

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Лю Ц. — Традиции сычуаньской оперы чуаньцзюй в фортепианных пьесах Сун Миньчжу и Цзя Дацуня //

PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 4. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.4.43626 EDN:

YARQMY URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43626

Традиции сычуаньской оперы чуаньцзюй в фортепианных пьесах Сун Миньчжу и Цзя Дацуня

Лю Цзе

соискатель ученой степени, кафедра истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки

603005, Россия, Нижегородская область, г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40

✉ jielliptical@qq.com



[Статья из рубрики "История музыки"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.4.43626

EDN:

YARQMY

Дата направления статьи в редакцию:

23-07-2023

Аннотация: Предмет исследования – фортепианные сочинения современных китайских композиторов Сун Миньчжу (триптих «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы») и Цзя Дацуня (миниатюра «Чуаньцзян» из цикла «Три прелюдии для фортепиано»), написанные под влиянием традиций сычуаньской оперы чуаньцзюй. Уникальная многосоставность истоков Южной китайской драмы предопределила своеобразие типовых напевов цюйпай и их ладовую окраску, стиль пения в высоком регистре, особенности сценического действия, тембровый состав аккомпанирующего ансамбля ударных инструментов ин чанмянь. Цель исследования состоит в изучении специфики преломления традиций сычуаньской оперы в современном фортепианном репертуаре. Методология исследования: сравнительно-типологический и аналитический методы позволяют обосновать уникальность избранных фортепианных миниатюр, обусловленную воздействием стилистики чуаньцзюй. Фортепианные сочинения Сун Миньчжу (триптих «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы») и Цзя Дацуня (миниатюра «Чуаньцзян» из цикла «Три прелюдии для фортепиано») рассматриваются в отечественном музыкознании впервые. Основные выводы исследования заключаются в следующем. Стилиевые особенности традиционной оперы Сычуани проявили себя в фортепианных

пьесах Сун Миньчжу и Цзя Дацюня на разных уровнях: на уровне цитирования типовых напевов гаоцян, куньцян, пихуанцян, распространенных в южном регионе страны; на уровне ладовой организации напевов, связанных с пентатоникой и гептатоникой (лады чжэншэн и циншан); на уровне имитации на фортепиано тембров струнных и ударных инструментов оперы чуаньцзюй (скрипки хуцинь, гайбаньцзы, трещотки банцзы, гонгов и барабанов); на уровне фактурной организации, обусловленной взаимодействием солиста и хора в опере чуаньцзюй гаоцян.

Ключевые слова:

сычуаньская опера, чуаньцзюй, Сун Миньчжу, Цзя Дацюнь, современная китайская музыка, китайская музыкальная культура, китайская фортепианная музыка, чуаньцзюй гаоцян, чуаньцзюй куньцян, чуаньцзюй танси

Китайская традиционная опера является важнейшей сферой национального искусства. Признанная ЮНЕСКО в 2001 году бесценным мировым достоянием, она ярко и полно отражает своеобразие культуры страны [\[1\]](#). Неповторимость китайского театра обусловлена его удивительным жанровым многообразием, однако если пекинская опера хорошо известна за пределами Китая, то региональным жанрам, коих насчитывают более трехсот, уделяется недостаточно внимания даже внутри государства.

Среди сохранивших свои уникальные особенности региональных опер особое место занимает сычуаньская опера *чуаньцзюй* (川劇). Она сформировалась в начале XX века на основе синтеза пяти различных локальных разновидностей китайской традиционной драмы. Объединившись воедино, они дали толчок возникновению оригинального синтетического жанра, построенного на взаимодействии важнейших театральных искусств – пения, декламации, актерского мастерства, акробатики и инструментальной музыки. Текст был написан и исполнен на сычуаньском диалекте. В настоящее время *чуаньцзюй* можно назвать самой влиятельной региональной оперой на юго-западе Китая, широко распространенной не только в Сычуани, но также в Чунцине, Юньнани, Гуйчжоу и некоторых районах Хубэя. В последние годы в русскоязычном искусствоведческом пространстве начинают появляться публикации об уникальном своеобразии театральных традиций Южного Китая [\[2\]](#); [\[3\]](#); [\[4\]](#). При этом исследователи выстраивают диалог с признанными трудами китайских музыковедов о сычуаньской опере [\[5\]](#); [\[6\]](#); [\[7\]](#).

В 1912 году сычуаньская труппа «Саньцин» («Саньцинхой») [\[8\]](#) впервые представила пьесы, впитавшие в себя черты пяти локальных театральных традиций, отличавшихся самобытными стилями пения, инструментарием, музыкальным репертуаром и местом происхождения – *гаоцян*, *куньцян*, *хуциньси*, *танси* и *хуадэнси*. Все перечисленные жанры были популярны и исполнялись независимыми труппами вплоть до конца правления династии Цин (1644-1911). Соединив виды представлений разных провинций, труппа «Саньцин» добавила типично сычуаньский состав ансамбля ударных. Новый жанр получил название *чуаньцзюй* – сычуаньская опера. В соответствии с театральными истоками, выделяют пять основных разновидностей – *чуаньцзюй гаоцян*, *чуаньцзюй куньцян*, *чуаньцзюй хуциньси*, *чуаньцзюй танси* и *чуаньцзюй хуадэнси*.

Как все региональные театральные драмы южно-центральных и юго-западных провинций страны – Сычуани, Юньнани и Гуйчжоу, *чуаньцзюй* характеризуется

уникальным стилем пения, утонченной актерской игрой, красочными костюмами, богатым репертуаром ансамбля ударных инструментов, комическими ролями, живыми диалогами и использованием местных диалектов [9, с. 54]. Основная часть репертуара *чуаньцзюй* основана на китайских классических романах, мифологии, легендах и сказках. Сохранилось свыше 2000 спектаклей сычуаньской оперы.

Рассмотрим подробнее пять региональных разновидностей *чуаньцзюй*. Наиболее характерным, хорошо сохранившимся и богато развитым из них является *гаоцян*. **Чуаньцзюй гаоцян** (*гаоцян* – «высокие напевы») ведет свое происхождение от музыкального стиля *гэянцян* провинции Цзянси (конец династии Мин, 1368-1644). Он впитал в себя традиции как южного, так и северного Китая, сочетая сычуаньский диалект с вокалом в высоком диапазоне, местную народную песню эпох Сун и Юань с различными локальными стилями театрального пения и даже с даосской музыкой, что позволило ему стать наиболее значимой разновидностью сычуаньской оперы.

Чуаньцзюй гаоцян отличается высокой тесситурой типовых вокальных мелодий *цзюйпай* (曲牌) [10], а также аккомпанементом в исполнении ударных инструментов (впоследствии в состав ансамбля были включены духовые и струнные). Важнейшим компонентом сычуаньской оперы является пение, опирающееся на две жанровые составляющие: *бан* и *чан*. *Бан* (帮) уходит своими корнями к драматическому «хору» (*чжунхэ*), сопровождающему солиста или выступающему без него. Музыка *бан* типизирована и не может варьироваться, а потому известна как «фиксированный стиль» (*динцян* 定腔) [11, с. 40-44]. *Чан* ведет свое происхождение от сольного пения персонажа на сцене без аккомпанеента (*тугэ*). В отличие от хора вокальная партия *чан* изменчива и прихотлива (*хуоцян* 和腔) [11, с. 44]. В процессе эволюции сформировались три ключевых элемента жанра *чуаньцзюй гаоцян*.

1. *Банцян* (帮腔) относится к закулисному или сценическому «хору» (как правило, две актрисы и пять перкуссионистов, последние также присоединяются к пению унисонных вокальных партий). Хор *бан* выполняет три основных функции [11, с. 12-13]:

- представляет характер героя, «проговаривает» внутренние размышления персонажа, характеризует его душевное состояние, переживаемые им эмоции и чувства;
- репрезентирует голос автора, когда актер выходит за рамки своей роли и комментирует происходящее;
- описывает обстоятельства действия и сценические ситуации, картины, предстоящие взору героя.

По замечанию Сюй Цзянь: «в зависимости от сценической ситуации *банцян* предваряет сольное выступление или завершает его; может полифонически сопровождать процесс пения солиста; может, подобно эффекту эха, повторять прозвучавшую фразу, а может быть самостоятельным и не зависеть от пения солиста» [12, с. 289].

2. *Чан* – основной вокальный жанр сычуаньской оперы. Масштаб музыкальных фраз арии определяется текстом: актер адаптирует избранную мелодию *ицзы синцян* [11, с. 44], повторяет и варьирует ее таким образом, чтобы она соответствовала количеству слогов текста, достигая тем самым естественного сочетания слов и музыки. Вокальный стиль *чуаньцзюй гаоцян* отличается очень высоким диапазоном, резким громким звуком, обилием орнаментики, характерным повышением или понижением основных ступеней лада на четверть тона, блестящими *glissandi*, различными типами *vibrato*.

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

Оркестр сычуаньской оперы носит название *чанмянь* («сцена»). Он включает в себя ударную группу *ин* («твердая») *чанмянь* и группу струнных и духовых инструментов *жуань* («мягкая») *чанмянь*. Поначалу аккомпанирующий ансамбль сычуаньской оперы состоял только из ударных инструментов, и только в процессе развития вобрал в себя струнные и духовые. Исполнители могут выступать также в качестве певцов в хоре *банцян* [11, с. 19-20]. Ключевую роль в оркестре *гаоцян* играют ударные. Аккомпанемент в *чуаньцзюй гаоцян* обеспечивает ансамбль из пяти инструментов.

- Руководитель ансамбля (*гуши*) играет на барабане *баньгу* (板鼓) и деревянных трещотках (*бань*);
- Исполнитель I играет на *дало* – большом медном гонге;
- Исполнитель II играет на *дабо* (大钹) – больших тарелках;
- Исполнитель III играет на *сяоло* (小锣) – маленьком гонге и на *мало* – маленьком ручном гонге;
- Исполнитель IV играет на *сяобо* (小钹) – маленьких тарелках и *тангу* (堂鼓) – барабане среднего размера.

В опере *чуаньцзюй гаоцян* ударные инструменты всегда сопровождают акробатические номера, а также «поддерживают» хор *бан* в ключевых моментах: в начале, в кульминации и при переходе к следующему номеру, часто выполняя звукоизобразительную роль. *Чуаньцзюй гаоцян* стала доминирующей разновидностью *чуаньцзюй* и остается самой популярной региональной оперой среди традиционных драм в стиле *гаоцян* в Китае.

Чуаньцзюй хуцин уходит корнями в традиционную систему напевов *пихуанцян*, объединившую напевы *эрхуан* и *сипи*, и ставшую основным источником пекинской оперы. Сычуаньский театр опирается на мелодии *эрхуан* – преимущественно медленные и протяжные. Основным инструментом аккомпанемента выступает двухструнная скрипка с высокой настройкой *хуцин*, похожая на *цзинху* в пекинской опере, но с более мягким тоном. Важными составляющими ансамбля являются также сычуаньская двухструнная скрипка *чуань эрху* и четырехструнная щипковая цитра *юэцин*.

Разновидность сычуаньской оперы **чуаньцзюй танси** сформировалась в период правления императора Канси 康熙 (1661-1772, династия Цин). Жанр восходит к традиции хунаньской оперы *банцзы*, в которой в качестве основного аккомпанирующего инструмента выступают одноименные трещотки *банцзы*, а также двухструнная скрипка *гайбаньцзы* 盖板子 (скрипка с двумя металлическими струнами). Мелодии *танси* опираются не столько на традиционную пентатонику, сколько на гептатонные лады [11, с. 199].

Вид **чуаньцзюй куньцян** ведет свое происхождение от жанра *куньцюй* из уезда Куньшань провинции Цзянсу. Доминирующим инструментом ансамбля выступает бамбуковая флейта *дицзы*. После того, как *куньцюй* попал в провинцию Сычуань, он получил название *чуаньцзюй* (сокращение от сычуаньского *куньцян*). В настоящее

время жанр пришел в упадок, исполняются только отдельные фрагменты или избранные арии в рамках оперы *гаоцян*, *хуцин* или *танси*. Бамбуковая флейта по-прежнему является ведущим инструментом, а ударные варьируются: маленькие тарелки – сычуаньские *сяобо* заменяются более мягкими тарелками *субо*, а в большой гонг *дало* бьют по краю инструмента, с применением приема «су» (сокращенно от Сучжоу, отражающим его происхождение).

Разновидность **чуаньцзюй хуадэнси** оказалась менее развита, нежели другие формы театрального жанра, и считается коренной для Сычуани. Ее репертуар ограничен примерно двадцатью пьесами. Этот тип оперы прочно ассоциируется с городом Гулинь. Традиционно в течение пятнадцати дней китайского Нового года, особенно в последний день праздника – Фестиваль фонарей, в городе ставят спектакли *хуадэнси* (花灯戏), обязательно включающие сольное пение (*чан хуадэн* 唱花灯). В других уездах Сычуани *хуадэн* разыгрывают на свадьбах, похоронах и даже оформляют как часть церемоний изгнания нечистой силы. В опере *чуаньцзюй хуадэнси* местные ударные инструменты сочетаются с особой, гортанно звучащей двухструнной скрипкой *пантунтун* («толстой скрипкой») [8, с. 47]. При постановках в театре *чуаньцзюй хуадэнси* звучит на диалекте города Чэнду с аккомпанементом ударной группы инструментов *чуаньцзюй*.

Характерные черты традиционной оперы Южного Китая нашли отражение в фортепианной музыке современных сычуаньских композиторов. Пестроту и многосоставность истоков *чуаньцзюй* воплощает фортепианный цикл **Сун Миньчжу «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы»**. Сочинение состоит из трех фортепианных миниатюр, основанных на типовых мелодиях, распространенных в южном регионе – «**Танси**» (弹戏), «**Хуцин**» (胡琴) (этот напев обычно звучит в исполнении скрипки *хуцин*) и «**Куньцян**» (昆腔) (типовой напев оперы *куньцзюй*). В произведении использованы мелодии и ритмы *чуаньцзюй*, имитация типичного ударного инструментария, пентатонная ладовая организация с ключевыми интонациями большой секунды и квинты.

Цикл открывает пьеса «Танси», созданная на основе одноименного напева – одного из ключевых в *чуаньцзюй*. *Танси* исполняется на сычуаньском диалекте, в сопровождении струнно-смычковых инструментов, трещоток *банцзы*, гонгов и барабанов, что придает напеву ярко выраженный местный колорит. Активная подвижная мелодия, напоминающая наигрыш скрипки *гайбаньцзы*, обрастающая в процессе изложения характерной орнаментикой, звучит на оstinato фоне пустых квинт, а затем больших секунд, имитирующих ударную группу инструментов. Интервалы квинты и секунды, чрезвычайно типичные для китайской музыки, являются ключевыми созвучиями миниатюры.

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





Основная тема пьесы, следующая за ярким вступительным разделом, отражает монодийную природу китайской оперы: троекратное повторение напева-клише в высоком регистре сопровождается выразительным оттеняющим подголоском, сменяющимся настойчиво повторяющимися остро-стаккатными малыми секундами. Мелодия звучит в терпком гептатонном ладу *чжэншэн* (яюэ) *As B C D Es F G* (см. о терминологии [\[13\]](#)).

Рис. 2. Сун Миньчжу. «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы». «Танси». Тт. 10-21.



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

В своей фортепианной пьесе Сун Миньчжу цитирует напевы *эрхуан* и «анти *эрхуан*» (*фань эрхуан* 反二黄), представляющий собой ту же мелодию *эрхуан*, но изложенную от квинтового тона (квартой ниже) [\[14\]](#). Композитор излагает тему в медленном темпе *Adagio* в форме двухголосного фугато, в котором пропоста и респоста находятся в традиционных тонико-доминантовых соотношениях, созвучных кварто-квинтовым отношениям *эрхуан* и *фань эрхуан* в сычуаньской опере. Прихотливая орнаментированная мелодия звучит в гептатонном ладу *циншан* (яньюэ) *D E Fis G A H C* (тема), артикулируется различными штрихами и усложняется синкопированными акцентами.

Рис. 3. Сун Миньчжу. «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы». «Хуцинь». Тт. 1-7.



Третья пьеса «Куньян» – самая миниатюрная в сюите. Ее название свидетельствует о заимствовании напева из куншаньской оперы *куньян*: мелодия органично вошла в круг напевов сычуаньской оперы, впитавшей в себя множество тем из различных локальных оперных традиций.

Пьеса написана в свободном времяизмерительном метре и построена на контрастном противопоставлении двух тематических элементов. Первый представляет собой мелодическую фразу, гармонизованную тяжелыми квинтовыми аккордами на *fortissimo*, в широком диапазоне, с подчеркнутым *marcato*. Второй элемент – стремительные, ударные краткие фразы в темпе *Allegro* – также выводят на первый план ритмическое начало. Пронзительные репетиционные повторения острых полутоновых диссонансов в разных регистрах и акцентирование ритма указывают на влияние традиции музицирования ансамбля ударных инструментов – гонгов и барабанов.

Рис. 4. Сун Миньчжу. «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы». «Куньян».



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

Еще один показательный пример работы с наследием *чуаньцзюй* находим в пьесе «**Чуаньцзян**» из фортепианного цикла Цзя Дацуня «**Три прелюдии для фортепиано**». В предисловии к сочинению композитор указывает, что оно написано в жанре пассакалии, в характерной для него форме вариаций на *basso ostinato*. Однако интерпретация европейской модели весьма необычна и обнаруживает яркую национальную специфику. За проведением трехтактовой темы следуют 6 вариаций на нее, сменяемых фрагментом, имитирующим звучание ударных инструментов сычуаньской оперы, а далее свободной фигурационной каденцией. В конце тема репризно

возвращается, сменяясь синтезированной кодой.

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

Рис. 5. Напев *гаоцянь* «Красный парчовый кафтан» («红纳袄»). Фрагмент типового напева и тема пьесы Цзя Дацуня.



Цзя Дацунь опирается на ключевые интервалы первоисточника, сохраняя его мелодический абрис и завершая фразу характерным ангемитонным созвучием (*g-c-d*). Между тем автор «растворяет» пентатонный оригинал в остро-диссонирующих полутонах, взятых на сильную долю такта (*e-f, d-es*), которые вызывают намеренные ассоциации с особенностями интонирования напевов сычуаньских опер (четвертитоновое понижение или повышение основных ступеней лада).

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

Рис. 6. Цзя Дацунь. «Чуаньцянь». Вариация I. Тт. 4-6.



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

Рис. 7. Цзя Дацунь. «Чуаньцянь». Вариация II. Тт. 7-9.



В третьей вариации новая атональная мелодия солиста («cantabile») развивается на фоне «утяжеленной» басом темы. Образовавшиеся в результате секундово-квартовые созвучия сближают тему «хора» с партией «ударных». Четвертая, пятая и шестая вариации представляют собой сложное полифоническое полотно, в котором каждая партия выписана на отдельном нотном стане. Одновременное разворачивание трех самостоятельных линий противоречит принципам драматургии сычуаньской оперы: как правило, в спектакле *гаоцян* солист и хор музицируют поочередно. Между тем выбор формы вариаций на *basso ostinato* в полной мере созвучен полифоническим приемам драматургии *чуаньцзюй*, построенным на взаимодействии нескольких пластов: сольного, хорового и инструментального.

Таким образом, в Сычуани сложился оригинальный тип традиционной оперы, специфические особенности которой нашли яркое воплощение в фортепианном творчестве современных китайских композиторов. Обратившимся к аутентичному театральному наследию Южного Китая Сун Миньчжу и Цзя Дацюню удалось:

- ввести в фортепианный репертуар оригинальный круг типовых напевов, заимствованный из различных систем *шэнцян* (*гаоцян*, *куньцян*, *пихуанцян*), распространенных в оперной культуре Сычуани;
- сохранить ладовую организацию напевов – пентатонику и типичную для напевов *танси* гептатонику (лады *чжэншэн* и *циншан*);
- воссоздать на фортепиано тембры струнных и ударных инструментов, типичных для южного региона (двухструнных скрипок *хуцин* и *гайбаныцзы*, трещотки *банцзы*, ансамбля гонгов, барабанов и тарелок *ин чанмянь*);
- отразить уникальную особенность *чуаньцзюй гаоцян*, связанную с организацией сценического действия – общением солиста и хора;
- передать особенную манеру пения *гаоцян*, обусловленную высоким регистром и микроальтерацией основных ступеней лада.

Преломление характерных черт китайской традиционной оперы в жанрах фортепианной музыки вписывает сочинения Сун Миньчжу и Цзя Дацюня в интенсивный процесс адаптации региональных разновидностей национального театра (пекинская, хунаньская, хэнаньская, кантонская оперы) к пианистическому репертуару.

Библиография

1. Ху Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая // Общество: философия, история, культура. 2015. №4. С. 25-29.
2. Ким Хи Чжун. Импровизация в восточных традиционных театрах // Научное мнение, 2015. № 5 (1). С. 165-169.
3. Лу Ся. Сычуаньская опера — карнавал красок и музыки // Актуальные векторы белорусско-китайского торгово-экономического сотрудничества : сборник статей международной научно-практической конференции, Минск, 17 декабря 2021 г. /

- Министерство образования Республики Беларусь, Белорусский государственный экономический университет, Республиканский институт китаеведения имени Конфуция Белорусского государственного университета ; [редакционная коллегия: Ю. А. Шаврук (главный редактор) и др.]. Минск: Издательский центр БГУ, 2022. С. 190-194.
4. Хань Цюаньхуэй, Ся Саньшань. «Смена лиц» в сычуаньской опере // Молодые исследователи – современной науке. Сборник статей III Международной научно-практической конференции. Петрозаводск, 15 августа 2022 года. Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая наука», 2022. С. 302-305.
 5. 彭文元.《川剧高腔曲牌》, 四川, 四川人民出版社, 1956, 291. Пэн Вэньюань, Гаоцянь цюйпай Сычуаньской оперы. Сычуань: Народное издательство Сычуани, 1956. 291 с.
 6. 彭潮溢.《川剧音乐探微》, 四川, 四川音乐家协会, 1997, 262. Пэн Чаои. Изучение музыки Сычуаньской оперы. Сычуань: Издательство Ассоциации музыкантов Сычуани, 1997. 262 с.
 7. 张德成.《川剧高腔乐府》, 四川, 四川川剧学校, 1978, 209. Чжан Дэчэн. Музыкальная палата гаоцянь Сычуаньской оперы. Сычуань: Издательство школы Сычуаньской оперы, 1978. 209 с.
 8. Shen, Nalin. The Integration of Chinese Opera Traditions into New Musical Compositions. A Thesis of Doctor of Philosophy of Music in Composition. New Zealand: New Zealand School of Music, 2010. 349 p.
 9. 杨荫浏、缪天瑞,《中国音乐词典》.北京:人民音乐出版社.1984.01. 57页. Ян Инъю, Мю Тяньжуй. Словарь китайской музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1984. 75 с.
 10. Алан Р. Т. Цюйпай в китайской музыке: мелодические модели в форме и практике. Нью-Йорк: Рутледж, 2016. 230 с.
 11. 路应昆. 高腔音乐与川剧满新颖. Лу Инкунь. Музыка гаоцянь в Сычуаньской опере. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2001. 360 с.
 12. Сюй Цзянь. Специфика музыкальной стилистики Сычуаньской оперы // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 288-292.
 13. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2011. 301 с.
 14. Будаева Т. Б. Пекинская опера цзинцзюй: музыка, актер и сцена китайского традиционного театра. М.; СПб.: Нестор-История, 2019. 312 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет исследования, как и объект, нашли отражение в заголовке статьи («Традиции сычуаньской оперы чуаньцзюй в фортепианных пьесах Сун Миньчжу и Цзя Дацюня»). Традиции сычуаньской оперы чуаньцзюй, а точнее их преломление в фортепианной музыке современных китайских композиторов, соответственно, являются предметом исследования, а тематически выделенная совокупность анализируемых автором фортепианных пьес китайских композиторов Сун Миньчжу и Цзя Дацюня — объектом. Автор уместно обращается к истории становления сычуаньской оперы чуаньцзюй (川剧), а также роли в ее становлении сычуаньской труппы «Саньцин» («Саньцинхой»), предпринявшей в 1912 г. постановки пьес, впитавших в себя черты пяти локальных

театральных традиций, отличавшихся самобытными стилями пения, инструментарием, музыкальным репертуаром и местом происхождения: гаоцян, куньцян, хуцинсьи, танси и хуадэнси.

С опорой на работы коллег автор отмечает присущее чуаньцзюй триединство Банцян (幫腔) — специфики закулисного и сценического «хора», Да (打) – акробатики и элементов кунг-фу, связанных с аккомпанементом ударных инструментального ансамбля, и Чан – основного вокального жанра сычуаньской оперы, где масштабы музыкальных фраз арий определяются текстом, под который актер адаптирует мелодию ицзы синцян. Отдельное внимание в статье уделено традиционному составу инструментального ансамбля сычуаньской оперы и характеристике тембров составляющих его инструментов.

Обозначив важнейшие черты сычуаньской оперы чуаньцзюй, автор анализирует выразительные приемы музыкального языка Сун Миньчжу на примере фортепианного цикла «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы» и Цзя Дацуня в пьесе «Чуаньцян» из фортепианного цикла «Три прелюдии для фортепиано», позволившие современным китайским композиторам воплотить в фортепианном творчестве специфические интонационные особенности традиционной оперы чуаньцзюй. Детальный анализ фортепианных произведений, подкрепленный нотными иллюстрациями, позволил автору прийти к обоснованным выводам, что специфические особенности сложившегося в Сычуани оригинального типа традиционной оперы нашли яркое воплощение в фортепианном творчестве современных китайских композиторов.

Таким образом, предмет исследования (преломление традиционных интонаций сычуаньской оперы чуаньцзюй в фортепианной музыке современных китайских композиторов Сун Миньчжу и Цзя Дацуня) раскрыт в статье достаточно подробно на высоком теоретическом уровне.

Методология исследования представляет собой комплекс историко-искусствоведческих обобщений и музыкально-стилистических методов. Программа исследования логично выстроена. Методика релевантна поставленным задачам и соответствует высоким теоретическим стандартам комплексного анализа музыкальных произведений.

Актуальность обращения к теме преломления традиции сычуаньской оперы чуаньцзюй в фортепианных пьесах Сун Миньчжу и Цзя Дацуня автор поясняет неповторимостью китайского театра, региональные жанры которого за пределами Китая освещены слабо, в отличие от хорошо известной пекинской оперы. Предпринятое исследование преломления интонационного богатства региональной музыкальной культуры в фортепианной музыке современных композиторов Китая существенно дополняет научные представления как о традиционной, так и о современной музыки богатой культуры одного из древнейших цивилизационных центров.

Научная новизна, выраженная в качественной подборке источников теоретических обобщений, а также авторском детальном анализе фортепианных пьес Сун Миньчжу и Цзя Дацуня, не вызывает сомнений. Итоговые выводы хорошо аргументированы и существенно расширяют картину научных представлений о музыке Китая.

Стиль текста выдержан научный. Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного исследования, хорошо продумана и ясно отражает исследовательскую программу.

Библиография, учитывая достоинства эмпирических аргументов, хорошо отражает проблемную область исследования, отдельные несоответствия описаний литературы редакционным требованиям не существенны.

Апелляция к оппонентам корректна и вполне достаточна.

По мнению рецензента статья представляет интерес для читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal» и может быть рекомендована к публикации.

