

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова

На правах рукописи

Ли Цзяньфу

**КИТАЙСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ОПЕРА БАЙЦЗЮЙ
В КУЛЬТУРЕ НАРОДНОСТИ БАЙ**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель —

доктор филологических наук, профессор

Лободанов Александр Павлович

Москва – 2018

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Историко-культурный контекст развития байцзюй	15
1. 1. Происхождение и социокультурные особенности народности бай	15
1. 2. Песни и танцы народности бай	19
1. 2. 1. Бытовые песни	19
1. 2. 2. Ритуальная музыка байцев	24
1. 2. 3. Общие черты в строении народных песен байцев	31
1.3. Танцы народности бай	32
Глава 2. Предшественники оперы байцзюй: чуйчуй-цян и дабэньцзюй	34
2.1. Опера чуйчуй-цян как предшественница оперы байцзюй	34
2. 2. Дабэньцзюй как предшественник оперы байцзюй	48
Глава 3. Байцзюй: исторический и теоретический аспекты	55
3. 1. Краткий исторический очерк оперы байцзюй	55
3. 2. Элементы оперы байцзюй	62
3. 2. 1. Литературная составляющая оперы байцзюй	62
3. 2. 2. Танец в традиционной китайской культуре и в опере байцзюй	72
3. 2. 3. Театральный грим в традиционной китайской культуре и в опере байцзюй	76
3. 2. 4. Музыкальная характеристика оперы байцзюй	80
3. 2. 4. 1. Строение мелодий оперы байцзюй в связи с ее прообразами в чуйчуй-цян и дабэньцзюй	82
3. 2. 4. 2. Инструментарий оперы байцзюй	96
3. 2. 4. 3. Оркестр байцзюй как целое: организация совместного звучания	118
Глава 4. Опера байцзюй «Тучка, ждущая возвращения мужа» как	

образец жанра	122
4. 1. История создания оперы	122
4. 2. Сюжет и действующие лица	123
4. 3. Анализ основных сцен байцзюй	126
Заключение	142
Список литературы	148
Список нотных примеров	179
Список таблиц	183
Приложение А. Интервью, взятые у современных исполнителей байцзюй	184
Приложение Б. Образцы оригинальной нотации в опере байцзюй	188
Приложение В. Фотографии сцен из опер байцзюй	189
Приложение Г. Музыкальные инструменты, играющие в опере байцзюй	193
Приложение Д. Примеры из оперы «Тучка, ждущая возвращения мужа»	196

Введение

Актуальность темы исследования. Китайская опера является наиболее важной областью художественной культуры Китая. Изучение музыкально-драматического искусства байцев (白族), несмотря на мировое признание его художественных достоинств, началось совсем недавно. В Китае при наличии некоторых исследований музыкальной составляющей оперы *байцзюй* (白劇) практически неисследованной остается связь этого жанра с народной культурой и религией байцев. В российском музыковедении байцзюй как художественное и музыкальное явление совершенно не изучена. Объектом изучения как китайских, так и русских ученых уже становилась Пекинская опера (京劇), созданная основной народностью Китая — хань. Однако байцзюй не в меньшей степени достойна внимания и изучения и как образец традиционного китайского музыкального театра, и как своеобразный феномен, раскрывающий природу культуры одной из народностей юго-западного Китая — бай.

Народность бай издревле проживает на юге Китая в провинции Юньнань (в районах Юньнань-гуйчжоуского нагорья). Язык байцев принадлежит к тибето-бирманской группе сино-тибетской языковой семьи. Отличие языка байцев от языка народа хань наделило байцзюй диалектным интонационным колоритом. Удивительная музыкальность байцев нашла свое выражение не только в песенном, но и в инструментальном, танцевальном творчестве; она ярко проявилась в театральном искусстве, развивающемся, как полагают китайские ученые, со времен, предшествующих периоду Мин (1368–1644) [217, с. 13]. Культурная

ценность музыкальной драмы народности бай была подтверждена Декларацией ЮНЕСКО № 19 (2008). Согласно ей байцзюй внесена в список мирового наследия охраняемых государством нематериальных культурных памятников¹.

Опера байцзюй — молодое явление китайской культуры. Своеобразие истории этого жанра состоит в том, что он был создан искусственно с целью пропаганды политики коммунистического правительства Мао Цзэдуна, пришедшего к власти в Китае 1949 году. Возникнув в 1962 году, байцзюй за несколько десятилетий своего существования смогла стать неотъемлемой частью богатого национального культурного наследия бай.

В настоящее время в репертуаре байцзюй около 300 произведений. Примерно половина из них создана современными драматургами, авторы остальных опер, сочиненных ранее, неизвестны. Наиболее известны байцзюй «Хунсэсаньсянь» (红色三弦, «Красный саньсянь»; 1964, сценаристы Ян Юаньшоу 杨元寿, Ли Цинхай 李晴海, Сюэ Цзыянь 薛子言, Чэнь Син 陈兴), «Цаншаньхунмэй» (苍山红梅, букв. «Красная слива горы Цаншань»; 1975, сценаристы Сюэ Цзыянь 薛子言, Чжан Цзичэн 张继成), «Ванфуюнь» (望夫云, «Тучка, ждущая возвращения мужа»; 1980, сценаристы Ян Мин 杨明, Чэнь Син 陈兴, Чжан Цзичэн 张继成); «Цаншаньхоймэн» (苍山会盟, «Союз гор Цаншань») и «Агайгунчжу» (阿盖公主, «Принцесса Агай»: обе — 1984, сценарист Чжао Цзяньхуа 赵建华). Среди байцзюй, созданных в последние десятилетия, особенно любима и популярна пьеса сценариста Вэй Шушэн 魏树生 и режиссера Ли Пэн

¹ Официальный сайт города Дали (大理白族自治州人民政府门户网站). URL: <http://www.dali.gov.cn/dlzwz/5118906138368147456/20170901/317695.html> (Дата обращения к сайту — 25.06.2018).

礼朋 «Циннуаньцаншань» (情暖苍山, букв. «Чувства согревают горы Цаншань»). Она была поставлена на сцене Театра народностей провинции Юньнань в 2001 году [245, с. 12–17].

В наше время музыкальная драма байцзюй считается в КНР своеобразной вершиной театрального искусства, во многом представляющей собой эталон театра малых китайских народностей. О достижении жанром байцзюй этого статуса прямо свидетельствует и профессионализм его исполнителей. Как правило, и певцы, и музыканты-инструменталисты, участвующие в исполнении современных байцзюй, посвящают свое творчество исключительно этому жанру, требующему знания местной музыкальной традиции и глубокой специализации². В контексте современной индустриализации и глобализации она является воплощением преемственности поколений народности бай, зримым воплощением национальной культуры, уверенности и сплоченности. Все сказанное определяет своевременность и актуальность данного исследования.

Степень изученности темы исследования. Как уже говорилось, наиболее исследованной областью музыкально-театрального искусства Китая в русскоязычной среде является пекинская опера. Ее исследованию посвящены книги С. А. Серовой «Пекинская музыкальная драма (середина XIX — 40-е годы XX в.)» и Чжэн Лэй (в переводе А. В. Борсука) «Традиционная китайская опера куньцзюй» [66, 90], а также несколько диссертаций: «Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера» Т. Б. Будаевой [8], «Пекинская

² Сказанное подтверждают интервью, взятые нами у участников современных исполнений оперы байцзюй. Их расшифровки помещены в Приложении 1.

опера как синтетическое сценическое действие» Жуань Юнчэнь [95], «Роль танца и пантомимы в музыкальной композиции пекинской оперы» Ли Чао [49], «Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра» Сунь Лу [55], Чжан Личжэнь «Современная китайская опера: история и перспективы развития» [51], «Китайская опера XX — начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта» Чэнь Ин [89], «Эволюция образов и символов пекинской оперы в системе китайского пластического искусства» Фу Шуай [77]. В научных работах названных авторов раскрываются характерные черты развития современной китайской оперы и некоторых ее разновидностей, но они не связаны с искусством байцзюй.

Первые научные публикации, посвященные байцзюй, появились в Китае в 1980-х годах. Весной 1988 года Бюро по вопросам культуры Дали-байского автономного округа организовало конференцию на тему искусства байцзюй. Она стала площадкой для глубокого обсуждения сущности байцзюй, ее истоков, преемственности и самобытности, актуальных проблем ее существования и др. Материалы этой конференции были отражены в ряде публикаций [110, 113, 115, 128, 175, 195, 224, 253]. Впоследствии китайские музыковеды рассматривали различные аспекты истории и теории байцзюй. Среди наиболее известных трудов китайских авторов можно назвать книгу Ян Сяофана и Ма Юнкана «Современное состояние оперы байцзюй» [245], статьи Ян Юнчжуна «Обсуждение художественного стиля драмы байцзюй» [252], Ян Цуйвэя «Обсуждение пьесы “Княгиня Байцзе”» [250] и др.

Названные выше источники создают контекст для исследования оперы

байцзюй в разных аспектах. В них затрагиваются вопросы национальных истоков жанра, формирования его репертуара, рассматриваются и отдельные образцы байцзюй. Вместе с тем, ни в одном из названных источников нет подробного, систематического и комплексного анализа различных, прежде всего, музыкальных элементов оперы: структуры стихотворного либретто, мелодических моделей и их прототипов, ладовой основы, темпо-ритма, инструментария, особенностей вокального и инструментального исполнения и др. Кроме того, недостаточно исследованы корни нового жанра, рожденного культурой народности бай. В настоящем исследовании сделана попытка заполнения названных пробелов.

Представляется необходимым сделать пояснение в отношении терминологии, касающейся определения жанра байцзюй. В данной работе мы используем для определения жанра байцзюй в качестве синонимичных два понятия: китайская музыкальная драма и китайская опера. Они употребляются как синонимы в виду привычности для русской (и шире — европейской) культуры слова «опера».

Необходимо сделать еще одно терминологическое уточнение: в качестве синонимов мы также употребляем слова «ансамбль» и «оркестр» по отношению к коллективу инструменталистов, сопровождающих игру и пение в байцзюй. Это связано с наличием в этом коллективе и в особенностях взаимодействия его членов признаков как камерной, так и оркестровой игры: с одной стороны, это небольшой коллектив исполнителей, в котором есть солирующие партии (что характерно для ансамблей), с другой, некоторые из этих партий, как правило, дублируют друг друга (что характерно для оркестров).

Итак, **объектом данного исследования** является китайская национальная музыкальная драма байцзюй во всей полноте ее элементов, исторических и жанровых характеристик.

Предмет исследования — эволюция оперы байцзюй, ее жанровые прообразы и взаимодействие различных составляющих в процессе ее развития.

Целью исследования является представить жанр музыкальной драмы байцзюй как целостное явление синтетического национального искусства, объединяющего в себе литературный текст, музыку, драматическую игру актеров, танец и грим, а также дать ключи к пониманию его символического значения в контексте китайского национального искусства и искусства народности бай.

Исходя из этой цели **задачи** данного исследования:

- изучить историю и социокультурные особенности народности бай;
- исследовать народные песни и традиционную музыку религиозных церемоний байцев, а также тексто-музыкальный эпический жанр *дабэньцзюй* (大本曲) и китайскую музыкальную драму *чуйчуй-цян* (吹吹腔) как прообразы и источники байцзюй;
- исследовать обстоятельства возникновения байцзюй и историю ее развития;
- систематически рассмотреть различные составляющие оперы байцзюй: ее литературную и театральную-драматическую основы и все параметры ее музыкальной структуры;
- подробно проанализировать байцзюй «Тучка, ждущая возвращения мужа» как образец жанра;

— представить взгляд на оперу байцзюй «изнутри» процесса ее исполнения в виде кратких интервью с певцами и инструменталистами.

Методология и методы исследования. Методологической основой диссертации является комплексный подход: сочетание этнологического, исторического, лингвистического методов и традиционных методов музыкального анализа. Этнологический и исторический методы помогают выявить генезис и характерные особенности культуры байцев, органической частью которой является байцзюй. В качестве важнейшего используется метод сравнения аналогичных явлений в общекитайской (ханьской) и байской культурах, что предопределено историей развития народности бай. В этом ракурсе особое внимание уделяется языку как важнейшему элементу культуры бай и образованной на его основе характерной поэтической форме шаньхуати. С помощью различных методов музыкального анализа дается характеристика составляющих оперы байцзюй (мелодики, лада, оркестра, вокальной стилистики и др.). Итогом исследования является разбор одного из образцов жанра — байцзюй «Тучка, ждущая возвращения мужа», в котором целостный музыкальный анализ сочетается с лингвистическим, этнологическим и историческим методами.

Материалами исследования являются:

— традиционные текстовые и нотные записи байцзюй, а также собственные расшифровки нот автора диссертации, для наглядности сделанные в европейской системе пятилинейной нотации (см. Приложения Б, Д);

— аудиовизуальные источники. В ходе исследования автор производил аудиозапись, сделал множество сценических фотоснимков представлений, актеров

в костюмах и с гримом, музыкальных инструментов и др. (Приложения В, Г);

— интервью, взятые у современных исполнителей *байцзюй* — актеров и музыкантов Е Синьтао (叶新涛), Ян Юнчжуна (杨永忠), Ма Юнкана (马永康), Чжан Ляншань (张亮山), Ян Хань (杨汉), Инь Маоцюань (尹懋铨) (Приложение А). Посетив большое количество спектаклей байцзюй и проведя беседы с их участниками, автор диссертации получил практические сведения, позволяющие объяснить различные смысловые и технические стороны природы и исполнения жанра.

Научная новизна диссертации заключается в объекте и ракурсах исследования. Впервые китайская национальная музыкальная драма байцзюй изучена комплексно, во взаимодействии и единстве всех компонентов жанра, рассмотрен ее генезис, выявлена связь с песнями и танцами народности бай, представлен анализ отдельных сочинений, определена специфика в сравнении с другими жанрами китайского музыкального театра. В научный обиход российского музыковедения вводится научный термин байцзюй.

Основные положения, выносимые на защиту

— опера байцзюй народности бай представляет собой самобытный вид национального китайского музыкального театра, обладающего характерными чертами, как сходными с другими разновидностями китайской музыкальной драмы (в частности, с пекинской оперой), так и отличающимися ее от них;

— опера байцзюй была создана на основе песен народности бай, а также традиционных тексто-музыкальных жанров чуйчуй-цян и дабэньцзюй;

— тексты оперы байцзюй имеют ряд устойчивых характеристик, в

частности, использование в них ханьского и байского языков и стихотворного размера *шаньхуати* (山花体);

— инструментальное сопровождение в опере байцзюй имеет ряд характерных особенностей, выражающихся как в составе инструментов, так и в их функциях внутри ансамбля;

— опера байцзюй, созданная чуть более полувека назад, явилась жизнеспособным жанром музыкально-театрального искусства благодаря объединению в ней традиционных видов и жанров творчества народности бай, древних сказаний и легенд и сюжетов из жизни современного Китая.

Теоретическая и практическая значимость исследования

Материалы данной диссертации представляют интерес для музыковедов, этномузыковедов, этнографов, культурологов, востоковедов, переводчиков-китаистов. Сведения об опере байцзюй дополняют и обогащают представления о музыкальном театре Китая второй половины XX века, комплексный подход, реализованный в диссертации, создает основу для дальнейшего изучения этого жанра и аналогичных музыкально-театральных феноменов. Они могут быть использованы в научных исследованиях по музыке и культуре народов Восточной Азии, в курсах истории зарубежной музыки, истории внеевропейских музыкальных культур, истории оперного искусства, специализированных курсах по китайской музыке, театру и музыкальному искусству в целом.

Степень достоверности и апробация результатов исследования

Достоверность результатов и выводов диссертации обеспечена

использованием методов исследования, апробированных в российском и мировом музыкознании в области изучения музыки Дальнего Востока, в том числе современных музыкально-театральных феноменов; опорой на тщательный анализ изданий опер байцзюй, включая образцы в традиционной для этого жанра нотации, на сведения, почерпнутые из личных бесед автора диссертации с исполнителями. Диссертация неоднократно обсуждалась на кафедре музыкального искусства факультета искусств Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова. Ее основные положения и наиболее существенные выводы были представлены в докладах на конференциях «Ломоносов-2017» (тема: «Исследование музыкальной оперы чуйчуй-цян народности бай» (10-14 апреля 2017) и «Ломоносов-2018» (тема: «Китайская национальная опера байцзюй» (10-12 апреля 2018) в рамках Международного молодежного научного форума «Ломоносов» (Москва, МГУ имени М. В. Ломоносова, факультет искусств).

29 мая 2016 в Институте Конфуция РГГУ соискателем прочитана лекция по теме: «Народный музыкальный китайский театр народности бай на примере музыкального спектакля “Княгиня Байцзе”». 23 января 2018 в Китае, в национальном театре Внутренней Монголии представлена лекция по теме: «Характеристика лидирующих музыкальных инструментов, используемых в китайской музыкальной драме байцзюй». Материалы диссертации стали основой ряда публикаций автора на русском и китайском языках [82–86, 134–145].

Структура диссертации. Диссертация имеет объем 254 страницы и содержит введение, четыре главы, заключение, библиографический список,

иллюстративный материал и пять приложений.

В Введении обосновывается значимость темы работы. Первая глава «Историко-культурный контекст развития байцзюй» посвящена исследованию национальных истоков оперы байцзюй: культурном наследии народности бай. Во Второй главе «Предшественники оперы байцзюй: чуйчуй-цян и дабэньцюй» раскрываются особенности музыкальной драмы и стиля музыкального исполнения опер чуйчуй-цян и дабэньцюй. Третья глава «Байцзюй: исторический и теоретический аспекты» повествует об истории создания профессиональной труппы байцзюй. Последовательно рассматриваются основные составляющие байцзюй: ее литературная основа, танец, грим, музыкальная характеристика. Четвёртая глава «Опера байцзюй «Тучка, ждущая возвращения мужа» как образец жанра» посвящена подробному анализу названного произведения: истории создания, сюжету и действующим лицам, анализу основных сцен. В Заключении диссертации на основании проведенного исследования делается вывод о значительной роли байцзюй в истории китайского музыкального театра, о важности дальнейшего развития и сохранения байцзюй.

Диссертационная работа иллюстрирована 8-ю таблицами в основном тексте диссертации и в Приложении, образцами оригинальной нотации в операх байцзюй; фотографиями сцен из опер байцзюй и музыкальных инструментов, играющих в опере байцзюй, примерами из оперы «Тучка, ждущая возвращения мужа»; интервью, взятыми у современных исполнителей байцзюй.

Библиографический список представлен на русском, китайском и английском языках.

Глава 1. Историко-культурный контекст развития байцзюй

1. 1. Происхождение и социокультурные особенности народности бай

Бай является одной из 56 народностей Китая. Древней родиной байцев является город Дали нынешней провинции Юньнань. Среди китайских ученых существует несколько точек зрения относительно происхождения и истории развития народности бай.

Во II веке до нашей эры в районе озера Эрхай жили племена, считающиеся предками бай. Поначалу в их хозяйстве большую роль играло скотоводство, но к III веку нашей эры преимущественным занятием этих племен уже стало земледелие. В VII — IX веках нашей эры их называли хэмань или михэбаймань (древние бай). Проживавшие в области Дали народности видоизменялись и перемещались, но каждая из них сохраняла свою самобытность. Они создали народное хозяйство и сформировали общую культуру; складывался единый язык, нравы и традиции [117, с. 15].

В VIII веке район Дали вошел в состав государства Наньчжао, созданного древними ицзу и другими родственными народностями. По мнению многих китайских исследователей, в обществе бай в период государства Наньчжао определенное значение имел рабовладельческий уклад. В 902 г. Наньчжао пало, просуществовав 164 года. В 937 году древние бай объединились в государство Дали. В это время в Дали развивались феодальные отношения, но рабство

сохраняло еще довольно прочные позиции.

Культура байцев проникнута религиозностью. Область Дали с древних времен называлась «Княжество с чудесным буддийским ароматом», в чем нашла выражение царившая здесь атмосфера буддизма. Большое значение для байцев имело также учение даосизма. Но с древних времен и до настоящего времени в этом регионе в разных селениях байцев параллельно с буддизмом и даосизмом существовали также культы местных Богов-покровителей. Все религиозные церемонии были проникнуты музыкой. И музыка в свою очередь традиционно несла в себе значение обращения к богам, молитвы о счастье, об устранении бедствий, стремления к процветанию государства и благополучию народа. Этот духовный элемент присутствует в музыке байцев по сей день, причем он не связан напрямую с культовым назначением того или иного произведения. Верования байцев пронизывают их жизнь, являются образом мысли, через призму которого воспринимаются все жизненные реалии. Характерно, что религиозный образ мысли остался главенствующим и в коммунистическом Китае, не приходя заметное противоречие с новым политическим режимом и его идеологией.

Испокон веков древние мудрецы бай интересовались духовными достижениями других национальностей. В период Наньжао широкое распространение в Дали получили книги на китайском языке. В периоды Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912) в связи с колониционной политикой китайских императоров и планами развития экономики в провинциях из центрального Китая в Дали переселилось много представителей народа хань. Так, музыкально-театральное искусство бай, являясь самобытным, испытало на себе

воздействие ханьской, а с развитием древнего торгового чайного пути, и тибетской культур. Формируясь под влиянием окружающих народностей, в первую очередь ханьцев, народность бай вбирала в себя все лучшее из их культуры. В этом ключе особенное значение имело внедрение в жизнь байцев религиозно-философских взглядов конфуцианства, даосизма и буддизма.

Государство Дали пало в 1253 году. В последующие периоды включенный в состав Китая район Дали стал политическим, экономическим и культурным центром запада провинции Юньнань. В период XIV–XVI веков переселение китайцев в Юньнань было особенно интенсивным, что усилило их влияние в этих районах. С начала XX века в обществе бай появляются ростки капиталистического уклада. Из среды беднейшего крестьянства начал выделяться слой пролетариев. Но процесс становления капиталистических отношений не получил у бай достаточного развития, ко времени образования КНР общество бай оставалось в основе своей феодальным.

В настоящее время представители народности бай живут преимущественно в компактных общинах Дали-байского автономного округа провинции Юньнань. Число байцев, проживающих в провинции Юньнань, составляет сейчас примерно 1.341.508 человек (83,94% от общей численности народности) [243, с. 3]. Центр этого автономного округа — Дали — является районом компактного проживания байцев. В Дали живут примерно 997905 представителей народности, что составляет 64,44% от ее общей численности. В Эрюань проживает 198196 человек, в Хочинг — 138397, в Цзяньчуань — 137689, в Юньлун — 136917 [там же]. Представители народности бай живут также в Куньмине, Лицзяне, Нуцзяне,

Дицине, Баошане, Юйси, Чусюне, Вэньшане, Линьцане и других городских округах провинции Юньнань. Кроме того, поселения бай есть в городах Чжанцзяцзе и Сянси провинции Хунань, в Бицзе и Аньшунь провинции Гуйчжоу, в Ляньшань провинции Сычуань.

Интересно происхождение наименования народности. Ее представители называли себя *байцзы* (白子), *байни* (白尼), *байхо* (白伙), что в переводе с китайского значит «белый человек». Однако существовали и другие ее наименования. Люди бай, которые живут в округе Дали и Куньмин именовались *миньцзя* (民家). Бай, живущие в области Лицзян, Нуцзян и Дицин назывались на насиском наречии *нама* (那马). На лисуском наречии их звали *лэмо* (勒墨), на цзанском — *лэбо* (勒波). В провинции Гуйчжоу бай именовались *цисинминь* (七姓民), *цзюсинцзу* (九姓族), *лунцзянжэнь* (龙江人) и *наньцзинжэнь* (南京人).

Язык народности бай принадлежит к языковой ветви бай. Он имеет три диалекта: далиский, цзяньчуаньский и бицзянский. Далиский и цзяньчуаньский диалекты имеют восемь тонов, а бицзянский — шесть тонов. Со времени династии Хань (202 до н.э. — 220 г. н. э.) народность бай испытывала влияние ханьской культуры.

Из-за геополитических отношений, в особенности формирования Кама (древнего китайского пути), сильное воздействие на культуру Дали оказала также культура тибетской письменности. Например, в словах народных и даже современных эстрадных песен нашло проявление присущее ей так называемое «разговорное чтение китайских иероглифов».

В течение продолжительного времени байцы вступали в браки с ханьцами, в

результате чего большинство байцев научились говорить по-китайски и в письменном общении используют в основном китайские иероглифы. В процессе формирования и развития язык бай усвоил немало элементов китайского языка. Из китайского заимствована значительная часть слов современного языка бай. В частности, из него происходят почти все новые слова байского языка в сферах экономики, культуры, политики, военного дела, науки и техники, что не только обогащает лексику языка бай, но и усиливает его выразительность. При заимствовании обычно употребляется транслитерация, то есть усваивается произношение и значение слова в целом. В опере байцзюй широко используются оба языка, что соответствует потребностям развития эпохи.

1. 2. Песни и танцы народности бай

Народная песенная культура байцев разнообразна с точки зрения жанров и музыкальных характеристик. Жанры песен в крупном плане можно разделить на **бытовые** (они преобладают), **повествовательно-эпические** и **обрядово-религиозные**.

1. 2. 1. Бытовые песни исполняются в повседневной жизни: на работе, рыбалке, во время свиданий молодых людей, при общении с детьми, на фольклорных праздниках, свадьбах и похоронах. Содержанием этих песен являются человеческие чувства: радость коллективного труда, искренняя любовь, глубокие страдания, духовные порывы и др.

Наибольшей популярностью у байцев пользуются песни *байцзу-дяо* (白族调, букв. «песни народности бай»). Этим песням часто учат детей в рамках начального образования. Существуют различные типы байцзу-дяо, в зависимости от региона их распространения. Обычно эти песни носят название той местности, в которой они появились. Например, песни *дали-байцзу-дяо* (大理白族调, букв. «Песни народности бай в городе Дали») характерны для города Дали, *цзяньчуань-байцзу-дяо* (剑川白族调, букв. «Песни народности бай уезда Цзяньчуань») и *дэнчуань-байцзу-дяо* (邓川白族调, букв. «Песни народности бай уезда Дэнчуань») — происходят соответственно из уездов Цзяньчуань и Дэнчуань, *эрюаньсишань-байцзу-дяо* (洱源西山白族调, букв. «Песни народности бай, проживающей около горы Сишань уезда Эрюань») — из поселений, расположенных около горы Сишань.

Песни байцзу-дяо поют в горах и на пустынных равнинах, в полях, во время сбора урожая, заготовки дров, выпаса скота и других видах деятельности, на праздновании дат исторических событий, на свадьбах и похоронах. Эти песни ярко выражают особенности традиционной народной музыки каждой местности.

Мелодии *дали-байцзу-дяо* разнообразны по характеру и эпичны. Существуют две формы их исполнения: соло и дуэт (мужчина и женщина). По словам музыковеда Т. Б. Будаевой, индивидуальность напевов таких песен «...проявляется в их интонационном составе и ладовой организации. В их основе лежит ангемитонная пентатоника, за каждым тоном которой закреплены определенные названия (*гун, шан, цзюе, чжи, юй*)³, а также цифровые обозначения

³ В современной теории названия тонов китайской пентатоники соответствуют звукам «до», «ре», «ми», «соль» и

ступеней (1, 2, 3, 5, 6). При обращении базового звукоряда образуется пять разных по своей интервальной структуре пентатонных звукорядов, название каждого из которых соответствует нижнему основному тону (в произведениях его функцию берет на себя конечный тон музыкального построения). При этом ни названия тонов, ни порядковые номера ступеней не меняются» [7, с. 11].

Манера исполнения певца сочетает в себе естественный голос (*чжэньсан* 真嗓, букв. «подлинная гортань») и искусственное звучание (*цзясан* 假嗓, букв. «искусственная гортань»), при котором «...используется зажатая гортань и преимущественно головной резонатор» [7, с. 13]. «Естественный голос» звучит в относительно низком регистре, «искусственный» всегда связан с более высоким, но, в то же время, не предполагает фальцетного звучания [7, 13–14].

Большая часть мелодий *цзяньчуань-байцзу-дяо* отличается лирическим и повествовательным (близким речитативному) характером. Певцы и певицы используют естественную манеру исполнения. В качестве сопровождения обычно выступает традиционный китайский трехструнный щипковый музыкальный инструмент *саньсянь*. Народные певцы обычно поют под собственный аккомпанемент. Тональностью этих песен обычно является *юй*, а в их мелодике часто встречаются скачки вверх или вниз на широкие интервалы — сексту или октаву. Песня, как правило, заканчивается каденцией на *саньсянь*, в которой достигается основной тон лада, что создает ощущение ее завершенности.

Эрюаньсишань-байцзу-дяо сходны с предыдущей разновидностью *байцзу-дяо* преобладанием тональности *юй* и манерой исполнения «подлинной

гортанью». Они часто носят заимствованный характер, либо совмещают черты музыки байцев и других народностей, например, народности *цзу*, представители которой проживают по соседству в уезде Хэцин. Эти песни звучат как в Сишане, так и в соседних уездах Юньлун и Лопин. Одна из них — песня *цзяньчуань-дун-дяо* — стала общей песней байцев и других народностей, проживающих в данной местности.

В отдельную группу следует выделить песни *байцзу-сяодяо* (白族小调 — букв. «байские народные песенки»), которые не связаны с определенной местностью, городом или деревней. Их исполняют во всех районах, населенных байцами. Но наибольшее распространение они получили в районах Хэцин, Юньлун и Яньюнь.

Отличительной особенностью байцзу-сяодяо является их содержание, как правило, связанное с бытом, каждодневным трудом, домашними праздниками. Обычно они звучат как исполняемый низким голосом широкий распев, в котором присутствуют большие скачки, взлеты и падения. На байском языке исполняются песни «Цзайян-дяо» (栽秧调, «Посадка риса»), «Юй-дяо» (鱼调, «Рыба») и другие. Среди байцзу-сяодяо много песен, традиционно звучащих на ханском языке. Например, только на ханском исполняются «Мацюэ-дяо» (麻雀调, «Воробей»), «Ганьма-дяо» (赶马调, «Возница»), «Фанян-дяо» (放羊调, «На выпасе баранов»). Мелодии байцзу-сяодяо иногда звучат жалобно и печально, иногда весело и празднично, но все они передают глубину человеческих чувств, выражают волнение, грусть, радость и веселье. Их содержание трогает до глубины души.

Особый интерес представляют *хань-дяо* (汉调, букв. «песни народа хань»). Как уже говорилось, народность бай рано переняла ханьскую культуру. В культуре бай сохранились старинные песни ханьцев, в том числе, утраченные ими самими. В группу таких песен, популярных в городе Дали, входят «Дяньбэй-дяо» (江边调, «Берег реки»), «Шиэршу-дяо» (十二属调, «Двенадцать знаков зодиака»), «Сянсы-дяо» (相思调, «Тоска»). К хань-дяо также относятся песни, сохраненные двумя культурами — бай и хань, например, ханьские напевы «Ку-дяо» (哭调, «Плач»), «Либе-гэ» (离别歌, «Песня о тоске в разлуке»), «Шэнсяо-гэ» (生肖歌, «Песня знаков зодиака»). В музыкальном сопровождении этих песен используются малый гобой *сона* и малая трехструнная лютя *саньсянь*. Их мелодии распевные, ровные и спокойные по характеру движения.

Особой разновидностью бытовых песен байцев являются *байцзу-эрьгэ* (白族儿歌, «байские песни для детей»). Это простые песни с незамысловатой мелодией, обычно исполняющиеся во время игр или как колыбельные. Часто их слова носят воспитательный характер. Примерами такого рода песен могут служить «Сяобаобэй» (小宝贝, «Малыш»), «Водэхайцзыхаотинхуа» (我的孩子好听话, «Мои дети такие послушные»), «Атяньтянь» (啊甜甜, «Сладкий»), «Ваньюси» (玩游戏, «Песня для игры»).

Содержанием повествовательных народных песен *байцзу-сюйши-гэ* (白族叙事歌, «повествовательная песня народности бай») являются различные легенды и народные сказки, часто восхваляющие героев. Например, песни «Бэньцзы-цюй» (本子曲, «Книга песен»), «Чуаншицзи» (创世纪, «Бытие»), «Дабо-цюй» (大帛曲, «Шелковая ткань») и т. д. Песня «Книга песен» своим повествовательным

характером напоминает театральное искусство. Она построена на основе варьированных повторов одной и той же мелодии, образующих эпическое повествование. Во время исполнения к этой песне присоединяются другие песни, например, «Жатва рисового поля» и «Молодая девушка». Сопровождает пение обычно струнный инструмент саньсянь. Песня «Бытие» является типичной повествовательной поэмой бай, описывающей историю о жизни байцев в древнем мире и об их предке Паньгу. Слова песни повествуют о мирной и счастливой жизни общества, в котором нет богатых и бедных: «Мир во всем мире, отсутствует грань между богатыми и бедными, люди живут прекрасно...». Песня «Шелковая ткань» получила широкое распространение в городе Дали. Эту песню часто поют в течение четвертого месяца по лунному календарю на ежегодном торжественном вечере, посвященном народному празднику.

1. 2. 2. Ритуальная музыка байцев. До появления буддизма и даосизма поклонение Богам-покровителям деревни представляло собой единственное вероисповедание байцев. Согласно их верованиям, местный Бог-покровитель контролировал судьбы жителей управляемых им деревень, а также благословлял и защищал их жителей. Люди народности бай просили местного Бога-покровителя о помощи в воплощении задуманных ими дел, о благоприятной урожаю погоде, процветании домашнего скота, семейном счастье и благополучии.

Верования народности бай в местного Бога-покровителя развились из почитания призраков. Древние мудрецы народности бай исповедовали анимизм, считая, что в потустороннем мире существуют духи разной силы, которых

невозможно увидеть или пощупать, но которые могут влиять на судьбу человека, посылать ему благополучие или беды, а потому люди народности бай принимали стихию рек и гор, деревьев и земли, стихийных бедствий за проявления воли духов. Сила этих представлений проявляется во многих операх байцзюй, где, так или иначе, проявляется действие сверхъестественных сил. Примеры тому можно найти и в анализируемой в настоящей работе байцзюй «Тучка, ждущая возвращения мужа».

Постепенно культ местного Бога-покровителя трансформировался. В период Южного Чжао (629–1382) в Дали духа местного Бога-покровителя, наделенного человеческими характеристиками: духи сочувствовали людским страданиям, могли выручать из беды простой народ. Очеловечивание духа местного Бога-покровителя изменило его восприятие, вызвав еще большую симпатию и почет верующих народности бай.

Характерно, что божественной мистической силой Бога-покровителя в представлении байцев мог наделяться и человек, творящий добро и за свои моральные качества приобретший общее уважение. Вследствие этого, поклонение местному Богу-покровителю часто превращалось в почитание святых мудрецов, людей, обладавших добродетелью и совершивших подвиги. Культ почитания Богов-покровителей байцами был настолько важной частью их мировоззрения, что людей, не делающих жертвоприношений местному богу, высмеивали как «мудзенов» (то есть людей «без хозяина»), что в переносном смысле означало «дикий».

Элементы этих древних верований сохранились в быту байцзу и в наше

время. Байцзу совершают жертвоприношения божествам природы, тотемам и героям. Отмечая день местного Бога-покровителя *Бэньчжу-мяо* (本主庙), женщины народности бай декламируют канонические книги под простую и торжественную мелодию *сунцзин-дяо* (诵经调, букв. «песня канонов») (в монастыре она обычно сопровождается игрой на муюй и других ударных музыкальных инструментах).

Почти в каждом поселении байцев есть свой Бог-покровитель. Народность бай наделяла духов местного Бога-покровителя человеческими эмоциями, поэтому каждый год весной сельское население проводило торжественное мероприятие приветствия духов. Приветствуя их, сельчане украшали все красными лентами, поднимали на свадебном паланкине подвижные статуи местного Бога-покровителя, били в гонг и стучали в барабаны. Такой способ религиозного поклонения способствовал устранению вражды и ненависти, укрепляя чувство единения людей.

Эти церемонии существуют и по сей день. Обычно храм бэньчжу строят в центре села. Около храма сажают священное дерево фэн-шуй (风水), символизирующее процветание и развитие. Храм бэньчжу богато украшается статуями, живописью и каллиграфией, в нем строят и театральные подмости. В храме до сего времени свершаются жертвоприношения, проводятся большие и малые праздники, такие, например, как весенний обряд «Встречи богов». Этот обряд представляет собой торжественную церемонию, в которой обязательно участвует музыка.

Ни одна церемония в Китае не обходится без звучания музыкальных

инструментов. Да и сама «музыка» понимается народом Китая, глубоко впитавшим конфуцианские установки, прежде всего, как музыкально оформленная «радостная церемония» *яюе* (雅乐) — термин, переводимый на европейский манер, как «совершенная музыка», «правильная музыка» [67, с. 9]. Музыка является для китайцев символом порядка, а цель церемонии — «умиротворение и гармонизация социума» [74, с. 55].

Поклонение божеству беньчжу важно для культурных традиций байцев, у которых религиозным ощущением проникнута вся жизнь. Проявляется оно и в театральных постановках. И хотя сегодня драма с музыкой чаще всего звучит на сцене специальных театральных помещений, а не на площади перед храмом, как бывало раньше, сцена обращена как к зрителям, так и к почитаемому всей общиной божеству, перед которым, собственно, и разыгрывается спектакль с музыкой. [82, с. 14].

И все же в настоящее время ритуальная музыка в Дали звучит чаще всего во время буддийских и даосских ритуалов. В буддизме это песни *байфо-дяо* (拜佛调, букв. «Песни Будды»), молитвы *няньцзин-дяо* (念经调, букв. «Песни-молитвы»), молитвы шаманов, поющиеся ими во время поклонения божествам: *цзисы-дяо* (祭祀调, «песни культа»), *тяошэнь-дяо* (跳神调, букв. «пляска духов») и *юаньшицзунцзяоиньюэ* (原始宗教音乐, букв. «первобытная религиозная музыка»). До сих пор в городах Дали и Цзяньчуань все еще исполняются более 50 типовых мелодий и мотивов буддийских песен (священных гимнов). Наиболее популярными религиозными мелодиями являются *саньсянь-цзюй* (三弦曲), *сона-цзюй* (唢呐曲) и *чуйда-юэ* (吹打乐). Существует множество популярных

песен, возникших на основе саньсянь-цзюй: «Цзяньчуань-дяо» (剑川调, «Песни уезда Цзяньчуань»), «Дабяньшуй-бань» (大边水板, «Напев села Дабяньшуй»), «Фэнюй-байцзу-дяо» (凤羽白族调, «Песни народности бай поселка Фэнюй»), «Дяньбэй-тяньгэн-дяо» (甸北田埂调, «Песни при сборе риса в поселке Дяньбэй»), «Тундянь-байцзу-дяо» (通甸白族调, «Песни народности бай поселка Тундянь»), «Байцзу-саньсянь-дяо» (白族三弦调, «Песни саньсянь народности бай»), «Цзяньчуань-байцзу-дяо» (剑川白族调, «Песни народности бай уезда Цзяньчуань»), «Эрюань-байцзу-дяо» (洱源白族调, «Песни народности бай уезда Эрюань»), «Ницю-дяо» (泥鳅调, букв. «Амурская рыба-вьюн»), «Мифэнгоцзян» (蜜蜂过江, букв. «Пчела перелетает через реку»), «Гошань-цин» (过山情, букв. «Песня, исполняемая при переходе через горы»), «Гуайда-дяо» (乖达调, «Ловкое достижение цели»), «Диди-дяо» (滴滴调, букв. «Падение капель»), «Кэда-дяо» (克达调, букв. «Достижение»), «Юэгуанцзюй» (月光曲, «Мелодия луны»), «Гэньцзы-дяо» (埂子调, букв. «Тропа на меже») и т. д.

Даосская музыка *дунцзин-иньюэ* (洞经音乐), совпадающая по названию с религиозной церемонией в даосизме, проникла в Дали из материкового Китая во время правления династии Мин. Дунцзин-иньюэ включает чтение молитв основанных, на конфуцианских канонических книгах, буддийских и даосских канонах, инструментальную музыку и пение цзисыиньюэ (祭祀音乐, букв. «песня культа»). В ней используется естественное пение низким голосом (на опоре). Инструменты, звучащие в даосской церемонии: ди, эрху, саньсянь, гучжэн, ло, гу, нао (колокольчик без языка), цин, ца и др. Одновременное звучание инструментов, пение, декламация представляют собой грандиозное зрелище.

Мелодии, сопровождающие даосский церемониал, до сих пор очень многообразны. Согласно статическим данным в Дали-байском автономном округе в настоящее время может быть порядка четырехсот дунцзинов, они исполняются на различных праздниках, а пожилыми людьми поются даже в качестве развлечения [211, с. 119]. Среди часто исполняемых традиционных мелодий особенно популярны такие как «Ганьчжоугэ» (甘州歌, букв. «Песня Ганьчжоу»), «Цзянэршуй» (江儿水, «Вода в реке»), «Бацзюйпинцян» (八句平腔, букв. «Ровный тон из восьми фраз»), «Чжоучжан» (咒章, букв. «Правила песнопений»), «Сунсянь-цян» (颂仙腔, букв. «Воспевание святых») и другие.

Самым распространенным жанром песни бытовых ритуалов является *байцзу-цзисы-гэ* (白族祭祀歌, букв. «погребальные и поминальные песни народности бай»). В соответствии с назначением ритуала ее мелодия сдержанная, печальная, она как будто гипнотизирует слушателей. Каждой разновидности ритуала соответствует свой вариант песни. Например, «Абаамаливоцзюй» (阿爸阿妈离我去, букв. «Папа и мама ушли от меня»), «Муциньюэдэбиндаоциюэ» (母亲四月得病到七月, «Болезнь матери с апреля по июль»), обращение к богам «Саньтасышанцзиньцзиси» (三塔寺上金鸡栖, «Золотистый фазан на крыше трехбашенного буддийского храма»), приношение цветов «Ляншущиньхуацзиншэньлин» (两束金花敬神灵, «Приношение двух золотых цветов богам в знак поклонения»), «Байванлайшаосян» (拜旺来烧香, «Молиться и жечь благовония в храме»), поминальное песнопение «Цзычжулиньлибайингэ» (紫竹林里白鹦哥, букв. «Белый попугай в фиолетовом бамбуковом лесу»). К погребальным и поминальным песням относится и народная песня «Цингунян»

(青姑娘, букв. «Молодая девушка»), которая исполняется в районе Цзяньчуань в память умершей девушки. Ежегодно 15 числа первого лунного месяца во время празднования Праздника фонарей все женщины народности бай согласно существующим обычаям должны молиться за нее. Это трогательная, скорбная песня, описывающая трагическую судьбу девушки, с лирической, спокойной мелодией.

В жизни байцев важную роль играет инструментальная ритуальная музыка. До настоящего времени сохранили свою популярность около 100 мелодий, исполняемых на гобое сона — *сона-цзюй*. Наиболее известны среди них «Шуалундяо» (耍龙调, «Танец дракона»), «Луншантянь» (龙上天, «Полет дракона»), «Цзайян-дяо» (栽秧调, «Мелодия посадки рассады риса»), «Дакаймэнь» (大开门, букв. «Большая дверь открыта»), «Сяокаймэнь» (小开门, букв. «Маленькая дверь открыта»), «Дабайдуйу» (大摆队伍, букв. «Большая рота в армии»), «Делоцюань» (跌落泉, «Высыхание родника»), «Яцзыкуньян» (哑子哭娘, «Плач немого юноши»), «Мифэнгоцзян» (蜜蜂过江, «Пчела перелетает через реку»), «Сяньцзялэ» (仙家乐, «Радость святого») и др.

В окрестностях Дали существуют мелодии, предназначенные для ансамблей духовых и ударных инструментов, которые называются *чуйда-юэ*. В провинции Юньнань у каждой национальности есть своя оригинальная форма чуйда-юэ, исполняемая на музыкальных инструментах народности бай — большой сона, маленькой сона, гошань-хао (过山号, «туба»), гонге, барабанах, малых тарелках и т.д. Мелодии чуйда-юэ сопровождают жизнь байцев во время празднования Нового года, свадебных или ритуальных церемоний, храмовых праздников,

исполнения танцев извивающегося дракона и льва, состязаний на драконьих лодках.

1. 2. 3. Общие черты в строении народных песен байцев. Различаясь по назначению и жанрам, народные песни байцев имеют общие черты в своем строении. Тексты народных песен имеют, как правило, строфическую структуру и стихотворный размер *шаньхуати*, основанный на определенном количестве иероглифов в строках и строфах стихотворения. Как мы убедимся из последующего изложения, этот стихотворный размер вообще самый распространенный в культуре байцзы.

Как правило, эти стихотворные тексты песен байцев имеют и рифму. В некоторых стихотворениях совпадают окончания всех строк. В стихотворениях, включающих семь строк, часто рифмуются нечетные (первая, третья, пятая и седьмая), а в восьмистрочных — четные строки. Очень широко используются *чэнь-цы* (衬词, «вспомогательные слова») и *чэнь-цян* (衬腔, «подголоски»), некоторые из которых становятся важными частями структуры песни. Это подтверждается байской поговоркой: «Где звучит песня, там есть чэнь-цян».

В текстах песен присутствуют байские диалектные слова, ярко передающие местный колорит. Мелодии песен различных жанров также имеют общие черты. Для них характерны широкие скачки (от кварты до октавы), ладовой основой является пентатоника в ладу *гун* и *чжи*, хотя часто встречаются и другие лады — *юй*, *цзюе* и *шан*, — так же, как и чередование или смешение ладов. Для песен байцев характерно также постоянное изменение ритма и размера. Стилистические

особенности народных песен байцев стали основой опер байцзюй — уникального музыкального жанра народности бай. Мы сможем убедиться в этом из дальнейшего изложения.

1. 3. Танцы народности бай

Байцзу-гэуиньюэ (白族歌舞音乐, букв. «Пляски с песней народности бай»), как следует из их названия, сочетают в себе пение и хореографическое движение. Об этом свидетельствует название одного из самых древних танцев — «Та-гэ» (踏歌, букв. «Ритм песни»). По легенде во времена эпохи Тан правитель Наньчао Имоусюнь с почтением преподнес императору «Наньчао фэншэн-юэ» (南诏奉圣乐, букв. «Танец Наньчао под духовную музыку»). Другая известная в то время пляска Наньчао под названием «Шицзы-у» (狮子舞, букв. «Танец львов») проникла в центральную часть Китая.

В зависимости от назначения танцы байцев можно разделить на две большие группы: танцы культа и танцы развлечения. К категории культа относятся танцы «У-у» (巫舞, «Шаманский танец»), «Шуахуа-у» (耍花舞, «Танец цветов»), «Вэйгуань-у» (围棺舞, «Танец вокруг гроба»), «Вэньхунь-у» (问魂舞, букв. «Допрос души покойника»), «Шуасянлун» (耍香龙, «Игра с курительными свечами»), «Янпигу-у» (羊皮鼓舞, «Барабан из бараньей кожи»), «Дэнчжань-у» (灯盏舞, «Танец фонарей»), «Ваньло-у» (碗箩舞, «Танец бамбуковой корзины»), «Шоуцзинь-у» (手巾舞, букв. «Танец с платком») и т. д. К категории танцев развлечения относятся «Бацзяогу-у» (八角鼓舞, «Пляска с восьмигранным

барабаном)), «Баванбянь-у» (霸王鞭舞, «Народная пляска с плетью»), «Шанцай-у» (上菜舞, «Пляска подачи кушаний»), «Цзяолянь-у» (脚恋舞, букв. «Пляска со связанными ногами»), танцы подражания движениям животных — «Шуалун-у» (耍龙舞, «Танец извивающегося дракона»), «Шуаши-у» (耍狮舞, «Пляска льва»), «Шуама-у» (耍马舞, «Танец лошади»), танцы с оружием — «Цзянь-у» (剑舞, букв. «Танец с мечами»), «Шуадао» (耍刀, «Танец жонглирования ножами»), «Чанмао-у» (长矛舞, «Пляска с длинным копьем») и т. д. Как правило, характер танцев задорный, страстный и ритмичный. Обычно их исполняют во время местных праздников, таких как «Саньюэцзе» (三月街, «Мартовский базар»), «Жаосаньлинь» (绕三灵, «Обход трех душ»), «Бэньчжуцзе» (本主节, «Религиозный праздник местного бога Бэньчжу»). Чаще всего эти праздники связаны со сменой времен года и заклинанием богов о хорошей погоде и обильном урожае, либо свадьбами и выражением радости и любовных чувств.

В период, непосредственно предшествовавший созданию байцзюй, потребность в театральных представлениях с участием танцев стала особенно очевидна. Желание собираться вместе и приобщаться к народной культуре, находя в ней нравственную и эмоциональную опору, естественное для байцев, было воспринято правительством КНР в первые годы его существования, и шаг в сторону создания нового жанра стал правильным и естественным проявлением такого понимания.

Глава 2. Предшественники оперы байцзюй: чуйчуй-цян и дабэньцзюй

Различные виды театральных пьес с музыкой известны в Китае с древности. В развитии музыкальной драмы активно участвовали как народные, так и профессиональные актеры и музыканты, создававшие китайские театральные пьесы еще в эпохи Хань (202 год до н. э. — 220 н. э.), Тан (618–907) и Сун (960–1279). Но расцвет зрелого музыкально-драматического искусства в Центральном Китае приходится, как известно, на эпоху Юань (1271–1368). Пение и танцы под музыкальные инструменты пришлось по вкусу новым монгольским правителям. По утверждениям китаеведов, именно в это время в драму стали включать музыкальные жанры — танцевально-песенные сюиты *дацюй* и подобную лирическому романсу музыкально-поэтическую форму *цы*, — она дополнила звучащий в театре репертуар классических китайских песен *ши* [70, с. 30]. В последующие периоды — Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911) — были закреплены и развиты сформировавшиеся ранее театральные традиции. Они легли в основу различных разновидностей музыкальной драмы многонационального Китая, где почти каждая народность имела свой собственный вид этого жанра [82, с. 14].

2.1. Опера чуйчуй-цян как предшественница оперы байцзюй

Традиционная для культуры народности бай драма *чуйчуй-цян*, сочетает в себе пение, инструментальную музыку, художественную пластику, а также ряд

других зрелищных элементов.

Первые упоминания музыкально-театрального искусства байцев провинции Юньнань относятся еще к периоду существования на этой территории государства Наньчао. В это время на территории провинции существовали музыкальные спектакли *хайдун-си* (海東戲, где «Хайдун» — географическое название небольшого поселения, расположенного в округе Дали близ озера Эрхай, «си» — музыкальный спектакль) [118, с. 35]. К сожалению, сведения о содержании и форме этого музыкального спектакля не сохранились до наших дней. [86].

Говоря о возникновении драмы чуйчуй-цян, необходимо напомнить, что в Китае с давних времен искусство театра распространялось вдоль торговых путей, по рекам и дорогам. Провинция Юньнань находилась в стороне от основных торговых путей, далеко от Великой Китайской равнины. Из-за своего географического положения она оказалась достаточно изолированной от остального Китая, благодаря чему здесь сложилась своеобразная культурная среда, подвергавшаяся лишь ограниченному влиянию извне. Как уже говорилось, колониционная политика китайских императоров усилила влияние ханьской культуры на культуру бай. В середине правления династии Мин (1368–1644) самым распространенным видом драматического музыкального искусства в центральном Китае была древняя китайская музыкальная драма *иян-цян* (弋陽腔). В сороковых годах XVII века она распространилась и в юго-западной части провинции Юньнань, соединяясь с песенным творчеством народности бай. Примером может служить драма под названием «Кровавая нижняя рубаха», которая, как утверждают исследователи китайской оперы, была написана для иян-цян, но впоследствии стала традиционной для репертуара чуйчуй-цян [244, с. 58].

В конце правления эпохи Мин в округ Дали вошли войска Армии Большого Запада (大西軍, *даси цзюнь*) под предводительством Чжан Сяньчжуна (1606–1647). Военные оркестры принесли с собой музыкальный репертуар, распространенный в центральных районах Китая. Новые напевы, соединившись с местными

народными песнями и танцами, а также с местной профессиональной певческой традицией *дабэньцуй*⁴, стали основой стиля чуйчуй-цян. [86].

Музыкальная драма и особый стиль ее музыкального исполнения *чуйчуй-цян* [吹吹腔, название образовано от слов «дуть» и «полость»], сформировавшиеся в округе Дали, получили свое наименование по мелодиям, которые исполнялись на духовых инструментах, и, прежде всего, на гобое сона. Она стала овеществленным носителем концепции жизни и чувств народности бай, воплощением их гармоничного существования.

Современные исследователи считают, что основой для формирования чуйчуй-цян стали также разновидности опер *сицинь-цян* (西秦腔)⁵ и *си-дяо* (西调)⁶, ввезенные повстанческой армией во главе с генералом Чжан Сяньчжуном в сороковые годы XVII века [110]. Нужно отметить, что провинция Юньнань находится в пограничном районе юго-западного Китая, где не было такого многообразия искусств, как в центральной области Китая. И именно поэтому новые жанры так понравились местному населению. Таким образом, культура и искусство центральной части Китая постепенно соединялись с жизнью, языком, обычаями, народной музыкой и танцами бай, формировали новый вид оперы чуйчуй-цян, достигший своего расцвета в XVIII столетии. [86].

В начале XVIII века, во времена императора Канси периода Цин, правительство предприняло решительные и разумные меры в сфере просвещения провинции Юньнань. Народы хань и бай в это время уже проживали вместе в уездах Эрьюань, Юньлун, Хэцин, Цзяньчуань и других. Представители народа хань ставили на сценах Юньнань свои музыкальные пьесы. Спектакли, содержащие истории народа хань, полюбились местному населению бай, которое стало создавать свои театральные постановки на основе пьес хань⁷. Авторы

⁴ См. ниже, с. 49–55.

⁵ *Сицинь-цян* (西秦腔) — популярная местная музыкальная драма провинций Шаньси и Ганьсу (конец периода Мин и начало периода Цин).

⁶ *Си-дяо* (西调) — популярная местная музыкальная драма провинции Хэбэй (середина периода Цин).

⁷ Примером могут служить музыкальные драмы «Цуй Вэньжуй рубит дрова», «Сжигание мельницы», «Путь чиновника Доуи к карьере», рассказывающие о жизни и быте народа хань в конце XVII века.

монографии «Китайская национальная музыкальная история» упоминают о том, что «...в селе Чжаочжоу люди народности бай часто выступают на сцене. Духовая музыка сопровождает их спектакли. Напев, который используют музыканты, называется *чуцзянцю* (楚江秋). А музыкальный спектакль поется на языках хань и бай, смешанных вместе» [233, с. 274]. Таким образом, уже в начале XVIII века в области Дали музыкальные спектакли имели две составляющие: игру на духовых инструментах и использование артистами двух языков, в результате чего появилась музыкальная драма чуйчуй-цян. Мелодия *чуцзянцю*, используемая в спектаклях, сохранилась в области Дали до настоящего времени. В начале XVIII века *чуцзянцю* исполнялась только на флейте *ди* (笛)⁸, а позднее вместо *ди* стал использоваться китайский гобой сона. [86].

В конце периода Цин спектакли чуйчуй-цян уже широко распространились в области Дали. Ставились новые пьесы, появлялись новые театральные труппы, строились крытые театральные подмости. Например, в книге «Исследование о юньнаньской театральной эпиграмме» [111] упоминается, что в районе компактного проживания народности бай люди строят новые сценические площадки, что формирует благоприятную среду для процветания этого вида театрального искусства. Переселенцами из центрального Китая создавались самодеятельные театральные труппы, исполняющие музыкальные пьесы чуйчуй-цян. Например, в период Гуансуй правления Цин (1871–1908) существовали любительские труппы Тандэн чуйчуй-цян (汤邓吹吹腔业余剧团) и Сяу чуйчуй-цян (下坞吹吹腔业余剧团). Они находились соответственно в уездах Юньлун и Цзяньчуань округа Дали. Одновременно появлялись и театральные труппы чуйчуй-цян, организованные профессиональными артистами, например, Юньлун чуйчуй-цян (云龙吹吹腔剧团). [139].

В Таблице 1 перечислены крытые театральные подмости, построенные в эпоху Цин в области Дали

⁸ Ди – поперечная флейта с шестью игровыми отверстиями; седьмое прикрыто бамбуковой пленкой, благодаря чему звучание имеет характерный дребезжащий звук [235, с. 32].

Таблица 1

Название	Место	Время постройки
Чжаочжоситай (赵州戏台, «Театр храма города Чжаочжоу»)	Город Чжаочжоу (современное название: город Дали)	1725 год (эпоха Цин, период правления императора Юнчжэна)
Лунванситай (龙王戏台, «Сцена храма царя дракона»)	Село Хэсичжоу около города Дали	1774 год (эпоха Цин, период правления императора Цяньлун)
Уцюйцуньситай (武曲村戏台, «Сцена села Уцюй»)	Село Уцюй около города Дали	1818 год (эпоха Цин, период правления императора Цзяцин)
Ланцюнситай (浪琼戏台, «Сцена села Ланцюн»)	Село Ланцюн, уезд Эрьюань	1821 год (эпоха Цин, период правления императора Даогуан)
Шидэнситай (仕登戏台, «Сцена села Шидэн»)	Село Шидэн, уезд Цзяньчуань	1878 год (эпоха Цин, период правления императора Гуансюй)
Юнфэнситай (永丰戏台, «Сцена села Ланцюн»)	Село Ланцюн, уезд Цзяньчуань	1878 год (эпоха Цин, период правления императора Гуансюй)
Дадаситай (大达戏台, «Сцена села Дада»)	Центральная площадь села Дада, уезд Юньлун	1881 год (эпоха Цин, период правления императора Гуансюй)

Цинганьпинситай (箐干坪戏台, «Сцена села Цинганьпин»)	Село Цинганьпин, уезд Юньлун	1881 год (эпоха Цин, период правления императора Гуансюй)
Баофэнситай (宝丰戏台, «Сцена села Баофэн»)	Село Баофэн, уезд Юньлун	1885 год (эпоха Цин, период правления императора Гуансюй)
Мутуньцуньситай (母屯村戏台, «Сцена села Мутуньцунь»)	Село Мутуньцунь, уезд Хэцин	1888 год (эпоха Цин, период правления императора Гуансюй)
Даиситай (大邑戏台, «Сцена села Даи»)	Село Даи, уезд Эрьюань	1889 год (эпоха Цин, период правления императора Гуансюй)
Чжоучэнситай (周城戏台, «Сцена села Чжоучэн»)	Центральная площадь, село Чжоучэн около города Дали	1895 год (эпоха Цин, период правления императора Гуансюй)
Лунинситай (龙营戏台, «Сцена села Лунин»)	Село Лунин, уезд Цзяньчуань	Начало XX века, конец эпохи Цин
Синьшэньситай (新生邑戏台, «Сцена села Синьшэнь»)	Село Синьшэнь, уезд Хэцин	Начало XX века, конец эпохи Цин

Выступления как профессиональных, так и самодеятельных коллективов чуйчуй-цян имели успех у зрителей. Этот вид искусства процветал по нескольким

причинам. Музыкальная драма чуйчуй-цян была новым эстетическим опытом для местного населения, со временем она стала отражать жизнь и обычаи народности бай, впитала в себя все виды мастерства: драматическую игру и чтение, народную музыку, танцы, акробатические элементы. Зрелости жанра послужило удачное слияние фольклорного начала с привнесенными из центрального Китая и сопредельных территорий традициями музыкальной драмы. Через сюжет, в котором содержалась конфуцианская философия, культура центральной части Китая соединялась с культурой народности бай и становилась частью жизни широких слоев населения.

По воспоминаниям старых музыкантов, исполнявших чуйчуй-цян, существовало около 300 классических пьес этого жанра. Сейчас сохранилось чуть более 30 пьес, записанных от руки. Для записи пьес пользовались ханьскими иероглифами [245, с. 15]. Среди них «Юэфэйчуши» (岳飞出世, букв. «Рождение героя Юэфэй»), «Летучий пух семян тростника», «Саньгоянь» (三国演义, «Троецарствие»), «Шуйхучжуань» (水浒传, «Речные заводи»), «Юэфэйчжуань» (岳飞传, «Рассказы о герое Юэфэй») и другие, ранее упомянутые нами. Содержание этих пьес обычно заимствовано из сказаний народа хань, повествующих о дворцовой жизни крупных чиновников и о военных событиях. У них сложные фабулы. Каждый актер имеет свое амплуа, отраженное в рисунке грима. Выходя на сцену, он должен сначала декламировать стихи, потом читать монолог, потом петь. Пьесы имеют четкую структуру. Обычно в одной пьесе от десяти до двадцати эпизодов, каждый из которых имеет название, отражающее его содержание. [85].

Диалог и пение актеров в чуйчуй-цян звучат на китайском (ханьском) языке. Вместе с тем, в них встречаются и фрагменты на языке бай, показывающие

местный колорит. Например, в двенадцатом эпизоде пьесы «Юэфэйчуши» (название эпизода — «Могила Юэфэй») комик Лю Синфа поет на языке бай песню, жалуясь на условия жизни в Юньнань:

«Лю Синфа раньше жил в провинции Сычуань,
В том году мне пришлось переехать в Юньнань.
Здесь очень трудно делать бизнес мне,
Еда не только противна, но и дорога.
Рис грубый, и нужны четыре чаши чтобы насытиться,
За капусту нужно отдать три гроша.
Вчера вечером я ел только кашу и фасоль,
Чтобы переночевать в гостинице нужно десять монет.
Я работал там и тут несколько дней, а заработал
Только на одну ночь в гостинице...
и больше не хочу ездить в Юньнань».

По-видимому, эту песню комический актер импровизировал во время выступления, что не часто встречается в чуйчуй-цян.

Наряду с отличительными особенностями, в чуйчуй-цян есть и то, что свойственно другим видам музыкальной драмы Китая. Во-первых, все виды искусства в ней синтезированы, предполагая, таким образом, универсальную исполнительскую манеру актера-певца. Во-вторых, для сценической манеры характерна условность: все ее компоненты — сюжет и персонажи, музыка и

танцы, мимика и жесты, грим и костюмы — подчинены определенной символике, детально разработанной и непонятной для неподготовленного зрителя.

Танцевальные движения чуйчуй-цян очень строгие. Движения каждой роли должны сочетаться с мелодией, которую играют на соне. Когда сона исполняет интерлюдия, вне зависимости от того, генерал это или солдат, все танцуют на месте под музыку (ноги и руки всегда движутся синхронно в одну и ту же одной сторону). При исполнении военной пьесы движения актера медленные. Ножи, оружие, мечи, алебарды взаимодействуют друг с другом условно, только изображая движения и удары. Акробатические действия имеют строго установленный порядок и при этом довольно просты. Такие действия как прыжки и убийство — механические и ловкие, во время их исполнения подвижна только верхняя часть тела актера, как у деревянной куклы.

Сценическое действие подчеркнуто условно. Если актер легкой трусцой бежит по сцене с плеткой в руке, подскакивает, вытянув руку вперед, — это означает, что его персонаж верхом на коне преодолел несколько тысяч верст. Когда актер вращает руками, делая полукруги, — он изображает, как плывет на лодке. Несколько воинов и полководцев на сцене символизируют огромную армию, а горстка бьющихся друг с другом солдат обозначает ожесточенное сражение. Такая манера сценического исполнения открывает широчайший простор для зрительского воображения, позволяет с помощью языка символов передать большой объем информации малым набором предметов и движений. Символическое изображение действия дополняется жонглированием и традиционными танцами: танцем дубинки, ножа и другими. Происходящим на

сцене руководит наставник с длинной трубкой (чубук) и либретто в руках, который стоит за сценой или приседает под столом, следит за выступлениями актеров, в случае необходимости напоминает реплики, напев и движения, выступает в роли дирижера.

Важную роль в чуйчуй-цян играет грим актеров. Сценические образы лиц сложились, в основном, в период правления династии Цин. Как и весь чуйчуй-цян они являются визуальным языком символов. В альбоме масок используются три основных цвета: красный, черный и белый. Красный свидетельствует о преданности, белый — о коварстве, черный — о прямолинейной честности и неподкупности. При исполнении ролей привидений и фей используются желтый, зеленый и синий цвета.

Любовь китайцев к четкой регламентации действия обнаруживает себя и в музыкальном строении чуйчуй-цян. Оно сходно с большинством разновидностей китайских опер и связано с характерным китайским церемониальным этикетом — порядком исполнения музыки. Вокальные и инструментальные разделы чередуются в строго определенной последовательности. Строфы чуйчуй-цян состоят из четырех фраз в каждой из которых по семь слов. Фразы имеют названия, определяющие их местоположение и функцию в строфе: 1) Ци (起, «начало»), 2) Чэн (承, «продолжение»), 3) Чжуань (转, «поворот») и 4) Хэ (合, «конец»). Сначала звучит инструментальная прелюдия. После того, как артист споев первую фразу, вновь вступают музыкальные инструменты, — звучит длинная интерлюдия на сона, ло и тангу⁹. После второй вокальной фразы — короткий проигрыш тех же инструментов. Пение третьей и четвертой фраз

⁹ *Ло* — гонг. Музыкальный инструмент, имеющий вид металлического диска с загнутыми под прямым углом краями. Диаметр диска от 50 до 80 см. Тембр звука зависит от состава медного сплава, из которого изготовлен инструмент, а относительная высота — от размера (чем меньше инструмент, тем выше звук). *Тангу* — китайский вид барабана. Мембрана изготавливается из кожи животных, корпус — из дерева. Высота барабана около 50 см, внутренний диаметр — около 30 см. Во время выступления барабан устанавливается на деревянную конструкцию, имеющую четыре ножки.

(музыка после третьей фразы обычно опускается) заканчивается вновь развернутым инструментальным разделом. Более длинные инструментальные части, превышающие пение, сопровождает танец артистов. Следует обратить внимание на манеру исполнения, которую музыканты выразили в виде следующего предписания: «Во время пения — не играть (на инструментах), во время игры — не петь, во время пения — не танцевать» [133, с. 8, 47]. Это характерно исключительно для музыкальной драмы чуйчуй-цян народности бай.

Другая отличительная черта чуйчуй-цян — использование в спектакле строго определенного набора из нескольких инструментов: *ло* (锣), *тангу* (堂鼓) и гобоя *сона*. В исследованиях о народной китайской музыке говорится о том, что ко времени появления музыкальной драмы чуйчуй-цян, то есть к концу XVII века, в провинции Юньнань, как и на всей территории Китая, были популярны разные музыкальные инструменты: струнные щипковые *чжэн* (箏)¹⁰ и *пина* (琵琶)¹¹ духовые *ди* и *били* (笛簫)¹², и ударные *гу*, *пайбань* (拍板)¹³ и *цзиньнао* (金铙)¹⁴ [254, с. 39]. Они использовались во время различных народных празднеств, сопровождая пение и танцы. Гобой *сона* приобрел известность в округе Дали именно в связи с распространением нового вида музыкальной драмы чуйчуй-цян. [86].

Как говорилось выше, набор инструментов, сопровождающих чуйчуй-цян, строго ограничен. Основными являются *сона*, *ло* и *тангу* (ансамбль *ло* и *тангу* еще назывался *логу*). В качестве дополнительных используются другие ударные инструменты. Гобой *сона* является единственным мелодическим инструментом, сопровождающим чуйчуй-цян. Он в первую очередь отвечает за исполнение прелюдии, интерлюдий и концовки. Обычно его мелодии те же, что и в вокальном материале самого произведения, они лишь изменены и расширены. Встречаются и

¹⁰*Чжэн* — щипковый струнный инструмент, родственник цитры. Имеет от 18 до 25 струн, которые традиционно делались из шелка, теперь — металлические.

¹¹*Пина* — китайский четырехструнный щипковый инструмент типа лютни.

¹²*Били* — китайский деревянный духовой музыкальный инструмент, открытая продольная бамбуковая флейта с закрытым нижним торцом.

¹³*Пайбань* — ударный инструмент из дерева. Состоит из двух длинных прямоугольных кусков дерева или бамбуковых полосок, которые ударяются друг о друга, издавая звук.

¹⁴*Цзиньнао* — ударный инструмент, изготовленный из металла. Состоит из двух тарелок.

самостоятельные мелодии: *цзян-цзюнь-лин*, *мэй-ньюй-шу-чжуан*, *бай-шоу* и другие. Существует несколько типовых мелодических моделей, используемых для различных бытовых сцен: банкетов, встреч, проводов, танцев и т. д. [86].

Ударные инструменты логу часто сопровождают традиционные мелодии, такие как *и-цзы-ло*, *сы-мянь-цзин* и др. Их партии могут быть основаны на ритмических формулах *ибан-саньянь* (4/4: одна сильная доля, три слабые доли) и *ибан-иянь* (2/4: одна сильная доля, одна слабая доля).

Музыкальное сопровождение чуйчуй-цян различается в зависимости от того, идет ли речь о повседневной жизни или военной службе. Обычно в эпизодах повседневной жизни используется одна или две сона (одна большая и одна маленькая). Инструментальный ансамбль этих эпизодов дополняется небольшими ударными инструментами *сяогу*, *сяоло*, *сяобо*. В эпизодах военной жизни используется большой набор ударных: *баньгу*, *дагу*, *дало*, *сяоло*, *дунцзыло*, *дабо*, *баньцзы*, *тибань*. В их партиях есть свои типовые ритмические модели, например, *ду-чуй*, *цзи-цзи-фэн*, *сы-цзи-тоу*, *шуан-пяо-дай*, *сы-мянь-цзин*, *у-цзи-тоу*, *сяо-чу-чан*, *бань-бянь-юэ* и т. д.

Мелодический материал оперы чуйчуй-цян также строго регламентирован. Различают три вида напевов (*цяндяо* 腔调) [7, с. 6]:

- 1) *гаоцян* (高腔, «высокий») — взволнованный, передающий возмущение, полный эмоционального накала;
- 2) *пинбань* (平板, — «ровный») — спокойный, повествовательный, характеризующий людей с высокими моральными принципами и
- 3) *ицзыцян* (一字腔, «народный») — объединяющий речь и мелодию, подходящий для характеристики простолюдинов (обычно он используется в комедийных представлениях).

Чаще всего в одном спектакле представлены все три вида (*гаоцян*, *пинбань*, *ицзыцян*). Но встречаются и спектакли, представляющие только один вид (обычно в манере *ицзыцян*). [82, с. 16].

Музыка далийской классической музыкальной драмы в основном

ориентируется на тип широко распространенных в Китае мелодий под названием *баньцян-ти* (板腔体)¹⁵, используемый и в пекинской опере [244, с. 49]. Следует отметить, что стиль исполнения типовых мелодий баньцян-ти в чуйчуй-цян несколько упрощен по сравнению с пекинской оперой, ввиду их сложности для местных музыкантов. Исполняются не все существующие типовые мелодии баньцян-ти, а около двадцати наиболее простых. [85, с. 13].

Мелодии китайских оперных арий обычно не являются оригинальными, они повторяются из одной оперы в другую, представляя, таким образом, достаточно стабильный (хотя, конечно, варьируемый) репертуар шаблонных песенных образцов. Они основаны на специальных, существующих еще со времен Средневековья ладоритмических моделях, которые тесно связаны с новым поэтическим жанром *цы*. Важно, что стихи этого жанра писались на известные, заранее установленные мелодии. Поэтому на ограниченное число мелодических моделей создавалось множество стихотворных текстов. В результате стихи могли варьироваться по содержанию и подстраиваться к мелодической формуле за счет дополнительных слогов или слов. Эти канонизированные мелодии сохраняются по настоящее время и различаются не только своей метроритмической структурой, но и ладотональными признаками [82].

В процессе распространения и эволюции чуйчуй-цян не только вобрала в себя традиционную культуру и искусство народности бай, но стала элементом

¹⁵*Баньцян-ти* (板腔体, букв. «система *баньши* и *цяндяо*»), — система организации музыкального материала, которая строится на взаимодействии двух категорий китайской театральной музыки — напева-*цяндяо* (腔调, букв. «напев») и метро-ритма *баньши* (板式, букв. «модель метра»). Напев *цяндяо*, выступающий в качестве интонационной единицы, подвергается изменениям в зависимости от того или иного вида метро-ритма, в результате чего образуется множество вариантов одной и той же мелодии [8, с. 64].

народных празднеств байцев. Существуют более пятидесяти напевов чуйчуй-цян. Одна и та же мелодия в разных регионах становится основой песен с различными названиями и содержанием [115]. Это явление, характерное для народного искусства, определяется в Китае как «один источник, различные ответвления». Как уже говорилось, чуйчуй-цян имеет три основных вида напевов: гаоцян, пинбань и ицзыцян. На их основе в уезде Юньлун возникло множество модификаций: *пин-цян* (平板), *эхуан-цян* (二黄腔), *ку-цян* (昆腔), *даку-цян* (大哭腔), *додо-бань* (剁剁板), *сяшаньху* (下山虎) и т. д. Другие варианты встречаются в уезде Цзяньчуань — *цзин-цян* (净腔), *дань-цян* (旦腔), *шэн-цян* (生腔), *чоу-цян* (丑腔), *хайдун-дяо* (海东调), в уезде Хэцин — *шэн-цян*, *чжэн-бань* (正板), *люшуй-цян* (流水腔), *доэ-бань* (垛儿板), *дань-цян*, *даньгао-цян* (旦高腔), *цицзюйбань* (七句半), *яодань-цян* (摇旦腔), *фэнцзяосюэ* (风搅雪)

¹⁶. Все перечисленные варианты представляют собой вспомогательные напевы. Приобретая в различных региональных традициях разные названия и форму, все напевы чуйчуй-цян генетически связаны между собой.

Таким образом, музыкальными характеристиками китайской традиционной драмы чуйчуй-цян являются:

1) повторяемость мелодий, большая часть которых переходит из одной оперы в другую, представляя достаточно стабильный (иногда варьируемый) репертуар шаблонных песенных образцов;

¹⁶ Можно продолжить примеры различных ответвлений, получивших распространение на других территориях, например, в уезде Эюань: *ицзы-цян*, *лаомо-цян* (老末腔), *цзингао-цян* (净高腔), *даку-цян*, *дакухуан* (大哭皇), *дюдяо* (六调), *шаньпоян* (山坡羊), *гошань-дяо* (过山调), *эхуансяоку-цян* (二簧小哭腔), в городе Дали: *пин-цян*, *гао-цян*, *цзигао-цян* (急高腔), *шаньпоян*, *эхуан-цян*, *цицзюйбань*, *кухуантянь* (哭皇天).

2) постоянство формы сопровождения: драма чуйчуй-цян имеет свой оригинальный образец исполнения, свой особенный инструментальный ансамбль. Используемая мелодия отражает традиционный стиль китайской оперы, а особый отбор музыкальных инструментов придает звучанию уникальность.

3) определенная форма построения сцен, основанная на чередовании пения, инструментального звучания и сопровождаемых им танцев;

4) условность сценического воплощения, выражаемая символикой движений актеров и грима.

Достигнув своего расцвета в XVIII веке, уже в первой половине XX века музыкальная драма чуйчуй-цян практически исчезла со сцены. Сложная политико-экономическая ситуация в стране привела в это время к упадку театрального искусства. С 1976 года правительство Китая начало проводить новый курс в отношении культуры населяющих Китай малых народов. Одной из приоритетных задач стало сохранение и развитие самобытных видов искусства многонационального Китая. Таким образом, классическая музыкальная драма чуйчуй-цян получила новую жизнь в виде оперы байцзюй.

2. 2. Дабэньцзюй как предшественник оперы байцзюй

Другим предшественником оперы байцзюй стал *дабэньцзюй* — разновидность сказительного жанра *цзюй-и*¹⁷ (曲艺, где *цзюй* — «песня», *и* — «мастерство», «искусство»). Это излюбленный стиль пения байцев, который сохраняется до сих пор. Певческий стиль дабэньцзюй (大本曲, букв. «большая

¹⁷Цзюй-и — общее название широко распространенного в Китае сказительского жанра, включающего в себя более трехсот различных видов. Певец-сказитель поет легенды и сказания в песенно-речевой манере, аккомпанируя себе на каком-нибудь инструменте, часто в сопровождении небольшого ансамбля [7, с. 28].

песня» — «повествовательное», «нарративное» пение) появился в районе озера Эрхай, в красивом и плодородном крае, центре экономики, политики и культуры провинции Юньнань. Позже этот вид пения распространился по всему автономному округу. Благодаря богатым музыкальным традициям и яркой национальной характерности искусство дабэньцзю всегда пользовалось глубокой любовью у байцев. Оно было популярно не только в районах компактного проживания народности бай, но и за ее пределами.

Существуют три версии-легенды о происхождении дабэньцзю. Первая из них гласит, что в эпоху Тан один из правящих князей Наньчжао (738–925) подарил императору Китая стихи. Эти стихи в стихотворном размере шаньхуати по стилю были очень похожи на стиль дабэньцзю.

Согласно второй версии, близкие стилю дабэньцзю настенные письма появились в эпоху Мин в храме городка Сичжоу. (Сейчас они находятся в музее города Дали.) Эти письма сохранились на квадратной надгробной плите (стиль эпитафий на могилах чиновников).

Согласно третьей версии, драма дабэньцзю родилась в эпоху Мин, когда многие переселенцы из центральной части Китая перебрались в область Дали. На основе двух народных культур хань и бай появились пьесы в стихотворном размере шаньхуати [247, с. 12].

В исполнении дабэньцзю участвуют певец-солист и аккомпанирующий ему трехструнный щипковый инструмент типа лютни — саньсянь. В основе музыки дабэньцзю лежат основной напев *цзю-бань* (九板) и вспомогательный напев *шиба-дяо* (十八调) [247, с. 18]. Как следует из названия, для дабэньцзю характерны «долгие истории», повествовательные тексты. Их стихотворный

размер — шаньхуати. В нем повторяется структура с нечетным количеством иероглифов в каждой строке: 7+7+7+5 [247, с. 18].

Рассмотрим подробнее эти и другие особенности дабэньцзюй. Мелодия дабэньцзюй принадлежат к типу *цзюйпай-ляньчжуй* (曲牌联缀). В зависимости от содержания стихов создавая ее музыкант пользуется одним или несколькими основными мелодическими моделями (модусами). Если данный отрывок слишком длинен, то он объединяет в определенном порядке несколько модусов, чтобы придать исполнению более яркую эмоциональную окраску.

Обобщающее название мелодических модусов, лежащих в основе искусства дабэньцзюй — *цзю-бань*. Термин *бань* (板, букв. «такт», «метр», «модель метра») является одним из базисных музыкально-теоретических понятий, используемых китайцами. На основе одних и тех же мелодических модусов создаются различные стихотворные тексты. Существует девять образцов-модусов, используемых в дабэньцзюй: *гаоцян* (高腔, «высокий напев»), *пинбань* (平板, «ровный напев»), *да-ку-бань* (大哭板, букв. «сильное звучание напева»), *сяо-ку-бань* (小哭板, букв. «не сильное звучание напева»), *цуй-бань* (脆板, «прямой метр»), *да-ку-бянь-бань*¹⁸ (大哭赶板 букв. «сильный быстрый плач метра»), *сяо-ку-гань-бань*¹⁹ (小哭赶板, букв. «не сильный быстрый плач метра»), *инь-ян-бань* (阴阳板, букв. «инь и ян, женский и мужской метры»), *ти-шуй-бань* (提水板, букв. «водоподъемный метр»). [83, с. 30].

Вспомогательные мелодии *шиба-дяо* исполняются музыкальными инструментами. Для определения мелодических моделей в партии саньсянь используют термин *дяо* (调, «напев»). В дабэньцзюй существует около 18 традиционных напевов, которые называются *шиба-дяо*: *пи-па-дяо* (琵琶调), *пан-се-дяо* (螃蟹调), *синь-ма-цзюе-дяо* (新麻雀), *лао-ма-цзюе-дяо* (老麻雀调), *дао-цин-дяо* (道情调), *цзя-пу-дяо* (家谱调), *фун-цай-ми* (蜂采蜜), *сюе-ху-чи* (血湖

¹⁸ Сокращенно *бянь-бань* (边板).

¹⁹ Сокращенно *гань-бань* (赶板).

池 или *юй-хэ-чи* (玉河池), *иньян-дяо* (阴阳调), *сы-сян-лин* (思乡岭), *да-хой-дяо* (大会调), *вэнь-хунь-дяо* (问魂调), *бай-фо-дяо* (拜佛调, или *сянь-цзя-лэ* 仙家乐), *шан-фэнь-дяо* (上坟调), *цзи-дянь-дяо* (祭奠调), *фан-ян-дяо* (放羊调), *хуа-пу-дяо* (花谱调), *хуа-цзы-дяо* (花子调). Существуют и другие разновидности традиционных напевов *ши-сань-цянь* (дяо) Бэйцян: *цзя-пу-дяо* (家谱调), *лянь-хуа-ло* (莲花落, или *хуа-цзы-дяо*, 花子调), *фан-ян-дяо* (放羊调), *дяо-юй-дяо* (钓鱼调), *фань(-и)-дяо* (反义调), *цуй-лянь-чи* (翠莲池), *янь-шан-дяо* (验伤调), *шэнь-дяо* (神调, или «*вэнь-хунь-дяо*», 问魂调), *дуй-цзин-дяо* (对经调), *цзе-юань-дяо* (结缘调), *пи-па-дяо* (琵琶调), *хуа-пу-дяо* (花谱调, или *шу-хуа-мин*, 数花名) и др. [218, с. 60].

Содержание пьес дабэньцзюй зафиксировано не полностью. Некоторые ситуации требуют от исполнителя импровизации, отклонений от сюжета ради того, чтобы вызвать более яркие эмоции у слушателя. Важной особенностью дабэньцзюй выступает и так называемый принцип *и-цзы-син-цянь* — «петь слова по ситуации». Как уже говорилось, в далиском диалекте языка бай восемь тонов. Поэтому в конструкции фраз песни возникает значительное колебание интонации, что влияет на мелодию и приводит к большим интервальным скачкам.

В течение долгой истории существования искусства дабэньцзюй в разных районах Дали сформировались три различные школы его исполнения. Это: *Бэйцян* (北腔), *Наньцян* (南腔) и *Хайдун-цянь* (海东腔). Общим для всех них народным названием является *Саньцян* (三腔). Бэйцян знаменит простотой и удалью, в основном популярен в северной части области Дали. Наньцян известен богатством музыкальных форм и лиричностью, в основном распространен в южной части области Дали. Хайдун-цянь раньше был популярен в деревнях восточного берега озера Эрхай, но теперь, к сожалению, уже исчез. Причиной специфических различий явились разные диалекты языка байцев и различие его тоновой структуры в разных местностях. Хотя между школами наблюдалось различие, одновременно происходил и культурный обмен на основе взаимовлияния, что сделало искусство песенного исполнения дабэньцзюй более

многообразным [218, с. 56].

Большой вклад в развитие и распространение этого вида музыкального искусства сделал известный музыкант и певец, исполнитель дабэньцзюй Ян Хань (1892–1984) [247, с. 58]. После победы в освободительной войне (1945–1949) национальное искусство Китая испытало небывалый подъем. Наряду с остальными жанрами форма пения дабэньцзюй обрела второе дыхание, став основой для нового вида драмы, получившего название *минцзяньсяюси* (民间小戏, букв. «малая народная драма»). Заметим, что слово «малая» в ее названии не свидетельствует о ее небольшой продолжительности. Смысл в том, что она более упрощена по сравнению с классической драмой, в ней меньше условностей, больше пения и танцев. [85].

После провозглашения в Китае Китайской Народной Республики (1949), в 1954 году, исполняя заказ Коммунистической Партии Китая написать оперу о движении за кооперирование сельского хозяйства, местные музыканты (Ли Цинхай, Су Дань, Се Цзьянь, Чэнь Син) создали первую оперу «Жушэцяньхоу» (入社前后, букв. «До и после вступления в кооператив») на мелодии дабэньцзюй. Эта опера явилась новаторским явлением для театрального музыкального искусства провинции Юньнань, так как впервые исполнялась на мелодии дабэньцзюй, а не чуйчуй-цянь. Таким образом, форма народного спектакля использовалась в целях пропаганды.

Агентство Синьхуа сообщало в то время в докладе, что эта опера «обращается к реальной жизни китайского народа», то есть жанр исторической оперы дабэньцзюй развился в современную драму дабэньцзюй [247, с. 9]. Это

соответствовало задачам распространения коммунистической идеологии. Главными в драме дабэньцуй традиционно являлись ее музыкальная и пластическая стороны. Единого стандарта содержания в ней не было, и на сцене могли появляться картины современной жизни, которые нравились зрителям так же, как и сцены прошлого. Поэтому она хорошо подходила для отражения новых реалий жизни коммунистического Китая.

С 1954 по 1962 год появилось несколько новых пьес жанра дабэньцуй: «Баньцзя» (搬家, «Переезд на новую квартиру»), «Сисюнь» (喜讯, «Радостное известие»), «Фуцицинсай» (夫妻竞赛, «Производственное соревнование супругов») и другие. Приведем другие названия в переводах на русский язык: «Чжун Саньцинъ подает иск», «Цуй Вэньжуй рубит дрова», «Поиски в бамбуковой роще», «Прополка фасоли», «Люинь сушит обувь», «Встреча Нового года Чжандином», «Хулиган скандалит в харчевне» и т. д. [175]. Эти пьесы на современные темы описывали жизнь простых людей, а основным мотивом в них обычно являлась борьба добра со злом. Они написаны на основном наречии китайского языка хань, но при этом содержат отдельные предложения и даже абзацы на языке народности бай. Так, чиновники всегда произносят речи на языке хань, а простой народ говорит на своем родном диалекте бай. Один и тот же актер в рамках своей роли в пьесе мог говорить как по-китайски, так и на родном наречии, что на самом деле являлось характерным для реальной жизни того времени. Когда в тексте этих пьес приводится байский диалект, это отмечается точками, поставленными под каждым из иероглифов, обозначающих диалектное слово. Для малой народной драмы является характерным изображение в пьесах

мест действия, нравов, обычаев, музыки, персонажей, принадлежащих народу бай, в ней используются его легенды и предания. [85].

Как уже говорилось, основой нового национального искусства байцев — оперы байцзюй — стали оба рассмотренных выше жанра. Этому способствовало их существенное сходство. Между чуйчуй-цян и дабэньцюй есть много общего в плане мелодии и стихосложения, языка исполнения и репертуара. Сходны типы напева обеих. Общими для них являются «гаоцян» («высокий напев») и «пинбань» («ровный напев»).

В 50-х годах XX века пришедшее к власти народное правительство Китая создало по всей стране государственные национальные театры. Так в автономном округе Дали провинции Юньнань в 1956 году был основан национальный театр народности бай – опера байцзюй. За основу нового претворения жанра оперы были взяты традиционные музыкальная драма чуйчуй-цян и музыкально-песенная традиция дабэньцюй [245, с. 30].

Глава 3. Байцзюй: исторический и теоретический аспекты

3. 1. Краткий исторический очерк оперы байцзюй

Следующим этапом развития национальной оперы в автономном округе Дали стало создание профессиональной труппы байцзюй. 20 октября 1961 года Отдел пропаганды и агитации провинции Юньнань издал постановление «Объявление о создании четырех народных трупп», репертуаром которых стало местное национальное искусство: опера *дайцзюй* (傣剧, «опера народности дай»), опера *ицзюй* (彝剧, «опера народности и»), опера *чжуанцзюй* (壮剧 «опера народности чжуан») и *байцзюй* (白剧, «опера народности бай»). В феврале 1962 года организовалась театральная труппа байцзюй далийского округа. Позже в уездах Эрьюань, Цзяньчуань, Юньлун, Хэцин и многих других одна за другой организовывались художественные агитбригады и профессиональные труппы, которые основой репертуара которых стала опера байцзюй. [85].

Дабэньцзюй и чуйчуй-цян, сохранив все самое ценное, соединились и получили название «гэцзюйсицзюй» байцзюй (歌剧戏曲, букв. «опера-драма»), отличительной чертой которой стало разнообразие и новизна спектаклей. В том же году театральная труппа байцзюй далийского округа участвовала в первом театральном фестивале народной оперы в провинции Юньнань. Она показывала оперы «Ду Чаосюань» (杜朝选, «Охотник Ду Чаосюань»), «Хошаомофан» (火烧磨房, «Сожжение мельницы»), «Доу И сякэ» (窦仪下科, «Путь чиновника Доу И к карьере») и «Шангуань Хуа» (上关花, «Цветы в районе Шангуань»). Позднее в ее

репертуаре появились также оперы «Данаосицзин» (大闹西京, «Битва в Сицзин»), «Шуйчжайянь» (水寨演武, «Турнир в деревни Шуйчжай»), «Хэйшуйгуань» (黑水关, «Застава Хэйшуй»), «Лухуадан» (芦花荡, «Летучий пух семян тростника»), «Чжандининцин» (张丁迎亲, «Встреча Нового года Чжандином») и др. [175]. Как правило, в них соединялись музыкальные стили чуйчуй-цян и дабэньцуй, но считалось возможным и использование только одного из них. [85].

Руководители труппы байцзюй пригласили к участию в ней народных мастеров Ун Хань, Ли Чуньфан, Ян Шаожэнь, Хэй Минсин, Ли Юаньчжэнь и других, умеющих играть в музыкальной драме чуйчуй-цян и обладающих мастерством исполнения песенно-сказательного искусства дабэньцуй. Стремясь передать молодым актерам традиции музыкально-театрального искусства народности бай, они создали систему их подготовки. Из пекинского центрального театра песни и танца, из юньнаньской и сычуаньской оперных трупп были приглашены профессиональные преподаватели, которые обучали молодых актеров играть на сцене. Постепенно актеры овладевали необходимыми базовыми навыками. Одновременно драматурги работали над новыми произведениями на основе сценического творчества бай.

Результатом этой работы стало создание в 1964 году современных опер «Красный саньсянь», «Лянбаляньдао» (两把镰刀, «Два серпа»), «Красная слива горы Цаншань». В 1965 году опера «Красный саньсянь» исполнялась на фестивале современных драматических театров, проходившем в городе Чэнду провинции Сычуань Юго-западного Китая, и была с восторгом встречена зрителями. Не менее успешным было выступление труппы в Пекине в 1966 году.

[85].

Таким образом сложился новый вид драмы с музыкой, где оба основных компонента — текст пьесы и музыка — находились во взаимодействии и равновесии. В качестве типовых мелодических моделей (*цюйпай*²⁰ — 曲牌) при создании театральных арий активно применялись образцы шаньхуати из репертуара дабэньцуй; среди инструментов, сопровождающих певца, лидирующую роль продолжал играть сансянь. Обычно музыканты использовали по ходу пьесы один или несколько основных мотивов, объединяя их в единый комплекс. Мотивы эти подразделялись в свою очередь на основные — *цзю-бань* (九板) и вспомогательные — *шиба-дяо* (十八调).

В течение десяти лет Культурной Революции Китая (1966–1976) в соответствии с объявленной Мао программой «Учимся социализму» в стране провозглашались социалистические принципы. Социализму учили в школах, не допуская никакого «буржуазного» влияния. Все образование и культура были поставлены на идеологическую основу, знание основ социализма стало обязательным, во всех сферах науки, культуры, искусства вопрос классовой борьбы стал главным.

Следуя государственной политике, байская национальная оперная труппа создала несколько пьес, куда были включены песни и танцы, пропагандировавшие политику коммунистической партии. Сюжеты этих пьес брались из реальной жизни народа бай или из широко известного фольклора этих мест. В них

²⁰ Букв. «типичная мелодия» — в китайской театральной музыке этот термин означает инструментальную или вокальную мелодию, получившую статус формулы-клише и используемую в различных спектаклях [7, с. 230].

политизировано отображались значимые события истории народности бай.

В 1976 году Мао Цзэдун умер. В Китае закончилась Культурная революция, начались политические реформы, понемногу открывались границы для проникновения иностранного искусства и культуры. Одновременно правительство поддерживало и развитие традиционной культуры. Таким образом, современная китайская культура стала смешением традиционной культуры, коммунистических идей и европейского влияния, связанного с процессами глобализации. [85].

В области Дали многие драматурги, например, из байской национальной театральной труппы, имитировали отдельные черты западноевропейской оперы, чтобы более соответствовать вкусам зрителей, готовых к восприятию новых веяний в искусстве: утрачивалась ярко выраженная символика оформления сцены, когда каждая деталь заключала в себе глубокий и привычный смысл. Если раньше стол и стул, одиноко стоящие на сцене, могли символизировать крепость, замок или храм, а иногда и императорский дворец, то теперь они воспринимались более реалистично. Декорации стали служить лишь фоном к происходящим на сцене событиям. Появились произведения, более соответствующие современности: «Тучка, ждущая возвращения мужа» (драматурги Ян Мин, Чэнь Син, Чжан Цзичэн; режиссер Чжан Шуюн, композитор Чжан Шаокуй), «Союз гор Цаншань» (драматурги Се Цзыянь, Чжан Цзичэн, Хэ Ханьчжун; режиссеры Чэн Цзягуан, Чэн Пэйгэн; композиторы Чжан Шаокуй, Сюй Шибань, Ян Кэюн), «Княгиня Байцзе» (драматурги Се Цзыянь, Чжан Цзичэн, Хэ Ханьчжун; режиссеры Чжан Шуюн, Ван Сяолин; композиторы Дао Ишу, Чжан Шаокуй, Ян Кэюн), «Децюаньэрньюй» (蝶泉儿女, букв. «Сыновья и дочери у родника бабочки»; драматурги Чэнь Син,

Цзяньхуа; режиссеры Ли Цюньфэнь, Сяо Пу; композиторы Ин Маоцюань, Ян Кэюн) и другие.

Вместе с тем, в своей основной структуре опера байцзюй сохраняла традиционные черты китайского театра. Начиная с 1980-х годов, для нее стало характерным смешение драматического и собственно оперного жанра. Такая комбинация не была неестественной, но имела свои особенности. Например, в пьесе могла быть оперная структура, но одна или две сцены являлись чисто драматическими, без пения. Иногда вся пьеса была драматической, но некоторые сцены больше соответствовали жанру оперы. Бывали и такие пьесы, где основная структура соответствовала опере, а некоторые сцены жанру балета, или же в плане музыки и пения были похожи на оперу, но при этом содержали акробатические движения. В одной и той же пьесе различные жанровые компоненты могли оставаться четко различимыми. В этом случае важную роль в создании единства спектакля играл режиссер. Например, если пьеса по структуре была ближе опере, и музыка являлась ее основным компонентом, то режиссер, репетируя на сцене, акцентировал в спектакле драматическое действие. И, наоборот, если структура пьесы была ближе драматической, то он мог изменить форму декламации и игры актеров таким образом, чтобы приблизить восприятие спектакля к музыкальному²¹. Это создавало трудности для работы режиссеров, заставляя их расширять свою специализацию и кругозор, но одновременно способствовало плодотворному развитию *байцзюй*.

²¹ О равном значении в байцзюй драматической и музыкальной составляющих свидетельствуют ее современные исполнители. Так, в ответ на вопрос о роли музыки в байцзюй все опрошенные автором диссертации актеры сказали, что роль музыки в этих спектаклях бывает различной. По словам одного из них, «в одних спектаклях музыка играет первостепенную роль, в других — только сопровождает действие» (См. Приложение А, с. 183–186).

Наиболее известными примерами опер байцзюй этого периода явились «Шотан» (说唐, «Обозрение династии Тан»), «Лего» (列国, «Много княжеств»), «Фэншэньбан» (封神榜, «Причисление к лику святых»), «Лян Шаньбо и Чжу Уинтай» (梁山伯与祝英台, «Любовь между Лян Шаньбо и Чжу Уинтай»), «Хунлоумэн» (红楼梦, Сон в красном тереме») и другие. В них встречались как мифологические и исторические, так и современные сюжеты. (Комедийные сюжеты использовались в байцзюй редко.)

Поражает многообразие сюжетов и практически отсутствие повторов в наименованиях пьес. Их главные персонажи соответствуют общепринятым аплуа: герой-храбрец, старик (их может быть в пьесе несколько), молодая кокетка, шут (комик). Каждый спектакль имеет несколько частей, сцены мирной жизни часто чередуются с военными эпизодами.

В пьесах преобладают сюжеты нарративного характера, повествующие о жизни как простых людей, так и вельмож, и чиновников. Примером одного из популярных мифологических сюжетов может служить упомянутая выше драма «Тучка, ждущая возвращения мужа». Среди произведений, сюжет которых отражает реалии современной жизни, известна посвященная экономической реформе в китайской деревне 1980-х годов опера «Белая луна, белая сестра» (白月亮, 白姐姐). Примером исторической драмы является названная выше опера «Княгиня Байцзе», созданная в 2006 году коллективом авторов. Постановка этой большой оперы вызвала небывалый отклик у слушателей и критики [250]. Она действительно впечатляет своим сюжетом, раскрывающим трагическую судьбу главной героини, которая не осталась в стороне от больших исторических

событий, связанных с идеей образования мощного китайского государства, и своим мудрым поведением способствовала объединению страны. [82, с. 15].

Как и многие другие народы Китая, байцы и ханьцы глубоко усвоили значение морально-воспитательной функции искусства, согласующейся с конфуцианским учением. Поэтому и традиционный, и современный музыкальный театр воспринимается ими не как «развлечение», а как один из способов выражения религиозно-нравственных идей, героико-патриотических чувств, лирических переживаний. Сюжеты музыкальных драм — это собрание человеческих поступков, добрых и прекрасных, мудрых и низменных. При этом важен не столько эстетический, сколько морально-этический аспект воздействия драматического искусства на зрителей.

Опера байцзюй исполняется на ханьском и байском языках. У байцзу нет собственной письменности, поэтому, как и многие другие национальные меньшинства Китая, они используют общекитайское иероглифическое письмо. При этом, если читать эти иероглифы на языке байцев (как и на других языках национальных меньшинств), они могут звучать совершенно иначе, чем на ханьском языке.

Говоря о языке народности бай, напомним, что этот народ в течение долгого времени подвергался культурному влиянию основной народности Китая хань. Как уже упоминалось, национальная опера чуйчуй-цян исполнялась на ханьском и байском языках. Эта особенность сохранена и в опере байцзюй. Тексты на двух языках могут сменять друг друга. Но возможно и использование в одном и том же фрагменте оперы стихов на обоих языках. Этот прием называется термином

хань-цзя-бай.

Заимствования из китайской культуры и байское произношение китайских иероглифов в опере расширяют пространство распространения музыки байцзюй. Тем самым, принимая внешнее воздействие, музыка байцзюй не только сохраняет национальные традиции, но и естественно воспринимается в более широком общекитайском пространстве. Местная культура и культура, пришедшая извне, сосуществуют, благодаря чему древняя, глубокая, яркая и живая музыкальная традиция народности бай развивается по сей день. В наше время опера байцзюй фактически стала одной из разновидностей классической китайской музыкальной драмы с определенной литературной, музыкальной и исполнительской формой, значительно обогатившей общекитайскую культуру.

3. 2. Элементы оперы байцзюй

3. 2. 1. Литературная составляющая оперы байцзюй. В основе каждого либретто оперы байцзюй лежит поэтическая или нравственная идея. Она является сконцентрированным выражением концепции китайского классического искусства (поэзии, живописи и каллиграфии, музыки, танца и др.). Идея — это воплощение его эстетического и этического идеала. Современная опера байцзюй черпает поэтические идеи из истории, красоты местной природы, удивительных и прекрасных песен и легенд байцев, повествующих об их стремлении к нравственному совершенству, счастью и о борьбе добра и зла.

Богатейшим источником сюжетов для байцзюй является история

государства Наньжао. Об одном из трагических ее эпизодов повествует опера «Княгиня Байцзе». В начале династии Тан в области озера Эрхай существовали шесть независимых от Центрального Китая княжеств, которые назывались «шесть Джао» («джао» значит «княжество»). Князем одного из них — Меншен Джао — был Пилогэ. В 738 году коварный Пилогэ убил князей пяти других княжеств Наньджао и стал единственным правителем области Дали. Одним из убитых им князей был Байцзе. Приведем фрагмент пятой сцены из оперы «Княгиня Байцзе» (она называется «Поиск мужа»). В ней рассказывается о встрече вдовы князя Байцзе и его убийцы — Пилогэ. Когда княгиня узнала, что ее муж погиб, она решила отомстить Пилогэ. Княгиня подъезжает к дворцу Пилогэ. В это время генерал Меншен Джао Джанцзянь дает команду солдатам стрелять из лука, чтобы убить княгиню. Пилогэ удерживает генерала. Он приглашает княгиню войти в дворец. Начинается их диалог. Князь спрашивает княгиню: «Ты хочешь убить меня, чтобы отомстить за мужа?» Княгиня Байцзе отвечает: «Хочу убить тебя тысячу раз!» В ответ на ее слова Пилогэ говорит: «Хорошо! Я дам тебе шанс!» Он командует генералу: «Сейчас же готовь свадьбу для меня с княгиней и сообщи людям шести княжеств, что я женюсь на ней!» Байцзе говорит: «Я знаю, что ты хочешь жениться на мне чтобы успокоить жителей шести княжеств!» Пилогэ отвечает: «Когда будет свадьба, ты можешь взять этот меч, — он отвязывает свой меч и дает княгине, — это будет для тебя лучшая возможность убить меня! Я хочу поспорить с богом: если бы не стану мужем Байцзе, хочу стать чертом!» Байцзе отвечает: «Хорошо! Я согласна поспорить с тобой на свою жизнь!». В этом кульминационном фрагменте байцзюй воплощена идея столкновения зла (в

чистом виде воплощенного в поступках Пилогэ) и благородного гнева супруги, стремящейся защитить честь погибшего мужа.

Выражением вечных нравственных законов является также сюжет байцзюй «Белая луна, белая сестра». События этой оперы относятся к современности: фоном для развития сюжета становятся экономические реформы и политика открытости в Китае 1980-х годов. Герои оперы — простые люди, ее сюжет довольно незамысловатый, бытовой, но при этом он ясно воплощает этические идеалы. У главной героини драмы — крестьянки по имени Аюэ — есть муж Алун. Алун стал бизнесменом и быстро разбогател. Став богатым, он развелся с Аюэ, потому что у него появилась другая женщина. Аюэ не смогла примириться с этим и решила покончить с собой, — она прыгнула в море. К счастью, молодой рыбак по имени Нанге увидел это и спас ее. Нанге часто навещал спасенную им женщину. В конце концов они полюбили друг друга и поженились. Нанге и Аюэ открыли свою фирму, и их дела шли все лучше и лучше. Через какое-то время у них уже была своя фабрика. В это время Алун, первый муж Аюэ, попал в аварию. Его вторая жена бросила его. Жизнь Алуна явно не удалась. Когда Аюэ узнала об этом, она решила помочь Алуну, несмотря на горе, которое он принес ей. С ее помощью Алун вышел из тяжелого положения. Сюжет этой драмы пробуждал в людях присущие им добрые чувства, показывал, как можно платить добром за зло. Основываясь на простой бытовой истории он, в то же время, в доступной форме воплощает идеи, близкие конфуцианству.

Песни байцев, включенные во многие байцзюй, наполнены поэтическими метафорами, вдохновленными удивительной красотой природы Юньнань. В этом

смысле показательным является фрагмент байцзюй «Тучка, ждущая возвращения мужа». Юноши и девушки поют хором традиционную народную песню: «В апреле наступил праздник Жао Шаньлинь, от звуков музыки сотрясается город Тайхэ, феникс из гор Цан улетает в бамбуковую рощу, а морской бобер переворачивается в озере Эрхай. Весна в природе не завершается, нужно петь о вечнозеленых соснах и тысячелетней любви, подобных солнцу и луне». Взаимосвязь благоухающей красоты природы и высоких чувств героев находит свое отражение во многих других пьесах. В тексте пьесы «Княгиня Байцзе» читаем: «В окрестностях озера Худе — роскошный весенний пейзаж, бабочки летают в цветах, парами стремительно перемещаются с места на место, мотыльки прячутся в рукаве государя, соболезнают ему». Посредством таких приемов, как сравнение и метафора, автор изображает здесь парой бабочек любящих супругов. Мужу нужно отправляться в дальний путь, жена не хочет разлучаться с ним. И, когда муж должен покинуть ее, она просит взять его с собой пару бабочек, которые будут всегда напоминать ему о ее любви. Бабочки, родник, весенний пейзаж являются прекрасной метафорой их счастья, красоты их жизни.

Традиционная китайская опера наполнена живописной выразительностью и метафоричностью. Приведем еще несколько характерных примеров. В либретто байцзюй «Пара одиноких гусей» говорится об одиночестве: «Селезень и утка не являются парой, палочки для еды тоже непарные, я – одинокий гусь, покинувший стаю, одинокому гусю остается ночевать лишь в холодном лесу». Старшие братья сравниваются в этом либретто с пчелами, младшие сестры — с лепестками цветов: цветы любят медоносных пчел, а пчелы любят цветы; пчелы полетели опылить

цветы, стоило им улететь, как цветы распустились... Бабочки, селезни и утки, медоносные пчелы, дикие гуси, цветы, ветер, лепестки, небесный свет — эти и другие реальные явления природы становятся элементами воображаемого пространства, воплощающими гармонию человеческой природы и мироздания. Выражая идею произведения через переплетение чувств и образов, автор китайской оперы придает ей эстетическое очарование.

С давних времен развитие поэзии было неразрывно связано с музыкой, поэтому стихотворениям зачастую присуща тонкая музыкальность. Кроме прекрасной идеи, либретто китайской оперы обладают и прекрасной формой. Ее красота выражается в ритмической согласованности. Ритм китайских стихотворений чрезвычайно четкий, особое внимание уделяется сочетанию слов и тонов. Особенностью китайского языка, как известно, являются односложные слова и тоновая природа. Поэтому основой стихосложения являются:

- 1). Соотношение ровных и неровных тонов, чередование которых придает стиху музыкальность, разнообразие и согласованность;
- 2). Симметричное соотношение количества слов и слогов в рифмованных текстах, особенно в регулярных стихах;
- 3). Наличие рифмы — обычно в виде согласования окончаний строк в стихе.

Для придания звучанию стиха музыкальности важны также приемы аллитерации и ассонанса. На выразительность произнесения стихов в значительной мере влияет и сочетание их ритма с изменениями темпа речи, позволяющими вызвать у публики глубокий эмоциональный отклик. При исполнении байцзюй эти изменения темпа во многом зависят от вкуса и

понимания пьесы и музыки исполнителями.

Выше уже шла речь о роли в опере байцзюй традиционного для поэзии байцев стихотворного размера *шаньхуати*. Остановимся на нем и на других прообразах стихотворных текстов либретто байцзюй подробнее. Опера байцзюй возникла на основе нескольких классических форм древней китайской поэзии. Одним из ее литературных прообразов стала классическая китайская песенная традиция *ши*, от которой до наших дней дошли только стихотворные тексты. Эту песенную традицию также называют стихотворной формой династии Тан *ши* (618–907). Другим прообразом байцзюй стала стихотворная форма *цы* династии Сун (960–1279). Исходя из этого, изучение литературной составляющей китайской оперы может дать богатый материал для исследования эволюции языка китайской поэзии, в том числе, поэзии провинции Юньнань.

Литературная основа оперы байцзюй представляет особый интерес как источник знаний об историческом культурно-языковом наследии не только области Дали, но и Центрального Китая. В то время как классический сценарий оперы байцзюй берет свое начало в далекой Центральной китайской равнине, язык байцзюй естественным образом вобрал в себя самое лучшее, что было в литературном языке области Дали. Таким образом высокий литературный язык соединяется в байцзюй с простонародным языком народности бай.

Как говорилось выше, язык народности бай принадлежит к китайско-тибетской ветви, и, в зависимости от диалектов, имеет от шести до восьми тонов. Интонация, рифма и тон имеют свои особые законы. Гласные разделяются на ненапряженные и напряженные; тоны языка бай — на длинные и

краткие, высокие и низкие, благодаря чему возникает интонационная подвижность и музыкальность речи. Подвижность интонации при произнесении текста либретто опер байцзюй придает им также их двуязычие: как говорилось выше, в них есть китайский (ханьский) язык и язык бай, а китайские иероглифы при чтении на языке бай приобретают другое звучание. (Если читать эти иероглифы на разных диалектах, то возникает изменение тонов.)

Как и в традиционной опере чуйчуй-цян в диалогах и монологах герои оперы байцзюй говорят по-разному в зависимости от социального положения. Так, знатные люди произносят слова с использованием юньнаньского диалекта с сильным акцентом народности бай (что свидетельствует о более высоком положении героя), а простолюдины — на чистом языке бай.

Литературный язык либретто оперы байцзюй подчиняется содержанию и стилю, музыка подчиняется языку, а аккомпанемент подчиняется пению. В музыке байцзюй движение мелодии в значительной мере обусловлено тоновой природой языка, а направление этого движения тоже в значительной мере совпадает с изменением тонов слов.

Одним из источников для создания являлись древние пьесы чуйчуй-цян, принесенные в провинцию Юньнань из Центрального Китая. Либретто байцзюй фактически явилось перенесением на местную почву классического образца чуйчуй-цян с последующими вкраплениями элементов народной культуры (прежде всего, ее языковой составляющей) и добавлением современных сюжетов.

Основная стихотворная форма байцзюй — шаньхуати — в большей мере была воспринята от другого важнейшего предшественника —

песенно-музыкальной народной традиции дабэньцзюй области Дали. Шаньхуати была взята за основу стихотворных текстов оперы байцзюй как устоявшаяся традиционная стихотворная форма. Раньше она уже была заимствована в классическую оперу чуйчуй-цян области Дали, уживаясь в ней вместе с основными стихотворными классическими формами *ши* и *цы*. [82].

Как уже говорилось, стихотворная форма шаньхуати (или шаньхуати-ши) характеризуется четкой структурой предложений и строго установленными ритмами стиха. Она сформировалась при династии Мин в области Дали [245, с. 47]. Например, мы встречаем шаньхуати в поэме «Память о диком цветке Юнцаньэр» (1450) поэта народности бай Яна Фуиза, написанной во время правления династии Мин. Эта лирическая поэма написана на байском языке.

Шаньхуати в народных песнях байцзю занимает довольно прочное положение. В *байцзю-дяо* («Песнях горцев»), *хань-дяо*, *сяо-дяо*, *дагэ-дяо*, балладах, повествовательных песнях, песнях для детей и других часто используются те или иные варианты шаньхуати.

Форма шаньхуати состоит из двух строф. Базовым для нее является наличие четырех строк с нечетным количеством слов (иероглифов). Количество иероглифов бывает различным. Первая строка в классическом шаньхуати содержит три иероглифа, потом следуют две строки, состоящие из семи и одна — из пяти иероглифов. Таким образом, схема первой строфы: 3+7+7+5. Вторая строфа состоит из четырех строк, три из которых включают по семь иероглифов, а последняя — пять. Схема второй строфы: 7+7+7+5.

Последние слова в строках рифмуются. Как правило, в восьмистрочной

строфе совпадают окончания четных строк, однако встречаются и другие варианты рифмовки. Очень широко используются *чэнь-цы* (вспомогательные слова) и *чэнь-цян* (衬腔), некоторые из которых становятся важными элементами структуры либретто.

Приведем несколько примеров сказанному в Таблице 2.

Таблица 2

Китайский текст	Русская транслитерация	Перевод на русский язык
1. Фрагмент либретто оперы «Княгиня Байцзе».		
蝴蝶泉边春光艳	ху-де-цюань-бянь-чунь-гуан-янь	Весной над прудом в солнечном потоке танцуют бабочки.
花飞蝶舞两翩迁	хуа-фэй-ву-де-лян-пянь-цянь	Лепестки кружатся. О, как они друг друга любят!
捉对蝶儿藏君袖	чжо-дуй-де-эр-цан-и-сю	Поймаю несколько и мужу принесу, чтоб помнил о моей любви и ею дорожил.
使君长爱怜	ши-цзюнь-чан-ай-лянь	Он сжалится над нашей судьбою!
2. Фрагмент либретто оперы «Пейзаж Цанэр».		
十九峰系玉带云	ши-цзю-фун-цзи-юй-дай-юнь	На вершине Шицзю-фун завязано облако как лента белой яшмы.
十八溪水向东流	ши-ба-си-шуй-сян-дун-лю	Горный поток Шиба-си течет на восток.
山如翠屏水如镜	шань-жу-цуй-пинь-шуй-жу-цзин	Гора похожа на зеленую ширму, вода похожа на зеркало.
四季春意稠	сы-цзи-чунь-и-чоу	Все четыре времени года как четыре ясных весны.

Кроме обычного стихотворного размера шаньхуати 7+7+7+5 в опере байцзюй также используются другие размеры, присущие классическому виду оперы чуйчуй-цян.

Встречаются случаи варьирования ритмической схемы шаньхуати, связанного, в том числе, с предназначением стиха для вокального исполнения, или,

например, с желанием придать звучанию стихов легкость и движение. Приведем в качестве примера отрывок из либретто оперы «Люинь-цзи» (Таблица 3).

Таблица 3

Китайский текст	Русская транслитерация	Перевод на русский язык
1. Фрагмент либретто оперы «Люинь-цзи».		
英台提起笔 两眼泪汪汪 拜上梁兄莫心伤 今日写期药单来 十一分难当	интай-ти-ци-би лян-янь-лэй-ван-ван бай-шан-лян-сюн-мо-синь-шан цзинь-жи-се-ци-яо-дань-лай ши-и-фэнь-нань-дан	Интай берет кисть С глазами, полными слез. Она хочет передать Лясюню, что не надо скорбеть. Ей нужно придумать лекарство от глубокой грусти разлуки. Сегодня у Интай тяжелое настроение.

Текст данного отрывка рифмуется на «ан» (этим звуком завершаются вторая и третья строки). Но четвертая строка оканчивается на «лай» (来). Здесь (несмотря на то, что обычно четвертая строка — последняя) рифма отсутствует. Это приводит к так называемому «переходу» или «пропуску». Рифма восстанавливается последней (пятой) строкой с конечным вновь рифмованным звуком «дан» (当).

На рифму влияет также соотношение тонов в произношении на байском диалекте. Примером может служить отрывок из оперы «Сань-фан-гань» (Таблица 4).

Таблица 4

Китайский текст	Русская транслитерация	Перевод на русский язык
1. Фрагмент либретто оперы «Сань-фан-гань».		
喷呐演奏吹吹腔	со-на-бань-цзоу-чуй-чуй-цян юэ-фу-гу-е-нао-и-чан	Сона сопровождает оперу чуйчуй-цян. На сцене тесть и зять пытаются

岳父姑爷闹一场 世间私欲少膨胀 人和家和喜洋洋	ши-цзянь-сы-юй-шао-пэн-чжан жэнь-хэ-цзя-хэ-си-ян-ян	выяснить на чьей стороне правда. Эгоизм, корысть. Они мешают людям жить в гармонии и радости.
-------------------------------	--	---

Конечный звук «цян» (腔) первого предложения по мелодии относится к ровному тону. Тон конечного звука «чан» (场) из второго предложения является ломаным. Тон конечного звука «чжан» (胀) в третьем предложении также ломаный. Тон конечного звука «ян» (洋) четвертого предложения относится к ровному тону. Таким образом, при рифмовке всех строк на один и тот же слог «ан» рифму создает выражающее колебания интонации чередование и сопоставление ровных и ломаных тонов. Такого рода примеры трансформации рифмовки концов строк с помощью сопоставления ровных и ломаных тонов в их произношении характерны и для других либретто байцзюй (например, они встречаются в тексте оперы «Тучка, ждущая возвращения мужа»).

Таким образом, принадлежа современному искусству, так называемой «новой национальной опере Китая», байцзюй играет роль и в сохранении литературного наследия, прежде всего, наследия традиций чуйчуй-цян и дабэньцзюй, воплощающих богатую многовековую культуру местного народа.

3. 2. 2. Танец в традиционной китайской культуре и в опере байцзюй.

Танец в китайской опере является «языком тела», в котором каждое движение имеет непосредственное значение и влияет на развитие сюжета [241]. Танцы вместе с песнями используются как средства воплощения сюжета этапов его

развития, содержащего воззвание, повествование и восхваление. По содержанию танцы можно разделить на два типа — повествовательные и лирические. Таким образом, через пластическое движение танцев возможно символическое воплощение всех смысловых элементов оперы.

Записи, описывающие танцы, сохранились в Китае с древних времен. Современная культура танца берет свое начало с «Да У» (大武, букв. «Большая гимнастика») периода Чжоу (1046–771 годы до н. э.) и со времен «Цзюгэ» (九歌, букв. «Девять од») Царства Чу (1042–223 гг. до н. э.). Искусство «Да У» символизировало культуру района северного бассейна реки Хуанхэ, «Цзюгэ» выражало культуру народов южного бассейна реки Хуанхэ. Известный сюжет, описанный в «Да У», посвящен истории о политической борьбе в Китае и о том, как князь Чжоу разобрался с происшествиями внутри страны. Этот очерк представляет собой описание исторических событий, но не передает индивидуальных черт человеческих образов. Повествование в поэме «Девять од», напротив, посвящено образам людей, энергичных духов, чувствам возлюбленных и, в конце концов, любви. В изложении сюжета в «Да У» и в создании образов людей в «Девяти одах» танцы играют разную роль: в движениях «Да У» на первый план выходит повествование о конкретных событиях, в «Девяти одах» — о силе чувств, в выражении которых меньше конкретики и больше поэзии.

Во время правления династии Хань театральные танцы вобрали в себя огромное количество народных элементов, а позднее, при династии Тан в них проявилось влияние иностранной культуры, особенно стиля западных танцев. Типичными для этих двух периодов можно назвать танец династии Хань

«Дунхайхуангун» (东海黄公, букв. «Герой Хаунгун на Восточном озере») и спектакль династии Тан «Таяонян» (踏摇娘, букв. «Топот служанки»). Танец «Дунхайхуангун» демонстрирует борьбу между людьми и животными, отражает особенности народной магии, — это волшебный спектакль, который сохранился с давних времен. Люди и звери воют в нем друг с другом, и трагический исход этой ссоры неизбежен. В «Таяонян» с помощью танцев выражается ссора между рабом и комиком, — смех сквозь слезы. В нем описываются человеческие взаимоотношения, несчастье и жестокость. В нем сочетаются элементы комизма и печали.

Все базовые шаблоны танцев современной китайской оперы берут начало в искусстве *куньцюй* (昆曲)²² [246]. Важной идеей этого искусства является круговое движение. Хотя танец классической китайской оперы содержит и прямые движения, движение по кругу подчеркивается в нем особо, символизируя «повторяющийся путь» и «восстановленные принципы». В некотором смысле кольцевое движение, «восстановление» воплощает идею «высшего начала».

Артист китайской оперы и ученый Ван Пин говорил: «В традиционной китайской опере сюжет описывается с помощью четырех умений — пения (唱), декламации (念, «чтение вслух»), актерской игры (做, букв. «делать») и владения приемами боевых искусств (打). В них имеется как внутренняя составляющая, так и внешняя, — посредством формы описывается сюжет, внешние движения выражают человеческие мысли и чувства, начиная от самых простых жестов и

²²*Куньцюй* (昆曲, букв. «Куньшаньские мелодии»), популярная местная музыкальная драма провинции Цзянсу (конец периода Юань).

заканчивая сложными акробатическими навыками — все они содержат в себе наполненные богатым содержанием танцевальные движения, все это называется жестикуляцией» [101]. В традиционной китайской опере есть разнообразные типы жестикуляции, выражающие действия различного характера, зависящие от сложного реквизита — одежды и украшений, связанные с акробатикой, фехтованием и др. Китайская опера включает в себя и танцы различных персонажей: тигра, обхватывающего голову руками, знамя, развевающееся на ветру, руку, держащую край платья и другие; на сцене актеры торопливо передвигаются мелкими шажками, а также стоят на ладонях, плечах, переплетая обе руки, передвигаются на коленях и выполняют другие движения, в том числе, заимствованные из стиля монголов.

Древние формы танцев китайской оперы основаны на соединении образов кочевого скотоводства и культуры обработки земли. Можно сказать, что в сочетании этих двух типов танцев противопоставлено мужское и женское начала — образы воинов-героев и женщин, занятых домашним хозяйством. Женские персонажи с более тонкими и плавными движениями восходят к движениям, связанным с возделыванием почвы и бытовой лепкой.

Важной категорией при осмыслении танцевальных движений китайской оперы является «красота» — эстетическое совершенство. Основные движения в ее танцах воплощают «самосозерцание» тела, производящего прекрасные движения. Таким образом, находясь «на седьмом небе от радости» тело «материализует» «истинный смысл, когда желание спорить уже угасло» [151]. Такое понимание эстетики танца проявляется и в восприятии китайцами танцев других народов. В

процессе сравнительного изучения китайских и иностранных танцев ученые выяснили, что китайцы восхищаются в западных (европейских и американских) танцах человеческой красотой, в особенности связанной с моральными идеалами, в то время как выходцы из стран Европы и Америки также больше акцентируют именно физическую красоту [121, с. 231].

Все вышеизложенное относится и к танцевальной культуре народности бай. Танцевальные движения в опере байцзюй основаны на народном искусстве и традиции чуйчуй-цянь, о которых говорилось выше. Фактически они являются синтезом названных традиций.

3.2.3. Театральный грим в традиционной китайской культуре и в опере байцзюй. Историю театрального грима в Китае можно проследить с древних времен. Во время династии Хань широчайшее хождение имели различные техники нанесения макияжа, который использовался скорее для украшения, чем с целью прояснения сценической функции, социального статуса, возраста или характера персонажа. «Косметика» (нанесение пудры, подведение бровей, губ) украшала лица людей, но не создавала художественные образы.

Во время династии Тан в танцах под музыку и театре пудра и тушь для бровей уже считались гримом. Ли Фан (925–996) в период династии Сун в 496 главе «Записок Тайпингуанцзи» писал, что во времена династии Тан господин Лу Сян решил стать правителем области, в то время, как трое солдат подшучивали над ним, в том числе один из них ради забавы разукрасил свое лицо тушью и одел халат. Макияж придавал ему божественный вид, и он, пританцовывая, выходил из

здания. Во времена династии Сун чиновник и писатель Кун Пинчжун (1044–1111) в произведении «Сюй Шишо» написал, что князь поздней династии Тан, Ли Цуньчжусам наносил косметику на свое лицо и танцевал вместе с артистами в императорском дворце. Очевидно, что такого рода макияж использовался не просто для красоты, а для исполнения роли, то есть в качестве грима.

При династиях Сун, Цзинь и Юань развитие Юаньской драмы стимулировало и эволюцию грима. В то время в Юаньской драме уже имелись амплуа действующих персонажей, а также сформировались два основных вида нанесения макияжа: ненакрашенное и ненапудренное лицо (без косметики) и крашеное лицо с гримом. При первом варианте грима (без косметики) не требуется наносить цвета и линии на лицо актера, а нужно всего лишь слегка подрисовать брови и украсить его. Такой макияж в основном используется положительными героями. Крашеное лицо (главным образом двух цветов: черного и белого) с гримом, пудрой и тушью для бровей используется для макияжа клоунов или отрицательных персонажей. Главная цель такого макияжа — подчеркнуть их комизм и сарказм.

Помимо вышеописанных двух основных техник нанесения макияжа, в Юаньской драме возникли и особые типы наложения грима для положительных героев с несдержанным, резким характером. Образцы гримов трех династий (Сун, Цзинь и Юань) до сих пор не обнаружены, но, исходя из оставшихся цветных статуэток и фресок китайской оперы (например, цветная деревянная статуэтка китайской оперы династии Цзинь в городском уезде Хоума провинции Шаньси и фреска китайской оперы Юаньской династии города Хунтун провинции Шаньси),

мы можем составить общее представление об искусстве нанесения макияжа того времени. В период правления династий Сун, Цзинь и Юань образцы гримов выглядели довольно примитивно.

Период с середины правления династии Мин и до середины правления династии Цин стал временем создания классических образцов театральных гримов, чему способствовали две причины: совершенствование сценариев пьес и классификации амплуа действующих лиц. Так как в сценариях этого периода присутствовало большое количество действующих лиц, появилась необходимость четко обозначить с помощью грима их социальное положение, характер, моральные качества и т. д. Типичные амплуа, для каждого из которых применялся свой грим: пожилой мужчина, воин-герой, пожилая женщина, молодая служанка, женщина-воин, комик-воин и др.

Сохранилось немного изображений образцов театрального грима династий Мин и Цин. Одна из известных коллекций принадлежала актеру пекинской оперы первой половины XX века Мэю Ланьфану. Сейчас доступны для изучения 56 образцов грима династии Мин из его коллекции: 15 образцов грима главных действующих лиц и 41 образец грима святых и привидений. Окраска лиц на этих образцах бывает красной, черной, синей, зеленой, огненно-красной; брови и глаза могут быть изогнутыми, прямыми, широкими, узкими и др. Лоб, щеки, нос, контур губ и другие части лица практически не раскрашивались, поскольку такой грим считался грубоватым и простым.

Цвета грима времен династий Мин и Цин уже приобрели устойчивое символическое значение, отображая моральные качества персонажей и их

характер. Красный традиционно обозначал искренность, фиолетовый — почитание, черный — позитив, розовый — почтение, белый — коварство, масляный белый — высокомерие, желтый — жестокость, серый — жадность, синий — злость, зеленый — вспыльчивость. Помимо основных цветов для нанесения контура грима использовались смешанные.

Существовало три основных способа нанесения краски: галочки, мазки и комки. Для нанесения штрихов нужно было, чтобы кончик кисти был острым, прозрачным и четким; узоры на лице должны были быть живыми, округленными, гладкими и изящными, форма лба — естественной. До нанесения грима лицо протирали вазелином или глицерином, чтобы масляные краски не нанесли ущерб коже. После нанесения грима считалось необходимым посыпать кожу тонким слоем порошка, чтобы струящийся пот не испортил грим.

Как говорилось выше, в предшественнице оперы байцзюй — чуйчуй-цян — при исполнении традиционного репертуара использовался грим, имеющий символическое значение. Традиция его использования в чуйчуй-цян установилась в период правления династии Цин. Базовыми символическими трактовками, упоминавшимися выше, наделялись в чуйчуй-цян красный, белый, черный, а также желтый, зеленый и синий цвета грима. Форма маски обычно была подобна силуэту головы животного с выпуклым лбом, скрюченным носом и огромным ртом. У большинства персонажей на щеках маски был изображен огонь, под глазами — белые круги. Для того, чтобы изобразить свирепое и жестокое лицо (обычно в масках фей и привидений) между носом и ртом рисовали клыки.

Вместе с тем, на практике искусство создания театрального грима

чуйчуй-цян было богаче такого схематического описания. Об этом свидетельствуют сохранившиеся коллекции образцов грима. Назовем несколько существующих в настоящее время коллекций. Одна из них принадлежит работавшему в любительской труппе Дабаньцин в уезде Хэцин мастеру Гу Юэюаню. Его альбом образцов грима содержит в общей сложности 36 цветных изображений. Мастер Ли Лунчжан, сотрудничавший с любительской труппой в селе Фуганьпин в уезде Юньлун, создал свой альбом масок, который в общей сложности содержит 38 цветных изображений. В городе Фэньюй уезда Эюань мастера Чжань Шумо и Ли Жуньян нарисовали альбом масок, который включает в себя 124 цветных изображения. В селе Танден уезда Юньлун неизвестный мастер драматической труппы чуйчуй-цян создал цветной альбом образцов гримов чуйчуй-цян, состоящий из 108 цветных изображений. Интересный альбом цветных масок создал мастер чуйчуй-цян Гу Юэюань. Он нарисовал их на белой бумаге из хлопка, листы которой складывались как древний альбом картин. В этом альбоме масок три основных цвета: красный, черный и белый. Альбомы масок изображают, главным образом, персонажей великих исторических произведений «Троецарствие», «Речные заводи», «Династии Суй и Тан», «Генералы семьи Ян» и других, а также исторических личностей династии Мин и Цин: Сюцюаня, Ли Цзычэна и др. Пользуются популярностью и персонажи бытовых сценок, такие как Цуй Вэньжуй (герой дабэньцзюй «Цуй Вэньжуй рубит дрова»), Чжун Саньцзинь и другие.

3. 2. 4. Музыкальная характеристика оперы байцзюй. Китайскому

драматическому искусству изначально было свойственно привлечение музыки. Звучание музыкальных инструментов, сольное пение, танец дополняли элементы драмы — разговорные диалоги и монологи главных персонажей, массовые реплики, яркость костюмов, грима и декораций, движения и мимику актеров. И в современных спектаклях, где музыка занимает значительное место, она усиливает эмоциональное воздействие драматического повествования. При этом особую выразительность приобретает не столько мелодекламация, которая тоже весьма музыкальна в силу особенностей тонально-интонационной системы китайского языка, сколько самостоятельные музыкальные номера, которые исполняются главными героями сольно в сопровождении одного или нескольких инструментов. Такое исполнение напоминает пение оперной арии. Она обозначается традиционным термином *цюй* (曲, «мелодия», «напев», «музыкальная пьеса») ²³. Арии являются в китайской опере своеобразными сценическими вставками, которые не влияют на ход драматического повествования. Отсутствие той или иной арии не изменило бы ход событий в драме, однако художественное значение арий весьма велико, потому что содержание стихов объясняет внутреннее состояние героя. Музыкальная сторона спектакля в целом, включая не только арии, но и инструментальные эпизоды, звукоизобразительные моменты, усиливает эмоциональное впечатление, подчеркивает различие характеров героев и их реакции на разворачивающиеся в драме события. Музыка важна не сама по себе, не своей красотой или техникой вокала, а способностью глубокого

²³Этот музыкально-поэтический жанр процветал, по мнению Сорокина, в XIII–XIV веках и составлял певческую основу пьес эпохи Сун [70, с. 323].

эмоционального закрепления у воспринимающих драму слушателей нравственных качеств различных персонажей, моральной оценки свершаемых героем поступков и его индивидуальных переживаний.

Как уже говорилось, опера байцзюй имеет несколько источников. Это традиционная классическая музыкальная драма чуйчуй-цянь, традиционные повествовательные песни народности бай дабэньцзюй и различные другие народные песни, танцы и инструментальные произведения народности бай. Рассмотрим стилистику музыкальных номеров оперы *байцзюй* в сравнении с предшествовавшими ей жанрами искусства бай.

3. 2. 4. 1. Стрoение мелoдий оперы байцзюй в связи с ее прообразами в чуйчуй-цянь и дабэньцзюй. Выше говорилось о стиле оперы чуйчуй-цянь, в разных элементах которого воплощена свойственная китайцам любовь к четкой регламентации процесса исполнения и роли каждого элемента в структуре целого. Современная байцзюй менее регламентирована. Вместе с тем, в ней можно найти ясное сходство со как со структурой построения сцен чуйчуй-цянь, так и ее традиционным инструментарием. Кроме того, в байцзюй используются характерные мелодические модели чуйчуй-цянь, о которых говорилось выше. Убедиться в этом можно по нескольким предложенным ниже примерам.

Рисунок 1. Мелодия из драмы «Гора Фаньцзинь» в исполнении актера Цзинь Вэньгун (напев гаоцянь)²⁴.

²⁴Приводимые в статье музыкальные примеры переведены в европейскую нотацию с рукописи оперы, записанной в системе *цзяньпу*.

(念) 天 有 宝 喜 的 是 风 调 雨 顺。

(锣鼓套奏)

地 有 宝 喜 的 是 五 谷 丰 登。 (冬 冬 冬 壮 壮 台 曲 台 台 社) 国 有 宝 喜 的 是 忠 臣 良 将。

冬 冬 壮 家 有 宝 喜 的 是 子 孝 贤 孙。

Рассмотрим строение предложенного выше фрагмента драмы. Он состоит из начальной строки стихотворения в исполнении солиста-певца (т. 1); интерлюдии, исполняющейся на сона и логу (т. 2–14); придаточного предложения с продолжением вокального соло (т. 15); небольшой интерлюдии в исполнении логу (т. 16–17); вокального соло (т. 18); маленькой интерлюдии логу (т. 19); завершающего вокального соло (т. 20) и инструментальной коды сона и логу (с т. 21 до конца). Можно заметить интонационное сходство между начальной фразой актера-певца (т. 1) и мелодией сона в коде (т. 28–29). [84].

Рисунок 2. Мелодия из драмы «Ученик Цянь Ланцзы учится в школе» в исполнении актера Цянь Ланцзы (напев гаоцян).

The musical score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It consists of 57 numbered measures across seven staves. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as slurs, trills (tr), and dynamic markings like *mf*. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.

十年 攻 书 上 学 堂,
 古 之 富 贵 出 文 章,
 (白) 鳌 鱼 游 起 千 山 动,(唱) 丹 桂 开 花 万 年 香 (哎)

Мелодия состоит из начальной строки стихотворения, поющейя актером (т. 1); инструментальной интерлюдии сона и логу (т. 2–20); придаточного

предложения в исполнении актера с сопоставлением нескольких фраз и варьированием мелодии (т. 21–23); окончания вокального соло, в котором напоминаются начальные интонации произведения (т. 24–25) и большой инструментальной коды на сона и логу (с т. 26 до конца). [84].

Рисунок 3. Мелодия из драмы «Суньвэнь-дацзя» в исполнении актрисы Цуй Сюин (напев дан-цянь).

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12

一进 (哎) 花园观花篮 (哎),

13 14 15 16 17 18 19 20 21

正是潇洒 (嘿) 喜气扬,

22 23 24 25 26 27 28

(大大大大 乙大台) 玉芙蓉对 黄金菊 (嘿), 凤尾竹对

29 30 31 32 33 34 35 36 37

虎头兰 (哎)

38 39 40 41 42 43 44 45

46 47 48 49 50

Мелодия состоит из прелюдии сона (т. 1–8) за которой следует начальная строка стихотворения, поющаяся актрисой в довольно экспрессивной манере с большими скачками (т. 9); далее следует интерлюдия сона и логу, близкая по материалу прелюдии (т. 10–17). С т. 18 по т. 21 звучит придаточное предложение в вокальном соло; затем интерлюдия, которая исполняется на логу (т. 22–24); затем кульминационное построение в партии солистки-певицы, развивающее мелодический материал начальной строки стихотворения²⁵ (т. 22–26) и кода у сона и логу (с т. 33 до конца). [84].

Рисунок 4. Мелодия из драмы «Мулань служит в армии» (напев люшуй-цян).

有心替父 去从军,

6 怎奈 我是(个) 女子身,

11 心乱如麻 难织纺, 怎能为国 保家乡

16

²⁵ Это особенно заметно в сходстве завершающих их оборотов.

Начинается мелодия прелюдией сона (т. 1–3); за ней следует начальная строка стихотворения и придаточное предложение в пении актера (т. 4–7). Далее звучит интерлюдия в исполнении сона и логу, по мелодическому материалу совпадающая с прелюдией (т. 8–10). Далее в партии солиста-певца развивается материал, звучавший в первой строке стихотворения (т. 11–14); после этого у сона и логу звучит завершающая мелодию кода, близкая по материалу предыдущим инструментальным фрагментам произведения (с т. 15-го и до конца). [84].

Рисунок 5. Мелодия из драмы «Суньвэнь-дацзя» в исполнении актера Ма Син (напев «чоу-цян»).

(念) 呕! 我本 国舅 是马 家(啊)

(白) 摇着扇子到处耍(大 台 大 台)前呼后拥势耀大,

(大 台 大 台)(唱)(啊) 每日街前(哪) 去看 花(啊)。

После чтения начальной строки стихотворения актером (т. 1–3) следует инструментальная интерлюдия сона и логу (т. 4–19) и остановка на фермате. Далее чтение стихов актером дважды чередуется с краткими, продолжительностью в один такт интерлюдиями логу (т. 20–23). Затем следует единственное в этой мелодии вокальное соло актера-певца (т. 24) и кода в исполнении сона и логу (с т. 25 до конца). Заметим, что оба инструментальных фрагмента с участием сона построены на сходном музыкальном материале. [84].

Рассмотренные выше примеры показывают в формах арии явное сходство с чуйчуй-цян. В каждом отдельном случае модель построения выступления актера-певца в сопровождении инструментального ансамбля варьируется в зависимости от развития сценического действия и психологической разработки роли. Так, в мелодии из драмы «Суньвэнь-дацзя» для того, чтобы лучше описать исполнительницу Цуй Сюин, не спеша идущую в сад, композитор предваряет пение солистки большим инструментальным вступлением. Пение Цуй Сюин становится как бы продолжением инструментального вступления, варьируя интонации сона. Автор показывает Цуй Сюин, которая входит в сад и с радостью замечает большое количество цветов. И дальше ее пение кажется продолжением звучания сона, переходя в конце арии в длинную инструментальную коду, выражающую восторг героини красотой цветов и трогательную сердце слушателя.

В примере на Рисунке 4 из драмы «Муланы служит в армии» изображается женщина Хуа Мулань, которая хотела служить в армии и защищать свою страну вместо своего отца. Ее чувства смешанны: в них не только тревога, но и решимость идти на войну. Созданию военного колорита и выражению решимости

героини способствует четкая и повторяющаяся структура арии, состоящей из двукратного повторения звучания инструментов и пения (3+4; 3+4) и инструментальной коды (6). Варьирование пении Хуа Мулань может передавать ее душевное смятение. В то же время, строгие повторения материала инструментальных разделов и их маршевый ритм отражают армейский воинственный дух. [84].

Представленная в примере на Рисунке 5 из драмы «Суньвэнь-дацзя» мелодия по-своему комична: она выражает юмористическое и живое выступление клоуна. Для того, чтобы подчеркнуть характер и чувство юмора клоуна, продемонстрировать его различные действия, после каждого фрагмента появляется интерлюдия, которую исполняют на *сона* и *логу*, в результате формируется действие с песнями и танцами.

Рассмотрим наиболее широко употребляемые типы напевов дабэньцзюй и чуйчуй-цзян в пьесах оперы байцзюй.

Гаоцянь (Рисунок 6)

Это высокий возвышенный, мощный, взволнованный напев, с акцентом на повествовательность и речитативность. Движение его плавное. Лад представляет собой пентатонику в ладу *юй* (исходный звукоряд: *ля-до-ре-ми-соль-ля*). Диапазон мелодии достигает терцдецимы. Основной тип метра — две четверти, но вводятся и такты другого размера, например, на три четверти, три восьмых или пять восьмых.

Концы каждой из строк, исключая последний напев *ло-бань*, который является вспомогательным, имеют две формы каденций: а) на тонике *ля* и доминанте *ми*; б) на доминанте *ми* и субдоминанте *ре*. При этом тоника *ля* только появляется в отдельных строках и в конце пьесы. Инструмент *саньсянь*, широко

используемый в дабэньцзюй в интермеццо, все время подчеркивает тонику *ля*.

Структура мелодии обычно бывает двух типов. Их различия связаны с количеством фраз текста стихотворения, положенного в основу напева:

1) Если в тексте восемь фраз образуют один фрагмент, то он разделяется на две части по четыре фразы в каждой (2+2; 2+2). Фразы 2 и 7–8 (завершающая мелодию) представляются вспомогательными. Четвертое предложение (фразы 7–8) является вспомогательным напевом «ло-бань».

2) Если в тексте стиха более двенадцати фраз, то между первой и последней частями добавляется средняя. Она состоит из трех предложений (каждое предложение содержит в себе четыре фразы) и имеет интонационную связь с первой и последней частями напева (с последним разделом первой части и с началом завершающей). [83].

Рисунок 6

早阿三弦的了 弹起个响铮铮哎海衣

吆 哎海吆号 海衣吆 海呀个衣海 吆 金花个夸夸新农村

如今个无酒人也醉歌舞文化园

Этот напев подходит для выражения решимости, мощи и сильных эмоций.

Пинбань

Этот тип напева подходит для бесстрастного и прямолинейного описания истории и проявления внутренней радости персонажа. Он характеризуется повествовательностью. Пение ровное, гладкое, спокойное и свободное. Мелодия — пентатоника в ладу *гун* (звукоряд *до-ре-ми-фа-соль-ля-до*). Окончание мелодии является вспомогательным, и аккомпанемент заканчивается на *ля* в басу. Диапазон напева достигает квинтдецимы.

Для метрической организации пинбань характерно смешение размеров на две четверти и три четверти. Конструкция мелодии обычно бывает двух типов. Первый представляет собой непрерывные повторения конструкции из четырех музыкальных предложений с прибавлением в конце пятого предложения — завершающего напева *ло-бань*. Второй построен как конструкция из трех фрагментов, в которых повторяются пять и (или) четыре музыкальных предложения. Стихотворная основа мелодий обоих типов соответствует размеру шаньхуати.

Пинбань часто используется вместе с напевом цуй-бань (см. ниже). Как связующее звено используется интерлюдия (го-мэнь), объединяющая *цуй-бань* и *пинбань* (Рисунок 7):

Рисунок 7



Для первых двух малых тактов и двух последующих соответственно характерны особенности тонов предыдущей и последующей мелодий. Именно поэтому звучание интерлюдии получается свободным и гладким. [83].

Существуют также варианты его объединения с гаоцян. Ниже приведен один из примеров такого объединения (Рисунок 8):

Рисунок 8



Третий такт этого переходного предложения сохраняет характер тона пинбань, который соединяет его с последующей мелодией гаоцян.

Даку-бань

Подражающая человеческой речи музыка *даку-бань* (Рисунок 9) лирична и

часто используется для пения, выражающего огорчение и плач. Используется она и для выражения мужественных и темпераментных образов. Этот тип мелодии встречается только в дабэньцзюй и представляет собой гексахорд в ладу гун с дополнительным тоном *фа*. Этот тон выполняет функцию *ли-дяо* (очень короткое изменение тональности) в пьесе. Диапазон мелодий даку-бань достигает квартдецимы. Для их метрической организации характерно смещение размеров на две, три и на четыре четверти и ритмический рисунок синкопы.

Строение мелодической линии обычно имеет вид нисходящей гаммы, так что расхождение между начальным и последним тонами около ундецимы формирует значительный скачок при повторении фрагментов. Это подчеркивает экспрессию в выражении сильных чувств горя и страдания.

Конструкция мелодии даку-бань уникальна для дабэньцзюй. Ее основой является структура из четырех предложений, которая находится в центре композиции и многократно повторяется. К этому основному разделу мелодии добавляются интродукция и завершение-кода. Описанную конструкцию можно выразить схемой: интродукция + A^1 + || : A : || + A^2 . Вначале звучит интерлюдия го-мэнь, которая дополняется подголосками чэнь-цян. Раздел A, находящийся в середине, — основной раздел сочинения. Входящие в него четыре музыкальных предложения можно повторять много раз. Его окончанием является верхняя тоника ге. Последний раздел A^2 — это пять музыкальных предложений, созданных на основе четырех предложений основного раздела с добавлением к ним *чэнь-цянло-бань*. Вся песня заканчивается на тонике лада. Ее стихотворный размер — шаньхуати. [83].

Рисунок 9

8

闻噩耗 急奔丧

翻山越 涧

Цуй-бань

Тип мелодики цуй-бань ближе декламации, чем пению, в ней много слов, движение — быстрое. Такого рода мелодика часто используется для выражения упрека, спора, волнения и возмущения. Ладовая основа цуй-бань — пентатоника в ладу юй (звукоряд: ля-до-ре-ми-соль-ля), в котором опорные звуки ля-ре-ми (Рисунок 10). Диапазон достигает терцдецимы. Обычно используется тактовая пульсация на две четверти или чередование размера две четверти и три четверти, иногда одна четверть, ритм упорядоченный.

Строение основной части мелодии цуй-бань основано на структуре структура из четырех предложений, связанных сходными окончаниями. Обычно после последних слов мелодии добавляется завершающий напев ло-бань, пин-бань или гаоцян, расширяющий мелодию до пяти музыкальных предложений. Встречаются случаи объединения третьего и четвертого предложения в одно, при котором вместо структуры из четырех предложений возникает структура из трех. Поэтический текст, лежащий в основе мелодии, представляет собой шаньхуати. Мелодия похожа на гаоцян. Отличие состоит только в большем количестве подголосков чэнь-цян, характерных для цуй-бань.

Можно объединять цуй-бань, гаоцян и пин-бань в большой комплекс. Существуют два способа их объединения: окончить напев прежней песни и прямо связать его со следующим напевом или перейти к следующему напеву, используя в качестве связующего подголосок чэнь-цян. [83].

Рисунок 10

10
办起 事来 办起 事来 鬼聪明
19
尽管 他 手续 齐备 来路 正
我还 须 照单 点料 核对 清

Иньян-бань

Мелодика иньян-бань подходит для выражения покоя, элегантности и сентиментальности (Рисунок 11). Она может быть и повествовательной, и эмоциональной. Ладовой основой *иньян-бань* является гексахорд в ладу *юй* (звукоряд: *ля-до-ре-ми-фа-соль-ля*). *Фа* в гамме играет роль только проходящего звука в регистре медианты. Вся песня в целом выдержана в пентатонике. Мелодия близка другой традиционной мелодии — тишуй-бань. Небольшая разница между тишуй-бань и иньян-бань состоит в том, что темп иньян-бань медленнее. Кроме того, только в иньян-бань имеются дополнительные промежуточные каденции с чэнь-цян в первом предложении и в начале четвертого предложения. Напев тишуй-бань напряженный, темпераментный; напев иньян-бань нежный и тонкий. [83].

Диапазон иньян-бань достигает дуодецимы. Метроритм иньян-бань представляет собой чередование размеров на две четверти, три четверти и на три восьмых. Стихотворный размер — шаньхуати.

Рисунок 11

阿牛做事绝情份 哎 哎 哎 咳 衣 何 衣 衣 吆

11 冷脸 冷面 冷透 心 哎 咳 衣 吆

19 一根 横杆 面前 挡哪 隔断 我俩 万种 情

Мацюе-дяо

Мелодика мацюе-дяо (Рисунок 12) характеризует разные жизненные ситуации, явления и чувства. Ее лад — пентатоника в ладу чжи (звукоряд: *соль-ля-до-ре-ми-соль*). Размер, как правило, две четверти в такте. В основе мацюе-дяо лежат стихи шаньхуати. Песни *мацюе-дяо*, также как *пина-дяо*, *пансе-дяо*, *фаньян-дяо*, *цзяпу-дяо*, *хуацзы-дяо*, *хуапу-дяо* близки народным песням

национальности хань, их можно петь только на ханьском языке. Этих в песнях сохраняются характерные вспомогательные слова, часто употребляемые в народных песнях ханьцев (哎吆). [83].

Рисунок 12

女:吃 喝 穿 戴 水 中 来 哎 吆 男: (略)

9
女:财 路 就 难 打 开 哎 吆 男: (略) 女:只 盼 鱼 儿 钻 进

19
来 哎 吆 男: (略) 女:不 逮 自 白 不 逮 哎 吆

Как можно было убедиться из рассмотренных примеров, музыка современного репертуара оперы байцзюй создана в основном на основе мелодий дабэньцзюй. Тому есть несколько причин. Во-первых, исполнительская песенная традиция дабэньцзюй является первоначальным подлинным народным театрално-музыкальным искусством народности бай, наиболее полно представляет музыкальные традиции байцев. Поэтому она лучше, чем другие музыкальные формы подходит для национальной оперы. Во-вторых, дабэньцзюй отличается большим разнообразием напевов, что дает богатый музыкальный материал для современной оперы. В-третьих, в прошлом национальные истории байцев большей частью исполнялись в музыкальном стиле дабэньцзюй, что тоже делает их наиболее характерными и подходящими для национальной оперы. Таким образом, благодаря целенаправленным усилиям государства и специалистов судьба народной музыкально-певческой традиции дабэньцзюй сложилась благоприятно, найдя непосредственное продолжение в опере байцзюй. О непосредственной связи байцзюй и дабэньцзюй свидетельствует и сходство их инструментария, который будет подробно рассмотрен в следующем разделе диссертации.

3. 2. 4. 2. Инструментарий оперы байцзюй. В процессе исполнения пьесы музыкальное сопровождение имеет чрезвычайно важное значение. В сценическом произведении либретто, игра и пение артистов и звучание небольшого оркестра (ансамбля) взаимодополняют и подчеркивают друг друга, образуя единое целое. Оркестровая партия выполняет в опере байцзюй функцию связующего звена между всеми элементами представления: разговорными и мелодекламационными разделами, танцами, пантомимой, пением и т. д. Так же как и в чуйчуй-цян и дабэньцзюй в байцзюй звучат, главным образом, традиционные музыкальные инструменты народности бай. В то же время, в случае необходимости, вызванной сюжетом и сценическим действием, в байцзюй используются и музыкальные инструменты, характерные для пекинской и сычуаньской опер.

Основные музыкальные инструменты в ансамбле оперы байцзюй делятся на следующие группы:

1. Духовые музыкальные инструменты: *сона*, *шэн* (笙), *чжуду* (竹笛);
2. Струнные щипковые инструменты: *саньсянь*, *юэцин* (月琴);
3. Струнные смычковые инструменты: *эрху* (二胡), *чжунху* (中胡), *гаоху* (高胡);
4. Ударные инструменты: *тангу* (堂鼓), *бангу* (板鼓), *ло* (锣), *бо* (钹), *сяоча* (小镲), *тибань* (提板) и другие.

Как отмечалось выше, основными и наиболее типичными являются *сона* и *саньсянь*.

Китайские традиционные музыкальные инструменты подобно всей китайской культуре имеют историю, длящуюся более трех тысячелетий [235, с. 3]. Первый период расцвета музыкальных инструментов пришелся на время правления Сяньцинь (711–256 годы до н. э.). В то время главными среди них были

ударные. Следующим значительным этапом — временем расцвета музыкальных инструментов — стал период Суй и Тан (581–907 годы н. э.). Этот период был временем активного культурного обмена Китая с другими странами. Большое количество иностранных музыкальных инструментов проникло в китайскую культуру, и струнные щипковые инструменты получили беспрецедентное распространение. С династии Сун и до династии Цин (960–1840 годы н. э.) струнные инструменты продолжали оставаться очень популярными [235, с. 4].

Набор инструментов оркестра оперы байцзюй соответствует традиционной для китайской музыки классификации. Китайские музыкальные инструменты делятся на несколько типов: ударные, духовые, струнные смычковые и струнные щипковые. Они используются как сольные и как аккомпанирующие в разных сценических жанрах. Выбор и комбинации музыкальных инструментов в различных видах традиционного китайского музыкального театра очень различаются, но при этом есть и общие черты. Одной из наиболее характерных черт является обязательное наличие лидирующего музыкального инструмента в ансамбле. Главный музыкальный инструмент присутствует не только в традиционных музыкальных драмах куньцзюй, пекинской опере, шэньсийской опере *цинъюань* (秦腔)²⁶ и других, имеющих сравнительно длинную историю, но и в некоторых, сформировавшихся недавно, — опере *байцзюй* и опере *чжуанцзюй*²⁷. Все эти виды китайской музыкальной драмы имеют свой, характерный для данного вида оперы, лидирующий музыкальный инструмент. Его

²⁶*Цинъюань* (秦腔, букв. «Цинъюаньский напев»), популярная местная музыкальная драма в провинции Шэньси (период Тан).

²⁷*Чжуанцзюй* (壮剧, букв. «Чжуанская драма») зародилась в середине XX века в провинции Юньнань.

выбор связан с территорией происхождения и распространения каждой разновидности оперы. Так, в пекинской опере самым важным инструментом является *цзинху* (京胡), популярный в центральном районе Китая. Лидирующий музыкальный инструмент занимает выдающееся положение среди других инструментов ансамбля китайской оперы. Его звук все время отчетливо слышен. Он может играть в унисон с вокальной мелодией или, дублируя, немного отклоняться от нее. Все другие музыкальные инструменты в ансамбле, кроме ведущего инструмента, взаимозаменяемы. [145].

Главными в опере байцзюй юго-западного района Китая являются популярные местные музыкальные инструменты саньсянь и сона. Наличие в опере байцзюй сразу двух главных инструментов связано с ее происхождением от двух традиционных для данной местности музыкальных стилей — чуйчуй-цян и дабэньцзюй. В зависимости от того, какой стиль лежит в основе каждого конкретного спектакля, один из них является лидирующим. Если преобладают черты чуйчуй-цян – солирует сона, а в дабэньцзюй – саньсянь. Помимо ведущего инструмента, ударные инструменты также играют важную роль в драме байцзюй, управляя артистами и другими музыкальными инструментами. Рассмотрим подробнее главные инструменты оперы байцзюй.

Сона

Духовой инструмент сона проник в область Дали вместе с музыкальной драмой чуйчуй-цян в XVII веке, полюбился местному народу и постепенно превратился в популярный местный народный инструмент. Как уже отмечалось, в

традиционной драме чуйчуй-цян сона являлся единственным мелодическим инструментом. В преемнице чуйчуй-цян драме байцзюй он унаследовал эту особенность. Сона является ведущим инструментом в исполнении мелодий арий чуйчуй-цян в драме байцзюй, в аккомпанементах к ним и в интерлюдиях между ними.

Сона (другое название *лаба*) — один из видов язычковый духовой инструмент китайской народной музыки. В III веке н. э. она попала в Китай из Персии и некоторое время спустя получила широкое распространение. Сона народности бай обладает ярким звуком, резким, сильным неповторимым тембром. Ее высокие ноты — звонкие, низкие ноты — звучные, охват регистров достаточно широкий и обладает богатой выразительностью.

Сона представляет собой деревянную трубу конической формы с 8 отверстиями (7 спереди, 1 сзади). Ее латунный верхний торец имеет двойной свисток. Маленькая *сона* имеет длину от 22 до 30 (обычно 23) см. Средняя сона — имеет длину 32–40 (обычно 37) см. Она обладает мягким звучанием, которое используется как в соло, так и в оркестре. Средняя сона с длиной 32–40 (обычно 37) см. чаще используется в музыкальном сопровождении песен и танцев. Большая сона имеет длину 42–57 (обычно 50) см.

Как уже говорилось, у традиционной сона 8 отверстий для контроля высоты звука: для указательного, среднего, безымянного пальцев и мизинца правой руки, а также для большого, указательного, среднего и безымянного пальцев левой руки. Основные техники исполнения: глissандо, вибрато, стаккато, звук саньсянь, звук сяо и др.

Приемы игры:

1. Длющиеся звуки. Во время вдоха нужно набрать воздух в щеки, чтобы звук был непрерывно долгим. Надо использовать нижнюю часть живота, чтобы контролировать дыхание;

2. Воздушное вибрато. Воздушное вибрато обозначается в нотах знаком “~”. Способ игры: сделать глубокий вдох, нижней частью живота поддержать дыхание и эластичное сжатие: выпускаемый звук производит маленькое колебание, этот эффект похож на вибрато струнных инструментов. Виды вибрато в зависимости от требований музыкального произведения различаются по скорости и силе. Обычно вибрато используется для долгого звука; показатели энергии его вибрации различаются в зависимости от традиции данной местности.

3. Зубное вибрато обозначается в нотах сочетанием двух знаков: “~” («вибрато») и “𪛗” («зубы»). Способ исполнения: нижние зубы легко колеблют насадку, что приводит к дрожащему звуку. Такой вид вибрато чаще используется в исполнении китайской оперы, в театре и в народных произведениях. Его можно разделить на два подвида: твердая и мягкая вибрация. При твердой вибрации зубы находятся в непосредственном контакте с насадкой, а при мягкой между зубами и насадкой подкладываются губы. Зубное вибрато обычно используется на одном звуке, в то же время надо обращать внимание на равномерность степени вибрации.

4. Пальцевая трель — это довольно распространенная техника. Она представляет собой быструю смену близко расположенных звуков. Эта смена происходит очень быстро, и нужно исполнять трель очень четко, что она не

превратилась в неясную мелодию. Пальцевая трель часто используется для выражения чувств радости и воодушевления, но в некоторых случаях может иметь и другую выразительность.

5. Предплечная трель отличается от пальцевой. При ее исполнении главным становится движение предплечья, которое вызывает быстрые движения пальцев. Движение происходит перпендикулярно трости, пальцы следом открывают и закрывают звуковые отверстия и воспроизводят колебание. Особенностью такого вида трели является ровность и насыщенность, большая длительность. Обычно она исполняется в экспрессивных, наполненных чувствами музыкальных фрагментах.

Саньсянь

Струнный щипковый инструмент саньсянь – традиционный музыкальный инструмент народности бай — был единственным мелодическим инструментом в аккомпанементе дабэньцуй. Создавая музыку арий в стиле дабэньцуй, композиторы следуют традиции использования музыкального инструмента саньсянь как ведущего инструмента в ансамбле. Рассмотрим характеристики и технику игры на саньсянь.

У саньсянь три струны, что отражено в его названии, которое буквально означает «три струны». Инструмент состоит из головки грифа, шейки и корпуса. На верхушке головки грифа обычно вырезаны различные узоры, чаще всего — голова дракона. Такие инструменты называют «драконий саньсянь». В нижней части головки грифа имеются отверстия для колков, куда крепятся два колка слева

и один справа. Шейка довольно длинная, сверху соединена с головкой грифа, а снизу с корпусом. Шейка полукруглой столбчатой формы, гриф — с гладкой поверхностью. В верхней части верхний порожек в гучжэне, в нижней части квадратной формы в корпусе. Корпус (другое название — кадло) — это резонатор саньсянь. Он бывает близкой квадратной или шестиугольной форме, сделан из цельного бруска дерева или склеен из отдельных кусочков дерева. Отделка поверхности корпуса саньсянь — из змеиной кожи. Саньсянь бывает маленьким, средним и большим. Маленький — примерно 53 см., средний — около 100 см., большой — 122 см.

У саньсянь бывают шелковые или стальные струны. Три струны большого саньсянь (внутренняя, средняя и внешняя) настраиваются по звукам *G-d-g*. Внешняя струна самая тонкая, а внутренняя — самая толстая. С одной стороны три струны прикреплены к нижней ромбовидной панели корпуса, с другой по отдельности намотаны на три колка.

Саньсянь обладает мелодичным и звучным тембром, большой силой звука и широким диапазоном (около трех октав). Играют на нем сидя, ноги врозь, одна из ног (чаще левая) впереди, корпус инструмента должен находиться на противоположном (правом) бедре, головка грифа наклонена влево. Во время игры на саньсянь левая рука осторожно поддерживает шейку и при помощи указательного, среднего и безымянного пальцев нажимает на струны. На большой и указательный пальцы правой руки привязываются бамбуковые полоски для игры, а остальные три пальца держатся в середине ладони.

Техника исполнения на саньсянь.

1. Смена позиций. Каждый из названных выше пальцев левой руки нажимает на струну и согласно музыке движется вверх или вниз по шейке, что и называется сменой позиций. Позиций на саньсянь много, диапазон каждой позиции ограничен, поэтому во время игры нужно достаточно часто их менять. На грифе саньсянь нет обозначений ладов, и технику смены позиций довольно сложно освоить технически. Уровень освоения техники смены позиций влияет на точность интонации при взятии отдельных звуков и их соединении, а на другие качества исполнения.

2. Вибрато на саньсяне — это украшающая техника игры. Вибрато создается при помощи передвижения слева направо или скольжения сверху вниз по верхней части шейки, благодаря чему изменяется натяжение или протяженность нажимаемой струны и возникает изящный эффект колебания звуковой волны. Вибрато саньсянь в соответствии со способом движения руки по шейке разделяется на «скользящее» (сверху вниз) и «распевающее» (слева направо). Во время игры на саньсянь вибрато постоянно меняется. Легкое вибрато применяется на средней и самой толстой струне, в относительно низком регистре. При исполнении красивых лирических произведений вибрато достаточно мягкое, его амплитуда большая; при исполнении темпераментных произведений вибрато довольно быстрое и его амплитуда маленькая. Вибрато обладает долгим отзвуком, украшает мелодию и тембр, обогащает экспрессивность звучания.

3. Глиссандо — самое оригинальное средство выразительности при игре на саньсянь, а также лучший способ показать характерные черты традиционной национальной музыки. Глиссандо возникает при равномерном ведении пальца по

грифу верх или вниз. Шейка саньсянь длинная и довольно широкая, поэтому при исполнении длинных глиссандо, как правило, необходимо объединять смены позиций пальцев. Глиссандо саньсянь можно разделить на верхнее, нижнее и основное. Оно может быть длинным и коротким, однозвучным и многозвучным, может подражать человеческому голосу и звукам природы. Использование глиссандо может сделать мелодию более колоритной, насыщенной. Глиссандо саньсянь часто используется в качестве специального средства для создания звуковых эффектов, ярко отражая традиционные звуковые характеристики китайской музыки.

Ударные инструменты

Ударные музыкальные инструменты играют важную роль во всех разновидностях китайской оперы, в том числе в опере байцзюй. Ниже представлены виды и характеристики ударных инструментов, участвующих в байцзюй.

Тангу — это ударный музыкальный инструмент, который состоит из днища и корпуса барабана. Исполнитель ударяет двумя деревянными палочками по днищу, в большинстве случаев сделанному из кожи животных, которая обматывается вокруг корпуса барабана. Корпус барабана — это изготовленный из дерева, дугообразный по форме резонатор высотой около 50 см., внутренний диаметр которого — около 30 см. Во время выступления инструмент ставится на деревянную конструкцию, имеющую четыре ножки. Мембрана тангу

относительно большая, от центра барабана до его краев можно издавать звуки разной высоты и разного тембра. Как правило, ближе к центру барабана звуки сравнительно низкие, а у края инструмента — высокие. С помощью ударов по центру или по краям инструмента можно сравнивать и регулировать громкость и тембр. Красивый барабанный бой важен не только ритмической пульсацией, — его роль заключается в улучшении атмосферы или повышении настроения.

Бангу (другое название — *даньтигу*) — это ударный музыкальный инструмент в виде одностороннего барабана небольшого размера. Его корпус выполнен из твердой древесины. Диаметр корпуса — 25 см., внутри его находится издающая звук мембрана размером 5–10 см.; отверстие барабана V-образное, высота его краев — 9,5 см. Днище барабана полностью вплоть до основания обтянуто коровьей кожей. При игре ударяют по обшивке отверстия барабана (ее также называют «светом барабана»). Высота звука барабана бангу зависит от размера отверстия и от степени натянутости обшивки. Его тембр мягкий, играть на бангу нужно обеими руками.

Ло — инструмент, который изготовлен из металла. Устройство *ло* довольно простое: это инструмент округлой формы, как правило, изготовленный из меди, со всех сторон его окружает прочная рамка. Палкой *ло* является деревянный молоток. Исполнитель бьет деревянным молотком в центр лицевой стороны инструмента, чтобы вызвать его колебание. Есть много видов *ло*, отличающихся друг от друга размером корпуса. Если инструмент с маленьким корпусом, то во время исполнения его держат левой рукой, а деревянным молотком в правой руке бьют в *ло*. *Ло* с большим корпусом во время выступления должен быть подвешен. У *ло*

нет фиксированной высоты звука. Его звучание звонкое и сильное, отзвук длится долго.

Бо также изготавливается из меди. Этот инструмент состоит из пары соединенных между собой тарелок округлой формы с выпуклостью в центре. Две части *бо* связаны полотенцем. Исполнитель во время игры на нем должен стоять, обеими руками держать полотенце, которое связывает тарелки, позволяя двум тарелкам ударяться друг о друга и издавать звуки. У *бо* нет фиксированной высоты звука, его роль подобна большому барабану. *Бо* звучит выразительно, — очень ярко и громко.

Сяоча (разновидность *бо*) также делается из металла. По размеру *сяоча* меньше, чем *бо*, ее тарелки более тонкие. Центр тарелок выпуклый и округлый, на вершине каждой из них есть отверстие для шелковой нити, которой соединяются тарелки. Тарелки издают при ударах пронзительные звуки. Способы игры и техника игры на них такие же, как на *бо*.

Тибань — ударный музыкальный инструмент из дерева. Он состоит из двух длинных прямоугольных кусков дерева или бамбуковых полосок. Обе полоски одинаковы по длине, ширине и толщине; их длина составляет около 20 см., ширина — 8 см., толщина — 2 см. Звук возникает, когда деревянные полоски ударяют друг о друга.

Муюй (木魚, «деревянная рыба») — ударный музыкальный инструмент из дерева. Изначально это ритуальный инструмент, распространенный в даосизме и буддизме. Его звучание сопровождало обучение и чтение проповедей. *Муюй* имеет форму черепахи, внешний вид которой таков: черепаха высоко держит

голову и втягивает хвост (он опоясывает корпус), спина (место для ударов) выполнена в форме склона, треугольная с двух сторон, нижняя часть панциря черепахи овальная; в самом центре головы есть отверстие. Высота звука муюй зависит от его размера. Обычно используется муюй среднего размера, диаметр которого составляет 7–16 см. Во время игры инструмент кладут на землю, берут в руки деревянную палку и ее верхушкой, по форме напоминающей маслину, ударяют по спине инструмента. Звуки муюя обычно короткие и громкие, тембр — яркий и звучный.

Ударные музыкальные инструменты имеют собственный особый ритм, и музыка, исполняемая на них, сочетает в себе сразу несколько основных форм и вариантов развития. Их ритм фиксируется записью особыми иероглифами, с помощью комбинаций которых возникают разные ритмические последовательности. Каждый иероглиф предназначен для исполнителя на определенном ударном инструменте. В Таблице 5 приведены примеры такого рода иероглифов:

Таблица 5

Да (大)	Один раз играть (ударять) на инструменте <i>баньгу</i> (板鼓)
Ба-да (八大)	Два раза играть (ударять) на инструменте <i>баньгу</i>
Ду (嘟)	Много раз быстро играть (ударять) на инструменте <i>баньгу</i>
И (衣)	Один раз играть (ударять) на инструменте <i>тибан</i> (提板)
Кэ (课)	Один раз играть (ударять) на инструменте <i>банцзы</i> (梆子)
Гэ (各)	Один раз играть (ударять) на инструменте муюй (木鱼)
Лин (令)	Один раз тихо играть (ударять) на инструменте <i>сяоло</i> (小锣)
Тай (台)	Один раз сильно играть (ударять) на инструменте <i>сяоло</i>
Чжуан (壮)	Один раз сильно играть (ударять) на инструменте <i>дало</i> (大锣)
Чжа (扎)	Много раз быстро играть (ударять) на инструменте <i>дало</i> (大锣)
Дан (当)	Один раз тихо играть (ударять) по краю инструмента <i>дало</i> (大锣)
Цюй (曲)	Один раз сильно играть (ударять) на инструменте <i>дало</i> (大锣)
Дун (咚)	Один раз играть (ударять) на инструменте <i>тангу</i> (堂鼓)
Булундун (不咙咚)	Много раз быстро играть (ударять) на инструменте <i>тангу</i> (堂鼓)
И (乙)	Пауза

Иероглифы дают лишь «ключ» к исполнению. Обучиться игре на ударных инструментах по этим знакам можно только у народных мастеров или музыкантов,

которые работают в традиционной театральной группе.

Цифровое выражение ритма музыки, исполняемой на ударных инструментах, независимо от тактовой записи; с помощью комбинаций различного числа ударов формируется собственная внутренняя музыкальная логика. В такого рода комбинациях «цифровых построений» с помощью остановок (пауз) формируются независимость и целостный характер звучания ударной группы оркестра. Возможность ощутить и распознать взаимосвязь между отдельными построениями партий ударных инструментов дает долго длящийся последний удар каждого построения.

Этот ритмический период состоит (согласно количеству тактовых черт) из двух фрагментов, что понятно для людей, обладающих музыкальным слухом. В то же время, тактовые черты не имеют в нем привычного смысла, поскольку они не выражают периодических смен сильных долей слабыми. Это лишь зафиксированные формы, созданные из различных по длительности ритмов. Запись для ударных не контролирует темп движения и интенсивность звучания, смену сильных и слабых долей такта. Предписаний к чередованию сильных и слабых долей при ударе по центру корпуса барабана нет, каждый удар может стать сильным или слабым. Эта возможность к импровизации во время исполнения в полной мере отражает уникальный и неоднородный характер ритма традиционной китайской музыки, исполняемой на ударных инструментах.

Дополнительные инструменты оркестра байцзюй

Помимо лидирующих и ударных музыкальных инструментов в опере байцзюй существуют другие инструменты с функцией сопровождения.

Эрху — традиционный китайский струнный смычковый музыкальный инструмент. Эрху состоит из цилиндрического корпуса (резонатора), шейки, грифа с головкой вверху, настроенных колков, струн и смычка. Цилиндрический резонатор — самая важная часть инструмента. Опираясь на него, смычок производит плавное движение по струнам, их вибрация передается коже, что создает звук в резонаторе. Качество и форма цилиндра влияют на громкость и тембр звука. Резонатор обычно делают из сандалового или красного дерева. Его форма бывает шестиугольной, восьмиугольной, округлой (или спереди восьмиугольной, а сзади круглой), но чаще встречается эрху шестиугольной формы. В задней части цилиндра имеется резонаторное отверстие (обычно оно украшено деревянным орнаментом): оно служит не только для украшения, но и для придания звуку большей яркости и чистоты. На передней части цилиндра натянута змеиная кожа (иногда она называется «мембраной»). Она является ключевым источником звука, имеет прямое влияние на его качество и громкость. Обычно это эластичная кожа питона с красивым, гармоничным окрасом. Чем крупнее чешуя кожи питона, тем лучше качество звучания. Шейка служит основой для соединения верхней и нижней частей инструмента и влияет на звуковую вибрацию. Шейка и гриф эрху изготавливаются из розового, эбенового или

красного дерева. Общая длина шейки около 81 см., диаметр — 1,4 см. Верхняя часть головки грифа оснащена двумя колками. Головка грифа имеет изогнутую форму, она бывает высечена в форме головы дракона.

Инструмент имеет две струны и два настроечных колка: один для настройки нижней струны, другой — для верхней. Струны бывают двух видов: металлические (из алюминия или серебра) обладают лучшим натяжением и более ярким звуком, шелковые натягиваются слабее и поэтому имеют более мягкий звук. Металлические используются чаще. Смычок состоит из конских волос и трости, на которую они крепятся. Длина смычка — примерно 80 см. Иногда волосы из конского хвоста заменяют нейлоновым шелком. Во время игры на эрху спина исполнителя должна быть ровной; сидеть надо выпрямившись на одной трети стула, тело должно наклоняться немного влево, а центр тяжести переноситься на левую сторону.

Эрху имеет пять вариантов настройки. Чаще две струны имеют высоты c^1 и g^1 (внутренняя струна «до», внешняя «соль») или g и d^1 (внутренняя «соль», а внешняя «ре»); иногда встречаются также настройки a и e^1 , e^1 и h^1 , d^1 и a^1 .

Техника исполнения на эрху. Левая рука меняет позиции во время игры и создает вибрато и глиссандо. Смычок находится в правой руке и при игре касается одновременно двух струн. В технике игры смычком используется предплечье, вслед за которым приводится в движение кисть. Одновременная игра на двух струнах создает дублирование мелодии в кварту, квинту и октаву.

Одна из самых важных техник игры левой рукой на эрху — глиссандо. Глиссандо бывает верхним, нижним, маленьким, большим, обратным. Нижнее

глиссандо — это движение от низкого звука к верхнему, верхнее — движение от верхнего звука к нижнему; верхнее и нижнее глиссандо в пределах терции называется маленькое глиссандо (в нотах оно обозначается в виде нисходящих и восходящих стрел слева и справа наверху). Большое глиссандо — это верхнее и нижнее глиссандо, выходящее за пределы терции. Оно обозначается в нотах слева или справа наверху в виде нисходящей и восходящей волнистой линии. Движение от изначального звука в направлении вверх и обратно называется верхнее обратное глиссандо, а наоборот вниз и обратно — нижнее обратное глиссандо. Исполняя глиссандо, музыкант может импровизировать в зависимости от настроения, — играть его быстро, медленно, громко, тихо, насыщенно или слабо. Например, средняя скорость глиссандо выражает спокойствие, сдержанность, мягкость, изящество; медленное глиссандо выражает деликатность, грусть, тоску; быстрое глиссандо — грубость, прямоту, страстность. Соединение глиссандо и обертонового звучания дает возможность имитировать щебетание птиц, звук ударных инструментов, человеческого плача.

Гаоху — это струнный смычковый музыкальный инструмент, разновидность эрху (его общепринятое название «высокий эрху»). Не только строение, но и материалы, из которых делаются его детали, в основном совпадают с эрху. Идентичны с эрху внешний вид, внутреннее устройство, техника игры, а также используемые при ее записи знаки. Основное отличие заключается в том, что туба (резонатор) немного меньше, чем у эрху, кроме того, в отличие от шестиугольного эрху он округлый. Задняя часть резонатора гаоху снабжена разного рода звуковыми отверстиями, которых нет в эрху. Струны гаоху настроены на 4–5

тонов выше, чем у эрху. Внешняя и внутренняя струна гаоху сделаны из металла (стальной проволоки или спиц).

Обычно гаоху настраивается на чистую квинту или на чистую кварту выше, чем эрху. Часто это звуки a^1 и e^2 или g^1 и d^2 . В оркестре его диапазон обычно колеблется в интервале $a \sim e^4$ или $g^1 \sim d^4$. За пределы этого диапазона в оркестре лучше не выходить. Для соло инструмент можно настроить на квинту выше (или даже еще выше), однако, если сильно зависеть, то звук может стать пронзительно резким.

Техника игры на гаоху сходна с эрху. Правая рука играет на струнах при помощи смычка; на сильной доле она производит частые движения смычком. Левая рука нажимает на струны, меняет позиции во время игры и создает вибрато, глиссандо и тремоло. Во время игры на гаоху резонатор зажимается двумя ногами, чтобы контролировать силу звука и избежать хрипов. Тембр гаоху ясный, чистый, звонкий, он хорошо подходит для исполнения изящных, лирических, пленительных и живых мелодий; используется как в функции соло, так и аккомпанемента. Гаоху играет также вместе с эрху, в их совместном звучании часто образуются октавы.

Чжунху — это еще один музыкальный инструмент, являющийся разновидностью эрху (его сокращенное название – «эрху средней высоты»). Туба (резонатор) чжунху немного длиннее и более округлой формы, чем у эрху, шейка тоже длиннее, струны толще. Передняя часть резонатора представляет собой восьмиугольник, задняя часть округлой формы, мембрана (передняя часть) цилиндра резонатора сделана из кожи питона. В чжунху используются

металлические струны, которые изготовлены из стальной проволоки: внешние струны тонкие, внутренние — толстые. Чжунху настраивается на одну чистую квинту или на одну чистую кварту ниже, чем эрху. Настройка струн g и d^1 или a и e^1 , регистровый диапазон инструмента — около двух октав.

Техника игры на эрху полностью подходит и для чжунху. Поскольку шейка чжунху более длинная, — расположение на ней пальцев левой руки в разных позициях более широкое. Поэтому на чжунху не стоит исполнять быстрые мелодии и мелодии с большими скачками.

Чжунху используется в китайской национальной инструментальной музыке как струнный смычковый инструмент средней тесситуры. По сравнению с другими музыкальными инструментами типа *хуцинь*²⁸, он обладает большей гибкостью: чжунху может играть в оркестре, используется и в сопровождении в китайской опере. Тембр чжунху простой и глухой. Поэтому он хорошо сливается с другими инструментами китайского национального оркестра, может соединять тембры других музыкальных инструментов воедино.

Юэцинь — китайский древний струнный щипковый музыкальный инструмент. Он состоит из трех основных частей: круглой плоской деки (резонатора), короткой деки с ладами и грифа. Изготовленная из дерева дека напоминает формой полную луну, отсюда и название юэцинь — «лунная гитара», «лунная лютя». Длина юэциня обычно составляет 62 см., диаметр деки — 36,3 см. Рамка вокруг грифа и деки юэциня делается из красного или сандалового дерева, внутренняя (или задняя) панель обычно изготавливаются из адамова

²⁸Хуцинь – это музыкальный инструмент со смычком, пропущенным между двумя его струнами.

дерева. Между передней и задней панелями внутри деки имеются две звуковые перекладки, расположенные крестообразно. На шейке и деке размещается 8 или 9 ладов. На грифе расположены четыре колка, к которым крепятся четыре струны. (Юэцинъ также бывает двухструнным и трехструнным.) Струны настраиваются по квинтам и квартам: g , d^1 , g^1 , d^2 . Общий регистровый диапазон инструмента — от g до c^4 . Струны делаются из обвитой нейлоном стали. При игре на юэцине обычно левая рука прижимает струны, а правая приводит их в движение медиатором. Тембр юэциня звонкий и светлый, он обладает своего рода старинным изящным стилем звучания.

Техника игры на юэцине. Постановка рук при игре на юэцине бывает двух типов: традиционная и современная. Современная постановка рук при игре на юэцине подобна скрипичной. Вибрато осуществляется с помощью небольших вертикальных движений пальцев левой руки при нажатии на струны. Сонант — своего рода пиццикато пальцами левой руки. Инъ (лирический напев) — особый прием игры, при котором пальцы левой руки нажимают на струны в верхней части инструмента, при этом совершая легкие движения слева-направо, чтобы получить звуковые колебания. Тремоло возникает, когда пальцы левой руки нажимают на струны в верхней части инструмента, оттягивая струну влево, а затем возвращая ее в исходное положение. Это повторяется многократно, в результате создается широкая амплитуда колебания тона.

Техника исполнения правой рукой бывает четырех видов:

Щелчок. Игра состоит в том, что правая рука с помощью медиатора задевает струны при движении слева направо и обратно.

Подметание, смахивание. Правая рука с помощью медиатора, двигаясь слева направо, проводит по нескольким струнам так стремительно, что раздаётся хруст и слышен их отзвук.

Шэн — это древний китайский язычковый деревянный духовой инструмент. Он состоит из трех частей: мундштук с тростью (язычком, 笙簧), бамбуковые трубы разной длины, придающие инструменту вид губного органа, — мяо (笙苗) и чашеобразная основа с амбушюрными отверстиями, в которую эти трубки вмонтированы — доу (笙斗). Язычок шэна в древности изготавливался из бамбука, в настоящее время он делается из бронзы; мяо часто изготавливается из редкого фиолетового бамбука.

Традиционный шэн состоит из 13, 17 или 19 труб, современный усовершенствованный шэн — 21, 24, 26, 36, 37, 42 и более. В разных районах используются различные виды шэна. После образования КНР китайские производители музыкальных инструментов постоянно совершенствуют шэн. Реформы касаются увеличения силы его звука и скорости исполнения, расширения регистрового диапазона, создания новых разновидностей шэна. В традиционном шэне отверстия зажимались пальцами руки, в современном появились кнопки (клавиши), благодаря которым одним пальцем можно управлять несколькими клавишами и тем самым лучше держать под контролем издаваемые инструментом звуки.

Шэн — единственный традиционный китайский духовой акустический инструмент, на котором можно извлекать несколько звуков одновременно. Он может издавать не только интервалы, но и сочетания из трех — четырех звуков,

среди которых привычные аккорды: трезвучие, септаккорд и другие. В этом он незаменим. Его звучание ясное и приятное, в высоком регистре — звонкое и чистое, в среднем — мягкое и насыщенное, в низком — звучное и глубокое, отличающееся большой силой. Играя в оркестре с другими музыкальными инструментами, шэн выступает в роли связующего звена, он может выдувать тянущиеся протяжные звуки и созвучия, что придает общему звучанию гармоническое единство.

Техника игры на шэне заключается, главным образом, в уверенном владении языком и правильным дыханием, атакой звука, пальцевой подвижностью. К особым видам техники можно отнести «двойной»²⁹ и «тройной» язык³⁰, стаккато, различные виды вибрато³¹ и другие.

Бамбуковая флейта *ди* — это древняя китайская поперечная флейта, которая является неотъемлемой частью национального симфонического оркестра. Тембр *ди* ясный, выразительный, он ярко выражает национальный характер звучания. Флейта *ди* состоит из ствола продольной цилиндрической формы с отверстиями. Среди отверстий — одно амбушюрное, одно покрытое тонкой (микронного измерения) тростниковой пленкой *ди* — *мо*, вибрирующей во время игры, шесть игровых отверстий, два тоновых отверстия и два вспомогательных (дополнительных) отверстия. Первым со стороны закрытого конца ствола находится отверстие, через которое вдувают воздух. За ним — отверстие,

²⁹ При игре «двойным» языком произносятся слоги «та-ка». Слог «ка» произносится глубоко в гортани, при этом изменяется тембр и атака звука.

³⁰ При «тройном» языке произносятся слоги «та-ка-та». «Тройной» язык, как правило, используется в триолях.

³¹ Один из способов вибрато состоит в колебании инструмента рукой, как это делают некоторые трубачи. Валторнисты иногда вибрируют с помощью движений правой руки в раструбе инструмента. Другой прием заключается в периодических ослаблениях и усилениях выдоха, создаваемых, по мнению некоторых исполнителей и педагогов, последовательными сужениями и расширениями голосовой щели.

покрытое приклеенной к нему тростниковой пленкой (мембраной). Когда воздух попадает в ствол, тростниковая пленка и бамбуковый корпус флейты вибрируют. Яркость звенящего тембра создается вибрация тростниковой пленки. Основным типом звука флейты является вибрато, получаемое при полном закрытии пальцами комбинации игровых отверстий инструмента. Ложное вибрато возникает, если при подаче воздуха звуковые отверстия инструмента закрыты пальцами не полностью. Стаккато получается при использовании флейтистом кончика языка, при этом вдувания производятся резко и часто. Глиссандо можно получить путем скольжения пальцев по отверстиям, открытия и закрытия их. Различают восходящее и нисходящее глиссандо. Стремительное исполнение глиссандо возникает, когда при очень быстром движении рук один или несколько пальцев руки (максимум 3 пальца) стремительно слева направо перемещаются между звуковыми отверстиями. Фруллато — жужжащий эффект наподобие тремоло, — достигается при помощи вибрации кончика языка (как при раскатистом «р») или приемом похожим на «полоскание горла» (горловое фруллато) и характеризуется плотным и «зернистым» звуком.

На флейте также возможно звукоподражание — воспроизведения звуков, похожих на пение птиц. Для создания этого эффекта все пальцы одновременно быстро поднимаются и опускаются, с помощью языка добавляется стаккато (двойное стаккато), что приводит к созданию своеобразного звука.

3. 2. 4. 3. Оркестр байцзюй как целое: организация совместного звучания. В отличие от оркестра европейской оперы, в китайской опере нет

должности дирижера. Это связано с его сравнительно небольшим составом и аккомпанирующей функцией.

Во время представления байцзюй на сцене актеры импровизируют. Согласно своему ощущению они могут удлинить или сократить исполняемую арию прямо по ходу исполнения, чтобы сохранить атмосферу и благоприятный настрой на сцене. Если актер в данный момент находится на подъеме, то он может дольше варьировать и дополнять исполняемую арию, демонстрируя свою высокую технику, а если он не в настроении, то допускается возможность сокращения слов. Музыканты, играющие на ударных инструментах, обращены лицами к актерам. Традиционно в роли руководителя оркестра выступает один из исполнителей на барабанах. Задачей руководителя оркестра является следить по ходу действия за выражением лица и жестами актера, чтобы в соответствии с ними направлять всю музыкальную группу. Если ударные инструменты не участвуют в сцене, то роль руководителя оркестра берет на себя музыкант, играющий на саньсянь или сона.

Таким образом, ансамбль в спектакле является связующим звеном всех элементов представления: мелодекламации, танца, разговора, пантомимы и других. Звучание разных видов барабанов — мембранофонов и идиофонов — является знаком определенных событий, происходящих на сцене. Так, определенный тембр барабана дает зрителям знать о возвращении героя домой, звучание другого изображает звуки ревущего бурного моря, группа барабанов может символизировать своим звучанием происходящее сражение, другая — его окончание.

Существует также особый барабан, который фактически «ведет» программу представления. Этот барабанщик является руководителем и для коллектива музыкантов, и для актерской труппы. Особая метроритмическая последовательность в партии барабана диктует актеру момент чередования мелодекламации и пения; группа метрических и ритмических моделей обозначает также психологические состояния героев; их смены определяют время действия и общую атмосферу происходящего.

Остальные инструменты — эрху, ди, саньсянь и другие (обычно не более одного-двух одновременно) — лишь аккомпанируют пению, сопровождая голос. По ходу сценического действия один или два таких инструмента вступают поочередно, при этом достаточно часто напев звучит сначала в инструментальном варианте, когда артист еще декламирует или переходит к мелодическому речитативу. Таким образом, инструментальная музыка как бы напоминает артисту мелодию следующего вокального раздела.

В китайской опере нет присущего европейскому театру деления спектакля на акты. Но при этом в каждой пьесе прослеживается тенденция к группировке отдельных коротких сцен в более крупные разделы. Такие разделы начинаются и заканчиваются оркестровыми эпизодами. Все вместе инструменты ансамбля играют только перед началом спектакля и в конце спектакля. Таким образом, инструментальный ансамбль играет в китайской музыкальной драме важную роль, организуя ритм чередования многочисленных сцен и структуру всего спектакля целиком.

В последние годы вместе с реформами и развитием музыки китайской

традиционной драмы, количество используемых в ее ансамбле видов музыкальных инструментов существенно возросло. Управление ансамблем теперь ближе к западному оркестру: используются строго фиксированные нотные партитуры, в которых прописаны все инструментальные и вокальные партии. Исполнением музыкальной драмы управляет дирижер. С исчезновением импровизации в китайской опере на современном этапе развития стала ослабевать роль ведущего инструмента. Отношение его с остальными участниками ансамбля трансформировались во взаимозависимость и сотрудничество. Но при исполнении опер старого репертуара, имеющих длительную историю и богатые традиции, в большинстве случаев главная роль ведущего инструмента сохраняется.

Глава 4. Опера байцзюй «Тучка, ждущая возвращения мужа» как образец жанра

Рассмотрим особенности оперы байцзюй на примере одного из самых известных образцов жанра — оперы «Тучка, ждущая возвращения мужа».

4. 1. История создания оперы «Тучка, ждущая возвращения мужа»

В период Культурной революции 1966–1976 годов из-за деятельности «Сыжэньбан»³² многие драматурги, музыканты и артисты погибли, в это время труппа оперы байцзюй была распущена. В 1976 году с окончанием Культурной революции жизнь в стране постепенно вошла спокойное русло, и в 1977 году труппа оперы байцзюй была опять восстановлена. После Третьего пленума ЦК Коммунистической партии Китая 11-го созыва с помощью и поддержкой Государственного совета по делам национальностей, Министерства культуры, Союза драматических артистов стала реализовываться национальная политика, направленная на «расцвет ста цветов и соперничество ста школ»³³. В это время начали активно восстанавливаться и развиваться театры национальных меньшинств Китая. В 1980 году, готовясь к выступлению на театральном фестивале в Пекине, труппа оперы байцзюй создала крупномасштабную

³² «Сыжэньбан» («банда четырех») — группа высших руководителей Коммунистической партии Китая, выдвинувшихся в ходе Культурной революции как наиболее приближенные к Мао Цзэду лица в последние годы его жизни. Согласно официальной версии, после смерти Мао члены «банды четырех» намеревались узурпировать высшую власть, но были разоблачены и арестованы.

³³ Лозунг китайской компартии (1957), провозглашенный Мао Цзэдуном и выражающий идею поддержки развития искусства, науки и культуры. См., например: http://library.maoism.ru/on_the_correct_handling.htm Дата обращения — 24 июля 2018.

оперу-сказку «Тучка, ждущая возвращения мужа». Авторами постановки стали драматурги Ян Мин, Чэнь Син и Чжан Цзичэн, режиссер Чжан Шуюн и композитор Чжан Шаокуй. В главных ролях выступили Е Синьтао, Ян Юнчжун, Ма Юнкан, Дун Ханьсянь, Сунь Баохуа и Ян Бицзюнь. Постановка имела большой успех в Пекине. Печатные издания «Жэньминь жибао»³⁴ и «Гуанмин жибао» и другие крупные столичные газеты опубликовали обзор этой постановки. В декабре 1981 года пьеса получила государственную премию и премию провинции Юньнань среди литературных произведений национальных меньшинств. В 1982 году она стала обладателем премий за лучшую китайскую оперу, сценарий и государственной почетной награды за лучший сюжет произведения среди национальных меньшинств. Это одна из самых известных пьес среди произведений музыкальной драмы.

4. 2. Сюжет и действующие лица

Сюжет родился из легенды царства Наньчао (629–1352) на территории нынешнего Дали. У правителя князя была красивая дочь. Правитель решил посватать свою дочь сыну главнокомандующего Дуань Сюн. Но дочь правителя не любила его. Она не хотела покидать родной дом и постоянно грустила. Каждый день юная принцесса коротала время в парке, гуляя и играя на музыкальных инструментах. Однажды в царстве Наньчао известный охотник по имени А Лун выстрелил в золотистого фазана, который сидел на дереве. Так получилось, что

³⁴«Жэньминь жибао» — официальное печатное издание ЦК КПК.

фазан в это время как раз находился на территории парка дочери правителя, которая давно уже слышала об этом охотнике. Когда А Лун пришел за фазаном, то он встретился с дочерью правителя. А Лун и дочь правителя полюбили друг друга с первого взгляда.

Дочь правителя, мечтая освободиться от родительских оков, попросила отца устроить в Наньжао состязания по стрельбе, пообещав выйти замуж за победителя. Победу в этом состязании одержал сын главнокомандующего Дуань Сюн. А Лун из-за своего нерешительного характера тянул время и решил участвовать только тогда, когда состязание закончилось. Но по просьбе дочери правителя оно продолжилось и, состязаясь с Дуань Сюном, А Лун победил. Но правитель твердо решил отдать свою дочь Дуань Сюну. Мечтая о свободной и счастливой жизни, принцесса убежала из дворца. Она уехала с охотником А Луном на южный склон горы Цаншан, где они стали жить вместе. Узнав о том, что дочь сбежала, правитель приказал колдуну, чтобы тот бросил охотника в море и превратил его в раковину. Колдун выполнил приказ правителя.

Дочь правителя постоянно думала о пропавшем муже, скучала по нему и вскоре умерла. После смерти она превратилась в тучку. Каждый год в августе и в сентябре тучка появляется, и дует сильный ветер, чтобы сквозь морскую воду было видно раковину. Именно поэтому народ бай называет осенние облака «тучкой, ждущей возвращения мужа».

В музыкальной драме история, известная по легенде, несколько преобразована. Перечислим действующих лиц музыкальной драмы:

А Фэн (阿凤) — дочь правителя Наньжао; А Лун (阿龙) — охотник горы

Цаншань; правитель Наньчао (南诏王); колдун Ло Цюань (罗荃法师); божество Фэн Юй (凤羽神); Дуань Сюн — сын главнокомандующего (段雄); кормилица (奶娘); А Цуй (啊翠) — служанка принцессы; образцовый командир; чиновники (2 человека); телохранители императора (6 человек); горничные (2 человека); демоны (6 человек); святые (8 человек); «кружащие вокруг горно-лесистой местности» — массовка из юношей и девушек; «кружащий вокруг горно-лесистой местности», держащий в руках растение — старик и шутник.

Пьеса «Тучка, ждущая возвращения мужа» состоит из девяти сцен: 1 сцена. Тяжелая жизнь А Фэн во дворце; 2 сцена. Выбор мужа; 3 сцена. Помолвка; 4 сцена. Вынужденный брак; 5 сцена. Подарок в виде крылышка; 6 сцена. Полет вдвоем; 7 сцена. Снежные мучения; 8 сцена. Падение в море; 9 сцена. Превращение в облако.

Уже из названий сцен очевидно, что в либретто оперы легенда трансформирована. Знакомство А Фэн и А Луна произошло еще до начала развития сюжета оперы. Конфликт А Фэн с отцом по поводу предстоящей свадьбы тоже начался до ее первой сцены. Таким образом, с самого начала А Фэн погружена в тревогу и переживания о своем будущем.

Роли главных героев — А Фэн и А Луна — трактованы в опере подчеркнуто экспрессивно и в актерском, и в вокальном отношении. Пение преобладает в них над драматическим монологом. Вокальные партии А Фэн и А Луна — сложные и выразительные. В звучании голоса А Фэн (сопрано) и других женских персонажей оперы ясно прослушивается высокая форманта, основанная на звучании головного резонатора, явно заметны в них черты искусственной манеры пения —

особым способом сформированного «зажатого» звука. Причем эта манера присутствует не только в пении, но и в произнесении драматических монологов и диалогов. Благодаря сходству фонации драматические и музыкальные фрагменты байцзюй сближаются. В партии А Луна (тенор), напротив, ощутима естественная манера пения: в ней не только почти отсутствует фальцетное звучание, но и преобладают низкие ноты, выражающие его воинственность и мужественность. Это довольно необычно для молодых персонажей традиционной байцзюй, чаще поющих с использованием искусственной манеры. В ролях других персонажей (например, правителя Наньчжао) больше драматического произнесения текста, чем пения; в них есть и характерные, бытовые элементы, отсутствующие в возвышенных образах А Фэн и А Луна.

4. 3. Анализ основных сцен

Последовательно проанализируем основные эпизоды оперы, опуская менее значительные в музыкальном и сценическом отношении сцены. Как говорилось выше, музыкальные фрагменты в байцзюй чередуются с драматическими сценами без пения. Заметим перед началом анализа, что нас интересует, прежде всего, основное содержание стихов и музыка.

1 сцена: Тяжелая жизнь А Фэн во дворце

В начале сцены звучит дуэт А Фэн и кормилицы. Приведем первые слова партии А Фэн: «Кормилица, пожалуйста, не нужно снова меня уговаривать, если я

не хочу что-то делать, я и не буду пытаться сделать это. Все королевство знает о плохой репутации Дуань Сюна, он постоянно бежит за женщинами, если я выйду за него замуж, то всю жизнь буду мучиться...» (Приложение Д. Рисунок 1³⁵).

Характер музыки — спокойный и нежный, легкий, повествовательный. Монотонная, постоянно варьирующаяся мелодия хорошо подходит настроению доверительного разговора, в котором А Фэн изливает свою душу близкому человеку. Уместен такой характер музыки и для начала оперы.

Участницы дуэта поют поочередно (сначала Кормилица, потом А Фэн). В основе текста дуэта — стихотворный размер шаньхуати (7+7+7+5). В партиях обеих солисток он варьируется. Размер 2/4 и 3/4. Мелодия дуэта представляет собой пинбань из дабэньцуй. Она написана в транспонированном ладу *цзюе* со звукорядом *ми-соль-ля-до-ми-соль*. Опорными звуками лада, на которые попадают окончания строк вокальных партий, являются *ми* и *до диез*. Их каденционное значение подчеркнуто рифмой: большинство поэтических строк завершаются созвучиями «тоу», «чоу», «лю», «коу» и «цзоу». Диапазон голосов большой, он достигает квинтдецимы. Строки поэтического текста (пение солисток) отделены друг от друга небольшими двухтактовыми интерлюдиями сопровождающего инструментального ансамбля, построенными на сходном музыкальном материале, заимствованном из инструментального вступления. Аккомпанирующий ансамбль состоит из саньсянь, юэцинь, эрху, чжунху, гаоху, чжуди и тибань. Здесь, как и в дальнейшем, ансамбль сопровождения во время пения, главным образом, дублирует вокальную мелодическую линию, поддерживая и «подсвечивая» ее

³⁵ Реальное звучание женских голосов ниже записи на чистую октаву, мужских — на две октавы.

дополнительными инструментальными тембрами.

2 сцена. Выбор мужа

А Фэн поет: «Настоящая надежда заставляет сиять в темноте сережки ивы, на соревнованиях ведутся поиски моего спутника жизни, у тех, кто говорит, что Дуань Сюн уже победил, сердце холодное как лед!» (Приложение Д. Рисунок 5).

Отчаянье героини, напряжение ее эмоций и, в то же время, готовность переносить страдания выражены в этом фрагменте оперы использованием мелодической модели даку-бань из дабэньцуй. Тесситура мелодии такая высокая, а скачки такие широкие и напряженные, что создают впечатление срывающегося голоса. Диапазон голоса достигает квартдецимы. Еще одна характерная черта даку-бань: к концу эпизода тесситура снижается и движение как бы немного замедляется. В этот момент даку-бань меняется на *бянь-бань*. Мелодия написана в транспонированном ладу *гун* (до-ре-ми-фа- соль-ля-до), звукоряд которого в данном случае включает в себя полутон. Размер переменный — 2/4 и 3/4. Стихотворный размер шаньхуати.

Эту сцену продолжает новый сольный эпизод А Фэн: «Стрельбище такое, что на нем трудно показать умение стрелять, разве что попадешь во время соревнования в горло пролетающей мимо птицы, тогда можешь одержать победу» (Приложение Д. Рисунок 6). Здесь проявляется гнев и возмущение А Фэн. Для его выражения используется наиболее подходящая мелодическая модель — цуй-бань из дабэньцуй. Мелодия лаконичная, небольшого диапазона, в ней встречаются настойчиво повторяющиеся звуки и, как это характерно для цуй-бань, пение

местами переходит в декламацию: слов больше, чем звуков. Звукоряд мелодии — пентатоника в транспонированном ладу *юй* (звукоряд: *ля-до-ре-ми-ля*). Темп этого фрагмента довольно быстрый, размер переменный — $2/4$ и $3/4$. В аккомпанементе использованы саньсянь, юэцинъ, эрху, чжуди и тибань. Структура мелодии в целом соответствует обычной для цуй-бань: в ее основе четыре музыкальных фрагмента, в которых концы строк связаны рифмами. Стихотворный размер шаньхуати.

Далее на сцене появляется А Лун, который, узнав о решении отца А Фэн, печально и со сдержанным возмущением поет: «Десять миллионов человек слышали обещание короля, А Лун не хочет принять указ правителя, он хочет вернуться домой к людям» (Приложение Д. Рисунок 7). В этом кульминационном фрагменте второй сцены проявляются отчаянье и возмущение А Луна. Его повествовательная, медленная мелодия небольшого диапазона построена по модели гаоцян из дабэньцуй. Ее звукоряд, как и в предыдущем эпизоде, — транспонированный *юй*. Размер $2/4$ и $3/4$. В качестве стихотворной формы используется шаньхуати. Аккомпанируют пению саньсянь, юэцинъ, чжуди, эрху, чжунху, гаоху и тибань. Саньсянь солирует в инструментальном ансамбле.

А Лун бросает лук на землю, прощается и уходит. А Фэн восклицает: «А Лун!» и поет: «Я призываю голубое небо позаботиться о нас, прошу его показать тем, кто мог подумать, что правитель-отец спонтанно изменит свое решение подобно раскату грома» (Приложение Д. Рисунок 8).

Модель мелодии — сяо-ку-бань из дабэньцуй. Выбор сяо-ку-бань подходит для деликатного выражения скорбного настроения А Фэн, потерявшей надежду

выйти замуж за своего возлюбленного. Характер мелодии передает растерянность и подавленность героини. Большинство ее фраз небольшого диапазона; лишь в одной из них, предпоследней, экспрессия прорывается в виде скачков и более развитого распева. На протяжении всего этого эпизода мелодия постоянно останавливается, как бы застывает на длинных нотах (что иногда усилено ферматами). В соответствии с мелодической моделью сяо-ку-бань ее развитие начинается в сравнительно высоком регистре, а в последних фразах переходит в низкий (разница между начальным и конечным фрагментами превышает октаву). Общий диапазон вокальной линии достигает дуодецимы. Мелодия написана в транспонированном ладу *юй* со звукорядом *ля-до-ре-ми-соль-ля* (встречается также проходящий звук *фа*). Стихотворный размер — шаньхуати.

В начале этого фрагмента используется также редко встречающаяся мелодическая модель *саньбань* (散板, букв. «расхлябанный», «недисциплинированный»), мелодия, близкая импровизации. Это добавляет его характеру некоторую театрализацию. Начиная с третьей строки либретто музыка возвращается к классической мелодии сяо-ку-бань.

3 сцена. Помолвка

После поднятия занавеса на сцену с танцами и песнями выходит отряд Жао Шаньлиня. Юноши и девушки поют хором: «В апреле наступил праздник Жао Шаньлинь, от звуков музыки сотрясается город Тайхэ, феникс из гор Цан улетает в бамбуковую рощу, а морской бобер переворачивается в озере Эрхай. Весна в природе не завершается, нужно петь о вечнозеленых соснах и тысячулетней

любви, подобных солнцу и луне» (Приложение Д. Рисунок 9).

Основой музыки хора является мелодия дали-байцзу-дяо народности бай. Песня, популярная в окрестностях озера Эрхай, в народном первоисточнике исполняется разными вариантами составов: как вокальное соло, дуэт мужского и женского голосов или хор. При исполнении песни дуэтом звукоряды, в которых поют мужчина и женщина, могут отличаться: обычно мужчина поет мелодию на основе звукоряда *чжи*, а женщина — *гун*. Это соответствует различию их диапазонов на кварту или квинту.

Совместное пение юношей и девушек из отряда Жао Шаньлиня представляет собой двухголосие с элементами гетерофонии: голоса образуют, главным образом, интервалы терции, кварты, унисона и квинты; периодически (например, в тт. 18–20) сливаясь в унисон. Голоса сопровождает саньсянь. В основе стихов лежит шаньхуати.

После этого звучит соло в исполнении А Луна. Выйдя на площадку, он поет: «Звуки музыки донеслись до гор Цан, мужчина и женщина резвились в зарослях цветов, сердце А Луна, подобного одинокому гусю, наполнено печалью» (Приложение Д. Рисунок 10). Пение его созвучно предыдущему хору, оно тоже выдержано в духе традиционной музыки народности бай. Это песня дали-байцзу-дяо с текстом в стихотворном размере шаньхуати. Ее мелодия написана в транспонированном ладу *юй* со звукорядом *ля-до-ре-ми-соль-ля*. Она спокойная и размеренная. Задумчивость придает ей неспешное движение, остановки многих фраз на длинных нотах и ферматах, варьирование одних и тех же интонаций. Хотя большинство фраз не содержит широких скачков, движение

мелодии задумчиво-сдержано, общий ее диапазон достигает дуодецимы. В аккомпанементе участвуют саньсянь, юэцинь, чжуди, шэн и тибань.

В ответ на грустное пение А Луна звучит реплика колдуна: «Она [дочь правителя] — это пион, который вырос в императорском дворце, однако, ты — всего лишь зеленая сосна, выросшая в глухих горах; она — благородный человек, а ты — простолюдин, союз между вами невозможен!» (Приложение Д. Рисунок 10, с такта 43). Интерлюдия, звучащая перед этой мелодией, чуйчуй-цянь, она сменяется на мелодию вспомогательного напева (шиба-дяо), который соединяется с гаоцяном из дабэньцуй. Использование мелодии гаоцян придает звучанию пения колдуна торжественность. Его пению аккомпанируют сона, саньсянь, юэцинь, шэн, ло, бо, ца, тангу и баньгу.

На сцене появляется А Фэн, которая ищет А Луна. Ее первая реплика: «Дороги идут одна за другой, теряются в горах и лесах, горный ветер поет песню» (Приложение Д. Рисунок 11). Пение А Фэн основано на традиционных напевах байцзу-дяо, хуаю-дяо и гаоцян. Основной звукоряд — *юй*. После исполнения двух первых вокальных фраз звучит большая интерлюдия на чжуди или сона, в основе которой лежит мелодия хуаю-дяо. Следующие две вокальные фразы основаны на мелодии гаоцян, они звучат спокойнее и в более низкой тесситуре, чем предыдущий вокальный фрагмент.

Фэн продолжает разыскивать А Луна и поет: «За горой бьют в гонг, но эхо гонга не слышно, песня слышна нечетко через моря и океаны, не оставляй свои мысли в себе, мой супруг, пожалуйста, выйди и встань передо мной». На сцене появляется А Лун и с этого момента начинается дуэтная сцена его и А Фэн. А Лун

поет: «Я слышу звуки, похожие на пение феникса, вижу оперение, похожее на золотистого фазана, натягиваю тетиву лука, но не решаюсь выстрелить в неизвестных птиц, которые парят в воздухе, смотрю на их взлеты и падения». А Фэн отвечает ему: «Самец и самка феникса опустились на заросшую лесом скалу, но не расправили свои крылья, чужая душа – потемки». Далее диалог продолжает А Лун: «Если хочешь узнать душу, скажи, спроси, — ты спросишь, а я отвечу» (Приложение Д. Рисунок 12).

В этом месте пение дуэтом А Луна и А Фэн относится к сяо-ку-ганьбань из дабэньцзюй. Тональность *юй*. Сяо-ку-ганьбань (созданный на основе сяо-ку-бань) выражает робость и нежность героев. Аккомпанируют в этом эпизоде саньсянь, юэцинь, чжуди, эрху, чжунху, гаоху, муюй и тибань. Стихотворный размер шаньхуати.

Диалог А Фэн и А Луна продолжается. А Фэн осторожно пытается узнать у А Луна, испытывает ли он к ней чувства, и получает положительный ответ. Она винит колдуна Ло Цюаня в том, что из-за его колдовства, им не суждено быть вместе. В конце концов, А Фэн отдает А Луну в залог своей верности сокровище Южного Чжао — перо золотистого феникса. Теперь это перо становится символом их взаимной и вечной любви (Приложение Д. Рисунок 12, начиная с т. 57).

Весь этот фрагмент основан на мелодии песни *цзяньчуань-байцзю-дяо*. Основной размер 2/4, чередующийся с 3/4. Танцы А Фэн и А Луна идут на 3/8. Их дуэт достаточно длинный, поэтому, для того чтобы избежать в нем монотонности, при его исполнении варьируется темп. В соответствии с традицией, характерной

для цзяньчуань-байцзу-дяо, этот эпизод оперы идет в ладу *юй* в сопровождении солирующего саньсяня. Музыка близка по характеру лирическому танцу, мелодия подвижна, с большим количеством скачков, что также соответствует традиции цзяньчуань-байцзу-дяо.

5 сцена. Подарок в виде крылышка

Солдаты в горах нашли А Луна и приказали ему вернуть перо золотистого феникса. А Лун отказывается выполнить приказ, говоря, что он не сделает этого, даже если ему отрубят голову. Начинается столкновение четырех солдат и А Луна, который энергично сопротивляется, но, так как силы противников не равны, он в конце концов ранен. В этот момент начинается буря: свистит горный ветер, раздаются раскаты грома и солдаты теряют сознание. За кулисами раздается пение девушки: «Бог на небесах — истинный Бог, он пришел к людям по облакам. Бог может помочь людям уничтожить всю злобу, устроить мир на Земле» (Приложение Д, Рисунок 17).

В этом фрагменте на первый план выходит соло инструмента сона. Оно построено на популярной народной мелодии области Дали сяньцзя-лэ.

6 сцена. Полет вдвоем

А Фэн томится взаперти во дворце и, глядя на горы Цан за окном, с чувством горя и обиды поет: «Я заперта в закоулках дворца, где, подняв голову можно видеть только отверстие колодца и огромное небо. Богатство и привилегии стали моими оковами, как жаль, что я родилась среди людей! Встреча с А Луном

дала мне чувство, как будто в высохшем колодце забил фонтаном источник воды, но отец повелевает мной, он не может понять своего ребенка и выполнить его желания. Дикий гусь летит в небе на юг: прошу тебя, передай письмо от меня, пусть мои руки превратятся в крылья, чтобы я могла улететь к А Луну» (Приложение Д, Рисунок 18).

Эта мелодия является одной из традиционных мелодических моделей *шиба-дяо*. Ее звукоряд — пентатоника в транспонированном ладу *гун* (*до-ре-ми-соль-ля-до*). В аккомпанементе к ней участвуют саньсянь, юэцин, чжуди, шэн и тибань. Стихотворным размером песни является шаньхуати. Созданию элегического, сдержанного характера музыки способствует ровное ритмическое движение в метре 2/4, в заключительном разделе меняющееся на 4/4.

В следующей сцене в отчаянии и возмущении А Фэн направляется к водоему, чтобы покончить с собой. Вдруг она слышит призрачный голос А Луна, доносящийся из-за стен дворца. Не веря своему слуху А Фэн останавливается. В это время начинается дуэт А Фэн и А Луна (они поют по очереди). Первая реплика А Фэн: «Я вышла из дворца и все время зову тебя, но никто не отвечает. Суровые стены царского двора разделили нас, у меня есть уши, и хотя я слышу нечетко, но, кажется, А Лун зовет меня. Наверное, это его призрак, который пришел, чтобы встретиться со мной. Я слышу голос, но не вижу лица». А Лун влетает на сцену, — А Фэн поражена его появлению, — и оба они, держа друг друга за плечи, продолжают петь. А Фэн: «Говорят, что А Лун умер, неужели я вижу все это во сне? Неужели передо мной стоит его дух?» А Лун: «Чжао Вань послал людей, чтобы они погубили мою жизнь, но святая дева спасла меня, она

подарила мне крылья, теперь я могу летать и прилетел, чтобы спасти тебя, чтобы мы летали вместе» (Приложение Д. Рисунок 20).

Данная мелодия является иньян-бань из дабэньцуй. Выбор этого типа мелодии связан с традиционным для нее утонченным, нежным, сдержанным настроением. Иньян-бань хорошо подходит для передачи внутренних монологов или изображения общения живого и умершего человека. Лад этого фрагмента оперы — характерный для иньян-бань *юй*. Его стихотворным размером является шаньхуати.

8 сцена. Падение в море

Сюжет этой сцены связан с попыткой А Луна похитить из буддийского монастыря в центральной части острова Цзин Со символическую одежду — кашья³⁶, в которую он хочет одеть А Фэн. Открывается занавес. Из монастыря раздаются мрачные удары колоколов, вселяющие страх. А Лун поет: «Я расправил крылья и покинул вершину гор Цан, сквозь пелену облаков прилетел на озеро Эрхай для того, чтобы забрать кашью и спасти родного человека. Кашья, должно быть, находится в монастыре, я очень волнуюсь, поскорее бы взять ее в руки» (Приложение Д. Рисунок 25).

В этой мелодии употребляется напев из чуйчуй-цян — кухуантянь в ладу *юй*. В начале используется традиционная мелодия кухуантянь, дальше — варианты ее интонаций. Аккомпанируют сона, эрху, чжунху, гаоху, банбгу и ца. Стихотворный размер (вариант шаньхуати): 7+7+7 — 7+7+5.

³⁶ Кашья — в буддизме — монашеская ряса из разноцветных лоскутов.

А Лун влетает монастырь, берет кашью и бурно ликует, — танцует и поет от радости: «Кашья, которая способна спасти жизнь, уже у меня в руках! Жизнь А Фэн будет спасена. Чтобы не заставлять А Фэн долго ждать, мне нужно как можно скорее вернуться на вершину горы Цан» (Приложение Д. Рисунок 26).

Эта мелодия в ладу *юй* под названием «Танец дракона». Стихотворный размер шаньхуати. В инструментальном ансамбле солирует сона. Аккомпанируют шэн, юэцинь, эрху, чжунху, гаоху, таньгу, ло, бо, ца.

Вдруг колокольный звон учащается, и выход из монастыря загораживает колдун Ло Цюань. А Лун и Ло Цюань поют дуэт. А Лун просит Ло Цюаня разрешить ему покинуть монастырь и кашьей: «Летом в горах Цан наступили сильнейшие холода, жизни дочери правителя угрожает смертельная опасность, я прилетел, чтобы взять кашью для спасения дочери правителя, прошу Вас, проявите милосердие». Ло Цюань сурово отвечает ему: «Снег со льдом, упавшие с неба, — это твое наказание, ты виноват, тебе не избежать наказания. Пройди послушание в монастыре, проси Бога простить тебя за совершенное преступление». А Лун поет: «Дочь правителя сейчас находится между жизнью и смертью, прошу тебя, отпусти меня, я спасу ее жизнь и сразу вернусь, чтобы получить наказание» (Приложение Д. Рисунок 27).

Мотив мелодии А Луна (1–21 такты и с 39 до конца) относится к типичному гаоцян из дабэнь-цюй, лад *юй*, темп средний. Аккомпанируют саньсянь, юэцинь, чжуди, эрху, чжунху, гаоху, ло, бо, ца и тибань. Мелодия Ло Цюаня звучит в медленном темпе (22–38 такты) — это *байфодяо* (один из вариантов шибя-дяо) в ладу *чжи*. Аккомпанируют Ло Цюаню сона, эрху, чжунху, гаоху, юэцинь и тибань.

Стихотворный размер всего дуэта шаньхуати.

9 сцена. Превращение в облако

А Фэн поет: «Трудно поверить, но я боюсь и думать, что А Лун в опасности. Я очень слаба, из-за шума в ушах не могу четко расслышать А Луна» (Приложение Д. Рисунок 31).

Музыка этого фрагмента звучит очень светло, лирично, выражая как бы пограничное состояние слабеющей А Фэн между жизнью и смертью. Мелодия написана по модели сяо-ку-гань-бань в ладу *юй*. В аккомпанементе участвуют саньсянь, юэцинь, эрху, чжунху, гаоху, чжуди, тибань. Стихотворный размер представляет собой вариант шаньхуати (7+7+7+7).

Когда А Фэн зовет А Луна в третий раз, она слышит его громкий голос, подтверждающий, что он погиб. А Фэн поет: «В третий раз я громко позвала А Луна, раздался устрашающий раскат грома, как будто мир рушится и исчезает с лица Земли после страшной беды. Отец-правитель и Ло Цюань, ваши сердца наполнены жестокостью, как скорпион ядом, и из-за несправедливости я наполнена ненавистью так, что могу говорить об этом беспрерывно. Не важно, буду ли я жить или умру, я встречу с А Луном. Я должна отомстить за несправедливость! Гроза, почему ты не можешь сокрушить эти тысячелетние обиды! Молния, почему ты не можешь сжечь дотла эту несправедливость!» (Приложение Д. Рисунок 32).

Мелодия, которую поет А Фэн, имеет необычное происхождение. Она создана на основе двух чередующихся и взаимодействующих мелодических

моделей. Первая фраза (1–9 такты) — это сяо-ку-бань, вторая фраза (10–15 такты) — дакубань, третья (16–21 такты) — сочетание дакубань и сяо-ку-бань; в четвертой фразе происходит возвращение к сяо-ку-бань, на ней мелодия заканчивается. Лад — *юй*. Такое соединение двух мелодических моделей выразительно показывает настроение героини: ее горе, гнев, но и нежность, слабеющие силы. Аккомпанируют пению саньсянь, юэцинь, эрху, чжунху, гаоху, чжуди, тибань и банцзы. Мелодия с самого начала противоречит стихотворной форме шаньхуати.

Монолог А Фэн продолжается словами: «Поднимусь на небо, если увижу тебя, то использую твою мощь и магию, так давай, покажи свое величие. Прошу тебя, высуши озеро Эрхай, позволь морскому дну открыться моему взору, когда не вижу А Луна, мне так плохо!» (Приложение Д. Рисунок 33).

Отрывок этой мелодии является вариантом сяо-ку-ганьбань, последняя фраза — это сяо-ку-бань (в ней размер сменяется на 4/4). Для этого фрагмента характерна частая смена метрической пульсации; среди метров встречается редкий — 1/4, который способствует особенно частым акцентам в произнесении текста. Лад этого эпизода — транспонированный *юй*. Состояние неуравновешенности, отчаяния выражает остановка в конце номера на неустойчивой ступени лада. Стихотворный размер представляет собой вариант шаньхуати (каждое предложение включает по 7 иероглифов). В аккомпанементе участвуют саньсянь, юэцинь, эрху, чжунху, гаоху, чжуди и тибань.

А Фэн поднимается на каменную глыбу, подходит к сидящей около нее большой лягушке. В это время раздаются удары молнии, дует сильный ветер,

темнеет, начинается буря. Через пять секунд внезапно становится светло, А Фэн исчезает, а над озером Эрхай поднимается небольшая тучка. Она является воплощением А Фэн. Расходящиеся на озере Эрхай волны позволяют увидеть на дне охотника А Луна. А Фэн и А Лун смотрят друг на друга. За кулисами слышен женский хор: «Тучка, ждущая возвращения мужа, тучка, ждущая возвращения мужа, облако, парящее над вершиной гор Цан, последнее раскаяние никогда не подойдет к концу! Но она сама выбрала свою судьбу, то, что испокон веков это является заветным желанием миллионов дочерей и сыновей!» (Приложение Д. Рисунок 34).

В основе мелодии женского — простая традиционная песня народности бай байцзу-дяо в ладу гун. Стихотворный размер шаньхуати. Аккомпанирует пению весь ансамбль: сона, саньсянь, юэцин, эрху, чжунху, гаоху, чжуди, тибань, ца, бо, ло, тангу, баньгу.

Таким образом в литературной и музыкальной составляющих оперы байцзюй «Тучка, ждущая возвращения мужа» используются элементы фольклора народности бай. Это отвечает предпочтениям публики, соответствуя ее восприятию и культурной памяти. В качестве мелодических моделей преобладают традиционные для байцев мелодии дабэньцюй (гаоцян, дакубань, сяо-ку-бань, сяо-ку-ганьбань, иньян-бань и другие), мелодии из чуйчуй-цянь используются как второстепенные. Основным стихотворным размером является традиционный шаньхуати 7+7+7+5, а также его варианты и разновидности: 7+7+7; 7+7+5 и другие. В аккомпанементе используются традиционные музыкальные

инструменты саньсянь, сона, юэцинь, эрху, чжунху, гаоху, чжуди, шэн, тибань, ца, бо, ло, тангу, баньгу.

Опера байцзюй «Тучка, ждущая возвращения мужа» стала одним из любимейших в этом жанре произведений благодаря сочетанию традиционного звучания, близости народным легендам, яркости образов и сценических ситуаций, увлекательно и извилисто развивающейся линии сюжета и поэтическому, возвышенному и глубокому его прочтению. Не случайно ее премьера стала первой успешной постановкой оперы национальных меньшинств Китая.

Заключение

В результате проведенного в данной работе исследования были подтверждены следующие положения:

— опера байцзюй представляет собой особую региональную разновидность китайского музыкального театра, созданную в начале 1960-х годов и существующую до настоящего времени;

— создание байцзюй стало проявлением успешной культурной политики коммунистического правительства КНР, направленной на поддержку и развитие культуры малых народностей Китая;

— залогом жизнеспособности байцзюй стала ее органическая связь с религиозными воззрениями и традиционным образом жизни одной из народностей юго-западного Китая — байцев;

— другим важнейшим фактором процветания этого нового жанра китайского музыкального театра стало соединение в нем различных видов творчества, традиционных для байцев: народных песен и танцев, инструментального исполнительства, культивируемых здесь на протяжении нескольких столетий тексто-музыкальных жанров чуйчуй-цян и дабэньцзюй;

— структура оперы байцзюй в целом, ее главные элементы, исполнительский стиль имеют ряд устойчивых характеристик, что способствует успешному культивированию жанра в современной культуре Китая;

— байцзюй является жанром, в котором древние традиции народности бай могут объединяться с современными сюжетами, что способствует его адаптации к

новой культурно-политической среде.

Таким образом, опера байцзюй — искусство, рожденное традиционной культурой народности бай — стала неотъемлемым элементом жизни байцев, одним из символов обновления древней «книги земли», который играет важную роль в процессе сохранения эмоциональных и духовных корней, в защите национальной сплоченности и строительстве новых гармоничных отношений в обществе. Сохраняя органическую связь с жизнью байцев, их религиозно-философскими и культурными традициями, опера байцзюй одновременно является воплощением активного влияния на них культур других регионов Китая, прежде всего, ханьской. Такая способность воспринимать и впитывать различные идеи, духовная восприимчивость вообще является характерной для народности бай. По сути, это проявление ее глубинной философии, идущей от характерного для мировосприятия байцев синтеза разных религиозно-философских школ: буддизма, даосизма, конфуцианства, древних народных верований.

Об этом синтезе говорят и либретто опер байцзюй. Вместе с тем, востребованность возникшего сравнительно недавно жанра связана с еще одним обстоятельством. Жизнеспособность оперы байцзюй, как и жизнеспособность культуры в целом зависит, прежде всего, от степени ее признания и понимания всем сообществом, массами. Пока культурное явление популярно только в элите, ему трудно органически развиваться, трудно стать необходимым, «корневым» для разных слоев населения. Ориентация на интуитивно понятные, знакомые с детства каждому байцу народные истоки делает искусство байцзюй таким

популярным. Байцзюй востребована в Китае даже несмотря на очевидные угрозы, связанные с глобализацией и опасностью нивелирования под ее натиском индивидуального облика национальных культур малых народов.

В этом смысле создание и существование оперы байцзюй, корни которой восходят к разнообразным истокам древней культуры байцев, стало одним из самых удачных начинаний китайского правительства. За относительно короткий срок своего существования опера приобрела большое значение как в регионе Дали, так и в Китае в целом. Это является одним из свидетельств уважения правительства Китая к языку и письму, вероисповеданию, традиционным нравам и обычаям народностей страны. Таким образом, история жанра байцзюй может служить естественным подтверждением тезиса, высказанного американским антропологом Клиффордом Герцем: «Общность человечества отражена в его культурном разнообразии» [260, с. 132].

Избирательно воспринимая внешние воздействия и одновременно не избегая контактов с другими явлениями культуры, создатели и исполнители оперы байцзюй сознательно развивают и сохраняют свои национальные традиции. В этом смысле очень показательна и важна их специализация именно на этом роде искусства, связанная с глубоким и многолетним погружением в него, дающим возможность исполнять оперы байцзюй наизусть, тонко ощущая природу жанра, обретая свободу и естественность в его трактовке. И актеры, и музыканты, участвующие в исполнениях байцзюй чаще всего занимаются исключительно этим видом исполнительского искусства³⁷.

³⁷ Об этом говорят взятые нами интервью. См. Приложение А, с. 183–186.

Традиционная патриархальная культура байцев в современном мире подвержена естественным угрозам. Вследствие изменения современного образа жизни бесспорным фактом становится безразличие жителей многих национальных районов к охране культурных традиций своих предков. Уход населения из деревень в индустриально развитые города, изменение привычек и обычаев увеличивает равнодушие к традиционным культурным ценностям. И все же отношение байцев к их традиционной культуре в регионе Дали является, определенно, положительным и подающим надежды. С повышением экономического уровня жизни байцев увеличилась и потребность людей в культурном развитии, в активной духовной жизни. Благодаря богатым природным ресурсам и духу трудолюбия, байцы не только полностью интегрированы в индустриальную жизнь современного общества, но одновременно сознательно сохраняют традиции своей нации и особенности культуры. Это проявляется не только в искусстве, но и в быту. Например, пользуясь всеми техническими благами цивилизации, они по-прежнему стремятся к тому, чтобы их дома и квартиры сохраняли традиционный вид и стиль. Они украшают свои жилища художественной росписью, свойственной народности бай, с большой любовью одевают свой традиционный наряд, говорят на байском диалекте и культивируют старинные бытовые традиции. Такое восприятие культуры предков, в том числе и на бытовом уровне, служит плодородной почвой для процветания искусства байцзюй.

Сама современная жизнь бросает вызов настоящему и почвенному искусству. Все популярнее становятся СМИ (телевидение, кино, видеозапись и

др.), предоставляющие рядовому невзыскательному зрителю огромный выбор культурных зрелищ самого разного плана. В сравнении с ними традиционные сюжеты и картины богатой и красочной байцзюй могут показаться архаичными, исторически ограниченными, застывшими. Развитие байцзюй в последние десятилетия демонстрирует попытки реагировать на эти вызовы современности. Так, следуя запросам современного потребителя, сценаристы байцзюй стали создавать более короткие пьесы, прибегая к облегченным сюжетам, снимая «нагруженность» ассоциациями и символикой и избегая социальной значимости.

Как говорилось в начале данной работы, знаковым событием, утверждающим ценность байцзюй на официальном уровне, стало ее включение в июне 2008 года в список охраняемого на уровне государства нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. Нам представляется необходимым использовать этот шанс для сохранения и обогащения культурных традиций старшего поколения.

Таким образом, в процессе непрерывных культурных изменений, на фоне активного развития товарно-денежных отношений, несмотря на реальную угрозу ухода на периферию активной культурной жизни, местная культура байцзюй существует. Она нуждается в постоянном внимании и поддержке. Автор этой работы надеется, что его труд, также как другие (пока относительно немногочисленные) исследования истории и практики байцзюй, поможет ее существованию, привлечет к ней внимание, выведет осмысление этого по-настоящему самобытного явления на более высокий уровень.

Внимание к музыкальной практике, к аутентичным музыкальным

категориям и теоретическим аспектам позволяет достичь большей адекватности в понимании музыкальных традиций Китая и воспринимать современные музыкальные явления этой страны внутри их собственного историко-культурного контекста. В то же время культурологический ракурс исследования музыки в китайском театральном искусстве обостряет в целом интерес к истории музыкальной теории, к способам музыкального взаимодействия между разными странами и народами (на уровне теоретического и эстетического осмысления музыкального творчества внутри аутентичной культурной среды) и открывает широкие перспективы для сравнительного изучения музыки Китая и западной музыки. В будущем все это позволит лучше понять самобытность китайских музыкальных традиций и их место в мировой музыкальной истории.

Вслед за усилением политического и экономического могущества Китая, наряду с защитой его материального культурного наследия, следует выдвинуть концепцию, оберегающую разные формы народной музыки, в том числе музыки, звучащей на театральных подмостках. Она должна стать отражением исторического голоса народа. С точки зрения антропологии, формы народной музыки разных наций — ядро, составляющее народную культуру и психологическое основание для построения гармоничного общества. А музыкальное наследие — традиция, которая обязательно должна быть продолженной. Существование и развитие музыки байцзюй станет опорой традиционной культуры на фоне интеграции экономики и сделает старинный город Дали, где байцзюй наиболее популярна, еще привлекательнее.

Список литературы

Издания на русском языке

1. *Акопян К. З., Ильичева Н. И., Чершинцева М. А.* Мировая музыкальная культура / К. З. Акопян, Н. И. Ильичева, М. А. Чершинцева – М. : Эксмо, 2012. – 480 с.
2. Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки: сб. ст. – Ташкент: Издательство «Фан» Узбекской ССР, 1983. – 154 с.
3. *Акулов Е. А.* Оперная музыка и сценическое действие / Е. А. Акулов. – М. : Издательство Всероссийского театрального общества, 1978. – 456 с.
4. *Алексахин Р. М., Антипова Н. В и др.* Экология культуры: к 110-летию со дня рождения Дмитрия Сергеевича Лихачева / Р. М. Алексахин, Н. В. Антипова и др. – М. : URSS, ЛЕНАНД, 2016. – 302 с.
5. *Алкон Е. М.* Музыкальное мышление Востока и Запада, континуальное и дискретное: автореф. дис. ... доктора искусств. : 17.00.02 / Алкон Елена Мееровна. – Российский ин-т истории искусств. – СПб, 2002. – 45 с.
6. *Алпатова А. С.* Музыкальные традиции Южной и Юго-Восточной Азии: К проблеме диалога традиционных культур в период Древности и Средневековья: дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Алпатова Ангелина Сергеевна. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1996. – 232 с.
7. *Будаева Т. Б.* Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Будаева Туяна Баторовна. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2011. – 28 с.
8. *Будаева Т. Б.* Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Будаева Туяна Баторовна. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2011. – 253с.
9. *Будаева Т. Б.* Ладоинтонационные особенности и вопросы нотации в Пекинской музыкальной драме цзинцзюй / Т. Б. Будаева // Музыка народов мира:

проблемы изучения. – Материалы Международных научных конференций. – М. : НИЦ «Московская консерватория». – 2008. – Вып. 1, С. 107–116.

10. *Будаева Т. Б.* Вокальная сторона Пекинской оперы / Т. Б. Будаева // Музыкаведение. – 2009. – № 1. – С. 47–53.

11. *Будаева Т. Б.* Оркестр и оркестровая музыка Пекинской оперы / Т. Б. Будаева // Старинная музыка. – 2008. – № 4. – С. 26–31.

12. *Будаева Т. Б.* Пекинская опера цзинцзюй в старинных театрах китайской столицы / Т. Б. Будаева // Музыкаведение. – 2017. – № 12. – С. 22–33.

13. *Ван Дон Мэй.* Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры: автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Дон Мэй Ван. – Российский ин-т истории искусств. – СПб, 2004. – 27 с.

14. *Ван Ин.* Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Ван Ин. – РГПУ им. А. И. Герцена. – СПб, 2008. – 22 с.

15. *Ванслов В. В.* Опера и ее сценическое воплощение / В. В. Ванслов. – М. : Всероссийское театральное о-во, 1963. – 255 с.

16. *Васильченко Е. В.* Музицирование на цине и его место в китайской культуре / Е. В. Васильченко // Музыкальные традиции стран Азии и Африки: сб. науч. трудов МГК. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1986. – С. 99–129.

17. *Васильченко Е. В.* Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия): учебное пособие / Е. В. Васильченко. – М. : Издательство РУДН, 2001. – 408 с.

18. *Васильченко Е. В.* Пекинская опера / Е. В. Васильченко // Музыкальная жизнь. – 1987. – № 14. – С. 14.

19. Взаимодействие культур Востока и Запада: сб. ст. / сост. А. А. Суворова. – М. : Наука, 1987. – 274 с.

20. *Виноградов В. С.* Музыка в Китайской Народной Республике / В. С. Виноградов. – М. : Советский композитор, 1959. – 86 с.

-
21. *Виноградова Т. И.* Китайский народный театр на китайской народной картине: Театральные няньхуа как источник изучения традиционной культуры Китая: автореф. дис. ... канд. ист. наук, : 17.00.03 / Татьяна Игоревна Виноградова. – Ин-т востоковедения РАН. – СПб, 2000. – 16 с.
22. *Волкова С. П.* Некоторые аспекты отражения особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии / С. П. Волкова // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки: сб. науч. трудов МГК. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1990. – С. 64–92.
23. *Волкова С. П.* Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии: дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Светлана Петровна Волкова. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1990. – 375 с.
24. Восток — Запад: диалог культур: Материалы III международного симпозиума. 25–27 октября 2001 г. – Алматы, 2001. – 325 с.
25. Восток — Запад: Исследования, переводы, публикации. М. : Наука, 1982; 1985; 1988; 1989. – Вып. 1–4, 293 с.; 272 с.; 291 с.; 301 с.
26. *Гайда И. В.* Китайский традиционный театр сицзюй / И. В. Гайда. – М. : Наука, 1971. – 126 с.
27. *Гайда И. В.* Становление китайского традиционного театра: дис ... канд. искусств. / Ирина Владимировна Гайда. Ин-т экономики мировой социалистической системы АН СССР, Ин-т истории искусств Министерства культуры СССР. М, 1964. – 338 с.
28. *Гошовский В. Л.* Музыка Востока в исследованиях К. Квитки / В. Л. Гошовский // Музыка народов Азии и Африки / сост. и ред. В. С. Виноградов. – М. : Сов. Композитор, 1973. – Вып. 2. – С. 281–300.
29. *Григорьева Т. П.* Дао и Логос: Встреча культур / Т. П. Григорьева. – М. : Наука, 1992. – 424 с.
30. *Григорьева Т. П.* Образы мира в культуре: Встреча Запада с Востоком / Т. П. Григорьева // Культура, человек и картина мира / ред. А. И. Арнольдов и В. А. Кругликов. – М. : Наука, 1987. – С. 262–299.

-
31. *Грубер Р. И.* Всеобщая история музыки / Р. И. Грубер. – Изд. 3-е. – М. : Музыка, 1965. – Ч. 1. – 484 с.
32. *Гудимова С. А.* Музыкальная эстетика: науч.-практ. пособие / С. А. Гудимова; РАН, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам. – М. : ИНИОН РАН, 1999. – 283 с.
33. *Джани-заде Т. М.* Музыкальная культура Русского Туркестана по материалам музыкально-этнографического собрания Августа Эйхгорна, военного капельмейстера в Ташкенте (1870–1883 гг.): каталог-исследование / Т. М. Джани-заде. – М. : ВМОМК им. М. И. Глинки, 2013. – 336 с.
34. *Джани-заде Т. М.* Типология «лютен» в культуре Исламской цивилизации (VII-XVII века) / Т. М. Джани-заде // Вопросы этномузыкознания №1 (10). РАН им. Гнесиных. – 2015. – С. 66–113.
35. *Дмитриев Г. П.* Ударные инструменты: трактовка и современное состояние / Г. П. Дмитриев. – М. : Советский композитор, 1991. – 136 с.
36. *Друскин М. С.* О китайском музыкальном театре / М. С. Друскин // Советский композитор. – 1960. – С. 93–100.
37. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. Т. 6 (дополнит.). Искусство / гл. ред. М. Л. Титаренко. – М. : Издательство «Восточная литература», 2010. – 1031 с.
38. *Егорова Б. Ф.* Опера и драма. Некоторые параллели / Б. Ф. Егорова. – Н. Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 1997. – 30 с.
39. *Ерасов Б. С.* Культура, религия и цивилизация на Востоке: Очерки общей теории / Б. С. Ерасов. – М. : Наука, 1990. – 207 с.
40. *Еремеев В. Е.* Акустико-музыкальная теория // Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко. – М. : Издательство «Восточная литература», 2009. – Т. 5. – С. 188–225.
41. *Завадская Е. В.* Культура Востока в современном западном мире / Е. В. Завадская. – М. : Наука, 1977. – 168 с.
42. *Кибирова С. Н.* Музыкальная культура / С. Н. Кибирова // Восточный

Туркестан в древности и раннем средневековье: Архитектура. Искусство. Костюм / под ред. Б. А. Литвинского. – М. : Издательство «Восточная литература», 2000. – С. 385–536.

43. *Ключко С. И.* Специфика традиционной музыкальной письменности Восточной Азии (на примере Китая и Кореи): автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.09 / Ключко Светлана Иосифовна. – ДВГАИ. – Владивосток, 2009. – 30 с.

44. *Конрад Н. И.* О литературном языке в Китае и Японии / Конрад Н. И. // Вопросы языкознания. – 1954. – № 3. – С. 25–40.

45. *Корыхалова Н. П.* Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. П. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.

46. *Котовская М. П.* Синтез искусств: Зрелищные искусства Индии / Котовская М. П. – М. : Наука, 1982. – 253 с.

47. *Кочнева И. С., Яковлева А. С.* Вокальный словарь / И. С. Кочнева, А. С. Яковлева. – Л. : Музыка, 1988. – 70 с.

48. *Кравцова М. Е.* Стихосложение / М. Е. Кравцова // Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко. – М. : Издательство «Восточная литература», 2008. – Т. 3. – С. 149–151.

49. *Ли Ч.* Роль танца и пантомимы в музыкальной композиции пекинской оперы: дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Ли Чжао. – СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 2001. – 159 с.

50. *Лихачев Д. С.* Русская культура / Д. С. Лихачев. – М. : Искусство, 2000. – 440 с.

51. *Личжень Ч.* Современная китайская опера: история и перспективы развития: дис. ... канд. Искусств. : 17.00.02 / Чжан Личжэнь. – СПбГК им. Н. А. Римского–Корсакова. – СПб, 2010. – 149 с.

52. Музыкальные инструменты Китая. Иллюстрированный очерк / ред. и дополн. И. З. Алендера. М. : Государственное музыкальное издательство, 1958. –

51 с.

53. *Лотман Ю. М.* Культура как субъект и сама себе объект / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб: Издательство «Искусство-СПБ», 2000. – С. 639–646.

54. *Лотман Ю. М.* О метаязыке типологических описаний культуры / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн, 1992. – Т. 1. С. 386–392.

55. *Лу С.* Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Сунь Лу. – ННГК им. М. И. Глинки. – Н. Новгород, 2016. – 29 с.

56. *Лу С.* Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Сунь Лу. – ННГК им. М. И. Глинки. – Н. Новгород, 2016. – 210 с.

57. *Лысенко С. Ю.* Проблема постановочной интерпретации оперы как синтетического художественного текста: автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Светлана Юрьевна Лысенко. – НГК им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2007. – 22 с.

58. *Малявин В. В.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени / В. В. Малявин. – М. : ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография» и др., 2000. – 436 с.

59. *Маркези Г.* Опера. Путеводитель: От истоков до наших дней / Г. Маркези. – М. : Музыка, 1990. – 384 с.

60. *Мартынов И. И.* История зарубежной музыки первой половины XX века: очерки / И. И. Мартынов. – М. : Музгиз, 1963. – 304 с.

61. Музыкальная эстетика стран Востока / общ. ред., автор предисл. Шестаков В. П. – М. : Музыка, 1967. – 414 с.

62. *Позднеева Л. Д.* История китайской литературы: собрание трудов / Л. Д. Позднеева; МГУ им. М. В. Ломоносова, Ин-т стран Азии и Африки. – М. : Издательство «Восточная литература», 2011. – 302 с.

-
63. *Рифтин Б. Л.* Китайская мифология / Б. Л. Рифтин // Мифы народов мира / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Советская энциклопедия, 1980. Т. 1. – С. 652–662.
64. *Рифтин Б. Л.* Из истории культурных связей Средней Азии и Китая (II в. до н. э. — VIII в. н. э.) / Б. Л. Рифтин // Проблемы востоковедения. – 1960. – № 5. С. 119–132.
65. *Серова С. А.* Китайский театр — эстетический образ мира / С. А. Серова. РАН, Ин-т востоковедения. – М. : Наука; Восточная литература, 2005. –166 с.
66. *Серова С. А.* Пекинская музыкальная драма (середина XIX — 40-е годы XX в.) / С. А. Серова. АН СССР, Ин-т востоковедения. – М. : Наука, 1970. – 194 с.
67. *Сисаури В. И.* Церемониальная музыка Китая и Японии: исследования / В. И. Сисаури. – СПб. : Издательство СПбГУ, 2008. –292 с.
68. *Соколов О. В.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. В. Соколов. – Н. Новгород: Издательство ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 1994. – 218 с.
69. *Сокольская А. А.* Оперный текст как феномен интерпретации: автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Анна Александровна Сокольская. – КГК им. Н. Г. Жиганова. – Казань, 2004. – 19 с.
70. *Сорокин В. Ф.* Китайская классическая драма XIII–XIV в.: Генезис, структура, образы, сюжеты / В. Ф. Сорокин. – М. : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1979. 334 с.
71. *Способин И. В.* Элементарная теория музыки / И. В. Способин. – М. : Кифара, 2016. – 183 с.
72. *Стахорский С. В.* О художественном синтезе оперы / С. В. Стахорский // Музыкальный театр: Драматургия и жанры: сб. ст. – М. : Издательство ГИТИС, 1983. – С. 116–126.
73. *Сяо Сюй Я.* Янгэ — жанр музыкально-хореографического искусства Китая: автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Ян Сяо Сюй. – РГПУ им. А. И. Герцена. – СПб, 2010. – 22 с.

74. *Ткаченко Г. А.* Космос, музыка, ритуал. Миф и эстетика в «Люйши чуньцю» / Г. А. Ткаченко. – Серия: Исследования по фольклору и мифологии Востока. – М. : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1990. – 284 с.

75. Труды Бурятского комплексного НИИ. Серия востоковедная. Материалы по истории и филологии Центральной Азии. – Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1965. – 256 с.

76. *У Цзин Ю.* Опера Дж. Пуччини «Турандот» сквозь призму китайской культуры: дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / У Цзин Юй. – ННГК им. М. И. Глинки. – Н. Новгород, 2013. – 191 с.

77. *Фу Ш.* Эволюция образов и символов пекинской оперы в системе китайского пластического искусства: автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.04 / Фу Шуай. – РГПУ им. А. И. Герцена. – СПб, 2015 – 19 с.

78. *Цодоков Е. С.* Опера: энциклопедический словарь / Е. С. Цодоков. – М. : Композитор, 1999. – 592 с.

79. *Чахвадзе Н. В.* О константных чертах мировосприятия, отраженных музыкальным искусством Востока / Н. В. Чахвадзе // Музыкаведение. – 2010. – № 9. – С. 28–33.

80. Изучение литератур Востока: Россия, XX век / Е. П. Чельшев, А. Б. Куделин, В. Н. Кирпиченко и др. – М. : Издательство «Восточная литература», 2002. – 557 с.

81. *Цзинь Л.* Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Лю Цзинь. – РГПУ им. А. И. Герцена. – СПб, 2010. – 23 с.

82. *Цзяньфу Л., Джани-заде Т. М.* Традиционно-региональные черты китайской оперы в музыкальной драме байцзюй / Л. Цзяньфу, Т. М. Джани-заде // Музыка и время. – 2017. – № 1. – С. 13–20.

83. *Цзяньфу Л.* Музыкальные особенности традиционного исполнительского искусства Дабэнь-цюй / Л. Цзяньфу // Музыкаведение. – 2017. – № 9. – С. 29–36.

84. *Цзяньфу Л.* Музыкальная характеристика китайской традиционной

драмы чуйчуй-цян / Л. Цзяньфу // Музыкаведение. – 2017. – № 12. – С. 12–21.

85. *Цзяньфу Л.* Национальная опера китайской народности бай в исторической эволюции видов и музыкальных характеристик / Л. Цзяньфу // Музыка и время. – 2018. – № 1. – С. 12–16.

86. *Цзяньфу Л.* Становление и развитие национального вида музыкальной драмы чуйчуй-цян в области Дали в провинции Юньнань / Л. Цзяньфу // Обсерватория культуры. Журнал-обозрение РГБ. – 2018. – №1. – С. 106–111.

87. *Цзюнь Ч.* Китайская народная музыка в профессиональной подготовке студентов музыкальных факультетов: дис. ... канд. педагогических наук: 13.00.02 / Чжан Цзюнь. – Моск. гос. гуманитар. ун-т им. М.А. Шолохова, 2008. – 140 с.

88. *Цин Д.* История шэн / Дун Цин // Традиции и современность в народной музыке Евразии: Материалы научно-практической конференции Международного фестиваля традиционной музыки «Звуки Евразии» (Улан-Удэ, 16–21 сентября 2008). – Улан-Удэ, 2008. – С. 103–106.

89. *Чэнь И.* Китайская опера XX — начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Чэнь Ин. – ННГК им. М. И. Глинки. – Н. Новгород, 2015. – 175 с.

90. *Чжэн Л.* Традиционная китайская опера куньцуй / Чжэн Лэй; пер. Борсук А. В. – [Пекин]: Министерство культуры КНР, 2001. – 103 с.

91. *Ши Л.* Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Ло Ши. – РАМ им. Гнесиных, 2003. – 22 с.

92. *Шнеерсон Г. М.* Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1952. – 252 с.

93. *Юй Д., Фан Ч., Сяолин Л.* Китайская культура / Юй Дун, Чжун Фан, Линь Сяолин. – Пекин: Издательство литературы на иностранных языках КНР, 2004. – 108 с.

94. *Юнг К. Г.* О психологии восточных религий и философий / К. Г. Юнг; сост. В. Бакусев. – М. : Медиум, 1994. – 258 с.

95. *Юнчэнь Ж.* Пекинская опера как синтетическое сценическое действо: дис. ... канд. искусств. : 17.00.01 / Жуань Юнчэнь. – Российский университет театрального искусства — ГИТИС. М., 2013. – 177 с.

Издания на китайском языке

96. *Бай Гоцзе.* Развитие китайской национальной оперы и некоторые мысли по этому поводу / Бай Гоцзе // Аньхой: Труды Ваньсиского института. – 2006. – С. 155–156. (白国杰. 中国民族歌剧的发展与思考// 安徽: 皖西学院学报. 2006. P. 155–156).

97. *Ван Баохуа.* Развитие национальной оперы в нашей стране и размышления на эту тему / Ван Баохуа // Пекин: Исследование культуры и искусств. – 2003. – С. 7–10. (王保华. 我国民族歌剧的发展和思考. 北京: 文化艺术研究. 2003. P. 7–10) .

98. *Ван Жоси.* Размышление о новых музыкальных жанрах в современных условиях развития / Ван Жоси // Шаньси: Современный театр. – 2017. – № 6. – С. 52–54. (王若希. 时代发展背景下戏曲音乐新体裁的思考 // 当代戏剧. 2017. 06. P. 52–54).

99. *Ван Июхэ.* История современной китайской музыки / Ван Июхэ. – Пекин: Издательство народной музыки, 1994. – 387 с. (汪毓和. 中国近代音乐史 / 北京: 人民音乐出版社, 1994. 387 p).

100. *Ван Линлин.* Краткий анализ наследования и распространения китайского национального театра / Ван Линлин // Хэбэй: Популярная литература и искусство. – 2016. – № 22. – С. 161. (王玲玲. 浅谈戏曲的传承与普及 // 大众文艺. 2016. 22. P. 161).

101. *Ван Си.* Художественное отображение закономерностей форм танцевальных шоу в театре / Ван Си // Пекин: Вестник Института традиционной китайской оперы. – 2017. – № 8. – С. 56–60. (王熙. 论戏曲舞蹈表演程式的艺术表

现规律//中国戏曲学院学报. 2017. 08. P. 56–60).

102. *Ван Хаймо*. Обоснование ведущих инструментов музыкальной драмы / Ван Хаймо // Шаньси: Симфония. Журнал Сианской консерватории. – 1991. – № 3. – С. 46–47. (王海默. 简论戏曲的主奏乐器 // 陕西: 交响. 西安音乐学院学报. 1991. 03. P. 46–47).

103. *Ван Чэн*. Исследование активной передачи нематериального культурного наследия китайского театра / Ван Чэн // Цзянсу: Мыслители разных художественных школ. – 2016. – № 5. – С. 44–48. (王晨. 中国戏曲非物质文化遗产的活态传承研究 // 艺术百家. 2016. 05. P. 44–48).

104. *Ван Шифу*. Династия Юань. Западный флигель / Ван Шифу. – Шанхай: Издательство классической литературы, 1984. – 264 с. (王实甫《西厢记》/ 上海: 古籍出版社, 1984. 264 p.) .

105. *Ван Юнхуа*. Размышления о первоочередных задачах в развитии китайской оперы / Ван Юнхуа // Сямэнь: Театр. – 2006. – С. 55–56. (王永桦中国歌剧发展对策思考 // 厦门: 戏剧研究. 2006. P. 55–56).

106. *Ван Юэ*. О современных эстетических взглядах в направлении современного китайского национального театра / Ван Юэ // Гуйчжоу: Критика искусства. – 2016. – № 9. – С. 140–142. (王玥. 关于当代戏曲的美学观照 // 艺术评鉴. 2016. 09. P. 140–142).

107. *Ван Янь, Лю Цянь*. Краткий анализ эстетических особенностей театральных танцев / Ван Янь, Лю Цянь // Шаньдун: Сборник пьес. – 2013. – № 12. – С. 76–79. (王岩, 刘茜. 浅谈戏曲舞蹈的审美特征 // 戏剧丛刊. 2013. 12. P. 76–79).

108. *Го Цзяньминь*. К вопросу о существовании и развитии китайской оперы / Го Цзяньминь // Шэньян: Новые звуки музыки. – 2002. – № 3. – С. 42–45. (郭建民. 关于中国歌剧的生存和发展的问题 // 沈阳: 乐府新声. 2002. 03. P. 42–45) .

109. *Гу Пугуан*. Коротко об искусстве грима / Гу Пугуан // Гуйчжоу: Вестник Института национальных меньшинств Гуйчжоу. – 1993. – № 4. – С. 64–69. (顾朴光.

脸谱艺术略论 // 贵州民族学院学报. 1993. 04. P. 64–69).

110. *Гу Фэн*. Исследование происхождения драмы народности бай / Гу Фэн // Куньмин: Исследование национального искусства. – 1988. – № 5. – С. 36–38. (顾峰. 试论白剧声腔源流//民族艺术研究. 1988. 05. P. 36–38).

111. *Гу Фэн*. Исследование о юньнаньской театральной эпиграмме / Гу Фэн // Пекин: Китайская драма. – 1996. – № 2. – С. 13–26. (顾峰. 云南戏曲碑刻文告考述// 中华戏曲. 1996. 02. P. 13–26).

112. *Гу Юнган*. Краткий анализ роли музыкального инструмента чжуди в китайском театральном представлении / Гу Юнган // Хубэй: Дом театра. – 2017. – № 2. – С. 69–70. (顾永刚. 浅析竹笛在中国戏曲表演中的作用 // 戏剧之家. 2017. 02. P. 69–70).

113. *Дай Дань*. Размышление о создании искусства байцзюй / Дай Дань // Куньмин: Исследование национального искусства. – 1988. – № 5. – С. 17–20. (戴旦. 白剧艺术建设思考// 民族艺术研究. 1988. 05. P. 17–20).

114. *Дун Синцзе*. Многообразие и единство исследований китайских философов / Дун Синцзе // Хэбэй: Вестник Хэбэйского промышленного университета. – 2018. – № 1. – С. 1–7. (董兴杰. 中国哲学研究视域的多元与融合 // 河北工业大学学报. 2018. 01. P. 1–7).

115. *Инь Маоцюань*. Исследование развития музыкальной драмы байцзюй / Инь Маоцюань // Куньмин: Исследование национального искусства. – 1988. – № 2. – С. 20–22. (尹懋铨. 白剧音乐发展之我见// 昆明: 民族艺术研究. 1988 年. 02. P. 20–22).

116. Исследование народности бай за сто лет. / ред. Чжао Инсун. – Куньмин, Народное издательство, 2008. – Вып. 4. – 549 с. (赵寅松主编. 白族研究百年 (第四辑) / 北京: 民族出版社, 2008. 549 p.).

117. История народности бай. Куньмин: Юньнаньское народное издательство, 1988. – 272 с. (编写组. 白族简史 / 云南人民出版社, 1988. 272 p.).

118. Культурное Бюро по делам префектуры Дали. Народность бай —

народный танец. – Куньмин: Юньнаньское народное издательство, 1994. – 557 с. (大理州文化局编. 白族民间舞蹈/昆明: 云南人民出版社, 1994. 557 p.).

119. *Лань Фань*. Сравнительный анализ театральной драматургии Востока и Запада / Лань Фань. – Шанхай: Издательство Сюэлинь, 1992. – 742 с. (蓝凡. 中西戏曲比较论稿 / 上海: 学林出版社, 1992. 742 p.).

120. *Ли Бинфэн*. Эстетическая характеристика китайского театрального представления / Ли Бинфэн // Внутренняя Монголия: Вестник телевизионного университета Внутренней Монголии. – 2016. – № 6. – С. 47–49. (李秉芬. 中国戏曲表演之美学特征 // 内蒙古电大学刊. 2016. 06. P. 47–49).

121. *Ли Вэй, Гао Янь*. Сравнительное изучение китайских и западных танцев / Ли Вэй, Гао Янь. – Тайбэй: Центральное издательство обслуживания памятников материальной культуры, 1983. – 574 с. (李维, 高棧. 中西舞蹈比较研究 / 台北: 中央文物供应社, 1983. 574 p.).

122. *Ли Дэшэнь*. Краткий анализ характерных особенностей режиссуры в театре / Ли Дэшэнь // Хубэй: Дом театра. – 2017. – № 24. – С. 24–25. (李德胜. 浅谈戏曲导演的特性 // 戏剧之家. 2017. 24. P. 24–25).

123. *Ли Минсюн*. Введение в народную инструментальную музыку / Ли Минсюн. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1999. – 393 с. (李民雄. 民族器乐概编 / 上海: 上海音乐出版社, 1999年, 393 p.).

124. *Линь Цуньгуан*. Краткий анализ убеждений конфуцианцев / Линь Цуньгуан // Ланфан: Вестник Ланфанского педагогического института. – 2017. – № 4. – С. 98–102. (林存光. 浅论儒家的信仰 // 廊坊师范学院学报. 2017. 04. p 98–102).

125. *Ли Са*. Анализ особенностей эстетического восприятия китайского театрального танца / Ли Са // Хэбэй: Сценическое искусство. – 2013. – № 7. – С. 82–83. (李萨. 中国戏曲舞蹈之审美特征探析 // 大舞台. 2013. 07. P. 82–83).

126. *Ли Сючжэнь*. Происхождение и развитие традиционной китайской вокальной музыки в театре / Ли Сючжэнь // Пекин: Музыка и творчество. – 2016. –

№ 12. – С. 93–94. (李秀珍. 戏曲唱腔与传统民族声乐的起源和发展 // 音乐创作. 2016. 12. P. 93–94).

127. *Ли Сяочунь*. Наследие идей конфуцианства и их модернизация / Ли Сяочунь // Ганьсу: Переплетение социальных наук. – 2018. – № 1. – С. 61–64. (李 晓春. 儒家思想传承及其现代化 // 社科纵横. 2018. 01. P. 61–64).

128. *Ли Фан*. Мое мнение в отношении истоков, образов и развития в опере байцзюй / Ли Фан // Куньмин: Исследование национального искусства. – 1988. – № 5. – С. 4–13. (黎方. 白剧源流、形态、发展之我见 // 民族艺术研究. 1988. 05. P. 4–13).

129. *Ли Хуанмин*. «Золотая середина» и философский образ — реконструкция и толкование китайской философии / Ли Хуанмин // Шанхай: Сборники социальных наук. – 2017. – № 11. – С. 80–82. (李煌明. 中庸之道与意象哲学:中国哲学的重构与诠释 // 社会科学文摘. 2017. 11. P. 80–82).

130. *Ли Хуаньчжи*. Музыка современного Китая / Ли Хуаньчжи. – Пекин: Издательство «Современный Китай», 1997. – 852 с. (李焕之. 当代中国音乐 / 北京: 当代中国出版社, 1997. 852 p.) .

131. *Ли Цзинбо*. Краткий анализ танцев в китайском национальном театре и традиционных танцев: преемственность и развитие / Ли Цзинбо // Харбин: Изучение искусства. – 2007. – № 1. – С. 37–38. (李静波. 浅谈戏曲舞蹈对传统舞蹈的继承与发展 // 艺术研究. 2007. 01. P. 37–38).

132. *Ли Цзюань*. Взаимосвязь между китайским классическим танцем и танцем в театре / Ли Цзюань // Хубэй: Дом театра. – 2017. – № 6. – С. 168. (李娟. 浅谈中国古典舞与戏曲舞蹈之间的相互关系 // 戏剧之家. 2017. 06. P. 168).

133. *Ли Цзяньфу*. Музыка китайской оперы байцзюй в контексте экологии культуры: Дис. ... магистра музыковедения / Ли Цзяньфу. – Юньнаньский институт искусств. Куньмин, 2011. – 64 с. (李建富. 文化生态学视野下的白剧音乐研究. 昆明. 云南艺术学院. 硕士, 2011. 64 p.).

134. *Ли Цзяньфу*. Культурное пространство в традициях песен и танцев

провинции Юньнань // Ли Цзяньфу. – Куньмин: Труды Юньнаньского художественного института. – 2010. – № 3. – С. 54–55. (李建富. 云南民族歌舞活态传承的文化空间 // 云南艺术学院学报. 2010. 03. P. 54–55) .

135. *Ли Цзяньфу*. Певец из горной деревни — народный певец Ли Сюэхуа народности лису / Ли Цзяньфу // Шаньси: Западная музыка в культуре. – 2009. – № 4. – С. 33–35. (李建富. 峡谷中的歌者—记傈僳族民间歌手李兴华 // 西部音乐文化. 2009. 04. P. 33–35).

136. *Ли Цзяньфу*. Культурная целостность музыки в церемонии праздника факелов / Ли Цзяньфу // Куньмин: Народная музыка. – 2009. – № 5. – С. 39–40. (李建富. 火把节仪式音乐中的文化认同 // 民族音乐. 2009. 05. P. 39–40) .

137. *Ли Цзяньфу*. Психологическое единство этнических групп в народной музыке церемонии жертвоприношения (на примере народности пуми деревни Цзинхуа села Хэсисянь округа Ланьпин) / Ли Цзяньфу // Куньмин: Народная музыка. – 2009. – № 6. – С. 43–44. (李建富. 祭祀仪式音乐中的族人心理认同—以兰坪县河西乡箐花村普米族为例 // 民族音乐. 2009. 06. P. 43–44) .

138. *Ли Цзяньфу*. Музыкальные секреты провинции Юньнань: о национальной музыке Юньнань в творчестве Чжан Синжун / Ли Цзяньфу // Куньмин: Народная музыка. – 2010. – № 3. – С. 71–72. (李建富. 乐识云南—张兴荣与云南民族音乐的不解之缘 // 民族音乐. 2010. 03. P. 71–72) .

139. *Ли Цзяньфу*. Музыка народности бай в современном театральном действии (на примере театра в селе Сичжоу области Дали) / Ли Цзяньфу // Хэбэй: Сценическое искусство. – 2010. – № 3. – С. 154. (李建富. 古戏台对白族民间音乐活态传承的现代价值—以大理喜洲镇古戏台为例 // 大舞台. 2010. 03. P. 154) .

140. *Ли Цзяньфу*. Изучение музыки церемоний «Туйкоушэ» народов нама народности бай / Ли Цзяньфу // Хэбэй: Сценическое искусство. – 2010. – № 9. – С. 33–34. (李建富. 白族那玛人“退口舌”仪式中的音乐调查—以兰坪县河西乡河东村为例 // 大舞台. 2010. 09. P. 33–34) .

141. *Ли Цзяньфу*. Изучение духовной музыки народности бай воплощенной

в сценическом искусстве / Ли Цзяньфу // Хэбэй: Популярная литература и искусство. – 2010. – № 4. – С. 135. (李建富. 戏台之上的白族祭祀音乐考察 // 河北: 大众文艺. 2010. 04. P. 135) .

142. *Ли Цзяньфу*. В поисках жемчужины: песни и танцы «Ачимугуа» народности Лису района Ечжи города Вэйси / Ли Цзяньфу // Шанси: Северная музыка. – 2010. – № 8. – С. 37. (李建富. 寻访深谷里的遗珠—维西叶枝镇傈僳歌舞“阿尺目刮” // 北方音乐. 2010. 08. P. 37) .

143. *Ли Цзяньфу*. Значение музыки народности Лису в современности / Ли Цзяньфу // Хэбэй: Сценическое искусство. – 2011. – № 2. – С. 120–121. (李建富. 变迁中的傈僳族音乐的当代价值 // 河北: 大舞台. 2011. 02. P. 120–121).

144. *Ли Цзяньфу*. Возвышенная теория и реальная практика: обзор Четвертого собрания Музыкального научного общества Китая / Ли Цзяньфу // Труды Юньнаньского художественного института. – № 164. (5. 28. 2010). (李建富. 思维在高处, 行动在低处—中国音乐评论学会第四届年会述评 // 云南艺术学院院报. 2010. 5. 28. 总第 164 期).

145. *Ли Цзяньфу*. Нынешнее состояние и перспективы исследования гуйчжоуского музыкального инструмента лушэн / Ли Цзяньфу // Куньмин: Народная музыка. – 2014. – № 5. – С. 47–49. (李建富. 贵州芦笙舞乐文化研究综述 // 民族音乐. 2014. 05. P. 47–49).

146. *Ли Чуньинь*. Сохранение местных театров и изучение новых путей их развития / Ли Чуньинь // Гуйчжоу: Критика искусства. – 2016. – № 7. – С. 173–175. (李春颖. 地方戏曲的保护与创新研究 // 艺术评鉴. 2016. 07. P. 173–175).

147. *Ли Чэньцзянь*. К разговору о театре: модель устройства и художественное значение / Ли Чэньцзянь // Хэбэй: Популярная литература и искусство. – 2016. – № 21. – С. 181–182. (李琛茜. 浅谈戏曲的程式及艺术价值 // 大众文艺. 2016. 21. P. 181–182).

148. *Ли Ша*. Размышление о феномене «гомогенизации» в театре / Ли Ша //

Шанхай: Драматическое искусство. – 2016. – № 6. – С. 83–88. (李莎. 戏曲“同质化”现象之思考 // 戏剧艺术. 2016. 06. P. 83–88).

149. *Ли Шуньян*. Организация танцевальных движений в китайском национальном театре / Ли Шуньян // Цзилинь: Вестник Цзилиньского художественного института. – 1993. – № 4. – с. 64-69. (李顺阳. 戏曲舞蹈动作的叙事化构成 // 吉林艺术学院学报. 2005. 03. P. 2–4).

150. *Ли Эрвэй*. Исследование эмоциональной привлекательности музыкального инструмента эрху в аккомпанементе к театральному представлению / Ли Эрвэй // Хубэй: Дом театра. – 2017. – № 2. – С. 80. (李二伟. 试析二胡在戏曲伴奏中的情感魅力 // 戏剧之家. 2017. 02. P. 80).

151. *Ло Бин*. Причины возникновения театрального танца и его закономерности в контексте особенностей мировосприятия китайцев / Ло Бин // Куньмин: Исследование национального искусства. – 1994. – № 6. – С. 40–45. (罗斌. 中国思维方式与戏曲舞蹈的成因及动律 // 民族艺术研究. 1994. 06. P. 40–45).

152. *Ло Цзимин*. Культурное и музыкальное наследие / Ло Цзимин. – Гуанси: Издательство Педагогического университета провинции Гуанси, 2003. – 256 с. (罗基敏. 文桦音乐/广西师范大学出版社, 2003. 256 p.) .

153. *Лю Тиелап*. Культурная интерпретация народных искусств / Лю Тиелап. – Цзинань: Шаньдун, Народное издательство, 2006. – 257 с. (刘铁梁. 乡民艺术的文化解读/ 济南: 山东人民出版社, 2006. 257 p.).

154. *Лю Цзинюань*. Краткая история развития искусства Пекинской оперы / Лю Цзинюань. – Аньхой: Литература и искусство, 1984. – 217 с. (刘静沅. 京剧艺术发展史简编 / 安徽文艺出版社, 1984. 217 p.).

155. *Лю Цзюньтянь*. Начальное изучение экологических идей даосизма в эпоху династии Цинь / Лю Цзюньтянь // Хэчжоу: Вестник Института Хэчжоу. – 2017. – № 3. – С. 61–64. (刘珺田. 先秦道家生态思想初探 // 贺州学院学报. 2017. 03. P. 61–64).

156. *Лю Чжунмэй*. Создание художественного образа театрального искусства

(в контексте учения китайского философа Лаоцзы) / Лю Чжимэй // Куньмин: Исследование национального искусства. – 2017. – № 5. – С. 134–141. (刘志梅. 从老子之道论谈戏曲艺术的意象创造 // 民族艺术研究. 2017. 05. P. 134–141).

157. Лю Эрюн. Обзор теоретических исследований о китайском классическом театре / Лю Эрюн // Пекин: Театральное искусство. – 2016. – № 4. – С. 66–72. (刘二永. 中国古典戏曲叙事理论研究述论 // 戏曲艺术. 2016. 04. P. 66–72).

158. Лю Яньцзюнь. История китайского музыкального театра в иллюстрациях / Лю Яньцзюнь. – Ханчжоу: Чжэцзянское образовательное издательство, 2001. – 202 с. (刘彦君. 图说中国戏曲史 / 杭州: 浙江教育出版社, 2001. 202 p.).

159. Лян Маочунь. Современная китайская музыка. 1949–1999 годы / Лян Маочунь. – Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2004. – 198 с. (梁茂春. 中国当代音乐 1949-1999 / 上海: 上海音乐学院出版社, 2004. 198 p.).

160. Ма Цзе. Изучение мастерства сценического искусства актеров в театре / Ма Цзе. // Хубэй: Дом театра. – 2017. – № 24. – С. 46. (马洁. 试论戏曲演员的舞台艺术性 // 戏剧之家. 2017. 24. P. 46).

161. Ма Яо. Культура Дали / Ма Яо. – Куньмин: Юньнаньское народное издательство, 2001. – 519 с. (马曜. 大理文化论 / 昆明: 云南教育出版社, 2001. 519 p.).

162. Мерриам А. Этномузыковедение: обсуждение и определение этой области. Западные теории и методы музыкальной этнографии / Алан Мерриам; перевод Чжан Боуй. – Пекин: Издательство центральной музыкальной консерватории, 2007. – 315 с. (阿兰·梅里亚姆. 民族音乐学: 关于这一领域的讨论与定义. 张伯瑜编译. 西方民族音乐学的理论与方法 / 北京: 中央音乐学院出版社, 2007. 315 p.).

163. Мерриам А. Антропология музыки / Алан Мерриам; перевод Му Цянь. – Пекин: Издательство народной музыки, 2010. – 377 с. (穆谦译. <音乐人类学> /

北京：人民音乐出版社，2010. 377 p.).

164. *Со Цзиньсин*. Изучение внутренней взаимосвязи между китайским древним театром и классическим танцем / Со Цзиньсин // Хубэй: Дом театра. – 2017. – № 24. – С. 49. (索晶星. 探究我国古代戏曲与古典舞的内在联系 // 戏剧之家. 2017. 24. P. 49).

165. *Сун Цзянлян*. «Художественное воспроизведение» и «отображение» театрального танца / Сун Цзянлян // Куньмин: Исследование национального искусства. – 1996. – № 4. – С. 37–42. (宋佳良. 戏曲舞蹈的“再现”与“表现” // 民族艺术研究. 1996. 04. P. 37–42).

166. *Сунь Ечэн*. Философия Фан Дунмэй и ее значение / Сунь Ечэн // Ланьчжоу: Вестник Ланьчжоу. – 2017. – № 5. – С. 52–54. (孙业成. 论方东美哲学及其价值 // 兰州学刊. 2017. 04. P. 91–103).

167. *Сунь Сяоцзе*. Краткий анализ искусства оформления сцены в китайском театре / Сунь Сяоцзе // Хунань: Ихай. – 2017. – № 12. – С. 40–41. (孙小杰. 浅谈中国戏曲舞美艺术 // 艺海. 2017. 12. P. 40–41).

168. *Сунь Цзинань, Чжоу Чжуцюань*. Краткий курс общей истории музыки Китая / Сунь Цзинань, Чжоу Чжуцюань. – Шаньдун: Цзинаньское образовательное издательство, 2002. – 615 с. (孙继南, 周柱铨. 中国音乐通史简编 / 山东: 济南教育出版社. 2002. 615 p.).

169. *Сюй Сяюэ*. Изучение идей даосской философской школы и Лаоцзы / Сюй Сяюэ // Цзянсу: Библиотека нового века. – 2017. – № 3. – С. 5–13. (徐小跃. 道家及老子思想研究 // 新世纪图书馆. 2017. 03. P. 5–13).

170. *Сюй Цзюньхуай*. Изучение развития театральной музыки, исполняемой на ударных инструментах / Сюй Цзюньхуай // Хубэй: Дом театра. – 2017. – № 2. – С. 81. (许军怀. 试论戏曲打击乐演奏的发展 // 戏剧之家. 2017. 02. P. 81).

171. *Сюй Цзя*. Тенденции развития конфуцианской этики: нормы отношений между людьми и их внутреннее преодоление / Сюй Цзя // Наньцзин: Вестник

Наньцзинского педагогического университета. – 2017. – № 6. – С. 5–16. (徐嘉. 儒家伦理的发展方向:人伦之理与内在超越 // 南京师大学报. 2017. 06. P. 5–16).

172. *Сюй Чжиган*. Перевод и интерпретация философской идеи «Лунь Юй» / Сюй Чжиган. – Пекин: Издательство народной литературы, 1997. – 257 с. (徐志刚. 论语通译 / 北京人民文学出版社. 1997. 257 p.) .

173. *Сю Хайлинь*. О музыкальной эстетике / Сю Хайлинь. – Шанхай: Издательство музыки, 1999. – 607 с. (修海林. 音乐美学通论 / 上海: 音乐出版社, 1999. 607 p.) .

174. *Сюэ Цзыянь, Сюэ Янь*. Чуйчуй-цян народности бай / Сюэ Цзыянь, Сюэ Янь // Шанхай: Теория искусства Китая. – 2009. – № 9. – С. 183–202. (薛子言、薛雁. 白族吹吹腔 // 上海: 中华艺术论丛. 2009. 09. P. 183–202).

175. *Сюэ Цзыянь*. Историческое развитие национального характера произведений байцзюй / Сюэ Цзыянь // Куньмин: Исследование национального искусства. – 1988. – № 5. – С. 24–27. (薛子言. 白族剧目民族化的历史发展 // 民族艺术研究. 1988. 05. P. 24–27).

176. *Ся Чжуньи* и др. Китайско-русский словарь / Ся Чжуньи и др. – Шанхай: Коммерческое издательство, 1999. – 1250 с. (夏仲等. 汉俄词典 / 上海: 商务印书馆. 1999. 1250 p.).

177. *Тан Вэньчинь*. К вопросу об истории китайской народной музыки / Тан Вэньчинь. – Пекин: Издательство народной музыки, 2003. – 224 с. (唐文清. 中国历史音乐故事百篇 / 北京: 人民音乐出版社. 2003. 224 p.) .

178. *Тан Мин*. Анализ совместимости элементов китайского национального театра и классического танца / Тан Мин // Хубэй: Дом театра. – 2018. – № 2. – С. 84–85. (唐敏. 关于戏曲元素与中国古典舞的相容性分析 // 戏剧之家. 2018. 02. P. 84–85).

179. *Тан Хайпэн*. Краткий анализ условного представления в традиционном китайском национальном театре / Тан Хайпэн // Хубэй: Дом театра. – 2017. – № 24.

– С. 47. (唐海鹏. 浅谈传统戏曲程式化表演 // 戏剧之家. 2017. 24. P. 47).

180. *Тан Ятин*. Музыкальная антропология: историческое развитие и методология / Тан Ятин. – Шанхай: издательство Шанхайской консерватории, 2008. – 101 с. (汤亚汀. 音乐人类学: 历史思潮与方法论/ 上海: 上海音乐学院出版, 2008. 101 p.).

181. *Тао Ябин*. История музыкальных контактов Китая с Западом / Тао Ябин. – Пекин: Большая китайская энциклопедия, 1994. – 334 с. (陶亚兵. 中国音乐交流史稿 / 北京: 中国大百科全书出版社, 1994. 334 p.) .

182. *Тянь И*. Роль простолюдина на сцене традиционной китайской музыкальной драмы / Тянь И // Хубэй: Дом театра. – 2018. – № 2. – С. 18–19. (田艺. 小人物戏曲舞台的大作用 // 戏剧之家. 2018. 02. P. 18–19).

183. *Тянь Яжу*. Размышления о трех вершинах в истории развития китайской оперы / Тянь Яжу // Пекин: Народная музыка. – 2004. – № 4. – С. 19–21. (田亚如. 中国歌剧史上的三次高潮引发的思考 // 北京: 人民音乐. 2004. 04. P. 19–21).

184. *У Минвэй*. Описание предпосылок происхождения театрально-музыкальных терминов в контексте культурологии / У Минвэй // Сычуань: Сычуаньский театр. – 2017. – № 11. – С. 34–36. (吴明微. 文化学视角下的戏曲音乐术语生成动因阐释 // 四川戏剧. 2017. 11. P. 34–36).

185. *У Цзюйда*. Изучение вокальных мелодий в Пекинской опере / У Цзюйда. – Пекин: Издательство народной музыки, 1995. – 284 с. (武俊达. 京剧唱腔研究 / 北京: 人民音乐出版社, 1995. 284 p.).

186. *У Цюнь*. Мое мнение по поводу трудностей, возникающих при создании пьес на современную тему, и путях их преодоления в китайском театре / У Цюнь // Шаньдун: Люди узнают о событиях в мире. – 2016. – № 22. – С. 58–60. (武群. 戏曲现代戏创作困境与出路之我见 // 人闻天下. 2016. 22. P. 58–60).

187. *Фань Чжицзюнь*. Осознание проблем и описание логики современной китайской философии / Фань Чжицзюнь // Гуаньдун: Научное исследование. –

2017. – № 10. – С. 1–7. (樊志辉. 中国当代哲学的问题意识与叙事逻辑 // 学术研究. 2017. 10. P. 1–7).

188. *Фон Чжанчуэнь*. Китайская музыкальная мысль в первой половине XX века / Фон Чжанчуэнь. – Пекин: Труды академии китайского искусства, 2005. – 198 с. (冯长春. 世纪上半叶中国音乐思潮研究 / 北京: 中国艺术研究院. 2005. 198 p.).

189. *Фэн Байюэ*. Традиционная эстетика китайского театрального танца / Фэн Байюэ // Хэнань: Вестник Хэнаньского университета. – 2008. – № 4. – С. 160–164. (冯百跃. 中国戏曲舞蹈的传统审美观 // 河南大学学报. 2008. 04. P. 160–164).

190. *Фэн Цзяньминь*. Оглядываясь на историю китайской оперы: переоценка ценности и значения ее формирования / Фэн Цзяньминь // Цзянсу: Мыслители разных художественных школ. – 2016. – № 5. – С. 162–167. (冯健民. 回望戏曲史: 重评戏曲形成的价值和意义 // 艺术百家. 2016. 05. P. 162-167).

191. *Хуан Вэйсин*. Интерпретация культуры «дао» / Чжан Юйчэна // Ханчжоу: Вестник эстетического воспитания. – 2017. – № 2. – С. 11–20. (黄卫星. 张玉能 “道”的文化阐释 // 美育学刊. 2017. 02. P. 11–20).

192. *Хэ Вэй*. Пекинская опера и европейская опера / Хэ Вэй // Пекин: Китайская периодика Пекинской оперы. – 1992. – № 1. – С. 33–37. (何为. 京剧与 OPERA / 北京: 中国京剧. 1992. 01. P. 33–37).

193. *Цай Мэн*. Обзор музыкального творчества в Китае в XX веке: опера / Цай Мэн // Пекин: Китайское музыкальное образование. – 2001. – № 12. – С. 26–29. (蔡梦. 20 世纪中国音乐创作概览-歌剧 // 中国音乐教育. 2001. 12. P. 26–29).

194. *Цзин Сян*. Сомнения и поиски / Цзин Сян. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2003. – 498 с. (金湘. 困惑与求索 / 上海: 上海音乐出版社, 2003. 498 p.).

195. *Цзинь Чжун*. Путь развития байцзюй / Цзинь Чжун // Куньмин:

Исследование национального искусства. – 1988. – № 5. – С. 14–16. (金重. 试论白剧的发展道路 // 民族艺术研究. 1988. 05. P. 14–16).

196. *Цзоу Гохуа*. Особенности искусства театрального грима и ценность его исследования / Цзоу Гохуа // Хубэй: Дом театра. – 2014. – № 3. – С. 31–32. (左国华. 戏剧脸谱艺术特征与价值研究//戏剧之家. 2014. 03. P. 31–32).

197. *Цзоу Гохуа*. Поэзия, этикет, музыка: о формировании идеальной личности в конфуцианстве / Цзоу Гохуа // Шанхай: Вестник Фуданьского университета. – 2017. – № 6. – С. 14–20. (祖国华. 诗·礼·乐:论儒家理想人格的辩证生成 // 复旦学报. 2017. 06. P. 14–20).

198. *Цзу Минчжуан*. Краткий анализ работы над сценической ролью / Цзу Минчжуан // Хубэй: Дом театра. – 2018. – № 2. – С. 29. (祖明庄. 浅谈戏曲演员的人物创造 // 戏剧之家. 2018. 02. P. 29).

199. *Цзэн Чжимин*. Все о реформе оперы / Цзэн Чжимин // Пекин: Вестник Центральной консерватории. – 1999. – № 3. – С. 47–53 (曾志民. 歌剧改良白话 // 北京: 中央音乐学院学报. 1999. 03. P. 47–53).

200. *Цзюй Цихун*. Дискуссия об оперной эстетике / Цзюй Цихун. – Анхуй: Издательство литературы и искусства, 2003. – 383 с. (居其宏. 歌剧美学论纲 / 安徽: 文艺文艺出版社, 2003. 383 p.) .

201. *Цзюй Цихун*. Китайская опера и музыкальные театры вступают в новый век / Цзюй Цихун // Пекин: Народная музыка. – 2006. – № 9. – С. 20–23. (居其宏. 迈入新世纪的中国歌剧和音乐剧 // 北京: 人民音乐. 2006. 09. P. 20–23).

202. *Цзян Лэй*. Особая притягательная сила китайской национальной оперы / Цзян Лэй // Сининь: Научный вестник Цинхайской национальной академии. – 2004. – С. 23–28. (江雷. 谈中国民族歌剧的独特魅力 // 西宁: 青海民族学院. 2004. P. 23–28).

203. *Цзян Цзин*. Китайская театральная музыка / Цзян Цзин. – Пекин: Издательство народной музыки, 2001. – 482 с. (姜菁. 中国戏曲音乐 / 北京: 人民

音乐出版社. 2001. 482 p.).

204. *Цзянь Цзинхуа, Сяо Синхуа* и др. Ознакомление с китайскими музыкальными инструментами / *Цзянь Цзинхуа, Сяо Синхуа* и др. – Пекин: Издательство народной музыки, 2003. – 90 с. (简其华, 萧兴华等. 中国乐器介绍 / 北京: 人民音乐出版社. 2003. 90 p.).

205. *Цзянь Хэянь*. Драма — культура и эстетика / *Цзянь Хэянь* – Пекин: Китайское литературное и художественное издательство, 2001. – 350 с. (蹇河沿. 戏剧-文化与美学/北京: 中国文联出版社. 2001. 350 p.).

206. *Цуй Ваньси*. «Простота для красоты» на сцене традиционного китайского национального театра / *Цуй Ваньси* // *Чжэцзян: Искусство и наука*. – 2016. – № 11. – С. 100. (崔婉星. 戏曲舞台样式“以简为美”的特点 // 艺术科技. 2016. 11. P. 100).

207. *Цюй Юань*. Краткий анализ литературного замысла философа Чжуанцзы / *Цюй Юань* // *Хэбэй: Мыслители разных школ прозы*. – 2018. – № 1. – С. 8. (瞿源. 浅谈《庄子》中的文学意向 // 散文百家. 2018. 01. P. 8).

208. *Цю Цин*. Обзор происхождения и развития театрального грима / *Цю Цин* // *Цзянси: Строительство старых районов*. – 2010. – № 8. – С. 40–41. (邱菁. 略论戏剧脸谱的起源与发展 // 老区建设. 2010. 08. P. 40–41).

209. *Цяо Цзяньчжун*. Китайская музыка / *Цяо Цзяньчжун*. – Пекин: Издательство литературы и искусств, 1999. – 176 с. (乔建中. 中国音乐 / 北京: 文化艺术出版社, 1999. 176 p.).

210. *Чжан И*. Особенности искусства китайского театрального грима / *Чжан И* // *Хэйлунцзян: Критика литературы и искусства*. – 2010. – № 2. – С. 91–92. (张艺. 谈中国戏剧脸谱的艺术特征 // 文艺评论. 2010. 02. P. 91–92).

211. *Чжан Синжун, Ли Цзяньфу* и др. Территориальная музыкальная культура «Саньцзян-бинлю» / *Чжан Синжун, Ли Цзяньфу* и др. – Шэньчжэнь: Издательство китайской музыкальной компании в городе Шэньчжэнь, 2012. – 398 с. (张兴荣, 李建富等. “三江并流”区域音乐文化大观 / 中国唱片深圳公司出版.

2012. – 398 p.).

212. *Чжан Хунмэй*. Отличительные черты сценического искусства китайского театра / Чжан Хунмэй // Хубэй: Дом театра. – 2017. – № 3. – С. 39–40. (张洪梅. 中国戏曲表演艺术的显著特征 // 戏剧之家. 2017. 03. P. 39–40).

213. *Чжан Хуэй, Жэнь Цзе*. Наш известный город / Чжан Хуэй, Жэнь Цзе. – Куньмин: Юньнаньская пресса науки и технологии, 2007. – 652 с. (张辉. 任洁主编. 我们的名城名镇/ 昆明: 云南科技出版社, 2007. 652 p.).

214. *Чжан Цзян*. Историческое наследие и новый период развития театрального грима / Чжан Цзян // Шаньси: Современный театр. – 2017. – № 6. – С. 49–51. (张静. 戏曲脸谱的历史传承与新时期发展之路 // 当代戏剧. 2017. 06. P. 49-51).

215. *Чжан Цянь*. Краткий анализ эстетических характеристик танца в китайском национальном театре / Чжан Цянь // Хубэй: Дом театра. – 2014. – № 3. – С. 205–206. (张骞等. 浅谈戏曲舞蹈的审美特征 // 戏剧之家. 2014. 03. P. 205–206).

216. *Чжан Юньцин*. Анализ оперной музыки / Чжан Юньцин. – Пекин: Высшее образование, 2004. – 398 с. (张筠青. 歌剧音乐分析 / 北京: 高等教育出版社, 2004. 398 p.).

217. *Чжао Иньсун*. Культура народности бай / Чжао Иньсун. – Пекин: Этнический издательский дом, 2006. – 215 с. (赵寅松. 白族的文化/ 北京: 民族出版社, 2006. 215 p.).

218. *Чжао Иньсун*. Бай: исследование. Серия 4 / Чжао Иньсун. – Пекин: Этнический издательский дом, 2008. – 705 с. (赵寅松主编. 白族研究百年第四辑/ 北京: 民族出版社, 2008. 705 p.).

219. *Чжао Лин*. Краткий анализ эстетических характеристик искусства танца в китайском национальном театре / Чжао Лин // Шаньси: Звучание реки Хуанхэ. – 2009. – № 9. – С. 90–91. (赵霖. 论戏曲舞蹈艺术的审美特征 // 黄河之声. 2009. 09. P. 90–91).

220. Чжао Мэй. О происхождении и историческом развитии китайской национальной вокальной музыки / Чжао Мэй // Ланьчжоу: Институт коммерции и торговли. – 2006. – № 4. С. 121–124. (赵梅. 浅谈中国民族声乐的起源与历史发展 // 兰州: 商学院学报. 2006. 04. P. 121–124).

221. Чжао Цзяньюн. От последователей даосизма до даосского учения: изучение культуры «дао» во взаимодействии учений конфуцианства, буддизма и даосизма / Чжао Цзяньюн // Пекин: Китайские религии. – 2017. – № 5. – С. 52–54. (赵建永. 从道家、道教到道学—儒释道互动中的道文化研究 // 中国宗教. 2017. 05. P. 52–54).

222. Чжоу Инцзин. Создание характера театрального героя и его ценность в современности / Чжоу Инцзин // Цзилинь: Литература и театр. – 2017. – № 12. – С. 65–68. (周英静. 戏曲人物的性格塑造路径及其当代价值 // 戏剧文学. 2017. 12. P. 65–68).

223. Чжоу Лун. Суждение о малых театральных площадках / Чжоу Лун // Пекин: Обзор искусства. – 2017. – № 12. – С. 7–14. (周龙. 小剧场戏曲刍议 // 艺术评论. 2017. 12. P. 7–14).

224. Чжоу Ху. Причины популярности чуйчуй-цян в Дали у народности бай / Чжоу Ху // Куньмин: Исследование национального искусства. – 1988. – № 5. – С. 21–23. (周祜. 吹吹腔能在大理白族地区流行的原因 // 民族艺术研究. 1988. 05. P. 21–23).

225. Чжоу Цзин. О пути развития нового оперного искусства в Китае / Чжоу Цзин // Сиань: Научный вестник Сианьской консерватории. – 2005. – № 4. – С. 53–56. (周静. 论中国新歌剧艺术的发展轨迹 // 西安: 西安音乐学院学报. 2005. 04. P. 53–56).

226. Чжу Жуй. Краткий анализ культурной составляющей китайского театрального искусства / Чжу Жуй // Хубэй: Дом театра. – 2018. – № 1. – С. 39. (朱蕊. 谈中国戏曲艺术的文化性 // 戏剧之家. 2018. 01. P. 39).

227. Чжун Ин. Анализ признаков условности сценического искусства в

китайском национальном театре / Чжун Ин // Ляонин: Вестник Педагогического института Аньшань. – 2016. – № 4. – С. 76–79. (钟英.中国戏曲表演艺术程式化特征分析 // 鞍山师范学院学报. 2016. 04. P. 76–79).

228. Чэн Цзыянь. О красоте амплуа комика в театре / Чэн Цзыянь // Хубэй: Дом театра. – 2017. – № 2. – С. 40. (程子宴. 论戏曲中丑角之美 // 戏剧之家. 2017. 02. P. 40).

229. Чэнь Ванхэн. «Красота» в древней китайской эстетической мысли / Чэнь Ванхэн // Хунань: Вестник Хунаньского университета науки и техники. – 2017. – № 6. – С. 117–124. (陈望衡. 中国古代美学思想中的“美” // 湖南科技大学学报. 2017. 06. P. 117–124).

230. Чянь Юань, Линь Хуа. Сборник опер / Чянь Юань, Линь Хуа. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2003. – 343 с. (钱苑、林华. 歌剧概论 / 上海音乐出版社, 2003. 343 p.).

231. Ши Йуи. Юньнань. История народного танца / Ши Йуи. – Куньмин: Юньнаньская университетская пресса, 2006. – 370 с. (石裕祖. 云南民族舞蹈史/昆明: 云南大学出版社, 2006. 370 p.).

232. Шуай Лилин. Художественный анализ танцев в китайском национальном театре / Шуай Лилин // Хэбэй: Сценическое искусство. – 2012. – № 6. – С. 83–84. (帅丽玲. 戏曲舞蹈的艺术特色分析 // 大舞台. 2012. 06. P. 83–84).

233. Юань Бинчан, Фэн Гуанюй. Китайская национальная музыкальная история / Юань Бинчан, Фэн Гуанюй. – Пекин: Издательство центрального национального университета, 1988. – 886 с. (袁炳昌, 冯光钰. 中国少数民族音乐史 / 北京: 中央民族大学出版社, 1998. 886 p.).

234. Юань Сяоцзин. «Учение о середине» как структуре мышления / Юань Сяоцзин // Пекин: Философское движение. – 2017. – № 11. – С. 47–52. (袁晓晶. 作为思维结构的“中庸” // 哲学动态. 2017. 11. P. 47–52).

235. Юань Цзинфан. Китайские традиционные музыкальные инструменты / Юань Цзинфан. – Пекин: Китайское электронно-аудиовизуальное издательство,

2012. – 172 с. (袁静芳. 中国传统乐器/ 北京: 中国电子音像出版, 2012. 172 p.).

236. *Юань Цзинфан*. Народная инструментальная музыка / Юань Цзинфан. – Пекин: Издательство народной музыки, 1999. – 572 с. (袁静芳. 民族器乐/ 北京: 人民音乐出版社, 1999. 572 p.).

237. *Юй Лань*. Применение точки в театральном гриме / Юй Лань // Фуцзянь: Трансляция Юго-Востока. – 2017. – № 12. – С. 49–50. (俞岚. 点在戏曲脸谱中的运用 // 东南传播. 2017. 12. P. 49–50).

238. *Юй Линьцин*. Введение в музыку театра / Юй Линьцин. – Пекин: Издательство народной музыки, 1996. – 355 с. (于林青. 曲艺音乐概论/ 北京: 人民音乐出版社, 1996. 355 p.).

239. *Юй Пин*. Танцы китайской оперы: вчера, сегодня и завтра / Юй Пин // Куньмин: Национальное изучение искусства. – 2008. – № 5. – С. 4–11. (于平. 戏曲舞蹈的昨天、今天和明天 / 昆明: 民族艺术研究. 2008. 05. P. 4–11).

240. *Юй Пин*. Изучение музыки, танца и декораций китайского национального театра / Юй Пин // Цзянсу: Мыслители разных художественных школ. – 2011. – № 3. – С. 1–16. (于平. 戏曲音乐,戏曲舞蹈,戏曲舞美摭论 // 艺术百家. 2011. 03. P. 1–16).

241. *Юй Пин*. Эволюция и духовное содержание танцев в китайском национальном театре / Юй Пин // Пекин: Театральное исследование. – 2010. – № 2. – С. 74–84. (于平. 试论戏曲舞蹈的发展演变及文化内涵 // 戏曲研究. 2010. 02. P. 74–84).

242. *Ян Гожун*. Переосмысление китайской философии / Ян Гожун // Хунань: Вестник Чуаньшаня. – 2017. – № 6. – С. 10–15. (杨国荣.再思中国哲学// 船山学刊. 2017. 06. P. 10–15).

243. *Ян Дженкуэй*. История культуры бай / Ян Дженкуэй. – Куньмин: Юньнаньский национальный издательский дом, 2002. – 333 с. (杨镇圭. 白族文化史/昆明: 云南民族出版社, 2002. 333 p.).

244. *Ян Мин*. Беседы о театре / Ян Мин / Куньмин: Юньнаньское Народное издательство, 1985. – 170 с. (杨明. 戏曲杂谈/昆明: 云南人民出版社, 1985. 170 p.).

245. *Ян Сяофан, Ма Юнкан*. Современное состояние оперы байцзюй / Ян Сяофан, Ма Юнкан. – Ся Гуань: Дали, пресса провинции Юньнань и печатное издание «Бюро внутренней информации», 2006. – 377 с. (杨晓帆、马永康主编. 白剧风采/下关: 云南省大理州新闻出版局内部资料, 2006. 377 p.).

246. *Ян Саохой*. Анализ концепции новизны в театральном искусстве позднего периода династии Мин / Ян Саохой // Цзилинь: Драматическая литература. – 2016. – № 12. – С. 64–69. (杨晓辉. 晚明戏曲艺术之尚奇观念探析 // 戏剧文学. 2016. 12. P. 64–69).

247. *Ян Цзечие*. Литература Дабэнь-цуй / Ян Цзечие. – Куньмин: Юньнаньский национальный издательский дом, 2003. – 183 с. (杨政业主编. 大本曲简志 /昆明:云南民族出版社, 2003. 183 p.).

248. *Ян Чжэне*. Культура и история народности бай / Ян Чжэне. – Куньмин: Юньнаньское национальное издательство, 2002. – 395 с. (杨政业. 白族文化史/昆明: 云南民族出版社, 2002. 395 p.) .

249. *Ян Чжэне*. Культура местного Бога-покровителя народности бай / Ян Чжэне. – Куньмин: Юньнань, Народное издательство, 1994. – 197 с. (杨政业. 白族本主文化/昆明: 云南人民出版社, 1994. 197 p.).

250. *Ян Цуйвэй*. Обсуждение пьесы «Княгиня Байцзе» / Ян Цуйвэй // Куньмин: Исследование национального искусства. – 2009. – № 2. – С. 40–44. (杨翠微. 论白洁圣妃剧本创作的新视觉// 民族艺术研究. 1988. 02. P. 40–44).

251. *Ян Шоучуань*. Юньнань: характеристика культуры / Ян Шоучуань. – Пекин: Академическая пресса, 2006. – 874 с. (杨寿川主编. 云南特色文化/北京: 社会科学文献出版社, 2006. 874 p.).

252. *Ян Юнчжун*. Обсуждение художественного стиля драмы байцзюй / Ян Юнчжун // Пекин: Исследование драматического искусства. – 1995. – № 1. –

С. 66–75. (杨永忠. 谈白剧音乐的艺术风格// 戏曲研究, 1995. 01. P. 66–75).

253. Ян Юнчжун. Изучение художественного стиля драмы народности бай / Ян Юнчжун // Куньмин: Исследование национального искусства. – 1988. – № 5. – С. 71–80. (杨永忠. 论白剧音乐的艺术风格// 民族艺术研究. 1988. 05. P. 71–80).

254. Ян Яньфу. Очерки Наньчжао по истории Дали народности бай / Ян Яньфу. – Куньмин: Юньнаньский национальный издательский дом, 2004. – 305 с. (杨延福. 南诏大理白族史论集/昆明: 云南民族出版社, 2004. 305 p.).

Издания на английском языке

255. *Body J. Zhang Xingrong on his fieldwork among minorities in Yunnan / Jack Body. // CHIME 8. – Spring 1995. – The Netherlands: Published in Leiden. – P. 59–66.*

256. *Chinese Theater: From Its Origins to the Present Day / Ed. By Colin Mackerras. – Honolulu: University of Hawaii Press, 1988. – 222 p.*

257. *Dissanayake E. Homo Aestheticus / Ellen Dissanayake. – University of Washington Press, 1992. – 297 p.*

258. *Dolby W. A History of Chinese Drama / William Dolby. – London: Barnes & Noble Books, 1976. – 327 p.*

259. *Farmer H. G. Reciprocal Influences in Music 'twixt the Far and Middle East / Henry George Farmer. // The Science of Music in Islam. – Vol. 2. (Reprint of writings published in the years 1925-1966) / ed. by Eckhard Neubauer. – Frankfurt am Main: Institute for History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 1997. – P. 131–148.*

260. *Geertz C. The Interpretation of Cultures / Clifford Geertz. – N Y: Basic*

Books, 1973. – 352 p.

261. *Kaufmann W.* Musical references in the Chinese Classics / Walter Kaufmann. – Detroit: Inform Coordinators, 1976. – 265 p.

262. *Kaufmann W.* Musical Notation of the Orient Notational systems of continental Esat, South and Central Asia / Walter Kaufmann. – Bloomington: Indiana University Press, 1967. – 498 p.

263. *Levis J. H.* Foundation of Chinese Musical Art / John Hazedel Levis. – Peiping: Henri Vetch, 1936. – 233 p.

264. *Lopez Manuel D.* Chinese Drama: An Annotated Bibliography of Commentary, Criticism, and Plays in English Translation / Manuel D. Lopez. – Metuchen, N. J.: Scarecrow Press, 1991. – 525 p.

265. *Mackerras C. P.* Chinese Theatre in Modern Times: from 1840 to the Present Day / Colin P. Mackerras. – London: Thames and Hudson, 1975. – 256 p.

267. *Mackerras C. P.* The Growth of the Chinese Regional Drama in the Ming and Ch'ing / Colin P. Mackerras. // Journal of Oriental Studies. – 1971. – Vol. 9. –No.1. – P. 58–91.

268. *Rees H.* China-Minorities' Music: sounds of the frontiers / Helen Rees. World Music. – Vol. 2. – London: the Rough Guide, August 2000. – P. 44–47.

269. *Sachs C.* The History of Musical instruments / Curt Sachs. – N. Y.: W. W. Norton and Company, Inc., 1940. – 505 p.

270. *Scott A. C.* An Introduction to the Chinese Theatre / Adolphe Clarence Scott. – N. Y.: Theatre Arts Books, 1959. – 91 p.

271. *Scott A. C.* The Classical Theatre of China / Adolphe Clarence Scott. – N. Y.:

Barnes & Noble, Inc., 1973. – 256 p.

262. *Thrasher A.* Chinese Musical Instruments: Images of Asia / Alan R. Thrasher. – Hong Kong: Oxford University Press (China), 2000. – 124 p.

263. *Zhang X.* A new discovery: traditional 8-part polyphonic singing of the Hani of Yunnan / Xingrong Zhang: translated by H. Rees. // CHIME 10–11. – Spring/Autumn 1997. – The Netherlands: Published in Leiden. – P. 145–152.

Список нотных примеров

1. Нотные примеры в основном тексте диссертации

Рис.1. Ян Мин. «Гора Фаньцзинь». 1 сцена, тт. 1-35.

Рис. 2. Ли Фан. «Ученик ЦяньЛанцзы учится в школе». 1 сцена, тт. 1-57.

Рис. 3. Чжан Вэнин. «Суньвэнь-дацзя». 1 сцена, тт. 1-50.

Рис. 4. У Мин. «Мулань служит в армии». 1 сцена, тт. 1-19.

Рис 5. Чжан Вэнин. «Суньвэнь-дацзя». 2 сцена, тт. 1-40.

Рис. 6. Чжан Ляншань. «Цветы на озере Эрхай». 2 сцена, тт. 16-39.

Рис. 7. Чжан Ляншань. «Цветы на озере Эрхай». 2 сцена, тт. 56-59.

Рис. 8. Чжан Ляншань. «Цветы на озере Эрхай». 2 сцена, тт. 71-74.

Рис. 9. Сюэ Цзыянь. «Княгиня Байцзе». 6 сцена, тт. 1-15.

Рис. 10. Чжан Ляншань. «Цветы на озере Эрхай». 3 сцена, тт. 18-44.

Рис. 11. Чжан Ляншань. «Цветы на озере Эрхай». 4 сцена, тт. 1-26.

Рис. 12. Чжан Ляншань. «Цветы на озере Эрхай». 5 сцена, тт. 48-76.

2. Нотные примеры в Приложении Д

Рис. 1. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 1 сцена, тт. 1-75.

Рис. 2-3. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 1 сцена, тт. 76-126.

Рис. 4. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 2 сцена, тт. 1-20.

Рис. 5. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 2 сцена, тт. 21-51.

Рис. 6. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 2 сцена, тт. 52-67.

Рис. 7. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 2 сцена, тт. 68-83.

Рис. 8. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 2 сцена, тт. 84-129.

Рис. 9. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 3 сцена, тт. 1-50.

Рис. 10. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 3 сцена, тт. 51-159.

Рис. 11. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 3 сцена, тт. 160-282.

Рис. 12. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 3 сцена, тт. 283-531.

Рис. 13. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 4 сцена, тт. 1-25.

Рис. 14. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 4 сцена, тт. 26-46.

Рис. 15. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 4 сцена, тт. 47-178.

Рис. 16. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 5 сцена, тт. 1-101.

Рис. 17. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 5 сцена, тт. 102-152.

Рис. 18. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 6 сцена, тт. 1-87.

Рис. 19. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 6 сцена, тт. 88-148.

Рис. 20. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 6 сцена, тт. 149-350.

Рис. 21. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 7 сцена, тт. 1-25.

Рис. 22. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 7 сцена, тт. 26-121.

Рис. 23. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 7 сцена, тт. 122-377.

Рис. 24. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 7 сцена, тт. 378-449.

Рис. 25. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 8 сцена, тт. 1-35.

Рис. 26. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 8 сцена, тт. 36-56.

Рис. 27. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 8 сцена, тт. 57-117.

Рис. 28. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 8 сцена, тт. 118-148.

Рис. 29. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 8 сцена, тт. 149-173.

Рис. 30. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 9 сцена, тт. 1-115.

Рис. 31. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 9 сцена, тт. 116-126.

Рис. 32. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 9 сцена, тт. 127-183.

Рис. 33. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 9 сцена, тт. 184-233.

Рис. 34. Чжан Шаокуй. «Тучка, ждущая возвращения мужа». 9 сцена, тт. 1-15.

Список таблиц

1. Таблицы в основном тексте диссертации

Таблица 1. Крытые театральные подмости, построенные в эпоху Цин в области Дали.

Таблица 2. Примеры стихотворного размера шаньхуати.

Таблица 3. Случаи варьирования ритмической схемы шаньхуати.

Таблица 4. Случаи варьирования ритмической схемы шаньхуати в произношении на байском диалекте.

Таблица 5. Иероглифы, обозначающие способы игры на ударных инструментах оркестра байцзюй.

2. Таблица в Приложении А

Интервью, взятые у современных исполнителей байцзюй.

Приложение А.

Интервью, взятые у современных исполнителей байцзюй

Вопросы для актеров	Ответы		
	Е Синьтао (актриса)	Ян Юнчжун (актер)	Ма Юнкан (актер)
1. В каких операх вы принимали участие?	«Красная слива», «Красный саньсянь», «Тучка, ждущая возвращения мужа», «Союз гор Цан», «Княгиня Байцзе», «Чувства согревают горы Цан»	«Принцесса Агай», «Сжигание мельницы», «Путь чиновника Доу и к карьере», «Шан Гуань Хуа», «Белая луна, белая сестра», «Сыновья и дочери у родника бабочки»	«Красная слива», «Красный саньсянь», «Тучка, ждущая возвращения мужа», «Княгиня Байцзе», «Чувства согревают горы Цан»
2. Какие роли исполняли?	«Красная слива»: роль А Мэй, «Красный саньсянь»: роль Ла Мэй, «Тучка, ждущая возвращения мужа»: роль А Фэн, «Союз гор Цан»: роль Юй Сю, «Княгиня Байцзе»: роль Байцзе, «Чувства согревают горы Цан»: роль Тянь Сюлань	«Принцесса Агай»: роль Дуань Гун, «Сжигание мельницы»: роль Лань Фанцао, «Путь чиновника Доу И к карьере»: роль Доу И, «Шан Гуань Хуа»: роль Цуньчжан, «Белая луна, белая сестра»: роль Ханьгэ, «Сыновья и дочери у родника бабочки»: роль Даминь	«Красная слива»: роль Дуань Линюй, «Красный саньсянь»: роль Дуань Даде, «Тучка, ждущая возвращения мужа»: роль А Луна, «Княгиня Байцзе»: роль Пи Логэ, «Чувства согревают горы Цан»: роль Тянь Цзиньшэн
3. Какие приемы применяли при исполнении роли?	Прием перевоплощения, вживания в образ	Прием вхождения в образ	Прием сценического перевоплощения
4. Как Вы выражаете изменение	Выражение глаз, мимика, жесты, определенный костюм	Выражение лица, соответствующие прическа и костюм,	Выражение лица и язык тела

эмоционального состояния во время исполнения Вашей роли?		мимика, жесты	
5. Как Вы считаете, что является самым важным во время игры на сцене?	Создание характера персонажа, передача его внутреннего эмоционального настроения	Мастерство песенного исполнения, создание соответствующего сюжету настроения у зрителя	Выражение и передача эмоций, эмоциональная связь со зрителем
6. Умеете ли Вы исполнять другие виды китайской оперы помимо байцзюй?	Нет, не умею	Нет	Нет

Вопросы для музыкантов	Ответы		
	Чжан Ляншань	Ян Хань	Инь Маоцюань
1. В каких спектаклях вы принимали участие?	«Красная слива», «Красный саньсянь», «Тучка, ждущая возвращения мужа», «Союз гор Цан», «Княгиня Байцзе», «Чувства согревают горы Цан», «Принцесса Агай», «Сжигание мельницы», «Путь чиновника Доу и к карьере», «Шан Гуань Хуа», «Белая луна,	«Красная слива», «Красный саньсянь», «Тучка, ждущая возвращения мужа», «Союз гор Цан», «Княгиня Байцзе», «Чувства согревают горы Цан», «Принцесса Агай», «Сжигание мельницы», «Путь чиновника Доу и к карьере», «Шан Гуань Хуа», «Белая луна,	«Красная слива», «Красный саньсянь», «Тучка, ждущая возвращения мужа», «Союз гор Цан», «Княгиня Байцзе», «Чувства согревают горы Цан», «Принцесса Агай», «Сжигание мельницы», «Путь чиновника Доу и к карьере», «Шан Гуань

	белая сестра», «Сыновья и дочери у родника бабочки»	белая сестра», «Сыновья и дочери у родника бабочки»	Хуа», «Белая луна, белая сестра», «Сыновья и дочери у родника бабочки»
2. Отличается ли роль музыки в этих спектаклях?	Да, отличается. В одних спектаклях музыка играет первостепенную роль, в других — только сопровождает действие	Отличается. В разных спектаклях музыке отведена разная роль	Отличается. Музыка рисует характер персонажей, и поэтому ее роль различна
3. Зависит ли характер музыки от сюжета?	Конечно, зависит. Развитие и показ сюжета рисуется музыкальными средствами. Поэтому музыка напрямую связана с сюжетом	Музыка сильно зависит от сюжета. Если она не будет от него зависеть, то зритель никогда не поймет сюжет	Сюжет и музыка — они как родственники. Разные, но в то же время имеют сильную кровную связь друг с другом
4. На каком музыкальном инструменте Вы играете? И, кроме этого, на каких музыкальных инструментах Вы еще умеете играть?	Саньсянь. Кроме этого, еще играю на юэцинь	Сона. Играю только на соне	Эрху. И еще гаоху и чжунху
5. Во время спектакля Вы играете в ансамбле, Вы	Не обязательно смотрю в ноты, часто играю наизусть	Как правило, играю наизусть	В основном играю наизусть

смотрите нотные записи или играете наизусть?			
6. Вы умеете читать европейскую нотацию?	Нет, не умею	Нет	Нет

Приложение В³⁸. Фотографии сцен из опер байцзюй

«Княгиня Байцзе»

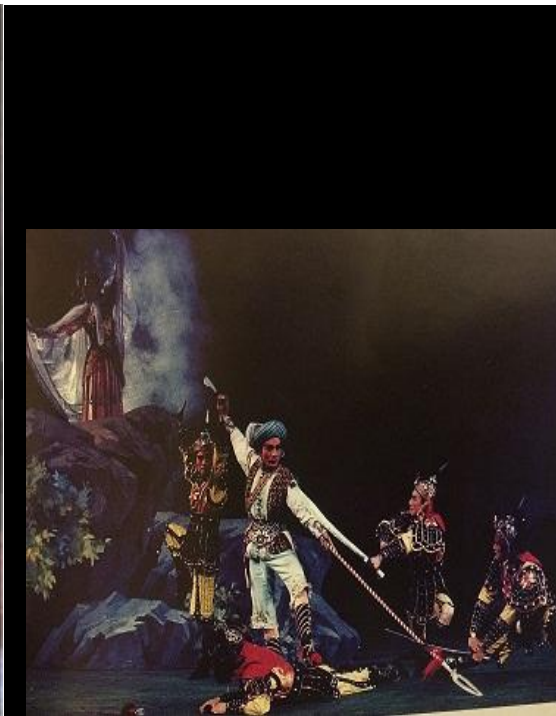


³⁸ Источник изображений (百度网): URL: www.baidu.com/sf?pd=image_content&word=白剧照片 (Дата обращения к сайту — 25 июля 2018).



«Гучка, ждущая возвращения мужа»





«Богоматерь в городе Юйчэн»





Приложение Г³⁹. Музыкальные инструменты, играющие в опере байцзюй

Сона:



саньсянь



шэн

чжуди



³⁹ Источник изображений (百度网): URL: www.baidu.com/from=844b/s?word=中国传统乐器 (Дата обращения к сайту — 25 июля 2018).



юэцинъ



эрху



чжунху



гаоху



тангу



бангу



ло



бо



сяоча



тибань



Муюй

Приложение Д. Примеры из оперы «Тучка, ждущая возвращения мужа»

1 сцена: Тяжелая жизнь А Фэн во дворце

Рисунок 1

中速

奶娘: (唉)

6 莫把苦闷压心头 嗨嗨哟

11 嗨嗨哟 哎嗨哟哦 嗨嗨哟 嗨呀 嗨嗨

16 哟 听我相劝

21 解解愁 段雄本是

26 将门子 嗨嗨哟啊 人品也风流 噢

31 此事 国王以许口 嗨嗨哟 你

36 要细思 筹噢 阿凤:

41 奶娘且莫再开口 嗨嗨哟

46 牛不吃水 强压头 段雄名声

2

51 谁不晓啾啾花花飞虎候

56 花街柳巷他常走手提鸟笼度春秋

61 奶娘啊凤凰若投

66 黄连树嗨啾啾一生苦到头

71 噢

Рисунки 2 и 3

平板



哎 啊 锦鸡落下地有声

6 无形箭翎耳边鸣 邂逅相逢

11 不相识 带走我的心

16 猎人阿龙虽为民 武艺人品赛贵人

21 若论段雄和他比 黄铜与真金

26 啊 荡荡

31 春风惹人恼 熙熙

36 春风乱人心

41 阿凤：园内春色关不住 哪园外何处

46 春 (嘛呀 嗬 哼)

2 сцена. Выбор мужа

Рисунок 4

Allegretto

阿凤对天

6 来跪定 (啲呀给啲嗨 吻) 过往 神灵 鉴我

11 心 山穷水尽 疑无路 (啲 吻)

16 愿 柳暗花一明 (奥)

Рисунок 5

阿凤唱腔—“心中冷如冰”

稍慢、自由

Realistic description: This is a musical score for a vocal piece. It consists of six staves of music in a single system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are written below the notes. The piece starts with a melodic phrase, followed by a section with lyrics. The tempo/mood is marked '稍慢、自由' (Ad libitum, slightly slower).

实 指 望 绕 过 暗 柳 花 会
 明 (嗨 啾 啾) 武 场 上 觅 知 音
 谁 知 段 雄 已 获 胜 (么 给 啾 啾 啾 啾)
 哎 心 中 冷 如 冰

Рисунок 6

阿凤唱腔—“射中咽喉才能选东床”

稍快

Realistic description: This is a musical score for a vocal piece. It consists of three staves of music in a single system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are written below the notes. The tempo is marked '稍快' (Allegretto). The piece features a rhythmic melody with lyrics.

校 场 射 靶 太 平 常 难 显 英 雄 武 艺 强
 要 射 就 射 空 中 鸟
 射 中 咽 喉 才 能 选 东 床

Рисунок 7

阿龙唱腔-“阿龙不愿受封赠”

高腔

金口玉牙 曾约定 千万臣民
共耳闻 阿龙不愿受封
赠 愿回家为民

6 11

Detailed description: The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three staves of music in a single system. The first staff is labeled '高腔' (High腔) and contains a melodic line with various rhythmic values and rests. The second staff begins at measure 6 and contains the lyrics '金口玉牙 曾约定 千万臣民'. The third staff begins at measure 11 and contains the lyrics '共耳闻 阿龙不愿受封 赠 愿回家为民'. The music is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The lyrics are in Chinese characters.

Рисунок 8

阿凤唱腔-“我只说”

小哭板

6
我只说 苍

11
天 来 照 应

16
扭 转 乾 坤 得 知 音

21
谁 知 父 王 改 了 口(么 给

26
哟 嗬 哼) 如 霹 雳 声

31
(嗨 咿 嗨 哟 哟 嗬 哼)

36

41

3 сцена. Помолвка

Рисунок 9

第三场 1. 合唱“绕山林”

绕山林

6
四月里来 绕山林 (啊 嘿)

哎 哎

11
(早阿哥) 声音震动太和城

找阿妹

16
唱得苍山凤出箐哥

21
洱海龙翻身 (啊 嘿)

妹

26
莫唱 花柳三春尽 (啊 嘿) 要唱

2

31



松柏万年青
要唱爱情千年在

36



要唱爱情千年
如日月星星

41



在如日月星星

46



(哎 咿 哟 嗨 嗨)

Рисунок 10

阿龙、群众对唱

阿龙: 歌 声 传 遍 点 苍 山

6 双 双 男 女 戏 花 间 (哎) 只 有 阿 龙 似 孤 雁

11 心 中 滚 油 煎

16

21 女 齐: 山 林 盛 会 百 花 开 (哈 咿 哟

26 哎 嗨 嗨 咿 哟 嗨 咿 哟 嗨 呀 咿 嗨 哟)

31 千 姿 万 态 互 争 妍 为 何 百 花

36 都 不 爱 空 自 受 熬 煎

41 (男: 苍 山 脚 下 蝴 蝶

46 泉 云 绕 苍 山 蝶 绕 泉

2

51



山高自有白云绕

56



泉清蝶飞旋

61



(龙: 蝴蝶泉水一鉴开 对对粉蝶照影来

66



一蝶单飞见孤影

71



孤影照愁怀 (执树老人唱: 哎她是牡丹

76



开庭院 (早)你是青松在深山 (哎)

81



她是贵人你是民(我哪)怎能把根连 (阿龙:

86



真情不怕隔庭院

91



真心不怕隔高山

96



天上地下隔不断

101



心有 ³ 一线 ³ 牵

106



Рисунок 11

阿凤和男青年对唱

稍自由

6

11 阿凤：一路唱来一路找（哎嗨

16 哟）

21

26 乔装改扮到山林

31

36

41

46 山风有情把歌送（咿哟）

Detailed description: This is a musical score for a duet. It consists of ten staves of music in a single system. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score includes vocal lines with lyrics in Chinese and instrumental accompaniment. The lyrics are: '阿凤：一路唱来一路找（哎嗨哟）', '乔装改扮到山林', and '山风有情把歌送（咿哟）'. The score is marked '稍自由' (Ad libitum) at the beginning. Measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, 31, 36, 41, and 46 are indicated at the start of their respective staves.

2

51

传与知音人 (噢) (男: 哎 山风送来

56

歌 盈盈(哎 嗨 咿 哟 哎 嗨 咿 哟 哟 嗨 咿 哟

61

嗨 呀 咿 嗨 哟 听说妹要找知音

66

对着阿妹唱一个 我 可 是 知 音

71

阿 凤: 天 上 对 歌 龙 引 凤 咿 呀 格 咿 嗨

76

哟) 地 下 对 歌 凤 引 龙

81

天 生 地 就 龙 与 凤 (咿 哟 啊) 有 情 心 自 通 (噢)

86

(男 青 年 唱: 哎 呀 咿 嗨 哟 嗨 哟 哟 嗨 哟 龙 凤 只 合

91

天 上 有 (哎 嗨 咿 哟 哎 嗨 嗨 咿 哟 嗨 咿 哟

96

嗨 呀 咿 嗨 哟) 深 山 只 有 燕 与 莺

101

有 请 阿 妹 认 一 认 哪 个 是 知 音

106
 (哎 叻 咿 嘿 叻 喏 嘿 嗨 哟) (凤) 我的知音不用问

111
 咿呀格咿嗨 哟) 苍天作合心连心

116
 好比猎人射飞鸟(咿 哟) 一箭定三

121
 生

Рисунок 12

阿龙、阿凤“对歌”

紧接上曲

阿龙：哎 千歌万曲听不进
 一曲高歌动我心 话中有话曲有意
 唱歌是何人 阿凤哎
 隔山打锣锣不响(哎嗨哟) 隔海听歌
 听不真 有心对歌请出来
 把人来认清 阿龙：哎 耳听声音
 像只凤(哎嗨哟) 眼看羽毛像
 锦鸡 开弓不射
 无头鸟(么格哟喏嘿) 展翅见高低

2

46

开弓不射无头鸟 展翅见高低

51

56

阿凤： 哎 凤落山林不亮翅 (哎

61

嗨 咿 哟) 知人知面 不知心

66

若要知心 开口问 你问我应声

71

若要知心 开口问你问

76

我应声

81

阿凤： 哎 啊) 什么常在











8

236



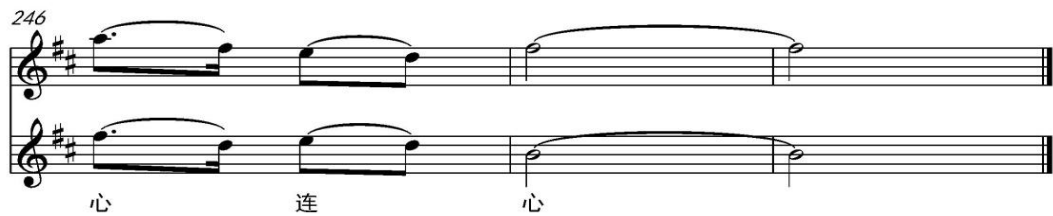
龙爱凤 千年心连心(嘛呀嗨嗨) 凤爱龙

241



龙爱凤 千年心连心嘛

246



心 连 心

4 сцена. Вынужденный брак

Рисунок 13

南诏王唱腔-“叫人气难捱”

中速

(找啊) 无知
蠢女不自爱 好歹不分
生祸灾 终身大事 铺排就竟
自出宫 登歌台 玷辱王室 违父
命 叫 人 气 难 捱

Рисунок 14

南诏王唱腔-“生死任你挑”

> > > >
私许终身 真可恼(啊 哈 咿 哟)
偷赠国宝 罪难饶 不尊师命 天不
容 来人哪 生死任你
挑!

Рисунок 15

诏王、阿凤、罗荃、奶娘对唱

(找啊)自从九 龙 辟 草莽(啊 哈 咿 哟)

(哎 嗨 哟 咿 哟 嗨 咿 哟 嗨 呀 咿 嗨 哟)

南 诏 一 统 建 名(尼) 邦 岂 有 公 主

把 身 降 下 嫁 民 家 郎

(凤: 哎 哟 咿 嘿 哟 嗨 嘿 嗨 哟)

先 朝 有 个 白 圭 女(嘿 咿 嗨 哟) 不 愿 嫁 与

执 袴 郎 骑 牛 出 宫 把 婚 访(咿

哟) 配 了 采 樵 郎 噢

白 圭 抗 命 遭 逐 放 鞭 角 庄 上 受 凄 凉 (荃:

不 忠 不 孝 把 命 抗 (找) 没 有 好 下 场 (凤:

2

51
谁 说 白 圭 无 下 场 (咿 嗨 哟)

55
佳 话 流 传 万 古 芳 我 愿

59
受 苦 不 失 信 (咿 哟) 学 白 圭 姑 娘 学 白

64
圭 姑 娘 (南 诏 王 : 奴 才

69
执 意 来 顶 撞 (嗨 咿 哟)

74
国 法 家 法 来 违 抗 今 日 敢 不

79
从 父 命 立 即 出 宫 墙

84

89
(凤 : 父 王 传 下 放 逐 令

94
(嗨 咿 哟)

99
叫³ 儿 心 里 暗 悲 伤

104

109
深深一拜出宫禁

114

119

124
永不入宫

128

Detailed description: This is a musical score for a song, presented in a single system with six staves of music. The key signature is G minor (two flats). The score is numbered 104, 109, 114, 119, 124, and 128 at the beginning of each staff. The lyrics are: '深深一拜出宫禁' (Measures 109-114) and '永不入宫' (Measures 124-128). The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The final measure of the system (measure 128) ends with a double bar line.

5 сцена. Подарок в виде крылышка

Рисунок 16

阿龙唱腔- “风羽啊，你为何不出言？”

The musical score is written in a single system with ten staves. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The lyrics are in Chinese characters. The score includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and ornaments. Measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, 31, 36, 41, and 46 are indicated at the beginning of their respective staves.

十九峰苍山走遍
 默默无语问苍天
 为何世间人分贵贱为何天上月有缺圆
 与公主对歌定情肺腑见指苍洱
 生死相约誓如山
 又谁知金石良缘生猝
 变

2

51

 (哎 嗨 咿 哟) 天 上

56

 与 人 间

60

 (empty)

65

 手 捧 凤 羽

70

 暗 祝 愿

75

 昨 日 靠 你 证 情 缘 今 日 好 事

80

 遭 惨 变 凤 羽 啊 (找

85

 凤 羽 啊 (哎 嗨 咿 哟) 你 你

90

 你 你 你 为 何 不 出

95

 言 (哎 嗨 咿 哟)

99

 (empty)

Рисунок 17

女生伴唱-“立志补情天”

5
 (女独: 龙
 8
 凤 精 诚
 11
 无 更 变 云
 14
 路 苍 茫
 17
 到 人 间 (女齐: 填 愁
 21
 解 恨 行 方 便
 26
 立 志 补 情 天
 31
 填 愁 解 恨 行
 36
 方 便 立 志
 41
 补 情 天
 46

6 сцена. Полет вдвоем

Рисунок 18

阿凤唱腔-“恨海永难填”

6
11
16
21
26
31
36
41
46

(哎 哟) 幽 禁 深 宫 形 影 单
(哎 呀 哟) (哎) 抬 头 只 见
井 口 天 呀 (哎)
荣 华 富 贵 成 羈 绊 恨 不 生 民
间 (哎 呀 哟)
(哎 哟) 自 从 得 见 阿 龙 面
(哎 呀 哟) 好 比 枯 井 涌 甘 泉 呀

2

51

父王不谅 儿心愿

56

恨 海

61

永 难 填

66

70

(哎 哟) 天 空 南 飞 雁

74

(哎 啾 哟)

77

为 我 把 言 传

80

(哎) 但 愿 肋 下 生 双 翅

83

飞 到 哥 身 边

86

Рисунок 19

阿凤唱腔-“听说阿哥遭不幸”

6
 听 说 阿 哥 丧 性
 11
 命 (啊 啊 咿 哟) (哎 嗨 哟
 16
 3 咿 呀 格 咿 嗨 哎 嗨 哟) 肝 肠
 21
 26
 寸 断
 31
 泣 无 声 (哎 嗨 咿 嗨 咿 嗨
 36
 咿 嗨 哟)
 41
 山 到 头 来 水 到 尽 我 留 世 上
 46
 望 何 人 要 死 兄 妹 一 同 死
 51
 56
 (白: 父王啊) 叫 你 难 称 心

Рисунок 20

阿龙阿凤对唱唱腔—“阿凤在哪方”

Musical score for the duet "Where is A Feng" (阿凤在哪方). The score is written in a single system with ten staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are in Chinese characters.

(龙) (哎) 望 断 宫 墙 人 不
 见 (啊 衣 衣 嗨 哟 哟 哟)
 盈 盈 咫 尺 万 重 山 (嗨 哈 哟 哟)
 千 声 呼 来 万 声 唤 哪 阿 妹 在 那
 边
 (凤) 高 一 声 来
 低 一 声 (哎 嗨 哟 哟)
 好 似 有 人 叫 我 名
 二 十 四 股 穿 花 线 (么 给 哟 嗨 哟 哟) 根

2

51
根 牵 动 心 (咿 嗨 哟 哟 嗨 嘿)

56
(龙) 哎

61
叫 了 一 声 又 一 声 (啊 衣 嗨 哟

66
哟 咿 哟) 宫 院

71
森 严 阴 沉 沉 (啊 哈 咿 哟)

76
声 声 呼 唤 无 人 应 哪 急 煞

80
墙 外 人

85
(凤) 左 一 声 来

90
又 一 声 (哎 嗨 咿 哟) 莫 非 阿 龙

94
叫 我 名 无 情 宫 墙 来 隔 定

99
有 耳 听 不 真 (龙)

104

 哎 叫³了 一 声 又 一 声

109

 (啊 咿 咿 嗨 哟 咿 哟) 山 有 回 响

114

 地 回 音 为 何 阿 妹 听 不 见 哪 不 应

119

 我 一 声 (凤) 远 一 声 来 近 一 声 哎 嗨 咿 哟

124

 果 然 阿 哥 叫 妹 名 想 是 阴 魂

129

 来 相 见 闻 声 不 见 人

133


138


143

 (龙) 飘 然 腾 身 入 宫 禁

148


153


4

158

 (凤) 莫 非 梦 里

162

 见 亲 人 (啊 哎) (龙) 真 是 阿 龙

165

 来 救 妹 来 救 妹

169

 (凤)

172

 分 明 是 梦 不 是 真

175

 (龙)

178

 上 天 入 地 为 救 你 仙 女 赠 翅 能 飞 行

181

 (凤) 找 阿 哥 人 说 阿 哥

184

 你 已 死 莫 非 面 前 是 鬼 魂 (龙)

187

 照 王 差 人 害 我 命 仙 女 救 我 又 回 生

189

 (凤) 阿 哥 不 死 天 照 应 如 何 救 我 离 火 坑

191 那 怕 宫 墙 高 千 仞 兄 妹 双 双 同 飞 腾

194 *tr* *tr*

197 *tr*

200

Detailed description: This musical score is for a vocal line in G major. It consists of four staves. The first staff (measures 191-193) contains the lyrics '那 怕 宫 墙 高 千 仞 兄 妹 双 双 同 飞 腾'. The second staff (measures 194-196) features a triplet of eighth notes followed by a trill (tr) on a quarter note, then another triplet of eighth notes followed by a trill (tr) on a quarter note. The third staff (measures 197-199) continues with eighth notes and a trill (tr) on a quarter note. The fourth staff (measure 200) begins with a whole note G, followed by a quarter rest, and then three quarter notes with rests.

7 场景. 雪 景 的 苦 刑

图 画 21

龙、凤唱腔-“合心合意成一家”

中速

6
龙爪花 凤仙花 合心合意

11
成一家 青枝绿叶 你和我 啾 啾

16
地久天长 并蒂花

21
啊 啾 啾 啾 嘿 嘿

Detailed description: This is a musical score for a vocal performance. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked '中速' (Moderato). The score is in 2/4 time. The lyrics are in Chinese. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system begins at measure 6 and includes the lyrics '龙爪花 凤仙花 合心合意'. The third system begins at measure 11 and includes the lyrics '成一家 青枝绿叶 你和我 啾 啾'. The fourth system begins at measure 16 and includes the lyrics '地久天长 并蒂花'. The fifth system begins at measure 21 and includes the lyrics '啊 啾 啾 啾 嘿 嘿'. The score ends with a double bar line.

Рисунок 22

龙、凤对唱：

Musical score for "Dragon and Phoenix Duets" (龙、凤对唱). The score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music. The lyrics are in Chinese characters. The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and rests. The lyrics are:

6
 11
 16 (龙)
 21 哎 海 东 日 出 放 异
 26 彩 (咿 嗨 哟 嗨 咿 哟) 万 道
 31 红 霞 照 苍 山 啊 洱 海 景 色 多 壮
 36 丽 是 锦 秀 河 山 (噢 噢) (凤: 哎
 41 哟 巍 巍 三 塔 金 光 闪 咿 呀 格 咿 嗨
 46 哟 点 点 渔 帆 锦 浪 翻

2

51

 (啊) 万 顷 田 畴 绿 茵 展 南 北 锁 双 关

56

 (龙) 哎

61

 玉 局 峰 上 抬 望 眼 (咿 嗨 哟 嗨 咿 哟)

66

 举 手 三 尺 可 扞 天 啊 人 在

70

 燕 飞 不 到 处 似 琼 瑶 仙 山 (噢)

74

 (凤: 哎 哟 古树青藤

79

 常 作 伴 咿 呀 格 咿 嗨 哟 崖 洞 晨 午

84

 冒 青 烟 (啊) 久 闻 苍 山 百 花 好

89

 可 惜 山 顶 栽 培 难 (噢

94

 哎 嗨 哟

Рисунок 23

阿龙、阿凤对唱

快、有力

(凤) 忽 然 寒 风
 袭 人 面 (嗨 咿 哟) 叶 落
 花 飞
 景 色 迁 无 情 寒 风
 阵 阵 紧 (来 嘛 咿 哟 哎) 眼 见 天 色
 变

2

51  (风: 猛 然 间

56  雷 电 交 加

61  风 雪 卷 (哟 喂

66  哎 嗨 哟 喂 呀 喂 嗨 哎 嗨 哟)

71  漫 天 里 冰 雹

76  横 飞 大 如 拳


81  (风:


86  这 一 阵 冷 得 我


91  头 晕 目 眩 (喂 哟)

96  足 僵 举 步 难 (喂 嗨


101  喂 呀 嗨 哟)


106 


111 

116 

121 


126 


131  (龙: 哎 一 见 阿 凤 紧 闭

136  眼 (啊 咿 咿 嗨 哟 咿 哟)

141  急 得 阿 龙 (我) 叫 青 天

146  相 依 为 命 遭 忧 患 苍 天 呀

151  苍 天 你 为 何 不 把 人 可 怜

156  (嗨 咿 嗨 哟 哟 嗨 嘿

4

161 (凤: 哎 天 寒

166 地 冻 心 摇 颤

171 奇 寒

176 刺 骨 似 箭 穿

181 夫 妻 好 比 同 林 雁 (么 格 叻 嗨 咿 叻) 今 日

186 断 盟 缘 (咿 嗨 叻)

191

193 叻 嗨 嘿 快 快 下 山 去 躲 命

198 (嗨 咿 叻) 兄 妹 飞 腾 下 山 巅

203

208 龙: 贤 妻 为 何 不 愿 意 (咿 咿

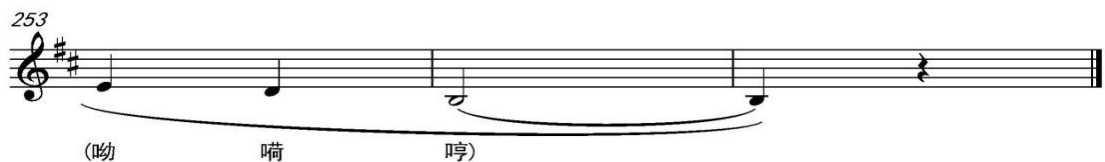


Рисунок 24

阿龙唱腔——“哪怕罗荃妖法狠”

小哭板

3 哪 怕 罗 荃 妖 法

6 狠 我 有 双 翅 能 飞

11 腾 你 在 洞 中 把 我 等

16 天 明

21 定 回 程

26

31

36 血 色 变 黑

41 你 你 你 出 洞 等 面 对 洱 海

46 叫 我 名 洱 海 若 有 声 相 应

51



阿凤： 怎 么 样

56



阿龙： 那就是你我夫妻——

56



已 成 隔 世 ³ 人

61



66



71



8 场景. падение в море

Рисунок 25

阿龙唱腔- “为取袈裟救亲人”

振翅飞离玉局峰

6

11

穿云破雾到海

16

东为取袈裟救亲人

21

人

26

袈裟就在石窟中振翅飞腾上礁

31

石心急快如风

Рисунок 26

阿龙唱腔-“快快回苍峰”

6
救命宝衣已到手

11
生死大事已成功 不叫阿妹空登候

16
快快回苍峰

Detailed description: The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four staves of music in a 2/4 time signature. The first staff starts with a treble clef and a 7-measure rest. The second staff begins at measure 6 and includes the lyrics '救命宝衣已到手'. The third staff begins at measure 11 and includes the lyrics '生死大事已成功 不叫阿妹空登候'. The fourth staff begins at measure 16 and includes the lyrics '快快回苍峰'. The score uses various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some performance markings like '>' above notes in the third and fourth staves.

Рисунок 27

阿龙、罗荃对唱

(龙: 苍山九夏降冰雪)

雪 阿凤

公主命垂危 来借袈裟

救公主 求你发慈悲

(荃: 天降冰雪罚有罪)

佛法无边 难挽回

劝你寺中把经念 (南姆福)

求神把罪悔 (龙: 救命如火肝肠)

碎求你开恩放我回

只要阿妹获生

51
还 再 来 受 法
56
规

Рисунок 28

阿龙唱腔-“无人把信捎”

罗 荃 一 旁
6
哈 哈 笑
11
阿 龙 心 中 中 似 火
16
烧 阿 妹 高 山 空 等 我
21
无 人 把 信 捎
26

Рисунок 29

阿龙唱腔-“长存天地间”

稍慢、悲叹

青山 碧海
啊

5
齐 悲 叹
日 月 无 光
啊

10
不 忍 看
日 月 无 光 不 忍 看 沉 冤 不 散

15
化 石 骡 长 存 天 地 间

20
长 存 天 地 间

9 场景. превращение в облако

Рисунок 30

6

11

16

21

漫 漫 夜 尽 天 将

25

明 阿 龙 就 要 转 回

28

程 皓 皓 银 峰 且 伫

31

望 等 候 夜 归 人 (啊 哎)

34

白: 天 就 要 亮 了

39

望 断 金 梭

2

44

 不 见 影 虚 空 黑 沉 沉 (啊

48

 嗨 咿 哟 咿 嗨 哟 哟 喏 哼) 白: 阿龙

52

 是 凶 是 吉 无 处 问 (哎 咿 咿 哟)

57

 肉 又 跳 来 心 又 惊

62

 想 起 临 行 言 相 赠 那 天 亮 不 回

67

 叫 他 名

72

 我 这 里 对 海 高 声 叫

75

 3 3

78

 洱 海 无 有 人 应

81

 声 想 他 平 安

84

 无 凶 讯 (那) 我 拜 谢 神 灵

87



90



93



96



99



(哎) 不 放 心 二 次 (尼) 高 声

102



叫

105



阿 龙 阿 龙 (啊)

108



仿 佛 阿 龙 有 应 声 莫 非 阿

110



龙 他 他 他 他 已 遭 不 幸 (么 给 叻 喃 哼)

113



丢 下 我 孤 零 人

Рисунок 31

116



铁 树 开 花 犹 可 信 (哎)

119

 嗨 咿 哟) 阿 龙 遭 险 万 不 能

121

 想 我 体 弱 多 有 病 (么 给 哟 嗬 哼) 耳 鸣 嚶 嚶 听 不

124

 真

Рисунок 32

127

 (啊)

130

 三 次 我 再 高 声 叫 阿 龙 阿 龙 (呼 唤)

134


137

 霹 雳 一 声 惊 破 胆

140

 天 塌 地 陷 有

143

 何 言

147

 我 们 心 似 蛇 蝎 将 他 害 (哼 咿 嗨 哟 哟 咿

150

 哟) 我 满 腹 冤 仇

153 诉不完 我生死要与阿龙重相

156 见 仇报仇来冤报冤

160 霹 雳 呀

163 你 你你你为 何 有火不烧这

166 千 年 怨

169

173

177 呀 你 为 何 有 光 不 照 这

180 万 载 冤 万 载 冤 万 载 冤

184

Рисунок 33

你若 有情

6

189
就 把 神 威 显 匝 地 倾 天

194
显 威 严

199
百 二 山 河 连 地

204
卷 卷 得 地 覆 与 天 翻

209
卷 干 洱 水 海 底 现

214
不 见 阿 龙 我 心

219
不 甘

222
卷 干 洱 水 海 底 现 不 见 阿 龙

225
心 不 甘 卷 干 洱 水 海 底 现 不 见 阿 龙 心 不

230
甘

Рисунок 34

终曲 合唱—望夫云

望 夫 云 望 夫 云

嗯

嗯

Detailed description: This system contains the first five measures of the choral piece. It features three staves in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The top staff has the lyrics '望 夫 云' and '望 夫 云'. The middle and bottom staves have the interjection '嗯' (En) under the second and third measures respectively.

苍 山 顶 上 一 朵 云

Detailed description: This system contains measures 6 through 10. The top staff has the lyrics '苍 山 顶 上 一 朵 云'. The middle and bottom staves contain accompaniment for the vocal line.

Detailed description: This system contains measures 11 through 15. It consists of three staves with rests in the vocal line and accompaniment.