

Научная статья

УДК 78.09

DOI: 10.26086/NK.2024.75.4.009

Фортепианная сюита Инь Чэнцзун на материале оперы «Легенда о красном фонаре»

Лю Чувэй

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
Москва, Россия

E-mail: lulu09081022@163.com ORCID Id 0009–0008–5754–5067

Аннотация. В статье рассматривается одно из самых значительных произведений для фортепиано периода «культурной революции» в Китае — Фортепианная сюита Инь Чэнцзун, созданная им на материале одной из образцовых пекинских опер «Легенда о красном фонаре». Описывается история создания данного фортепианного цикла, подчеркивается его значение для возрождения и дальнейшего развития фортепианного искусства в Китае, а также использование в музыке сюиты принципа синтеза западной и китайской музыкальной культуры. Автором проводится музыковедческий анализ сюиты для фортепиано с точки зрения ее композиционных особенностей, сочетания и соотношения черт традиционной китайской театральной музыки и элементов европейской музыкальной традиции. Данное сочинение Инь Чэнцзун стало первой фортепианной транскрипцией на основе пекинской оперы. Сюита состоит из восьми номеров, которые представляют собой переложения вокальных фрагментов. Седьмой номер — парафраз по восьми важнейшим напевам оперы. Композитор способствовал органичному включению европейского инструмента, фортепиано, в национальную музыкальную традицию, фактически придав ему статус подлинно китайского. Отдельных пьес на основе китайского фольклора и мелодий традиционной профессиональной музыки было создано к моменту появления сюиты китайскими композиторами уже немало, однако опыт фортепианных транскрипций на основе музыки традиционного театра еще не существовал. Пекинская опера (в том числе, ее революционная разновидность) воспринималась как сугубо китайское явление, мало затронутое западным влиянием. Фортепиано, в силу равномерной темпации своего строя, казалось бы, не могло быть включено в практику национального искусства, однако в подаче Инь Чэнцзун музыка традиционного театра оказалась приемлемой для слушателей и исполнителей. Опыт переложения оперных эпизодов способствовал тому, что фортепиано вошло в национальный обиход, фактически придав европейскому инструменту статус подлинно китайского ресурса.

Ключевые слова: Китай, музыкальная культура, китайская музыка, Инь Чэнцзун, фортепиано, пекинская опера, цикл, пентатоника

Для цитирования: Лю Чувэй. Фортепианная сюита Инь Чэнцзун на материале оперы «Легенда о красном фонаре» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 4 (75). С. 85–96. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.009>

Original article

Piano Suite by Yin Chengzong based on the opera “The Legend of the Red Lantern”

Lu Chuwei

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Moscow, Russia

E-mail: lulu09081022@163.com ORCID Id 0009–0008–5754–5067

Abstract. The article examines one of the most significant works for piano from the period of the “cultural revolution” in China — the Piano Suite by Yin Chengzong, created by him on the material of one of the exemplary Beijing operas “The Legend of the Red Lantern”. The history of the creation of this piano cycle is described, its importance for the revival and further development of piano art in China is emphasized, as well as the use of the principle of synthesis of Western and Chinese musical culture in the music of the suite. The author conducts a musicological analysis of the piano suite from the point of view of its compositional features, combination and correlation of features of traditional Chinese theatrical music and elements of the European musical tradition. This composition by Yin Chengzong became the first piano transcription based on the Beijing opera. The suite consists of eight rooms, which are arrangements of vocal fragments. The seventh number is a paraphrase on the eight most important melodies of the opera. The composer

contributed to the organic incorporation of the European instrument, the piano, into the national musical tradition, in fact giving it the status of a truly Chinese one. By the time the suite appeared, Chinese composers had already created quite a few individual pieces based on Chinese folklore and melodies of traditional professional music, but the experience of piano transcriptions based on traditional theater music had not yet existed. Beijing Opera (including its revolutionary variety) was perceived as a purely Chinese phenomenon, little affected by Western influence. The piano, due to the uniform temperament of its structure, it would seem, could not be included in the practice of national art, however, in the presentation of Yin Chengzong, the music of the traditional theater turned out to be acceptable to listeners and performers. The experience of transcribing opera episodes contributed to the fact that the piano entered national usage, in fact giving the European instrument the status of a truly Chinese resource.

Keywords: China, musical culture, Chinese music, Yin Chengzong, piano, Peking Opera, cycle, pentatonic scale

For citation: Lu Chuwei. Piano Suite by Yin Chengzong based on the opera “The Legend of the Red Lantern”. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 4(75); 85–96 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.009>

Создание композитором Инь Чэнцзуном фортепианного аккомпанемента к некоторым фрагментам пекинской оперы «Легенды о красном фонаре» придало этому инструменту новый статус, сделало возможным использование фортепиано в период «культурной революции». Именно публичное представление пианистом этих фрагментов прервало гонения хунвэйбинов на фортепиано и музыку, исполняемую на этом инструменте. Позднее Инь составил фортепианную сюиту из нескольких номеров оперы, которая приобрела самостоятельное значение в развитии современной китайской музыки.

Революционная пекинская опера — специфическое явление китайского искусства, основанное на традиции многовекового театра, приобретшего типические черты в Пекине в середине XIX века. К числу признанных для исполнения в период культурной революции было отнесено всего несколько конкретных произведений, среди которых «Легенда о красном фонаре», заняла ключевое место. Она вошла в краткий список «образцовых» сочинений, утвержденный решением Коммунистической партии Китая. Музыкальный материал этого спектакля был каноническим (поэтому не указывается имя композитора). Пение и инструментальное сопровождение носят исключительно национальный характер. Фортепиано, как средство европейского музицирования, никогда не применялось в пекинской опере. Считалось, что гармоническое многоголосие в фортепианной фактуре, звучало неорганично в китайском театре. В связи с этим, опыт Инь Чэнцзуна по созданию фортепианных аккомпанементов к мелодиям оперы, а затем и составление на их основе целостного циклического произведения — сюиты, можно считать большим достижением нового искусства в Китае.

Премьера этого переложения состоялась в Пекинском национальном театре 1 июля 1968 года на

концерте, посвященном 47-й годовщине основания Коммунистической партии Китая.

На следующий день издание «Жэньминь жибао» опубликовало информацию об этом событии на первой полосе, что стало первым шагом к возрождению китайской фортепианной культуры¹. Клавир Инь Чэнцзуна — значительное произведение, в котором успешно были объединены европейские методы транскрипции с материалом пекинской оперы, что стало важным этапом в истории развития китайского фортепианного творчества.

В первое время существования Нового Китая фортепиано было мало известно китайцам. В период культурной революции произведения зарубежных композиторов были под запретом, западные музыкальные инструменты называли «продуктами буржуазии». Это привело к застою в развитии китайской фортепианной музыки. Однако Инь Чэнцзун понял, что сочетание европейских средств и пекинской оперы может стать хорошей основой для реабилитации фортепианного искусства в Китае перед коммунистическими властями.

В день образования КНР 1 октября 1967 года он играл на пианино на площади Тяньаньмэнь революционные песни и традиционный китайский репертуар, знакомый публике. Среди публики нашлись те, кто хотели услышать и оперу в подобной аранжировке. Вечером, вернувшись домой, пианист за одну ночь сделал транскрипции некоторых номеров из «Легенды о красном фонаре» для фортепиано. На следующий день он играл и пел вживую с актерами пекинской оперы. Реакция публики была восторженной. После трех дней выступлений Инь Чэнцзун был настолько глубоко вдохновлен и воодушевлен успехом, что решил продолжить развивать применение фортепиано к музыке пекинской оперы [1, с. 75–77]. Аккомпанемент пекинской оперы традиционно осуществляется в основном тре-

мя инструментами (цзинху, цзинэрху, юэцин) с добавлением и других струнных и ударных (дощечки, барабаны, гонг, тарелки). В фортепианном аккомпанементе Инь заменяет их. Сопровождение соответствует первоисточнику оперы в мелодических, метро-ритмических аспектах, но одновременно используется гармония западной музыки и богатая фактурная выразительность фортепиано, не только имитируя уникальное очарование пекинской оперы, но и формируя собственные особенности. Произведение не

только способствует развитию и обновлению аккомпанемента пекинской оперы, но также содействует интеграции западной музыки в китайскую культуру [2, с. 81–82].

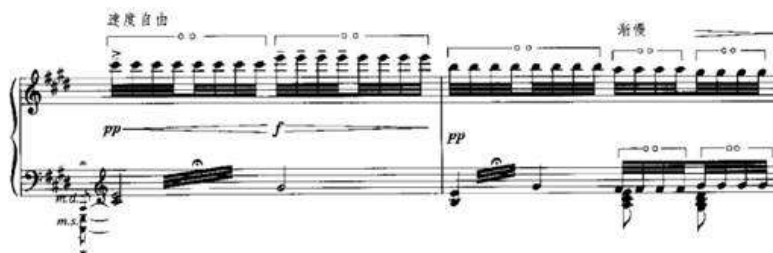
Фортепианный аккомпанемент соответствует в основном ритму оперы, но есть и различия. Традиционно инструменты в опере проводят одну мелодию. Фортепианное сопровождение построено на многоголосии, которого нет в оригинале.

Порядок оперных номеров в клавире композитор изменил. Вот в каком виде они были пред-

Пример 1
Example 1



Пример 2
Example 2



ставлены в опере (нумерация — по клавиру):

- № 3. Напев Ли Юйхэ «Ребенок бедняка вскоре научится управлять домом»
- № 1. Напев Ли Темэй «Мужчины с красным верным сердцем»
- № 4. Напев Ли Юйхэ «Никакие трудности в мире не могут утратить коммуниста»
- № 2. Напев Ли Темэй «Быть таким же человеком, как они»
- № 5. Прощальная музыка — напев Ли Юйхэ «Я полон мужества и силы»
- № 6. Напев бабушки Ли «Учись у своего отца его верности, мужеству и железной воле»

- № 7. Напев бабушки Ли «Долг крови должен быть оплачен кровью»
 - № 8. Напев Ли Темэй «Никогда не покидаем поле боя, пока все волки не будут убиты»
 - № 12. Напев Ли Юйхэ «Бушующий дух в небесах»
 - № 11. Напев Ли Юйхэ «Воспитанный я партией, чтобы стать железным человеком»
 - № 9. Напев Ли Темэй «Осветить мой путь вперед навсегда»
 - № 10. Напев Ли Темэй «Пусть ненависть и ярость прорастут в моем сердце»
- Кроме переложения арий из оперы «Легенда

о красном фонаре», Инь Чэнцзун создал сюиту для фортепиано соло. Она состоит из восьми номеров, которые представляют собой переложения вокальных фрагментов. Седьмой номер — парафраз по восьми важнейшим напевам оперы. Их порядок отличается от последовательности в опере.

- № 3. Напев Ли Юйхэ «Ребенок бедняка вскоре научится управлять домом»
- № 1. Напев Ли Темэй «Мужчины с красным верным сердцем»
- № 4. Напев Ли Юйхэ «Никакие трудности в мире не могут утратить коммуниста»
- № 2. Напев Ли Темэй «Быть таким же человеком, как они»
- № 5. Напев Ли Юйхэ «Я полон мужества и силы»
- № 6. Напев бабушки Ли «Долг крови должен быть оплачен кровью»
- № 7. Напев Ли Темэй «Никогда не покидаем поле боя, пока все волки не будут убиты»
- № 8. Напев Ли Темэй «Бушующий дух в небесах»

В фортепианной сюите синтезируются традиции китайской и европейской музыки. И для той, и для другой культуры характерны пустые бурдонные квинты. Чисто европейская традиция представлена гомофонно-гармонической фактурой, аккордами и каденциями классической тональной системы, доминантовым органическим пунктом. В опере используются средства контрастной полифонии: на мелодию одной из арий Ли Юйхэ (№ 9 в партитуре) накладывается тема «Интернационала» как символ героизма [3, с. 88]. В аккордах нет европейской функциональной логики. Они следуют принципам модальной гармонии. Аккордовая вертикаль символизирует в революционной опере стремление к новой жизни [3, с. 126]. Обратим внимание также на гармонические особенности арии Ли Юйхэ из 8-й сцены — «Храброе сердце и непреклонная воля разгонят облака на небе». В ней встречаются новые для китайской музыки средства — уменьшенные септаккорды и смелая и стремительная мелодия, звучащая в высоком регистре [3, с. 84]

Пейзажная лирика передается через бесплутонность в мелодии (с опорой на пентатонику), обилие синкопированных ритмов. «Освоение европейских композиторских техник не разрушает связи с китайским национальным стилем, и этот сплав делает китайскую музыку неповторимой по колориту и эмоциональному воздействию» [4, с. 77].

В другом месте автор статьи уточняет: «Китайские композиторы предпочитали синтетические, вокально-инструментальные жанры, используя исторические и мифологические сюжеты, образы национального фольклора. Европейский мелодико-гармонический ресурс — мажор-минор, хроматизмы, полифонические приемы письма — они сочетали с традиционной пентатоникой и непривычными для европейского слуха кварто-квинтовыми созвучиями, образующимися от настройки народных струнных инструментов» [4, с. 70].

Западная музыка стала известна в Китае с начала XVII века. В январе 1601 года религиозный деятель Маттео Риччи (1552–1610) во второй раз приехал в Китай и подарил клавесин императору Ванли [5, с. 61–63]

Попав в Китай, фортепиано почти сразу стало очень популярно у композиторов и исполнителей. Во время культурной революции 1960-х годов фортепианную музыку пытались запретить как буржуазный, антисоциалистический пласт культуры. Именно с этого и начался новый этап развития в искусстве, когда, как отмечает исследователь Го Чжуйюй, появилась устойчивая тенденция «использовать зарубежные достижения в интересах Китая» [6, с. 17].

Сюита для фортепиано

Для сюиты Инь выбрал восемь номеров из двенадцати, обработанных для голоса и фортепиано.

№ 1. «Мужчины с красным, верным сердцем» (*Fis-dur*). В клавире аккомпанемента к номерам оперы это короткий рассказ в духе народной песни (солирует сопрано), с сопровождением, имитирующим щипковый инструмент. Гармония достаточно проста, опирается на основные функции T, S, D, но изобилует неаккордовыми проходящими и вспомогательными звуками. Также в ней присутствует параллельный мажор-минор. В мелодии улавливается отсутствие полутонов, при этом задействован весь диатонический звукоряд. Первое выступление певицы — ярко выраженная пентатоника и в фортепианной, и в вокальной партии.

В фортепианной сюите этому номеру соответствует первый раздел седьмой части — Напев Ли Темэй (*Fis-dur*). Различие им придает только присутствие в фортепианной фактуре вокального напева и партии ударных (*Пример 1*).

Европейская традиция преобладает, но пентатоника все же ярко выражена.

№ 2. Напев Ли Темэй «Быть таким же человеком, как они» (*E-dur* — *H-dur*). Героиня оперы выражает в нем смелость и самоотверженность, готовность, как ее отец и бабушка, защищать Китай.

Второй подраздел намного масштабнее первого, представляет собой подобие патриотического марша. В тремолирующих аккордах слышатся уже не переборы струн или движение смычка, а воинственная барабанная дробь, подражание литаврам. Имитация тембров национальных ин-

струментов, характерная для неофольклоризма, выражена в ариозо флажолетами, французскими лигами, увеличивающими длительность ноты настолько, насколько угодно исполнителю, а также форшлагами и арпеджиато (*Пример 2*).

На протяжении всей разработки постепенно, но упорно и настойчиво тональность *E-dur* вытесняется доминантовой *H-dur*. Уже в эпизоде, где указан размер $\frac{1}{2}$, основная тональность перестает восприниматься как тоника и приобретает субдо-

Пример 3
Example 3



Пример 4
Example 4



минантовую функцию. Восходящий пассаж и ряд аккордов в заключение окончательно утверждают победу нового опорного тона (*Пример 3*).

№ 3. «Ребенок бедняка вскоре научится управлять домом» (*cis-moll/E-dur*). В опере его исполняет Ли Юйхэ (тенор), отец Ли Темэй.

Фактура в этом номере такая же, как и в первом. Здесь возвращаются ладовая переменность и мажоро-минорная система. Однако в гармонии все еще чувствуется сопротивление, которое «родная» культура оказывает «чужой»: Инь Чэнцзун не использует ни одного признака гармонического

минора, оставаясь на протяжении всей части в натуральном ладу. В партии фортепиано уже слышнее европейские романтические гармонии. Также имитируется звучание китайского национального ударного инструмента, похожего на кастаньеты.

Первый эпизод («Она торгует товарами») звучит как лирическое вступление к основной части. В мелодии много распевов, арпеджированная фактура фортепиано подражает арфе или люте. Строгая ангемитонность нарушается почти сразу (*Пример 4*), появляется натуральный мажор, то есть утверждается диатоника.

Контрастная вторая часть имеет энергичный и решительный характер. Здесь взаимопроникновение восточной и западной культур проявляет себя очень ярко: фортепианное вступление большей частью диатоничное, а с началом мелодии в него вплетается пентатоника.

Нет ни отклонений, ни модуляций. Все переходы между тональностями осуществлены путем сопоставления, что также можно интерпретировать как символ столкновения двух начал — «западного» и «восточного», «своего» и «чужого».

№ 4. «Никакие трудности в мире не могут устроить коммуниста» (*E-dur/cis-moll — Fis-*

dur). Начальный раздел номера в опере поручен инструментальному квинтету: четырем ударникам с национальными идиофонами, к которым Инь добавляет фортепиано. В партии ударных китайский колорит выходит на первый план, у пианиста преобладает ангемитонность. В вокальной мелодии особых ладовых изменений нет, меняется только характер музыки: с относительно лиричного на смелый и яркий. Между двумя разделами звучит эффектное соло одного из металлических идиофонов (гонга или тарелок). Заключительный раздел — музыка быстрая и радостная, в духе народной пляски. Как и в пре-

Пример 5
Example 5



Пример 6
Example 6



дыдущих разделах, элементы диатоники сильнее проявляют себя в фортепианной партии. В сюите эта музыка, будучи адаптированной полностью к звучанию фортепиано, тем не менее, сохраняет связь с первоисточником — оперой.

Уже из тонального плана ясно, что эта часть контрастна предыдущей. Действительно, здесь появляются и хроматические звуки, и альтерированные ступени, характерные для европейской традиции. С их помощью композитор отражает «трудности». Конфликт двух сторон выражается не только в аккордике и фактуре, но и в динамике. Постоянное чередование *f — mp, mf — f, f — p*

и других контрастных нюансов создает впечатление, с одной стороны, робости и нерешительности, а с другой — грозных и смелых сил. В эпизодах, где преобладает ангемитонная музыка, сильнее оказывается «своя» китайская сторона; где на *forte* присутствует обилие хроматизмов — приближение к европейской традиции (Пример 5).

Однако как бы ни было сильно противостояние, автор всегда остается на стороне «своих», хотя и не отказывается от синтеза традиций. Новая тональность в коде утверждается на тремолирующем T^5_3 , имитируя победное звучание национальных инструментов (Пример 6).

№ 5. «Я полон мужества и силы» (E-dur). В опере на сцену выходит другой вокалист — тенор (Пример 7).

Сразу привлекает внимание прием, который еще ни разу не появлялся в сюите — переченье. Оно встречается в 10–11 тактах эпизода в размере $\frac{1}{4}$: в правой руке взят C, а в левой — Cis (Пример 8). Натуральная и альтерированная ступень у разных голосов считается нарушением правил классической европейской гармонии и тем более практически не используется в китайской.

Проявляет себя новый итог революции — победа над закоснелой стариной.

№ 6. Напев бабушки Ли «Долг крови должен быть оплачен кровью» (in e — in a). В фортепианном вступлении появляются намеки на семиступенность, с началом пения она синтезируется с ангемитонным ладом.

Композитор остается верен принципу синтетичности, сочетая пентатонику и диатонику — последняя уже окончательно проникла в мелодическую линию, на что указывает полутон Н — С во втором такте (Пример 9). В то же время ангемитонность всеми силами удерживается на протяжении всего эпизода, хотя это уже не традиционный китайский пятиступенный звукоряд, а варьиро-

Пример 7
Example 7



Пример 8
Example 8



Пример 9
Example 9



ванные трихордовые попевки, характерные больше для народной музыки Европы (*Пример 10*).

В аккомпанементе почти никогда не используется терцовый тон аккорда, что не позволяет точно определить, мажорный или минорный здесь на самом деле лад. Эта часть написана не в тональной, а в модальной системе.

По-настоящему «родная», китайская здесь только имитация тембров национальных инструментов, отраженная все в тех же мелизмах, флажко-

летах, арпеджиато и тремоло (*Пример 11*).

Автор возвращается к модальной системе после продолжительного использования тональной. Уместно будет провести параллели с творчеством Дебюсси и других композиторов-импрессионистов, которые использовали в своих сочинениях модальность как краску.

№ 7. «Никогда не покидаем поле боя, пока все волки не будут убиты» (*D-dur — A-dur*). Музыка здесь имеет грозный, решительный, воин-

Пример 10
Example 10



Пример 11
Example 11



ственный характер. Как в мелодической линии, так и в аккордах слышится подражание духовому оркестру (*Пример 12*). Консонансы — терции и сексты — приобретают волевой характер.

В опере здесь поет сопрано. Западный колорит ярко выражен в фортепианной фактуре. Пятиступенная китайская гармония начинает сильнее проявляться в быстром разделе, но аккорды

классической тональной системы все равно присутствуют в аккомпанементе.

Кульминация наступает на крещендирующем подъеме аккорда, состоящего из квинты *Fis — Cis* и секунды *E — Fis* (*Пример 13*). Он повторяется в похожем, но не идентичном ритме (первый раз шестнадцатыми, дальше — тридцать вторыми), каждый раз на октаву выше. Автор выражает здесь

максимум энергии, ярости. После ряда аккордов происходит динамический спад: звучит нечто вроде революционной песни. Ее фактура более прозрачна, чем в предыдущих разделах, что создает впечатление контраста *tutti* и *soli* в оркестре.

Там, где вступает фортепиано и имитируют ударные, бесполутоновость вначале вытесняет

диатонику. На ней построены как мелодия, так и фигурации фортепиано, его аккорды. При этом в проигрышах между куплетами иногда все же слышатся полутоны и опора на условную тонику *Es*. С появлением вокального начала сопровождение снова становится более «восточным», анге-митонным. Фактура аккомпанемента позволяет

Пример 12
Example 12



Пример 13
Example 13



Пример 14
Example 14



определить жанровую принадлежность номера как народную песню танцевального характера.

В заключительных тактах Инь Чэнцзун снова использует восходящее движение, проводя глиссандо и тремоло в утверждении новой тонально-

сти (Пример 14). Такой принцип не очень характерен для европейской музыки.

Два раздела седьмой части, следующие один за другим, не остаются в одной тональности, представляя разные тональности.

№ 8 Напев Ли Юйхэ «Бушующий дух в небесах» (*E-dur — H-dur*). Форма — свободные вариации со вступлением. Протяженные аккорды на *crescendo* от самого тихого до самого громкого, поднимаясь все выше, имитируют тембры самозвучащих инструментов (колоколов бьянчжун, гонгов, нао), символизируют тем самым «великие устремления» (Пример 15).

В опере здесь солирует тенор. С ускорением темпа пения в музыке становится больше пентатоники, при этом гомофонно-гармоническая фактура — элемент западной традиции. Европейская классическая тональная система, как и в предыдущем номере, выходит на первый план в фортепианных проигрышах. Мелодия, которую в оригинале поет сопрано, вступает *attacca*, без интер-

Пример 15
Example 15



Пример 16
Example 16



людии. Здесь снова использована европейская фактура — фигурации и тремоло, но китайская гармония — пентатоника.

Музыкальный материал становится еще более диатоничным, но его изложение по-прежнему склоняется к традициям Китая, да и вообще музыки азиатских народов, склонной к многократной повторности [7]. На это указывает то обстоятельство, что Инь Чэнцзун не перестает использовать

тремолирующие аккорды, арпеджиато и синкопированный ритм (Пример 16).

Утверждение тональности доминанты начинается с перемены размера с 2/4 на 2/2 — там, где стоит указание принимать за ритмическую единицу половинную вместо четверти (Пример 17). Здесь композитор уже по-настоящему изображает колокольные/идиофонные перезвоны, возвещающие о начале новой жизни. Нет никакого сомнения

Пример 17
Example 17



в господстве диатоники как в мелодии, так и в гармонии. Однако китайская традиция сохраняется благодаря подражанию народным инструментам и нечастому использованию полутонов.

Сюита Инь Чэнцзун, созданная на материале пекинской революционной оперы «Легенда о красном фонаре» является важным произведением в формировании самобытности китайской фортепианной музыки. Отдельных пьес на основе китайского фольклора и мелодий традиционной профессиональной музыки было создано к моменту появления сюиты китайскими композиторами уже немало (как известно, начало было положено премьерой сочинений Хэ Лутина в 1934 году), однако опыта фортепианных транскрипций на основе музыки традиционного театра еще не было. Пекинская опера (в том числе, ее революционная разновидность) воспринималась как сугубо китайское явление, мало затронутое западным влиянием. Фортепиано, в силу равномерной темперации своего строя, казалось бы, не могло быть включено в практику национального искусства, однако в интерпретации Инь Чэнцзун музыка традиционного театра оказалась приемлемой для слушателей и исполнителей. Опыт переложения оперных эпизодов композитора Инь Чэнцзун способствовал тому, что фортепиано вошло в национальный обиход, фактически придав европейскому инструменту статус подлинно китайского ресурса.

Примечания

¹ До этого момента в годы культурной революции европейские инструменты, включая фортепиано, были изгнаны из музыкальной жизни. Многие были физически уничтожены.

Список источников

1. 韩沙: 京剧与钢琴的碰撞——论《大红灯笼》中钢琴伴奏的艺术价值与发展现状 (《音乐人生》2019年第12期) Хань Ша. Соединение Пекинской оперы и фортепиано — ху-

дожественная ценность и статус развития фортепианного аккомпанемента в «Легенде о красном фонаре» // Музыкальная жизнь. 2019. № 12. С. 75–77.

2. 战丽: 戏韵与琴韵——钢琴伴唱京剧《红灯记》的创作与演奏技法研究 (《中国戏剧》2021年第四期) Чжан Ли. Оперный ритм и мелодия циня: Исследование техники создания и исполнения пекинской оперы «Легенды о красном фонаре» в сопровождении фортепиано в китайской драме // Китайская драма. 2021. Вып. 4. С. 81–82.
3. Жень Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2019. 240 с.
4. Брагина Н. Н., Ван Цзе. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального // Вестник культурологии. 2021. № 2. С. 63–78.
5. Чжан Юй. Проникновение зарубежной музыки в Китай: первые этапы диалога двух традиций // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 61–63.
6. Го Чжиюй. Синтез европейской и китайской ладовых систем как основа индивидуального стиля Сунь Ицяна // Музыка и время. 2022. № 8. С. 29–31.
7. Зульцег Э. О повторности как основе игры на моринхуре // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2022. № 4. С. 12–21.

References

1. Han, Sha (2019), "The Collision between Peking Opera and Piano-on the Artistic Value and Development Status of piano Accompaniment in 'The Red Lantern' ", *Musical Life* [Yinle Rensheng], vol.12, pp. 75–77
2. Zhan, Li (2021), "Opera Rhyme and Qin Rhyme—Piano Backing Singing Research on

- the Creation and Performance Techniques of Peking Opera ‘The Story of the Red Lantern’”, *Chinese Drama* [Zhongguo Xiju], vol. 4, pp. 81–82.
3. Zhen, Shuai (2019), “Chinese ‘exemplary revolutionary opera’: genre and style features”, Dissertation of the Candidate of Art History, musical Art, Russian Institute of Art History, Saint Petersburg, Russia.
 4. Bragina, N. N., and Wang, Tse (2021), “Musical culture of China in the first half of the 20th century. The dialogue of European and national”, *Vestnik kulturologii* [Bulletin of Cultural Studies], vol. 2, pp. 63-78.
 5. Zhang, Yu (2021), “The penetration of foreign music in China: the first stages of the dialogue between the two traditions”, *Muzykalnoe obrazovanie i nauka* [Music education and science], vol. 2 (15), pp. 61-63.
 6. Guo, Zhiyu (2022), “Synthesis of European and Chinese fret systems as the basis of Sun Yiqiang’s individual style”, *Muzyka i vremya* [Music and Time], vol. 8, pp. 29-31.
 7. Sultsetseg, E. (2022), “On repetition as the basis of playing the morinhura”, *Muzykalnoe iskusstvo Evrazii. Traditsii i sovremennost* [Musical Art of Eurasia. Traditions and modernity], vol. 4, pp. 12-21.

Информация об авторе

Лю Чувэй — аспирантка кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Information about the author

Lu Chuwei — Postgraduate student of the Department of General Music History of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Статья поступила в редакцию 10.09.2024; одобрена после рецензирования 13.12.2024; принята к публикации 17.12.2024.

The article was submitted 10.09.2024; approved after reviewing 13.12.2024; accepted for publication 17.12.2024.