

Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 97–103
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2024, vol. 12, no. 1, pp. 97–103
ISSN 2308-1031

© Лэн Тяньцзэ, 2024

УДК 781.2

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-97-103

ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ФЛЕЙТЫ ЦЮЙДИ В КУНЬШАНЬСКОЙ ОПЕРЕ

Лэн Тяньцзэ¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена традиционной китайской опере – куньшаньской, которая считается «прародителем» известной пекинской оперы и внесена в список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. Актуальность исследования определяется тем, что ставится большое количество постановок куньшаньской оперы в КНР и за рубежом, интерес ученых к ней возрастает с 2010 г., при этом часть исследований являются общеисторическими, а часть – работы на смежную тему, в которых упоминается этот тип оперы. Изучение фокусируется на особенностях применения флейты *цюйди* в куньшаньской опере. Цель статьи – определить принципы применения флейты *цюйди* в опере, особенности ее взаимодействия с голосом и инструментальным ансамблем, а также навыки, необходимые флейтисту. Исследование проводилось при помощи исторического и аналитического методов. Результаты показывают, что в мелодическом материале флейты *цюйди* в куньшаньской опере ярко выражена имитация пения, в связи с чем исполнителю нужны особые навыки, которые включают не только умение игры на флейте, но и знание сюжета оперы и особенностей оперного пения куньшаньской оперы, а также владения навыком чтения нотации *гоньче* и умения координировать других исполнителей.

Ключевые слова: Пионовый павильон, принцип «интерпретации иероглифов», китайская традиционная опера, куньшаньская опера, куньцзюй, флейта *цюйди*

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Лэн Тяньцзэ. Особенности применения флейты *цюйди* в куньшаньской опере // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 1. С. 97–103. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-97-103.

THE USE THE QUDI FLUTE IN THE KUNQU OPERA: SPECIFIC FEATURES

Leng Tianze¹

¹ A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the traditional Chinese opera – Kunqu Opera, which is considered the "progenitor" of the famous Beijing Opera. It is included in the UNESCO Intangible Cultural Heritage List. The relevance of the study is determined by the fact that a large number of productions of the Kunqu Opera are now being staged in China and abroad. Also the research interest in it has been growing since 2010. At the same time most of the studies are general historical research or are just a mention of this opera type in works on a related topic. This study focuses on the peculiarities of the use of the QuDi flute in the Kunqu Opera. The purpose of the article is to determine the principles of using the QuDi flute in opera, the features of its interaction with the voice and instrumental ensemble, as well as the skills which are necessary for a flutist. The study was conducted using

historical and analytical methods. The results of the study show that the imitation of singing is clearly expressed in the melodic material of the QuDi flute in Kunqu Opera, and therefore the performer needs special skills, which include not only the ability to play the flute, but also knowledge of the plot of the opera and the peculiarities of opera singing of the opera, as well as possession of the skill of reading notation and the ability to coordinate other performers.

Keywords: Peony Pavilion, principle of “interpretation of hieroglyphs”, Chinese traditional opera, Kunqu opera, Kunqu, QuDi flute

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Leng Tianze (2024), “The use the Qudi Flute in the Kunqu Opera: specific features”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 97–103. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-97-103.

Актуальность исследования определяется тем, что ставится большое количество постановок куньшаньской оперы (Куньцюй) в КНР и за рубежом. Интерес ученых к этому типу оперы возрастает с 2010 г., при этом часть исследований (особенно русскоязычных) общесторические, а другая часть – труды на смежную тему, которые содержат лишь упоминания этого типа оперы. Опера известна в Китае со времен династии Мин, включена в список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. Появляются новые постановки, новые молодежные интерпретации классических произведений.

Статья посвящена особенностям исполнения на флейте *цюйди* в куньшаньской опере. Искусство исполнения на данном типе флейты непростое, и от флейтиста требуются не только профессиональное владение флейтой *цюйди*, но и знание особенностей и принципов, сложившихся в данном типе традиционной китайской оперы. В Китае флейтиста, который исполняет основную мелодию в куньшаньской опере, называют мастером игры на флейте, т.е. по сути он исполняет обязанности концертмейстера группы в западном оркестре или даже, можно сказать, является дирижером оркестра. Поэтому флейтиста также называют «пайсянь» («拍先»), что в дословном переводе с китайского означает «сначала отбивать такт». Пайсянь помимо превосходных навыков игры на флейте обладает знаниями о куньшаньской опере, а также навыком чтения нотации *гоньче* (тради-

ционная нотация китайской музыки иероглифами).

Настоящую тему изучали китайские исследователи Ван Вэй, Оуян Ивэнь, Чжао Юэ, Цзоу Цзяньлян. Первые труды об особенностях куньшаньской оперы были созданы Вэем Лянфу (1489–1566) из династии Мин, считающегося непосредственным создателем этого типа оперы, и влияние которого на художественный стиль куньшаньской оперы неоспоримо. На русском языке существуют общесторические статьи об этом типе оперы Ван Пэйи, Т.Б. Будаевой, Лу Цуна. Появляются первые исследования о специфических аспектах данной оперы и на русском языке, например, помимо работ автора данной статьи, в 2023 г. опубликована статья Ли Цзяхуэй об особенностях оркестровой партии в этой опере.

Цель статьи – определить основные принципы взаимодействия флейты *цюйди* с другими элементами куньшаньской оперы и необходимые флейтисту в связи с этим навыки. Задачи исследования: выявить и сформулировать принципы использования флейты *цюйди* в куньшаньской опере; навыки, которые необходимы флейтисту в связи с этими принципами; определить взаимодействие флейтиста и певца. Методы исследования: исторический, аналитический. Методологической основой стали исследования о куньшаньской опере и флейте *цюйди* на русском и китайском языке, а также видеозапись и партитура молодежной постановки¹ оперы «Пионовый павильон».

Историю взаимоотношений между флейтой *цуйди* и куньшаньской оперой можно проследить до раннего периода династий Сун и Юань (960–1368), когда процветало песенно-повествовательное искусство (*цыцуй* – 词曲). Как отмечает исследователь Оуян Ивэнь, вследствие культурного взаимодействия и влияния региональной культуры, в местных операх стали использовать бамбуковую флейту (2018, с. 57). Академические круги склонны считать историческим поворотным моментом в куньшаньской опере влияние Вэй Лянфу (魏良辅) из династии Мин (1368–1644), благодаря которому в южную куньшаньскую оперу вошли музыкальные инструменты, в частности, флейта *цуйди*. Так, Т.Б. Будаева пишет: «Качественное изменение напев куньшань претерпел в XVI веке, когда певец Вэй Лянфу 魏良辅 (1489–1566) в течение 10 лет совместно с другими музыкантами работал над усовершенствованием напева куньшань. В результате родился напев шуймодяо, отличавшийся плавностью, гибкостью и утонченностью мелодического рисунка» (2015, с. 403). Лу Цун характеризует вклад Вэй Лянфу следующим образом: «В период Цзяцзин династии Мин Вэй Лянфу – выдающийся оперный музыкант – реформировал и обновил ритм и вокальную манеру пения куньшаньской оперы, используя выразительность южных мелодий, плавность самой куньшаньской каденции и структурную строгость северных мелодий, а также обогатил оркестровую составляющую» (Лу Цун, 2022, с. 165).

Приятное для слуха сочетание звучания флейты и пения стало причиной того, что они объединились в этом виде искусства, и остались в нем на длительный период. Так, Чжао Юэ отмечает, что «длинные певучие тона, издаваемые духовыми инструментами из бамбука (такими, как флейты *цуйди* и *сяо*), являются продол-

жительными и подчеркивающими все богатство мелодии, пропорционально сочетаются с прерывистыми и стаккатными движениями в музыке щипковых струнных инструментов и сливаются в унисон с человеческим голосом» (2013, с. 2).

Рассмотрим подробнее несколько особенностей исполнения на флейте *цуйди* и ее взаимодействие с другими музыкальными инструментами и голосом в куньшаньской опере на примере современной молодежной версии «Пионового павильона», поставленной в 2004 г. оперным театром «Сучжоу Куньшань». Постановщиком стал известный тайваньский ученый Бай Сяньюн, а музыкальным руководителем и дирижером – известный в Китае композитор Чжоу Юлян. В 2015 г. партитура этой версии была опубликована университетом Сучжоу².

Как отмечает Ван Вэй, флейта *цуйди* редко звучит соло в традиционных куньшаньских оперных спектаклях. Обычно это происходит в начале вступления и иногда – в интермедиях. В основном же она сопровождает пение, на флейте исполняется та же мелодия, что и у певца. Иногда в современные оперы включают эпизоды исполнения соло флейты *цуйди*, что еще больше подчеркивает ведущую роль этого музыкального инструмента среди других. Добавление сольных интермедий «берет начало из культуры западных оркестров и форм оперного сопровождения» (Ван Вэй, 2012, с. 99).

Например, в «Прологе» (первом стихе, 《牡丹亭》第一折【标目】)³ молодежной версии «Пионового павильона» аккомпанемент оркестра представляет собой сочетание флейты *цуйди* в строе соль⁴ и губного органа *шэн*. При игре на флейте требуется строгий контроль окраски звука и звуковысотности, так как она толстая и длинная, т.е. поток воздуха в ней достаточно большой, поэтому при неправильном использовании дыхания

тембр будет колебаться. А при проблемах с тембром исполнителю не удастся достичь необходимого эффекта. Если же все точно выверено, то звучание флейты в сочетании со свободным ритмическим движением (санбан 散板) в высоком регистре и медленным темпом (адажио) помогает актерам выразить нужные эмоции, что производит неизгладимое впечатление на публику, позволяет заинтересовать слушателей.

В молодежной версии «Пионового павильона» постановщики также применяют обновленные, современные стили аккомпанемента для флейты, например, используя контраст: противопоставление подчеркнуто высокого звука флейты среднему и низкому диапазонам. Эти новшества флейтового сопровождения, отличные от прежних, традиционных, хорошо вписываются в развитие сюжета, и, по мнению Цзоу Цзяньляна, это создает ощущение «сказочной музыки, летающей повсюду» (2009, с. 124). Однако достичь подобного эффекта не так просто, для этого исполнителю требуются специальные навыки.

Рассмотрим, как сочетаются голос и мелодия флейты в этой постановке. Посредством анализа одной из самых известных арий «Пионового павильона» – арии «Zào luō páo» (皂罗袍)⁵ из десятой сцены «Сон», можно выявить особенности их взаимодействия. Музыка арии плавная и элегантная, используется основная флейта *цуйди* (большая *ди*) в строе ре. Здесь у исполнителя всегда должен быть мелодичный и ровный звук, соответствующий силе голоса певцов, темпу, а также всем изменениям мелодии, в том числе украшениям. Мелодия флейты должна полностью совпадать с мелодией пения, и только таким образом можно достичь необходимого художественного эффекта.

В реальном исполнительском процессе в силу разных причин невозможно, что-

бы актер в точности на каждом из представлений исполнял совершенно идентично одну и ту же мелодию: возможны незначительные различия, иногда даже изменения в ритме и тональности, что не является чем-то необычным в этом типе оперы. Это требует от флейтиста быстрой реакции и одновременно точной передачи информации остальным музыкантам, чтобы инструментальное сопровождение соответствовало голосу.

Как отмечает китайский исследователь Оуян Ивэнь, в основе взаимодействия инструментального сопровождения флейты *цуйди* и пения в куньшаньской опере лежат два принципа, которые сформировались в этом виде искусства не сразу, а в результате развития и совершенствования. Когда куньшаньская опера постепенно обрела известную нам форму в середине и конце династии Мин, стало принято исполнять ее, следуя принципам «интерпретации иероглифов» («依字行腔») (Оуян Ивэнь, 2018, с. 57) и «единства внешнего ритма и внутренней ритмичности (структуры)». Постепенно эти принципы закрепились, что повлияло на конкретные способы применения флейты *цуйди* в куньшаньской опере. Несомненно, мастер игры на флейте обязан знать их и следовать им в процессе исполнения оперы.

Так называемый принцип «интерпретации иероглифов» изначально был важнейшим творческим подходом при сочинении музыки в Китае. Он требовал от композитора создания определенной мелодии и музыкальной формы. В то же время в процессе исполнения текст, предложенный композитором, мог быть изменен исполнителями. Подобный подход можно сравнить с украшениями эпохи барокко: основная мелодия была записана, но исполнитель мог украшать ее по собственному желанию, композитор не указывал точных штрихов. Реформируя

традиционный подход, Вэй Лянфу создал существующий способ написания оперной партитуры в соответствии с методом «исполнения мелодии в соответствии с произношением» («依腔传字») (Оуян Ивэнь, 2018, с. 58), сделав этот метод новым вариантом создания куньшаньской оперы. Согласно принципу «интерпретации иероглифов» мелодия должна была подчеркивать точность произношения текста, а метод «исполнения мелодии в соответствии с произношением» заключался в использовании четырех тонов китайских звуков для создания мелодии. В десятой статье труда о куньшаньской опере «Нанси Иньчжен» Вэй Лянфу отмечает: «Пять звуков и четыре тона преобладают в культуре, но четыре тона недостаточны, а пять звуков бесполезны» (цит. по: (Оуян Ивэнь, 2018, с. 58)). Четыре тона в данном случае – это не тоны китайского языка, основанные на пекинском диалекте путунхуа, а древние тоны, схожие по звучанию с первым (ровным), вторым (восходящим) тонами и их интерпретациями. Мастер флейты должен был знать эту особенность создания мелодии и выстраивать свое исполнение согласно этим правилам. Такой подход поддерживал триединство композиции, пения и инструментального исполнения, сложившееся в куньшаньской опере.

Использование флейты *цуйди* в куньшаньской опере также требует применения принципа объединения внешнего ритма и внутренней ритмичности произведения (метра). Чувство ритма, которому следует китайская традиционная музыка, сильно отличается от модели западной музыки, основанной на нотном стане и строгом метре. В китайской музыке сохраняется высокая степень согласованности в стремлении к единству внешнего ритма и внутренней ритмичности произведения. Это означает, что художественные характеристики и выра-

зительные темы оперы определяют внешние нормы использования флейты *цуйди*, в то время как музыкальные характеристики и художественные особенности самого исполнения становятся движущей силой куньшаньской оперы. Таким образом, все элементы оперы взаимодействуют друг с другом, что происходит за счет понимания каждым исполнителем «внутренней структуры», на которой держится произведение, но которая не указывается в традиционной китайской оперной нотации.

Описанные нами принципы исполнения оперы доказывают, что флейтист должен знать больше, чем просто исполнитель. Он должен понимать содержание сценария оперы; правила и особенности оперного пения в куньшаньской опере; уметь дирижировать инструментальным ансамблем. Так как при отсутствии этих навыков он не сможет добиться удачного аккомпанемента и адаптировать инструментальное сопровождение к вокальной партии. А это сочетание является одним из важных отличительных моментов куньшаньской оперы, ее ключевой особенностью. С этой точки зрения функция мастера игры на флейте намного шире, чем у дирижера оркестра в западной музыке: помимо того, что он отвечает за точность музыкального исполнения инструментального ансамбля (например, громкость, артикуляцию), он также играет роль при создании «атмосферы всей группы и даже влияет на актеров на сцене» (Ван Вэй, 2012, с. 100).

Проанализированные материалы о функции и особенностях флейты *цуйди* в куньшаньской опере показывают, что независимо от типа аккомпанемента, исполнителю нужны особые навыки, которые включают не только умение игры на флейте, но и знание сюжета оперы и особенностей оперного пения, а также владения навыком чтения нотации *гоньче*

и умения координировать других исполнителей. Мастер игры на флейте должен в полной мере проявиться как профессиональный исполнитель и как талантливый и чуткий дирижер, который способствует слиянию пения и инструментального сопровождения. Для этого необходимо зна-

ние самой мелодии и особенностей произношения певца, украшения мелодии. Сама же флейта в итоге становится «вторым голосом» куньшаньской оперы – она имитирует пение и сопровождает голос в точности, лишь изредка на флейте исполняются сольные партии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Партитура китайской оперы для каждой постановки обычно индивидуальна, так как постановщики выбирают определенные сцены. В данном случае композитор обработал музыкальный материал, поэтому у постановки существует отдельная партитура.

² 周友良. 青春版《牡丹亭》全谱[M]. 苏州大学出版社, 2015. 264 с. (Полная партитура молодежной версии «Пионового павильона» (с компакт-диском) / под ред. Чжоу Юляна. Сучжоу: Изд-во ун-та Сучжоу, 2015. 264 с.).

³ Всего в «Пионовом павильоне» 55 сцен. Список сцен и текст см.: 牡丹亭 // 古诗文网. URL: [https://](https://so.gushiwen.cn/guwen/book_46653FD803893E4FB1C9C8196791A835.aspx)

so.gushiwen.cn/guwen/book_46653FD803893E4FB1C9C8196791A835.aspx (дата обращения: 11.05.2023).

⁴ Строй и тип китайской флейты определяет не только звуковисотность, но и тембр, в связи с чем его упоминание важно. В данном случае применяется именно большая бамбуковая флейта (большая ди) в строе соль. В Китае существует также малая ди, но в куньшаньской опере она обычно не использовалась.

⁵ Видеозапись арии см.: 青春版《牡丹亭·皂罗袍》 // Bilibili. URL: https://www.bilibili.com/video/BV15s411K7oA/?spm_id_from=333.788.videocard.13 (дата обращения: 11.05.2023).

ЛИТЕРАТУРА

Будаева Т.Б. Истоки пекинской оперы: музыкальная драма куньцюй // Общество и государство в Китае. 2015. № 2. С. 402–409.

Лу Цун. Исполнительские особенности оперы куньцюй: исторический и современный аспекты // Университетский научный журнал. 2022. № 69. С. 164–171. DOI 10.25807/22225064_2022_69_16.

王玮. 昆曲曲笛研究. Diss. 南京艺术学院, 2012. 164. (Ван Вэй. Исследование флейты цюйди в опере Куньцюй: дис. Нанкин: Нанкинский университет искусств, 2012. 164 с.).

欧阳宜文. 曲笛在昆曲中的应用研究[J]. 中国京剧, 2018(9): 56–59. (Оуян Ивэнь. Исследование по применению Цюйди в Куньцюй // Китайская пекинская опера. 2018. № 9. С. 56–59).

邹建梁. 竹笛在昆剧青春版《牡丹亭》中的艺术地位[J]. 剧影月报 · 2009 (02):124. (Цзоу Цзяньлян. Художественный статус бамбуковой флейты в молодежной версии оперы Куньцюй «Пионовый павильон» // Ежемесячный драматический фильм. 2009. № 2. 124 с.).

赵越. 《论当代中国曲笛音乐与昆曲音乐的关系》Diss · 南京师范大学 · 2013 · 76页. (Чжао Юэ. Обсуждение связи флейты Цюйди и Куньшаньской оперы в современном Китае: магистерская дис. Нанкин: Нанкинский педагогический университет, 2013. 76 с.).

REFERENCES

Budaeva, T.B. (2015), "Origins of the Peking opera: the musical drama Kunqu", *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae* [Society and government in China], no. 2, pp. 402–409. (in Russ.)

Lu Cong (2022), "The performance characteristics of Kunqu opera: historical and contemporary aspects", *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University scientific journal], no. 69, pp. 164–171. DOI 10.25807/22225064_2022_69_16. (in Russ.)

Ōuyáng Yíwen (2018), *Qū dí zài kūnqǔ zhōng de yìngyòng yánjiū* [Research on the application of Qudi in Kunqu opera], *Zhōngguó jīngjù* [Chinese Peking opera], no. 9, pp. 56–59. (in Chin.)

Wáng Wei (2012), *Kūnqǔ qǔ dí yánjiū* [Research on Kunqu Opera and Flute.], Thesis, Nanjing University of the Arts, 164 p. (in Chin.)

Zhào Yue (2013), *Lùn dāngdài zhōngguó qǔ yīnyuè yǔ kūnqǔ yīnyuè de guānxì* [On the relationship between contemporary Chinese Qu music and Kunqu opera music], Master's Thesis, Nanjing Normal University, 76 p. (in Chin.)

Zōu Jiànliáng (2009), *Zhū dí zài kūn jù qīngchūn bǎn "mǔdān tíng" zhōng de yìshù dìwèi* [The artistic status of the bamboo flute in the youth version of Kunqu opera "The Peony Pavilion"], *Jù yǐng yuè bào* [Drama movie monthly], no 2, 124 p. (in Chin.)

Сведения об авторе

Лэн Тяньцзэ, аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: handsometianze@163.com

Author Information

Leng Tianze, post-graduate at the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

E-mail: handsometianze@163.com

Поступила в редакцию 29.06.2023

После доработки 23.02.2024

Принята к публикации 28.02.2024

Received 29.06.2023

Revised 23.02.2024

Accepted for publication 28.02.2024