www.bilibili.com/video/BV1Pa411m7hV/> (申请日期: 6.10.2025).

25. Цюань, Цзихао. Концерт для пипы «Впечатление от Пекинской оперы» [Электронный ресурс] / Цюань Цзихао; дириж. Пэн Цзяпэн; соло на пипе Ли Цзя; Национальный оркестр Китайского радио. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1Pu411Q7vS/> (дата обращения: 10.09.2025). 权吉浩. «京剧印象» / 权吉浩; 指挥：彭家鹏; 琵琶独奏：李佳; 中国广播民族乐团. – 接入方式：<https://www.bilibili.com/video/BV1Pu411Q7vS/> (申请日期: 10.09.2025).

26. Чжан, Чжао. «Фантазия Айлао» («Рапсодия печали») [Электронный ресурс] / Чжан Чжао; Симфонический оркестр Куньмин Ньер; дирижер Ся Сяотан; партия фортепиано Чжао Цзинь // Bilibili. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV12v411z7tW/> (дата обращения: 10.08.2025). 张朝. «哀牢狂想» / 张朝 // 昆明聂耳交响乐团; 指挥：夏小汤; 钢琴：赵瑾 // Bilibili. – 接入方式：<https://www.bilibili.com/video/BV12v411z7tW/> (申请日期: 10.08.2025).

27. Чжао, Цзиньпин. «В поисках» [Электронный ресурс] / Чжао Цзипин; дириж. Пэн Цзяпэн; Национальный оркестр Сучжоу // Bilibili. – Режим доступа: https://www.bilibili.com/video/BV1XPApeJExM/?spm_id_from=333.788.videoportal.sections (дата обращения: 10.08.2025). 赵季平. «觅» / 赵季平; 指挥：彭家鹏; 演奏：苏州民族管弦乐团 // Bilibili. – 接入方式：

https://www.bilibili.com/video/BV1XPApeJExM/?spm_id_from=333.788.videopod.sections (申请日期: 10.08.2025).

28. Чжао, Цзипин. Концерт для эрху с симфоническим оркестром «Сердечный аромат» [Электронный ресурс] / Чжао Цзипин; эрху Чжан Бинь; Сингапурский китайский симфонический оркестр // Bilibili. – Режим доступа: https://www.bilibili.com/video/BV1y14y1r7LX?spm_id_from=333.788.videopod.sections (дата обращения: 10.08.2025). 赵季平. 二胡协奏曲 «心香» / 赵季平; 二胡: 张彬; 演奏: 新加坡华乐团 // Bilibili. – 接入方式: https://www.bilibili.com/video/BV1y14y1r7LX?spm_id_from=333.788.videopod.sections (申请日期: 10.08.2025).

29. Чжао, Цзиньпин. «Песнь скорби» [Электронный ресурс] / Чжао Цзипин; Китайский оркестр Гонконга // Bilibili. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1gw411i7KS/> (дата обращения: 10.08.2025). 赵季平. «悼歌» / 赵季平; 香港中乐团 // Bilibili. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1gw411i7KS/> (申请日期: 10.08.2025).

30. Чжао, Цзиньпин. Симфония № 1 [Электронный ресурс] / Чжао Цзиньпин // Bilibili. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1z44y1N7AM/> (дата обращения: 10.08.2025). 赵季平. 《第一交响乐》 / 赵季平 // Bilibili. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1z44y1N7AM/> (申请日期: 10.08.2025).

31. Чжоу, Сянлинь. Концерт для эрху и симфонического оркестра «Тяньма» [Электронный ресурс] / Чжоу Сянлинь; эрху Лу Ивэнь; дириж. Чжан Лян; Шанхайский филармонический оркестр // Bilibili. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV13dgxzTEMQ/> (дата обращения: 10.08.2025). 周湘林. «天马» / 周湘林; 二胡: 陆轶文; 指挥: 张亮; 海爱乐乐团 // Bilibili. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV13dgxzTEMQ/> (申请日期: 10.08.2025).

32. Чжоу Сянлинь, Е Гохуэй, Чжан Сюру, Чжан Гуан, Инь Минву. «Погоня за мечтой о шелковом пути» [Электронный ресурс] / Чжоу Сянлинь, Е Гохуэй, Чжан Сюру, Чжан Гуан, Инь Минву; Чжан Лян; Шанхайский

филармонический оркестр; Чжоу Кэ; Симфонический оркестр Шанхайской консерватории // Bilibili. – Режим доступа: https://www.bilibili.com/video/BV1HM4m1C7TL/?buvid=ZD49C0D7EA2399024EB2B550DA9A8B00A6C2&from_spmid=search.search-result.0.0&is_story_h5=false&mid=59tdvSb0VnAlMTwczboaZQ%3D%3D&plat_id=116&share_from=ugc&share_medium=iphone&share_plat=ios&share_session_id=3BC8D33F-C285-4488-A019-ADB87ED88713&share_source=COPY&share_tag=s_i&spmid=united.player-video-detail.0.0×tamp=1753346004&unique_k=T63EjtA&up_id=3494374950307915&spm_id_from=333.788.videopod.sections (дата обращения: 10.08.2025). 周湘林, 叶国辉, 张旭儒, 赵光, 尹明五. «丝路追梦» / 周湘林, 叶国辉, 张旭儒, 赵光, 尹明五; 张亮; 上海爱乐乐团; 周珂; 上海音乐学院交响乐团 // Bilibili. – 接入方式: https://www.bilibili.com/video/BV1HM4m1C7TL/?buvid=ZD49C0D7EA2399024EB2B550DA9A8B00A6C2&from_spmid=search.search-result.0.0&is_story_h5=false&mid=59tdvSb0VnAlMTwczboaZQ%3D%3D&plat_id=116&share_from=ugc&share_medium=iphone&share_plat=ios&share_session_id=3BC8D33F-C285-4488-A019-ADB87ED88713&share_source=COPY&share_tag=s_i&spmid=united.player-video-detail.0.0×tamp=1753346004&unique_k=T63EjtA&up_id=3494374950307915&spm_id_from=333.788.videopod.sections (申请日期: 10.08.2025).

33. Чжу, Цзяньер. Симфония № 2 [Электронный ресурс] / Чжу Цзяньер. – Bilibili. – Режим доступа: https://www.bilibili.com/video/BV1F34y187Xu/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (дата обращения: 10.09.2025). 朱践耳. «第二交响曲» / 朱践耳. – Bilibili. – 接入方式: https://www.bilibili.com/video/BV1F34y187Xu/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (申请日期:10.09.2025).

34. Чжу Цзяньер. Симфония № 10 [Электронный ресурс] / Чжу Цзяньер. – Bilibili. – Режим доступа: https://www.bilibili.com/video/BV1RE411J7JN/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (дата обращения: 10.09.2025). 朱践耳. 第十交响曲《江雪》/ 朱践耳. – Bilibili. – 接入方式: https://www.bilibili.com/video/BV1RE411J7JN/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (申请日期:10.09.2025).

35. Чэнь И. «Хуциньская сюита» для смешанного оркестра и группы струнных хуцинь [Электронный ресурс] / Чэнь И. – Bilibili. – Режим доступа: https://www.bilibili.com/video/BV1i741177Yy/?vd_source=ddcd87f614c7eed5ef6d3710e779c007 (дата обращения: 10.09.2025). 陈怡. «胡琴组曲» / 陈怡. – Bilibili. – 接入方式: https://www.bilibili.com/video/BV1i741177Yy/?vd_source=ddcd87f614c7eed5ef6d3710e779c007 (申请日期:10.09.2025).

36. Чэнь Кайгэ. «Прощай, моя наложница» с русским переводом [Электронный ресурс] / Чэнь Кайгэ. – Режим доступа: <https://ya.ru/video/preview/1212918197023117006> (дата обращения: 6.10.2025).

37. Чэнь Мушэн. «Мечта о пионовом саде» для пения куньюцой, пипы, оперной перкуссии и симфонического оркестра [Электронный ресурс] / Чэнь Мушэн; куньюцой Шен Или; дириж. Тан Мухай; Симфонический оркестр Би-Би-Си // Bilibili. – Режим доступа: https://www.bilibili.com/video/BV1pMpZzkEhj/?spm_id_from=333.788.videopod.sections (дата обращения: 12.10.2025). 陈牧声. «牡丹园之梦» (为昆曲韵白与管弦乐队而作) / 陈牧声; 昆曲韵白: 沈昞丽; 指挥: 汤沐海; 演奏: BBC 交响乐团 // Bilibili. – 接入方式: https://www.bilibili.com/video/BV1pMpZzkEhj/?spm_id_from=333.788.videopod.sections (申请日期:12.10.2025).

38. Чэнь Циган. Симфоническая увертюра «Моменты пекинской оперы» [Электронный ресурс] / Чэнь Циган / Ю Лун – дирижер% Китайский филармонический оркестр // Bilibili. – Режим доступа:

https://www.bilibili.com/video/BV1DW4y1A7yj/?spm_id_from=333.788.videoportal.sections (дата обращения: 5.12.2025). 陈其钢. 交响前奏曲: 京剧瞬间 / 陈其钢 / 指挥: 余隆; 乐团: 中国爱乐乐团 // Bilibili. – 接入方式: https://www.bilibili.com/video/BV1DW4y1A7yj/?spm_id_from=333.788.videoportal.sections (申请日期: 5.12.2025).

39. Чэнь, Циган. «Эрхуан» концерт для фортепиано с оркестром [Электронный ресурс] / Чэнь Циган / Ланг Ланг – фортепиано; Ю Лун – дирижер; Китайский фолармонический оркестр // Bilibili. – Режим доступа: https://www.bilibili.com/video/BV1pofvYZE9E/?spm_id_from=333.788.videoportal.sections (дата обращения: 4.12.2025). 陈其钢. «——二黄» / 陈其钢 / 郎朗; 余隆; 中国爱乐乐团 // Bilibili. – 接入方式: https://www.bilibili.com/video/BV1pofvYZE9E/?spm_id_from=333.788.videoportal.sections (申请日期: 4.12.2025).

40. Ши Цзяхао. Концерт для гучжена с симфоническим оркестром [Электронный ресурс] / Ши Цзяхао; дириж. Оуян Ван Цзяньчжэн: гучжэн Чжан Синь; Чжэцзянский симфонический оркестр // Bilibili. – Режим доступа: <https://www.bilibili.com/video/BV1Ji6xY1Er9/> (дата обращения: 10.10.2025). 史佳豪. 古筝与乐队《东京梦华》 / 佳豪; 欧阳汪剑; 张心; 浙江交响乐团 // Bilibili. – 接入方式: <https://www.bilibili.com/video/BV1Ji6xY1Er9/> (申请日期: 10.10.2025).

41. Юань, Мэй. Симфоническая поэма «Социальная опера»: популяризация оперной культуры и исполнение «Китайских историй» [Электронный ресурс] / Юань Мэй // Голос большого залива. – 24.04.2018. – Режим доступа: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzIwMTgwMzk1Ng==&mid=2247493888&idx=3&sn=828f55cd3a06d5d7899926e19cbb65fb&chksm=96eaf8dba19d71cd3065d95d5192084060ea96c3f5ddffe8a8683905750dd01fa99920b5603b&scene=27 (дата обращения: 10.10.2025). 源梅. 交响乐《社戏》: 弘扬戏曲文化 奏响《中国故事》 / 源梅 // 大湾区之声. – 24.04.2018. – 接入方式:

https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzIwMTgwMzk1Ng==&mid=2247493888&idx=3&sn=828f55cd3a06d5d7899926e19cbb65fb&chksm=96eaf8dba19d71cd3065d95d5192084060ea96c3f5ddffe8a8683905750dd01fa99920b5603b&scene=27 (申请日期:10.10.2025).

42. Ян Найлин. Симфоническая сюита «Большой канал столицы» [Электронный ресурс] / Ян Найлин; автор текстов Вэн Сизай и Ли Донгкай, режиссер Конг Цзе; хореограф Дин Дин; светорежиссер Ху Яохуэй; костюмы Сон Ли; мультимедиа Ху Тяньци; дириж. Ли Бяо; Пекинский симфонический оркестр, Пекинский оперный театр и хором Пекинской консерватории // Bilibili. – Режим доступа: https://www.bilibili.com/video/BV1kU4y1F7o9/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (дата обращения: 12.10.2025). 杨乃林. 《京城大运河》/ 杨乃林; 作词翁思再; 李东才; 导演孔洁; 舞美设计丁丁; 灯光设计胡耀辉; 服装设计宋立; 多媒体设计胡天骥; 整场演出由北京交响乐团、北京京剧院、北京音协合唱团共同担纲, 北京交响乐团艺术总监李飏执棒 // Bilibili. – 接入方式: https://www.bilibili.com/video/BV1kU4y1F7o9/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (申请日期: 12.10.2025).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Нотные примеры

Пример 1. Четыре тона китайского языка, записанные музыкальной нотацией



1 тон, 2 тон, 3 тон, 4 тон
b - b, fis - c, e - cis - as, b - c

Пример 2. Ария Ян Кайхуэя «Коммунистическая партия борется за народ», фрагмент [118, с. 166]

[西皮娃娃调原板]

共产党

7

共产党为人民披肝沥胆

11

胆

Пример 3. Ария Ли Цинчжао «Зеленые сливы свисают с веток», фрагмент [118, с. 163]

[西皮流水]

梅子青青枝头坠岁寒

12

曾经霜雪催。不与群芳争俏美,暗香幽

24

远自芳菲。不似牡丹贪富贵,不似桃花

35

任风吹。若得松竹相比配,玉蕊冰

46

心愿永随。

57

心

Пример 4.

Чжан Чжао «Фантазия Айлао», ч. II, фрагмент, т. 60–71

The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system includes a tempo marking 'Allegro' and a dynamic marking 'p'. The second system includes a dynamic marking 'poco a poco cresc.'. The third system includes a dynamic marking 'mp'. The music features intricate rhythmic patterns and melodic lines.

Пример 5.

Тан Дун «Пионовый павильон», ария Ду Линянь, фрагмент [25, с. 142]

The image shows a musical score for a vocal line and two staves of Folk Flute accompaniment. The vocal line is in the top staff, with lyrics: "No on - ly a cloud steals light". The first staff of the Folk Flute is labeled (1) and the second is labeled (2). The score includes dynamic markings such as *ppp*, *mp*, *p*, and *fff*. A section marker 'B' is present above the second staff. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Пример 6. Ария Чэнь Цзюань «Закатное солнце, тишина вокруг», фрагмент [118, с. 162]

[西皮散板] [滚板] (慢起渐快)

梁林森排演场上晕倒地,大夫说症状奇特事堪疑。

3 (慢起渐快)
f 经 查 验 是 是 是 是 是 是 是 是 是 是 是 毒

7
品 困 扰 躯 体,

Пример 7.

Чжу Цзяньэр Симфония № 2, ч. III, т. 21–25.
Применение оперной перкуссии

The image displays a musical score for a percussion part in a symphony. The top section shows woodwinds and strings. A central section, highlighted with a black box, shows a complex rhythmic pattern for the percussion, likely a snare drum and cymbals, with various accents and dynamics. The bottom section shows the full orchestral score with various instruments.

Пример 8.

Чжу Цзяньэр Симфония № 2., ч. IV, т. 6–9, соло эрху

The image shows a handwritten musical score for the Erhu solo in the fourth movement of Zhu Jian'er's Symphony No. 2, measures 6-9. The score is written in a traditional staff notation with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. The instruments listed on the left side of the staves are: Clarinet (Cl-2), Flute (Flute), Erhu, Violin (Vn.), Viola (Vc.), Cello (Cb.), Double Bass (Db.), and Percussion (Perc.). The Erhu staff is highlighted with a black box, indicating the solo part. The score includes a section marked '3' and 'Duo pi mian' (多面). The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The Erhu solo part is characterized by a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The accompaniment consists of chords and rhythmic patterns in the other instruments.

Пример 9. Чжу Цзяньэр Симфония № 10, ч. I, т. 33–34. Применение стиля в жанре куньцзюй и имитация тембра гуциня

Score for Example 9, showing vocal lines with Chinese lyrics and instrumental parts for strings and woodwinds. The lyrics are: 千 山 鸟 飞 绝, 万 径 人 踪 灭. (qian shan niao fei jue, wan jing ren zong mie).

Пример 10.

Тан Дун «Карта», ч. I, т. 1–6

Score for Example 10, featuring a large orchestral ensemble including woodwinds, brass, and strings. The tempo is marked **Misterioso** with a metronome marking of $\text{♩} = \text{ca. } 66$. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, English Horn, Clarinet 1, Clarinet 2, Bassoon, Contrabass, Horn 1, Horn 2, Trumpet 1, Trumpet 2, Trombone 1, Trombone 2, Tuba, Solo Violoncello, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass.

Пример 11. Тан Дун «Открывая пекинскую оперу», т. 1-4, 10-18

The musical score for Example 11 is divided into three systems. The top system shows a Percussion part with various rhythmic notations and dynamic markings. The middle system features a Violin solo with a melodic line and dynamic markings, including a section marked 'A tempo (Jiao)'. The bottom system continues the Percussion part, specifically detailing the use of a woodblock, Chinese small cymbal, Chinese large cymbal, and large gong, with dynamic markings ranging from piano to forte.

Пример 12. Тан Дун «Открывая пекинскую оперу», фрагмент

The musical score for Example 12 is a multi-staff orchestral arrangement. It includes staves for strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoons, Saxophones), brass (Trumpets, Trombones, Tuba, Euphonium), and Percussion. The score is a fragment, showing a complex texture with various rhythmic patterns and dynamic markings across the different sections.

Пример 13. Чжао Цзипин. Концерт для эрху «Сердечный аромат», ч. I,
т. 26–35

The musical score is presented in three systems. The first system includes the following parts: 二胡独奏 (Erhu Solo), 高胡 (Gongsu), 二胡 I (Erhu I), 二胡 II (Erhu II), 中胡 (Zhonghu), 大胡 (Dahu), and 低音胡 (Gonghu). The second system includes: 班胡 (Banhu), 复鼓 (Fuzhu), 鼓 (Gu), 中胡 (Zhonghu), 大胡 (Dahu), 安胡 (Anhu), 弦胡 (Xianhu), and 大胡 (Dahu). The third system includes: 二胡独奏 (Erhu Solo), 高胡 (Gongsu), 二胡 I (Erhu I), 二胡 II (Erhu II), 中胡 (Zhonghu), 大胡 (Dahu), and 低音胡 (Gonghu). The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *poco meno* and *mf*.

Пример 14.

Тан Дун «Открывая пекинскую оперу», т. 5–13

The image shows a musical score for two instruments: Percussion (Perc.) and Violin solo. The score is divided into two systems, with measures 5-9 in the first system and measures 10-13 in the second system.

System 1 (Measures 5-9):

- Measures 5-6:** Percussion has notes with dynamics *p* and *mp*. Violin solo has notes with dynamics *mp* and *mf*.
- Measure 7:** Percussion has notes with dynamics *p* and *f*. Violin solo has notes with dynamics *p* and *mf*.
- Measure 8:** Percussion has notes with dynamics *sf* and *sf*. Violin solo has notes with dynamics *sf* and *sf*.
- Measure 9:** Percussion has notes with dynamics *p* and *mp*. Violin solo has notes with dynamics *p* and *mp*.

System 2 (Measures 10-13):

- Measures 10-11:** Percussion has rests. Violin solo has notes with dynamics *ppp* and *ppp*.
- Measure 12:** Percussion has rests. Violin solo has notes with dynamics *ppp* and *ppp*.
- Measure 13:** Percussion has rests. Violin solo has notes with dynamics *ppp* and *ppp*.

Handwritten annotations include *rit.* (ritardando) above measures 8 and 12, and *Rubato* above measures 9 and 13. There are also some circled numbers and other markings in the percussion part.

Пример 15. Ван Липин. Сюита «Сон в красном тереме», увертюра, т. 22–30

The musical score is presented in a standard orchestral layout with multiple systems. Each system contains several staves for different instruments, with their names written in Chinese characters to the left of the staves. The instruments shown include:

- Flute (长笛)
- Clarinet (单簧管)
- Bassoon (双簧管)
- Trumpet (小号)
- Trombone (大号)
- Piano (钢琴)
- Violin (小提琴)
- Viola (中提琴)
- Cello (大提琴)
- Double Bass (低音提琴)
- Percussion (打击乐)

The score features a variety of musical notations, including melodic lines, harmonic accompaniment, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is characterized by its lyrical and expressive qualities, typical of the 'The Dream in the Red Chamber' suite.

Пример 16.

Тан Дун «Врата (Оркестровый театр IV)», ч. I,
фрагмент [55, с. 111]

180 **Lento** ♩ = 54

Fl.

Ob.

Cl. in B \flat

Bas.

Hr. 1 in F

Hr. 2

Tr. 1 in C

Tr. 2

Tb. 1

Tb. 2

Tbn.

Tmp.

Perc. (Toms.)

Watergong

Harp.

Juliet

Veji (The water herself.)

Koharu (Farewell.)

Judge

Video

Watergong and water in video.

Lento ♩ = 54

Vn.

Vn.

Vc.

Cb.

attaca

Пример 17.

Бао Юанькай «Маленькая речка течет», т. 9–13

9 Adagio

C-ingl.
VI. I
VI. II
Vle.
Vc.
Cb.

Пример 18.

Чэнь И «Хуциньская сюита», ч. III, партия цзиньху

Пример 19.

Чэнь И «Хуциньская сюита», ч. I, т. 7–10

Erhu
全音阶 Violin I
半音阶 Violin II
半音阶 Viola
Cello
A
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Пример 20. Ван Липин сюита «Сон в красном тереме», ч. I, т. 38–43

This musical score for Example 20 features a system of seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: 大鼓 (Da Gu), 高胡 (Gao Hu), 二胡1 (Er Hu 1), 二胡2 (Er Hu 2), 中胡 (Zhong Hu), 大提琴 (Da Qi Qin), and 低音提琴 (Di Yin Qi Qin). The score is divided into three distinct sections, each enclosed in a black rectangular box. The first box covers the first two measures, the second box covers the next two measures, and the third box covers the final two measures. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines across the various instruments.

Пример 21. Ван Липин сюита «Сон в красном тереме», ч. IV, т. 61–65

This musical score for Example 21 consists of a system of ten staves. The top two staves are filled with dense, rapid rhythmic patterns, likely for a drum or gong. The remaining staves show more melodic and harmonic content. A large black rectangular box encompasses the first four measures of the entire system, highlighting a specific section of the music. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Пример 22. Цюань Цзихао «Впечатление от пекинской оперы», т. 1–5

The image displays a musical score for Example 22. It features a piano accompaniment at the top and a vocal line below it. The piano part consists of several staves with notes and rests. The vocal line is written in a staff with a treble clef and includes Chinese lyrics. A rectangular box highlights a specific section of the piano accompaniment, and another larger box highlights the vocal line and its corresponding lyrics.

Пример 23. Цюань Цзихао «Впечатление от пекинской оперы», т. 91–94

The image displays a musical score for Example 23. It features a piano accompaniment at the top and a vocal line below it. The piano part consists of several staves with notes and rests. The vocal line is written in a staff with a treble clef and includes Chinese lyrics. A rectangular box highlights a specific section of the piano accompaniment, and another larger box highlights the vocal line and its corresponding lyrics.

Пример 24.

Гу Гуаньжэнь «Пекинская мелодия», т. 31–36

Example 24 is a musical score for the piece "Beijing Melody" by Gu Guanyang. It consists of seven staves. The top three staves are for the guqin (labeled 古琴), with the first staff also indicating the guqin's fingering (指法). The middle three staves are for the suona (labeled 唢呐), with the first staff also indicating the suona's fingering (指法). The bottom two staves are for the erhu (labeled 二胡). The score is written in Western staff notation with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It features a variety of rhythmic patterns and dynamic markings such as *f*, *mp*, and *p*.

Пример 25.

Гу Гуаньжэнь «Пекинская мелодия», т. 25–30

Example 25 is a musical score for the piece "Beijing Melody" by Gu Guanyang. It consists of ten staves. The top three staves are for the guqin (labeled 曲笛), suona (labeled 新笛), and suona (labeled 笙). The middle three staves are for the guqin (labeled 琵琶), yangqin (labeled 扬琴), and erhu (labeled 阮). The bottom four staves are for the erhu (labeled 二胡), zhonghu (labeled 中胡), gahu (labeled 革胡), and low gahu (labeled 低革胡). The score is written in Western staff notation with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It features a variety of rhythmic patterns and dynamic markings such as *f*, *mp*, and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Пример 26.

Пен Сювэнь «Хаотично летящие облака», т. 1-4

Score for Example 26, titled "Хаотично летящие облака" (Chaotically Flying Clouds) by Pen Xuewen, measures 1-4. The score consists of multiple staves, including vocal lines and instrumental parts. A central section of the score is enclosed in a thick black rectangular border. Below the score, there is a legend in Chinese characters:

注：本曲编配器，京胡等为京胡记谱，琴皮用“大”为左手，“八”为右手，“乙”为左手，“四”为右手及低音弦，“四”为韵，“六”为韵，“多”为韵或节奏，锣鼓经中“才”为顿，“合”为合，“全”为合奏，“唱”为入唱起奏。

Пример 27.

Пример нианбай в традиционной опере

Score for Example 27, titled "海笛 - 模仿京剧道白" (Sea Flute - Imitating Peking Opera Dialogue). The score features two staves: the top staff is for the Soprano Suona (高唢呐) and the bottom staff is for the Soprano (高唱). The score includes dynamic markings such as *f* and *ff* (升堂), and performance instructions like *ad lib.* and "(把犯人带上)".

Пример 28.

Линь Лэпэй «Осеннее наказание», ч. II, т. 21-24

21
 插琴 Liciqin (如京剧道白) *ad lib.*
 大人呀 - 小女子姓黄名瑞鸾 是蔡家的媳

Пример 29.

Линь Лэпэй «Осеннее наказание», ч. III, т. 6-10

6
 短笛 Short Di
 长笛 Long Di
 高音笙 Soprano Sheng
 中音笙 Alto Sheng
 低音笙 Bass Sheng
 高音唢呐 Soprano Suona
 中音唢呐 Alto Suona
 次中音唢呐 Tenor Suona
 低音唢呐 Bass Suona
 扬琴 Yangqin
 柳琴 Liuqin
 琵琶 Pipa
 中阮 Zhongruan
 大阮 Daruan
 三弦 Sanxian
 小鼓 Small Gong
 大鼓 Large Gong
 云锣 Yunluo
 沙槌 Maracas
 插琴 Liciqin
 高胡 GaoHu
 二胡 Erhu
 中胡 Zhonghu
 革胡 Gehu
 低革胡 Bass Gehu

道敢怒不敢言的心火冲天而上

道敢怒不敢言的心火冲天而上

道敢怒不敢言的心火冲天而上

道敢怒不敢言的心火冲天而上

Пример 30.

Линь Лэпэй «Осеннее наказание», ч. III, т. 8

(心亂如麻)

Пример 31.

Линь Лэпэй «Осеннее наказание», ч. III

琵琶
Pipa

Пример 32.

Линь Лэпэй «Осеннее наказание», ч. III, т. 17–20

柳琴
Liuqin

琵琶
Pipa

中阮
Zhongruan

大阮
Daruan

三弦
Sanxian

(亂音)

每人主奏兩弦。上下滑動，掃輪兼奏，*f* *pp*

(亂音)

(亂音)

各自為政，造成「亂聲」。

f *pp*

Пример 33. Цюань Цзихао «Впечатление от пекинской оперы», ч. I, т. 5–6

高胡
二胡I
二胡II
中胡
革胡
低音革胡

5

Пример 34. Цюань Цзихао «Впечатление от пекинской оперы», т. 48–52

琵琶独奏
京胡
高胡
二胡I
二胡II
中胡
革胡
低音革胡

♩ = 52-54

50

独奏 模仿人声念白 (in recitative)

div.

Пример 38.

Чжу Цзяньэр «Дни освобождения»,
фрагмент дуэта дицзы и гуаньцзы

曲笛

管子或唢呐

Пример 39.

Лу Цян «Набор масок», ч. II «Чоу», т. 58–65

台台台台 才台 才台 仓仓 仓才 台 才台 仓仓 仓仓 才

高胡1、2

高胡3、4

二胡1、2

二胡3、4

二胡5、6

二胡7、8

中胡1、2

中胡3、4

革胡

倍革胡

Пример 40.

Лу Цян «Набор масок», ч. II «Чоу», т. 66–73

台台 仓 台台 仓

笛1

笛2

笛3

高音笙

中音笙

低音笙

唢呐

唢呐

扬琴

柳琴

琵琶

中阮

大阮

Пример 41. Цюань Цзихао «Впечатление от пекинской оперы», ч. II «Учан», т. 19–26

Example 41 musical score showing five guqin staves (擊樂一 to 擊樂五) and a drum staff (鑼鼓經). The guqin parts are marked with 'cresc.' and 'mp'. The drum staff has a rhythmic pattern of notes.

Пример 42. Цюань Цзихао «Впечатление от пекинской оперы», ч. II «Учан», т. 38–43

Example 42 musical score showing five guqin staves (擊樂一 to 擊樂五) and a drum staff (鑼鼓經). The guqin parts are marked with 'f' and 'p'. The drum staff has a rhythmic pattern of notes.

Пример 43. Цюань Цзихао «Впечатление от пекинской оперы», ч. II «Учан», т. 96–99

Example 43 musical score for guqin solo. It includes instructions: *ad lib.* 模仿小景楼 (imitate Xiao Jingluo), 木色声 (imitate Chinese block), and 模仿板鼓音色 (imitate the sound of Bangu). The score includes dynamic markings like *mp*, *f*, and *p*.

Пример 44. Цюань Цзихао «Впечатление от пекинской оперы», ч. II «Учан», т. 105–111

Example 44 musical score showing multiple guqin staves (柳琴, 琵琶I, 琵琶II, 琵琶III), a drum staff (打击乐 IV, V, VI), and a guqin solo (琵琶独奏). The guqin parts are marked with 'mf' and 'f'. The drum staff has a rhythmic pattern of notes. The guqin solo part includes instructions like '模仿板鼓音色 (imitate Bangu)' and dynamic markings like *fmp*, *f*, and *fmp*.

Пример 45. Цюань Цзихао «Впечатление от пекинской оперы», ч. II «Учан»,
т. 147–151

The musical score is arranged in a multi-staff format. The top section, enclosed in a box, contains the following instruments from top to bottom: Pipa (柳琴), Erhu I (二胡I), Erhu II (二胡II), Erhu III (二胡III), Guqin (古琴), Zhonghu (中阮), Dahu (大阮), and Gu (鼓). Below this is a section for the Percussion Ensemble (打击乐), with six staves labeled 打击乐 I through VI. The bottom section, also boxed, includes the Erhu Solo (二胡独奏), Gaohe (高胡), Erhu I (二胡I), Erhu II (二胡II), Zhonghu (中阮), Banhu (半胡), and Diqin Banhu (低音革胡). The score features complex rhythmic patterns and melodic lines characteristic of traditional Chinese music.

Пример 46. Цюань Цзихао «Впечатление от пекинской оперы», ч. II «Учан»,
т. 152–155

The musical score is presented in two systems. The first system consists of seven staves: Gongche (笙), Pipa I (琵琶I), Pipa II (琵琶II), Pipa III (琵琶III), Banhu (拨子), Zhonghu (中胡), and Dahu (大胡). The second system consists of seven staves: Pipa solo (琵琶独奏), Erhu I (二胡I), Erhu II (二胡II), Zhonghu (中胡), Banhu (拨子), and Diyu Banhu (低音拨子). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, with some sections highlighted by black boxes.

Пример 47.

Линь Лэпэй «Осеннее наказание», ч. I, т. 29–34

The image displays a musical score for the piece "Autumn Punishment" (秋之惩罚) by Lin Lapei (林尔佩), Part I, measures 29-34. The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Woodwinds:** Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Bs).
- Brass:** Trumpet (Tr), Trombone (Tb), Horn (Hr), Euphonium (Eu), Tuba (Tu).
- Strings:** Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Va), Cello (Vc), Double Bass (Cb).
- Percussion:** Gong (G), Triangle (Tr), Snare Drum (Sn), Bass Drum (Bd), Cymbal (Cy).
- Voice:** English (English), Russian (Русский), and Chinese (Chinese).

Two sections of the score are highlighted with black boxes:

- Top Box:** This box highlights the vocal lines for the English, Russian, and Chinese parts, along with the corresponding instrumental accompaniment for the strings and woodwinds in measures 29-34.
- Bottom Box:** This box highlights the vocal lines for the English, Russian, and Chinese parts, along with the corresponding instrumental accompaniment for the strings and woodwinds in measures 31-34.

The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The tempo is marked "Allegro".

Пример 48.

Линь Лэпэй «Осеннее наказание», ч. I, т. 35–39

The image displays a page of a musical score, specifically measures 35 through 39 of the first part of the piece 'Autumn Punishment' by Lin Lapei. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The top staff, which is highlighted with a black box, shows a melodic line with a series of eighth notes. Below it, the woodwind section (flutes, oboes, and clarinets) has parts with various articulations and dynamics. The string section consists of violins, violas, cellos, and double basses, with parts featuring rhythmic patterns and sustained notes. The percussion section includes snare drum, tom-toms, and cymbals, with parts that are mostly rests or simple rhythmic patterns. The score is marked with dynamics such as *mf* and *f*, and includes performance instructions like *Allegro* and *rit.* The overall style is characteristic of contemporary Chinese orchestral music.

Пример 49.

Линь Лэпэй «Осеннее наказание», ч. II, т. 6-10

The musical score is organized into three systems. The first system includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and traditional instruments: Yangqin, Pipa, Zhongruan, Daruan, and Sanxian. The second system adds Dingyonggu (Timpani) and Banzi (Clappers). The third system includes Wood Block, Choppers, Dan Pi Gu (Drum), Jin Gong (Gong), Beijing Gong (Gong), Qing Wu Gong (Gong), and various types of Guhu (Gobos). The score contains performance instructions such as '(继续重鼓演奏)', '独奏 (心乱如麻)', and '独慢'. A section marked '6' includes a 'Solo' for the Dan Pi Gu and a tempo change to '12''.

Пример 53.

.....Линь Лэпей «Осеннее наказание», т. 34-38

(教法·第二回)

34 快速·衝動地

短笛 Short Di

長笛 Long Di

洞簫 Dong Xiao

高音笙 Soprano Sheng

中音笙 Alto Sheng

低音笙 Bass Sheng

高嗩吶 Soprano Suona

中嗩吶 Alto Suona

次中嗩吶 Tenor Suona

低嗩吶 Bass Suona

揚琴 Yangqin

柳琴 Liuqin

琵琶 Pipa

中阮 Zhongruan

大阮 Daruan

三弦 Sanxian

定音鼓 Timpani

梆子 Wood Block

板 Clappers

單皮鼓 Dan Pi Gu

鈸 Jiu Gong

京鑼 Beijing Gong

鑼 Qing 武鑼 Wu Gong

鑼琴 Leiqin

高胡 Gaohu

二胡 Erhu

中胡 Zhonghu

革胡 Gehu

低革胡 Bass Gehu

*奏最高的音

Пример 54.

Тан Дун «Призрачная опера», ч. I, фрагмент

Musical score for Example 54, featuring vocal lines and instrumental accompaniment. The score includes the following elements:

- Vocal Lines:** Three vocal staves at the top with lyrics: "Ya o", "Shao Bai Tai Ya Di Li Ya san Ling Shi Ya Mei Die Niang Ya o".
- Instrumental Lines:** Two staves below the vocals, with performance instructions: "Arco (watergong) (waterdrops)", "paper whistling", and "ca. 40" (improvise)".
- Performance Markings:** Includes dynamic markings like *ff* and *pp*, and specific instructions such as "Arco (watergong)", "paper whistling", and "ca. 40" (improvise)".

Пример 55.

Тан Дун «Призрачная опера», ч. V, фрагмент

Musical score for Example 55, featuring a violin line and atmospheric sound effects. The score includes the following elements:

- Violin Line:** A single staff at the top with performance instructions: "espr. (violin) can send.", "fade out", "Pizz", "Arco", and "fade out".
- Sound Effects:** Multiple staves below the violin line with instructions: "(waterdrops and panning)", "waterdrops and panning", and "fade out".
- Performance Markings:** Includes dynamic markings like *mp*, *pp*, and *ppp*, and specific instructions such as "espr. (violin)", "can send.", "fade out", "Pizz", "Arco", and "fade out".

Пример 56.

Тан Дун «Призрачная опера», ч. IV, фрагмент

Musical score for Example 56, featuring a complex instrumental arrangement with multiple staves. The score includes the following elements:

- Instrumental Lines:** Multiple staves (numbered 1-5) with complex rhythmic patterns and performance instructions: "pick up the bow", "pick up the drum", "Arco", and "pick up the bow".
- Performance Markings:** Includes dynamic markings like *pp*, *mp*, *ppp*, and *ff*, and specific instructions such as "pick up the bow", "pick up the drum", "Arco", and "pick up the bow".

Пример 57.

Тан Дун «Призрачная опера», ч. IV, фрагменты

а)

Two systems of musical notation for Example 57a. Each system consists of five staves. The first system includes dynamics such as *mf*, *ff*, and *cresc.*. The second system includes dynamics such as *mf*, *ff*, and *fff*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

б)

Musical score for Example 57b, featuring vocal lines and instrumental accompaniment. The score includes a circled 'U' at the beginning and a circled '1' above the vocal line. The lyrics are: "Yea ~ All which it inherit shall dissolve". The instrumental parts are marked with "Shout, Yao". The score includes a circled 'U' at the beginning and a circled '1' above the vocal line. The lyrics are: "Yea ~ All which it inherit shall dissolve". The instrumental parts are marked with "Shout, Yao". The score includes a circled 'U' at the beginning and a circled '1' above the vocal line. The lyrics are: "Yea ~ All which it inherit shall dissolve". The instrumental parts are marked with "Shout, Yao".

Пример 58. Мелодия перехода эрхуан юаньбань в пекинской опере [132, с. 56]

Two staves of musical notation for Example 58, showing a melodic transition. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Пример 59.

Чэнь Циган «Эрхуан», основная тема, т. 1–8

musical score for piano solo, measures 1–8. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system includes the instruction "echo, as if played by another pianist" and dynamic markings *ppp*. The second system includes the instruction "the player should be very calm, as if meditating" and dynamic markings *mp*. The notation features long melodic lines with ties and a steady bass accompaniment.

Пример 60.

Чэнь Циган «Эрхуан», основная тема, т. 89–93

musical score for piano solo, measures 89–93. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system includes dynamic markings *p* and *pp*. The second system includes dynamic markings *pp*. The notation features intricate melodic patterns with trills and a steady bass accompaniment.

Пример 61.

Чэнь Циган «Эрхуан», основная тема, т. 66–71

musical score for piano solo, measures 66–71. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system includes dynamic markings *p* and *p*. The second system includes dynamic markings *p*. The notation features complex melodic lines with sixteenth-note runs and a steady bass accompaniment.

Пример 62.

Чэнь Циган «Моменты пекинской оперы»,
главная тема, т. 41–49

musical score for orchestra, measures 41–49. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system includes dynamic markings *pp* and *pp*. The second system includes dynamic markings *pp*. The notation features complex melodic lines for strings and woodwinds, with a steady bass accompaniment.

Пример 63.

Чэнь Циган «Моменты пекинской оперы»,
главная тема, т. 57–62

The musical score for Example 63 is arranged for a full orchestra. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score includes staves for:

- К. Тб. (Corno Tenore) and Тмп. (Timpani) at the top, both in 2/2 time.
- Рко. (Percussion) below them.
- Violins (Vl. 1 and Vl. 2) in the middle section, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Violas (Va.) and Cellos (Vc.) below the violins.
- Double Basses (Cb.) at the bottom.

 The score features a prominent melodic line in the strings, characterized by a steady eighth-note rhythm. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the string parts. The score is divided into measures by vertical bar lines, with a repeat sign at the beginning of the main melodic phrase.

Пример 64.

Чэнь Циган «Моменты пекинской оперы», т. 110–116

The musical score for Example 64 is a dense orchestral arrangement. It features a complex texture with multiple layers of sound. The score includes staves for various instruments, including woodwinds, strings, and percussion. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and a rich harmonic palette. The score is divided into measures by vertical bar lines, with a repeat sign at the beginning of the section. The overall style is highly detailed and expressive, typical of the 'Moments of Peking Opera' series.

Пример 65.

Чэнь Циган «Моменты пекинской оперы», т. 151–155

Пример 66.

Бао Юанькай Симфония № 3 «Пекинская опера»,
вступление, т. 1–5

Пример 67.

Бао Юанькай Симфония № 3 «Пекинская опера»,
главная тема, т. 26–34

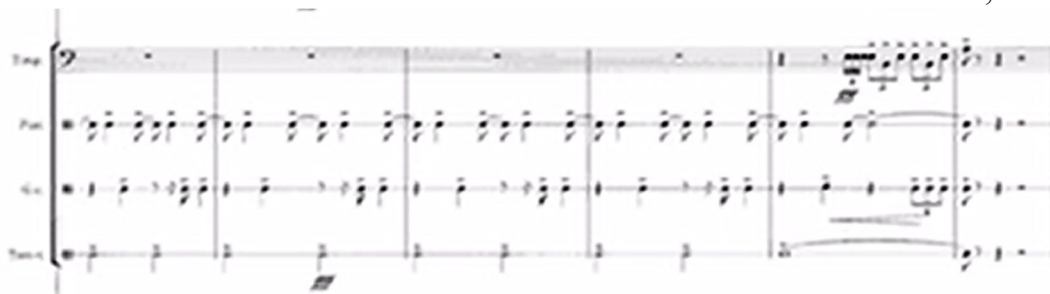
Пример 68.

Бао Юанькай Симфония № 3 «Пекинская опера»,
ритмический рисунок сыбянь



Пример 69.

Бао Юанькай Симфония № 3 «Пекинская опера»,
ч. I, т. 111–115



Пример 70.

Бао Юанькай Симфония № 3 «Пекинская опера»,
ч. I, т. 145–161

145

Fl. solo *mp*

C.ingl. *mp*

Piat. *pp*

Vc. *pizz.* *p* *mp* *p* *p* *mp* *p*

Cb. *p* *mp* *p* *p* *mp* *p*

150

153

160

Fl. *p* *mp*

C.ingl. *mp* *mf* *p* *mp*

Piat. *mf* *pp*

VI.I con sord. V *mp*

VI.II con sord. unis. V *mp*

Vlc. con sord. V *mp*

Vc. con sord. arco V *mp*

Cb. *mp*

Пример 71.

Бао Юанькай Симфония № 3 «Пекинская опера»,
ч. I, т. 192–195

Пример 72.

Бао Юанькай Симфония № 3 «Пекинская опера»,
ч. II, основная тема

Пример 73.

Бао Юанькай Симфония № 3 «Пекинская опера», ч. II, т. 22–31

Пример 74. Бао Юанькай Симфония № 3 «Пекинская опера», ч. II, т. 42–51

45

50

Cl. I

Fag. I

pic.

M₁

M₂

Cas. I

Arp.

Vc.

Cb.

mp

p

mf

mp

f

mf

mp

pizz.

div. 3

Пример 75. Бао Юанькай Симфония № 3 «Пекинская опера», ч. II, т. 82–88

85

88

Fl.

Ob.

Cl. I

Fag. I

Cor. I

Cor. II

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Temp.

Cas. I

Cas. II

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

f

f

senza sord.

senza sord.

senza sord.

senza sord.

senza pizz.

senza pizz.

Пример 76.

Бао Юанькай Симфония № 3 «Пекинская опера»,
ч. II, т. 139–143

Пример 77.

Бао Юанькай Симфония № 3 «Пекинская опера»,
ч. II, фрагменты

Пример 78.

«Лицо моего сына, щека моего сына»
из оперы «Легенда о Белой змее», фрагмент
$$\frac{4}{4} \left(\underline{\underline{4.4}} \quad \underline{\underline{4323}} \quad \underline{\underline{5.6762}} \quad \underline{\underline{65765.6}} \right)$$

Пример 79.

Бао Юанькай Симфония № 3 «Пекинская опера»,
ч. III, вступление, т. 6–12

Пример 80.

Бао Юанькай Симфония № 3 «Пекинская опера»,
ч. III, т. 13–22

allarg. [13] a tempo

VI. I. *pp*

VI. II. *pp*

VIe. *mp* senza sord. solo 4 soli tutti senza sord. *f* *p*

Vc. *mp* senza sord. solo 4 soli tutti *mf* *f*

Cb. *mp* senza sord. solo 4 soli tutti *mf* *f*

[20] senza sord. unis. *mp* *ff* *f*

VI. I. *mp* senza sord. unis. *ff* *f*

VI. II. *mp* senza sord. unis. *ff* *f*

VIe. *mp* div. unis. *ff* *f*

Vc. *mp* *mf* *ff*

Cb. *mf* *ff*

Пример 81.

Бао Юанькай Симфония № 3 «Пекинская опера»,
ч. III, т. 48–52, партия виолончели. Применение стиля пения даобань

Vc. *p* *pp* *mp* *mf* *ff* tutti

Пример 82.

Бао Юанькай Симфония № 3 «Пекинская опера»,
ч. III, т. 53–58

Allegro vivace (♩ = 144) [53]

VI. I.

VI. II.

VIe. *mp* unis.

Vc. *mp*

Cb.

Пример 83.

Бао Юанькай Симфония № 3 «Пекинская опера»,
ч. III, т. 82–88

Пример 84. Главная тема из арии «Лицо моего сына, щека моего сына» оперы «Легенда о Белой змее» и Бао Юанькай Симфония № 3 «Пекинская опера», ч. III, т. 89–94

亲 儿 的 脸, 吻 儿 的 腮,
点 点 珠 泪 洒

Пример 85.

Бао Юанькай Симфония № 3 «Пекинская опера»,
ч. III, т. 136–138

VI.I

VI.II

Vc.

Cs.

mf

f

Пример 86.

Основной мотив «сипи сяокаймэнь» из пекинской оперы

Пример 87.

Бао Юанькай Симфония № 3 «Пекинская опера», ч. IV, т. 15–24

Allegro

VI.I

VI.II

Vc.

Cs.

Пример 88. Ария Чжугэ Ляна «Я стою на башне, люблю пейзажем»
из цзиньзюй «Стратегия пустого города»

[夺头] $(\underline{6} \underline{2} | \frac{2}{4} \underline{1})$ 3 | 2 $\underline{3} \underline{5}$ | $\underline{1} \underline{2}$ $\underline{1} \underline{2}$ | $(\underline{0} \underline{3}$ $\underline{1} \underline{2})$ | $\underline{3} \underline{5}$ 5 | $\underline{3} \underline{2}$ $\underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{5}$ |

我 正 在 城 楼 观 山 (呐)

$\underline{3} \underline{5} \underline{3} \underline{1}$ $\underline{2}(\underline{1} \underline{6} \underline{1})$ | $\underline{2} \underline{1}$ $\underline{6} \underline{3}$ | $\underline{1}$ $\underline{6} \underline{5}$ | $\underline{3} \underline{6}$ $\underline{5}(\underline{6} \underline{3} \underline{6})$ | $\underline{5} \underline{6}$ $\underline{5}$ | $\underline{5} \underline{6}$ $\underline{1}$ |

景, 耳 听 得 城 外 乱 纷

Пример 89. Мелодия Я Циан из арии «Лицо моего сына, щека моего сына»
оперы «Легенда о Белой змее»

$\frac{2}{2}$ | $\underline{6} \underline{2}$ | $\underline{7} \underline{2}$ | 6 | $\underline{6} \underline{5}$ | $\underline{1} \underline{3}$ | 5 | $\underline{6} \underline{7}$ | $\underline{5} \underline{6}$ | $\frac{5}{4}$ 7

楼 塔 下 水 沉 埋

$\underline{7} \underline{0} \underline{6}$ $\underline{5} \underline{6}$ $\underline{6} \underline{0} \underline{7}$ 2 - $\underline{7} \underline{2}$ $\underline{7} \underline{0} \underline{6}$ 5 6 $\underline{6} \underline{5}$ 5 - ||

Народные традиционные инструменты Китая



Рисунок 1. Бамбуковая флейта сяо (箫, Xiāo)

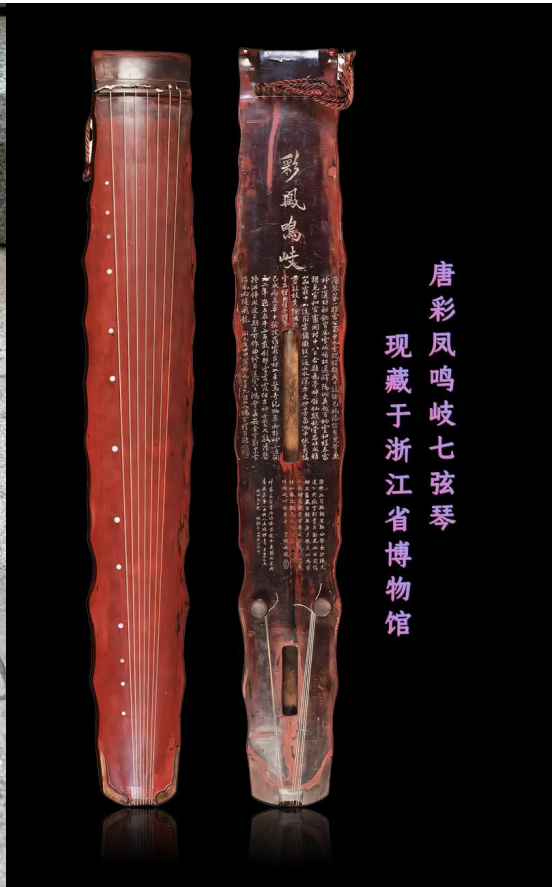


Рисунок 2. Семиструнная цитра династии Тан (七弦琴, Qīxián qín)



Рисунок 3. Бамбуковые кастаньеты (响板, Xiǎng bǎn)



Рисунок 4. Цинь или Гуцинъ (琴, Qín 古琴, Gǔqín)



Рисунок 5. Чжэн или Гучжен (箏, Zhēng 古筝, Gǔzhēng)



Рисунок 6. Эрху (二胡, èrhú)



Рисунок 7. Пипа (琵琶, pípá)



Рисунок 8. Юэцинъ (月琴, yuèqín)



Рисунок 9. Дицзы (笛子, dízi)



Рисунок 10. Суона (唢呐, suǒnà)



Рисунок 11. Баньгу (板鼓, bǎngǔ)



Рисунок 12. Далую (大锣, dàluó)



Рисунок 13. Сяоло (小锣, xiǎoluó)



Рисунок 14. Наобо или бо (饶钹, náobó, 钹, bó)



Рисунок 15. Цзинху (京胡, jīnghú)



Рисунок 16. Саньсянь (三弦, sānxián)



Рисунок 17. Шэн (笙, shēng)



Рисунок 18. Пайбан (拍板, pāibǎn)



Рисунок 19. Барабан тан, (堂鼓, tánggǔ)



Рисунок 20. Чжуйху (坠胡, Zhuì hú)



Рисунок 21. Банди (梆笛, Bāng dí)



Рисунок 22. Чжунху (中胡, Zhōng hú) или гаоху (六棱高胡, Liù léng gāo hú)



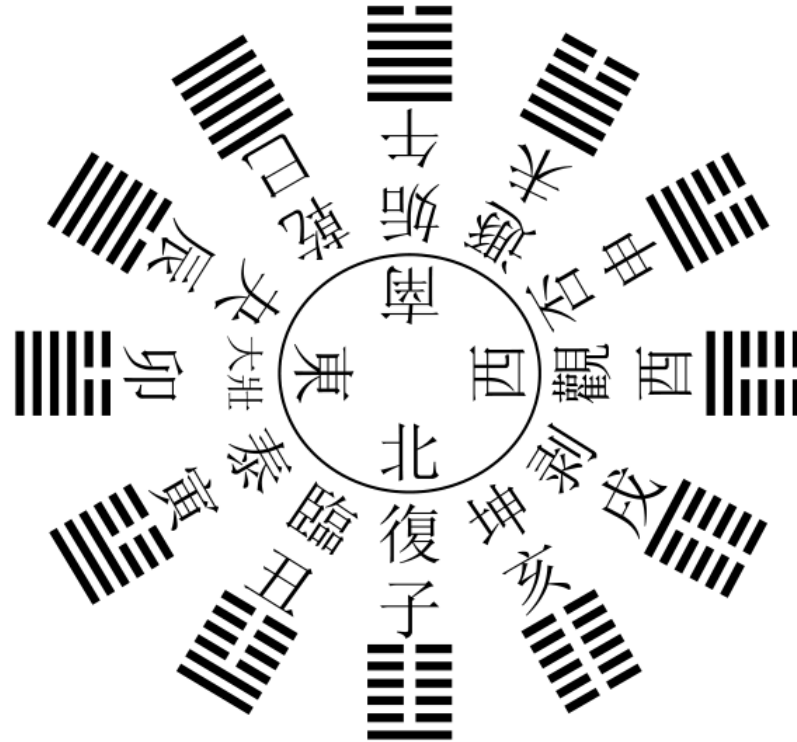
Рисунок 23. Синьди (新笛, Xīn dí)



Рисунок 24. Хуагу (花鼓, цветочный барабан)

Двенадцать правящих гексаграмм из «Книги перемен»

十二辟卦圖



Фотография первых участников оркестра Пекинского университета

(сделана в квартире Сяо Юмэя в ноябре 1923 г.)



Инструментальные составы региональных оперных жанров

Жанр	Вокальная партия	Основные инструменты	Сопутствующие инструменты	Ударные инструменты, перкуссия
Куньцзюй (昆曲)	куньцзян (昆腔)	дицзы (笛子, флейта), сяосаньсянь (小三弦, малый саньсянь, бань (доска) (аккомпанемент куньцзюй – «три предмета»)	шэн, суона, хаотун 号筒, труба), яба (哑叭, сурдина, сяо, пипа, юэцинъ, хуцинъ (胡琴) (струнные смычковые) и др.	даньпигу (单皮鼓, односторонний барабан), бицзигу (荸荠鼓, барабан), юньлуо (云锣, облачный гонг), сяолуо, далуо, танлуо (汤锣, гонг с водой), данао (大饶, большие цимбалы), сяобо, муоу (木鱼, рыба-колотушка)
Чуаньцзюй (川剧)	чуанькунь (川昆), гаоцянь (高腔), хуцинъцянь (胡琴腔, пихуан), таньси (弹 戏, банцзыцянь), дэнси (灯戏) (традиционный чуаньцзюй гаоцянь без струнных и духовых инструментов)	гайбаньцзы (盖板子), эрху, юэцинъ, пипа, дицзы, шэн, суона	далуо, дабо, малуо (马锣, лошадиный гонг), чуаньтангу (川堂鼓, барабан для гостиной), сяолуо	

Уцзюй (婺剧)	гаоцянь (高腔), куньцян (昆腔), луаньтань (乱弹), хуэйси (徽戏), таньхуан (滩簧), шидяо (时调) (шесть видов вокальных партий, объединенных в ансамбль)	дицзы, кэху (科胡, вид скрипки), нюйтэйцин (牛腿琴, букв. «козья нога» скрипка), саньсянь (三弦)	тиху (提胡, высокая скрипка), юэцин, шэн, лихуа (большая суона), цзыцзы (малая суона)	баньгу, цзябань (夹板), таньбань (檀板, деревянные пластины), банцзы, датангу (大堂鼓, большой барабан для гостиной), бяньгу (扁鼓, плоский барабан), далуо, сяолуо, наобо, сяобо, цибо (齐钹, парные тарелки)
Циньцян (秦腔)	Банцзыцян (梆子腔)	Банху, циньэрху	суона, хайди (海笛, тип гобоя), шэн, юэцин, саньсянь, гуань (管, духовой инструмент), дииньэрху (低音二胡, басовая эрху), цинчжэн (秦筝, цитра цинь)	Банцзы, баньгу, баогу (暴鼓, взрывной барабан), тангу, чжаньгу (战鼓, боевой барабан), голуо (勾锣, тип гонга), шоулуо (手锣, ручной гонг), наобо, цзыцзы (牙子, «пальцевой указатель»), малуо
Юйцзюй (豫剧)	Банцзыцян (梆子腔)	Банху, дасянь (大弦, восьмиугольная юэцин), эрсянь (二弦 , малый банху), саньсянь	Эрху, пипа, чжуди (竹笛, бамбуковая флейта), шэн, мэньцзы (闷子, тип духового инструмента)	Банцзы, баньгу, тангу, далуо, шоуцзань (手擦, ручные тарелки), сяолуо
Цзиньцзюй (晋剧)	Банцзыцян (梆子腔)	хуху (呼胡, вид скрипки), эргусянь, сяосаньсянь,	«Четыре великих предмета» (四大件): банху, эрху, юэцин, пипа или похожие,	Банцзы, шоубань (手板, ручная дощечка), датангу, сяочжаньгу (小战鼓, малый боевой барабан),

		сигусянь (四股弦)	суона, дицзы	малуо, наобо, сяолуо, цзяоцзы и др.
Ханьцзюй (汉剧)	Сипи (西皮), Эрхуан (二黄) (основные), также исполняют Чуйцян (吹腔) и сяодяо (小调)	Цзинху (京胡), Пекинская эрху (京二胡), саньсянь (三弦)	«Четыре великих предмета»: тоусянь (头弦, главная скрипка, эрху, хэнсяо (横箫, поперечная флейта, дасуона (大唢呐, большая суона), сяосуона (小唢呐, малая суона), янцынь, тиху, циньцинь, юэцинь	чжаньгу (战鼓), дагу (大鼓), бьянгу (边鼓, боковой барабан), дасуолуо (大苏锣, большой гонг Су), сяолуо (小锣), ваньлуо (碗锣, чашечный гонг), тунцзинь (铜金, медные колокольчики), таньбань (檀板, сандаловая дощечка), хаоту (号头, труба), дабо (大钹, большие тарелки), сяобо (小钹, малые тарелки) и др.
Юэцзюй (粤剧)	Сипи (西皮), Эрхуан (二黄) (основные), также Гаоцянь (高腔), Куньцян (昆腔), Гуанцян (广腔)	Эрсянь (二弦), юэцинь (月琴), хуцинь (胡琴), дицзы (笛子), сяо (箫)	Гаоху (高胡, высокая скрипка), люху (柳胡, скрипка из ивы), еху (椰胡, кокосовая скрипка), янцынь (扬琴), чжэн (箏, цитра)	Буюй (卜鱼, бань, деревянная пластина), цэбань (测板, измерительная дощечка), шагу (沙鼓, песчаный барабан), шуанпигу (双皮鼓, барабан с двойной мембраной), дабо (大钹), вэньлуо (文锣, литературный гонг), гаобяньлуо (高边锣, гонг с высоким краем), субо (苏钹, Су тарелки), сулуо (苏锣, Су гонг), даньда (单打, одиночный удар), чжаньгу (战鼓), дагу (大鼓) и др.
Цзинцзюй (京剧)	Сипи (西皮), Эрхуан (二黄) (основные), также Куньцзюй (昆曲), Наньбанцзы (南梆子), Сипиндяо (四	Цзинху (京胡), цзинэрху (京二胡), юэцинь (月琴), саньсянь (三弦)	«Четыре великих предмета» (四大件), а также суона (唢呐), шэн (笙)	Даньпигу (单皮鼓), таньбань (檀板), далуо (大锣), сяолуо (小锣), наобо (饶钹), тангу (堂鼓), данао (大饶), шуйбо (水钹, водяные тарелки), муой (木鱼), банцзы (梆子) и др.

	平调), Гаоболицзы (高拔子) и др.			
Хуанмэйси (黄梅戏)	«Цайцзядяо (采茶调) (цветочная чайная мелодия), основанная на народных песнях и танцах	Гаоиньэрху (高音二胡, высокая эрху)	Эрху (二胡), пипа (琵琶), чжуди (竹笛), янцынь (扬琴), суона (唢呐)	Далуо (大锣), сялоуо (小锣), бяньсин юаньгу (扁形圆鼓, плоский круглый барабан) и др.
Лунцзюй (陇剧)	Даоцин (道情) (форма повествовательного пения), под влиянием Банцзыщян (梆子腔)	Лунху (陇胡), Сыху (四胡)	Хайди (海笛), эрху (二胡), пипа (琵琶), янцынь (扬琴), дицзы (笛子)	Юйгу (渔鼓, рыбацкий барабан), цзяньбань (简板, простая дощечка), шуйбаньцзы (水梆子, водяная колотушка), далуо (大锣), сялоуо (小锣), даца (大擦, большие щетки), цзяоцзы (饺子), тангу (堂鼓), чжаньгу (战鼓), баньгу (板鼓), яцзы (牙子, указатель) и др.
Хуцзюй (沪剧)	Сяошаньгэ (小山歌) (малая народная песня) в форме чанцянбань (长腔板) (длинная мелодия и ритм), под влиянием Таньхуан (滩簧)	Шэньху (申胡), Чжутун эрху (эрху с бамбуковой трубкой), янцынь (扬琴), саньсянь (三弦), пипа (琵琶)	Ди (笛, флейта), сяо (箫), чжунху (中胡, средняя скрипка) и др.	Баньгу (板鼓), сялоуо (小锣), сяобо (小钹) и др.
Пинцзюй (评剧)	Народные сказания «Ляньхуалуо» (莲花)	Дасянь (大弦, Банху)	Эрху (二胡), дииньху (低音胡, басовая эрху), саньсянь (三	Шэн (笙); баньцзы (梆子), далуо (大锣), наобо (闹钹, шумные тарелки), сялоуо (小锣), пэнчжун (碰钟,

	落) и народные песни и танцы «Бэнбэн» (蹦蹦)		弦), суона (唢呐), дицзы (笛子)	звонящий колокол), тангу (堂鼓)
Юэцзюй (越剧)	Форма уличного повествовательного пения «Лоди Чаншу (落地唱书)», под влиянием шаосинской оперы (绍剧), Юйяо Цинцянь (余姚清腔) и Улиндяо (武林调)	Юэху (越胡)	Пипа (琵琶), эрху (二胡), чжунху (中胡), сяосаньсянь (小三弦), дицзы (笛子), сяо (箫), суона (唢呐)	Баньгу (板鼓), сяолуо (小锣), сяобо (小钹) и др.
Люйцзюй (吕剧)	Шаньдунский циньшу (山东琴书), под влиянием пекинской оперы и шаньдунского банцзы (山东梆子)	Чжуйцинъ (坠琴, падающая скрипка), янцынь (扬琴)	Эрху (二胡), саньсянь (三弦) и др.	Даньпигу (单皮鼓), бань (板), далуо (大锣), сяолуо (小锣), наобо (饶钹), тангу (堂鼓), данао (大饶), шуйбо (水钹), муюй (木鱼), банцзы (梆子) и др.