

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 1 (68). С. 55–64.
Actual problems of high musical education. 2023. No 1 (68). P. 55–64.

Научная статья

УДК 786.2

DOI: 10.26086/NK.2023.68.1.009

Традиции кантонской оперы юэцзюй в фортепианных пьесах Чэнь Пэйсюня

Лю Цзе

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

E-mail: jielliptical@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5085-2182>

Аннотация. Статья посвящена претворению богатых традиций кантонской оперы юэцзюй в сборнике из пяти фортепианных пьес китайского композитора XX века Чэнь Пэйсюня (1921–2007): «Гром во время засухи», «Вариации на тему двух летящих бабочек», «Продажа продуктов», «Тоска по весне», «Осенняя луна в Пинху». В своих программных миниатюрах автор опирается на самые известные образцы кантонской музыки — типовой репертуар напевов цюйпай и пайцзы, инструментальные пьесы юэлэ, авторские сочинения кантонских композиторов для различных инструментов.

Чэнь Пэйсюню удалось воплотить характерные черты кантонской оперы и ее отдельных локальных разновидностей (хуачао). Он опирается на наиболее известные типовые напевы цюйпай, а их регистровое воплощение в фортепианных миниатюрах созвучно женским и мужским голосам в опере; сохраняет аутентичные пентатонные и гептатонные лады (в частности, типичные для региона лады ифань и чжэнсянь, а также пятиступенные лады, обогащенные дополнительными тонами жунь, цин-цзюе, бянь-гун); воспроизводит приемы орнаментики маоту; имитирует тембры кантонского инструментального ансамбля (гаоху, янцин, пина) и даже подражает отдельным приемам игры на инструментах — таким как луныцзо, дачао. В фортепианном наследии Чэнь Пэйсюня популярные кантонские мелодии оперы юэцзюй получили второе рождение.

Ключевые слова: Чэнь Пэйсюнь, кантонская опера юэцзюй, юэлэ, напевы цюйпай, «Гром во время засухи», «Вариации на тему двух летящих бабочек», «Продажа продуктов», «Тоска по весне», «Осенняя луна в Пинху»

Для цитирования: Лю Цзе. Традиции кантонской оперы юэцзюй в фортепианных пьесах Чэнь Пэйсюня // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 1 (68). С. 55–64. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.009>.

PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF PERFORMING ARTS

Original article

Traditions of Cantonese yueju opera in piano pieces by Chen Peixun

Liu Jie

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: jielliptical@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5085-2182>

Abstract. The article is devoted to the implementation of the rich traditions of the Cantonese yueju opera in a collection of five piano pieces by the contemporary Chinese composer Chen Peixun (1921): “Dry thunder”, “Variations on the Theme of Two Flying Butterflies”, “Sale of Food”, “Longing for Spring”, “Autumn Moon in Pinghu”. In his program miniatures, the author relies on the most famous examples of Cantonese music — a typical repertoire of qupai and paizi tunes, instrumental pieces yule, author's compositions by Cantonese composers for various instruments.

The composer managed to embody the characteristic features of Cantonese opera and its individual local varieties (huachao): Chen Peixun relies on the most famous typical qupai melodies, and their register embodiment in piano miniatures is consonant with female and male voices in the opera; retains authentic pentatonic and heptatone modes (in particular, the modes of yifan and zhengxian typical for the region, as well as pentatonic modes enriched with additional tones

of *run*, *qing-jue*, *bian-gong*); reproduces the techniques of *maotou* ornamentation; imitates the timbres of the Cantonese instrumental ensemble (*gaohu*, *yangqin*, *pipa*) and even imitates certain methods of playing instruments — such as *lunzuo*, *dachao*. In Chen Peixun's piano legacy, the popular Cantonese melodies of *yueju* opera received a rebirth.

Keywords: Chen Peixun, Cantonese opera *yueju*, *yuele*, *qupai* tunes, “Dry thunder”, “Variations on the Theme of Two Flying Butterflies”, “Sale of Food”, “Longing for Spring”, “Autumn Moon in Pinghu”

For citation: Liu Jie. Traditions of Cantonese *yueju* opera in piano pieces by Chen Peixun. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;1(68); 55–64 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.009>.

Кантонская опера *юэцзюй* (粵劇)¹ представляет собой традиционную форму китайского театра, включающую пение, инструментальную музыку, боевые искусства, акробатику и актерское мастерство. Процесс формирования жанра начался в XII веке в недрах южной драмы *наньси* (南戲), исполнявшейся на сценах публичных театров. В период династии Южная Сун (1127–1279) ранняя форма кантонской оперы активно развивалась в районе Цзяннань (Дельта Янцзы). Впоследствии она получила распространение в Гуандуне, Гуанси, Гонконге и Макао.

В середине эпохи Мин (1368–1644) кантонская опера культивировалась в творчестве местных трупп, впитывавших разнообразные традиции других регионов Китая. Город Гуанчжоу был центром внешней торговли страны, поэтому множество театральных коллективов часто приезжали в провинцию Гуандун для выступлений. Кантонцы называли их «вайцзянской оперой» («оперой из другого города»). В процессе непрерывной эволюции произошла «кантонизация» песенных стилей *иян* (弋阳腔) провинции Цзянси и *куньшань* провинций Цзянсу и Чжэцзян, которые синтезировались с популярным местным кантонским жанром народной музыки *наньинь*.

Спектакли кантонской оперы можно разделить на две основные категории в соответствии с их социальными функциями [см. об этом: 1]. Во-первых, они часто сопровождали религиозные ритуалы поклонения богам или умершим предкам. Во время масштабных народных праздников, длившихся несколько дней, и священных церемоний в честь богов труппы кантонской оперы выступали в деревнях на специально сооруженных сценах под бамбуковым навесом. Во-вторых, кантонские оперы исполнялись в театрах и в частных домах для развлечения публики [см. об этом: 2].

Со времен правления императора Цзяцзин (1521–1567, династия Мин) кантонская опера стала очень популярной в Гуандуне, особенно в городах Фошань и Гуанчжоу. В тот период *юэцзюй* исполнялась на особом диалекте, известном как

гуаньхуа (官話), что буквально означает «официальная речь». Он использовался при императорском дворе и был языком дворцовых чиновников. С середины XIX века опера начала звучать на местном кантонском диалекте, однако *гуаньхуа* до сих пор иногда используется в спектаклях провинции Гуандун.

Эволюция *юэцзюй* тесно связана с историческим развитием и географическим положением района Гуандун. Особенности образа жизни актеров кантонской оперы были задокументированы еще в середине правления династии Цин (1644–1912), когда в Фошане возникла первая оперная ассоциация — Гильдия *Цянхуа* (瓊花會館). Она располагалась недалеко от Жемчужной реки и владела множеством лодок для перевозки театрального реквизита — костюмов и декораций. Принадлежавшие гильдии лодки можно было легко идентифицировать, поскольку они были окрашены в красный цвет и служили местом проживания актеров и музыкантов. Однако по мере строительства оперных театров влияние ассоциации ослабевало, и красные лодки постепенно исчезали.

Важнейшим жанровым компонентом *юэцзюй* является *юэлэ* или *Гуандун иньюэ*. Он восходит к позднему периоду династии Цин и репрезентирует исключительно инструментальную партию ансамбля *юэцзюй*, без участия актеров. Кантонская музыка сочетает в себе черты народных песен юга Китая и местных гуандунских мелодий. Законченные музыкальные номера *юэлэ* могут звучать в спектаклях *юэцзюй* между оперными сценами, открывать и завершать представления. В первой четверти XX века сформировался самостоятельный репертуар, который исполнялся отдельно от опер. Местные жители называли эту музыку *гочанцзюй* (интермеццо), поскольку она «выросла» на основе оперных интерлюдий.

По сравнению с другими жанрами традиционной китайской оперы, *юэцзюй* предполагал масштабный аккомпанирующий инструментальный ансамбль, включавший в себя примерно две-

надцать музыкантов. Однако в большинстве спектаклей участвовал не весь состав. За последнее столетие были проведены реформы, результатом которых явилось обращение к западному инструментарию. В настоящее время ансамбль *юэцзюй* состоит примерно из двадцати китайских и западных инструментов [3, p. 315].

Ансамбль *юэцзюй* состоит из двух традиционных для китайской оперы групп: ударных инструментов (*учан*) и мелодических инструментов (*вэньчан*). Обычно в роли руководителя-«дирижера» выступает главный перкуссионист, а также исполнитель на *гаоху*.

Главу перкуссионистов называют *цзюнбань* (掌板). Он отвечает за группу *учан*, обеспечивает согласованность исполнения актерской и инструментальной секций, показывая всем музыкантам момент вступления. Как правило, в современном ансамбле три перкуссии — ударная установка, тарелки и колокольчики. Аккомпанирующий ансамбль обычно скрыт за кулисами или в оркестровой яме и *цзюнбань* помогает соединить два «мира»: сидя чуть выше остальных, он может видеть как музыкантов, так и артистов на сцене и за ее пределами во время выступлений.

Главой мелодической секции выступает *таухга* (頭架) — исполнитель на *гаоху*, *наньху* (или *эрху*) и других инструментах семейства *ху*. *Гаоху* был изобретен специально для использования в ансамбле кантонской оперы и является ярким выразителем локального колорита провинции Гуандун. Он принадлежит к семейству *хуцинь* — китайских двухструнных смычковых инструментов. Созданный шанхайским композитором Люй Вэньчэном (1898–1981)² в 1920-х годах, он является разновидностью *эрху*, поэтому внешне они похожи: имеют две струны, между которыми свободно скользит смычок, но корпус *гаоху* меньше, а настройка на 4–5 тонов выше диапазона *эрху*, что придает звуку большую яркость и легкость. Техника исполнения также различна: если *эрху* располагают на левом колене, то *гаоху* удерживают между коленями. Семейство *ху* представлено в кантонской музыке весьма разнообразно: *гаоху* (самый высокий тон), *чжунху* (низкий тон), *наньху* (или *эрху*, средний тон) и *эрсянь* (специально для военной музыки).

Семейство щипковых самое большое и включает более десяти инструментов. В ряду наиболее распространенных в труппах кантонской оперы — *гучжэн*, *янцин*, *цинцин*, *юэцин* и *саньсянь*. *Янцин* — самый важный щипковый

инструмент и второй по значимости в мелодическом ансамбле после семейства *ху*. Исполнителей на *янцин* называют *хахга*.

Еще одна важная группа в ансамбле — семейство духовых. Обычно в нее входят от одного до трех музыкантов, каждый из которых может играть на различных национальных и европейских инструментах: саксофоне, *соне* (или гобое), *хоугуань* (деревянном или бамбуковом тростниковом инструменте), *дицзы* (горизонтальной бамбуковой флейте) и *сяо* (вертикальной бамбуковой флейте).

Ладовая организация кантонской музыки также имеет свои особенности. Ее основу составляют традиционные пентатонные лады, однако в кантонском фольклоре часто используются звукоряды *чжэнсянь*, *фаньсянь* и *ифань* [4, p. 112–113]. *Чжэнсянь* переводится как «обычная струна». Опорным тоном в этом ладу вступает тон *g*: это связано с особенностями настройки солирующего инструмента *гаоху* (*g-d*). Шкала *чжэнсяня* — *G-A-C-D-E* — соответствует пентатонному ладу *чжи* (о традиционных пентатонных ладах китайской музыки см.: [5]), который обычно звучит в ярких, оживленных пьесах.

При использовании звукоряда *фаньсянь* («обратная струна») *гаоху* перестраивается на звуки *c-g*. Этот звукоряд можно услышать во многих фольклорных и авторских пьесах, по звучанию он совпадает с ионийским ладом европейской музыки (*G-A-H-C-D-E-Fis-G*). Пэн Чэн в исследовании «Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века» [6] называет лады с аналогичной структурой *ся-чжи* и рассматривает их как пентатонику (*гун*-лад) с двумя дополнительными тонами — *цин-цзюэ* (IV ступень) и *бянь-гун* (VII ступень).

Звукоряд *ифань* включает в себя диссонантные звуки тритона — *h* и *f* и потому звучит более напряженно *G-H-C-D-F-G*. Кроме того, в соответствии с натуральной системой настройки инструмента, *h* звучит ниже темперированного варианта, а *f* — выше, таким образом отчасти приближаясь к звучанию лада *чжэнсянь*.

Структура типовых арий *цюйтай* в кантонской опере как правило включает в себя две пары фраз текста, при этом каждая фраза состоит из семи или десяти иероглифов. При постоянном использовании пентатонных ладов вторая пара фраз обычно модулирует в новый опорный тон. Этот принцип «переменных ладов», который можно найти в других жанрах китайской традиционной музыки, является особой характеристикой *юэцзюй*.

Многие оперные мелодии нашли отражение в фортепианной литературе Китая. Внимание музыкантов притягивал как жанр *юэлэ*, связанный с инструментальными фрагментами кантонской оперы, так и типовые арии *цуйтай*.

Классик китайской музыки, композитор Чэнь Пэйсюнь (1921) в первой половине 1950-х годов создал популярный в КНР сборник пьес на основе региональной оперы. В него вошли пять миниатюр: «Продажа продуктов» («卖杂货»), «Тоска по весне» («思春»), «Гром во время засухи» (или «Летний гром», «旱天雷»), «Вариации на тему двух летящих бабочек» («双飞蝴蝶主题变奏曲») и «Осенняя луна в Пинху»³ («平湖秋月»).

На сочинение пьесы «Гром во время засухи» («Ханьтянь лэй») композитора вдохновило одноименное произведение в жанре миниатюры *сяоцуй*, принадлежащее известному кантонскому композитору первой половины прошлого века Янь Лаоли. Тема «Грома во время засухи» была заимствована им из популярного *гочанцуй* «Сань цзи лан» («三级浪») — инструментального вступления к арии, исполняемого на *пипе* из кантонской оперы «Три сокровища Будды». Янь Лаоли подошел к ее интерпретации свободно, положив в основу своей сольной пьесы для *янцзиня*⁴. Плавная

мелодия в медленном темпе была преобразована композитором в подвижную и энергичную тему с активным ритмическим рисунком, скачками, синкопами, мелизматическими украшениями, заметно меняющими характер первоисточника. Мелодия обрела взволнованный характер, отражая эмоции людей, услышавших грозовые раскаты грома после долгой летней засухи.

Чэнь Пэйсюнь в своей обработке кантонской музыки опирается на пьесу Янь Лаоли для *янцзиня*. Композитор сохраняет принцип ладовой организации первоисточника: гексатоника *B-C-D-Es-F-G* (*зун*-лад с добавочным тоном *цин-цзюе*), образованная в результате синтеза двух пентатонных ладов от *b* — *чжи*-лада или *чжэньсянь* — *B-C-Es-F-G* и *зун*-лада *B-C-D-F-G*. Фортепиано имитирует звонкий молоточковый тембр *янцзиня* и подражает ударам грома. Чэнь Пэйсюнь воспроизводит характерные черты орнаментального стиля кантонской музыки — украшения *маоту* (冒头), как правило звучащие в начале фраз. В изломанных мелодических линиях оригинала часто встречаются широкие скачки на сексты и октавы, которые музыкант бережно сохранил и развил в своей фортепианной аранжировке.

Пример 1. Чэнь Пэйсюнь. «Гром во время засухи». Такты 1–2
Example 1. Chen Peixun. "Thunder during a drought". Bars 1–2



Пьеса «Вариации на тему двух летящих бабочек» (1954) представляет собой цикл из семи вариаций на две кантонские темы — «Две летящие бабочки» и «Цветы нарцисса». Символика парности заложена в названии всего сочинения и первой темы, а также в форме двойных вариаций и в структуре, связанной с точной и варьированной повторностью фраз.

Пьеса открывается мощным театральным проведением мелодии «Двух летящих бабочек», изложенной *fortissimo* октавами в унисон с подчеркнутым акцентированием каждого звука (ремарка *pesante*). Начальный пятитакт вызывает ассоциации со вступительными инструментальными разделами кантонской оперы, в которых удар-

ные и духовые инструменты призывают зрителей к вниманию (Пример 2).

Тема «Двух летящих бабочек» относится к жанру *юэлэ* — инструментальной музыки *юэцзюй*. В цикле Чэнь Пэйсюня она подвергается активному развитию на протяжении почти всего произведения (ее нет лишь в шестой вариации), проходя через ладовые, фактурные, гармонические изменения.

Наиболее близка характеру первоисточника первая вариация, изящная и подвижная, открывающаяся легкими «порхающими» фигурациями шестнадцатыми и восьмыми нотами в высоком регистре на фоне отрывистого *staccato* на *piano*, подчеркивающего слабые доли такта. Вариация

начинается с типично кантонской мелизматической фигуры маоту, уже звучащей в пьесе «Гром во время засухи» (Пример 3). Во второй теме вариаций автор цитирует типовую арию *цуйтай*

«Цветы нарцисса» из оперы *юэцзюй*. В основу лирической мелодии положен гуандунский вариант популярной цзяннаньской народной песни «Жасмин» (茉莉花).

Пример 2. Чэнь Пэйсюнь. «Вариации на тему двух летящих бабочек». Вступление. Такты 1–5
Example 2. Chen Peixun. “Variations on the Theme of Two Flying Butterflies”. Introduction. Bars 1–5



Пример 3. Чэнь Пэйсюнь. «Вариации на тему двух летящих бабочек». Вариация I
Example 3. Chen Peixun. “Variations on the Theme of Two Flying Butterflies”. Variation I



Ладовая организация тем следует за пентатонной основой первоисточников. Мелодия «Двух летящих бабочек» опирается на пятиступенный *шан*-лад, чрезвычайно распространенный в провинции Гуандун. Открывает и завершает песню *шан*-лад от *a* (*A-H-D-E-G*), обогащенный дополнительными тонами *c* (*цин-цзюе*) и *f* (*жунь*) и образующий в результате гептатонный лад, по интервальной структуре аналогичный эолийскому ладу — *A-H-C-D-E-F-G*. Мелодия «Цветов нарцисса» связана с характерным для Кантона *чжи*-ладом или *чжэньсянь*: в третьей вариации тема появляется в *чжи*-ладе от *b* (*B-C-Es-F-G*), затем от *as* и *es*.

Пьеса «Продажа продуктов» была написана Чэнь Пэйсюнем в 1952 году. Каждый из разделов трехчастной репризной формы завершается инструментальным наигрышем, привнося черты симметричной концентрической формы: A (B) C (B1) A1 (B). Крайние разделы A основаны на кан-

тонской народной песне «Продажа продуктов», изображающей оживленную комическую сценку с участием уличного торговца. Мелодия вошла в одноименную региональную оперу и стала типовой арией *цуйтай*.

Кантонская опера «Продажа продуктов» является одной из наиболее репрезентативных театральных пьес в жанре *хуачао* (花朝戏) — местной музыкальной драмы, распространенной в городе Хэюань (провинция Гуандун). Мелодия арии получила широкую популярность, став источником многочисленных аранжировок для голоса и различных инструментов соло (пьеса для *соны* «Продажа продуктов», одноименная композиция для *гучжэна*). В 1939 году она была записана на пластинку в Шанхае известной китайской певицей Чжоу Сюань, и благодаря ей стала известна широкой аудитории во всем Китае.

Выбрав напев в качестве основной темы своей фортепианной пьесы, Чэнь Пэйсюнь пред-

ставил ее в виде изысканной орнаментированной мелодии в *юй*-ладу от *h* в подвижном темпе *Allegretto*, с острым пунктирным ритмом, гаммообразными пассажами и трихордовыми пентатон-

ными попевками. За темой следует орнаментальный наигрыш шестнадцатыми длительностями, «выросший» из характерных пентатонных интонаций арии.

Пример 4. Чэнь Пэйсюнь. «Продажа продуктов». Основная тема. Такты 1–10
Example 4. Chen Peixun. “Sale of products”. Main theme. Bars 1–10



В среднем разделе С композитор обращается к кантонской оперной мелодии «Туалетный столик». Она также принадлежит к системе типовых напевов *цуйнай*, которые звучат в многочисленных региональных спектаклях с разным текстом, в том числе в лирико-комической кантонской опере «Хорошая партия» (天作之合).

Миниатюра «Тоска по весне» (1952) была вдохновлена известной кантонской пьесой для *пипы* «Красавица тоскует по весне». Однако тема композиции Чэнь Пэйсюня имеет мало общего с мелодией оригинала. Композитор обратился к названию и образному миру первоисточника, связанному с приходом весны, обновлением природы, возрождением всего сущего, ожиданием любви и счастья.

Оригинальная пьеса «Красавица тоскует по весне» была написана известным композитором Хэ Лютаном (何柳堂) — одним из «трех мастеров Хэ», основателей кантонской музыки. Легендарная семья музыкантов — двоюродные братья

Хэ Лютан (何柳堂), Хэ Юйнянь (何与年) и их племянник Хэ Шаося (何少霞) — оставила богатейший репертуар, представленный в основном сочинениями для *пипы*. Многие из них дошли до наших дней. Пьеса «Красавица тоскует по весне» вошла в золотой фонд кантонской инструментальной музыки. Несмотря на то, что Чэнь Пэйсюнь в своей фортепианной пьесе «Тоска по весне» не цитирует сочинение Хэ Лютана, он обращается к подражанию тембру *пипы* во вступлении.

В произведении композитор передает яркий театральный колорит кантонской оперы *юэцзюй*: контрастные по характеру и тембру фразы в высоком и низком регистрах имитируют напряженный диалог актеров *дань* и *чоу*. Реплики молодой героини *дань* украшены изысканными имитационными переключками, а грубоватые ответы клоуна *чоу* звучат на фоне пары остинатных аккордов, подвергающихся процессу переакцентуации (постепенно сдвигаются относительно сильной доли такта).

Пример 5. Чэнь Пэйсюнь. «Тоска по весне». Такты 30–40
Example 5. Chen Peixun. “Longing for Spring”. Bars 30–40



Основная тема пьесы — скерцозная, но внутренне напряженная — написана в характерном для кантонской оперы ладу *ифань* с диссонантной интонацией тритона *gis-d: E-Gis-A-H-D-E*. Между тем техника вокального интонирования *юэцзюй* связана с местным диалектом и не предполагает точного воспроизведения высоты до-

полнительного тона *жунь* (*d*). Он представляет собой четвертитоновое колебание между VII пониженной и VII натуральной ступенями (*d* и *dis*). В кантонской опере *жунь* принято относить к категории *ку* («горькие ноты»), к ним прибегают для выражения чувства скорби и имитации плача, стога.

Пример 6. Чэнь Пэйсюнь. «Тоска по весне». Основная тема. Такты 1–13
Example 6. Chen Peixun. "Longing for Spring". Main theme. Bars 1–13



* 作于1952年。

В среднем разделе трехчастной репризной формы автор проводит кантонскую мелодию «Сорняки» (寄生草). Она принадлежит к числу популярных типовых напевов кантонской оперы *пайцзы*, появившихся во множестве спектаклей в различных интонационных вариантах с разным текстом. Яркие примеры — оперы «Захватить Чжан Саньчао живым» («活捉张三朗») и «Му

Гуйин ищет мужа» («穆桂英招亲»), где мелодия звучит в партии Му Гуйин и выражает героический характер девы-воина.

В пьесе Чэнь Пэйсюня мелодия «Сорняки» звучит нежно и мечтательно, в сопровождении мягких минорных трезвучий и септаккордов побочных ступеней, оттеняющих напряженную атмосферу театрализованных крайних разделов.

Пример 7. Чэнь Пэйсюнь. «Тоска по весне». Средняя часть
Example 7. Chen Peixun. "Longing for Spring". Middle part



Автор сохраняет мелодию оригинала, но гармонизирует ее красками натурального минора: тема звучит в *юй*-ладе от *d* с дополнительным тоном *бянь-гун* (*e*), затем переходит в *чжи*-лад от *c*. Напев *пайцзы* проводится дважды: сначала мягко и лирично в высоком регистре, затем в вариационном изложении — в *юй*-ладе от *b* на фоне фигурационного движения шестнадцатыми.

В 1975 году Чэнь Пэйсюнем была создана композиция «Осенняя луна в Пинху» («Осенняя луна над безмятежной гладью озера»). В основу сочинения легла одноименная пьеса знаменитого кантонского композитора Люй Вэньчэна (吕文成, 1898–1981) для *гаоху* соло. Музыкант вошел в историю китайского искусства как автор около двухсот инструментальных произведений, многие из которых закрепились в кантонской опере в виде типовых напевов системы *цуйпай*.

В 1930-х годах Люй Вэньчэн посетил город Ханчжоу во время традиционного осеннего Праздника полнолуния. Запоминающийся пейзаж знаменитого озера Сиху в тихую лунную ночь побудил его запечатлеть свои восторженные эмоции в мелодии, получившей широкое распростране-

ние в местной опере. «Осенняя луна в Пинху» звучит во многих кантонских оперных постановках (нами обнаружено 16 примеров). Превратившись в один из типовых напевов *пайцзы*, мелодия обрела особое название — «Время мира и процветания» («醉太平»). Например, в комической кантонской опере «Непокорная принцесса и ее наивный муж» мелодия проходит в дуэте-соре главных героев — новобрачных принцессы и генерала. В веселой перебранке персонажи по очереди озвучивают фразы типового напева.

Оригинальная пьеса «Осенняя луна в Пинху» для *гаоху* написана в традиционных пентатонных ладах системы *гун*-лада от *c* (в основном *чжи*-лад и *юй*-лад) с широким использованием техники *glissando* — чрезвычайно характерной как для стиля игры Люй Вэньчэна на *гаоху*, так и для музицирования на инструментах струнно-смычкового семейства *хуцинь* в целом.

В фортепианной пьесе «Осенняя луна в Пинху» Чэнь Пэйсюнь тонко имитирует тембр *гаоху* и неповторимую глissандирующую манеру исполнения Люй Вэньчэна на инструменте при помощи арпеджированных аккордов и коротких форшлагов.

Пример 8. Чэнь Пэйсюнь. «Осенняя луна в Пинху». Такты 1–5
Example 8. Chen Peixun. "Autumn Moon in Pinghu". Bars 1–5



Tremolo в левой руке подражает приему *лунь-цзо* (轮奏) — тремолированию на одном звуке, характерному для музицирования на *янцине*. Также автор воспроизводит технику *дачао* (типичную для

струнно-щипкового инструмента *гуцинь*) посредством восходящих и нисходящих арпеджированных пассажей по звукам пентатонных звукорядов. Эти эффекты ярко отражают стиль кантонской музыки.

Пример 9. Чэнь Пэйсюнь. «Осенняя луна в Пинху». Такты 16–17
Example 9. Chen Peixun. "Autumn Moon in Pinghu". Bars 16–17



Пьеса написана в трехчастной форме с динамизированной репризой и кодой. В первой части тема проходит в высоком «сопрановом» регистре, в средней — в теноровом, в репризе — в диалогичной фактуре, напоминая тембровый диалог женского и мужского голосов в кантонской опере. Медленный темп (*Lento*), широкий диапазон, привносящий ощущение бескрайнего пространства, и имитация рассыпающихся капель воды в многочисленных звонких пассажах в высоком регистре создают лирическую пейзажную картину озера осенней лунной ночью. Тональность Des-dur, окрашенная мягкими пентатонными интонациями (система *гун*-лада от *des*), многослойная фактура с глубокими педальными басами, струящийся темой и стремительными виртуозными фигурациями, окутывающими фортепианную клавиатуру, вызывают в памяти образы природы в сочинениях европейских композиторов-романтиков.

Таким образом, Чэнь Пэйсюнь в своих программных миниатюрах опирается на самые известные образцы кантонской музыки — типовой репертуар напевов *цюйпай* и *пайцзы*, инструментальные пьесы *юэлэ*, авторские сочинения кантонских композиторов для различных инструментов. Он бережно сохраняет мелодический материал первоисточников, их ладовую окраску, характерные приемы орнаментики *маоту*, специфическую театральность преподнесения материала и подчеркнутую звукоизобразительность, воспроизводит тембры типичного для региона инструментария. При этом автор соединяет национальные черты с приемами европей-

ского пианизма, методами формообразования и развития. Чэнь не ограничивается переложением популярных тем кантонской оперы, он переинтерпретирует, переосмысливает избранные мелодии, меняет их характер, обогащает гармонически, фактурно, темброво и регистрово, наполняя новым содержанием и вдыхая в них новую жизнь. Лирические и скерцозные образы миниатюр в полной мере соответствуют лирико-комическому содержанию многих спектаклей *юэцзюй*.

Композитору удалось воплотить в своих фортепианных пьесах характерные черты кантонской оперы и ее отдельных локальных разновидностей (*хуачао*): типовые напевы и их регистровое воплощение, созвучное женским и мужским голосам в опере; пентатонные и гептатонные лады (в частности, типичные для региона лады *ифань* и *чжэнсянь*, а также пятиступенные лады, обогащенные дополнительными тонами *жунь*, *цин-цзюэ*, *бянь-гун*); приемы орнаментики *маоту*; подражание тембрам кантонского инструментального ансамбля (*гаоху*, *янцин*, *пина*) и даже отдельным приемами игры на инструментах — *луньцзо*, *дачао*. В фортепианном наследии Чэнь Пэйсюня кантонские оперные мелодии получили второе рождение.

Примечания

¹ Название *юэцзюй* ведет свое происхождение от древнего государства Юэ (период Весен и Осеней, 721–481 гг. до н. э.), территория которого сегодня является провинцией Чжэцзян.

² Люй Вэньчэн (1898–1981) — композитор, исполнитель, вокалист кантонской оперы. В 1926 году он преобразовал традиционный *эрху*, заменив шелковые струны на металлические, разместив инструмент между коленями и настроив его квинтой выше. Новый инструмент, известный как *юэху* или *гаоху*, вскоре стал обязательным участником кантонского ансамбля. Люй также разработал распространенный ныне стиль исполнения, используя высокие позиции и выразительное *portamento*. Автор более 200 произведений для *гаоху*.

³ Пьеса «Осенняя луна в Пинху» была написана позже остальных, в 1975 году.

⁴ *Янцинь* — китайский струнный музыкальный инструмент, звук из которого извлекается ударами бамбуковых молоточков.

Список источников

1. Cantonese Opera: Performance As Creative Process / ed. by Bell Yung. Cambridge Studies in Ethnomusicology. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 205 p.
2. Kar L., Bren F. From Artform to Platform: Hong Kong Plays and Performances, 1900–1941. Hong Kong: International Association of Theatre Critics, 1999. 377 p.
3. Ho V. Understanding Canton: Rethinking Popular Culture in the Republican Period. Oxford: Oxford University Press, 2005. 537 p.
4. Jones S. Folk Music of China: Living Instrumental Traditions. Oxford: Oxford University Press, 1995. 422 p.
5. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония). СПб.: Планета Музыки; Лань, 2011. 544 с.
6. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века: дисс. ... канд. искусств. Н. Новгород, 2011. 301 с.

References

1. Yung, B. (ed.) (1989), *Cantonese Opera: Performance As Creative Process*. Cambridge Studies in Ethnomusicology, Cambridge University Press, Cambridge, United Kingdom.
2. Kar, L. and Bren, F. (1999), *From Artform to Platform: Hong Kong Plays and Performances, 1900-1941*, International Association of Theatre Critics, Hong Kong, China.
3. Ho, V. (2005), *Understanding Canton: Rethinking Popular Culture in the Republican Period*, Oxford University Press, Oxford, United Kingdom.
4. Jones, S. (1995), *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*, Oxford University Press, Oxford, United Kingdom.
5. U, Geng-Ir (2011), *Istoriya muzyki Vostochnoj Azii (Kitaj, Koreya, Yaponiya)* [History of East Asian Music (China, Korea, Japan)], Music Planeta muzyki, Lan', Saint Petersburg, Russia.
6. Pang, Cheng (2011), «The modal system of Chinese music and its implementation in the works of composers of the 20th century», Abstract of Ph. D. dissertation, musical art, Nizhny Novgorod, Russia.

Информация об авторе

Лю Цзе — аспирантка кафедры истории музыки

Information about the author

Liu Jie — Postgraduate student of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 28.12.2022; одобрена после рецензирования 13.03.2023; принята к публикации 24.03.2023.

The article was submitted 28.12.2022; approved after review 13.03.2023; accepted for publication 24.03.2023.