

ЧЭНЬ ЮЙЦИ, А. Б. БОРОДИН

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЕ (НА ПРИМЕРЕ ФЛЕЙТЫ ДИ)

В статье последовательно рассматриваются функциональные особенности традиционных духовых инструментов в пекинской опере, которая считается «национальной драмой» Китая. Анализ основных источников в этой области показывает, что существующие исследования ограничиваются простой классификацией сценариев использования и исполнительских приемов духовых инструментов без дифференциации их функций. Предпринимаемые изыскания опираются на сборники *цуйпай* для китайских национальных духовых инструментов (эти сборники представляют собой не просто напевы, но основу китайской музыки, своего рода древние паттерны, на базе которых создаются целые музыкальные произведения), а также на видеоматериалы ряда классических пекинских опер. С опорой на три функциональных аспекта, указанные Е. Назайкинским: коммуникационный, тектонический и семантический, – определяются функции одного из основных духовых инструментов пекинской оперы – флейты *ди*, анализируются предназначаемые для нее партии. Результаты изысканий показывают, что применение национальных духовых инструментов в пекинской опере имеет существенное значение не только для развития сюжета и поддержания повествовательной динамики, но и для выражения душевных переживаний персонажей, раскрытия их характерных черт, усиления сценической выразительности. Флейта *ди*, как правило, не выполняет коммуникативной функции. В рамках тектонической функции она аккомпанирует вокальной партии в трех специфических случаях: в жанрах куншаньской оперы, фрагментах в стиле *чуйцян* и фольклорных эпизодах *цзяцян сяодяо*. Ее семантическое значение в основном проявляется в танцевальных, пиршественных, церемониальных, божественных, комических, бытовых и лирических сценах. Кроме того, в работе приведены примеры пересечения различных функций, которые в определенных случаях образуют неразрывное единство.

Ключевые слова: пекинская опера, национальные духовые инструменты, флейта *ди*, коммуникативная функция, тектоническая функция, семантическая функция, *цуйпай*.

Для цитирования: Чэнь Юйци, Бородин А. Б. Особенности функционирования национальных духовых инструментов в пекинской опере (на примере флейты *ди*) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 80–88.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_80

CHEN YUQI, A. BORODIN

M. Mussorgsky Ural State Conservatory

FUNCTIONAL CHARACTERISTICS OF NATIONAL WIND INSTRUMENTS IN PEKING OPERA (ON EXAMPLE OF THE DIZI FLUTE)

The article sequentially examines the functional characteristics of traditional wind instruments in Peking opera, regarded as China's "national drama." An analysis of the principal studies in this field demonstrates that existing research has largely been limited to classifying performance contexts and playing techniques of wind instruments without distinguishing their specific musical functions. The present study draws upon collections of *qipai* for Chinese traditional wind instruments (these collections represent not simply tunes, but the foundation of Chinese music, a kind of ancient patterns, on the basis of which entire musical works are created), as well as on video materials of a number of classic Peking operas. Building upon the three functional dimensions of music identified by E. Nazaikinsky – communicative, tectonic, and semantic – the article defines the functions of one of the principal wind instruments of Peking opera, the *dizi* flute, and analyzes the musical parts written for it. The findings demonstrate that traditional wind instruments in Peking opera play a significant role not only in advancing the dramatic narrative and maintaining its

dynamic development, but also in expressing the emotional states of characters, revealing their distinctive traits, and enhancing the expressive impact of the stage performance. The study shows that the *dizi* generally does not perform a communicative function. Within its tectonic function, it accompanies the vocal line in three specific contexts: in passages derived from Kunshan opera, in sections written in the *chuqiang* style, and in folk episodes belonging to the *zaqiang xiaodiao* tradition. Its semantic function is manifested primarily in dance, banquet, ceremonial, divine, comic, everyday-life, and lyrical scenes. In addition, the article presents examples illustrating the interaction and overlap of different functions, which in certain contexts form an inseparable whole.

Keywords: Peking opera, traditional Chinese wind instruments, *dizi* flute, communicative function, tectonic function, semantic function, *qupai*.

For citation: Chen Yuqi, Borodin A. Functional characteristics of national wind instruments in Peking opera (on example of the *dizi* flute). In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 2. Pp. 80–88.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_80

Пекинская опера является заметным явлением в мировой культуре. В связи с немногочисленным составом оркестра каждый участник занимает важное место в формировании звукового образа спектакля. Одна из ключевых секций в традиционном оркестре пекинской оперы – духовая, которая состоит всего из двух инструментов, резко отличающихся по своим акустическим характеристикам. Поэтому выяснение функциональных особенностей одного из них, флейты *ди*¹, становится интересной задачей.

Некоторые китайские ученые провели следующие исследования функций духовых инструментов в пекинской опере. Лю Цзидянь в книге «Введение в музыку пекинской оперы» полностью опубликовал ноты трех *цуйтай*² для флейты и пояснил их применение в сценах пира, танца и переодевания [1, с. 103–107]. Ян Сяохуэй, Хэ Цюнь и Ци Хуань в четвертой главе работы «Базовый курс по музыке пекинской оперы» представили ноты 19 напевов для *ди* и кратко описали их назначение [2, с. 211–225]. У Чунли и Чжан Юйцы представили анализ эпизодов с духовыми инструментами в книге «Краткий сборник *цуйтай* пекинской оперы», где отвели две главы подборке напевов для *сонь*³ и *ди*, а также перечислили условия их включения в музыкальную ткань спектакля в четырех основных категориях: торжественные церемонии, большие массовые сцены, пластические эпизоды (для выражения содержания драмы актеры используют только движения), инструментальные фрагменты (звучит музыка без пения и монологов) [3, с. 10–11, 18–116].

Поскольку пекинская опера вобрала в себя лучшие черты традиционных оперных жанров Китая, необходимо рассматривать ее в общем контексте китайского традиционного театра. Как отмечают вышеупомянутые авторы, явления, описанные в следующих трех источниках, относятся также и к пекинской опере. В статье

«Применение *ди* и техника игры на ней в оперном исполнительстве» Сун Юнь определяет роль данного инструмента как аккомпанирующую, поддерживающую певческий голос, помогающую раскрытию драматургии спектакля, создающую необходимую атмосферу [4, с. 145–146]. У Лижун выявила два подхода к трактовке флейты: лирическую – с акцентом на тембр и выразительность (в Южном Китае), и техническую – с упором на артикуляцию языка и виртуозность (в северной части страны) [5, с. 71]. В статье «Анализ исполнительских особенностей *цуйди* (один из видов флейты *ди*) в аккомпанементе куньшаньской оперы» Чэнь Юэ описывает четыре наиболее часто используемые техники исполнения на флейте в куньшаньской опере: вибрато, *дзинь*⁴, *даинь*⁵ и *цзэнбинь*⁶ [6, с. 176–182].

Таким образом, современные исследования в основном сосредоточены на первоначальной систематизации применения духовых напевов, кратком описании сценариев их использования и технических аспектах исполнения, при этом системная функциональная классификация до сих пор не введена в научный оборот.

Как отмечает Е. Назайкинский, «из всего множества систем, в которые входят разделы композиции и сама композиция в целом, наиболее важны три: коммуникативная, тектоническая и семантическая. Они соответствуют рассмотренной в связи со строением музыкального произведения триаде “контекст – текст – подтекст”» [7, с. 102]. Коммуникативная функция, по идее автора, означает способ развертывания художественного содержания во времени для слушателей, ее суть заключается в организации процесса восприятия. Тектоническая функция относится к временной организации и структурированию самого музыкального материала и направлена на создание дифференцированной целостности и художественного единства произведения, обеспечивая стройность

и соразмерность музыкальной формы. Семантическая функция подразумевает внутреннюю логику и выразительное значение, которое несет в себе музыка, воплощая определенные эмоции, сцены, характеры персонажей и т. д. [7, с. 103–105]. Данная триада функций представляется основой для системного теоретического подхода применительно к анализу многогранной роли музыки в драматическом искусстве. Указанная типология Е. Назайкинского перенесена авторами настоящей статьи из области формообразования в исполнительскую сферу, поскольку в пекинской опере партия духового инструмента функционирует как полноценный компонент драматургии, активно участвующий в управлении вниманием слушателя (коммуникация), организации сценического времени (тектоника) и воплощении образно-смыслового содержания (семантика).

Таким образом, в данном исследовании на примере флейты последовательно в рамках трех функциональных аспектов (коммуникативного, тектонического и семантического), проводится детальная классификация и описание роли духовых инструментов в пекинской опере. Все нотные примеры без указания источников заимствованы из работы «Базовый курс по музыке пекинской оперы» [2, с. 211–222]. Они переведены в европейскую нотолинейную систему одним из авторов данной публикации (Чэнь Юйци).

Пекинская опера как жанр не имеет конкретного авторства, поэтому все примеры в предлагаемой статье не сопровождаются подобными указаниями. Кроме того, названия отдельных спектаклей не соответствуют смыслу, выраженному в мелодиях, поскольку их первоначальная суть в силу давности возникновения не поддается однозначному определению.

Бамбуковая флейта занимает важное место в музыке пекинской оперы. В основном репертуаре *пихуанцянь*⁷ она привлекается для исполнения напевов, хотя и гораздо реже, чем *сона*. Однако в некоторых спектаклях, заимствованных из куньшаньской оперы, пьесах жанра *чуйцянь*⁸ и эпизодах *цзацянь сяодяо*⁹ она служит ведущим инструментом, формируя музыкальную основу для соответствующих вокальных стилей, не относящихся к *пихуанцянь*.

Флейта обычно не наделяется **коммуникативной функцией**. Это явление не случайно – оно обусловлено фундаментальными различиями в физических свойствах инструмента и тембровой семантике. Как отмечалось ранее, коммуникативная функция подразумевает способ развертывания художественного содержания во времени для слушателей, и ее суть заключается в организации процесса восприятия. В пекинской

опере духовым инструментом, выполняющим коммуникативную функцию, является *сона*. Тембр китайского гобоя – пронзительный, резкий, с чрезвычайно сильной проникающей способностью – способен формировать четкий слуховой сигнал даже в шумной театральной обстановке и на открытом пространстве сцены. Громкость гобоя достаточна, чтобы охватить всю протяженность зала, поэтому *сона* естественным образом принимает на себя обязанности по передаче сигналов и церемониальному оповещению в рамках коммуникативной функции. Напротив, тембр флейты – чистый и певучий, хотя и богат выразительностью, но громкость и резонансный потенциал значительно уступают *соне*. Из-за этого в масштабных сценах или в шумной обстановке *ди* с трудом может самостоятельно выполнять функции, требующие целенаправленного привлечения слухового внимания, и не может быть включена в коммуникативную систему.

В системе **тектонических функций** основная роль флейты состоит в аккомпанементе вокальной партии. Данная функциональная позиция обусловлена привлечением и интеграцией различных интонационных систем *шэньцян*¹⁰ в процессе развития пекинской оперы. Собственно *аккомпанирующая функция* флейты проявляется в трех случаях (в Примерах 1, 2 и 3 объединены *ди* и вокальная партия, где инструмент исполняет всю мелодию, а голос – фрагменты, обозначенные иероглифами и знаком «—»).

1. Репертуар, перенесенный из куньшаньской оперы. Наиболее известной является пекинская опера «Сунь Укун: Переполюх в Небесных чертогах» (大闹天宫), в которой сохраняется художественная особенность использования флейты в качестве ведущего инструмента. Здесь классический напев «Розовая бабочка» (粉蝶儿) представлен в хоре, исполняемом божествами, а флейта следует за мелодией вокальной партии (Пример 1).

Данный напев обычно сопровождается аккомпанементом китайского гобоя для передачи образа власти и могущества военачальников. Однако использование флейты является в этом случае особой стратегией, основанной на полном соответствии особенностей звучания инструмента драматическим персонажам и атмосфере сцены. Тембр *ди* – чистый, прозрачный, изысканный и одухотворенный. Он способен создавать иллюзорную и запредельную сказочную атмосферу небесного мира, формируя образ божеств – отрешенный, величавый, но при этом исполненный изящества. Подчеркнем, что выбор флейты в данном случае также является наглядной демонстрацией того, как взаимодействуют различные функции.

2. Репертуар жанра *чуйцян*, изначально являющегося одним из вокальных стилей *хойси* (徽戏, букв. «музыкальная драма *хойси*») – предшественника пекинской оперы. В книге «История пекинской оперы Китая», составленной Пекинским и Шанхайским институтами искусств, он определяется следующим образом: «В период Цяньлун династии Цин (1736–1796 гг.) *чуйцян* представлял собой один из напевов в интонационных системах *шэньцян хойси*, в котором основными аккомпанирующими инструментами были *ди* и *сона*» [8, с. 43]. Однако сегодня благодаря видеозаписям театральных постановок можно убедиться, что в репертуаре жанра *чуйцян* пекинской оперы в качестве ведущего инструмента используется только флейта. Например, в спектакле «Неожиданное воссоединение Лици с его сыном и дочерью» (奇双会) дочь Лици (Ли Гуйчжи) поет напев *чуйцян* [1, с. 477], жалуясь на несправедливость своему мужу, который не в силах спасти ее отца (Пример 2).

Здесь флейта своим чистым и мелодичным тембром обеспечивает поддержку утонченной партии Ли Гуйчжи и сохранение исходного эмоционального модуса, создавая трогательную и печальную атмосферу. В паузах между вокальными фразами сольные фрагменты, исполняемые флейтой, выполняют структурную функцию соединения фраз и стабилизации ритма, а также развивают и углубляют эмоциональную характеристику персонажа, словно являясь музыкальным выражением его невысказанных переживаний, тем самым достигая идеального слияния аккомпанемента и пения. В этом случае *ди* не только полностью выполняет основную функцию сопровождения вокальной партии, но и благодаря уникальной семантике своего тембра участвует в процессе раскрытия эмоций конкретного персонажа и создания драматического напряжения.

3. Репертуар *цзаян сяодяо*. Данная группа напевов была заимствована пекинской оперой в процессе ее эволюции из народных песен и танцев, сказительских искусств и различных региональных театральных жанров. Подобные пьесы имеют короткую продолжительность и нередко именуются «малыми операми» – например, постановка «Наставление сватов» (探亲家) длится около 30 минут. В упомянутом спектакле, когда мать мужчины приходит навестить мать его жены, она исполняет напев «Серебряный узел из нити» [1, с. 507] (银纽丝), чтобы пожаловаться на свою невестку, при этом флейта здесь служит ведущим инструментом (Пример 3).

Ди своим прозрачным и живым тембром точно согласовывается с повествовательным характером мелодической линии, когда мать вы-

сказывает недовольство поведением невестки. Ритмичная, «упругая» мелодия подчеркивает сложные эмоции персонажа – сочетание видимого негодования и скрытого юмора, позволяя достигнуть музыкального единства аккомпанемента и вокальной партии героини.

Изучение большого количества видеозаписей пекинской оперы показало, что **семантическая функция** флейты обычно проявляется в различных сценах.

Танцевальные сцены. В дуэтом танце мальчика-пастуха и деревенской девушки в опере «Маленький пастух» (小放牛) флейта исполняет напев «Лаобабан» (老八板 – название специфического ритма – активного и «упругого»). Подвижная мелодия с характерным сочетанием распевных оборотов и скачков хорошо сочетается с танцевальными движениями (Пример 4).

С помощью этого напева флейта передает господствующую атмосферу радостной оживленности. Ее мелодическая структура соответствует ритмике движений актеров, а светлый и звонкий тембр несет в себе жизненную энергию сельских просторов. Плавное и, вместе с тем, динамичное разворачивание напева в партии флейты подчеркивает характер эпизода, запечатлевая свойственное для народного танца праздничное настроение.

Застольные сцены. На протяжении соответствующей сцены в опере «Проводы невесты с демонстрацией обрядов» (送亲演礼) на флейте исполняется напев «Маленькая открытая дверь» (小开门 – подразумевает ситуацию, в которой цель достигается с помощью искусно применяемых средств; Пример 5).

Флейта, исполняющая этот напев с подвижной мелодией и строго выдержанным ритмом, ярко воссоздает праздничную семантику, сочетающую оживленность и некую официальность. Ее чистый тембр создает подобающую радостную атмосферу пиршества, тогда как сдержанный, утонченный характер мелодической линии соотносится с ритуальной упорядоченностью. Примечательно, что названная песня также фигурирует в комических и бытовых сценах, что демонстрирует адаптивность флейты в трансформации заданного типа семантики при исполнении одной и той же мелодии в разных контекстах.

В опере «Сунь Укун: Переполюх в Небесных чертогах», когда феи готовятся к пиршеству бессмертных, на флейте также исполняется напев «Маленькая открытая дверь». Указанное совпадение представляется не случайным – оно демонстрирует традицию использования песни в сходных сюжетах и аналогичном инструментальном обрамлении.

Еще один пример рассматриваемого типа семантики обнаруживается в опере «Отмена пира» (罢宴), где во время подготовки к застолью по случаю дня рождения канцлера Коу Чжуна флейта исполняет «Песню о дне рождения» (上寿曲, Пример 6).

Флейта, представляя данную песню, посредством плавных и изящных мелодических линий выразительно передает атмосферу всеобщей радости и гармонии, связанную с торжественным застольем по случаю появления на свет Коу Чжуна. Прозрачный и мягкий тембр *ди* не только формирует подобающую праздничную атмосферу, но и благодаря своей уникальной природной выразительности утверждает возвышенное настроение, достигая органичного соответствия между музыкальной интонацией и подчеркнуто официальным характером сценического эпизода.

Церемониальные сцены. Проявление данной семантики можно увидеть в опере «Чжэньэ закалывает тигра» (贞娥刺虎): сцена свадьбы Фэй Чжэньэ и Ли Чао сопровождается исполнением на флейте традиционного напева «Горы к востоку от династии Хань» (汉东山; Пример 7). Этот же напев в спектакле «Легенда о белой змее» (白蛇传) сопровождает и момент объединения судеб Сюй Сянь и Бай Сучжэнь.

Мелодия данной песни – живая и веселая, с характерными интервальными ходами, хорошо соответствует праздничной, счастливой и радостной атмосфере свадьбы. В аналогичных сценах указанный напев также часто исполняется на *соне*. В данном случае выбор инструмента соответствует общей направленности сюжетного развития.

Божественные сцены. К обозначенной семантической категории можно отнести исполнение на флейте напева «Десять тысяч лет счастья» (万年欢; Пример 8) в опере «Сон в саду» (游园惊梦), когда Ду Линьян и бог цветов Лю Мэнмэй встречаются во сне. Другим примером служит напев из спектакля «Сунь Укун: Переполюх в Небесных чертогах», исполняемый в момент кражи великим мудрецом Ци Тянем эликсира и персика бессмертия.

Флейта посредством указанного напева органично передает завораживающую семантику божественной сферы. Мелодическая основа представляет собой преимущественно протяженную волнообразную линию, которая в сочетании с чистым и отрешенным тембром флейты запечатлевает возвышенный и таинственный образ. Рассматриваемая песня весьма характерна для сцен с участием бессмертных персонажей, поскольку интонационный материал в данном случае идеально соответствует эстетическим харак-

теристикам «горного мира». В упомянутых выше сценах из двух спектаклей используемый напев подвергается утонченному варьированию в процессе исполнения, что соотносится с изображаемой непредсказуемостью и непознаваемостью волшебного мира.

Комические сцены. Как уже упоминалось выше, в танцевальной сцене, где пастушок и деревенская девушка исполняют полный детской непосредственности парный танец, на флейте звучит напев «Лаобабань»; в божественной сцене, когда Сунь Укун озорничает и крадет персики, исполняется мелодия «Десять тысяч лет счастья»; в застольной сцене оперы «Проводы невесты с демонстрацией обрядов», где Чэнь из-за незнания свадебных обычаев становится виновницей ряда курьезных ситуаций, звучит песня «Маленькая открытая дверь». Все эти сцены относятся к числу комических: несмотря на использование разных песен, их легкий, подвижный музыкальный язык неизменно переключается с юмористической игрой персонажей, что свидетельствует о свободном взаимодействии и взаимопроникновении различных семантических функций.

Бытовые сцены. Показательным примером здесь является опера «Встреча в древнем городе» (古城会), где в сцене переодевания Гуань Юй на флейте исполняется напев «Маленькая открытая дверь» (Пример 5). Указанный напев живо передает музыкальный образ бытового эпизода. Плавная и размеренная мелодическая линия флейты в сочетании с прозрачным и чистым тембром не только соответствует ритму неторопливых и упорядоченных движений персонажа в момент переодевания, но и тонко обрисовывает естественную и спокойную повседневную атмосферу.

Лирические сцены. Флейта *ди* выступает в качестве ведущего музыкального инструмента в опере «Храм Золотой горы» (金山寺). Показателен эпизод появления Бай Сучжэнь с арией, основанной на традиционном напеве «Пьяный в цветочной тени»¹¹ (醉花阴), в которой она выражает тоску по мужу (Пример 9).

Мягкий тембр и пластичная, непрерывно развертываемая мелодия флейты передает печаль героини. Инструментальное звучание, переплетаясь с вокальной партией, уподобляется то изменчивому потоку мыслей, то безмолвному вздоху благодаря тонкому распределению дыхания и колористическим нюансам; томительная нежность внутренних переживаний персонажа воплощается в трогательном музыкальном образе. Уникальные фони́ческие достоинства *ди* идеально соответствуют ласковой меланхолии женских персонажей, позволяя рассматривать

флейту как идеальное средство для выражения подобных тонких эмоциональных градаций.

Таким образом, применение национальных духовых инструментов в пекинской опере имеет существенное значение не только для развития сюжета и поддержания повествовательной динамики, но и для выражения душевных переживаний персонажей, раскрытия их характерных черт, а также усиления сценической выразительности. Функции флейты можно обобщить следующим образом:

1) коммуникативная функция отсутствует по причине особенностей тембра;

2) в рамках тектонической функции инструмент выполняет аккомпанирующую роль;

3) семантическая функция проявляется в танцевальных, застольных, церемониальных, божественных, комических, бытовых и лирических сценах.

В определенных случаях три функциональных аспекта тяготеют к взаимопроникновению и пересечению, образуя неразрывное единство.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ди или дицзы (笛 или 笛子) – китайская бамбуковая флейта.

² Цюйпай (曲牌) – букв. «типовой напев», в китайской театральной музыке подразумевающий «...инструментальную или вокальную мелодию, наделенную статусом формулы-клише, которая используется в различных спектаклях и видах музыкальных драм» [9, с. 230]. При этом цюйпай – не просто «напевы», а фактически основа китайской традиционной музыки, своего рода древние паттерны. Благодаря их разнообразному сочетанию и комбинированию создаются целые музыкальные произведения.

³ Сона или суона (唢呐) – китайская зурна, которую на Западе иногда называют китайским гобоем.

⁴ Диеинь (叠音) – исполнительский прием, связанный с удвоенными звуками. При воспроизведении определенной ноты пальцы очень быстро открывают и закрывают отверстие секундой выше указанного тона [10, с. 50]. Фиксируется знаком «又» (Пример 10).

⁵ Даинь (打音) – прием исполнения, который подразумевает звук, извлекаемый ударом. При воспроизведении определенной ноты пальцы быстро ударяют по отверстию секундой ниже основного звука [10, с. 51]. В нотной записи фиксируется знаком «𠂔» (Пример 11).

⁶ Цзэнбинь (赠音) – украшение, при котором непосредственно перед окончанием основного звука вводится короткая вспомогательная нота. В отличие от форшлага, цзэнбинь является орнаментальным элементом, добавляемым в заключительной фазе звучания ноты [10, с. 51] (Пример 12).

⁷ Пихуанцян (皮黄腔) – интонационная система ряда китайских традиционных опер, которая объединяет в себе интонационно-ритмические комплексы напевов *сини* и *эрхуан*. Наряду с *банцзыцян*, *кунцян*, *гаоцян*, сформировала мелодическую основу пекинской оперы, заняв в ней лидирующее положение» [9, с. 220].

⁸ Чуйцян (吹腔) – многовековой певческий стиль одной из провинций Китая, который путем смешения с другими стилями явился основой театрального жанра *чуйцян* (пекинская опера сформировалась значительно позднее).

⁹ Цзацян сяодяо (杂腔小调) – «различные напевы и короткие мелодии», обобщающий термин для мелодий народных песен и танцев, сказительских жанров и региональных разновидностей музыкального театра, ассимилируемых пекинской оперой в процессе исторического развития.

¹⁰ Шэнцян (声腔) – «шэн это “звук”, цян от цяндяо – “мотив”, “мелодия” – интонационная система, присущая той или иной музыкальной драме *сицью*. Включает в себя ведущие напевы (напев) конкретного вида *сицью* (опера)» [9, с. 233].

¹¹ Мелодия была переведена одним из авторов данной публикации в пятилинейную систему и записана октавой ниже (цит. по: Сборник нот Пекинской оперы. Выпуск 5. Шанхай: Шанхайское издательство литературы и искусства, 1992. С. 265).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. Напев «Розовая бабочка»



Пример 2. Напев чуйцян



Пример 3. Напев «Серебряный узел из нити»



Пример 4. Напев «Лаобабан»



Пример 5. Напев «Маленькая открытая дверь»



Пример 6. Напев «Песня о дне рождения»



Пример 7. Напев «Горы к востоку от династии Хань»



Пример 8. Напев «Десять тысяч лет счастья»



Пример 9. Напев «Пьяный в цветочной тени»



Пример 10. Прием *диеинь*



Пример 11. Прием *даинь*



Пример 12. Прием *цзэнгьинь*



ЛИТЕРАТУРА

1. 刘吉典.京剧音乐概论.北京:人民音乐出版社,1981. 581页. / Лю Цзидянь. Введение в музыку пекинской оперы. Пекин: Издательство народной музыки, 1981. 581 с.
2. 杨晓辉,何群,齐欢.京剧音乐基础教程.北京:文化艺术出版社,2018. 260页. / Ян Сяохуэй, Хэ Цюнь, Ци Хуань. Базовый курс по музыке пекинской оперы. Пекин: Издательство культуры и искусства, 2018. 260 с.
3. 吴春礼,张宇慈.京剧曲牌简编.北京:中国戏剧出版社,1983. 140页. / У Чуньли, Чжан Юйци. Краткий сборник цюйтай пекинской оперы. Пекин: Издательство китайского театра, 1983. 140 с.
4. 宋云.笛子在戏曲演奏中的应用及技巧[J].黄河之声, 2023(15):144-147. / Сун Юнь. Применение и техника игры на дицзы в оперном исполнительстве // Голос Хуанхэ. 2023. № 15. С. 144-147.
5. 吴丽蓉.竹笛在戏曲音乐中的运用[J].北方音乐,2016,36(04):71. / У Лижун. Применение бамбуковой флейты в оперной музыке // Северная музыка. 2016. Т. 36. № 4. С. 71.
6. 陈悦.当代昆曲伴奏中曲笛演奏特征分析[J].中国音乐,2018(01):176-182. / Чэнь Юэ. Анализ исполнительских особенностей цюйди в аккомпанементе куншаньской оперы // Китайская музыка. 2018. № 1. С. 176-182.
7. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 320 с.
8. 中国京剧史 上.北京市艺术研究所,上海艺术研究所.北京:中国戏剧出版社,1990. 677页. / История пекинской оперы Китая: в 2 т. Пекин: Издательство китайского театра, 1990. Т. 1. 677 с.
9. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (пекинская опера): дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2011. 253 с.
10. 吴华,彦平.笛子基础教程.北京:中国戏剧出版社,2000. 168页. / У Хуа, Янь Пин. Базовый курс игры на дицзы. Пекин: Издательство китайского театра, 2000. 168 с.

REFERENCES

1. 刘吉典.京剧音乐概论.北京:人民音乐出版社, 1981. 581页. / *Lyu Tszidyan'*. Vvedenie v muzyku Pekinskoy opery [Introduction to the Music of Peking Opera]. Beijing: People's Music Publishing House, 1981. 581 p.
2. 杨晓辉,何群,齐欢.京剧音乐基础教程.北京:文化艺术出版社, 2018. 260页. / *Yan Syaokhuey, Khe Tsyun, Tsi Khuan*. Bazovyy kurs po muzyke pekinskoy opery [Basic Course on Peking Opera Music]. Beijing: Culture and Art Publishing House, 2018. 260 p.
3. 吴春礼,张宇慈.京剧曲牌简编.北京:中国戏剧出版社, 1983. 140页. / *U Chunli, Chzhan Yuitsy*. Kratkiz sbornik *tsyupay* Pekinskoy opery [Brief Collection of Beijing Opera Qupai]. Beijing: Chinese Theatre Publishing House, 1983. 140 p.
4. 宋云.笛子在戏曲演奏中的应用及技巧[J].黄河之声, 2023(15):144-147. / *Sung Yun*. Primenenie i tekhnika igry na *ditszy* v opernom ispolnitel'stve [Application and Playing Techniques of *Dizi* in Opera Performing Art]. In: *Golos Khuankhe* [Voice of the Yellow River]. 2023. No. 15. Pp. 144-147.
5. 吴丽蓉.竹笛在戏曲音乐中的运用[J].北方音乐, 2016,36(04):71. / *U Lizhun*. Primenenie bambukovoy fleyty v opernoy muzyke [Application of the Bamboo Flute in Opera Music]. In: *Severnaya muzyka* [Northern Music]. 2016. Vol. 36. No. 4. P. 71.
6. 陈悦.当代昆曲伴奏中曲笛演奏特征分析[J].中国音乐, 2018(01):176-182. / *Chen' Yue*. Analiz ispolnitel'skikh osobennostey *tsyuydi* v akkompanemente Kun'shan'skoy opery [Analysis of *Qudi* Performance Characteristics in Kunqu Opera Accompaniment]. In: *Kitayskaya muzyka* [Chinese Music]. 2018. No. 1. Pp. 176-182.
7. *Nazaykinskiy E.* Logika muzykal'noy kompozitsii [Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 320 p.
8. 中国京剧史 上.北京市艺术研究所,上海艺术研究所.北京:中国戏剧出版社, 1990. 677页. / *Istoriya Pekinskoy opery Kitaya* [History of Chinese Peking Opera]: in 2 vol. Beijing: Chinese Theatre Publishing House, 1990. Vol. 1. 677 p.
9. *Budaeva T.* Muzyka traditsionnogo kitayskogo teatra *tszyntszyuy* (pekinskaya opera) [Music of the Traditional Chinese Theatre *Jingju* (Peking Opera)]: Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2011. 253 p.
10. 吴华,彦平.笛子基础教程.北京:中国戏剧出版社, 2000.12. 168页. / *U Khua, Yan' Pin*. Bazovyy kurs igry na *ditszy* [Basic Course for Playing *Dizi*]. Beijing: Chinese Theatre Publishing House, 2000. 168 p.

Юйци Чэнь

аспирант кафедры истории и теории исполнительского искусства
Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
Россия, 620014, Екатеринбург
chenyuqi0727@gmail.com
ORCID: 0009-0009-4078-1511

Chen Yuqi

Graduate student at the Department of History and Theory of Performing Arts
M. Mussorgsky Ural State Conservatory
Russia, 620014, Yekaterinburg
chenyuqi0727@gmail.com
ORCID: 0009-0009-4078-1511

Бородин Антон Борисович

кандидат педагогических наук, профессор
кафедры истории и теории исполнительского искусства
Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
Россия, 620014, Екатеринбург
abborodin@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1321-6279

Anton B. Borodin

Ph. D. (Pedagogical Sciences), Professor
at the Department of History and Theory of Performing Arts
M. Mussorgsky Ural State Conservatory
Russia, 620014, Yekaterinburg
abborodin@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1321-6279