

Ли Цзяньфу

Китайская национальная опера байцзюй в культуре народности бай

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2018

Работа выполнена в Московском государственном университете имени
М. В. Ломоносова

Научный руководитель: доктор филологических наук,
профессор
Лободанов Александр Павлович

Официальные оппоненты: **Дулат-Алеев Вадим Робертович**
доктор искусствоведения, профессор,
Казанская государственная
консерватория имени Н. Г. Жиганова,
заведующий кафедрой истории
музыки

Алпатова Ангелина Сергеевна
кандидат искусствоведения, доцент,
Российская академия музыки имени
Гнесиных, профессор кафедры
теории музыки

Ведущая организация: Нижегородская государственная
консерватория имени М. И. Глинки

Защита состоится 19 февраля 2019 года в 15 часов на заседании
диссертационного совета Д 210.012.01, созданного на базе Российской академии
музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская 30/36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени
Гнесиных <https://gnesin-academy.ru/nauka/dissertatsionnyj-sovet/2018-10>

Автореферат разослан «_____» _____ 201_ года

Ученый секретарь
диссертационного совета



Пилипенко
Нина Владимировна

Общая характеристика работы

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

Народность бай издревле проживает на юге Китая в провинции Юньнань (в районах Юньнань-гуйчжоуского нагорья). Язык байцев принадлежит к тибето-бирманской группе сино-тибетской языковой семьи. Отличие языка байцев от языка народа хань наделило байцзюй диалектным интонационным колоритом. Удивительная музыкальность байцев нашла свое выражение не только в песенном, но и в инструментальном, танцевальном творчестве; она ярко проявилась в театральном искусстве, развивающемся, как полагают китайские ученые, со времен, предшествующих периоду Мин (1368–1644). Все эти составляющие национальной культуры байцев соединились в опере байцзюй. Ее культурная ценность была подтверждена Декларацией ЮНЕСКО № 19 (2008). Согласно ей байцзюй внесена в список мирового наследия охраняемых государством нематериальных культурных памятников¹.

Опера байцзюй — молодое явление китайской культуры. Своеобразие

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

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

В настоящее время в репертуаре байцзюй около 300 произведений. Примерно половина из них создана современными драматургами, авторы остальных опер, сочиненных ранее, неизвестны. Наиболее известны байцзюй «Хунсэсаньсянь» (红色三弦, «Красный саньсянь»; 1964, сценаристы Ян Юаньшоу 杨元寿, Ли Цинхай 李晴海, Сюэ Цзыянь 薛子言, Чэнь Син 陈兴), «Ванфуюнь» (望夫云, «Тучка, ждущая возвращения мужа»; 1980, сценаристы Ян Мин 杨明, Чэнь Син 陈兴, Чжан Цзичэн 张继成); «Цаншаньхоймэн» (苍山会盟, «Союз гор Цаншань») и «Агайгунчжу» (阿盖公主, «Принцесса Агай»: обе — 1984, сценарист Чжао Цзяньхуа 赵建华). Среди байцзюй, созданных в последние десятилетия, особенно любима и популярна «Циннуаньцаншань» (情暖苍山, букв. «Чувства согревают горы Цаншань») сценариста Вэй Шушэн (魏树生) и режиссера Ли Пэн (礼朋). Она была поставлена на сцене Театра народностей провинции Юньнань в 2001 году.

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

Степень разработанности темы исследования. Как уже говорилось,

наиболее исследованной областью музыкально-театрального искусства Китая в русскоязычной среде является пекинская опера. Ее исследованию посвящены книги С. А. Серовой «Пекинская музыкальная драма (середина XIX — 40-е годы XX в.)» (М., 1970) и Чжэн Лэй (в переводе на русский А. В. Борсука) «Традиционная китайская опера куньцзюй» (Пекин, 2001), а также несколько диссертаций: «Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера» Т. Б. Будаевой (М., 2011), «Пекинская опера как синтетическое сценическое действие» Жуань Юнчэнь (М., 2013), «Роль танца и пантомимы в музыкальной композиции пекинской оперы» Ли Чжао (СПб., 2001), «Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра» Сунь Лу (Н.-Новгород, 2016), Чжан Личжэнь «Современная китайская опера: история и перспективы развития» (СПб., 2010), «Китайская опера XX — начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта» Чэнь Ин (Н.-Новгород, 2015), «Эволюция образов и символов пекинской оперы в системе китайского пластического искусства» Фу Шуай (СПб., 2015). В научных работах названных авторов раскрываются характерные черты развития современной китайской оперы и некоторых ее разновидностей, но ни одна из них не посвящена искусству байцзюй.

Первые научные публикации о байцзюй появились в Китае в 1980-х годах. Весной 1988 года Бюро по вопросам культуры Дали-байского автономного округа организовало конференцию на тему искусства байцзюй. Она стала площадкой для глубокого обсуждения сущности байцзюй, ее истоков, преемственности и самобытности, актуальных проблем ее существования и др. Материалы этой конференции были отражены в ряде публикаций на китайском языке². Впоследствии китайские музыковеды рассматривали различные аспекты истории и теории байцзюй. Среди самых известных трудов китайских авторов можно назвать книгу Ян Сяофана и Ма Юнкана «Современное состояние оперы байцзюй» (Ся Гуань, 2006), статью Ян Юнчжуна «Обсуждение

² Большинство из них опубликовано в издании: Исследование национального искусства. 1988. № 5. (民族艺术研究. 1988. 05).

художественного стиля драмы байцзюй» (Пекин, 1995) и немногие другие.

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

Представляется необходимым сделать пояснение в отношении терминологии, касающейся определения жанра байцзюй. В данной работе мы используем для этого в качестве синонимичных два понятия: «музыкальная драма» и «опера». Они употребляются как синонимы в виду привычности для русской (и шире — европейской) культуры³. (Традиционность их употребления подтверждается названными выше русскоязычными источниками по истории пекинской оперы.) Вслед за понятиями «музыкальная драма» и «опера» в работу включены и связанные с ними «либретто» и «ария».

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

³ Это касается и другого традиционного для байцев жанра музыкально-драматического искусства — чуйчуй-цян. По отношению к нему в диссертации также употребляются выражения «музыкальная драма» и «опера».

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

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

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

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

- изучить историю и социокультурные особенности народности бай;
- исследовать народные песни, танцы и традиционную музыку религиозных церемоний байцев, а также китайскую музыкальную драму чуйчуй-цян (吹吹腔) и тексто-музыкальный эпический жанр дабэньцзюй (大本曲) как прообразы и источники байцзюй;
- исследовать обстоятельства возникновения байцзюй и историю ее развития;
- систематически рассмотреть различные составляющие оперы байцзюй: ее литературную и театральную-драматическую основы и все параметры ее музыкальной структуры;
- подробно проанализировать байцзюй «Тучка, ждущая возвращения мужа» как образец жанра;
- представить взгляд на оперу байцзюй «изнутри» процесса ее исполнения в виде кратких интервью с специализирующимися на ее интерпретации певцами и инструменталистами;
- дать краткую характеристику современному состоянию байцзюй и перспективам ее развития.

Методология и методы исследования. Методологической основой диссертации является комплексный подход: сочетание этнологического,

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

Материалами исследования являются:

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

— аудиовизуальные источники. В ходе исследования автор производил аудиозапись, сделал множество сценических фотоснимков представлений, актеров в костюмах и с гримом, музыкальных инструментов и др. (Приложения В, Г);

— исследования по истории, о чертах стиля, жанровых составляющих, по проблемам современного творчества в жанрах пекинской оперы и байцзюй;

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

технические особенности природы и исполнения жанра.

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

Основные положения, выносимые на защиту:

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

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

— тексты оперы байцзюй имеют ряд устойчивых характеристик, в частности, использование в них ханьского и байского языков и стихотворного размера шаньхуати (山花体);

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

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

Теоретическая и практическая значимость исследования

Материалы данной диссертации представляют интерес для музыковедов, этномузыковедов, этнографов, культурологов, востоковедов, переводчиков-китаистов. Сведения об опере байцзюй дополняют и обогащают представления о музыкальном театре Китая второй половины XX века, комплексный подход,

реализованный в диссертации, создает основу для дальнейшего изучения этого жанра и аналогичных музыкально-театральных феноменов. Они могут быть использованы в научных исследованиях по музыке и культуре народов Восточной Азии, в курсах истории зарубежной музыки, истории внеевропейских музыкальных культур, истории оперного искусства, специализированных курсах по китайской музыке, театру и музыкальному искусству в целом.

Степень достоверности и апробация результатов исследования

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

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

134–145].

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

Основное содержание работы

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, даются пояснения относительно терминологии, раскрывается степень изученности и научный контекст исследования, формулируются его цель, задачи и методы, раскрывается научно-практическая значимость.

Глава 1. Историко-культурный контекст развития байцзюй посвящена исследованию ее национальных истоков. В первом разделе главы говорится о **происхождении и социокультурных особенностях** создавшей ее народности бай — одной из древних народностей Китая. Байцзюй воплотила в себе многовековую историю и культуру байцев, предки которых жили в районе озера Эрхай со II века до нашей эры. Сюжеты нескольких известных байцзюй (например, «Княгиня Байцзе», 2006) основаны на событиях из истории народа бай. Само название жанра — «байцзюй» — происходит от иероглифа «бай» (白, «белый»), явившегося ключевым в различных вариантах самонаименований народности — байцзы (白子), байни (白尼), байхо (白伙).

Культура байцев проникнута религиозностью. Особое значение для них имеют учения буддизма и даосизма, наряду с ними распространены конфуцианство, а также культы местных Богов-покровителей. Традиционные верования байцев пронизывают их жизнь, становятся образом мысли, через призму которого воспринимаются жизненные реалии. Характерно, что религиозность байцев не приходит в противоречие с коммунистическим режимом и его идеологией.

Духовный элемент присутствует в искусстве байцев, причем его наличие не связано напрямую с культовым или светским назначением произведения искусства. В связи с этим и традиционный, и современный музыкальный театр

воспринимаются не как «развлечение», а как один из способов гармонизации общества, выражения религиозно-нравственных идей, героико-патриотических чувств, возвышенных лирических переживаний. В нем важен не столько эстетический, сколько морально-этический аспект воздействия на зрителей. Это проявляется и в либретто байцзюй, в которых всегда (вне зависимости от того, к какому времени относятся происходящие события) есть элементы притчи, духовного послания.

1.2. Песни и танцы народности бай. Песни народности бай можно разделить на три жанровые группы: бытовые, повествовательно-эпические и обрядово-религиозные. Различаясь по назначению и жанрам, народные песни байцев имеют общие черты в своем строении. Их тексты написаны, как правило, в строфической структуре и стихотворном размере шаньхуати⁴. Окончания строк связаны между собой рифмой.

Общей особенностью всех названных жанров является и их ладовая основа — традиционная для китайской музыки ангемитонная пентатоника, за каждым тоном которой закреплены определенные названия (гун, шан, цзюе, чжи, юй)⁵. В манере исполнения большинства песен преобладает так называемый «естественный» голос. (Заметим, что в байцзюй наряду с этой манерой используется также требующее особого искусства звучание «искусственного» голоса в высоком регистре, при котором «используется зажатая гортань и преимущественно головной резонатор»⁶). В зависимости от жанра песни, как правило, сопровождаются звучанием традиционных инструментов — струнного щипкового саньсянь или духового — сона. В сопровождении религиозных песен и церемоний звучат многие другие инструменты: духовые ди и гошань-хао, струнный смычковый инструмент эрху, гонг, различные разновидности барабанов и тарелок и т.д.

Танцы байцев, как правило, сочетают в себе пение и хореографическое

⁴ Чаще всего встречается структура шаньхуати из строф, включающих по четыре строки с количеством иероглифов 3+7+7+5 или 7+7+7+5.

⁵ В современной западной теории названия тонов китайской пентатоники соответствуют звукам «до», «ре», «ми», «соль» и «ля».

⁶ Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: автореф. дис. ... канд. искусств. МГК им. П. И. Чайковского. М., 2011. С. 13.

движение. В зависимости от назначения их можно разделить на две большие группы: танцы культа и танцы развлечения. В диссертации приводятся примеры танцев обеих групп.

Глава 2 Предшественники оперы байцзюй: чуйчуй-цянь и дабэньцзюй посвящена двум традиционным жанрам искусства байцев — чуйчуй-цянь и дабэньцзюй.

2.1. Опера чуйчуй-цянь как предшественница оперы байцзюй.

Время формирования и зрелости чуйчуй-цянь относят к периоду правления династии Цин (1644–1912). Например, в период Гуансюй правления Цин (1871–1908) в уездах Юньлун и Цзяньчуань округа Дали существовали соответственно любительские труппы Тандэнчуйчуй-цянь (汤邓吹吹腔业余剧团) и Сяучуйчуй-цянь (下坞吹吹腔业余剧团). Одновременно действовали и профессиональные театральные труппы, например, Юньлунчуйчуй-цянь (云龙吹吹腔剧团).

Музыкальная драма и особый стиль ее музыкального исполнения чуйчуй-цянь (吹吹腔, название образовано от слов «дуть» и «полость») получили свое наименование по мелодиям, которые исполнялись при сопровождении музыкально-театрального действия на духовых инструментах, прежде всего, на сона. Их первоначальной основой стала музыка, получившая распространение в округе Дали благодаря военным оркестрам Армии Большого Запада (大西军) под предводительством Чжан Сяньчжуна (1606–1647). Они принесли с собой музыкальный репертуар, характерный для центральных районов Китая. Соединившись с местными народными песнями и танцами, а также с местной профессиональной певческой традицией дабэньцзюй, эта музыка стала основой чуйчуй-цянь. Современные исследователи считают, что влияние на ее формирование оказали также музыкально-сценические жанры сицинь-цянь (西秦腔) и си-дяо (西调), ввезенные повстанческой армией во главе с генералом Чжан Сяньчжуном в сороковые годы XVII века.

Для записи текстов чуйчуй-цянь использовались ханьские иероглифы.

Содержание пьес обычно заимствовалось из сказаний народа хань, повествующих о дворцовой жизни крупных чиновников и о военных событиях. Строение чуйчуй-цян и стиль их исполнения были строго регламентированы, начиная с амплуа актеров (отражавшихся в рисунке их грима, костюма, жестыкуляции и др.) и заканчивая строением сцен, основанных на чередовании декламации, хореографического движения, пения и звучания музыкальных инструментов. Эта регламентированность исполнения выражалась, в частности, предписанием: «Во время пения — не играть [на инструментах], во время игры — не петь, во время пения — не танцевать»⁷.

Мелодический материал чуйчуй-цян основывался на трех видах напевов — *гаоцян* (高腔, «высокий») — взволнованный, передающий возмущение, полный эмоционального накала; *пинбань* (平板, — «ровный») — спокойный, повествовательный, характеризующий людей с высокими моральными принципами и *ицзыцян* (一字腔, «народный») — объединяющий речь и мелодию, подходящий для характеристики простолюдинов. (К этим напевам добавлялось множество вспомогательных.) Они воплощались в типовых мелодических моделях, обычно не являющихся оригинальными, а переходившими из оперы в оперу. Таким образом, мелодии чуйчуй-цян повторялись и представляли собой достаточно стабильный (хотя, конечно, варьируемый) репертуар шаблонных песенных образцов. Причем стихи писались на известные, заранее установленные мелодии.

2. 2. Дабэньцзюй как предшественник оперы байцзюй.

Этот раздел посвящен другому предшественнику оперы байцзюй — сказительному жанру народности бай дабэньцзюй (大本曲, букв. «большая песня» — «повествовательное», «нарративное» пение). Существуют несколько версий происхождения дабэньцзюй, относящих его создание к периодам династий Тан (618–907) или Мин (1368–1644). В исполнении дабэньцзюй участвуют певец-солист и аккомпанирующий ему саньсянь. Как следует из

⁷Цзяньфу Л. Музыка китайской драмы байцзюй в контексте экологии культуры: Дис. ... магистра музыковедения. Юньнаньский институт искусств. Куньмин, 2011. С. 8, 47.

названия, для дабэньцзюй характерны «долгие истории», повествовательные тексты в стихотворном размере шаньхуати. Мелодии дабэньцзюй строятся на основе варьирования девяти традиционных модусов. Существует и особый набор модусов, использующихся в инструментальном сопровождении. Содержание дабэньцзюй зафиксировано не полностью. Некоторые ситуации требуют от исполнителя импровизации.

Через пять лет после создания КНР в 1954 году была предпринята попытка создания музыкально-драматического произведения «Жушэцзяньхоу» (入社前后, букв. «До и после вступления в кооператив») на тему о кооперации в сельском хозяйстве с использованием мелодий дабэньцзюй. Впоследствии возникло еще несколько произведений такого типа. Сходные намерения стали поводом для создания байцзюй.

Глава 3. Байцзюй: исторический и теоретический аспекты.

3.1. Краткий исторический очерк оперы байцзюй повествует о создании в 1962 году профессиональной труппы байцзюй и в 1964 — первых известных произведений этого жанра, в числе которых был упомянутый выше «Красный саньсянь». Созданная по распоряжению Отдела пропаганды и агитации провинции Юньнань байцзюй активно развивалась на протяжении последующих десятилетий и существует вплоть до настоящего времени. Некоторый кризис в ее развитии наблюдался в период Культурной революции 1966–1976 годов, — в это время из-за деятельности «Сыжэньбан»⁸ многие драматурги, музыканты и артисты погибли, а труппа оперы байцзюй была распущена. Однако по окончании этого периода в 1977 году была восстановлена труппа оперы байцзюй и возобновлено творчество в этом жанре.

Наряду с сюжетами из жизни современного Китая, в байцзюй встречаются также исторические (например, упомянутая выше «Княгиня Байцзе») и основанные на легендах и мифах («Тучка, ждущая возвращения

⁸ «Сыжэньбан» («банда четырех») — группа высших руководителей Коммунистической партии Китая, выдвинувшихся в ходе Культурной революции как наиболее приближенные к Мао Цзэдуну лица в последние годы его жизни. Согласно официальной версии, после смерти Мао члены «банды четырех» намеревались узурпировать высшую власть, но были разоблачены и арестованы.

мужа»). Некоторые из этих сюжетов нашли более подробное освещение в следующем разделе диссертации.

3.2. Элементы оперы байцзюй.

Здесь последовательно рассматриваются основные составляющие байцзюй: ее литературная основа, танец, грим и — наиболее подробно — музыка.

3. 2. 1. Литературная составляющая оперы байцзюй. В этом разделе дается характеристика либретто байцзюй. Анализируется поэтический стиль либретто, характерной чертой которых являются живописная выразительность и метафоричность. Важной особенностью текстов байцзюй является также соединение китайского (ханьского) языка и его местного (байского) диалекта (в чем проявляется сходство с предшествовавшей байцзюй чуйчуй-цян). Речь героев байцзюй связана с их социальным статусом. Так, знатные люди произносят слова с использованием юньнаньского диалекта с акцентом народности бай (что свидетельствует о более высоком положении), а простолюдины — на чистом языке бай. Поскольку у байцев нет собственной письменности, в записи либретто используется общекитайское иероглифическое письмо. Однако на языке байцев иероглифы могут произноситься совершенно иначе, чем на ханьском. Таким образом, благодаря смешению языков байцзюй не только сохраняет национальные традиции, но и естественно воспринимается в широком общекитайском пространстве. Для байцзюй характерно использование стихотворного размера шаньхуати, заимствованного из народных песен и дабэньцуй. Материалом для анализа либретто становятся в этом разделе работы байцзюй «Княгиня Байцзе» и «Белая луна, белая сестра», анализируются также фрагменты байцзюй «Тучка, ждущая возвращения мужа», «Пара одиноких гусей», «Пейзаж Цанэр» и др.

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

Танцы имеют в байцзюй символическое значение, связанное с их традиционным восприятием в китайской культуре. Дается характеристика различных типов танцев, изображающих движения людей и животных.

Приводится классификация танцев, которые в связи содержанием можно разделить на два типа — повествовательные и лирические.

3. 2. 3. Театральный грим в традиционной китайской культуре и в опере байцзюй. Этот раздел представляет собой краткий очерк истории театрального грима в Китае. Акцентируется внимание на использовании разнообразных техник нанесения грима для показа различных амплуа героев и на символическом значении цветов грима, получившем воплощение в чуйчуй-цян и вслед за ней в байцзюй.

3. 2. 4. Музыкальная характеристика оперы байцзюй.

В исполнении музыки байцзюй участвуют солисты, хор и оркестр. Среди музыкальных номеров байцзюй преобладают сольные выступления певцов, называющиеся цюй (曲, «мелодия», «напев», «музыкальная пьеса»). По своей функции в байцзюй они напоминают арии в западной опере. Во время пения цюй действие останавливается, уступая место выражению внутреннего состояния героя.

3. 2. 4. 1. Строение мелодий оперы байцзюй в связи с ее прообразами в чуйчуй-цян и дабэньцюй. В этом разделе анализируются и подробно описываются характерные мелодические модели, заимствованные байцзюй из чуйчуй-цян и дабэньцюй. Среди рассматриваемых на примерах из различных байцзюй мелодических моделей — гаоцян, пинбань, дан-цян, люшуй-цян, дакубань, цуй-бань, иньян-бань, мацюе-дяо и другие.

3. 2. 4. 2. Инструментарий оперы байцзюй. Этот раздел посвящен разговору об оркестре. Звучание оркестра выполняет в опере байцзюй функцию связующего звена между всеми элементами представления: разговорными и мелодекламационными разделами, танцами, пантомимой, пением и т. д. В байцзюй нет присущего европейскому театру деления спектакля на акты, но при этом в ней прослеживается тенденция к группировке отдельных коротких сцен в более крупные разделы. Такие разделы начинаются и заканчиваются оркестровыми эпизодами. Все вместе инструменты играют только перед началом и в конце спектакля.

Музыкальные инструменты оперы байцзюй делятся на четыре группы: духовые (сона, ди, шэн, чжуди и др.), струнные щипковые (саньсянь, юэцин и др.), струнные смычковые (эрху, чжунху, гаоху и др.) и ударные (тангу, бангу, ло, бо, сяоча, тибань и др.). Все названные и некоторые другие инструменты получают в диссертации подробную характеристику с точки зрения строения, настройки, диапазона, особенностей нотации и приемов игры.

3. 2. 4. 3. Оркестр байцзюй как целое: организация совместного звучания. В этом разделе сделано несколько важных замечаний относительно оркестровой фактуры и взаимодействия оркестрантов в байцзюй. Одной из наиболее характерных ее черт является наличие лидирующего музыкального инструмента. Им, как правило, является саньсянь или сона. За координацию оркестровых музыкантов и певцов отвечает один из исполнителей на барабанах. Если ударные инструменты не участвуют в сцене, то роль руководителя берет на себя музыкант, играющий на саньсянь или сона.

Глава 4. Опера байцзюй «Тучка, ждущая возвращения мужа» как образец жанра посвящена подробному анализу названного произведения.

4. 1. История создания оперы. Рассматриваемое произведение — одно из самых известных в жанре байцзюй — было создано коллективом авторов в 1980 году, когда труппа байцзюй готовилась к выступлению на театральном фестивале в Пекине. Авторами постановки стали драматурги Ян Мин, ЧэньСин и Чжан Цзичэн, режиссер Чжан Шуюн и композитор Чжан Шаокуй. В главных ролях выступили Е Синьтао, Ян Юнчжун, Ма Юнкан, Дун Ханьсянь, Сунь Баохуа и Ян Бицзюнь. Постановка имела большой успех, подтвержденный рядом премий: государственной премией и премией провинции Юньнань среди литературных произведений национальных меньшинств (1981), премией за лучшую китайскую оперу и государственной почетной наградой за лучший сюжет произведения среди национальных меньшинств (1982).

4. 2. Сюжет и действующие лица. В этом разделе подробно излагается сюжет оперы, основанный на легенде из истории существовавшего на территории нынешнего Дали царства Наньчжао (738–902), и дается

характеристика партий главных героев — А Фэн и А Луна. Здесь же идет речь об исполнительской стилистике в партиях главных и второстепенных героев. В звучании голоса А Фэн (сопрано) и других женских персонажей оперы ясно прослушивается высокая форманта, основанная на звучании головного резонатора, в них заметны и черты искусственной манеры пения — особым способом сформированного «зажатого» звука. Важно, что эта манера общая и для их пения, и для произнесения драматических монологов и диалогов. Благодаря сходству фонации драматические и музыкальные фрагменты байцзюй сближаются. В партии А Луна (тенор), напротив, ощутима естественная манера пения: в ней не только почти отсутствует фальцетное и иное искусственное звучание, но и преобладают низкие ноты, выражающие его воинственность и мужественность. В ролях других персонажей (например, правителя Наньчжао) больше драматического произнесения текста, чем пения; в них есть и характерные, бытовые элементы, отсутствующие в возвышенных образах А Фэн и А Луна.

4.3. Анализ основных сцен байцзюй. Последующее изложение в соответствии с названием раздела представляет собой подробный и последовательный анализ сцен из оперы, состоящий из характеристики сценической ситуации, изложения содержания либретто, состава оркестра, структуры номера в целом, взаимодействия в нем персонажей (в случае, если их несколько), анализа стихотворного размера, метроритма, лада, строения мелодии (диапазон, лежащая в ее основе традиционная мелодическая модель) и состава оркестра.

В конце раздела подводятся итоги анализа. В качестве мелодических моделей байцзюй «Тучка, ждущая возвращения мужа» преобладают традиционные для байцев мелодии дабэньцзюй (даку-бань, цуй-бань и другие), мелодии из чуйчуй-цзян (в частности, гаоцзян) используются скорее как второстепенные. Ладовая организация всех музыкальных номеров представляет собой пентатонику с преобладанием лада юй и периодическим использованием ладов гун и чжи. Основным стихотворным размером является традиционный

шаньхуати и его варианты. В аккомпанементе используются музыкальные инструменты саньсянь, сона, юэцинь, эрху, чжунху, гаоху, чжуди, шэн, тибань, ца, бо, ло, тангу, баньгу. Функцию лидирующих инструментов в соответствии с традицией выполняют саньсянь и сона. Роль оркестра заключается в сопровождении певцов. При этом во время пения он, главным образом, дублирует вокальную мелодическую линию, поддерживая и «подсвечивая» ее дополнительными инструментальными тембрами. Кроме того, он играет во вступлениях, интерлюдиях и завершении многих вокальных номеров, причем эти разделы нередко составляют около половины всей продолжительности номера.

В **Заключении** диссертации на основании проведенного исследования делается вывод о значительной роли байцзюй в недавней истории и современной жизни китайского музыкального театра. Подтверждаются тезисы о том, что ее создание явилось проявлением успешной культурной политики коммунистического правительства КНР, направленной на поддержку и развитие культуры малых народностей Китая и о том, что залогом жизнеспособности байцзюй стала ее органическая связь с религиозными воззрениями и традиционным образом жизни байцев, а также с традиционными для Юньнань жанрами творчества — народными песнями, чуйчуй-цянь и дабэньцзюй. Подтверждается стабильность жанровых характеристик байцзюй и, в то же время, ее подвижность, способность к объединению старого и нового, способствующие ее процветанию, распространению и развитию.

Далее речь идет об угрозах, которым подвергается в современном мире традиционная культура байцев и байцзюй как ее часть. Вследствие изменения образа жизни бесспорным фактом становится безразличие жителей многих национальных районов к охране культурных традиций своих предков. Уход населения из деревень в индустриально развитые города, изменение привычек и обычаев провоцирует равнодушие к традиционным культурным ценностям. Их вытеснению из культурного пространства способствует и агрессивность СМИ, предоставляющих невзыскательному зрителю огромный выбор развлечений. В

сравнении с ними традиционные сюжеты и картины богатой и красочной байцзюй могут показаться архаичными, исторически ограниченными, закостенелыми.

Развитие байцзюй в последние десятилетия демонстрирует попытки реагировать на эти вызовы современности. Так, следуя запросам современного потребителя, сценаристы байцзюй стали создавать более короткие пьесы, прибегая к облегченным сюжетам, снимая «нагруженность» ассоциациями и символикой и избегая социальной значимости.

Вместе с тем, сознательно противостоя различным угрозам, создатели и исполнители байцзюй, а также представители науки стремятся целенаправленно сохранять ее традиции. Такая любовь к своей культуре и стремление развивать ее служат плодородной почвой для процветания искусства байцзюй в будущем.

Публикации по теме диссертации в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Джани-заде, Т. М., Ли Цзяньфу. Традиционно-региональные черты китайской оперы в музыкальной драме байцзюй / Т. М. Джани-заде, Цзяньфу Ли // Музыка и время. – 2017. – № 1. – С. 13–20. – 0.5 п.л.

2. Ли Цзяньфу. Музыкальные особенности традиционного исполнительского искусства Дабэнь-цюй / Цзяньфу Ли // Музыковедение. – 2017. – № 9. – С. 29–36. – 0.5 п.л.

3. Ли Цзяньфу. Музыкальная характеристика китайской традиционной драмы чуйчуй-цянь / Цзяньфу Ли // Музыковедение. – 2017. – № 12. – С. 12–21. – 0.5 п.л.

4. Ли Цзяньфу. Национальная опера китайской народности бай в исторической эволюции видов и музыкальных характеристик / Цзяньфу Ли // Музыка и время. – 2018. – № 1. – С. 12–16. – 0.3 п.л.

5. Ли Цзяньфу. Становление и развитие национального вида музыкальной драмы чуйчуй-цянь в области Дали в провинции Юньнань / Цзяньфу Ли // Обсерватория культуры. Журнал-обозрение РГБ. – 2018. – №1. – С. 106–111. – 0.3 п.л.

Другие публикации по теме диссертации (на китайском языке):

6. Ли Цзяньфу. Нынешнее состояние и перспективы исследования гуйчжоуского музыкального инструмента лушэн / Цзяньфу Ли // Народная музыка. 2014. – № 5. – С. 47–49. – 0.2 п.л. (李建富. 贵州芦笙舞乐文化研究综述// 民族音乐. – 2014. – № 5. P. 47–49).

7. Ли Цзяньфу. Музыка китайской оперы байцзюй в контексте экологии культуры: Дис. ... магистра музыковедения. Юньнаньский институт искусств. – 2011. – 64 с. – 3.8 п.л. (李建富. 文化生态学视野下的白剧音乐研究. 昆明. 云南艺术学院. 硕士, – 2011. – 64 p).

8. Ли Цзяньфу. Культурная целостность музыки в церемонии праздника

факелов / Цзяньфу Ли // Народная музыка. – 2009. – № 5. – С. 39–40. – 0.1 п.л. (李建富. 火把节仪式音乐中的文化认同// 民族音乐. – 2009. – № 5. P. 39–40) .

9. Ли Цзяньфу. Психологическое единство этнических групп в народной музыке церемонии жертвоприношения (на примере народности пуми деревни Цзинхуа села Хэсисянь округа Ланьпин) / Цзяньфу Ли // Народная музыка. – 2009. – № 6. – С. 43–44. – 0.1 п.л. (李建富. 祭祀仪式音乐中的族人心理认同—以兰坪县河西乡箐花村普米族为例// 民族音乐. – 2009. – № 6. P. 43–44) .

10. Ли Цзяньфу. Музыкальные секреты провинции Юньнань: о национальной музыке Юньнань в творчестве Чжан Синжун / Цзяньфу Ли // Народная музыка. – 2010. – № 3. – С. 71–72. – 0.1 п.л. (李建富. 乐识云南 — 张兴荣与云南民族音乐的不解之缘 // 民族音乐. – 2010. – № 3. P. 71–72) .

11. Ли Цзяньфу. Музыка народности бай в современном театральном действии (на примере театра в селе Сичжоу области Дали) / Цзяньфу Ли // Сценическое искусство. – 2010. – № 3. – С. 154. – 0.1 п.л. (李建富. 古戏台对白族民间音乐活态传承的现代价值 — 以大理喜洲镇古戏台为例 // 大舞台. – 2010. – № 3. P. 154) .

12. Ли Цзяньфу. Изучение музыки церемоний «Туйкоушэ» народов нама народности бай / Цзяньфу Ли // Сценическое искусство. – 2010. – № 9. – С. 33–34. – 0.1 п.л. (李建富. 白族那玛人“退口舌”仪式中的音乐调查 — 以兰坪县河西乡河东村为例 // 大舞台. – 2010. – № 9. P. 33–34) .

13. Ли Цзяньфу. Изучение духовной музыки народности бай воплощенной в сценическом искусстве / Цзяньфу Ли // Популярная литература и искусство. – 2010. – № 4. – С. 135. – 0.1 п.л. (李建富. 戏台之上的白族祭祀音乐考察 // 河北：大众文艺. – 2010. – № 4. P. 135) .

14. Ли Цзяньфу. В поисках жемчужины: песни и танцы «Ачимугуа» народности Лису района Ечжи города Вэйси/ Цзяньфу Ли // Северная музыка. – 2010. – № 8. – С. 37. – 0.1 п.л. (李建富. 寻访深谷里的遗珠 — 维西叶枝镇傈僳歌舞“阿尺目刮” // 北方音乐. – 2010. – № 8. P. 37) .

15. Ли Цзяньфу. Значение музыки народности Лису в современности / Цзяньфу Ли // Сценическое искусство. – 2011. – № 2. – С. 120–121. – 0.1 п.л. (李建富. 变迁中的傈僳族音乐的当代价值 // 河北：大舞台. – 2011. – № 2. P. 120–121).