

*На правах рукописи*

**БУДАЕВА Туяна Баторовна**

**Музыка традиционного  
китайского театра цзинцзюй  
(Пекинская опера)**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Автореферат диссертации на соискание учёной степени  
кандидата искусствоведения

Москва

2011

Диссертация выполнена на кафедре истории зарубежной музыки  
Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Научный руководитель: **Юнусова Виолетта Николаевна** – доктор  
искусствоведения, профессор, профессор  
кафедры истории зарубежной музыки  
Московской государственной  
консерватории имени П. И. Чайковского

Официальные  
оппоненты: **Алябьева Анна Геннадьевна** – доктор  
искусствоведения, доцент, доцент кафедры  
музыковедения, композиции и методики  
музыкального образования Краснодарского  
государственного университета культуры и  
искусств

**Морозова Татьяна Евгеньевна** – кандидат  
искусствоведения, ведущий научный  
сотрудник, ведущий научный сотрудник  
Отдела искусства стран Азии и Африки  
Государственного института  
искусствознания (Москва)

Ведущая организация: **Институт монголоведения, буддологии и  
тибетологии Сибирского отделения РАН  
(ИМБТ СО РАН)**

Защита состоится «24» ноября 2011 года в 16 часов на заседании  
Диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной  
консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009, Москва,  
Большая Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской  
государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Автореферат разослан « \_\_\_ » октября 2011 года.

Учёный секретарь  
Диссертационного совета  
доктор искусствоведения, профессор

**Ю. В. Москва**

## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Китайский традиционный театр, в целом обозначаемый понятием *сицзюй* ( 戏曲 , букв. «[традиционный] театр»), характеризуется уникальным взаимодействием многих видов искусств. Помимо музыки, поэзии, декламации и танца, в китайском театре значительное место занимают пантомима, военные единоборства, цирковые искусства, яркие костюмы и грим. Такое сочетание разноплановых средств выразительности породило необычайную зрелищность, что явилось характерной особенностью китайского театра. Его история насчитывает более трёхсот региональных разновидностей, из которых на сегодняшний день бытует около пятидесяти. Вместе с тем, на территории страны и далеко за её пределами наиболее популярен лишь один вид, ставший визитной карточкой китайского сценического искусства — «столичная» драма *цзинцзюй* (京剧), более известная как Пекинская опера. Она сформировалась к середине XIX века и продолжает активно функционировать в современной китайской культуре.

Значимость и узнаваемость этого жанра настолько высоки, что элементы грима и костюмов *цзинцзюй* часто используются театральными режиссёрами как средство создания «китайских» образов, а интонации витиеватых мелодий, оглушительное звучание ударных и своеобразный стиль декламации стихотворных текстов вдохновляют на смелые замыслы современных композиторов (Тан Дун, в правильной транслитерации Тань Дунь, Чжу Цзяньэр и др.). Неугасаемый интерес к *цзинцзюй* проявляется как со стороны слушателей, так и специалистов — театроведов, искусствоведов, музыковедов. В 2010 году Пекинская опера была зачислена в «Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества» ЮНЕСКО<sup>1</sup>.

**Актуальность исследования.** Музыкальная составляющая *цзинцзюй*, наделённая, согласно традиционным представлениям китайцев, первостепенным значением среди прочих средств

---

<sup>1</sup> China – Information related to Intangible Cultural Heritage [Электронный ресурс] // UNESCO [сайт]. – <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=003111&cp=CN> (проверено 09.12.2010).

художественной выразительности, в российском и западном музыкознании остаётся малоизученной. Причиной тому послужили как своеобразная интонационная природа мелодики Пекинской оперы, так и языковой барьер. Анализ существующей литературы показывает, что большинство источников о *цзинцзюй* на русском и европейских языках принадлежит перу театроведов (С. А. Серова, И. В. Гайда, С. В. Образцов, А. Скотт (A. C. Scott), К. Маккеррас (C. Mackerras), Сюй Чэнбэй). Широко известны переведённые с китайского на русский беседы с величайшим актёром Пекинской оперы Мэй Ланьфаном (1894 – 1961).

Единый характер источников о музыке *цзинцзюй* обусловил их особую ценность. Среди англоязычных трудов наиболее значительными исследованиями в области музыкального языка Пекинской оперы стали монографии Нэнси Гай (N. Guy) и Элизабет Уичман (E. Wichmann). Первыми советскими учёными, обратившими внимание на музыку китайского театра, оказались Р. И. Грубер и В. Рудман, позже появились работы Г. М. Шнеерсона, В. Ф. Кухарского, У Ген-Ира, М. С. Друскина и других авторов, где была дана самая общая характеристика *цзинцзюй*. Первыми и пока единственными диссертационными исследованиями на русском языке являются кандидатские диссертации Лии Чао «Роль танца и пантомимы в музыкальной композиции Пекинской оперы» (2001) и Ван Дон Мэй «Великий шёлковый путь в истории китайской музыкальной культуры» (2004), однако специального анализа музыкальной стороны спектаклей *цзинцзюй* указанные диссертации не содержат.

**Целью настоящей диссертационной работы** является комплексное изучение *музыкальной стороны* Пекинской оперы. В рамках исследования ставятся следующие **основные задачи**:

- изучение функций музыки в спектакле;
- исследование мелодики и её интонационной природы, особенностей темпа, метра и лада в музыке *цзинцзюй*;
- анализ специфики вокальной музыки Пекинской оперы и принципов её формообразования;

— рассмотрение инструментария и оркестровой музыки «столичной драмы»;

— изучение проблем нотной фиксации и специальной музыкальной терминологии в данном виде музыкального театра.

**Предметом исследования** послужили наиболее показательные спектакли традиционной Пекинской оперы: «Князь-гегемон прощается с наложницей», «Хитрость с пустым городом», «Опьяневшая наложница», «Су Сань отправили под конвоем», «Золотая черепаха» и др. Сведения, полученные из китайских, российских и западных научных источников, дополнены личными впечатлениями автора и материалами, собранными во время двухгодичной стажировки в консерватории г. Тяньцзинь (КНР) в период 2001 – 2003 годов. Бесценным опытом в изучении специфики жанра стали: посещение спектаклей Тяньцзиньского театра Пекинской оперы — одного из ведущих в Китае; знакомство с фондами и экспонатами «Тяньцзиньского музея Пекинской оперы»; освоение навыков игры на одном из главных традиционных инструментов — китайской скрипке *эрху*; беседы с профессиональными актёрами и музыкантами Пекинской оперы.

**Методология исследования** построена на комплексном подходе, основанном на методологических принципах исторического и теоретического музыкознания, этномузыкознания, театроведения, культурологии, истории, лингвистики. Ключевым моментом явилось объединение достижений российских и западных учёных с традициями китайской научной мысли (У Цзюнда 武俊达, Цзянь Цзинь 姜菁, Лю Гоцзе 刘国杰, У Тунбин 吴同宾), что позволило рассмотреть музыкальное искусство Пекинской оперы как извне, с западной точки зрения, так и изнутри — с позиций китайской культуры.

Научной базой исследования послужили труды по внеевропейским музыкальным культурам (Н. Г. Шахназарова, Дж. К. Михайлов, В. Н. Юнусова, А. Г. Алябьева, Т. Е. Морозова, Т. С. Сергеева, А. С. Алпатова и др.), музыкальной культуре Дальнего Востока (Е. М. Алкон, С. Б. Лупинос, В. И. Сисаури, Пак Кюн Син, М. В. Есипова и др.), музыкальному театру Восточной Азии

(С. А. Серова, Э. Уичман (E. Wichmann), К. Маккеррас (C. Mackerras), М. Ю. Дубровская, Нгуен Лантуат, М. П. Котовская, Л. Д. Гришелёва, Н. Г. Анарина, М. Гундзи).

Большое значение в ходе исследования имели работы по этноинструментоведению: Э. М. фон Хорнбостель и К. Закс, И. В. Мациевский; пентатонике и теории монодии: Ю. Н. Холопов, Ф. Корнфельд (F. Kornfeld), С. П. Галицкая, Э. Е. Алексеев, Л. В. Бражник, Я. Н. Гиршман, Р. А. Исхакова-Вамба, Цзо Чжэньгуань, М. Г. Кондратьев; нотации: В. Кауфман (W. Kaufmann), Т. Е. Морозова, В. Н. Юнусова, Р. Л. Поспелова, С. И. Ключко; специальной музыкальной терминологии: Е. В. Назайкинский, Дж. К. Михайлов, И. В. Мациевский, Ю. В. Рождественский, С. П. Волкова.

Транслитерация китайских терминов в диссертации осуществляется согласно принятой в российской синологии системе Палладия.

Следующие положения, **впервые** представленные в российском музыкознании, составляют **научную новизну** работы:

- проведён специальный комплексный анализ музыки *цзинцзюй*;
- освещены труды ведущих китайских учёных в области музыки Пекинской оперы, проанализирована специфика их исследовательских подходов;
- в научный обиход российского музыковедения введён обширный корпус специальных терминов *цзинцзюй*, даны их переводы, интерпретация и принципы классификации;
- для отражения специфики китайских музыкальных понятий предложены следующие термины: напев (*цяндяо* 腔调), интонационная система (*шэнцян* 声腔), метро-темп (*баньши* 板式), формула-клише (как собирательный термин по отношению к понятиям *цуйпай* 曲牌 и *логузин* 锣鼓经), трещотка-кастаньета (*найбань* 拍板);
- составлен словарь специальных терминов Пекинской оперы в контексте китайской музыкальной и театральной терминологии;
- произведена параллельная классификация инструментов *цзинцзюй* по международной систематике Хорнбостеля-Закса и традиционному древнекитайскому принципу *баинь*;

- проведён морфологический анализ инструментальных терминов *цзинцзюй* и предложена их сводная таблица;
- осуществлена нотная транскрипция (в европейской пятилинейной нотации) приводимых в диссертации фрагментов спектаклей *цзинцзюй*, изданных исключительно в традиционных иероглифических и цифровых системах записи.

**Практическая значимость.** Материалы данной диссертации представляют интерес для музыковедов, этномузыковедов, этнографов, культурологов, востоковедов, переводчиков-китаистов; они могут быть использованы в научных исследованиях по музыке и культуре народов Восточной Азии; в курсах истории зарубежной музыки, истории внеевропейских музыкальных культур, истории музыкальной нотации, специализированных курсах по китайской музыке, театру и искусству.

**Апробация работы.** Диссертация неоднократно обсуждалась на заседаниях кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Решением кафедры от 14 декабря 2010 года работа была рекомендована к защите. Основные положения настоящего исследования представлены в докладах и опубликованы в сборниках научных статей и тезисов научно-теоретических, научно-практических российских и международных конференций: Международной конференции «Традиции и современность в народной музыке Евразии» (Улан-Удэ, 2008, в рамках Международного фестиваля традиционной музыки «Звуки Евразии»); I, II, III, IV Международных конференций «Музыка народов мира. Проблемы изучения» (Москва, 2004, 2005, 2007, 2009); Международной конференции «Проблемы инструментоведческой терминологии» (Санкт-Петербург, 2005), Международной конференции «Музыкальные инструменты в истории культуры» (Санкт-Петербург, 2006).

Материалы диссертации используются в учебных курсах Истории зарубежной музыки, Истории внеевропейских музыкальных культур и Музыкальных культур Древних цивилизаций, читаемых в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

Цель исследования определила его **структуру**: диссертация состоит из Введения, трёх глав, сопровождаемых многочисленными иллюстрациями, нотными примерами и таблицами, Заключения, Литературы (содержит 310 наименований источников, в том числе 227 на русском, 57 на европейских языках, 26 на китайском), Списка иллюстраций и шести Приложений.

## II. СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **ВВЕДЕНИИ** обоснованы актуальность, цель, задачи и научная новизна работы. Здесь также очерчены основные методологические принципы и подходы, используемые в диссертации, представлен обзор имеющейся литературы о музыке *цзинцзюй* в российском и западном музыкознании. Специальный раздел посвящён анализу работ китайских музыковедов по вопросам музыкальной стороны *цзинцзюй*.

В **ПЕРВОЙ ГЛАВЕ «О специфике театра *цзинцзюй*»** раскрываются общие черты жанра Пекинской оперы в контексте китайского традиционного театра, приводится краткая история её возникновения и развития, рассматриваются наиболее часто используемые сюжеты и варианты классификации репертуара. В главе также анализируются виды спектаклей (в зависимости от их продолжительности) и амплуа, многочисленные разновидности которых распределяются по четырём основным типам: мужские персонажи *шэн*, женские *дань*, «раскрашенные лица» с ярким гримом *цзин* и комики *чоу*. Наиболее часто встречающиеся типажи для наглядности собраны в сводную схему.

В многоликом спектре выразительных средств *цзинцзюй* большое значение имеют отточенные движения актёров, особые элементы актёрского мастерства, яркие краски грима, костюмов и декораций, каждый элемент которых наделён своей символикой. Богатые визуальные образы Пекинской оперы не только магически притягивают внимание зрителя, но и несут в себе колоссальное количество информации, помогающей раскрыть сценическую ситуацию и внутренний облик героя. Поэтому в главе детально представлена



зрительная составляющая искусства Пекинской оперы, без погружения в которую невозможно изучение музыки *цзинцзюй*.

Пекинская опера, зародившись в самом конце XVIII века и уже достигшая своего расцвета к середине XIX столетия, явилась результатом многовекового опыта, наработанного многими поколениями музыкантов и актёров в китайских музыкальных драмах *сицзюй* (краткий обзор наиболее известных видов региональных драм представлен в начале главы). Непосредственное влияние на Пекинскую оперу оказали **драмы хойси** (徽戏, в современной транслитерации *хуэйси*, букв. «Аньхойская опера») и **ханьси** (汉戏, букв. «Ханьская, или Китайская опера»), взаимодействовавшие в столице в первой половине XIX века. Особую роль в формировании Пекинской оперы сыграли: 1) высокопрофессиональный элитарный **театр куньцзюй** (昆曲, букв. «Куньшаньские мелодии»), достигший пика своего развития в период позднего Средневековья и ставший впоследствии живительным материалом для большого количества прочих региональных музыкальных драм; 2) **музыкальная драма циньцян** (秦腔, букв. «Циньский напев», где *Цинь* — другое название провинции Шэньси) — одна из многочисленных разновидностей популярной в Китае драмы *банцзы* (梆子), получившей название благодаря одноимённой деревянной колотушке, используемой в оркестре.

Пекинская опера активно заимствовала из других театральных видов сюжеты, систему амплуа, весь арсенал актёрского мастерства, грим, костюмы, технику пения, состав оркестра, а вместе с ними интонационные модели и мелодии вокальной и инструментальной музыки. Всё это многократно переплавлялось в новом жанре и в конечном итоге обрело кардинально новое качество, характеризующее именно Пекинскую оперу.

Название **ВТОРОЙ ГЛАВЫ «Основные черты музыки *цзинцзюй*. Вокальная сторона»** отражает её внутреннее строение, содержащее два крупных раздела.

**Первый раздел Главы II «Особенности музыки *цзинцзюй*»** посвящён вопросам музыкального языка Пекинской оперы, его

основным составляющим: интонационной природе, ладовой, метрической и темповой организации. Музыка *цзинцзюй* подобна многовариантной мелодической мозаике, уходящей своими корнями в народные песни, танцы, наигрыши и музыкальные традиции предшествовавших ей региональных драм *сицюй*. Спектакли представляют собой коллективное творчество нескольких поколений актёров, музыкантов, драматургов, имена которых, как правило, не сохранялись или были малоизвестны публике.

В вокальной музыке *цзинцзюй* используется сравнительно небольшое количество народных песен, а основу музыкальной ткани составляют напев-*цяндяо* (腔调, букв. «напев»), определяющий её интонационный рисунок, метро-темп *баньши* (板式, букв. «модель метра»), организующий данный интонационный рисунок во времени, и тип амплуа (разделение, как минимум, на мужское или женское), от которого зависят лад и некоторые интонационные обороты. Такой принцип мелодического образования в китайской теории музыки получил название *баньцян ти* (板腔体, букв. «система *баньши* и *цяндяо*») и характерен для многих региональных драм *сицюй*.

Несмотря на предопределённость перечисленных параметров, а также наличие других постоянных факторов, в том числе правил стихосложения, влияющих на строгость всей композиции, мелодика арий (как наиболее развитой вокальной формы Пекинской оперы) весьма многообразна и во многих случаях обладает ярко индивидуальными особенностями. Всё это позволяет публике любить и сохранять в памяти внушительное количество сцен из самых разных спектаклей *цзинцзюй*.

Понятия напевов-*цяндяо* и метро-темпов *баньши* присущи исключительно китайской музыкальной культуре и потому подробно анализируются в Главе.

**Понятие *цяндяо*** относится к мелодическому фундаменту любого законченного музыкального построения (арии или её раздела). Напевы-*цяндяо* обладают конкретным названием, лейттембром, а также рядом узнаваемых на слух специфических интонационных и ритмических

параметров, сохраняющихся в образованных на их основе других композиционных единицах.

В каждом отдельном виде музыкальной драмы наиболее часто звучащие напевы-*цяндяо* формируют интонационную систему *шэнцянь* (声腔, *шэн* — «звук», *цянь* от *цяндяо* — «мотив», «мелодия»). В Пекинской опере первостепенное значение получили два напева: *сипи* (西皮) и *эрхуан* (二黄). В связи с этим основная интонационная система Пекинской оперы называется *пихуан-цянь* (皮黄腔, букв. «интонационная система на напевах *сипи* и *эрхуан*»). Лейттеметр напевов *сипи* и *эрхуан* определяется звучанием двухструнной скрипки *цзинху*, которой, соответственно, отведена роль ведущего инструмента в музыке Пекинской оперы.

Индивидуальность напевов проявляется в их интонационном составе и ладовой организации. В работе проанализированы пяти-, шести- и семиступенные звукоряды, характерные для музыки китайского театра. В их основе лежит ангемитонная пентатоника, за каждым тоном которой закреплены определённые названия (*гун, шан, цзюе, чжи, юй*), а также цифровые обозначения ступеней (1, 2, 3, 5, 6). Последние заимствованы из традиционной цифровой нотации, в которой используются арабские (индийские цифры), и соотносятся в современном музыкознании со ступенями европейской мажорной гаммы (условно: *с, d, e, g, a*). 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 берёт на себя конечный тон музыкального построения). При этом ни названия тонов, ни порядковые номера ступеней не меняются.

Ладовой системе музыки Пекинской оперы свойственны строгая закономерность и определённая предсказуемость: инструментальное или вокальное исполнение, тип амплуа, раздел в форме — данные аспекты, как правило, диктуют лад, в котором будет звучать напев-*цяндяо*. Так, напев *сипи* в своём базовом инструментальном варианте, используемом в качестве вступления к ариям, всегда звучит в пятом ладу «*юй*» (оканчивается на 6-й ступени), а напев *эрхуан* звучит в

четвёртом ладу «чжи» (оканчивается на 5-й ступени). В вокальных эпизодах, в частности в ариях, действуют иные ладовые закономерности (далее подробно).

Мелодика напевов *сипи* и *эрхуан* определяет их различную эмоциональную окраску. *Сипи*, звучащий преимущественно в быстрых темпах, обычно используется для выражения благородного порыва, восторженной радости, страсти, в то время как *эрхуан* полнее и ярче способен передать настроения тоски и печали, скорби и возмущения, горьких воспоминаний о прошлом.

В главе также рассматриваются и другие характерные для Пекинской оперы напевы: *фаньсипи*, *фаньэрхуан*, *сыпиндяо*, *наньбанцзы*, *чуйцян*, *гаобоцзы* и другие. Все они, как и основные напевы, изменяются под воздействием тех или иных **метро-темпов *баньши***, анализу которых в работе уделено большое внимание. Данное понятие отражает целую систему, объединяющую метр, размер, темп и характер мелодии. Различное сочетание этих компонентов образует несколько видов *баньши*, среди которых умеренный *юаньбань* (原板, размеры 2/4, 4/4) принят в качестве основного метро-темпа.

Китайские определения видов *баньши* метко характеризуют их особенности и семантику, например, быстрые метро-темпы описываются как «темп быстрый, метр торопливый, фразы короткие, слова частые». К ним относятся метро-темпы *эрлю* (二六, букв. «два-шесть»), *люшуй* (流水, букв. «проточная вода») и *куайбань* (快板, букв. «быстрый»). Группа свободных метро-темпов *саньбань* (散板, букв. «расхлябанный», «недисциплинированный») представлена определением «свободно играет, свободно поётся», а смешанный метро-темп *яобань* (摇板, букв. «качающийся», «шатающийся») — «быстро играет, но медленно поётся», поскольку в нём сочетаются свободный метро-темп в вокальной партии и быстрый однодольный в инструментальной. Существуют также группы медленных метро-темпов *маньбань* (慢板, 4/4). Термины *люшуй*, *саньбань* и *маньбань* указывают не только на определённый тип *баньши*, но и присущий им темп в целом — быстрый, свободный и медленный соответственно. Они часто используются и в других жанрах китайской традиционной музыки.

В тексте диссертации освещаются разные варианты китайских классификаций метро-темпов. Универсальным и показательным представляется разделение *баньши* на две большие группы: основные метро-темпы и вспомогательные. Наиболее часто встречающиеся виды *баньши* описаны в работе.

Отдельно рассмотрено понятие метра *баньянь* (板眼), объединяющее в себе названия сильной (*бань*) и слабой (*янь*) долей. Различные типы метров *баньянь* даны в специальной таблице, где они соотнесены с метро-темпами *баньши* и возможными эквивалентами в европейской музыке.

В результате анализа можно сделать вывод о том, что одним из проявлений специфики китайской традиционной музыкальной метрики является использование свободных метров, однодольных метров в быстрых темпах и полное отсутствие трёхдольных метров (встречаются лишь в современных вариантах Пекинской оперы). Темп в партитурах обычно не проставляется, т. к. эту функцию выполняет *баньши*, обязательно указываемый в начале каждой арии.

**Во втором разделе Главы II «Вокальная сторона музыки цзинцзюй»** представлены грани певческого мастерства и сценической декламации, имеющей вокальную природу; даётся многоаспектный анализ арии — вершинной вокальной формы *цзинцзюй*. Техника пения в Пекинской опере отличается высоким регистром и напряжённостью звучания вне зависимости от типа амплуа. Такое звукоизвлечение придаёт как мужским, так и женским голосам уникальную неповторимую окраску, благодаря которой Пекинская опера стала известна во всём мире. Предпочтение высоких регистров объясняется китайскими представлениями об эстетике и красоте высоких тесситур в речи и музыке (басовые тембры отсутствуют и среди китайских традиционных инструментов).

В театральной практике различают две **манеры пения** — **искусственную** (*цзясан* 假嗓, букв. «искусственная гортань»), при которой используется зажатая гортань и преимущественно головной резонатор (но не фальцет или микст), и **естественную** (*чжэньсан* 真嗓, букв. «подлинная гортань»), в которой степень зажатия гортани всё же

остаётся достаточно высокой, что позволяет добиться специфического звучания.

Искусственная манера пения и высокий регистр свойственны молодым мужским героям (*сяошэн*) и женским амплуа молодого и среднего возраста (*цинъи*, *хуадань*), тогда как естественная манера и более низкий регистр — мужским и женским персонажам пожилого возраста (*лаошэн* и *лаодань*), мужским героям зрелого возраста (*шэн*), «раскрашенным лицам» (*цзин*). В то же время, партии женских амплуа в звуковысотном отношении закономерно выше мужских, хотя в *цзинцзюй* не существует строго очерченных границ регистров. Конкретная высота варьируется в зависимости от спектакля, сценической ситуации и голосовых возможностей певца. Тесситурные и возрастные критерии, которыми руководствуются при распределении амплуа по двум манерам пения, проанализированы в диссертации и сведены в таблицу.

В главе также излагаются результаты компьютерного анализа спектральной составляющей голосов актёров Пекинской оперы, проведённого профессором В. П. Морозовым. Они раскрывают особенности мужского певческого звука, по своим характеристикам приближенного к женскому голосу, и ряд других характеристик.

Отличительной чертой Пекинской оперы является её **декламация**, которая разделяется на два основных вида: **интонированная юньбай** (韵白, букв. «рифмованный диалог», «рифмованный монолог»), представляющая собой широко распетый речитатив, и **разговорная цзинбай** (京白, букв. «столичный говор», «пекинская устная речь»), близкая к обычной устной речи, но чётко ритмизованная. Интонированная декламация считается прерогативой степенных, выдержанных, солидных образов главных героев и персонажей, имеющих высокий социальный статус. Разговорная декламация присуща персонажам низкого социального положения и ролям второго плана (простолюдинам, прислуге, мелким чиновникам), воплощаемым на сцене женскими амплуа *хуадань* и комиками *чоу*.

Ярко выраженный рисунок декламации *цзинцзюй* происходит от тоновой природы китайского языка. В Пекинской опере используются

1) **классический язык литературы и науки *вэньянь*** (文言, «старый классический язык»), на котором преимущественно поют благородные персонажи и высокопоставленные чины, и 2) **разговорный язык *байхуа*** (白话, «разговорный язык», «устная речь»), свойственный персонажам невысокого социального положения и простолюдинам<sup>2</sup>.

Среди вокальных форм средоточием музыкального развития в Пекинской опере являются **арии**. Если формы сценической декламации в *цзинцзюй* весьма разнообразны, то особое значение арии подчёркивается отсутствием в традиционных спектаклях ансамблевых или хоровых вокальных форм. Лишь изредка встречаются примеры унисонного пения, а также вокальных диалогов (но не дуэтов), в которых герои поют попеременно.

Арии *цзинцзюй* отличаются своей композиционной стабильностью, основанной на строгих ладотональных, метроритмических и структурных правилах. Непосредственное влияние на китайскую вокальную музыку в целом (народные песни, сказительские жанры, музыкальные драмы, в том числе, Пекинскую оперу) оказали традиции стихосложения, веками шлифовавшиеся в классической китайской поэзии.

По аналогии с китайской стихотворной формой *ши* в вокальных партиях *цзинцзюй* «образцовый» стихотворный текст состоит из одного-двух предложений-строф. Каждая строфа делится запятой на две строки — «начальную» *шанцзюй* (上句) и «конечную» *сяцзюй* (下句). Каждая строка содержит одинаковое количество иероглифов — семь или десять, т. е. имеет семисловный или десятисловный размеры. Нередко встречаются более свободные по строению арии, в которых увеличено количество строк (до двадцати), а количество иероглифов варьируется от строки к строке. Их тексты приспособляются или сочиняются к определённым напевам-*цяндяо*, подобно китайским стихотворным формам *цы* и *цюй*. Такое соотношение музыки и слова позволяет обозначить форму арий как тексто-музыкальную (термин Ю. Н. Холопова).

---

<sup>2</sup> Wichmann E. Listening to Theatre: the Aural Dimension of Beijing Opera. – Honolulu: University of Hawai'i Press, 1991. – P. 26 – 27.

«Конечная» строка, и особенно её конечный тон, является «индикатором лада», в котором звучит ария или вокальный эпизод. В свою очередь, на выбор конкретного лада влияют вид напева-*цяндяо* и тип амплуа. Так, в ариях мужских амплуа *шэн* напев *сипи* звучит в ладу *гун* (первый тип пентатоники, условно:  $c - d - e - g - a$ ) с основным тоном на 1-й ступени ( $c$ ); напев *эрхуан* — в ладу *шан* (второй тип пентатоники, условно:  $d - e - g - a - c$ ), основным тоном которого является 2-я ступень ( $d$ ). Арии женских амплуа *дань* вне зависимости от напева исполняются в ладу *чжи* (четвёртый тип пентатоники, условно:  $g - a - c - d - e$ ) с основным тоном на 5-й ступени ( $g$ ). Данные закономерности, обобщённые в работе, подтверждаются нотными примерами, а также подробным анализом арии Чжугэ Ляна (амплуа пожилого героя *лаошэн*, напев *сипи*, медленный метро-темп *маньбань*) из оперы «Хитрость с пустым городом».

**В ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ «Оркестр и инструментальная музыка *цзинцзюй*»** рассматриваются специфика инструментальной музыки, даётся технико-акустическая характеристика инструментов оркестра, анализируются функции оркестровых тембровых групп. В отдельных разделах представлены виды китайских традиционных нотаций, применяемых для записи музыки Пекинской оперы, и вопросы унификации специальных китайских терминов *цзинцзюй*, используемых в русскоязычных источниках.

В первом разделе III главы «Инструменты оркестра» раскрывается особенность оркестра Пекинской оперы, называемого *юэдуи* (乐队, букв. «музыкальная команда (отряд)»). По сути, он представляет собой ансамбль из восьми человек, поэтому применение термина «оркестр» в определённой степени условно, несмотря на современную тенденцию увеличения состава. В течение спектакля музыканты могут попеременно играть на нескольких инструментах, каждый из которых в оркестре *цзинцзюй* представлен в одном экземпляре.

В диссертации предложены четыре принципа классификации инструментария *цзинцзюй*. В исследовательской литературе при



рассмотрении оркестра Пекинской оперы используется (1) традиционный западный метод деления на четыре оркестровые группы; (2) подход китайских музыковедов в распределении инструментов в зависимости от напевов-*цяндяо* и их лейттембров. В дополнение к существующим классификациям в работе предлагается применить (3) древний китайский принцип деления инструментов по материалу их изготовления *баинь* (八音, букв. «восемь тембров»), а также принятая в международном этноинструментоведении (4) классификация инструментов Э. М. фон Хорнбостеля и К. Закса (таблица инструментов *цзинцзюй* по Хорнбостелю-Заксу представлена в Приложении № 4 диссертации). Согласно ей инструменты *цзинцзюй* можно разделить на:

- хордофоны — двухструнные смычковые *цзинху*, *цзин эрху*, щипковые лютни «лунная гитара» *юэцинь* и трёхструнный *сяосаньсянь* с длинной шейкой;
- аэрофоны — китайский гобой *сона* (вид зурны) с металлическим раструбом, поперечная бамбуковая флейта *цюйди* (разновидность более широко известной поперечной флейты *дицзы*);
- мембранофоны — церемониальный барабан *тангу*;
- идиофоны — трещотка-кастаньета *пайбань*; медные гонги *ло* (*дало* — большой гонг, *сяоло* — малый), тарелки *нао*, *бо*.

Исключение составляет барабан *баньгу* на высокой подставке, который нельзя однозначно отнести ни к одной из перечисленных групп, поскольку он одновременно является и мембранофоном, и ударяемым идиофоном.

Сегодня к традиционному составу нередко добавляются щипковые лютни *пина* и *жуань*, губной орган *шэн*, гонговая установка *юньло* с большим количеством небольших по размеру дисков на высокой вертикальной подставке и др. В XX веке были предприняты попытки ввести в оркестр некоторые европейские инструменты, но новая практика не прижилась. В современных постановках иногда используются электронные сэмплы, а во время гастрольных поездок звучание живого оркестра, к сожалению, нередко заменяется аудиозаписью.

Оркестр Пекинской оперы, подобно оркестрам других китайских музыкальных драм *сицюй*, традиционно состоит из двух групп, отличающихся по тембру и выступающих в разных сценических ситуациях. Это непосредственно отражено в их названиях — *вэньчан* (文场, букв. «гражданская сцена») и *учан* (武场, букв. «военная сцена»). Первая группа включает в себя струнные и духовые инструменты и звучит в качестве аккомпанемента вокальным партиям, а также в самостоятельных инструментальных эпизодах. Вторая группа является ударной и сопровождает батальные, акробатические, пантомимные сцены. В главе приведена сравнительная таблица, содержащая перечни инструментов, распределённых по тембровым группам оркестров наиболее известных видов китайских музыкальных драм.

В реальной практике инструменты оркестра Пекинской оперы предстают в интересных сочетаниях, имеющих прямые аналогии с традиционной инструментальной китайской музыкой, что подтверждает народные истоки театрального оркестра. Так, группа *вэньчан* ассоциируется с популярными в стране струнно-духовыми ансамблями *сычжу* (丝竹, букв. «шёлк и бамбук», раньше в Китае струны изготавливались из шёлка). Ещё одна параллель видится в следующем: считается, что группа *вэньчан* включает в себя все струнные и духовые инструменты, хотя по нашим наблюдениям звучные гобой *сона* и губной орган *шэн* появляются обычно в сопровождении группы ударных без участия струнных (в начале и конце спектакля, во время выхода военных героев). Такое сочетание духовых и ударных напоминает традиционные ансамбли *чуйда* (吹打, букв. «дуть и ударять»). В связи с этим, в диссертации предлагается рассматривать инструменты *сона* и *шэн* отдельно от двух тембровых групп, а к *вэньчан* относить только бамбуковую флейту *цюйди* (曲笛, букв. «флейта драмы куньцюй»)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Исторически *цюйди* является лейттембром напева *куньцянь*, на котором строится интонационный материал драмы *куньцюй*. Поэтому в Пекинской опере исполнение напева *куньцянь* закономерно сопровождается тембром *цюйди*. Будучи одной из разновидностей флейты *дицзы*, *цюйди* иногда называется её именем, т. к. термин *дицзы* часто выступает в качестве общего понятия для всех типов китайских бамбуковых флейт.

Кроме того, для музыки Пекинской оперы характерны периодические краткие «аппликации» тембров. При сопровождении арий группа *вэньчан* нередко звучит на фоне ритмической поддержки барабана *баньгу* и трещотки-кастаньеты *пайбань*, подчиняющих себе всё действие спектакля (далее подробно). Между строфами арий аккомпанемент *вэньчан* может прерываться ударами всех инструментов *учан*. Группа ударных в данном контексте играет формообразующую роль: её звучанием открывается и закрывается не только вся опера, но и каждый законченный фрагмент — ария, диалог, танец. Таким образом, вся оркестровая звуковая палитра драмы *цзинцзюй* может быть представлена следующим образом:

**Таблица 1**

**Темброво-акустическое оформление спектаклей *цзинцзюй***

<b>Тембровая группа</b>	<b>Использование в спектакле</b>
Только <i>вэньчан</i> (струнные и флейта <i>дицзы</i> )	Сопровождение арий, танцев, пантомим
<i>Вэньчан</i> и пара ударных (барабан <i>баньгу</i> и трещотка- кастаньета <i>пайбань</i> )	
Только <i>учан</i> (ударные)	Сопровождение баталий, пантомим, декламационных сцен; разграничение строф в ариях, начало и конец каждой сцены, танца, арии
<i>Учан</i> и духовые (гобой <i>сона</i> и губной орган <i>шэн</i> )	Начало и окончание спектаклей, выход императоров, военачальников и высокопоставленных чиновников
Весь оркестр	Редко

Оркестр Пекинской оперы, выступая в качестве организующего начала, подчиняет себе даже актёров-певцов. Соблюдение чёткой согласованности каждого актёрского шага, жеста с инструментальным сопровождением (в первую очередь, с ритмом ударных) в *цзинцзюй* считается незыблемым правилом. Помимо функций организации,

аккомпанемента, формообразования оркестр Пекинской оперы прекрасно справляется со звукоизобразительными задачами, имитируя звуки природы, животных, городской жизни.

В тексте диссертации подробно рассматриваются строение и специфика каждого инструмента оркестра. Роль ведущего инструмента, призванного поддерживать пение в высоком регистре, играет «скрипка Пекинской оперы» — *цзинху* (京胡). Она представляет собой полый цилиндрический корпус из цельного бамбука (диаметр около 6 см.), через который проходит узкая бамбуковая шейка в виде черенка. Передняя дека-мембрана изготавливается из змеиной кожи, которая на современных моделях иногда заменяется синтетической тканью, задняя сторона цилиндра открыта. Конский волос лукообразного бамбукового смычка продевается между двумя струнами, не соприкасающимися с шейкой. Общая длина инструмента – около 50 см. Его тембр можно охарактеризовать как фальцетно-пронзительный.

Появление скрипки *цзинху* в оркестре Пекинской оперы было обусловлено, с одной стороны, традицией исполнения напевов *сипи* и *эрхуан* на смычковом хордофоне *хуэйху*<sup>4</sup> (徽胡), с другой стороны, – формированием скрипки *цзинху* на базе «варварских» хордофонов *хуцинъ* (胡琴).

Анализ западной, в том числе российской музыковедческой литературы по вопросам китайского инструментария обнаруживает наличие большого количества разночтений и неточностей в трактовке специальных терминов. Путаница, в первую очередь, возникает вокруг интерпретации исследователями упомянутого понятия *хуцинъ*, древняя история которого породила его многозначную трактовку. Китайские источники указывают, что во времена династий Тан и Сун (VII – XIII вв.) словом *хуцинъ* обозначались все инструменты (струнные щипковые и смычковые), заимствованные от северных и северо-западных народностей<sup>5</sup>, которых китайцы называли словом *ху* (胡, букв.

---

<sup>4</sup> Его название, предположительно, происходит от музыкальной драмы *хойси* (*хуэйси*), в которой звучали напевы *сипи* и *эрхуан*.

<sup>5</sup> Словарь китайской музыки. – Пекин: Жэньминь чубаньшэ, 3-е изд., 2002. – В 2-х тт. – С. 159. (На кит. яз.).

«чужеземный», «варварский»). В современной исполнительской практике термин *хуцинь* имеет несколько значений. Он используется как собирательное понятие для всего семейства смычковых хордофонов (чаще всего двухструнных, смычок продевается между струнами). Также скрипкой *хуцинь* могут называться конкретные инструменты (*цзинху*, *эрху*, *баньху* и др.), когда уже известно, о каком именно инструменте ведётся речь.

Скрипка *цзинху* в музыке Пекинской оперы играет роль своего рода лейттембра, вопреки утвердившемуся в западной литературе мнению о лидирующей роли скрипки *эрху*. Действительно, среди традиционных китайских инструментов *эрху* считается одним из самых популярных, но в оркестре используется его уменьшённый вариант — *цзинэрху* (京二胡, букв. «эрху Пекинской оперы»), который является вторым по важности мелодическим голосом. *Цзинэрху* был специально создан и впервые введён в театральную практику в 1924 году скрипачом Ван Шаоцином (1899 – 1957) в спектакле «Красавица Сиши» с участием Мэй Ланьфана.

Среди ударных инструментов оркестра Пекинской оперы особым значением наделены барабан *баньгу* (板鼓, букв. «деревянный барабан», в западном музыкознании традиционно определяемый как «малый») и трещотка-кастаньета *пайбань* (拍板, где *пай* — «хлопать», *бань* — «доска»), объединяемые термином *губань* (鼓板), т. к. на них играет один исполнитель — «дирижёр» оркестра, или *гуши* (鼓师, букв. «мастер барабанов»). Последний, наряду с исполнителем на *цзинху*, называемым *цинъши* (琴师, букв. «мастер хуцинь»), управляет всем действием спектакля.

Тембр барабана *баньгу* отличается звонкостью, ясностью, сухостью и высоким регистром, что обусловлено его своеобразным строением. *Баньгу* совмещает конструктивные особенности идиофона и мембранофона, поскольку в центральной части его деревянного корпуса находится небольшое отверстие (5 см в диаметре), затянутое кожаной мембраной, и при игре используются как удары по корпусу, так и по мембране.

Схожее совмещение черт разных инструментов представлено и в трещотке-кастаньете *пайбань* (соударяемый идиофон), предназначенной для отбивания доли и выполняющей функцию дирижёрской палочки. Три удлинённые дощечки-пластины, соединённые между собой верёвкой на уровне  $\frac{2}{3}$  длины с одного конца, по форме схожи с дощечками трещоток. В то же время, по принципу исполнения (участвует только одна рука) и звукоизвлечения (соударение одной пластины с двумя другими, плотно привязанными друг к другу, т. е. фактически на соударении только двух плоскостей), инструмент напоминает кастаньету.

Громоподобное звучание группы ударных и пронзительные «взвизгивания» скрипки *цзинху* создают неповторимый тембровый колорит Пекинской оперы. Особенно сильным грохот ударных был в традиционных зданиях театров, где отсутствовали кулисы и оркестр располагался либо у задника по центру сцены, либо на авансцене сбоку. Сейчас спектакли преимущественно ставятся в театрах современной архитектуры и оркестр помещается справа рядом со сценой, причём инструменты *вэньчан* — в передней части кулис, *учан* — в глубине за кулисами, что значительно уменьшает силу звучания последних.

В исследовании также представлен **этимологический анализ названий инструментов**, дающий дополнительную информацию об их природе и сущности. За основу принята систематика инструментоведческой терминологии И. В. Мациевского <sup>6</sup>, в соответствии с которой названия рассматриваемых в диссертации инструментов делятся на: 1. Органографические (отражают внешний вид инструмента в зависимости от его строения или материала изготовления), 2. Функциональные, 3. Исполнительские (раскрывают фонический эффект звучащего инструмента, либо принципы звукоизвлечения) и 4. Исторические. Например, во вторую группу названий инструментов включены те, что бытуют

---

<sup>6</sup> Мациевский И. В. Инструментоведческая терминология в объективе науки // Проблемы инструментоведческой терминологии. — Тезисы и рефераты международной конференции (Санкт-Петербург, Российский институт истории искусств, Сектор инструментоведения, 5 – 7 декабря 2005 г.). — СПб.: РИИИ, 2005. — С. 3 – 6.

преимущественно в рамках жанра *цзинцзюй*, поэтому в них присутствует слово *цзин* (京, «столица»), как сокращение от *цзинцзюй*. Среди них — смычковые хордофоны *цзинху* и *цзинэрху*, большой и малый гонги *цзинло* и *цзинсяоло*. Данные термины подтверждают факт исключительности Пекинской оперы как жанра, способствовавшего возникновению новых разновидностей инструментов и обогащению китайского инструментария в целом.

**Второй раздел Главы III «Инструментальная музыка цзинцзюй»** раскрывает особенности оркестровой музыки, строящейся на десятках устоявшихся **формул-клише**. В их качестве выступают:

1) небольшие **инструментальные пьесы цюйпай** (曲牌, «типовая мелодия», встречаются вокальные варианты), исполняющиеся группой *вэньчан*, а также гобоем *сона* в сопровождении ударных;

2) разной протяжённости **ритмические блоки логуцзин** (锣鼓经, букв. «гонги и барабаны»), исполняющиеся исключительно группой ударных *учан*.

В главе рассмотрены различные формулы-клише, их особенности с точки зрения тембрового звучания, структуры, практики исполнения в тех или иных сценических ситуациях.

Формулы-клише *цюйпай* представляют собой законченные по форме пьесы, которые, подобно напевам-*цяндяо*, содержат в себе сугубо индивидуальные, хорошо запоминающиеся интонационные, ритмические черты, лейттемп (скрипка *цзинху*, флейта *дицзы*, гобой *сона*) и закреплённое название. Последнее не всегда связано с характером соответствующей формулы-клише. Например, фраза «Дяньцзянчунь» («点绛唇», букв. «Капля алых губ») из стихотворения Ляна Цзяньяня (период Южных династий, 420 – 589 гг.) о покорившей его взгляд красавице, стала названием одной из формул-клише мужественно-героического характера (исполняет гобой *сона*). В Пекинской опере данная формула-клише звучит в моменты выхода на сцену императоров, высокопоставленных чиновников и военных персонажей.

Такое же яркое своеобразие присуще и ритмическим *логуцзин*, например, формула-клише «Цзицзифэн» («急急风», букв. «Торопить

ветер») имеет достаточно быстрый темп и нервный, беспокойный характер, поэтично отражённый в названии. Поэтому «Цзицзифэн» органично звучит в сценах ожесточённых боевых действий, в ситуациях панического ужаса, охватившего героя. В работе также анализируются другие ритмоформулы *логуцзин*.

В третьем разделе Главы III «Традиционные способы нотации» представлены различные типы фиксации музыкального материала *цзинцзюй*. Пятилинейная нотация в записях традиционной китайской музыки, как правило, не встречается. Ритмические формулы-клише фиксируются в **иероглифической нотации *цзыпу*** (字谱, букв. «нотация иероглифами»), отличающейся от других иероглифических систем нотирования, в частности, *гунчэпу* (工尺谱, букв. «нотация *гунчэ*» для семиструнной цитры *гуцинь*). Применяемые в *цзинцзюй* иероглифы фонетически схожи с шумовым эффектом, который производит тот или иной ударный инструмент. Произносимые в нужном ритме, они служат своеобразными мнемоническими кодами, облегчающими запоминание ритмоформул. С 1950-х годов вместо иероглифов иногда стала использоваться **нотация буквами латинского алфавита**, представляющая собой редукцию иероглифики средствами западноевропейской системы письменности.

Для фиксации вокальных и инструментальных партий группы *вэньчан* применяется традиционная **цифровая нотация *цзяньпу*** (简谱, букв. «упрощённая нотация»), содержащая в себе арабские цифры для определения звуковысотности, горизонтальные линии под цифрами для фиксации ритма и пр.

Подробное описание используемых в Пекинской опере нотаций (с нотными примерами) представлено в тексте исследования.

Изданные партитуры спектаклей по сути своей являются расшифровкой исполнения знаменитых певцов-актёров или музыкантов-инструменталистов, поскольку музыка *цзинцзюй* изначально была анонимной. Более того, традиционная фиксация музыкального текста *цзинцзюй* не подразумевает полноценной записи всех звучащих голосов. Одной из причин тому может быть гетерофонный склад музыкальной ткани Пекинской оперы:



инструменты струнно-духовой группы *вэньчан* ведут одну общую мелодическую линию и в оркестровых эпизодах, и в ариях, где инструментальное сопровождение практически дублирует партию певца. В связи с этим, современные партитуры представляют собой два-три нотных стана, где отображаются только вокальная партия и ведущий инструментальный голос, чаще всего *цзинху*. Нередко партия скрипки, оказавшись на одной строке с вокальной партией, лишь подразумевается, подобно остальным инструментам аккомпанемента, и выписывается лишь в моменты оркестровых проигрышей между строфами арии, отделяясь круглыми скобками или мелким шрифтом.

Подобную форму нотной записи можно объяснить также устным способом обучения молодых поколений певцов и музыкантов, от учителя к ученику. Необходимость держать в активной памяти большой объём музыкального материала естественным образом поддерживает искусство исполнительской импровизации. Последняя, в свою очередь, составляет одну из принципиальных черт музыки *цзинцзюй* и при переходе на сугубо письменный характер бытования была бы утрачена.

Проблема, поднятая в **четвёртом разделе Главы III «О необходимости унификации китайских терминов»**, — краеугольная для российского музыкознания. В китайской культуре функционирует множество специфических понятий, не имеющих эквивалентов в европейской культуре. Таким явлениям сложно подобрать адекватный перевод, поэтому использование оригинальных названий с пояснениями видится наиболее целесообразным. С 1979 года во всём мире официально используется система *пиньинь*, представляющая собой транслитерацию и фонетическую транскрипцию иероглифики средствами расширенного латинского алфавита. Дальнейшая транслитерация китайского термина на русский язык осуществляется согласно правилам системы Палладия, созданной ещё в XIX веке, но органично сочетающейся с *пиньинь*. К сожалению, многие российские музыковеды не знают о существовании её правил и поэтому, например, губной орган *шэн*, согласно *пиньинь* записывающийся как *sheng*, при неправильной транслитерации на русский язык превращается в «шен» или «шенг».

Во многих англоязычных источниках китайские термины записаны по старой английской системе Уэйда-Джайлза, резко отличающейся от *пиньинь* и фонетически далёкой от «палладиевской». В результате в литературе на русском языке нередко встречаются китайские понятия, подвергшиеся двойному переводу. Так появляются диковинные термины, которые в диссертации для наглядности представлены в виде отдельной таблицы. Она включает в себя два десятка понятий, в том числе следующие:

*Таблица 2*

**Образцы искажённых терминов**

Термин	Иероглиф	Транслитерация			
		<i>Пиньинь</i>	По системе Палладия	По системе Уэйда-Джайлза	«Двойная» искажённая
Понятие лада, звукоряда	调	<i>diao</i>	<b>дяо</b>	tiao	тиао
Амплуа «раскрашенное лицо»	淨	<i>jing</i>	<b>цзин</b>	ching	чин
Ведущая скрипка Пекинской оперы	京胡	<i>jinghu</i>	<b>цзинху</b>	ching hu	цзиньху, цинху
Малый барабан	单皮鼓	<i>danpigu</i>	<b>даньпигу</b>	tan p'i ku	таньпику
Трещотка-кастаньета	拍板	<i>paiban</i>	<b>пайбань</b>	p'ai pan	пэй-пан
Трёхструнная щипковая лютня	三弦	<i>sanxian</i>	<b>саньсянь</b>	san hsien	саншэнь
Глиняная окарина	埙	<i>xun</i>	<b>сюнь</b>	hsiung	сьян

Транслитерационные «каверзы» встречаются даже в энциклопедических изданиях, которые исследователями, а также редакторами издательств и журналов принимаются в качестве

эталонных. В связи с этим соблюдение принятых правил транслитерации китайских слов становится необходимостью, равно как и выработка единого стандарта написания китайских музыкальных терминов на русском языке.

**В ЗАКЛЮЧЕНИИ** приводятся основные выводы, подтверждающие уникальность музыки жанра *цзинцзюй*, которая в целом проявляет себя как на внешнем, так и на внутреннем уровнях. К первому можно отнести высокие регистры, напряжённую манеру пения, ярко интонированную декламацию, большую силу звучания ударных. Второй уровень образуют параметры, которые становятся очевидны в ходе музыковедческого анализа – напев-*цяндяо*, метро-темпа *баньши*, инструментальные формулы-клише *цюйдяо* и ритмические *логуцзинь*; взаимозависимость мелодики вокальных партий и стихосложения; разделение оркестра на две тембровые группы *вэньчан* и *учан* и их дифференцированное использование. Также в заключении освещаются перспективные направления дальнейших исследований в сфере изучения музыки Пекинской оперы.

**ПРИЛОЖЕНИЯ** включают в себя Краткий словарь китайских специальных музыкальных терминов и наименований театральных ампула, либретто сцены Чжугэ Ляна и Сыма И из спектакля «Хитрость с пустым городом», нотные примеры арии Чжугэ Ляна «Я – землепашец с Во-лун ган» в цифровой и европейской нотациях, Классификационную таблицу инструментов Пекинской оперы по систематике Хорнбостеля-Закса, Таблицу морфологических терминов инструментов *цзинцзюй*, Сводную таблицу транслитерации китайских названий спектаклей *цзинцзюй*.

## ПУБЛИКАЦИИ

*В изданиях, рекомендованных ВАК Российской Федерации:*

1. Будаева Т. Б. Оркестр и оркестровая музыка Пекинской оперы // Старинная музыка. – № 4 (42), 2008. – С. 26 – 31 [0,5 п. л.].
2. Будаева Т. Б. Вокальная сторона Пекинской оперы // Музыковедение. – № 1, 2009. – С. 47 – 53 [0,6 п. л.].

*В других изданиях:*

3. Будаева Т. Б. Инструментоведческие аспекты Пекинской оперы: оркестр, терминология // Проблемы инструментоведческой терминологии: Тезисы и рефераты международной конференции (Санкт-Петербург, Российский институт истории искусств, Сектор инструментоведения, 5 – 7 декабря 2005). – СПб.: РИИИ, 2005. – С. 38 – 39 [0,1 п. л.].
4. Будаева Т. Б. Ладоинтонационные особенности и вопросы нотации в Пекинской музыкальной драме цзинцзюй // Музыка народов мира: Проблемы изучения. Материалы Международных научных конференций. – М.: Московская консерватория, 2008. – Вып. 1. – С. 107 – 116 [0,4 п. л.].
5. Будаева Т. Б. Пекинская опера (цзинцзюй): музыковедческий взгляд // Музыкальное искусство: Теория и практика. Материалы Межрегиональной научно-практической конференции, посвящённой 50-летию отделения Теория музыки Улан-Удэнского музыкального колледжа им. П. И. Чайковского. – Улан-Удэ, 2008. – С. 29 – 34 [0,3 п. л.].
6. Будаева Т. Б. Функции и принципы взаимодействия оркестровых составов цзинцзюй (Пекинской оперы) // Музыкальные инструменты в истории культуры: Сб. тезисов и рефератов Международной научной конференции, посвящённой 100-летию К. А. Верткова. СПб, Российский институт истории искусств, 4 – 6 декабря 2006. – СПб.: РИИИ, 2006. – С. 113 – 118 [0,2 п. л.].
7. Будаева Т. Б. Оркестр и оркестровая музыка Пекинской оперы (цзинцзюй) // Традиции и современность в народной музыке Евразии. Материалы научно-практической конференции Международного фестиваля традиционной музыки «Звуки Евразии» 16 – 21 сентября 2008 г. – Улан-Удэ, 2008. – С. 90 – 99 (на рус. и англ. яз.) [0,9 п. л.].

Общий объём изданных статей составил 3 п. л.