

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СУНЬ ЛЕ

УДК 781.7(510):780.616.432+792.03(510)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВТІЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ
В НАЦІОНАЛЬНІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів

інших авторів мають посилання

на відповідне джерело

Sun Le Digitally signed by Sun Le

Date: 23.04.2025 Time: 20:34

Сунь Ле

Науковий керівник

Чернявська Маріанна Станіславівна,

кандидат мистецтвознавства, професор

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Сунь Ле. Втілення традицій театрального мистецтва Китаю в національній фортепіанній музиці. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Харків, 2025.

Дисертацію присвячено науковому обґрунтуванню зв'язків фортепіанної творчості китайських композиторів XX – XXI століть з національними театральними традиціями. Китайська опера – стародавнє мистецтво, що поєднує в собі різні види творчості. На сьогодні у фортепіанному мистецтві сформувався цілий напрям, в якому відтворено звуковий образ різних видів китайської опери. Однак наукове висвітлення отримала лише невелика кількість творів (праці Цю Бінчжу, Чень Сі, Song Mengyu).

Інтерес до багатовікового коріння національного музично-драматичного мистецтва та потреба адаптувати його традиції у фортепіанній творчості привели музикантів до нового рівня усвідомлення власної культурної спадщини. Це свідчить, що проблема віддзеркалення сфери національного театрального мистецтва у сфері фортепіанної музики, осмислення його особливостей, ролі та масштабу потребує належного наукового обґрунтування. В сучасному музикознавстві немає спеціального дослідження, що системно вивчає механізми втілення різних видів китайської опери у національній фортепіанній музиці. Фортепіанні твори, в яких втілено традиції китайського музично-драматичного мистецтва вимагають розгляду з точки зору їх композиційно-драматургічної специфіки, виявлення паралелей з принципами побудови китайських музично-драматичних творів різних регіонів, з'ясування їх ладо-гармонічних, інтонаційних, метро-ритмічних, фактурно-тембрових особливостей. Розкриття теми дозволить встановити сутнісні виконавські завдання в процесі інтерпретації фортепіанних творів, що репрезентують національні театральні традиції, і не

тільки їх зберегти, а й суттєво збагатити уявлення про виразові можливості фортепіанного мистецтва.

Отже, актуальність теми обумовлена: відсутністю системного дослідження, що розкриває зв'язок традицій китайського театрального мистецтва і національної фортепіанної музики; необхідністю вивчення складної системи різновидів китайської музичної драми, елементи якої впроваджено у стилістику фортепіанної музики; потребою осмислення піаністами механізмів виконавської реалізації фортепіанних творів з театальною семантикою; зростаючим інтересом до феномену музично-драматичного мистецтва Китаю як скарбниці нематеріальної культурної спадщини людства: від його витоків до сучасного втілення, в тому числі, й у сфері фортепіанного виконавства.

Мета дослідження – обґрунтувати принципи втілення традицій китайського музично-театрального мистецтва у фортепіанній творчості композиторів XX – XXI століть.

Матеріалом дослідження обрано корпус фортепіанних творів китайських композиторів, в яких виявлено тісний зв'язок з національним музично-драматичним мистецтвом.

Наукова новизна одержаних результатів. У дослідженні *вперше*:

- систематизовано та узагальнено характерні мовні засоби найбільш значущих різновидів китайського музично-драматичного мистецтва – пекінської (*цзинцзюй*), кантонської (*юецзюй*), хенанської (*юйцзюнь*), хунаньської (*хуагусі*), сичуанської (*чуаньцзюй*), тайванської (*каука*) опер – для виявлення паралелей з різноманітними впливами оперних вистав на фортепіанне мистецтво;
- уведено до наукового та концертного обігу низку фортепіанних творів китайських композиторів, які репрезентують тип театральної семантики;
- у фортепіанних творах китайських композиторів виявлено принципи драматургії, пов'язані з законами китайської музичної драми у розмаїтті її проявів;
- визначено виконавський комплекс, характерний для звукової специфіки втілення музично-драматичної семантики фортепіанних творів;

- проаналізовано корпус фортепіанних творів на оперну тематику в аспекті ладо-гармонічної, метро-ритмічної, фактурно-тембрової специфіки, відповідно до традицій китайських оперних вистав різних регіонів;
- сформульовано найважливіші виконавські завдання, що виникають в процесі інтерпретації фортепіанних творів театральної семантики.

Отримали подальший розвиток:

- системне вивчення багатовікових регіональних традицій китайського музично-драматичного мистецтва в аспекті їх впливу на фортепіанне мистецтво (ідеї Цю Бінчжу, Чень Сі, Song Mengyu);
- інтерпретації фортепіанних творів китайських композиторів (Хуан Чжунлін, Цін Тянь, Сун Мейсюань).

У Розділі 1 «Китайське музично-драматичне мистецтво: історіографія, регіональні особливості» міститься огляд літератури та розробка методологічних підходів дослідження (**підрозділ 1.1.**). Висвітлено багатовіковий шлях розвитку китайського оперного мистецтва, особливості його музичних та естетичних принципів, що склалися у різних провінціях країни. Систематизуються характерні мовні засоби найбільш значущих різновидів китайського музично-драматичного мистецтва: пекінської опери *цзинцюй* (**підрозділ 1.2.**), хебейської *банцзи* (**підрозділ 1.3.**), шаосинської *юе* (**підрозділ 1.4.**), сичуанської *чуаньцзюй* (**підрозділ 1.5.**), кантонської *юецзюй* (**підрозділ 1.6.**), хебейської *пінцзюй* (**підрозділ 1.7.**), *Куницюй* (**підрозділ 1.8.**) хенанської *юйцзюнь* (**підрозділ 1.9.**). Кожен із зазначених є багатовимірною формою театального мистецтва, у якій закодовані історико-культурні, філософські та соціальні смисли. Розуміння її як цілісної системи стає ключем до автентичного відтворення на будь-якому інструменті.

Представлений огляд дозволив засадничі елементи театральної традиції, без яких унеможлиблюється розуміння сенсу спектаклю та його відтворення у фортепіанній музиці. Універсальна «мова» китайського театру складає комплекс музичних (різноманітні типові наспіви *банцзи*, оригінальні техніки співу, манера інтонування, інструментарій супроводу, ритмоформули супроводу ударних

інструментів тощо) та позамузичних (акторська гра, акробатика, танець, амплуа, ролі тощо) засобів. Китайський театр насичений певною символікою, особливий сенс мають маски, тембр голосу, жести актора, грим, костюми, прикраси. Всі перелічені елементи формують зміст вистави, образи персонажів та їх взаємодію – основне семантичне «поле» опери.

Розділ 2 «Репрезентація регіональних різновидів китайської опери в фортепіанних творах» складається з аналітичних нарисів. Через звернення композиторів до національних театральних традицій у піаністичній літературі Китаю сформувався унікальний репертуар, зумовлений впливом традиційного музично-драматичного мистецтва на твори для фортепіано. Видатні китайські композитори різних поколінь втілили у своїй творчості багатовікові традиції національної оперної культури засобами фортепіанного письма.

Звуковий образ пекінської опери *цзинцзюй* в фортепіанній музиці (**підрозділ 2.1.**) розглядається на основі творчого внеску композиторів Цзяна Веньє («Сережки верби» з циклу «Ванхуа в Пекіні» (1938)), Чен І (фантазія «Дуо І» (1984), «Маленький пекінський гонг» (1993)), Чжу Сяюя («Сюїти місцевих китайських опер» (1991)), Чжан Чжао (Фантазія на теми пекінської опери «Піхуан» (1995)), Чен Циганга («Моменти з Пекінської опери» (2000) та Концерт для фортепіано з оркестром «Ер Хуанг» (2009)).

Стилістику кантонської опери *юецзюй* розкрито через зв'язки фортепіанної творчості китайського композитора Чен Пейксуна з національними традиціями музично-театрального мистецтва центрального району провінції Гуандун (**підрозділ 2.2.**). Їх особливості відбиваються у фортепіанних творах «Чотири фортепіанні п'єси, засновані на кантонських мелодіях» (1955), «Осінній Місяць над спокійним озером» (1975), «Поточна вода» (1977).

Втілення традицій сичуанської опери *чуаньцзюй* та тайванської опери *гедзайсі* вивчається на основі творчого внеску композиторів Цао Гуанпіна («Дев'ять фортепіанних мелодій сичуанської опери *гаоцян*» (1981)), Сун Мінъяжу («Музика сичуанської опери» (2002)), Цзя Дацюня («Чуаньцян»), Гуо Чжюаня («Дитячі фортепіанні п'єси на теми тайванської та сичуанської опер» (1973-1974))

у національне фортепіанне мистецтво та педагогіку (**підрозділ 2.3.**). Специфіка хенаньської опери *юйцзюй* та хунаньської опери *хуагусі* висвітлюється у фортепіанних творах Лі Ціфан («Хенань цюйпай» (1969)), Чен І («Ю Дяо» (1984)), Ван Цзянчжуна («Сотні птахів славлять Фенікса» (1973)), Ван Лісяня («Геометричний візерунок» (1981)), Чу Ванхуа («Лісоруб Ліу Хай» (1977)), Тан Дуна («Вісім спогадів в акварелі» (1980)) (**підрозділ 2.4.**).

Створення фортепіанної музики різної складності надало можливість її широкого застосування, як у концертній практиці, так і у навчальному процесі. Характерні складові стилю різних регіональних видів китайської опери, отримали своє відображення на семантичному, драматургічному, формотворчому, ладо-гармонічному, мелодичному, метро-ритмічному, фактурно-тембровому рівнях. Вплив опери на китайську фортепіанну культуру суттєво збагатив звукові та метроритмічні засоби виразності фортепіанного мистецтва, формотворчі принципи розвитку музичного матеріалу, його образно-художнє, темброво-фактурне втілення. Автори фортепіанних творів включають елементи оперної музики, використовуючи нові техніки композиції для презентації традиційної китайської культури. Як наслідок, з одного боку, зберігаються характеристики та чарівність опери, а з іншого – відбувається адаптація китайської театральної семантики у творах для фортепіано.

У **Висновках** підводяться підсумки дослідження. Розуміння сенсу будь-якого різновиду китайської опери пов'язано зі складною системою символів, яку утворюють грим, костюми, акторські амплуа, умовні рухи – жести, танцювальні фігури, акробатика, мистецтво співу та музичний супровід. Оскільки декорації опери зазвичай були мінімальними, зміст сюжету був «закодований» через зазначену символіку, розуміння якої було пов'язано в першу чергу із внутрішнім станом героя. У традиційному спектаклі вокальна партія найбільш яскраво виражає емоції та образ героїв, визначає конкретний стиль драми. Для відбиття певного характеру важливе значення відігравали такі темпоритмічні способи організації музики *банцзи* (*баниші*), як *яобань* – змішаний, змінюваний, «коливаючий» рух та *саньбань* – вільний метроритм у співі та інструментальному

супроводі. Зазвичай в швидких темпах обирали однодольні метри, майже ніколи – тридольні. Темпових позначок в партитурах не робили, ці вказівки замінювали різні види *банші* – *яобань*, *ерлю*, *куайбань*, *люшуй*, *маньбань*, *саньбань* та ін.

Протягом ста років існування фортепіанного мистецтва в Китаї зусиллями багатьох композиторів елементи традиційної оперної культури органічно інтегрувалися у фортепіанні твори. Митці різних поколінь втілювали стилістичні впливи регіональних китайських опер у фортепіанних жанрах мініатюри, циклу, варіацій, концерту. Однією з основних точок перетину китайського та західного мистецтва став пошук спільних естетичних настанов. Універсальність фортепіано дозволила віддзеркалити звуковий образ китайської опери як синтетичного явища у всій сукупності його компонентів. Створення музичного образу певного персонажу китайської драми (сюжету фортепіанних п'єс) відбувалося за рахунок мелодики вокалу та декламації, звуконаслідування тембрів китайських інструментів.

Проаналізовані фортепіанні твори китайських композиторів широко демонструють застосування елементів різних видів китайської опери як відбиття національного стилю. Їх самобутність обумовлена впливом пісенного та інструментального фольклору китайських провінцій, регіональних театральних традицій. Основними складовими їх прояву стала пентатонова ладова основа, структурна послідовність традиційних розділів *банцзи* (*банші*) та їх темпо-ритмічна організація, втілення типових характеристик стилів співу *сіні* та *ерхуан* (пекінська опера *цзинцзюй*), *гаоцян*, *куньцян*, *піхуанцян* (сичуанська опера *чуаньцзюй*), *гаоцян* та *банцзицян* (хенаньська опера *юйцзюй*), вокальних технік *шуймо* та мелодико-інтонаційних формул *цюпай* (опера *Кунцзюй*), принципів варіювання *банцян* основних тем – *дуобан*, *юаньбан*, *ерліу*, *куайбан*, *манбан*, *даобан*, *яобан*, наслідування ігрових прийомів китайських інструментів, що супроводжують спів та інші сцени, образи головних персонажів та їх специфічне віддзеркалення через мистецтво співу, рухів, зміну масок, костюми. Практично у всіх розглянутих творах присутній характерний для народного мистецтва принцип варіювання, який зазвичай відрізняється багатством динаміки і

артикуляційних прийомів, що дозволяє успішно розвивати культуру звуковидобування піаніста, розширювати звукову палітру.

Вивчаючи специфіку найбільш значущих китайських регіональних опер, піаніст-виконавець не повинен вдаватися до поверхневого копіювання. Робота над фортепіанними творами на теми китайських опер є не просто освоєнням нових музичних елементів, а зануренням у багатовікові культурні коди, де кожен звук, пауза, жест мають семантичне навантаження. Умовою фортепіанної інтерпретації творів театральної семантики є культурний контекст як розуміння взаємодії музики зі звичаями, уявленнями людей, мовними особливостями, філософією та локальною історією Китаю. Необхідно засвоїти світоглядні філософські установки, темброву палітру китайських інструментів. Все це свідомо має впливати на вибір виконавських засобів виразності. Все це свідомо має впливати на вибір виконавських засобів виразності.

Своєрідність ладо-інтонаційної і ритмічної організації проаналізованих творів висуває перед піаністом завдання, пов'язані з реалізацією різноманітності динамічних і артикуляційних прийомів, володінням звуковою палітрою, тембровими та педальними можливостями інструменту. Змінний метр та вибаглива ритміка вимагають гнучкої агогіки, володіння часовими параметрами музичної тканини. Деякі технічні труднощі обумовлені особливостями пентатоніки, що відбивається на аплікатурі, яка будується на специфічних формулах пальцевої техніки. Важливо вміти зіставляти різні звукові шари фактури, вести інтонаційні сполучення, відчувати час в побудові музичних фраз. Зазначені завдання слугують створенню музичного образу та розкриттю художнього задуму твору. Отже, регіональні китайські опери пропонують піаністу невичерпне джерело натхнення, але їх інтерпретація вимагає від виконавця досвіду «культурного посередника». Успіх таких творів визначається здатністю піаніста переосмислити традицію в пошуках діалогу між Сходом та Заходом, минулим та сьогоденням.

Ключові слова: фортепіано, музично-драматичне мистецтво, китайська опера, регіональна специфіка, композитор, стиль, жанр, виконавська реалізація,

автентична виконавська стратегія, інтерпретація, спів, ансамбль китайських інструментів, етнічна музика, музична стилістика, національна ідентифікація, театральна семантика, фактура твору, темброві характеристики.

ANNOTATION

Sun Le. Incarnation of the traditions of Chinese theatrical art in national piano music. Qualification scientific work in the form of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 – “Musical Art” (02 – “Culture and Art”). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv, 2025.

The dissertation is devoted to the scientific substantiation of the connections between the piano works of Chinese composers of the 20th and 21st centuries and national theatrical traditions. Chinese opera is an ancient art that combines various types of creativity. Today, a whole direction has been formed in piano art, in which the sound image of various types of Chinese opera is reproduced. However, only a small number of works have received scientific coverage (the works of Qiu Bingzhu, Chen Xi, Song Mengyu).

Interest in the centuries-old roots of national musical and dramatic art and the need to adapt its traditions in piano creativity have led musicians to a new level of awareness of their own cultural heritage. This indicates that the problem of reflecting the sphere of national theatrical art in the sphere of piano music, understanding its features, role and scale requires proper scientific substantiation. In modern musicology, there is no special research that systematically studies the mechanisms of the embodiment of various types of Chinese opera in national piano music. Piano works that embody the traditions of Chinese musical and dramatic art require consideration from the point of view of their compositional and dramaturgical specificity, identifying parallels with the principles of constructing Chinese musical and dramatic works of different regions, clarifying their lido-harmonic, intonation, metro-rhythmic, texture and timbre features. The disclosure of the topic will allow us to establish essential performance tasks in the process of interpreting piano works that represent national

theatrical traditions, and not only to preserve them, but also to significantly enrich the idea of the expressive possibilities of piano art.

Thus, the relevance of the topic is due to: the lack of a systematic study that reveals the connection between the traditions of Chinese theatrical art and national piano music; the need to study the complex system of varieties of Chinese musical drama, elements of which are introduced into the style of piano music; the need for pianists to understand the mechanisms of performing piano works with theatrical semantics; the growing interest in the phenomenon of Chinese musical and dramatic art as a treasury of the intangible cultural heritage of humanity: from its origins to its modern embodiment, including in the field of piano performance.

The purpose of the study is to substantiate the principles of the embodiment of Chinese musical and theatrical art in the piano works of composers of the 20th and 21st centuries.

The research material selected was a corpus of piano works by Chinese composers, in which a close connection with national musical and dramatic art was revealed.

Scientific novelty of the obtained results. The study *is the first to*:

- linguistic means of the most significant varieties of Chinese musical and dramatic art – Beijing (*jingqu*), Cantonese (*yueju*), Henan (*yujun*), Hunan (*huaguxi*), Sichuan (*chuanju*), Taiwanese (*kauka*) operas – were systematized and generalized to reveal parallels with the various influences of opera performances on piano art;
- a number of piano works by Chinese composers, representing a type of theatrical semantics, have been introduced into scientific and concert circulation;
- in piano works Chinese composers revealed principles dramaturgy related to the laws of Chinese musical dramas in a variety of genres its manifestations;
- a performance complex characteristic of the sound specificity of the embodiment of the musical and dramatic semantics of piano works has been identified;
- The corpus of piano works was analyzed works on operatic themes in terms of key-harmonic, metro-rhythmic, texture-timbre aspects specifics, according to traditions Chinese operatic performances different regions;

- formulated the most important and performing and task that arise in the process interpretations piano works theatrical semantics.

Further development has been made:

- systematic study of centuries-old regional traditions of Chinese musical and dramatic art in terms of their influence on piano art (ideas of Qiu Bingzhu, Chen Xi, Song Mengyu);
- interpretations of piano works by Chinese composers (Huang Zhulin, Qin Tian, Song Meixuan).

In Chapter 1 «Chinese Musical and Dramatic Art: Historiography, Regional Features» contains a review of the literature and the development of methodological approaches to the study (**section 1.1.**). The centuries-old path of development of Chinese opera art is highlighted, as well as the features of its musical and aesthetic principles that have developed in different provinces of the country. The characteristic linguistic means of the most significant varieties of Chinese musical and dramatic art are systematized: Peking opera (*Jingju*) (**section 1.2.**), Hebei *Bangzi* (*Clapper Opera*) (**subsection 1.3.**), Shaoxing *Yue* Opera (**subsection 1.4.**), Sichuan Opera (*Chuanju*) (**subsection 1.5.**), Cantonese Opera (*Yueju*) (**subsection 1.6.**), Hebei Pingju (*Ping Opera*) (**subsection 1.7.**), *Kunqu* (**subsection 1.8.**), Henan *Yuju* (**section 1.9.**). Each of these is a multidimensional form of theatrical art, in which historical-cultural, philosophical and social meanings are encoded. Understanding it as a holistic system becomes the key to authentic reproduction on any instrument.

The presented review allowed to identify the fundamental elements of the theatrical tradition, without which it is impossible to understand the meaning of the performance and its reproduction in piano music. The universal “language” of Chinese theater is a complex of musical (various typical *bangzi melodies*, original singing techniques, manner of intonation, accompaniment instruments, rhythm formulas of percussion accompaniment, etc.) and non-musical (acting, acrobatics, dance, roles, roles, etc.) means. Chinese theater is saturated with certain symbolism, masks, voice timbre, actor's gestures, makeup, costumes, decorations have a special meaning. All of the listed elements form the content of the performance, the images of the characters

and their interaction – the main semantic “field” of the opera.

Chapter 2 «Representation of Regional Varieties of Chinese Opera in Piano Works» consists of analytical essays. Due to the composers' appeal to national theatrical traditions in Chinese piano literature, a unique repertoire was formed, determined by the influence of traditional musical and dramatic art on piano works. Outstanding Chinese composers of different generations embodied in their work the centuries-old traditions of national opera culture by means of piano writing.

The sound image of Peking opera *Jingju* in piano music (**section 2.1.**) is considered based on the creative contribution of composers Jiang Wenye («Willow Earrings» from the cycle «Wanhua in Beijing» (1938)), Chen Yi (fantasy «Duo Yi» (1984), «Little Beijing Gong» (1993)), Zhu Jian'er (Suites of Local Chinese Operas (1991)), Zhang Zhao (Fantasy on Themes of Peking Opera «Pihuang» (1995)), Chen Qigang (Moments from Peking Opera, (2000) and Concerto for Piano and Orchestra «Er Huang», (2009)).

The stylistics of Cantonese *Yueju* opera are revealed through the connections between the piano works of the Chinese composer Chen Peixun and the national traditions of musical and theatrical art of the central region of Guangdong Province (**section 2.2.**). Their features are reflected in the piano works «Four Piano Pieces Based on Cantonese Melodies» (1955), «Autumn Moon Over a Calm Lake» (1975), and «Flowing Water» (1977).

Sichuan opera traditions – *Chuanju* and Taiwanese opera – *Gezaixi* is studied based on the creative genius of composers Cao Guangping (Nine Piano Melodies of Sichuan *Gaoqiang* Opera (1981)), Song Mingzhu («Music of Sichuan Opera» (2002)), Jia Daqun («*Chuanqiang*»), Guo Zhiyuan («Children's Piano Pieces on Themes of Taiwanese and Sichuan Opera» (1973–1974)) into national piano art and pedagogy (**section 2.3.**). The specificity of Henan opera (*Yuju*) and Hunan opera (*Huaguxi*) is highlighted in the piano works of the following composers: Li Qifang («Henan Cuipai» (1969)), Chen Yi («Yu Diao» (1984)), Wang Jiangzhong («Hundreds of Birds Paying Homage to the Phoenix» (1973)), Wang Lisan («Geometric Patterns» (1981)), Chu Wanghua («The Woodcutter Liu Hai» (1977)), Tang Dong («Eight Memories in

Watercolor» (1980)) (**subsection 2.4.**).

The creation of piano music of varying complexity has made it possible to widely use it, both in concert practice and in the educational process. The characteristic components of the style of various regional types of Chinese opera have been reflected at the semantic, dramatic, form-forming, ludo-harmonic, melodic, metro-rhythmic, texture-timbre levels. The influence of opera on Chinese piano culture has significantly enriched the sound and metro-rhythmic means of expressiveness of piano art, the form-forming principles of the development of musical material, its figurative-artistic, timbre-textural embodiment. The authors of piano works include elements of opera music, using new composition techniques to present traditional Chinese culture. As a result, on the one hand, the characteristics and charm of opera are preserved, and on the other hand, Chinese theatrical semantics are adapted in works for piano.

The Conclusions summarize the results of the study. Understanding the meaning of any type of Chinese opera is associated with a complex system of symbols, which are formed by makeup, costumes, acting roles, conditional movements - gestures, dance figures, acrobatics, the art of singing and musical accompaniment. Since the scenery of the opera was usually minimal, the content of the plot was «coded» through the specified symbolism, the understanding of which was primarily associated with the inner state of the hero. In a traditional performance, the vocal part most vividly expresses the emotions and image of the heroes, determines the specific style of the drama. To reflect a specific character, the following tempo-rhythmic patterns of *Bangzi* opera music played a crucial role: *yaoban* – mixed, alternating, and oscillating rhythmic movement and *sanban* – unmetered rhythm in vocal and instrumental parts. In Chinese opera, tempo was rarely indicated explicitly. Instead, performers relied on *banshi* – rhythmic templates like *yaoban* (fluctuating beat), *kuaiban* (fast beat), *erliu* («two-six»), *lushui* (flowing water), *manban* (slow beat), and *sanban* (free rhythm).

During the hundred years of the existence of piano art in China, through the efforts of many composers, elements of traditional opera culture were organically integrated into piano works. Artists of different generations embodied the stylistic influences of regional Chinese operas in the piano genres of miniature, cycle, variations,

concerto. One of the main points of intersection of Chinese and Western art was the search for common aesthetic guidelines. The versatility of the piano made it possible to reflect the sound image of Chinese opera as a synthetic phenomenon in the entire set of its components. The creation of a musical image of a certain character of Chinese drama (the plot of piano pieces) took place due to the melodies of vocals and declamation, and the imitation of the timbres of Chinese instruments.

The analyzed piano works of Chinese composers widely demonstrate the use of elements of various types of Chinese opera as a reflection of the national style. Their uniqueness is due to the influence of song and instrumental folklore of Chinese provinces, regional theatrical traditions. The main components of their manifestation included the pentatonic modal foundations, structural sequencing of traditional *banshi* sections with their tempo-rhythmic organization, the embodiment of vocal styles – *Shengpi* and *Erhuang* (in Peking opera (*Jingju*)), *Gaoqiang*, *Kunqiang*, and *Pihuangqiang* (in Sichuan opera (*Chuanju*)), *Gaoqiang* and *Bangziqiang* (in Henan opera (*Yuju*)), *Shuimodiao* («water-polished melodies») and melodic-intonational formulas of *Qupai* (fixed tunes) (in *Kunqu* opera), principles of *banshi* variation in thematic development – *Duoban*, *Yuanban*, *Erliu*, *Kuaiban*, *Manban*, *Daoban*, *Yaoban*, imitation of Chinese instrumental techniques (e.g., pipa plucking, erhu bowing) in piano accompaniment and Characterization through vocal artistry, stylized movements, mask-changing (*Bianlian*), symbolic costumes. Almost all of the works considered contain the principle of variation characteristic of folk art, which is usually distinguished by a wealth of dynamics and articulation techniques, which allows the pianist to successfully develop the culture of sound production and expand the sound palette.

When studying the specifics of the most significant Chinese regional operas, a pianist-performer should not resort to superficial copying. Working on piano works on the themes of Chinese operas is not just mastering new musical elements, but immersion in centuries-old cultural codes, where every sound, pause, gesture has a semantic load. The condition for piano interpretation of works of theatrical semantics is the cultural context as an understanding of the interaction of music with customs, ideas of people, linguistic features, philosophy and local history of China. It is necessary to master

worldview philosophical attitudes, the timbre palette of Chinese instruments. All this should consciously influence the choice of performing means of expression. All this should consciously influence the choice of performing means of expression.

The peculiarity of the key-intonation and rhythmic organization of the analyzed works poses tasks for the pianist related to the implementation of a variety of dynamic and articulatory techniques, mastery of the sound palette, timbre and pedal capabilities of the instrument. Variable meter and demanding rhythm require flexible agogics, mastery of the time parameters of the musical fabric. Some technical difficulties are due to the peculiarities of the pentatonic scale, which is reflected in the applicative, which is built on specific formulas of finger technique. It is important to be able to compare different sound layers of texture, conduct intonational combinations, and feel time in the construction of musical phrases. These tasks serve to create a musical image and reveal the artistic intent of the work. Thus, regional Chinese operas offer the pianist an inexhaustible source of inspiration, but their interpretation requires the performer to have the experience of a «cultural mediator». The success of such works is determined by the pianist's ability to rethink tradition in search of a dialogue between East and West, past and present.

Keywords: piano, musical and dramatic art, Chinese opera, regional specifics, composer, style, genre, performance realization, authentic performance strategy, interpretation, singing, ensemble of Chinese instruments, ethnic music, musical stylistics, national identification, theatrical semantics, texture of the work, timbre characteristics.

ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

1. Сунь Ле (2024). Стилїстика кантонської опери *юецзюй* у фортепіанних творах Чена Пексуна: особливості виконавського втілення. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXXVI. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ. С. 104-127. DOI 10.34064/khnum2-36.06. https://aspekty.kh.ua/vypusk36/aspekt_36_6_SunLe.pdf

2. Сунь Ле (2024). Втілення традицій національного музично-драматичного мистецтва у фортепіанних творах Гуо Чжиюаня. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 72. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ. С. 162-184. DOI 10.34064/khnum1-72.10.

https://intermusic.kh.ua/vypusk72/problemy_72_10_SunLe.pdf

3. Сунь Ле (2024). Звуковий образ пекінської опери в фортепіанній творчості китайських композиторів. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXXVII (37). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ. С. 138-166. (у співавторстві з Чернявською М.С.). DOI 10.34064/khnum2-37.07.

https://aspekty.kh.ua/vypusk37/ASPECTS_37-138-166-Chernyavska-SunLe.pdf

ЗМІСТ

ВСТУП	19
 РОЗДІЛ 1. КИТАЙСЬКЕ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІОГРАФІЯ, РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ	 26
1.1. Театральне та фортепіанне мистецтво Китаю: точки перетину	26
1.2. Пекінська опера <i>Цзинцзюй</i> : Золотий Дракон із Забороненого міста	34
1.3. Хебейська опера <i>Банцзи</i> : Залізний голос, що трясє гори	52
1.4. Опера <i>Юе</i> . Шаосинська опера <i>Юецзюй</i> : Шелест шовкових суконь у лотосовому саду	60
1.5. Сичуанська опера <i>чуаньцзюй</i> : тисяча облич	71
1.6. Кантонська опера <i>Юецзюй</i> (Гуандунська опера): Танець із морським вітром	82
1.7. Хебейська опера <i>Пінцзюй</i> (Пінцян банцзи, Пін-опера): шляхами <i>ляньхуалао</i> – «падаючих лотосів»	93
1.8. Опера <i>Куньцзюй</i> (Південна опера): Місячне сяйво, що перетворилось у звуки	106
1.9. Хенаньська опера <i>Юй</i> (<i>Юйцзюй</i>): пісні ланів на березі Хуанхе	118
Висновки до Розділу 1	128
 РОЗДІЛ 2. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ РЕГІОНАЛЬНИХ РІЗНОВИДІВ КИТАЙСЬКОЇ ОПЕРИ В ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ	 130
2.1. Звуковий образ пекінської опери <i>цзинцзюй</i> в фортепіанній творчості Цзяна Веньє, Чен І, Чжу Сяюя, Чжан Чжао, Чен Циганга	130
2.2. Стилїстика кантонської опери <i>юецзюй</i> в фортепіанних п'єсах Чен Пейксуна	154
2.3. Втілення традицій сичуанської опери <i>чуаньцзюй</i> та тайванської	

опери <i>гедзайсі</i> у фортепіанній музиці Цао Гуанпіна, Сун Мінчжу, Цзя Дацюня, Гуо Чжиюаня	170
2.4. Віддзеркалення специфіки хенаньської опери <i>юйцзюй</i> та хунаньської опери <i>хуагусі</i> у фортепіанних творах Лі Ціфан, Чен І, Ван Цзянчжуна, Ван Лісаня, Чу Ванхуа, Тан Дуна	191
Висновки до Розділу 2	205
ВИСНОВКИ	207
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	217
ДОДАТКИ	253

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Важливим джерелом формування національного стилю в китайському музичному мистецтві поряд з пісенним та інструментальним фольклором є музично-драматичний театр, багатовікові традиції якого існують вже протягом вісімнадцяти століть, починаючи від третього століття нашої ери. Китайська опера – стародавнє мистецтво, що поєднує в собі різні види творчості. У багатонаціональному Китаї існує близько трьохсот шістдесяти різновидів китайської опери, найбільш значущими серед яких є пекінська (*цзинцзюй*), кантонська (*юецзюй*), хенанська (*юйцзюнь*), хунанська (*хуагусі*) сичуанська (*чуаньцзюй, гаоцян*), тайванська (*гедзайсі, каука*) опери. Ще одним видом, що сформувався у середині XX століття, стала сучасна опера (*янбаниші*).

Китайська фортепіанна музика органічно переплітається з театром, надаючи фортепіанним творам національної своєрідності. Цілком зрозуміло, що музично-драматичне мистецтво різних регіонів Китаю надихає багатьох композиторів до створення фортепіанної музики. На сьогодні у фортепіанному мистецтві сформувався цілий напрямок, в якому відтворено звуковий образ різних видів китайської опери. Однак наукове висвітлення отримала лише невелика кількість творів (праці Цю Бінчжу, 2022; Чень Сі, 2023; Song Mengyu, 2024). Інтерес до багатовікового коріння національного музично-драматичного мистецтва та потреба адаптувати його традиції у фортепіанній творчості привели музикантів до нового рівня усвідомлення власної культурної спадщини.

Таким чином, системні зв'язки фортепіанної творчості китайських композиторів з національним музично-драматичним мистецтвом є одним з важливих і мало досліджених питань. Це свідчить, що проблема віддзеркалення сфери національного театрального мистецтва у сфері фортепіанної музики, осмислення його особливостей, ролі та масштабу потребує належного наукового обґрунтування. В сучасному музикознавстві немає спеціального дослідження, що системно вивчає механізми втілення різних видів китайської опери у національній фортепіанній музиці.

Фортепіанні твори, в яких втілено традиції китайського музично-драматичного мистецтва вимагають розгляду з точки зору їх композиційно-драматургічної специфіки, виявлення паралелей з принципами побудови китайських музично-драматичних творів різних регіонів, з'ясування їх ладо-гармонічних, інтонаційних, метро-ритмічних, фактурно-тембрових особливостей. Розкриття теми дозволить встановити сутнісні виконавські завдання в процесі інтерпретації фортепіанних творів, що репрезентують національні театральні традиції, і не тільки їх зберегти, а й суттєво збагатити уявлення про виразові можливості фортепіанного мистецтва.

Отже, **актуальність** запропонованої теми обумовлена:

- відсутністю системного дослідження, що розкриває зв'язок традицій китайського театального мистецтва і національної фортепіанної музики;
- необхідністю вивчення складної системи різновидів китайської музичної драми, елементи якої впроваджено у стилістику фортепіанної музики;
- потребою осмислення піаністами механізмів виконавської реалізації фортепіанних творів з театальною семантикою;
- зростаючим інтересом до феномену музично-драматичного мистецтва Китаю як скарбниці нематеріальної культурної спадщини людства: від його витоків до сучасного втілення, в тому числі, й у сфері фортепіанного виконавства.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» (протокол Вченої ради №5 від 29.12.2022 рр.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол Вченої ради № 4 від 26 листопада 2020 року).

Мета дослідження – обґрунтувати принципи втілення традицій

китайського музично-театрального мистецтва у фортепіанній творчості композиторів XX – XXI століть.

Досягненню мети підпорядковані основні *завдання* дослідження:

- розглянути систему найвпливовіших різновидів китайського музично-драматичного мистецтва у контексті їх багатовікових традицій, історіографії та регіональних особливостей;
- узагальнити їх характерні національні мовні засоби для виявлення паралелей з різноманітними впливами китайських оперних вистав на фортепіанне мистецтво;
- виявити у фортепіанних творах китайських композиторів принципи драматургії, пов’язані з законами китайської музичної драми у розмаїтті її проявів;
- визначити комплекс найважливіших виконавських завдань, що виникають в процесі інтерпретації фортепіанних творів театральної семантики;
- проаналізувати корпус фортепіанних творів на оперну тематику в аспекті ладо-гармонічної, метро-ритмічної, фактурно-тембрової специфіки, відповідно до традицій китайських оперних вистав різних регіонів.

Об’єкт дослідження – китайське музично-театральне та інструментальне мистецтво; **предмет дослідження** – фортепіанні твори китайських композиторів, в яких завдяки втіленню принципів національного музично-театрального мистецтва склався усталений тип семантики.

Матеріалом дослідження обрано корпус фортепіанних творів китайських композиторів, в яких виявлено тісний зв’язок з національним музично-драматичним мистецтвом: п’єса «Сережки верби» з циклу «Ванхуа в Пекіні» (1938) Цзяна Веньє, «Чотири фортепіанні п’єси, засновані на кантонських мелодіях» (1955), «Осінній Місяць над спокійним озером» (1975), «Поточна вода» (1977) Чен Пейксуна, фантазія на теми пекінської опери «Піхуан» (1995) Чжан Чжао, «Моменти з Пекінської опери» (2000) та Концерт «Ер Хуанг» (2009) для фортепіано з оркестром Чен Циганга, фантазія «Дуо І» (1984), «Ю Дяо» (1984), «Маленький пекінський гонг» (1993) Чен І, «Сюїти місцевих китайських

опер» (1991) Чжу Сяоюя, «Музика сичуанської опери» (2002) Сун Мінчжу, «Чуаньцян» Цзя Дациюня, «Дев'ять фортепіанних мелодій сичуанської опери *гаоцян*» (1981) Цао Гуанпіна, «Дитячі фортепіанні п'єси на теми тайванської та сичуанської опер» (1973-1974) Гуо Чжюаня, «Хенань цюйпай» (1969) Лі Цифан, «Геометричний візерунок» (1981) Ван Лісаня з Ташанської сюїти, «Лісоруб Ліу Хай» (1977) Чу Ванхуа, «Сотні птахів славлять Фенікса» (1973) Ван Цзяньчжуна, «Вісім спогадів в акварелі» (1980) Тан Дуна та інші.

Методи дослідження. Досягнення поставленої в дисертації дослідницької мети, вирішення сформульованих завдань потребує системного музикознавчого підходу. В роботі залучено такі методи:

- *історико-типологічний* – сприяє встановленню історичних зв'язків, з'ясуванню регіональної специфіки різних видів китайського музично-драматичного мистецтва та спадкоємності різних ланок у галузі театрального та фортепіанного мистецтва;
- *музично-естетичний* – необхідний для осмислення сутності естетики кожного регіонального різновиду китайської опери та їх втілення в фортепіанних творах китайських композиторів;
- *компаративний* – дозволяє віднайти подібне та відмінне у регіональних різновидах китайської музичної драми для їх звукової реалізації у фортепіанній музиці;
- *структурно-функціональний* – потрібен для розкриття драматургії фортепіанних творів, осмислення їх музичної форми та виявлення паралелей з принципами побудови китайських оперних вистав різних регіонів;
- *жанрово-стильовий* – сприяє виявленню композиторського трактування регіональної музично-театральної традиції у фортепіанній музиці;
- *інтерпретаційний* – для розкриття виконавської стилістики під час відтворення композиторського;
- *системний* – забезпечує взаємодію функціональних та структурних характеристик явищ, що вивчаються, в області дослідження теми.

Теоретичною базою роботи стали наукові праці музикознавців присвячені:

– багатовіковим традиціям китайського музично-драматичного мистецтва (Ма Лунвен та Мао Дачжі, 1982; Wang-Ngai Siu та P.Lovrik (1998); Ма Шаобо [Ма Чжіюань], 2005; Лі Хуанчжи, 1997; Лі На, 2018; Лі Чжи, 2017; Лі Мін, 2019; Лю Веньцзін, 2019; Сі Чжиган, 2021; Чень Фу Шен, 1985; Лю Чжен Вей, 1986; Су Гуоронг, 1999; Чень Фейнун, 1990; Чжань Цао Лін, 2005; Чжен Янь, 2003; Чунь Лун, 2004; Жуань Юнчень, 2013; Ці Хуатань, 2007; Юй Цинь, 2015; E.Halson, 1966; Чжан Чжень Мін, 1985; Жень Мін Яо, 1993; Лянь Юнь, 2009; Min Tian, 2012; Xu Chengbei, 2012).

– багатостороннім зв'язкам фортепіанної творчості китайських композиторів з пісенним та інструментальним фольклором, традиційним мистецтвом, китайською оперою (Бай Сяньюн, 2004; Вей Цзюаньцзюань, 2022; Цю, Бінчжу, 2022; Ван Юйцін, 2005; Лі Бінчжі, 2015; Вей Дзюнь, 2006; Liu Jie, 2023; Юй Цівей, 1998; Lewis, 2009; Лі На, 2018; Чжан Гуанцзянь, 2020);

– національним філософсько-світоглядним константам та естетичним категоріям, що вплинули на образний зміст китайського мистецтва (Но Е, 1997; Бай Сяньюн, 2004; Вен Сюаньді, 2005; Цай Чунгде, 2004; Куанг-мінг Ву, 2003; Ін Сяо, 2018; Лі Дзехоу, 1986);

– специфіці творчості китайських композиторів (Ліан Маочунь, 2001; Чжоу Чжан, 2003; Тун Даоцзинь, 2001; У Мей-Ін, 1998; Чень Юйсю, 2001; У Ліньї, 2008; Yang Shuan-Chen, 2008; Chang Hsun-Yin, 2016; Н.Сун, 2023; P.Chang, 1995; Chen Xi, 2012; Chen, Dongmin, 2023; Xiaole Li, 2003);

– проблемам вивчення жанру і стилю в музиці (Л. Шаповалова, 2008; С. Шип, 1998; N.Govorukhina & etc., 2021; О.Копелюк, 2019; І. Коханник, 2017; Н. Горюхіна, 1985; М.Борисенко, 2005; Ван Те, 2008; Вей Цзюнь, 2006; S.Madsen & G.Widmer, 2006; Ван Хінань, 2007; Го Діннь Чжан, 2009);

– загальним процесам становлення та розвитку національного фортепіанного мистецтва (Бай Є, 2014, 2018; Bian, Meng, 1994; Ван Юйхе, 1992; Вей Тінге, ; Ліан Маочунь, ; Лу Цзе, 2017; Ма Сінсін, 2018; У Юйян, 2021; Хуан Чжулін, 2008, 2009; Ціннь Тянь, 2012);

– проблемам фортепіанного виконавського мистецтва, інтерпретації

музичного твору (О.Безбородько, 2023; О.Катрич, 2000; В. Москаленко, 2008, 2013; Ю.Ніколаєвська, 2017, 2020, 2021; Н.Рябуха, 2014; І.Сухленко, 2017; Сун Мейсюань, 2024; М.Чернявська, 2015, 2023; К.Тимофєєва, 2009; В.Шукайло, 2017; С. Martinssen, 1930 ; С. Palmer, 1989; У Юйян, 2022 та ін.).

Наукова новизна одержаних результатів. У дослідженні *вперше*:

- систематизовано та узагальнено характерні мовні засоби найбільш значущих різновидів китайського музично-драматичного мистецтва – пекінської (*цзинцзюй*), кантонської (*юецзюй*), хенанської (*юйцзюнь*), хунаньської (*хуагусі*), сичуанської (*чуаньцзюй*), тайванської (*каука*) опер – для виявлення паралелей з різноманітними впливами оперних вистав на фортепіанне мистецтво;
- уведено до наукового та концертного обігу низку фортепіанних творів китайських композиторів, які репрезентують тип театральної семантики;
- у фортепіанних творах китайських композиторів виявлено принципи драматургії, пов’язані з законами китайської музичної драми у розмаїтті її проявів;
- визначено виконавський комплекс, характерний для звукової специфіки втілення музично-драматичної семантики фортепіанних творів;
- проаналізовано корпус фортепіанних творів на оперну тематику в аспекті ладо-гармонічної, метро-ритмічної, фактурно-тембрової специфіки, відповідно до традицій китайських оперних вистав різних регіонів;
- сформульовано найважливіші виконавські завдання, що виникають в процесі інтерпретації фортепіанних творів театральної семантики.

Отримали подальший розвиток:

- системного вивчення багатовікових регіональних традицій китайського музично-драматичного мистецтва в аспекті їх впливу на фортепіанне мистецтво (ідеї Цю Бінчжу, Чень Сі, Song Mengyu);
- інтерпретації фортепіанних творів китайських композиторів (Хуан Чжунлін, Ціннь Тянь, Сун Мейсюань).

Практичне значення роботи. Матеріали дисертації можуть бути використані в лекційних курсах з історії зарубіжної музики, історії та теорії

фортепіанного виконавства, методики та педагогіки, а також в класі спеціального фортепіано. Висновки роботи щодо виконавських завдань, можуть бути використані у практичній роботі піаніста з фаху. Дане дослідження має привернути увагу до надскладного історичного явища музичної культури, розкрити його художні особливості, виявити специфічні національні риси та принципи драматургії. Без осмислення багатого світу китайського музично-драматичного мистецтва неможливо створити якісну інтерпретацію фортепіанних творів, в яких отримав переломлення даний феномен. Основні положення роботи будуть дуже корисними у площині виконавської інтерпретації; при відборі художньо-виправданих піаністичних засобів виразності; виборі темпу, ритму і характеру твору, побудові драматургії, пов'язаної з особливостями того чи іншого різновиду китайської опери.

Апробація результатів дослідження здійснювалася на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення роботи були оприлюднені у виступах на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях «Музична комунікація у питаннях і відповідях» (Харків, 2021), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2021), «Поетика музичної творчості» (Харків, 2022), «Вища музично-театральна освіта Харкова: 100 років єднання» (Харків, 2023), «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2024), «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 2023, 2024, 2025).

Публікації. Основні положення роботи відображені в 3 публікаціях – статтях в спеціалізованих наукових виданнях категорії «Б», затверджених МОН України.

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, двох Розділів (тринадцяти підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел і двох Додатків. Загальний обсяг наукової праці становить 261 сторінка, з них основного тексту – 198 сторінок, Список використаних джерел – 370 найменувань.

РОЗДІЛ 1

КИТАЙСЬКЕ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІОГРАФІЯ, РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ

«Що стосується походження китайської оперної драми, то після довгих пошуків серед існуючої інформації виявилось безліч гіпотез, але точний час її виникнення встановити досі не вдалося. Виникає таке відчуття, що це сценічне виконавське мистецтво наче впало з неба. Воно якимось раптово виникло в людській цивілізації і відтоді природним чином існує в житті людей, ставши невіддільною частиною багатовікової історії» (Чжан Вей, 2024).

1.1. Театральне та фортепіанне мистецтво Китаю: точки перетину

Вивчення особливостей регіональних китайських опер являє собою складне, але необхідне завдання для піаністів, які прагнуть досягнути сутність цього унікального культурного феномену, адекватно інтерпретувати фортепіанні твори, що зазнали впливу традицій національного театрального мистецтва. Пізнання різноманітних традицій, що сформувалися у кожному музично-драматичній оперному «осередку», гуртуються на унікальній системі засобів виразності – як музичних, так і позамузичних – вимагають від музиканта методологічного підходу, який фокусується на ключових елементах, важливих для фортепіанної інтерпретації і відповідає формі і суті відображуваного першоджерела. Таке завдання ставить перед дослідником серйозні виклики.

В якості прикладу назвемо невеликий фортепіанний цикл Чжу Сяояя «Сюїти місцевих китайських опер» (1991), який є своєрідною ілюстрацією багатовікового світу національного музично-драматичного мистецтва і демонструє його різні регіональні відмінності, віддзеркалюючи їх музичні характеристики у трьох фортепіанних мініатюрах: «Уривок з пекінської опери», «Стиль опери Шеньсі» та «Уривок з опери Хенань». Розкриття художнього задуму п'єс через відображення особливостей кожного різновиду театрального мистецтва на західному інструменті фортепіано – доволі складне завдання, яке потребує здобуття багатьох спеціальних знань та умінь їх реалізації у виконанні. Для піаніста, що вперше зустрічається зі світом китайської опери, завдання здається

неосяжним: як передати на фортепіано те, що створювалося для голосу, китайських інструментів – струнних та ударних? Як вловити дух тисячолітнього мистецтва, де часто жест важливіший за слово, а пауза промовистіша за акорд?

Опера — це специфічна назва традиційної китайської драми. Разом із давньогрецькою драмою та індійською санскритською драмою вона також відома як три давні драматичні культури світу. Однак давньогрецька драма та індійська драма на санскриті не були передані і продовжені. Тільки китайська опера ставилася неодноразово і все ще діє на сцені, демонструючи надзвичайно живучу та енергійну життєвість.

Китайські регіональні опери – це нашарування епох, містичних ритуалів, багатобарвність діалектів, масок, звуків, легенд та дихання століть, у яких кожна нота вплетена в тканину місцевої історії. І при всьому тембровому багатстві фортепіано, піаніст напевно зіткнеться з його тембровою обмеженістю при спробі відтворити тембри *nini* або *арху*. Але в слуховому арсеналі піаніста є необмежена кількість звукових барв і тембрів, багатство яких залежить від внутрішньої уяви виконавця та його дотику до клавиш фортепіано. Проблеми мікротонів, якими, наприклад, славиться опера *Кунцюй*, можна вирішити використанням *вібрато*, *глісандо*, а при використанні сучасних електронних фортепіано навіть програмною обробкою.

Незважаючи на те, що у XX столітті у китайській фортепіанній музиці з'явилася значна кількість творів, назви яких вказують за зв'язок з пекінською оперою або іншим різновидом, віддзеркалення їх специфіки вивчено недостатньо. Деякі розрізнені дані можна знайти в дослідженнях Kuo Tzong-Kai (1987), Liu Shao-Shan (1998), Wendy Wan-ki Lee (2001), Xiaole Li (2003), Yannan Li (2012), Gu Shiqi (2020), Чень Чаоїн (2023) та ін., присвячених фортепіанній творчості композиторів, де тим чи іншим чином згадується вплив театральних традицій на їх музику.

Для вирішення даної проблеми варто звернутися до ґрунтовних праць китайських музикознавців Цю Бінчжу (2022), Чень Сі (2023), Song Mengyu (2024) з питань національного фортепіанного мистецтва, що зв'явилися останнім часом.

Так, Цю Бінчжу (2022) проводить ретельне історичне дослідження розвитку китайської опери різних регіонів Китаю у різні епохи. Дослідниця досконально розбирає особливості кожного виду оперного мистецтва, екстраполюючи отримані дані на розвиток в Китаї західного інструмента фортепіано та його звукову специфіку. В роботі є цікаві спостереження про пекінську оперу, яку авторка називає «нематеріальним культурним надбанням світу» (Цю Бінчжу, 2022: 60). Однак в роботі практично не аналізуються фортепіанні твори, в яких спостерігається віддзеркалення традицій пекінської опери, оскільки авторка зосереджується на загальних питаннях історико-естетичної проблематики зв'язків музично-театрального та фортепіанного мистецтва Китаю.

Чень Сі (2023) присвячує своє дослідження аналізу та зрозумінню історії розвитку китайського фортепіанного мистецтва та використання у ньому національних оперних елементів. Дослідниця вважає, що інтеграція оперних елементів у фортепіанну музику є прикладом вдалого синтезу традиційного і сучасного мистецтва, що демонструє їх культурну цінність. На думку авторки, у фортепіанних творах китайська опера отримує «друге життя», а західний інструмент не тільки «підкреслює її переваги, а й значно підвищує її статус» (Чень Сі, 2023). На жаль, дослідниця згадує лише один невеличкий твір, що має зв'язок з мелодикою *ерхуан*, яка є невід'ємним елементом пекінської опери.

Song Mengyu (2024) подає «стилістично-педагогічний аналіз фортепіанних творів, які включає три найбільш символічні північні опери: пекінську оперу, оперу *юй* та циньцянську оперу» (Song Mengyu, 2024: 112). Однак, основна увага дослідника більше направлена на усунення прогалин педагогічного репертуару, складання схем та послідовності творів за ступенем складності, ніж на культурне розуміння та історію розвитку китайської опери. Автор також сподівається, що студенти та учні можуть знайти фортепіанні твори будь-якого ступеня музичної та технічної складності і отримати задоволення від навчання. Він наголошує на тому, щоби вчителі «прагнули продовжувати відкривати різноманітні п'єси, що містять елементи китайської опери, щоби запропонувати своїм учням досвід такого процесу навчання» (там само).

В межах одного дослідження неможливо охопити не те, що триста шістдесят зареєстрованих в Китаї регіональних оперних стилів (Ван Пейюй, 2016), але навіть побіжно розглянути найбільш впливові у контексті китайської музичної культури різновиди китайської опери. Тому в даному розділі головну увагу буде приділено найбільш значущим китайським регіональним операм, щоби відобразити ті найважливіші особливості, які допоможуть інтерпретатору фортепіанних творів розібратися у складній системі китайської музичної драми і віднайти звукові еквіваленти для її втілення піаністичними засобами. Розгляд матеріалу буде здійснюватися в декількох ракурсах, основними з яких є: історико-культурний, театральний-перформативний, музично-теоретичний, філософсько-естетичний та порівняльний аспекти.

Дослідженню китайської опери присвячено багато робіт. Спроби охопити в одному огляді різні регіональних опери вже застосовувалися деякими дослідниками і раніше, але багато з них мають переважно художню і популяризаторську направленість і відображують суб'єктивне сприйняття авторами оперного мистецтва в цілому.

На сьогодні найвагомішим з досліджень є двадцяти томне видання «Зібрання китайських місцевих опер» (1959-1962), підготовлене Асоціацією китайських драматургів та опубліковане у виданні China Drama Publishing House, де кожний том присвячений операм певної регіональної традиції Китаю. Цей величний історичний документ зафіксував максимальну кількість сюжетів оперних вистав і складає монументальну антологію китайського музично-драматичного мистецтва. На жаль, в даному виданні музична складова спектаклів, в тому числі й пекінської опери, не є в центрі уваги.

Ще однією унікальною антологією китайського театального мистецтва стала ґрунтовна праця Wang-Ngai Siu та P.Lovrik «Chinese Opera. Images and Stories» (1998), яка знайомить читача не тільки з особливостями історії розвитку музично-драматичного мистецтва різних провінцій, сюжети, стиль музики, характери персонажів, костюми, маски, а ще й супроводжує їх вражаючими фотографіями оперних вистав з багатьох регіонів країни.

Серед досліджень, де розглядається музична складова китайського музично-драматичного мистецтва варто назвати Серію книг з історії китайських оперних жанрів «Коротка історія Хебей Банзі» Ма Лунвена та Мао Дачжі (1982), «Історію китайської опери» в 6 томах Ма Шаобо (справжнє ім'я Ма Чжіюань) (2005), наукові праці Гай Цзяотянь (1961), Лі Хуанчжи (1997), Ду Цзяньхуа (2004), Ін Чжилян (2015), Ван, Пейюй (2016), Лі На (2018), Лі, Чжи (2017), Лі Мін (2019), Лю Веньцзін (2019), Liu, Jie (2023), статті Чень Фу Шен (1985), Лю Чжен Вей (1986), Су, Гуоронг (1999), Чень Фейнун (1990), Чжань Цао Лін (2005), Чжен Янь (2003), Чунь Лун (2004), Жуань Юнчень (2013), Ці Хуатань (2007), Юй Цинь (2015), Ван Чао (2021) та інші.

Переважає більшість даних робіт китайською та англійською мовами присвячена характеристикам самобутньої традиції китайської культури, «яка може бути загадковою і складною для іноземців» (Xu Chengbei, 2012: 2). Найбільшу увагу автори приділяють історії розвитку того чи іншого виду опери, обговорюючи витоки та розвиток цього унікального мистецтва. Розглядаються особливості барв гриму та костюмів, характери-амплуа персонажів, а також музика, що супроводжує оперний спектакль.

Більшість базових відомостей та понять, на основі яких буде здійснене дослідження, містяться в історичній та сучасній академічній музикознавчій літературі та публіцистиці, доступній для вивчення китайською та англійською мовами. Але кількість і обсяг доступної літератури складає не меншу проблему, тому щоби одночасно охопити і усвідомити різноплановий і обширний матеріал, у дослідника з'являється проблема вибору джерел. Головною метою даного відбору стала спроба систематизувати відомості, які містяться переважно у академічній літературі, але іноді й в Інтернет-джерелах, і охопити якомога більше матеріалу цього неперевершеного драматичного мистецтва. В зв'язку з цим поданий матеріал має достатній ступінь концентрації, іноді, навіть набуває реферативно-конспективного формату, який, тим не менш, має дати достатній рівень розуміння. Але за потреби більш поглибленого занурення в матеріал, можна завжди звернутися до великого списку першоджерел, які стали матеріалом

цієї роботи і джерелом натхнення для дослідження.

Серед регіональних різновидів китайського музично-драматичного мистецтва провідне місце належить столичній драмі – пекінській опері *цзинцюй*, що увібрала багато елементів спектаклів інших регіонів Китаю. Пекінська опера, широко визнана як одна з головних форм китайської опери, поєднує вокальне виконання, інструментальний супровід, розмовне мистецтво, пантоміму, танець, бойове мистецтво, акробатику та специфічний грим та костюми. Як художня форма вона вважається однією з найбільших культурних скарбів Китаю, про що також свідчить достатньо великий масив літератури, присвячений цьому музично-художньому феномену (праці E. Halson (1966), Чжан Чжень Мін (1985), Жень Мін Яо (1993), Лянь Юнь (2009), Xu Chengbei (2012), Ruan, Yongchen (2013), Сі Чжиган (2021) та ін.). Важливе значення для розуміння творчої «долі» пекінської опери у XX столітті посідають дослідження Жень Мін Яо «Дев'ять думок про Мей Ланьфана. Пекінська опера Китаю» (1993) та книга Min Tian «Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage: Chinese Theater Placed and Displaced» (2012), що дають можливість усвідомлення шляху цього музично-театрального феномену до визнання у всьому світі.

Для вивчення проблематики зв'язків фортепіанної творчості з національним музично-драматичним мистецтвом також можуть бути залучені праці китайських музикознавців, в яких деякою мірою можна знайти інформацію про творчість композиторів: монографії Ліана Маочуня «Музичні звуки століття» (2001), Чжоу Чжана «Сучасні китайські композитори і їх музичні твори» (2003), дослідження Xiaole Li (2003), Shen Chia-Ching (2011), Zhai, Weiying (2017), Yundi Hou & Shao Xiao Ling, (2024), композиторські коментарі до власних фортепіанних творів у Пекінському (Чен Пейксун, 2006) та Шанхайському (Чжу Цзяньер, 2011) виданнях. Важливою складовою розкриття заявленої теми також є література, в якій деякою мірою висвітлюється специфіка національних традицій різних провінцій Китаю (Юй Цівей, 1998, Lewis, 2009, Лі На, 2018), в тому числі пісенно-інструментального фольклору та музично-драматичного мистецтва (Бай Сяньюн, 2004, Ван Юйцін, 2005, Лі Бінчжі, 2015).

Деяку інформацію про китайське театральне мистецтво південних провінцій можна знайти й в дослідженнях сусідніх країн. Так, наприклад, наприкінці ХХ століття творчість композитора Гуо Чжюаня вперше отримала висвітлення у музикознавчій літературі Тайваню (У Мей-Ін, 1998). 2001 року в Тайбеї було видано першу наукову працю, присвячену біографії композитора (Чень Юйсю, 2001). Згодом з'явилися дослідження вибраних фортепіанних творів митця (У Ліньї, 2008; Yang Shuan-Chen, 2008; Chang Hsun-Yin, 2016, Н.Сун, 2023), де в більшості висвітлюються питання жанрово-стильового плану, форми і драматургія великих концертних творів – концерту, сонати, фантазії тощо. Найменше уваги дослідники приділили фортепіанним циклам, що створені на тайванські та сичуанські теми, визначивши їх як другорядні, інструктивні твори, сферу дитячої музики (Yang Shuan-Chen, 2008; Chang Hsun-Yin, 2016).

Інформація про зв'язки національного театру і фортепіано на матеріалі китайської дитячої музики міститься у дослідженні Хуан Чжулін (2009), де розглядаються фортепіанні цикли для дітей композиторів Лі Інхайя, Лі Чунгуана, Шу-Лонг Ма та ін. Для розуміння методологічних підходів виокремимо роботи, присвячені значенню інструктивного матеріалу для становлення піаніста та формування його слухових та технічних навичок (Чернявська, 2015; 2020; 2022); наукові праці, де тією чи іншою мірою подаються відомості про регіональне китайське музично-театральне мистецтво (Chao, 2009; Hsieh Hsiao-Mei, 2010; Hsu Tsang-Houei, 1992, Lin, 2000; У Мей-Ін, 1998). Виконавський аспект реалізації нотного тексту у процесі виконання фортепіанних творів всіх рівнів складності важливо розглядати за допомогою принципів, викладених в працях Zhou Guangren (1990), С. Palmer (1997), М.Чернявської (2015; 2023), В.Москаленка (2013), Ю.Ніколаєвської (2017), І.Сухленко (2017), Сун Мейсюань (2024) та ін.

Китайська опера – складний для розуміння вид національного мистецтва навіть для представників своєї країни. Якщо торкнутися теми розуміння даного феномену піаністом іншої національності, то завдання виявиться ще складнішим. Вивчення основних принципів китайського музично-драматичного мистецтва надасть можливість перетнути межу нерозуміння та пробудити інтерес піаніста

до вивчення такого неймовірного і неосяжного явища, як світ китайської опери. Дане дослідження буде також дуже корисним й китайським піаністам, які сьогодні не завжди розуміють мистецтво китайської опери, бо сучасний глобалізований світ інформаційних технологій витискає традиційні види мистецтв з повсякденного життя.

Не слід вважати, що переломлення традицій регіональних китайських опер у фортепіанній музиці лише екзотичним явищем. Щоб зрозуміти масштаб таких інтерпретацій, наведемо лише найвідоміші приклади. Композитор Чень Циганг, натхненний мелодіями пекінської опери, створив «Моменти з Пекінської опери». Цей фортепіанний твір захоплює яскравими динамічними контрастами та акцентами, що нагадують сценічні жести акторів. Піаністка Ван Юйшань створила власну аранжування на теми з опери «П'яна красуня» для фортепіано на основі арії Ян Гуйфей, де ліва рука імітує звучання *гуцинь*, а права передає вокальні мелізми.

Композитори Тан Дун та Чжу Цзяньер черпали натхнення з опери *Кунцююй*. Тан Дун написав фортепіанну сюїту, засновану на аріях з опери «Півонієва альтанка» (牡丹亭组曲) у якій для передачі тембру китайських духових інструментів використовував кластери, а Чжу Цзянь'єр у «Кунцюйській рапсодії» поєднував орнаментовані мелодії *Кунцююй* з додекафонією. Композитора Го Веньцзіна (郭文景) вразила техніка швидкої зміни масок *Сичуаньської* опери – *бяньлянь*. Під враженням він пише «Бяньлянь варіації» (变脸变奏曲), де різкі зміни регістрів і акорди, що дисонують, символізують побачені драматичні перетворення. А піаніст Лі Юньді у своїй концертній п'єсі «Ритми Чуаньюй» втілює ритми ударних інструментів із *Сичуаньської* опери у складні синкопи для фортепіано.

Навіть за межами Китаю чули про відому драму *Шаосинської* опери «Коханці-метелики» (梁祝) (Лі Мін, 2019). На тему опери написано багато творів, зокрема, симфонічну поему для скрипки, але менше відома фортепіанна версія в аранжуванні Ін Ченцзуна, в якій знаменитий піаніст адаптував ліричні теми

Юецзюй у романтичному стилі з акцентом на кантилену та педалізацію. Композитор Хе Сяньтянь стилізував через мелізматику в правій руці жіночі партії *Шаосінської* опери у своїй мініатюрі «Юецзюй-експромт».

Діапазон інтерпретацій величезний: від складних технік з використанням мікрохроматичних ходів, що імітуються за допомогою педалі та «розхитування» темперованого ладу, як у композитора Синь Гангуана у «Каприччо *Кантонської* опери», до простих п'єс, заснованих на ритмі *юйбань* з акцентами на другу долю та квартовими співзвуччями з *Хенаньської* опери *юй* (豫劇), які увійшли у студентський фортепіанний репертуар, що викладено у «Збірці китайської опери та народного мистецтва» (Чунь Лун, 2004).

Піаніст, який замислюється над виконанням фортепіанних перекладень або п'єс на теми китайських опер, повинен як мінімум виділяти структурні та виразні особливості основних оперних форм. В даній роботі зроблено спробу створення «діалогу» між фортепіанною традицією і китайською оперною естетикою через творчий синтез елементів, значимих для сприйняття західної аудиторією. Для цього необхідно деталізувати та узагальнити особливості художнього сприйняття, технічні та естетичні аспекти кожної з регіональних оперних традицій, пропонуючи піаністам «інструмент» для власних творчих пошуків та експериментів у безмежному світі китайської музичної драми.

1.2. Пекінська опера *цзинцзюй*: Золотий Дракон із Забороненого міста

Пекінська опера *цзинцзюй* (京劇), яку також іноді називають *пінджу*, є однією з п'яти найважливіших китайських опер, що очолюють список найкращих зразків національного музично-драматичного мистецтва¹. Пекінська опера вважається Національною столичною оперою, її називають уособленням китайської традиційної культури та естетичного духу, по відношенню до неї часто

¹ Вибір «найкращих» китайських опер може бути суб'єктивним, оскільки це залежить від регіону, культурного контексту та уподобань аудиторії. Проте в рамках традиції китайського оперного мистецтва можна виділити три найбільш відомі і значущі опери, які вважаються найвпливовішими і найпопулярнішими не тільки в Китаї, а й за його межами. Це, зокрема, Пекінська, Шаосінська і Куньшанська опери.

вживають епітет «національна квінтесенція» (Ма Шаобо, 2005). Саме вона стала найбільш репрезентативною та впливовою на китайській сцені. Разом з тим її можна розглядати як взірець найвідомішої регіональної опери, оскільки центром її розповсюдження став Пекін, а зоною впливу – весь Китай. Таким чином, пекінську оперу можна вважати «точкою відліку» (У Ган, 2015) китайської музичної драми, навіть якщо інші оперні жанри є давнішими (як, наприклад, *куньцзюй*).

Пекінська опера *цзинцзюй* увібрала історичний досвід стародавніх культурних традицій різних регіонів Китаю, постійно вбираючи традиції інших регіональних опер та інтегрувала їх сутність. Завдяки багаторічним сценічним практикам і незліченним талановитим акторам, сценічне мистецтво пекінської опери сформувало власний набір вокальних, мелодійних, ритмічних та хореографічних програм, які формують впізнаваний стиль і доповнюють один одного з точки зору літературної основи, акторської майстерності, музики, співу, ритму гонгів та барабанів, костюмів, макіяжу та інших аспектів. За роки свого існування Пекінська опера перетворилася на новий тип спектаклю, який суттєво відрізняється від інших місцевих опер виглядом вистав, сценічною мовою та репертуаром.

Вважається, що пекінська опера виникла в провінції Аньхой і отримала свій розвиток у Пекіні з середини XVII століття за часів династії Цін, досягши найбільшої популярності у середині XIX століття (Gu Shiqi 2020: 21), та продовжує функціонувати в сучасній музичній культурі. Остаточного власний стиль пекінської опери сформувався за часів Даогуана² (Сюй Ченбей, 2009). З цього часу в останні роки династії Цин пекінська опера почала швидко розвиватися і дійшла до небаченого розквіту під час Китайської республіки (1912—1949). За сто років розвитку пекінська опера доказала свою потужну художню життєздатність (там само). Традиційний репертуар пекінської опери містить понад тисячу сюжетів, які налічують уже понад двісті років історії. Ці

² Це сталося за часів правління імператора Даогуана, дев'ятого імператора династії Цин, який правив з 1820 по 1850 роки.

спектаклі відрізняються яскравою художньою своєрідністю та особливим національним колоритом, а тому, знаходяться під охороною держави та отримують її підтримку.

На початку XX століття всесвітньо відомий китайський актор Мей Ланьфан (梅兰芳, 1894-1961), який спеціалізувався на жіночих ролях, вперше представив пекінську оперу на міжнародній сцені (Жень Мін Яо, 1993; Min Tian, 2012). Його іноземні виступи (1919 по 1935 рр.) відіграли визначальну роль у визнанні пекінської опери (Мей Ланьфан, 1957). Актор подолав забобони Заходу проти китайської драми і навіть проти самих китайців того часу, сприявши поширенню китайської пекінської опери за кордоном. Міжнародні гастролі в Японії, США та Європі справили справжню сенсацію, і з того часу пекінська опера поступово стала важливою частиною видів світового драматичного театру (Min Tian, 2012).

Після заснування нового Китаю пекінська опера стала символом національного культурного надбання. Труппа пекінської опери виступала у всьому світі. Ці вистави не тільки змусили світ побачити китайську «національну квінтесенцію» – пекінську оперу, але й глибоко вплинули на драму та кіно в багатьох країнах світу, зокрема, в Японії, Європі та США. Такі визнані майстри драми, як Б. Брехт та ін., черпали в пекінській опері натхнення для своїх творів (Ці, Жушань, 1989).

Сучасний репертуар пекінської опери налічує безліч традиційних п'єс, з яких від трьохсот до чотирьохсот спектаклів регулярно виконуються у вигляді великих масштабних драм, серії п'єс та уривків. Існують також нові історичні пекінські опери, сучасні пекінські опери, пекінські опери для невеликих театрів та інші стилі виконання (Збірка класичних п'єс Пекінської опери, 2008).

Оскільки пекінська опера з самого початку її утворення з'явилася в палаці, її розвиток та зростання відрізнялися від розвитку інших місцевих опер, бо народний та сільський колорит був значно ослаблений. Їй потрібно було висловити більш широкий спектр життя, створити більше типів персонажів, і вона повинна була відповідати більш суворим вимогам. Засоби художнього вираження та створення сценічних образів у пекінській опері дуже багаті, але стандарти її

виконання суворо регламентуються, тому без оволодіння цими методами неможливо було б створити унікальне сценічне мистецтво (Гай Цзяотянь, 1961).

Основними елементами виконавського мистецтва пекінської опери є *чанг* (唱 – співочі навички), *нянь* (念 – вимова віршів та ритмічна декламація), *цзо* (做 – танцювальні рухи тіла) і *да* (打 – відноситься до навичок бойових мистецтв та акробатики) (там само). Пекінська опера – це дуже всебічна форма мистецтва, в якій різні типи сценічного представлення органічно поєднуються та доповнюються. Кожен елемент вимагає глибокої підготовки та майстерності від акторів, тому оперні актори повинні вивчати всі ці чотири аспекти з юних років.

Зазвичай для певних типів ролей актору необхідно мати природні здібності. Так, для співу (наприклад ролі Лаошена) потрібне володіння спеціальними техніками співу та голосовою модуляцією, які допомагають відобразити характер та емоційний стан персонажа. Деякі митці зосереджуються більше на акторській майстерності (наприклад, роль Хуадань), де рухи тіла, жести, пози, міміка та танець узгоджуються з ритмом музики та допомагають відобразити характер та дії персонажу. Для виконання ролей, що потребують демонстрації елементів бойових мистецтв, акробатичних рухів та участі у різних бойових сценах, актор повинен мати високу фізичну підготовку (ролі *цзяцзи-хуалянь*³ (架子花臉), *сань-куайва-хуалянь*⁴ (三块瓦花臉)). Однак, незважаючи на певну «спеціалізацію», кожен актор опери має обов'язково володіти базовими навичками співу, декламації, акторської майстерності та бойових мистецтв. Тільки таким чином можна повністю розкрити художні риси пекінської опери,

³ *Цзяцзи* (架子) буквально означає «позицію» або «основу стійки». Воно вказує на те, що актор повинен уміти виконувати складні пози, рухи тіла та демонструвати контроль над сценічними бойовими прийомами. Це ролі з акцентом на драматичну пластику і виразність рухів, які часто включають елементи бойових мистецтв. Це, зазвичай, сильні, героїчні чи харизматичні постаті, такі як полководці, генерали чи боги (Гай Цзяотянь, 1961).

⁴ *Сань-куайва* (三块瓦) дослівно перекладається як «три черепки/пластини черепаці». Цей термін символічно позначає ритмічність, ясність рухів та швидкість виконання. Він застосовується до стилю гри, де важлива техніка та енергійні бойові сцени. Такі персонажі відрізняються спритністю, рухливістю та потрібні в динамічних сценах (наприклад, бойові епізоди чи сцени з гострими конфліктами). Це герої, командири, воїни і навіть негативні персонажі, які володіють мистецтвом бою (Гай Цзяотянь, 1961).

краще висловити та зобразити різних персонажів п'єси.

Мистецтво пекінської опери, є поєднанням реального та віртуального, воно максимально виходить за межі сцени та часу (Ван Пейной, 2016). Для досягнення художнього ефекту «передачі духовного через форму воно має як форму, так і дух» (Огляд Пекінської опери, 2021), використовує віртуалізацію, «свободу акварельного живопису» та інші засоби (там само). Виконання Пекінської опери вимагає витонченості та делікатності, а актор повинен бути занурений у гру в кожному мить. Спів вокаліста повинен бути мелодійним і делікатним, як у голосі, так і у емоціях, а сцени бойових мистецтв не передбачають жорстокості та агресивності, це, скоріше, «хореографія на теми бойових мистецтв» (У Ган, 2015) у поєднанні з декламацією чи співом.

Пекінська опера – не просто найвідоміший жанр китайської традиційної сцени, а й еталон, який сформував універсальну «мову» китайського театру. Її система амплуа, вигострена за двісті років розвитку, стала основою для багатьох регіональних стилів. Саме в *цзинцзюй* чотири ключові ролі – *Шен* (生 – чоловічі ролі), *Дань* (旦 – жіночі ролі), *Цзин* (淨 – «розфарбовані обличчя»), *Чоу* (丑 – комічні персонажі) – досягли максимальної символічної глибини, перетворившись на архетипи, які пізніше адаптували інші школи (Мей Баоцзю, 2004). Однією з найважливіших особливостей пекінської опери став розподіл ролей, який базується не лише на природних особливостях (статі, віці) та соціальних ознаках (ідентичність та професія) персонажів, а в основному, на *особливостях їх особистості* (там само).

Ніхто на сцені пекінської опери не виглядає так, як це було б у реальному житті. Персонажі п'єс *завжди перебільшені* у гримі та костюмах, у жестах та рухах, у міміці та поведінці, у емоціях та бойових сценах, у голосі та співі. Така гіперболізація є однією з ключових особливостей пекінської опери, вона проявляється у її вираженні, стилістиці та естетиці. У пекінській опері немає необхідності наслідувати реальність, тому вона використовує стилізацію як художній засіб для передачі ідеї, емоції чи характеристики персонажу. З іншого

боку перебільшення посилює вплив на глядача (Сі Чжиган, 2021).

Загальноприйнята *система амплуа* в контексті пекінської опери представляє низку ролей і образів: їх канони, затверджені при династії Цин, стали «театральною класикою», на яку посилаються всі без винятку регіональні жанри. Знаючи, як амплуа працюють у *цзинцзюй*, легко помітити, що, наприклад, опера *юецзі* порушує правила (додаючи акробатику до ролі *Удань*) або як сичуаньська опера гіпертрофує комічну гру Чоу. Без розуміння цих фундаментальних основ, аналіз інших регіональних опер майже неможливий. Кожна з ролей-амплуа пекінської опери містить унікальні риси і канони виконання, які лежать в основі традиційних сюжетів та визначають виразові засоби та зміст самого жанру спектаклю.

Герої китайських опер – не просто персонажі, це філософські категорії, вони кодують не лише характер, а й моральні принципи конфуціанства. Ролі в оперному репертуарі виконуються акторами різних амплуа, що є однією з традицій та особливостей постановки китайської опери (Ці Жушань, 1989). Так звані «ролі» належать до більш узагальнених чотирьох класів (або категорій) персонажів різної статі, віку, характеру, ідентичності. В свою чергу, кожна категорія (наприклад, *Шен*) поділяється на підкатегорії (наприклад, *Лаошен*, *Сяошен* і т. ін.), які ще більш уточнюють акторську «професію» для виконання її у п'єсі. Простіше кажучи, «професія» – це вибране амплуа в класифікації ролей, яка, зазвичай, не змінюється актором. Видатних та відомих митців, що грають ролі головних героїв, називають «цзяоер»⁵ (角儿).

Одна з головних ролей у Пекінській опері «*Шен*» зазвичай використовується як загальна назва чоловічих персонажів, за винятком *Цзін* (*Хуалянь*) та Чоу. Залежно від віку, ідентичності, ознак персонажів та особливостей їх виконання, вони умовно поділяються на кілька категорій: старого актора («*Лаошен*» 老生, літні чоловіки з серйозним та благородним характером),

⁵ Цзяоер – поважне звання для акторів оперної індустрії, які мають унікальні навички співу, декламації, акторської майстерності та бою (Цзяоер, baike.baidu)

молодого актора («Сяошен» 小生, молоді чоловіки або романтичні герої), актора бойових мистецтв («Ушен» 武生, герої-воїни з акцентом на бойові мистецтва).

Лаошен (老生) в основному грає позитивних персонажів у середньому та старшому віці, він має сильний та рішучий характер. Оскільки такі персонажі часто носять бороди, їх також називають «бородачами». Він говорить природним голосом, декламує вірші в римі, всі його рухи величні та витончені. Головна увага *Лаошена* зосереджена на навичках співу. В основному вони грають ролі імператорів, чиновників та вчених. Наприклад, це ролі Лю Сю у «Піднятті на терасу Тяньтай», Лін Сянжу у «Примиренні генерала та прем'єр-міністра» та Чжуге Лян в «Плані порожнього міста». Серед ролей *Лаошена* існують різні типи, які зосереджуються на виразі різних особливих персонажів. Так, наприклад, *Каоба Лаошен* отримав свою назву для вміння використовувати мечі та гвинтівки. *Каоба Лаошен* зазвичай грає роль конфуціанського генерала у обладунках, у середньому віці або старого, але все ще сильного, який тримає у руках меч чи пістолет. Наприклад, такий Хуан Чжун у «Горі Динцзюнь» та Хуа Юнь у «Битві при Тайпіні». Актори, що грають цю роль, повинні вміти співати, танцювати та битися.

Сяошен (小生) – роль юнака або підлітка-чоловіка. Його тембр голосу в основному заснований на сполученні або поєднанні справжнього голосу та фальцету. Характер його дій елегантний, чемний, ввічливий і витончений. Залежно від представленого персонажа, це може бути витончений і нестримний молодий вчений, наприклад, Лян Шанбо в «Люїнь Цзи», Чжан Гун у «Західній палаті», Фу Пен у «Вибір браслета з нефриту». Для акторів цих ролей однаково важливий спів, декламація та акторська майстерність. Якщо вчений бідний і розорений, він повинен ходити трохи зміненим кроком і часто схрещувати руки на грудях, але йому не слід знизувати плечима або витягати шию. Така поведінка у грі – це тонкий вираз жалюгідного, педантичного, але в той же час гордого персонажу. Наприклад, такими є ролі Чен Дагуань у п'єсі «На могилі мого племінника», Ван Мінфан у «Ляньшендянь», Мо Цзи у «Цзинь Юй Ну» тощо.

Ушен (武生) – персонаж, який грає роль майстра бойових мистецтв. Такі ролі розділяють на дві категорії: «*Ушен* з довгими руками» та «*Ушен* з короткими руками». Вони грають ролі генералів, воїнів, героїв, праведних та лицарів. Вимова реплік цих персонажів є чіткою, гострою та переконливою, а акцент робиться на навичках володіння талією та ногами, а також на бойових мистецтвах, а головний акцент робиться на поставі, щоб підкреслити стиль та героїчну манеру поведінки цих персонажів. Більшість цих персонажів молоді та сильні, тому всі вони грають без яскравого макіяжу. Приклад ролей воїнів – Чжао Юнь у «Чанбанпо», Цзян Вей у «Телуншані» тощо.

Загальна назва жіночих персонажів – *Дань*, *Даньсін* (旦). Це – одна з головних ролей у Пекінській опері. За віком та характером персонажі можуть бути умовно розділені на *Чжендань* (青衣), *Хуадань* (花旦), *У дань* (武旦), *Даомадань* (刀马旦), *Хуашань* (花衫), *Лаодань* (老旦), *Цайдань* (彩旦). За винятком *Лаодань* (стримана, мудра та строга літня жінка, бабуса, мати героя) яка співає у низькому регістрі, та *Цайдань* (комічний або другорядний жіночий персонаж, часто служниці, свахи, сільські жінки) які співають перебільшено просто із гумором) всі інші ролі *Дань* співають і декламують тихим фальцетним голосом.

Чжендань також відома як *Циньї*. В основному, вона грає жінок середнього віку або молодих жінок з сильними особистостями та гідними манерами, і більшість з них є драматичними чи трагічними персонажами. Образ *Циньї* вимагає тиші та гідності, вона вимовляє довгі тексти, використовуючи римування рядків та багато співає, її акторська гра також важлива. Стиль співу *Чжендань* не претензійний, але простий, чесний і щирий. Оскільки акторки у цій ролі часто носять синій плісирований одяг, їх називають *Циньї* або *Циньшань*. Наприклад, це ролі Ван Чунь'є в «Сань'ян вчить сина», Су Сань в «Юй Танчунь», Ван Баочуань у «Кінь з червоною гривею» тощо. *Циньї* грають імператриць, наложниць, принцес, вольових жінок та характерних жінок із простих людей (Сюй Ченбей, 2009).

На відміну від *Чжендань*, *Хуадань* грає роль молодих кокетливих або

життєрадісних дівчат. Стиль цієї ролі вимагає чарівності, краси, миловидності, жвавості та володіння пекінським діалектом з акцентом на артистизм виконання. Роль *Хуадань* не висуває якихось особливих вимог до навичок співу, але вимагає, щоб спів був красивим та змістовним, а тексти розумними. За стилем виконання цю роль можна розділити на підтипи: *Гуймендань* – це жива і розумна молода дівчина (ролі Сунь Юйцзяо у «Піднятті браслета з нефриту» та Лі Фенцзе в «Драконі та Феніксі»); *Поладань* – жінка з запальним і життєрадісним характером (як позитивна роль – Ма Цзиньдін в «Ба Лохе», так і негативні персонажі – Янь Сицзяо в «У Лун Юань» і Пань Цяюнь в «Цуй Піншань»). Героїні цього плану повинні демонструвати розпусну поведінку та володіти мистецтвом боротьби та ножового бою. За це їх також називають *Дані-вбивці*.

Хуашань (грайлива Дань) – поєднання амплуа *Циньї* (шляхетні пані) та *Хуадань* (молоді кокетки). Цю відносно нову акторську «професію» створив у 1920 -х роках Ван Яоцин⁶. Зазвичай *Хуашань* грають складні, багатогранні ролі – від аристократок до хитрих героїнь. Їх персонажі промовисті, вміють говорити і жартувати, часто ставлять співрозмовника в незручне становище, наприклад, роль Лі Саньчунь у «Перемозі над кухонним богом» і Шень Сайхуа в «Шматку тканини». Роль *Хуашань* зосереджена на співі, декламації, акторській майстерності та боротьбі. Виконавець жіночих ролей Мей Ланфан та багато відомих актрис продовжували розвивати цю роль, і більшість жіночих ролей у нещодавно складених п'єсах потрапили саме до категорії «*Хуашань*». Це ролі, наприклад, Юй Дзи у «Прощавай, моя наложниця», богиня з «Небесної дівчини, що розкидає квіти», Бай Сучжень у «Легенді про білу змію» тощо. З появою ролі *Хуашань*, виконавське мистецтво жіночих ролей пекінської опери зробило великий крок вперед.

⁶ Ван Яоцин (王瑤卿)(1881-1954), видатний майстер пекінської опери, відіграв ключову роль в оформленні амплуа *Хуашань* (花衫) у 1920-х роках. Вважався «королем жіночих амплуа» за новаторство у виконанні ролей *циньї* (шляхетних дам) та *хуадань* (кокетливих дівчат). Формально він не створив роль *хуашань* з нуля, саме він систематизував і популяризував цей стиль, зробивши його окремим амплуа. До нього жіночі ролі були суворіше розділені на «шляхетних» та «веселих» героїнь (Ці Жушань, 1989).

Серед інших жіночих ролей є войовничій жіночій персонаж у яскравих обладунках, у шоломі та кольчuzі, часто з прапорами за спиною, зі зброєю (мечами, списами). Це – *Даомадань*, жіноча роль, яка володіє бойовими мистецтвами, вміє їздити верхи, добре володіє зброєю. Такі героїні співають, читають вірші та беруть участь у поєдинках. (Ролі: Лян Хун'юй у «Битві при Цзіньшані» та Му Гуйн у «Знищенні Хунчжоу»).

Удань – це роль жінки, яка також чудово володіє навичками бойових мистецтв. Вони трохи співають або декламують, але мають виняткову спритність та акробатику, також вони можуть ходити по ходулях. В основному це ролі жінок-лицарів зеленого лісу та фей, таких як Фей Лінбо в «Даренні перлів на Райдужному мосту» та Зелена Змія в «Крадіжці срібла зі скарбниці».

Лаодань – роль літньої жінки. Незалежно від свого статусу чи особистості, вона читає в римі, має різні навички співу, використовує свій природний голос і є близькою за своєю роллю до *Лаошена*, але має ніжну та милу чарівність, як ролі Кан «Ловля золотих жаб» та У Готай, У Мяочжень у «Місті Чісан», матері Лі в «Лі Куї відвідує матір» тощо. *Цайдань*, відома як «потворна жінка»⁷, співає і декламує своїм природним голосом, часто її роль грає актор-клоун. Її грим для виступів дуже перебільшений, вона бере участь у смішних та жартівливих сценах. *Цайдань* розмовляє на пекінському діалекті і зазвичай грає ролі злих і впертих жінок, як у ролі Чен Сюєнянь у «Фенікс повертається до гнізда» і свахи Лю у «Вибір браслету з нефриту».

Однією з головних ролей у виконанні пекінської опери є *Цзін* (淨) – «Пофарбоване обличчя». Це чоловіча роль із яскравим, символічним гримом. Зазвичай це воїни, герої, божества чи лиходії з сильним характером. *Цзін* також широко відомий як *Хуалянь* (花臉) «Кольорове обличчя»⁸. Характерною рисою є

⁷ «Потворність» часто умовна: акцент робиться на комічній гіперболі (кривляння, перебільшена міміка, безглузде вбрання), а не на реальній фізичній непривабливості.

⁸ Але, строго кажучи, *Хуалянь* це техніка гриму (не амплуа), що використовується для амплуа Цзін. Назва дослівно перекладається як «візерункове/кольорове обличчя». Символіка кольорів: червоний: героїзм, відданість (наприклад, Гуань Юй); чорний: чесність, прямолінійність (наприклад, Чжан Фей); білий: підступність, лицемірство (наприклад, Цао Цао); синій/зелений:

використання різних кольорів та візерунків для нанесення макіяжу на обличчя. Голос співака гучний і розкотистий, стиль потужний і насичений, рухи відкриті та різкі, паузи виразні. Він зображує героїчних персонажів або грубих і жорстоких особистостей, наприклад таких, як Бао Чжен, Чжан Фей, Цао Цао і т. ін. Умовно цю роль поділяють на три типи: *Чженцзін* (正淨) (або ж *Тунчуй Хуалянь* (铜锤花脸)) – «Шляхетне обличчя», *Фуцзін* (副淨) (або ж *Цзяцзи Хуалянь* (架子花脸)) – «Складне обличчя» та *Уцзін* (武淨) (або ж *Ухуалянь* (武花脸)) – «Військова особа».

Персонажі, яких грають представники цієї професії, здебільшого віддані міністри та генерали, повні гідності, серйозні та праведні. Спів, декламація та виконання енергійні та гідні, з використанням насиченого та зворушливого співу для вираження сюжету та зображення персонажів. Наприклад, Бао Чжен в «Справі про наругу красуні», Лянь По в «Примиренні генерала і прем'єр-міністра», Шань Сюнсін в «Замиканні п'яти драконів» тощо. Це часто сміливі і великодушні позитивні персонажі, такі як Доу Ердун в «Крадіжці імператорського коня», Ма У у «Взятті Лояна» та Лу Чжишень. Іноді, щоб підкреслити силу та мужній характер цих персонажів, в їхньому співі та декламації використовуються вибухові звуки.

Підступних героїв, підлабузників і фаворитів зазвичай грає *Цзяцзи Хуалянь* – персонаж з білим обличчям. Це – ролі Цао Цао, Пань Хун, Дун Чжо тощо. Образ *У Цзін* (*У Хуалянь*) переважно спирається на бойові мистецтва. Від цих акторів вимагається володіння складними прийомами бойових мистецтв. (Ролі: Ян Цилан у «Цзіньшатань» та Гуань Шен у «Шоу Гуань Шен»). Іноді, щоб підкреслити гордість і гідність персонажа, такий майстер бойових мистецтв має пофарбоване червоне обличчя та червоний лоб, який прикрашений діаграмою *Тайцзи* (太极). Прикладом таких ролей може бути Гао Чун (高宠) – легендарний воїн з п'єси «Руйнування бойового формування» (都滑车), або, наприклад, Чжао Юнь (赵

дикість, буйна вдача (духи, розбійники); золотий/срібний: божества, безсмертні (Сюй Ченбей, 2009).

云) – легендарний генерал епохи Троецарства, герой п'єси «Довгий схил» (长坂坡).

Роль *Чоу* (丑) (комік, клоун, арлекін) у пекінській опері поєднує буффонаду із соціальною сатирою. *Чоу* – одна з центральних ролей у пекінській опері, це найдотепніший, спритний та харизматичний персонаж. Актор XX століття Лю Чжунлін вважав, що «Чоу – це не маска дурня, а маска мудреця, який прикидається дурнем, щоб сказати правду» (Ван Пейюй, 2016: 120). Це комедійний персонаж, для макіяжу обличчя використовується білий порошок, йому наносять маску між переніссям і очницями, вказуючи на те, що зовнішність людини негарна. *Чоу* грає роль дотепних і розумних людей або ж навпаки тих, хто віроломний і хитрий. Його зазвичай називають малим розфарбованим обличчям. Цю роль можна грубо розділити на дві основні гілки: *Веньчоу* (文丑) – «Вчений комік» та *Учоу* (武丑) – «Військовий комік». Того, хто переважно декламує, лицедіє і співає, називають *Веньчоу*, а того, хто в основному декламує і виконує прийоми бойових мистецтв, називають *Учоу*. Персонажі *Веньчоу* є надзвичайно складними. Серед них є літератори, поети, науковці, клерки, юристи, вчителі, торговці, лоточники, члени сімей знаті тощо. Наприклад, Цзян Гань (蒋干) у п'єсі «Збори героїв на Червоній скелі» (群英会) – хитрий, але комічно-невдалий посол, Тан Цінь (汤勤) у п'єсі «Випробування голови та вбивство Тана» (审头刺汤) – підступний чиновник-підлабузник, Чжан Веньюань (张文远) у п'єсі «Вбивство в вежі» (坐楼杀惜) – шахрайський клерк, що спокушає героїню.

Амплуа *Чоу* поділяється на підтипи *Фанцзін'чоу* (方巾丑) – «коміки у квадратних шапках» (це вчені, чиновники низького рангу, які носять квадратні головні убори та довгі халати) та *Паодайчоу* (袍带丑) – «коміки в поясах і халатах» (це чиновники середнього рангу у пишних костюмах із широкими поясами). Простий народ грають «*Чоу в чайному одязі*» (茶衣丑) (це вуличні торговці, слуги, селяни, тощо). Вони вдягнуті у короткі куртки та носять поясні сумки, у цьому одязі зазвичай збирають чайні листи. Прикладом яскравих ролей

Чоу є бармен у п'єсі «У Сун вбиває тигра» (武松打虎) – хитрий і балакучий персонаж, рибак Чжан І (张义) з п'єси «Золота черепаха» (钓金龟) – бідний старий, який викриває несправедливість, пастушок у п'єсі «Маленький пастух» (小放牛) — дотепний сільський хлопець (Ван Пейюй, 2016: 143). Іноді, щоб підкреслити участь в епізоді великої кількості людей та зміцнити динаміку, на сцені використовуються статисти. Це актори, які грають ролі солдатів і людей з натовпу, вони одягнені в барвисті костюми та формують групи із чотирьох людей. Існують різні сцени зі статистами, вони разом з героями співають різні мелодії та контролюють швидкість дії відповідно до ритму мелодій.

В процесі пошуку та успадкування унікального стилю у виконавському мистецтві пекінської опери з'явилося поняття театральної «школи», кожна з якої має власного унікального представника, який досягнув великого успіху і вплинув на формування традиції. У той же час, існує значна кількість послідовників, які успадковують його спосіб виконання та збагачують його своєю творчістю, тим самим утворюючи окремий напрямок у традиції мистецтва пекінської опери. Актор, який створює нову школу мистецтва, повинен насамперед успадкувати мистецькі досягнення своїх попередників, але, що ще важливіше, він повинен формувати на цій основі свій власний оригінальний художній стиль та зайняти унікальну позицію серед фахівців та мати визнання у широкого загалу публіки.

Наступники, які успадковують стиль школи, також повинні продовжувати унікальні досягнення своїх вчителів, щоб зберегти характеристики школи та передавати традиції. Зазвичай характерні особливості шкіл включають ряд аспектів сценічного мистецтва, таких як спів, декламація, акторська майстерність та боротьба, але, перш за все, це мистецтво співу. У різних школах зазвичай є певна група «фірмових п'єс», які неодноразово вдосконалювались і можуть повністю відображати риси їхньої школи. Різноманітність шкіл пекінської опери відображає зрілість та процвітання жанру, підвищує художню виразність і може задовольнити багатогранні потреби аудиторії.

Оперні постановки мають свої естетичні засади, художню

індивідуальність та особливості. Хоча мистецтво Пекінської опери включає знайомі елементи – такі як спів, танці, елементи балету, опери, акробатику і гімнастику, бойові мистецтва – воно відрізняється від західної драми, опери, мюзиклу, циркової вистави. Це самобутній вид стародавнього мистецтва, в якому музична складова невід'ємна, але не може існувати у відриві від сценічної дії. У цьому сенсі у будь-якій китайській опері (не тільки пекінській) найвищою мірою проявляється синергетична природа мистецтва.

Інструментальний супровід в пекінській опері відіграє важливу роль, підкреслюючи емоції персонажів, розвиваючи сюжет і створюючи напруженість сценічних моментів. В пекінській опері музичний супровід зазвичай драматичний, він покликаний впливати на емоційне сприйняття глядача. Музика підсилює акторську гру, вона тісно пов'язана із драматургією твору, чутливо «реагуючи» на всі зміни у сюжеті вистави. Важливо відзначити, що виконавці пекінської опери часто використовують дуже специфічну техніку вокалу, яка може бути незвичайною для непідготовленого слухача. Вокал у пекінській опері відрізняється особливою інтонацією та технікою співу, що вимагає від акторів не лише акторської майстерності, а й видатних вокальних навичок.

Музика пекінської опери належить до стилю *банцзи* (板式) або *баниші*, що відомий як «народні мелодії на дошках» (板曲) або «мелодико-ритмічні форми піснеспівів» (Гай Цзяотянь, 1961). *Банцзи* є цілісною системою специфічних темпоритмічних формул, в яких поєднуються метр, розмір, темп та загальний характер мелодії. Основу вокальних партій становлять *мелодійні стилі* (唱腔), такі як *сині* (西皮), *ерхуан* (二黄), *сіпіндяо* (四平调), *наньбанцзи* (南梆子) та інші. Ці стилі варіюються під впливом *баньцзи*, що впливає на ритм, визначає темп, емоційне забарвлення та структуру арії (Там само). Існує велика різноманітність видів *банцзи*, основним і обов'язковим серед яких вважається помірний *юаньбань*. *Банцзи* поділяються на дві великі групи – основні темпоритмічні формули та допоміжні. Метриці та темпам *банцзи* відповідають певні метри *баньянь*, які поєднують у собі співвідношення сильних і слабких долей – відповідно *бань* та

янь⁹. Докладніше система *банцзи* буде розглянута у огляді Хебейської опери (*Хебей банцзи*), оскільки саме вона вважається найяскравішим представником жанру «*банцзи*», який вплинув на інші локальні стилі.

Що стосується основних мелодійних стилів пекінської опери, то виділяють два найпоширеніших – *Cini* (西皮) і *Ерхуан* (二黄). Стил *Cini* має енергійний і яскравий характер, який підходить для драматичних чи радісних сцен. Це, наприклад арія Ян Сюнхуна з п'єси «Ущелина диких гір» (野猪林). *Ерхуан* має навпаки повільний і меланхолійний характер, та використовується для ліричних монологів або трагедій, часто супроводжується струнним інструментом *цзінху* (京胡). У якості приклада можна навести арію Чен Ін з «Прощавай, моя наложниця» (霸王别姬). Згадану вище мелодію *Cinіндяо* (гібридний стиль, поєднує елементи *cini* та *ерхуан*) часто використовують для опису пейзажів та внутрішніх роздумів (арія Су Сань з «Суддя Бао і справа про кільце» (玉堂春)), а *Наньбанцзи* (м'яка, співоча мелодія з південним колоритом) виконується жіночими персонажами для утворення ліричної атмосфери (наприклад, арія Ду Лані в «Червоному ліхтарі» (红灯记)).

Зазвичай, перед виставою актор та музиканти узгоджують *баньцзи* (банші) до свого виступу. Далі, герой-воїн наприклад співає мелодію *cini* у швидкому темпоритмі *куайбань* (快板) щоб передати лють, а героїня-коханка, наприклад, використовує мелодію *ерхуан* у повільному темпоритмі *маньбань* (慢板) для вираження туги. Кожна з мелодій *Cini* та *Ерхуан* має свою особливу структуру

⁹ Хоча для деяких метрів *баньянь* можна підібрати еквіваленти з європейської музики, це досить складне для не китайця поняття, оскільки воно не тільки визначає співвідношення сильних і слабких долей, а й несе певну смислову конотацію. У свідомості носіїв мови ідіоми, що прийшли з оперної музики і породжені словами *бань* (перекладається як «дошка») і *ян* (перекладається як «око»), породжує алюзії, далекі від оперної форми, оскільки є безліч китайських приказок на їх основі. Наприклад, «Одна дошка і одне око» має смисловий еквівалент «Одна справа за раз»; «Дошка і три пильних ока» - описує слова і вчинки людей, які дотримуються строгих правил і послідовних. Що стосується музичних відповідностей, то, як правило, сильна доля – це удар по сандаловій дошці, яка називається «Бан», а, наприклад, три наступні слабкі долі (три ока) – це удари, що виконуються барабанною паличкою по барабану, який називається «Око». У китайському Інтернеті навіть можна знайти картинку, на якій на шахівниці зображені три шахові фігурки у вигляді очей.

співу, мелодійний малюнок та тональні характеристики. Оскільки *Cini* має більше стрибків і ширший діапазон висот тону (зазвичай заснований на ладі *гун*), він використовується в розвитку яскравої, захоплюючої і гострої мелодії. Коли *cini* переходить у повільний темпоритм, вона часто виражає яскраві, ліричні комедійні сюжети та радісні емоції персонажів. При використанні «легкого чи сильного ритму» (Сі Чжиган, 2021) часто передаються теплі, інтенсивні драматичні сцени та живі, захоплюючі емоції персонажів.

Навпаки, *Ерхуан* переважно складається з інтервалів з поступовим збільшенням, з низьким загальним діапазоном. Його лад переважно *шан*, а його мелодія сумна і спокійна. Коли темпоритм повільний, він часто використовується для вираження депресивних трагічних сюжетів, сумних чи меланхолійних настроїв персонажів; коли ритм сильний, він часто виражає страшні, трагічні драматичні сцени та гнівні емоції персонажів.

Існують очевидні відмінності між *Cini* та *Ерхуан* у стартовій позиції співу. Початкова позиція співу *Cini* – слабка доля (наприклад, у розмірі 2/4 спів починається зі слабкої долі; у розмірі 4/4 спів починається з другої сильної долі). Початок співу *Ерхуан* потрапляє на сильну долю (це застосовно до будь-якої долі). *Cini* починається зі слабкої долі, а зв'язок між сильними та слабкими бітами іноді невизначена, а іноді ясна, що посилює нестабільність ритму та плинність мелодії. Тому спів *cini* завжди дає відчуття плавності та плинності (наспів *cini liushuей* так і перекладається – «поточна вода»). *Ерхуан* починається з сильної долі, з чітким зв'язком між сильними і слабкими долями, має чіткий і стійкий ритм, підкреслюючи силу мелодії. Тому спів *Ерхуан* завжди дає почуття спокою та смутку. Звичайно, це лише основні типові риси співу, властиві пекінській опері, різних спеціальних методів співу існує набагато більше.

У ході тривалого розвитку пекінського оперного співу він не тільки розвинувся з контрапунктів *Cini* та *Ерхуана*, але й увібрав деякі інші місцеві оперні стилі, такі як «*Нань Банцзи*», «*Сіпіндяо*», «*Гао Боцзи*», «*Сондяо*», «*Вавадяо*» та ін. Оскільки ці запозичені ззовні мелодії зберігають свою оригінальну структуру і лад, а їх мелодійні стилі різною мірою подібні до *Cini* та

Ерхуана, вони швидко інтегрувалися в пекінську оперу. Особливо це стосувалося мелодій *хуциня*. Сьогодні ці стилі однозначно відносять до категорії «*Піхуан*». Це, наприклад, «*Cini Ханьбаньцзи*», «*Cini Вавадяо*», «*Ерхуан Cиніндяо*», «*Ерхуан Ханьдяо*» тощо.

Ритм співу пекінської опери має свій унікальний спосіб вираження, який визначається *баньцзи* (*баниі*), зокрема, такі його форми як «поточна вода» (*ліушуйей* 流水), «швидкий стиль» (*куайбань* 快板), «дошка, що коливається» (*яобань* 摇板), «вільний ритм» (*саньбань* 散板) тощо. *Юаньбань* – базовий (оригінальний) стиль *баньцзи*, від якого походять інші стилі. Наприклад, *манбань* (адажіо) та *саньянь* («три ока») подвоюють мелодію та ритм, і розширюють її щодо *Юаньбань*. Завдяки цьому, відповідно до тексту, мелодія та ритм збагачуються емоціями та набувають спокою та неквапливості, роблячи мелодію співу більш повною та насиченою. *Ліушуйей* (проточна вода) та *Куайбань* (*Allegro*) скорочують мелодію та ритм оригінального *Юаньбань*, а потім надають мелодії відповідних емоцій та швидкості. Мелодія та ритм стилю співу при цьому спрощуються. Такі розтягування та стискування посилюють виразність та драматичний ефект співу. Як і в інших видах музики, чим повільніший темп, тим стабільнішим і легшим буде настрій, і навпаки, при прискоренні темпу настроїв буде більш живим і хвилюючим. Органічна комбінація різних стилів *баньянів* і різних вокальних мелодій створює різні драматичні ефекти.

Вокальні мелодії та *баньяни* пекінської опери органічно об'єднані, і утворюють цілісну систему співу. Аналізуючи виразні функції співу пекінської опери, їх можна умовно поділити на три типи: ліричні, оповідальні та конфліктні. Арія з великою кількістю мелодій і меншою кількістю слів в основному використовується в ліричних аріях, таких як арія У Юаня «Яскравий місяць світить перед вікном» у «Вень Чжаогуань» (*Ерхуан, Adagio*) та арія Ян Гуйфей «П'яна наложниця» (*Ерхуан Cini, Adagio*) в однойменній опері. Фрагменти, де вокальна складова застосовується менше порівняно з декламацією, використовуються, наприклад, в арії Чен Сюе у «Фенікс повертається в гніздо»

(*Юанбань*, оригінальна *Cini*). Причина, через яку третій тип так званого «конфліктного» співу виділено в окрему категорію, полягає в тому, що його унікальна форма вираження має особливий статус у пекінській опері: це запеклі дуети чи спільний спів, коли між персонажами виникають драматичні конфлікти, як, наприклад, у дуєті «Не те, щоб я спохмурнів у ці дні» Ян Яньхуей та принцеси Тецзін (*Cini Куайбань*) з опери «Сіланг відвідує свою матір».

Оркестр, що супроводжує виступи акторів Пекінської опери, складається з групи струнних та духових інструментів, яка називається «*Веньчан*», а група ударних інструментів має назву «*Учан*»; разом вони утворюють «*Веньучан*», їх також називають «сцена». Основна функція *веньчана* – підтримувати спів акторів і створювати відповідну атмосферу сцени, якнайкраще допомагати слухачу відчувати внутрішній стан того або іншого персонажу. Музичні інструменти традиційного оркестру пекінської опери включають *цзінху*, *цзин арху*, *юєцінь*, *саньсянь* (малий *саньсянь*), *флейту*, *шен*, *сону* та дев'ятизвоний *гонг*. Чотири інструменти, включаючи пекінський *хуху*, *арху*, *юєцинь* та *саньсянь*, називаються «чотирма головними інструментами» (Ван Пейюй, 2016). Це досить представницька група інструментів, що використовуються для акомпанементу мелодіям *ерхуан*, *сіні*, *сіпіндяо* та *гаобанцзи*. Для інших стилів співу, як наприклад, *наньбанцзи* та мелодій *хуцинь*, використовується група інструментів, представлена в основному флейтою та *шеном*, а також *юєцином*, *саньсянем* та *цзин арху*. Для супроводу співочих стилів *куньцюй*, *чуйцян*, народних пісень та сумних мелодій у пекінській *ерхуан* в опері використовують флейту та *сону*.

Важливу роль у виставі грають ударні інструменти, які супроводжують сцени бойових мистецтв, рухи персонажів, танці, спів та декламацію, переходи від однієї сцени до іншої, беруть участь у створенні атмосфери тощо. Ударні інструменти включають барабанні дошки, *банцзи*, великі гонги, тарілки, малі гонги тощо. Щоб відповідати потребам різних сюжетів, використовуються різні комбінації музичних інструментів. Як правило, така комбінація складається з великих гонгів як основних інструментів, тарілок і маленьких гонгів як допоміжних інструментів. Завдяки своєму сильному звуку, яскравим кольорам та

повноті звучання вони часто використовуються як акомпанемент для великих сцен, демонструючи сильний ритм. Друга комбінація складається з *цимбал* як основного інструменту та малих гонгів як допоміжних інструментів. Комбінація доповнюється малим гонгом, що має темніший звук і використовується в основному в п'єсах, що виражають похмуру атмосферу і мають трагічний колорит. Для спокійної та мирної обстановки використовують удар у малий гонг, який має більш простий та ясний звук.

Нажаль, у форматі однієї роботи неможливо охопити всі сторони чудового мистецтва пекінської опери. Поза увагою залишаються такі важливі складові, як костюми, реквізит, макіяж акторів. Але з огляду на цілеспрямованість роботи на розуміння піаністами різних країн, які повинні зрозуміти характер фортепіанних творів, пов'язаних з пекінською оперою, щоби «доторкнутись до її душі», ми зосередилися лише на базових знаннях, які можливо розширити за необхідності. Пекінська опера розповсюдилася по всьому світу і стала важливим засобом пізнання китайського традиційного мистецтва та поширення культури Піднебесної. 16 листопада 2010 року її було включено до «Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства».

1.3. Хебейська опера *банци* : Залізний голос, що трясє гори

Хебейська регіональна опера *банци* (Хебей бангзі 河北梆子) – найпредставніша місцева опера в провінції Хебей, також відома як «Цзін банци», «Чжілі банци», «Вей банци», «Циньцян» тощо (Шао Сімін, 1989). Саме в провінції Хебей розташована столиця країни Пекін, і тому взаємний вплив хебейської та пекінської опер величезний¹⁰. Заснована на системі *банци*¹¹

¹⁰ Є прислів'я: «Пекінська опера та *банци* (梆 – скор. від 梆子戏, опера *банци*) варяться в одному казані» (“京、梆两下锅”). Цей вислів народився на початку XX століття, коли трупи пекінської опери (京剧) та опери банци (梆子戏) змушені були ділити сцену та ресурси, щоб вижити в умовах конкуренції. Це треба розуміти як потужний взаємовплив, тобто: казан, де «варяться» дві різні страви – вишукана (пекінська опера) та проста (хебейська *банци*) (Хе Вей, 1985).

¹¹ Система *банци* (або «жанр банци», 板腔体) відноситься до певного типу структурування традиційної китайської музичної та театральної драми, в основі якого лежать фіксовані

Хебейська опера має унікальні риси жанру, які виділяють його серед інших оперних стилів, і в той же час вона є невід'ємною частиною китайських оперних традицій. *Хебейська опера* не така популярна як *пекінська*, *шаосінська* або *кантонська*, але саме завдяки доведеній до досконалості системі *банци* вона стала певним орієнтиром для інших китайських опер.

Своєю назвою опера завдячує як дерев'яному ударному музичному інструменту *банци*¹² (*банзі*, *банбан* тощо), так і однойменній ритміко-мелодійній системі китайських опер (*банци*, *банші*). Попередником системи *банци* є регіональний оперний жанр – так званий «*цин'янський стиль*», що сформувався у Центральному та Північному Китаї наприкінці династії Мін (1368–1644 рр.) (Ма Лунвен, Мао Дачжі, 1982). Цей стиль вважається важливим кроком до появи стилю *банци* (або системи *банци*, *банші*, *банцян Ті*) як однієї з гілок народних оперних традицій (Там само). Зародження опери *Хебей банци* відносять до середини правління династії Цин (у роки правління імператорів Кансі, Юнчжен і Цяньлуна) (Хроніки китайської опери: Том Хебей, 1993). Тоді *банци* став основою багатьох регіональних опер, таких як *Шаньсі банци*, *Хебей банци*, *Хенаньської опери* та інших. Тоді ж у повідомленнях про виступи місцевих театральних труп стали вказувати стиль *банци* як «народні пісенні форми з ритмічними дошками» (板曲, тобто *банци*) (Там само).

Згодом стиль *банци* став основою для більш формалізованих оперних стилів. Остаточне стильове оформлення жанру і пік його популярності припало на період Даогуан (道光), коли *цинцян* (秦腔) та *шаньсіська банци* (山西梆子), що проникли до Пекіна, поєдналися з північно-китайським діалектом (官话) та народною музикою провінції Хебей, а *Хебей банци* був визнаний окремим

ритміко-мелодійні шаблони («*банци*»). Цей стиль є основою багатьох регіональних оперних жанрів у Північному та Центральному Китаї (Ван Юйцін, 2005).

¹² *Банци* (梆子 ударний музичний інструмент) складається з двох дерев'яних елементів з твердої деревини різної довжини та товщини. Колотушка (хлопушка) – циліндрична паличка довжиною близько 25 см зроблена з твердої деревини, на кінці якої прикріплена дерев'яна куля-потовщення. Другий елемент – коротка прямокутна дошка (з прорізом), довжиною близько 20 см, шириною 5-6 см та товщиною 4 см. *Банци* став популярним у зв'язку з появою однойменної опери наприкінці династії Мін і на початку династії Цин (Банци, байду).

напрямок оперного мистецтва (там само). У період свого розквіту Хебей банцзи була популярна на широкій території від Улан-Батора в Монгольській Народній Республіці на півночі до Гуанчжоу на півдні, від Владивостока в Росії на сході до Сіньцзяна на заході.

Опера *банцзи* сягає початку дев'ятнадцятого століття. У той час відбувся «відхід від високоінтелектуальної, надзвичайно вишуканої південної опери *куньцзюй* до більш жвавого стилю *їян* з півдня та до музики з *банцзи* із суміжних провінцій Шеньсі та Шаньсі. Стель *банцзи* поширився з сіл до великих міст Китаю, таких як Пекін, Шанхай і Тяньцзінь, і потужно вплинув на театральне мистецтво провінції Хебей» (S.Wang-Ngai, P. Lovrik, 1998: 29). Унікальне мистецтво Хебейської опери *банцзи* не тільки вплинуло на пекінську оперу, *пін-оперу* та інші види опер, а й саме по собі має високу театральну культурну цінність. Однак з появою інших сучасних видів мистецтв (одним із факторів виявилася поява кінематографа), її популярність стала швидко знижуватися і до кінця 1930-х років *Хебей банцзи* занепала і опинилася на межі зникнення (Ван Юйцін, 2005).

Після заснування Китайської Народної Республіки Хебейська опера була відроджена, але в кінці 1980-х років під постійним тиском більш сучасних форм мистецтва виживання опери знову опинилося під загрозою. Різко скоротилися доходи від вистав, і відбулася серйозна втрата талантів. Для підтримки та популяризації жанру у 2006 році Державна рада КНР схвалила включення Хебей банцзи до списку національної нематеріальної культурної спадщини.¹³

Хебейська опера *банцзи* займає важливе місце на палітрі китайських регіональних опер, оскільки вона є найранішою формою *банцзи*, тісно пов'язаною з народною музикою Північного Китаю і яка значною мірою вплинула на інші регіональні стилі. Завдяки своїй яскравій драматичній складовій та потужній вокальній експресії *Хебей банцзи* вважається одним із найяскравіших представників опер у жанрі *банцзи*. Оскільки жанр виник у народному середовищі

¹³ Хебей Банцзи: https://www.ihchina.cn/project_details/13183

провінції Хебей, він спирався на місцеві сільські традиції. Навіть при зверненні до історичних тем, опера *Хебей банцзи*, зазвичай, відображає життєвий устрій місцевих жителів, що надає їй довірчого характеру, щирості та розуміння потреб і почуттів народу, чим досягається висока емоційна залученість глядачів.

Опера *Хебей банцзи* виникла внаслідок прагнення спрощення щодо складних музичних структур, зокрема таких, як древня опера *Кунцзюй* чи елітарна *пекінська опера*, у якій посилення до селянського побуту зведено до мінімуму (Су Гуоронг, 1999). *Хебей банцзи* замінила витонченість *Кунцзюй* та пишність пекінської опери прямолінійною емоційністю та більш доступною для глядачів ритмічною та музичною організацією. Стиль виконання *Хебей банцзи* – грубий, вогняний, нестримний та відкритий (Там само).

Тим не менш, у XIX столітті музика опери *Хебей банцзи* справила безпосередній вплив на безліч оперних традицій, у тому числі і на формування пекінської опери (*Цзіньцзюй*), яка запозичала у неї важливі мелодійні та ритмічні елементи, зокрема, багато вокальних елементів пекінської опери походять з регіональних традицій таких як *хебейський*, *аньхойський* та *шаньсїйський* банцзи (Ма Лунвен, Мао Дачжі, 1982).

Репертуар, що виконується на сцені *Хебей банцзи*, зазвичай, спирається на китайську літературу, історичні події та легенди. Частими темами є героїзм, сімейні взаємини, захист честі, а також страждання та боротьба простих людей за найкращу долю. Доступність тематики та драматизм її вистав на сцені роблять оперу *Хебей банцзи* близькою до інших регіональних оперних жанрів, зокрема, таких як *Хенаньська опера* або *Сичуанська опера*, але яскравою особливістю опери з Хебея є потужний, енергійний вокал. З музичного погляду жанр звертається до акцентованих і ритмічно чітких формул *банцзи*, таких як «повільний темп 板» (慢板, манбань), ерлю (二六 «два-шість») або люшуйбан (流水板, «поточна вода») (Чжан Ген, 1980). Маньбань, який відповідає ритму з уповільненим темпом, де тактовий розмір розтягнутий (наприклад, 4/4) використовується в сценах глибокої емоційності, філософських роздумів або

драматичної розповіді, коли потрібно підкреслити важливість того, що відбувається. Для оповідальних чи напружених сцен, де потрібне підкреслення дії, використовують *банци*-шаблон *ерлю*, що буквально перекладається як «два-шість», що пов'язано з поділом тривалостей у такті. Темп *ерлю* зазвичай помірний (хоча швидкість трохи вище, ніж у *манбань*). Не завжди ритмічні малюнки *банци* можна точно інтерпретувати засобами західної музичної термінології. Але, швидше за все, ритмічний малюнок *ерлю* можна інтерпретувати як помірний темп із розподілом на дві основні та шість додаткових часток. Дуже поширений у *Хебей банци* третій вид ритму – *люшуйбан*, що перекладається як «поточна вода». Така ритміка може асоціюватися з додатковими підрозділами всередині такту (наприклад, 6/8 або 4/4 швидкого темпу). *Люшуйбань* служить для образного опису швидкого, безперервного ритму, схожого потік води. Такий ритмічний малюнок використовується для створення вражень швидкого перебігу подій чи динамічних сцен (Ван Юйцін, 2005).

Звичайно, в *Хебейській опері* використовуються й інші темпо-ритмічні структури *банци*, зокрема для супроводу бойових сцен – *куайбань* (快板, «стрімкий темп»), в особливо напружених сценах, для створення ефекту несподіванки або нестабільності – *фаньсаньбань* (반 3 板, контрритм, синкопа, де сильна і слабка частки навмисно змінюються місцями). Інтродукції та фінали, як правило, відповідно обрамляються музичними фрагментами у формі *цзінбань* (紧板, «напружений, ритм, що прискорюється») і *санбань* (散板, «розбитий ритм», «вільний ритм»). Якщо *цзінбань* начебто «набирає обертів», «акумулює енергію» перед показом нової сцени, то *санбань* приносить відчуття розрядки, полегшення та заспокоєння у фінальних сценах (там само). Розуміння ритмічної організації різних *банци* та його відповідність характеру сценічного впливу є ключовим для осмислення драматургії китайських опер загалом. У цьому плані *Хебейську оперу банци* можна вважати прародителькою всіх регіональних опер цього напрямку і свого роду «підручником для неофітів» китайської опери.

Опера *Хебей банци* – це своєрідний «голос народу» північного Китаю, що

уособлює емоційну міць, динаміку та драматичну глибину, властиві культурі сільськогосподарського регіону. На сьогоднішній день репертуар *Хебей банцзи* включає понад п'ятсот традиційних опер, серед яких найбільший впливовими вважаються драми «Цинь Сянлянь» (秦香莲 – одна з найвідоміших п'єс жанру), «Золотий водний міст» (金水桥), «Несправедливість Доу Е» (窦娥冤), «Зламаний міст» (断桥), «Три рази на ношах» (三上轿), «Удар по золотій гілці» (打金枝), «Су У пасе овець» (苏武牧羊) (Вибрані традиційні п'єси Хебей банцзи, 2000). Хоча в масштабі сучасного Китаю популярність жанру не така велика, він, як і раніше, залишається символом культурної спадщини регіону і має своїх поціновувачів і шанувальників.

Вокальний стиль *Хебей банцзи* відноситься до варіації стилю *банцянь*¹⁴ (梆腔), що включає розглянуті вище темпоритмічні формули *банцзи*. *Банцянь*, як система вокалу, тісно пов'язана з ритмічними малюнками ударних. *Банцяням* притаманний імпровізаційний спів у високій теситурі, часто з різкими переходами, який орнаментований *vibrato*, «зламаними» нотами і т. ін. В аспекті вокального виконання є сенс відзначити так званий «темн плачу» (哭调, «ку дяо»). У певному сенсі це не стільки строго ритмічний малюнок *банцзи*, скільки особливий вокальний стиль, в буквальному перекладі «тон, яким плачуть», який позначає манеру співу, що імітує плач або скаргу. *Ку дяо* використовується в емоційно важких сценах, наприклад, щоб передати глибоку скорботу або жалобу.

Ролі опери *Хебей банцзи* включають *Сюйшен* (须生), *Сяошен* (小生), *Ушен* (武生), *Цінї* (青衣), *Хуадань* (花旦), *Лаодань* (老旦), *Дацзін* (大净), *Ерцзін* (二净), *Веньчоу* (文丑) та *Учоу* (武丑). Кожна роль має свій особливий стиль співу. Спів *Шен* енергійний і трагічний, спів *Дань* пристрасний і високий, спів *Цзін* грубий і сміливий, а спів *Чоу* гумористичний і живий. Актори використовують заучені рухи у перебільшеній манері та часто додають складні трюки.

¹⁴ *Банцянь* 梆腔 – вокальний стиль, характерний для опер типу *банцзи*. Цей термін складається з двох слів: 梆 (*бан*) – відсилка до ударних інструментів (дерев'яних колотушок *банцзи*), а 腔 (*цянь*) – перекладається як «вокальна мелодія», «стиль співу» (Чжао Ган, 2015).

Спів у *Хебей банцзи* ускладнюється тим, що чоловічі та жіночі голоси використовують ту саму мелодію, що додає труднощів акторам-чоловікам. Стиль співу *банцянів* ділиться на «*позитивні*» мелодії (стиль мікромелодії) та «*негативні*» мелодії (стиль палацової мелодії). Відмінною рисою співу мелодії є великі стрибки на четверті та п'яті ступіні. Спів вимагає спеціальних прийомів, таких як «*піднебінний кашель*», «*розпорошення*» та «*постукування*», що робить пісню пристрасною та хвилюючою. Невід'ємними рисами стилю співу *Хебей банцзи* є високий тон, пристрасний чи сумний.

В опері *банцзи* існує два типи *Adagio*: «*повільне адажіо*» *маньбань* 慢板 (темп 4/4 і швидкість від 40 до 60 ударів на хвилину, близьке за швидкістю до *Largo*) і «*швидке адажіо*» яке називається *ібань саньян* (1 板三眼, «одна дошка – три ока», тобто одна сильна, три слабкі долі, ближче до західного *Andante*, 60-80 ударів за хвилину). *Ібань саньян* є переходом до більш швидшого темпу *ерлю* (дві сильні та шість слабких долей). *Маньбань* – наймелодійніший і найповільніший стиль співу опери *Хебей банцзи*. Він частіше зустрічається в ролях *Цін'ї* та *Лаошена* і добре передає депресію, смуток, спогади та роздуми персонажів п'єси. Така мелодія не може закінчитися сама по собі і має перейти до більш рухливого темпу. Темп *ібань саньян* також є перехідним, проте його часто грають окремо, щоб сформувати ефектні «сценічні переходи», такі як *Гуаньму*¹⁵ (关目) або *Чжуаньчен*¹⁶ (转场).

У китайській традиційній опері, включаючи *Хебей банцзи*, зміни сцен часто супроводжуються інструментальною інтермедією без співу або з певним вокальним *банцяном*, який допомагає пов'язати одну сцену з іншою. При цьому такі переходи можуть бути як плавними та непомітними (наприклад, за допомогою музики), так і дуже ефектними – зі змінами світла, декорацій тощо.

¹⁵ *Гуаньму* (关目) в опері *банцзи* позначає подію або елемент, пов'язаний з переходом від однієї сцени дії до іншої. Як правило, це «перехід до наступного розділу», що пов'язано з композицією вистави, яка формується з кількох «глав» чи частин (Дослідницький інститут мистецтв провінції Хебей (упоряд.), 2015).

¹⁶ *Чжуаньчен* (转场) - перекладається як «зміна сцени» або «сценічний перехід». Цей термін використовується для опису фізичного чи логічного перенесення місця дії (Там само).

Широко використовуваний темп *маньбань* може зустрічатися у всіх ролях як для лірики, так і для оповідання, включаючи ролі *Шен, Дань, Цзін і Чоу*. *Банцянь ерлю* також може мати різний темп: мелодія, яка має уповільнений темп, називається «повільним ерлю», для нього характерна виражена мелодія, невимушена і розслаблена манера співу, ліричний тон. Прискорений темп *ерлю*, який використовує швидкість до темпу *люшуйбан*, називається «куай ерлю», характерний для оповідальних фрагментів драми (Пей Яньлін, 2012). *Ерлю зі звичайним темпом* перебуває між двома попередніми. Його називають *ерлюбань*, оскільки він є ядром *Хебей банцзи*, який найбільш широко використовується і відрізняється простим і плавним стилем співу. *Ерлюбань* дуже пластичний і гнучкий, тому його можна використовувати для вираження різних емоцій персонажів.

Люшуйбань – дуже характерний стиль співу в *Хебей банцзи*, в якому є сильна доля і немає слабких (так звана «дошка без очей»). Ритм *люшуйбань* – швидкий, у ньому більше слів, ніж мелодії, і швидкість співу (або декламації) становить майже одне слово за такт (іноді навіть два слова за такт), тому його називають «щільним співом». *Банцянь люшуйбань* в основному використовується для вираження таких емоцій персонажу, як гнів, тривога або паніка (Чжан Хуейюнь, 2008).

Цзянбань і санбань – вільний стиль співу, в якому немає ні заданого ритму, ні певного темпу. За винятком інтермедії та фіналу з інструментальним супроводом, *банцяни цзянбань та санбань* співаються, зазвичай, без струнного та духового акомпанементу, окрім швидкого та рівномірного, без перерв, бою *бангзи*. Спів відносно вільний, а тривалість співу визначається за потребою, вона може бути як довгою, так і короткою. У *Хебей банцзи* підкреслюється вплив на голосові зв'язки «повного дихання», що передбачає весь спектр звуковидобування, доступний вокалісту. Резонансні звуки утворюються всіма відомими техніками: грудним (діафрагмовим) звуком, горловим звуком, ротовим звуком, носовим і головним звуком. Діапазон їх застосування широкий та охоплює як виконання арій, так і декламацію (Чжан Хуейюнь, 2008).

Варто ще раз підкреслити, що жанр *банцзи* Хебейської опери, вплинув на формування інших жанрів китайської опери, особливо у північних областях, включаючи Пекінську оперу, яка ввібрала у собі елементи ритмів і мелодик *банцзи*. Музика сучасного стилю *банцзи* успадкувала відкритий, трагічний, спустошений і трохи сумний стиль старого стилю *банцзи*, до якого додалися характерні мелодії високого тону, пристрасність і ніжність, притаманна художнім смакам, народним звичаям і мовним особливостям людей з Хебейської провінції. Стиль співу став більш енергійним, сміливим та зухвалим, ніж у старого стилю *банцзи*, а акомпанемент став більш пристрасним та запальним (Чжао Ган, 2015). Традиційними інструментами, що акомпанують, у Хебей *банцзи* є *банцзи*, *баньху*, флейта, *шен*, *сона*, *саньсянь* тощо. Під час співу актори використовують *банцзи* для відбиття ритму. Мелодії у високих та пристрасних тонах час від часу переходять до ніжних та сумних, що дуже добре передає серцеві чи трагічні переживання героїв.

Акомпануючі інструменти поділяються на цивільні та військові. До цивільних інструментів відносяться *баньху*, флейта, *саньсянь* та *сона*, а до військових інструментів відносяться барабани, *банцзи*, великі та малі гонги тощо. Після заснування Китайської Народної Республіки оркестр значно розвинувся.

1.4. Опера Юе. Шаосинська опера Юецзюй: Шелест шовкових суконь у лотосовому саду

Юе-опера, *Юецзюй* (越剧) – другий за величиною оперний жанр Китаю (Цянь Хунся, 2024), яка відома як «друга національна опера» (Фу Цюаньсян, 2005), і також як «найпоширеніша місцева опера» (Ін Чжилян, 2015). Деякі вважають, що це «найбільший регіональний оперний жанр» (Гао Ілун, Чжоу Маюнь, 1991), відомий за кордоном саме як «Китайська опера» (там само). *Юецзюй* входить до п'ятірки основних китайських оперних жанрів, серед яких – Пекінська опера (京剧), *Юецзюй*, Хуанмейська опера (黄梅戏), опера Пін (评剧) та Хенаньська опера (豫剧) (Чжао Чжиган, 2020).

Юецзюй (тобто з регіону *Юе*, сучасний Чжецзян) іноді називають *Шаосинською* оперою, тому що цей жанр виник на початку ХХ століття в Шаосині, міському окрузі в повіті Чжецзян, який знаходиться в двохстах кілометрах на південь від Шанхая, звідси походить її друга назва. Проте Шаосинську оперу можна вважати лише прародителькою сучасної опери *Юецзюй*, оскільки згодом оперне мистецтво з Шаосину значно збагатилося елементами інших опер, видозмінилося і розвинулося, і вже цьому ґрунті сформувалися власні школи цього виду мистецтва. Згодом цей жанр був популяризований у Шанхаї, де почалося його відродження і розвиток.

Опера «*Юецзюй*» походить від трупи «співу історій на землі», пізніше її називали «жіночим професійним класом», «жіночою драмою Шаосін», «класом Де Ду», «драмою на трав'яній сцені», «малим класом співу», «Шаосинською драмою», «оперою Шаосін», «оперою Шен», «оперою Шан» тощо. Вперше назва «*Юецзюй*» прозвучала в рекламі в газеті «Шеньбао» (申报) у вересні 1925 року, коли вистава трупи «Де Ду Бан» (的笃班) у парку розваг «Маленький Світ» (小世界) вперше була названа цією назвою (Юань Сюефень, 1998). Назва закріпилася в 1939 році, коли репортер Фань Дімін (樊迪民) і знаменита акторка *Юе* опери Яо Шуйцзюань (姚水娟) «були настільки натхненні виставою, що вважали, що саме Чжецзян був місцем відродження короля Гоуцзяня (勾践), короля царства *Юе*, який переміг державу У» (Там само). Відтоді у газетах її стали називати «*Юецзюй*». Ця назва закріпилася за оперою після заснування Нового Китаю. Зараз назва «*Юецзюй*» використовується у наукових фахових виданнях та офіційних документах, а назва «Шаосинська опера» пішла в минуле.

Юецзюй відрізняє мелодійність арій, які близькі до народних співів, і переважання жінок-актрис, що надає виставам особливу м'якість і витонченість. Сюжети в основному засновані на темі кохання, часто вони розповідають про любовні історії «талановитих чоловіків і красивих жінок», також популярна історична тематика. Лірична складова, чисте м'яке звучання та романтичні сюжети роблять її популярною серед жіночої аудиторії (Сюй Мін, 2017).

У *юеській* опері використовують менш яскраві костюми порівняно з пекінською оперою, акцент робиться на вираженні емоцій через голос та міміку. Оркестр включає такі інструменти, як *арху* та *піба*, що додають унікальний музичний колорит. Спів, побудований на вираженні сильних емоцій, є головною рисою опери *Юе*. Голоси виконавиць приємного тембру, а виконання щире та зворушливе. Опера в основному популярна у великих південних регіонах, таких як Шанхай, Чжецзян, Цзянсу, Фуцзянь, Цзянсі, Аньхой, а також у більшості північних регіонів, таких як Пекін і Тяньцзінь. Існує безліч мистецьких шкіл *Юе*, серед яких виділяють тринадцять основних шкіл (Ван Веньцзюань, 2010).

За роки свого існування опера *Юе* поширилася по всій країні й надалі по всьому світу. У своєму розвитку опера *Юе* увібрала сутність опери *Куньцюй*, китайської драми, риси своєї прародительки опери з Шаосіну та інших знакових китайських опер і пережила історичну еволюцію від чоловічої опери до жіночої опери *Юецзюй*. У період розквіту *Юецзюй* професійні трупи існували по всій країні, за винятком кількох провінцій та автономних районів, таких як Тибет, Гуандун та Гуансі (Енциклопедія китайської опери *Юе*, 2006). Опера *Юецзюй* включена до списку національної нематеріальної культурної спадщини Китаю.

Еволюція китайської опери *Юе*, що здобула популярність як *Юецзюй*, є важливим етапом у розвитку китайського виконавського мистецтва. Попередницею опери *Юецзюй* є форма народної творчості відомої як «співуча книга». Перша група артистів чоловічої трупи була виключно співаками та каліграфами і ніколи не навчалася основним навичкам оперного виконання. Тому на початку переходу від форми народного мистецтва до оперної форми вони з погляду акторської майстерності практично нічого не вміли. Проте опера, як форма драми, не могла обійтися без видовищної вистави, тому на початку зародження *Юе*-опери актори почали освоювати сценічні навички, користуючись наслідуванням.

Вони наслідували акторів інших драм, копіювали життєві ситуації тощо. Це не вимагало особливих навичок, не кажучи вже про стандарти. Оскільки репертуар в основному базувався на невеликих драмах про життя, в яких не було

спеціальних костюмів і штатних оркестрів (у тому числі не було ані струнного, ані ударного супроводу). Єдиною перевагою цих постановок було те, що вони дуже життєво зображували знайомий побут людей, але вони залишались доволі примітивними (Юань Сюефень, 1998).

Щоб закріпитися на сцені та розвиватися, чоловіча труппа прибула до Шанхаю. Її артисти старанно працювали над вивченням виконавських прийомів з інших типів опери, особливо Шаосинської драми, що знаходилася неподалік, та Пекінської опери, яка на той момент була дуже впливовою та художньо зрілою. Поступово репертуар опери розвивався у бік костюмованих драм, спочатку була реформована музична складова, і було створено постійний оркестр зі струнним супроводом. Поступово сформувалася відносно цілісна система персонажів – так звані «чотири стовпи» (за Юань Сюефень, 1998) – *Сяошен*, *Сяодань*, клоун *Чоу* та *Лаошен*, які наблизили *Юецзюй* до стилістики Пекінської, Шаосинської та інших опер.

Весною 1923 року в селі Шицзяо (石角, провінція Чжецзян) було відкрито перший жіночий клас. Студентки навчалися сценічним навичкам руху очей, пантомімі, танцю та навичкам володіння тілом у актора чоловічого класу Цзінь Жуншуя (金荣水), викладача основ акторської майстерності, а артист пекінської опери Ван Хецянь (王和千) викладав бойові мистецтва (Юань Сюефень, 1998). Ключовою зміною стало впровадження системи режисури *бяндяо жи* (编导制), яка дозволила розглядати виступи як частину складного мистецького процесу. До реформ, на початку становлення опери *Юе*, актори та драматурги повністю підкорялися відомим зіркам сцени. Навіть у нових постановках, де сценарії були написані спеціально для вистави, часто зберігався високий рівень імпровізації. Це дозволяло провідним акторам відходити від тексту та демонструвати індивідуальну майстерність без суворої прив'язки до сюжету.

Однією з таких актрис була Яо Шуйцзюань (姚水娟), відома як «Імператриця опери *Юе*» (越剧皇后). У її виконанні спектакль «Сльози, розсипані на землі кохання» (泪洒相思地) увійшов у історію як приклад переходу до

сучасного сценарію з чіткими діалогами, структурованими діями та детально продуманою сценографією. Саме тоді почала формуватися система, описана як «прецедент створення повного сценарного методу» (Ін Чжилян, 2015: 78). Однак і в такому випадку імпрровізація зберігалася: наприклад, в одній зі сцен Яо Шуйцзюань у пориві натхнення збільшувала кількість рядків з восьми до вісімнадцяти, що підкреслювало свободу акторів на той час і домінування «зіркової» системи (Там само).

Важливі зміни почалися в шанхайському театральному середовищі в 1938 році, коли жінки, які виступали в *Юецзюй*, зазнали впливу культурної динаміки великого міста. Цей період, званий «століттям поліпшення», характеризувався пошуком нових виразних засобів. Актори активно запозичували елементи з древніх опер, таких як Пекінська опера, опера *Куньцзюй*, Шаосинська опера, а також використали прийоми західного театру і навіть кінематографа. Наприклад, у спектаклі вводилися елементи з традиційної драми, але часто запозичення робилися вибірково, що призводило до відсутності чіткого єдиного стилю. Перевага вистав цього періоду полягала в тому, що засоби вираження вже були багатшими, ніж у минулому, що було покращенням, а недоліком було те, що поглинені зовнішні фактори не зливалися в єдине ціле. Тому виконання традиційних драм мало чим відрізнялося від пекінського, шаосинського та кунцзюйського стилів, але його рівень програвав оригіналам. У таких спектаклях, як «Сян Ліньсао» або «Новорічна жертва» (祥林嫂), «Грім і дощ» (雷雨) та «Подорожі старого каліки» (老残游记), виявився посилений акцент на реалістичних деталях, що також стало частиною еволюції *Юе*-опери у бік більшої драматичної виразності (Вибрані класичні п'єси *Юецзюй*, 2007).

З початком реформ – «нової опери *Юе*» «синь юецзюй» (新越剧) з 1942 року ситуація змінилася. Рух на чолі з Юань Сюефень¹⁷ (袁雪芬), Ін Гуйфан¹⁸ (尹桂芳

¹⁷ Юань Сюефень – ключова фігура реформ «нової юеської опери». Вона запровадила систему режисури, сучасні декорації та літературні сценарії (Юань Сюефень, 2003).

¹⁸ Ін Гуйфан – легендарна акторка, яка розвивала «школу Ін» (尹派) у юеській опері, акцентуючи ліричність та психологізм (Ін Гуйфан, 2008).

) та іншими реформаторами приніс у театр чітку роль сценарію та постановки. Сценарій став основою творчості, а імпровізація на сцені мінімізувалася. Сама структура опери змінилася: актори почали усвідомлювати себе не стільки як окремі зірки, скільки частина єдиного колективу. Цей процес призвів до підвищення загального рівня вистав та їхнього сприйняття аудиторією, сприяючи створенню більш зв'язкової та емоційно переконливої дії.

Реформи торкнулися і самої природи виконання. У минулому переважали умовності та шаблони, які називають *сюйчжа син* «虛假性», які в деяких аспектах сприймалися як обман глядача. Їх замінили щирість та реалізм у вираженні емоцій. У театральні практики впровадилися нові концепції, такі як «переживання» (体验), «пауза» (停顿), «підтекст» (潜台词) та «ритм» (节奏) (Мао Вейтао, 2016). Це дозволило акторам глибше поринути у свої ролі. При цьому зберігалася прихильність до традицій, що виявилось в інтеграції елементів класичної китайської опери, наприклад, витонченої хореографії та постановочних прийомів з *Кунцюй* (*Куньшаньської опери*). Таким чином, створилося унікальне балансування між традицією та новаторством, підкреслюючи як зовнішню витонченість рухів, так і внутрішні переживання персонажів.

З 1942 року, коли була офіційно заснована «нова опера *Юе*», для жанру почався новий етап розвитку. Постановники повністю відмовилися від застарілих практик: старі п'єси переробляли, щоби відповідати оновленому художньому баченню (Чжао Чжиган, 2020). Групи, очолювані такими зірками, як Юань Сюефень («Далай театр»), Інь Гуйфан та інші, не тільки впроваджували суворий підхід до виконання, але й виховали нове покоління акторів і глядачів, які очікували від вистав як емоційної залученості, так і високої художньої якості. Після заснування Китайської Народної Республіки виконавське мистецтво опери *Юецзюй* досягло нового прогресу завдяки зовнішньому та внутрішньому культурному обміну та створенню спільноти опери *Юе*. У 1950-х роках акторський колектив намагався впроваджувати сучасні теорії акторської майстерності європейських драматургів, щоби осучаснити, збагатити та

покращити виконавські підходи опери *Юе*. Однак засновники *Юецзюй* не стали копіювати ці системи, оскільки не хотіли відрватися від коріння національної опери (Чжао Чжиган, 2020).

Завдяки участі у безлічі національних та регіональних оперних фестивалів та турів країною виконавці опери *Юе* познайомилися з досягненнями інших оперних жанрів, розширили свій світогляд та створили умови для того, щоби навчатися та черпати натхнення з інших культур. Участь у різних семінарах та майстер-класах дозволяла переводити свій практичний досвід у теорію для подальшого навчання акторів. Наприклад, у 1960 році Юань Сюефень навчалася виконавськомц мистецтву в Китайській академії традиційної китайської опери в класі знаменитого на весь світ Мея Ланьфана, де Юй Чженьфей, Сюй Лінюнь та інші були демонстраторами (Юань Сюефень, 2003).

У результаті свого розвитку «нова опера *Юе*» стала символом культурної реформи, яка перетворила як підхід до спектаклів, так й саме сприйняття театрального мистецтва глядачами. Під впливом реформ класичні елементи китайської опери були поєднані із запозиченнями із західного театру, сформувавши унікальний стиль, в якому поєднувалися техніка акторської гри, увага до сценічного руху та глибина вираження персонажів. У *Юе* опері, як і в будь-якій іншій жанровій формі театру, особливе місце посідають акторські підходи, які регулярно переосмислювалися. Найважливішою у історії опери *Юе* стала дискусія між двома основними підходами до акторської майстерності: «переживанням» (вживання у образ персонажа) і «виразом» (технічний акцент на демонстрацію емоцій зовнішніми засобами). Насправді обидва методи завжди співіснують, але їх баланс значною мірою визначає стиль та глибину акторської гри.

Традиційно в китайському театрі, особливо в минулому, стилізована гра ґрунтувалася на добре відпрацьованих кліше руху та голосу. Елементи, такі як плач чи сміх, відтворювалися відповідно до суворих канонів, а емоційне переживання персонажа актором було зведено до мінімуму. Однак після реформ опери *Юе* такі шаблони почали поступатися місцем більш природній та емоційній

грі, що зажадало від акторів значно більшої залученості. Було поставлено завдання «рухатися зсередини назовні», тобто робити те, щоб внутрішні почуття персонажа стали основою побудови зовнішнього втілення. Актор мав не просто слідувати сценічним традиціям, а й пропускати почуття персонажа через себе. Таким чином, сміх мав виходити із справжньої радості, а плач – із щирого горя.

Яскравий приклад такого підходу можна побачити у виконанні Сюй Юлань (徐玉兰), коли вона зіграла Лю Чень (刘谌) у п'єсі «Князь Північних земель» (北地王). У сцені «Крик у храму» (哭庙) вона виявляє крайню скорботу над могильним каменем свого предка. Сюй Юлань використовує сильні, потужні жести: високий стрибок та подальше падіння на коліна, які стали завершальним акордом повного розпачу. Зовнішній прояв повністю відповідає внутрішньому стану героя, який актриса зуміла передати. Такий елемент дозволив глядачеві не просто відчувати трагедію персонажу, а й буквально співчувати їй в унісон (Юань Сюефень, 1998).

Інший яскравий приклад надала Юань Сюефень, яка отримала широке визнання за роль в опері «Сян Ліньсао» (祥林嫂). Сцена «Смерть сина та чоловіка» демонструє видатну майстерність акторки. Після смерті сина героїня виходить на сцену, тримаючи в руках маленький кошик та дитяче взуття, які щойно одягла на свою покійну дитину. Її рухи та пози показують, що її залишили моральні сили – вона повільно і хитко пересувається, підкреслюючи свій внутрішній стан. Коли героїня виявляється біля дверей свого будинку, її дії стають ще виразнішими: зупинка на долю секунди і нерішучий жест відкриття дверей показують страх перед реальністю, в якій їй треба повідомити про смерть сина чоловікові. Пізніше, коли вона виявляє тіло чоловіка, її паніка передається через короткий крик, раптове відхитування і оніміння. Фінальний вираз емоцій у вигляді трьох протяжних «Ааа...» стає кульмінацією її потрясіння та безнадійного горя, сильнішим, ніж будь-які арії (Там само). Особливо цікаво, що така манера гри викликала дискусію з фахівцями, що в момент повернення героїня після смерті чоловіка мала «знепритомніти», тобто завершитися різким зовнішнім

актом. Однак Юань Сюефен заперечила, пояснивши, що її героїня вже пережила болісну хвилю емоцій після втрати сина і тепер перебуває у стані емоційного спустошення. Її дії на сцені були усвідомлені, побудовані на логіці: після тривалого плачу її персонаж не може більше плакати, а тільки мовчати і мучитися внутрішньо. Так в драмі відзначалася гармонія між внутрішнім станом героїні та зовнішніми діями актриси (Юань Сюефень, 2003).

Цей випадок добре демонструє, як сучасні концепції гри дозволяють не просто передавати сценічну історію, а й занурювати глядача в емоційний світ героїв. Особисте розуміння персонажа акторами такого рівня, як Сюй Юлань та Юань Сюефень, трансформувало спектаклі *юеської* опери, надаючи їм глибини та унікальності. Молоді актори, наслідуючи таких майстрів, часто відтворюють їх зовнішні манери, але позбавляються глибини через нестачу внутрішнього розуміння персонажів. Таким чином, можна підсумувати, що завдяки реформам, опера *Юе* зруйнувала стереотип про канонічну стилізовану виставу, якою була Шаосинська драма і наблизилася до більш природних форм передачі емоцій, багато в чому перейнятих у західних форм сценічних постановок. Акторська майстерність опери будується на глибокому внутрішньому переживанні емоційних станів, що стає основою зовнішніх проявів у русі і жестах. Поєднання внутрішнього розуміння та ретельно продуманих дій дозволяє акторам досягти рівня виконання, яке знаходить відгук у глядачів.

Музична складова опери *Юе* є унікальним поєднанням мелодій, вокальної техніки та інструментального супроводу. Мелодії в опері *Юе* базуються на народних піснях з Чжецзяну. Це надає музиці регіонального та національного колориту. Основний принцип полягає в тому, щоб донести ніжність та мелодійність, що відповідають темі та настрою сцен. Теми мелодій запозичені з народної музики та інших жанрів опери, наприклад, широко використовуються елементи музичних тем із пекінської опери та інших регіональних форм опер. Але *Юе*-опера наголошує на витонченості та ліриці, що виділяє її серед інших стилів опери. Основна мелодія опери поділяється на вокальні та інструментальні частини, що надають спектаклю чіткого емоційного оформлення.

У жовтні 1942 року під впливом прогресивної драми видатна актриса юеської опери Юань Сюефень здійснила комплексну реформу традиційного жанру, що призвело до створення «Нової Юе-опери» (新越剧). Основною зміною стало введення нових мелодій: колишній енергійний стиль «Сигунцянь» (四工腔) був замінений на «Чідзяоцянь» (尺调腔) та «Сяньсяцянь» (弦下腔), які відрізнялися глибокою емоційністю (від смутку до скорботи) і меланхолічністю (Чжао Чжиган, 2020). Ці зміни вивели вокальне мистецтво Юе-опери на новий рівень.

У 1943 році, коли Юань Сюефень (袁雪芬) співпрацювала з цитристом Чжоу Баоцаєм (周宝才), він створив музичні аранжування для опери «Ароматна наложниця» (香妃), а Фань Жуйцзюань (范瑞娟) прославилася пізніше у «Лян Шаньбо та Чжу Інтай» (梁山伯与祝英台). Юань розвинула вокальний стиль «Чідзяоцянь» (尺调腔), а Фань популяризувала «Сяньсяцянь» (弦下腔), створений музикантом Лю Яцзюнем (Юань Сюефень, 2003). На основі мелодій «Чідзяоцянь» та «Сяньсяцянь» згодом сформувалися власні стилі співу, з яких розвивалися різноманітні школи Юе-опери. Ці дві мелодії поступово стали центральними у музичній структурі Юе-опери, витіснивши раніше домінуючі мотиви. Отже, реформа призвела як зміну музичної основи жанру, так і формування його унікальної ідентичності. Стиль співу в опері Юе має тонкий та м'який характер. На відміну від Пекінської опери, яка часто використовує потужні та драматичні голоси, Юе-опера зосереджена на вираженні лірики та тонких почуттів. Арії виконуються з емоційною насиченістю, збагаченою гнучкістю голосу акторів. Важливий акцент робиться на передачі почуттів через чистоту інтонації та плавність вокальних переходів. Одна з особливостей стилю співу полягає в тому, що вокалісти використовують помірно високу тональність, що робить музичний ряд гармонійним та мелодійним. Вокальне виконання часто супроводжується розміреним ритмом, що підкреслює спокійний характер сцен.

У 1959 році група студентів, які тільки-но закінчили навчання в акторському класі Східно-китайського науково-дослідного інституту опери, були

направлені до Шанхайського оперного театру «Юе». Щоб вирішити труднощі при виконанні дуетів чоловіка і жінки вони запропонували новаторські методи виконання, наприклад такі, як «та сама мелодія, але різний акцент», «той самий акцент, але різний мотив» і «та сама мелодія, той самий акцент». У 1965 році Юань Сюефень співпрацюючи з піаністкою Чжоу Байлін (周百灵), створила «свій стиль співу у Сі-бемоль мажорі» (Юань Сюефень, 2003: 301).

Юе-опера активно запозичує мотиви з інших регіональних оперних жанрів, таких як Пекінська опера та *Куньцзюйська* опера. Проте їхня неодмінна адаптація дозволяє зберегти унікальні мелодійні особливості Юе, відомі добрим пристосованням до виконання у малих театральних просторах, що відбивається у спрощенні музичного супроводу проти інших оперних жанрів. Існує кілька визнаних шкіл опери Юе, зокрема школи вищезгаданих Юань Сюефень, Фань Жуйцзюань (експерименти з чоловічими ролями у жіночому виконанні), Іннь Гуйфан та інші (Іннь Гуйфан, 2008). Важливу роль у дослідженні музичних традицій Юе-опери відіграв Чжоу Дафен¹⁹ (周大风), але безпосередньо до створення шкіл він стосунку не мав (Ван Венцзюань, 2010).

Важливу роль в Юе-опері грає музичний супровід. Кожен інструмент в оркестрі створює звукову основу створення настрою і атмосфери кожної сцени. Музичну основу опери Юе – «*Баньцян Ті*» заклав у 1920 році Чжоу Лінчжі. Він сформував перший професійний акомпануючий оркестр в історії опери Юе, для чого запросив трьох музикантів із фольклорного гурту «*Сікебан*» із району Шен (Енциклопедія китайської опери Юе, 2006). Група акомпанементу може включати: скрипку *арху*, яка забезпечує мелодійну основу, надає музиці плавність і виразність. Легкість музичному звукоряду додає бамбукова флейта *дізі*. Для надання музичної насиченості використовується чотириструнна *піба*. Специфічним інструментом в опері Юе є *гуанху* (різновид *арху* 胡琴, *хуцин*, що нагадує за звучанням *арху*). Для створення ритмічної основи використовуються ударні інструменти – гули та цимбали. Однією з особливостей виконання арій у

¹⁹ Чжоу Дафен (1923–2015) — відомий китайський музикознавець і композитор.

Юе-опері є медитативний ритм і зосередженість на передачі тексту через мелодику, а музика має підтримувати загальний тон вистави, чи то радість, смуток чи конфлікт.

1.5. Сичуанська опера *чуаньцзюй*: тисяча обличь

«В останній тиждень мого відрядження в Ченду я відкрила для себе традиційну сичуанську оперу. Вона була захована у розі напіввідкритого антикварного ринку. Вона була сірою, темною та старою. У театрі були літні чоловіки і жінки, і галасливий сичуанський діалект заповнював тьмяний простір. Якби я не приїхала сюди спеціально заради сичуанської опери, я б навіть не ризикнула сюди заходити. Важко уявити, що в цьому темному та непривабливому кутку прихована квінтесенція Китаю».

(Ширлі Лін, 2021)

Сичуанська опера ²⁰ (川剧, «чуаньцзюй») – традиційне виконавське мистецтво, яке представляє місцеву культуру провінції Сичуань. Коли згадують Сичуанську оперу (найчастіше це відноситься саме до сичуанської опери *Чуаньцзюй* 川剧), іноді її артистів називають «людьми – курками» через специфічну техніку швидкої зміни масок *бяньлянь* (变脸), який став символом жанру *Чуаньцзюй* (Лю Юнь, 2010). Зміна масок символізує зміну душевних станів персонажу. Артисти Сичуанської опери неймовірно швидко змінюють маски – це відбувається майже непомітно для глядача. Люди, які вперше бачать цей трюк, уражені швидкістю зміни обличчя, ніби маски «вилуплюються» одна за одною, як курчата з яйця ²¹.

Щоб зрозуміти специфіку драми *Чуаньцзюй*, треба пам'ятати, що Сичуань – це місце із сильним місцевим колоритом та далекою від столичного життя

²⁰ Сичуанську оперу іноді помилково називають «річковою драмою», але це наслідок неточного (зазвичай машинного) перекладу частини назви (川) *чуаньцзюй*. Прямого з'язку з водною стихією в назві опери нема, адже вона пов'язана з культурним ландшафтом гірського краю.

²¹ У китайській культурі порівняння з птахами або курями іноді використовують для характеристики неспокійних людей, що швидко рухаються. Оскільки артисти *бяньлянь* здійснюють різкі та стрімкі рухи головою, руками та одягом, вони можуть нагадувати жвавих птахів. У ряді старих китайських жартів люди, які виконують різкі танцювальні рухи, порівнювалися з курками чи курчатами (Лю Юнь, 2010).

атмосферою, яке донедавна воно мало репутацію ізольованого та важкодоступного місця. Місцеві мешканці середнього і старшого віку не дуже цікавляться кар'єрним ростом або професійними досягненнями, а більше уваги приділяють маленьким радощам кожного дня. Коли їм нема чого робити, вони заварюють чай і грають у маджонг на вулиці. Ця місцева особливість повною мірою представлена в художній формі в *Сичуанській опері*. Багатьом подобається таке повсякденне життя простих людей, воно відбивається у культурних особливостях таких міст як, наприклад, Ченду – жвавого, вільного та неформального міста.

Ченду здавна відомий як «батьківщина драми», а з часів династії Тан тут кажуть, що «драма Шу²² (蜀) – найкраща у світі». Це одна з найважливіших форм регіонального театру серед народу *хань* у Китаї, яка має довгу історію. Здебільшого це мистецтво мало прихильників серед мешканців східної частини провінції Сичуань, Чунціну, Юньнані та Гуйчжоу. В епоху Цяньлуна династії Цін (1736-1795) вона називалася «*Чуаньсі*», а пізніше змінила назву на «*Чуаньцзюй*». Завдяки неперервним зусиллям та традиціям артистів багатьох поколінь, Сичуанська опера успадкувала безліч чудових традиційних виконавських творів і визнана одним із найцінніших із традиційних виконавських мистецтв Китаю та вважається національним надбанням. У 2006 році її було включено до списку нематеріальної культурної спадщини Китаю.

Сичуанська опера як сформований жанр виникла на межі династій Мін і Цін (XVII–XVIII ст.). Саме до того часу відносяться перші задокументовані згадки про театральні трупи (Ду Цзяньхуа, 2004). Але корені *Чуаньцзюй* сягають більш ранніх народних традицій, які формувалися століттями через синтез місцевих ритуалів і виступів мандрівних труп. Дослідники вважають, що танці, маски та вогонь використовувалися на території сучасної Сичуані для «спілкування з духами» у шаманських обрядах починаючи з III ст. н. е. (Там само). Пізніше, у

²² Шу (蜀) — стародавнє царство, що існували приблизно з XI століття до н. е. по 316 до н. е., коли воно було знищене царством Цінь. Розташовувалося на заході Сичуанської улоговини. Його столицею було місто Ченду (Ду Цзяньхуа, 2004).

XIII ст., під час монгольського завоювання, в Сичуань потрапили актори з Юньнані, що поєднали місцеві мелодії зі своїми традиціями. Становлення жанру *чуаньцзюй* відбулося за часів епохи Мін (XV–XVII ст.). Основою жанру стало злиття п'яти оперних стилів *Гаоцян* (高腔), *Куньцзюй* (昆曲), *Хуцінських мелодій* (胡琴), *Ланьтан* (乱弹) (ритмічних ударних) і лялькового театру Сичуані *Деньсі* (灯戏). Перші трупи з'являлися або під патронатом місцевих храмів, або біля заможних родин і вони, зазвичай, були маловідомі. До цього часу належить перша відома професійна «Трупа Золотого Павича» (金孔雀班) з Ченду (XVI ст.) (Ду Цзяньхуа, 2004).

Розквіт мистецтва *чуаньцзюй* припав на епоху династії Цін. У 1770-х роках актор Вей Чанлай розробив оригінальну техніку миттєвої зміни масок *Бяньлянь* (变脸) (Лю Юнь, 2010). Також до цього періоду відноситься поява «вогняного» мистецтва *Хо Ба* (火把) запозиченого з даоських ритуалів. Однією з найвідоміших ранніх труп цього періоду вважається «Юйчен» (禹成班) (XVIII ст.), яка заклала основи сучасного стилю *гаоцян*²³ (Лі Чжи, 2017).

Наприкінці XIX ст. у період Тунчжи-Гуансюй (同治-光绪, 1860–1908 pp.), коли корупція у імперському дворі досягла піку, а селянські бунти (на кшталт повстання тайпінів) стали частими, розквітла соціальна сатира. *Сичуаньська опера* не стояла осторонь, і мала у репертуарі багато вистав, сюжети яких належали до т. зв. «народної драматургії», яка звинувачувала соціальну несправедливість. Але у *Сичуаньській опері* критика влади завжди завуальована, а злочинці не завжди бувають покарані прямо, залишаючи питання відкритим (зокрема, покладаючись на «гнів Неба») (Лі Чжи, 2017).

Тема корумпованих чиновників розкривається у таких п'єсах, як «Удари по трьом несправедливостям» (打三不公) про покарання селянами жорстокого податкового збирача, «Чиновник Тан і золота печатка» (唐知县审诰命) у якій чесний дрібний чиновник Тан намагається викрити корумпованого губернатора,

²³ Гаоцян (高腔) — високий імпровізаційний спів з хором.

який підвищив податки, щоб фінансувати власну розкіш, «Скарга до Небес» (告天状) де селянка, чий чоловік помер від голоду через податки, пише «скаргу» до Небесного імператора (Збірка традиційних п'єс Сичуаньської опери, 2000).

XX століття стало для *Сичуаньської опери* епохою радикальних трансформацій, де традиції то заперечувалися, то відроджувалися. На початку XX ст. під впливом соціальних змін, війн та революцій змінювалися настрої і уподобання у суспільстві. У конкуренції з кінематографом традиційний театр швидко втрачав аудиторію, особливо у містах, тому в опері *Чуаньцзюй* пройшли суттєві реформи. Це торкнулось, перш за все, скорочення метафізичних сцен, і акценті на реалізм, а вистави замість 4-х годинних стали півторагодинними. З'явилися нові сюжети, такі як п'єси про боротьбу з японськими загарбниками (наприклад, «Кров на стіні Ченду», 1938). Також зміни торкнулись музикального супроводу, до оркестру додали західні скрипки, але при цьому зберегли *гаоцян* та ударні.

Після утворення КНР *Чуаньцзюй* стала «народним надбанням», але під суворим ідеологічним контролем комуністичної партії. Так мистецтво *Чуаньцзюй* перейшло до художнього методу «соціалістичний реалізм», намагаючись сполучити класику з ідеологією. З'явилися нові спектаклі про солдатів-комуністів («Син гори Емей») (Ян Сяофан, 2021). За часів Культурної революції були заборонені т. зв. «феодальні» п'єси, які були оголошені «ядом» і актори почали робити акцент на революційних сюжетах. У цей час переписували старі п'єси так, щоб зробити акцент на «класовій боротьбі». Доходило до смішного, наприклад, у класичній драмі «Легенда про Білу Змію» показували «класову боротьбу» між людиною та духами. Як і пекінська опера того часу, *Чуаньцзюй* не оминула ідеологічного тиску і показувала «8 зразкових революційних спектаклів»: «Червоний ліхтар» (红灯记), «Шацзябан» (沙家浜), «Спритне захоплення Тигрової гори» (智取威虎山) тощо. У музиці традиційний спів *гаоцян* замінили на хорові пісні *зіцян* (革命歌曲) (там само).

Відродження *Чуаньцзюй* почалось з 1980 – 90-х років минулого століття.

Від того часу опера знаходиться у постійному оновленні і модернізації. У репертуар була повернена класика, з 1978 року трупи відновили техніку *Бяньлянь*. Сьогодні вистави мають інший, більш привабливий вигляд. В аранжуваннях застосовуються електронні інструменти (напр., синтезатор у «Вогняному драконі», 1992), у сценографії – лазери, проектори (вистава «Міраж у Ліцзяні», 1987) (Ван Чао, 2021). Але розуміючи неймовірну магію і загадковість старої опери *Чуаньцзюй* у Ченду залишили театр «Шуфен» (蜀风雅韵), який дає щоденні вистави для туристів, зберігаючи автентичність. Техніка *бяньлянь*, яку колись вважали «феодальною магією», стала тепер символом китайської культури у світі.

«Сичуанська опера не така вишукана, як столична пекінська опера, але й не така строга, як пекінська опера. Актори можуть висловити своє особисте розуміння ролі та сюжету у виставі, не відхиляючись від рамок сценарію традиційного репертуару», – зазначає Ширлі Лін (2021). У виставі багато гумористичних діалогів та сюжетів, змішаних із давньою літературою Шу та сучасними ситуаціями. Сичуанський стиль – динамічніший, частіше використовує діалект, комедійні ситуації та акробатичні трюки. В одному реченні актор може вимовити патетичну фразу на кшталт «Імператорське дерево вітає вітер і туман», а в наступній репліці ви можете почути «Так у вас що, черговий коронавірус?» (Там само). Секунду тому вся публіка може ридати, співчуваючи героїні, яка проклинає свого невдячного і безсердечного чоловіка, а наступної миті та сама актриса без зайвого збентеження простягає руку, щоб зібрати гроші, які дають їй глядачі, що стовпилися прямо на краю сцени. Це робить виставу не схожою на театральну постановку і надає їй особливої чарівності. Стиль гри, що здається невимушеним і вільним, ніби переносить нас у повсякденне життя епох Тан, Сун та Троєцарства. Погляд з боку на пізнаване життя родичів та сусідів змушує людей розуміючи посміхатися (Там само).

В даний час Сичуанська опера відома як вистава, де змінюються обличчя, і ця особливість стала її візитівкою. Говорять, що техніка «зміни обличчя» передається від батька до сина, ретельно охороняється в Китаї як державна таємниця і ніколи нікому не передається. Вона є найвідміннішою рисою і

найбільш таємничою із всіх технік Сичуанської опери. Малюнки, які нанесені на ці маски, покликані пояснювати глядачам конкретні форми настрою, стану розуму та емоції персонажів, які інакше неможливо побачити (Чень Цяожу, 1998). Для цього використовуються багатошарові маски. Спочатку вони виготовлялися з пап'є-маше, пізніше їх почали робити з тонкого солом'яного паперу і під час вистави відривали кожен шар, один за одним, приховуючи цей момент за димом або помахом віяла. В даний час солом'яний папір замінили на шовк, що полегшило застосування масок на сцені (Лю Юнь, 2010).

Крім зміни маски швидким жестом зняття, використовуються й інші види техніки. Так звана техніка «аквагрим» полягає в тому, що спеціальна косметична фарба наноситься на певні частини обличчя, а потім під час виступу актор проводить розфарбованими іншою фарбою руками. Коли актор кладе руку на обличчя, грим на його обличчі миттєво змінюється, і його обличчя стає іншим в одну мить, дивуючи глядачів. Або підносять до обличчя коробку, в яку насипана пудра, наприклад, золота або срібна, і під час вистави дмуть на неї, щоб змінити колір обличчя. Іноді досвідчені актори можуть змінити колір свого обличчя без застосування гриму, технікою *цигун*, наприклад, сильно почервоніти або збліднути. Але це надзвичайно складна техніка, і кажуть, що її може виконати лише досвідчений майстер *цигун*.

Також характерною рисою опери *Чуанцзюй* є вогняні трюки, які привертають увагу і посилюють емоційне напруження. Але це не просто видовищні елементи, а глибоко символічні прийоми, які мають даоське коріння²⁴ і пов'язані з місцевими віруваннями і драматургією. Існують декілька технік акторського виконання із застосуванням вогню. Це, наприклад факельна техніка Хо Ба (火把), Хуо Лонг (Вогненний дракон 火龙), коли актори маніпулюють факелами, що горять, створюючи динамічні візерунки (кола, спіралі). Їх використовують у сценах екзорцизму або битв із демонами (рух жахливих істот), оскільки вогонь символізує очищення (Чень Цяожу, 1998).

²⁴ Зокрема вогонь символізує активне начало енергії Ян.

Щоб показати, що герої проходять життєві випробування, використовуються прийоми *Хо Цюань* (火圈, стрибок через вогняне кільце)²⁵, *Хо Шуй* (火水, вогненна вода) і *Фей Хо* (飞火, вогонь, що летить). Також останній трюк використовується у епізодах з магичними ритуалами. В опері *чуанцзюй* вогонь – не просто трюк, це мова метафор. Наприклад, у п'єсі «Лазурний дракон» (青袍记) полум'я означає гнів богів, а в «Легенді про Білу Змію» (白蛇传) — боротьбу між духами. У «Переказ про Червону скелю» (赤壁记) вогняні трюки зображують легендарну битву (Чень Цяожу, 1998).

У Сичуанській опері зазвичай виконуються п'ять ролей, а саме: *Сяошен*, *Сюйшен*, *Даньцзяо*, *Хуалянь* і *Чоуцзяо*, кожна з яких має власну систему навичок. Виступи «трьох маленьких» – клоуна (*Чоуцзяо*), *Сяошена* (маленький хлопчик) та *Сяодань* (маленька дівчинка) – особливо самобутні, з визначними інноваціями як за методами драматичного вираження так і за технікою виконання (Сюй Цяньюнь, 2015). Характерними прийомами виконання для сичуанської опери є техніки *цзоубянь* (走边, крадучись) і *туйян* (推衍 розширення дії).

Акробатична пантоміма *цзоубянь* може зображувати таємне переміщення героя, наприклад, у сценах нічної втечі, стеження, підготовки до битви (Сюй Цяньюнь, 2015). Використовуючи сальто, стрибки та символічні жести (наприклад, «застигання» в позі слухача), актори імітують політ через стіни, баланс на уявних карнизах, тощо. У п'єсі «Нічна атака на табір» герой, використовуючи *цзоубянь*, «пробирається» крізь ворожий табір, хоча на сцені зовсім немає декорацій – все передається рухом тіла.

Техніка *туйян* потрібна для розвитку дії через послідовне доповнення акторської гри співом, жестами, мімікою і т. ін. Таким чином, діалог набуває розвитку, а конфлікт – певної «візуалізації». Актор починає вимовляти монолог,

²⁵ На перший погляд, у західної людини може виникнути аналогія з цирковою виставою. Але це явище зовсім іншої природи. Якщо цирк прагне здивувати технікою, то *сичуанська опера* через вогонь розповідає історію. Тут навіть найризикованіший трюк – це частина багатовікового наративу, а не самоціль. Місцеві актори кажуть: «Ми не жонглюємо вогнем – ми танцюємо з духами предків» (Сюй Цяньюнь, 2015).

далі переходить на розспів (*гаоцян*), доповнює спів жестами рук (наприклад, «відштовхує повітря»), а хор (*баньцян*) повторює ключові фрази арії, посилюючи емоції. Це не просто акторські техніки, це зрозуміла мова символів, де тіло актора «стає додатковим текстом», а глядач «читає історію» через умовності. Так, наприклад, у «Блакитному драконі» *туйян* використовується в сцені суду, де обвинувачений через спів та різкі рухи рук передає суміш гніву та розпачу (Лу Вей, 2024).

Сичуаньська оперна музика черпає сили з багатьох жанрів і є еkleктичною. Вона включає практично всі основні оперні вокальні системи з усієї країни і поєднує їх з місцевою мовою, римами і музикою Сичуані, розвиваючись в місцеву оперну музику з різноманітними формами, багатими мелодіями, строгою структурою і різними стилями. *Сичуаньська опера* складається з п'яти основних вокальних стилів: *Гаоцян*, *Кунцян*, *Хуціньцян*, *Деньсі* (灯戏 «Шоу ліхтарів») та *Дендзяо* (Ян Юхе, 1995), кожен з яких має свої унікальні характеристики.

Кунцян виник у провінції Цзянсу, а потім поширився і перетворився на стиль, багатий на місцевий колорит провінції Сичуань. *Гаоцян* з'явився у провінції Цзянсі і був розповсюджений до провінції Сичуань з кінця династії Мін до початку династії Цін, де він змішався з місцевим оперним мистецтвом, утворивши стиль, багатий на місцевий колорит. Він має велику різноманітність тем, жанрів та сюжетів. *Хуціньцян* спочатку походив із регіонів Аньхой та Шеньсі, потім став асоціюватись із сичуаньським діалектом та використанням гонгів і барабанів у театрі. *Деньсі* також відомий як «*Шуансіцзи*» виник у Тунчжоу, провінція Шеньсі, був названий на честь використання *хуциню* та дерев'яних тріскачок для вистави. *Дендзяо* – регіональний театральний стиль місцевих жителів провінції Сичуань (Ян Юхе, 1995). Всі мелодії виконуються на сичуаньському діалекті, що відрізняється високою та красивою інтонацією, а репліки у кожній сцені гумористичні та цікаві. Багато з використаних тем взяті з повсякденного життя, що робить їх зрозумілими та добре прийнятими аудиторією.

Гаоцян – основна форма співу *Сичуанської опери*, який виник в Іянцянні у

провінції Цзянсі. *Гаоцян* потрапив до Сичуаня наприкінці правління династії Мін і на початку династії Цин і називалася *Цинсі*. *Гаоцян* зберігає традиційну основу «одна людина співає, а інші приєднуються, зі швидким і повільним темпом» (Чень Цяожу, 1998), і значною мірою спирається на сичуаньські пісні *янге*, *хаоцзи*, «божественні» пісні та *ляньсян* (Там само). Сичуанський *гаоцян* відрізняється від свого «прабатька» з Цзянсі збагаченими та розвиненими моментами поєднання та взаємодії вокалу з акторською пантомімою, танцями та бойовими мистецтвами.

Структура мелодії *Куницян* Сичуаньської опери здебільшого така сама, як і в її «батька» *Су Кунь*. Оскільки *Куницюй* здебільшого складають літератори, вона має вишукані тексти та суворий ритм. При співі особлива увага приділяється правильній вимові та інтонації, мелодії звивисті, а ритм повільний. Опера *Куницюй* поступово занепадала. В даний час не так багато п'єс, що виконуються тільки в цій техніці. Існує дві форми вокального виконання: сольне та хорове. Оскільки *Куницюй* гарна у танцювальних фрагментах, сичуанські артисти часто обирають лише певні мелодії чи співочі фрази з опери *Куницюй* та включають їх у інші вокальні стилі для співу.

Мелодія *хуцинь*, також відома як «шовкова струна», яка походить від мелодії *Хуей* та мелодії *Хань*, а також увібрала елементи мелодії Шеньсі «*Ханьчжун ерхуан*», мелодії *Хуанмейдяо* («опера збірників чайного листя») з Аньхоя тощо в рамках сценічних виступів сичуанської опери зазнала багато змін у музичних переходах, це насамперед торкнулося використання гонгів і барабанів, що дозволило говорити про власний «сичуанський стиль» (Сюй Цяньюнь, 2015).

Сичуанська *Деньсі* (іноді її також називають «Сичуанський банцзи») об'єднала в собі риси відразу трьох вокальних форм. В основі її стилю лежить Опера *Цінцян*, популярна місцева опера з провінції Шеньсі та Ганьсу, яка має давню традицію на північному заході Китаю. Особливо вона популярна в Шеньсі, де знаходиться древній регіон Цінь, тому її називають драмою Цінь (Лі Чжи, 2017). Оскільки музиканти використовують *банцзи* для відбиття ритму під час гри, її також називають «*Банцзи Цян*». Об'єднавшись із північною «ліхтарною

оперою» та *гаоцян*, поступово сформувався сичуанський унікальний стиль виступу – *Деньсі*. У ході свого розвитку він увібрав народні пісні з півночі і півдня. Його вокальні особливості – пристрасна, гучна музика, чіткий ритм, яскрава мелодія та сильний сичуанський колорит. В алегро використовується синкопований ритм, який робить цю музику радісною та гумористичною, яка, як правило, закінчується нестримною каденцією. Крім того, найяскравішою особливістю сичуанського оперного співу є так званий «допоміжний голос», який виконується у формі «ведучого», «підспівуючого», «хорового», «акомпануючого» і «ансамблевого» (для дуетного співу) (Чень Цяожу, 1998).

Музика *Сичуанської опери* переважно складається з гонгів і барабанів, доповнених іншими оркестровими інструментами, такими, наприклад, як флейта. Коли виконується оперна вокальна партія *Гаоцян*, інструментальний супровід не використовується. Цей спів виконується у стилі «один співає, а багато хто приєднується» (Там само). Хоча іноді може відбиватися ритм ударним інструментом, наприклад, *банцзи*.

У *Сичуанській опері* дуже своєрідна роль «Опери ліхтарів». Цей жанр виник з пісенних та танцювальних вистав під час сичуанських народних свят, присвячених богам та проведенню ярмарків. Його можна вважати продовженням стародавньої сичуанської традиції, коли артисти виступали на сцені, освітленій ліхтарями. Вони розігрували невеликі п'єси з повсякденного життя, співали народні пісні та сільські частівки, що відбивають атмосферу місцевого життя. В Сичуанській місцевій «ліхтарній опері» використовується як акомпанемент «Панг Тон Тон» (胖筒筒)²⁶. Цей унікальний інструмент із сімейства *арху* має злегка «гучний» звук. Характерними рисами співу у стилі ліхтарної опери став яскраво

²⁶ «Товста трубка», струнний інструмент. Конструкція така ж, як у ерху, але як резонансна трубка використовується товстий бамбук. Тон має індивідуальність. Його також називають «Хуагу Датун» та «Датун». У західній частині Хубея його називають Гоуху, а в південно-західній частині Хубея - Хамавен і Венху. Це основний інструмент оркестру опери «Квітковий барабан» провінції Хунань, а також використовується як акомпанемент для «Шовкових струн Чанша» та «Міночної мелодії Ці Ян». Він також популярний у Шаньсі, Цзянсі та інших провінціях. <https://www.uinstrument.net/stringed/209.html#%E8%AF%A6%E7%BB%86%E4%BB%8B%E7%BB%8D>

виражений місцевий сичуанський колорит: різка жива музика, чіткий ритм, жвава мелодія, розслаблене виконання. «Дехто вважає, що *Сичуанська опера* відрізняється особливо високим тоном і не така ніжна, як кантонська чи хуанмейська, але я думаю, що це характерно для Сичуані та прямолінійного характеру сичуаньців», – відзначив дослідник Чень Шуфан (2008: 115).

Репертуар *Сичуанських опер* величезний: відомо, що було «три тисячі п'єс у династії Тан, вісімсот у династії Сун і безліч в Троєцарстві» (Лі Чжи, 2017). Серед них найбагатшу спадщину та найвидатнішу художню цінність має оперне мистецтво *Гаоцян*. Але в епоху нейромереж та віртуальної реальності *Сичуанська опера*, немов Фенікс, продовжує перероджуватися, зберігаючи душу давніх ритуалів. Сучасні постановки доводять, що *Чуаньцзюй* не просто живий – він задає тренди. Так з рецензії на оперу «Бяньлянь: Майбутнє» (变脸. 未来): «Коли маска імператора розсипалася на пікселі, зал ахнув – то був не трюк, а діалог епох» (цит. за: Ван Чао, 2021: 84). В сучасній постановці техніка *бяньлянь* поєднана з анімацією, створеною штучним інтелектом, – маски акторів проєктуються на екрани, трансформуючись у реальному часі під музику сичуанського *арху* та під електронний *біт* (Там само).

Ще одна сучасна вистава розповідає про те, як молодий програміст «оживляє» дух танської поетеси Юй Сюаньцзі через нейромережу – це сучасна опера «ЧатGPT: Поема про дві душі» (双魂记 2023)²⁷. Вистава побудована на контрасті *гаоцян* та роботизованого голосу. Глядачі голосують через додаток, змінюючи фінал – чи герой залишиться у віртуалі, чи повернеться в реальність (Лу Вей, 2024).

Сценою ще однієї сучасної опери «Тіток-шаман» (抖音巫师 2024) стають соцмережі. Молоді актори розігрують комедійні скетчі в стилі *туйян* (діалог та жести), транслуючи їх у прямому ефірі. У Китаї став вірусним гумористичний

²⁷ Опера створена за мотивами сучасного китайського фентезійного роману «Подвійне життя». Оригінальна історія дещо відрізняється: вона про Лі Ченцзе, другого князя династії Цін, який трагічно загинув в боротьбі за владу, але його душа мандрувала в часі та просторі та заволоділа тілом сучасного актора Лю Дуандуаня.

момент, коли чиновник епохи Цин зависає в TikTok, намагаючись зрозуміти хештеги. Надтехнологічна та вражаюча вистава «Метаморфози. Версія 5.0» (变·5.0 2024) робить революцію у техніці *бяньлянь*. Актриса Лі Сяофень змінює п'ятдесят масок за три хвилини, використовуючи нанодрони, які «малюють» нові візерунки прямо на її обличчі. У саундтреку опери музика *Гаоцян* синтезована з техно-ремейками пісень епохи Мін. На думку режисера-новатора Ван Лі, Сичуанська опера «більше не ховається в тіні пагод. Вона вийшла на глобальну сцену, де маски *бяньлянь* мерехтять у світлі лазерних софітів, а барабани *баньгу* б'ють у такт цифрової ери. Наші предки танцювали з вогнем, щоб прогнати пійм'я. Ми танцюємо з майбутнім, щоб світло не згасло» (цит. за: Ван Чао, 2021).

1.6. Кантонська опера *Юецзюй*²⁸ (Гуандунська опера):

Танець із морським вітром

Кантонська опера, також відома як *Юецзюй* (粤剧), є однією з найзначніших і найяскравіших форм у сучасній палітрі традиційних китайських мистецтв, що складають культурну спадщину південного Китаю. Вона бере своє начало у провінції Гуандун²⁹ і Гуансі і має глибоке регіональне коріння. Ця витончена та виразна форма драматичного мистецтва вирізняється своїм музичним багатством, акторською грою та унікальною естетикою, які об'єдналися в ній у єдине ціле. *Кантонська опера* увібрала риси, що роблять її як традиційною, так і новаторською. Її репертуар складається з давніх історій та міфів, водночас вона черпає сюжети із сучасної літератури та адаптує відомі твори, відображаючи сучасну культуру. Її популярність особливо висока у південних районах Китаю, включаючи Гонконг та Макао, а також серед китайської діаспори у світі (Дослідницький інститут мистецтв провінції Гуандун, 2005).

На відміну від пекінської опери, у *Кантонській опері* більше уваги приділяється діалогам та драматичній грі. Діалоги відіграють ключову роль для

²⁸ *Шаосінська опера* і *Кантонська опера* звучить однаково – «Юецзюй», але пишеться різними ієрогліфами: 越剧 - *Шаосінська опера*, 粤剧 - *Кантонська опера*.

²⁹ Скор. – «Юе».

всієї постановки. Вся опера виконується на кантонському діалекті, що визначає її місцевий характер та специфічне звучання. Опера *Юецзюй* відома своєю складною музикою, до її оркестру входять різноманітні інструменти, але загальний тон задають, головним чином, двострунна скрипка *арху*, флейта *дізі* та ударні. Вокальна подача відрізняється емоційністю та виразністю, які забезпечують їй м'якість і мелодійність співу, що робить її відмінною від більш драматизованих чи «агресивних» стилів деяких інших китайських опер.

Географічне становище Гуандуна сприяло тривалій взаємодії місцевого мистецтва з іноземними культурами, у результаті якої відбувся синтез цих культур. *Кантонська опера* увібрала в себе елементи європейських та азійських музичних традицій, що зробило її ще більш унікальною. На відміну від *Шаосинської* опери, де костюмам не приділяється стільки уваги, і від *Пекінської* опери, де костюми, навпаки, багатоярусні, з багатими прикрасами, з перебільшеними елементами, (наприклад, довгими рукавами), в *Кантонській Юецзюй* костюми забезпечують комфорт артистам у теплішому кліматі південного Китаю, вони простіші, хоча яскраві і з вишивкою, вишукані, менш абстрактні, ніж у пекінській опері і легші за відчуттями. Історичні костюми мають менше громіздких прикрас і ближчі до реальних прототипів.

Якщо в *Пекінській опері* сильно акцентовано урбаністичні деталі, то в *Юецзюй* переважає суміш провінційних традицій із регіональними мотивами. Гуандун (раніше Кантон) – це прибережний регіон з найдавнішою культурою, яка налічує понад сім тисяч років (провінція Гуандун). Історія, культура та мова цієї провінції досить сильно відрізняються від інших районів країни, бо весь устрій життя Гуандуна пов'язаний з морем. Перші згадки про місцеву оперу належать до періоду Ченхуа династії Мін (1465-1487), коли жителі Гуанчжоу захопилися оперою (Лян Пейцзін, 1988). Тут часто виступали іноземні актори, і багато місцевих жителів брали участь у співі, що й започаткувало *Кантонську оперу*.

Щодо часу формування *Кантонської опери* існує кілька суперечливих точок зору (Лян Пейцзін, 1988; Дослідницький інститут мистецтв провінції Гуандун, 2005). На час правління династії Південної Сун її походження відносять

Чень Фейнун у своїй книзі «Шістдесят років кантонської опери» (Чень Фейнун, 2007), те ж підтверджує Лян Пейцзін (Лян Пейцзін, 1988); до середини та кінця правління династії Мін (1573-1620) її відносять Лай Боцзян та Хуан Цзінмін («Історія кантонської опери», 1988) (Лай Боцзян,; Хуан Цзінмін, 1988); Ван Чжаочунь вважає, що зародження *Юецзюй* сталося до початку правління династії Цін періоду Юнчжен (1723-1735); на думку Оуяна Юйцяня (Чень Ке, Луо Ругуй, 2019) – у середині правління династії Цін у періоди Тунчжі та Гуансю (1862-1908), на думку Хуана Тяньцзі (Хуан Тяньцзі, 2012) – це відбулося у період Сяньфен династії Цін (1851-18). Однак більшість дослідників сходяться на думці, що історію *Кантонської опери* в тому вигляді, в якому вона відома зараз, необхідно відраховувати від початку співу *банцзи* під час Цяньлун династії Цин (1736-1795). Після періоду Даогуан династії Цін (1842) кантонська опера поглинула *ерхуан* і стала частиною «системи *ніхуан*» (Лай, Боцзян, Хуан Цзінмін, 1988). У ранній період правління династії Цин з'явилися місцеві оперні трупи, відомі як «Ту», зі своїм стилем співу «*Гуанцянь*», що заклало основу для формування *Кантонської опери*. З середини правління династії Цін і до епох Цзяцін і Даогуан *Кантонська опера* поступово формувалася місцевими трупами, які навчалися у іноземних труп, що гастролували, і одночасно конкурували одна з одною.

На п'ятому році правління Юнчжена династії Цін (1727) відомий пекінський актор Чжан У, також відомий як Тан Шоу У, рятуючись від переслідування з боку династії Цін, утік до Гуандуна. Він оселився в Дацзівеї, місті Фошань, і викладав пекінську оперу та оперу *Куньцзюй* «дітям червоних човнів» (кантонські актори використовували як засіб пересування червоні човни, і за це артисти *Юецзюй* отримали прізвисько «діти червоних човнів»). Він заснував «Зал гільдії Цюньхуа», який був ранньою організацією оперної трупи *Кантонської опери* у світі (Лян Пейцзін, 1988).

У середині правління династії Цин *Кантонська опера* з'явилася в районі вулиці Лейнань, яка охоплює чотири нижні префектури Гао, Лей, Лянь і Цюнь, тому її також називають *Кантонською оперою* «нижніх префектур» (там само). У період Сяньфен династії Цін *Кантонська опера* поширилася в Гуансі, а сама назва

«Юецзюй» з'явилася в період Гуансуй династії Цін. Близько 1912 року вистави *Юецзюй* переважно виконувалися на діалекті Гуанчжоу (Хуан Тяньцзі, 2012).

Після Сінхайської революції опера *Юецзюй* потрапила під вплив західної опери та драми, а після 1920-х років на неї вплинуло західне кіномистецтво. У мотивах опери стали з'являтися популярні західні пісні та західна джазова музика. На додаток до використання традиційних китайських інструментів, до складу оркестру стали додавати скрипки, електрогітари, джазові барабани, труби тощо. Важливим моментом цього періоду стала повна відмова від «оперного сценічного мандаринського» та перехід на діалект Гуанчжоу – так званий «кантонський спів» (Ло Цзябао, 2002).

Незабаром після заснування Китайської Народної Республіки в 1950-х роках артисти, відштовхуючись від традицій *Юецзюй*, суттєво оновили оперне мистецтво, створивши чудовий сучасний репертуар, та підготували групу нових митців. У 1953 році була створена перша труппа *Кантонської опери Гуанчжоу*, а до 1958 року вже дев'ять оперних труп *Юецзюй* з Гуанчжоу об'єдналися в *Гуандунський кантонський оперний театр*. Трохи пізніше, у 1960 році було засновано *Гуандунську кантонську оперну школу* та її філію в Чжаньцзяні (Лі Мінмін, 2018).

Виконавську майстерність акторів кантонської опери можна розділити на чотири основні категорії: спів, акторська гра, декламація та бойові дії. Вокальне мистецтво опери *Юецзюй* спирається на дві базові техніки співу – це *пін-тон* (гортанний спів, тон звичайної мови) та «дитячий» голос (фальцет, головний спів) (Чень Фейнун, 1990). Оскільки основний акцент припадає на роботу голосових зв'язок, ця техніка складна в освоєнні та при помилках не є безпечною для вокаліста. Однак у китайській опері горловий спів поширений і за відточеної майстерності виконавця дозволяє отримати багаті вібрації низьких частот і обертонів. Для різних амплуа використовуються різні методи співу, включаючи горловий спів та дитячий фальцет. Чоловічі ролі, такі як *Сяошен*, виконуються гортанним співом, тоном звичайної мови (пін-горловий тон), або іноді зміщуючи гортанний голос на октаву вище звуку звичайної мови. Підвищеними на октаву

голосами часто співають жіночі персонажі середнього віку (*Чжендань*), а ролі юних дівчат (*Хуадань*), як правило, озвучуються фальцетом (Ло Цзябао, 2002).

Крім класифікації по звукоряду, голоси також класифікуються за співочими прийомами. Для грубого та сильного персонажа (наприклад, лиходія, воїна, демона чи сільського жителя) використовуються прийоми, що підкреслюють міць, силу та різкість. Для цього використовують різкість та агресію у подачі, для чого застосовується *fortissimo* або акцентований спів, а голос може звучати з певною жорсткістю. Щоб передати відчуття потужності та грубості, використовують силові ноти у нижньому регістрі. Такі персонажі зазвичай співають низьким голосом – басом чи баритоном. У гортанній техніці співу це не просте завдання.

Ліричні герої (наприклад, закохані, мрійники, героїні) співають більш м'якими, ніжними та проникливими голосами, для чого використовують легатний спів, що створює відчуття плинності та романтичності. Коли зображується юна героїня-красуня (*Хуадань*), особливо для вираження почуттів ніжності або смутку, її голос стає фальцетним та насичується м'якими прийомами бельканто. У той же час *Кантонська опера* також увібрала унікальні стилі співу з різних місць, такі як *гуандунський наньін* (南宁), *фуцзяньські муйї* (木鱼), місцеві народні пісні Гуандуна «Юеоу» та «Баньян» (Ло Цзябао, 2002).

Поняття *Цзо* відноситься до сценічного руху та тілесної виразності (Хун Сяньньюй, 2019). Крім очікуваної від актора здатності керувати своїм тілом, надавати рухам виразність, граціозність або, навпаки, незграбність і грубість, *Кантонська опера* пред'являє специфічні вимоги до жестів рук, сценічної ходи, руху, поз, навички роботи з пір'ям, віялами, навичками поводження з бородою, довгим волоссям, традиційним навичкам тощо. Поставою, жестами, ходою і манерою рухатися актор створює проекцію соціального статусу, характеру та почуттів свого персонажу.

Важливим аспектом *Кантонської опери* є мистецтво декламації. Виразне донесення тексту – відмінна риса опери *Юецзюй*. Мовна інтонація та ритм є важливими інструментами передачі сенсу та емоцій, вони поєднують

літературний текст та акторську майстерність, підкреслюють художню цінність реплік та встановлюють емоційний зв'язок з аудиторією, даючи потужний посил аудиторії. Діалоги в опері *Юецзюй* можна розділити на вісім типів залежно від того, римуються вони чи ні. Хоча термінологія у різних джерелах може відрізнятись через особливості перекладу з кантонського діалекту, але типізація приблизно співпадає. Римовані включають: поетичний діалог (詩白), давньокитайський діалог (古文白), діалог «Біла лань» (白欖), римований діалог (韻白). Неримовані включають: звичайний усний діалог (口白), діалог під гонг та барабан (鑼鼓白), вступний діалог (引子白) і «хвильовий» діалог (浪白) (Чень Фейнун, 1990). Кожна з форм декламації вирішує певні сценічні завдання.

Наприклад, поетичний діалог відрізняється високою літературністю і зазвичай застосовується у емоційних чи філософських монологів, а давньокитайський підкреслює ерудицію персонажів, наприклад, вчених. Діалог «Біла лань» – ритмічна декламація, що нагадує удари по дерев'яних калатушках («лань»), часто використовується для комічних чи сатиричних епізодів. Для серйозних сцен та ключових моментів сюжету зазвичай вдаються до римованого діалогу, а «хвильовий» («переливчастий»), де текст вимовляється швидко, з емоційними перепадами, імітуючи «хвилі» голосу, використовується у напружених або конфліктних сценах. Кожен тип діалогу підкреслює характер персонажа та настрій сцени, поєднуючись із музикою, жестами та костюмами.

Як і більшість китайських традиційних опер, *Кантонська опера* звертається до бойових мистецтв. Але бойові сцени в *Юецзюй* майже не служать для демонстрації сили. Вони розкривають характер персонажа (наприклад, шляхетний воїн використовує витончені техніки, а лиходій — різкі та грубі); підкреслюють конфлікт (бійки як метафора протистояння добра та зла) або створюють динаміку у ліричних чи філософських постановках.

У *Кантонській опері Юецзюй* бойові сцени, відомі як «мо кук» (武打, «військові дії») (Чень Фейнун, 1990), є синтезом традиційних китайських бойових мистецтв, театральної виразності та акробатики. Вони тісно пов'язані з

південними стилями ушу, характерними для провінції Гуандун, та адаптовані до сценічного виконання, – *Хунгар (Хунцзя)*, *Чой Лі Фут*, *Він Чун* – з низькими стійками, короткими ударами руками (Там само). Акцент робиться на потужних компактних рухах, що відповідають вимогам сцени. У деяких постановках використовуються елементи *Чанцюань* запозичені з північних стилів, це, наприклад, акробатичні стрибки та високі удари ногами, які додають видовищності³⁰.

Зазвичай в постановках *Юецзюй* бойові прийоми спрощені і стилізовані. Для посилення візуального ефекту рухи перебільшуються та мають широку амплітуду, а кожен рух – стрибок, ухил, удар – підпорядковується музичному ритму. Для того, щоб підкреслити рух, зброю часто прикрашають стрічками або яскравими елементами. Актори завжди уникають прямого контакту навіть у бійках, зберігаючи умовність. Бої часто мають метафоричний характер: наприклад, обертання меча може означати внутрішню боротьбу персонажа, а його падіння – поразка духу. У сучасних виступах елементи протиборств найчастіше відображають емоційні стани персонажів – їх роздуми, щастя, здивування, горе та гнів (Чень Фейнун, 1990).

Основні постановочні номери традиційної *Кантонської опери* мають свої особливості, зберігаючи давній та енергійний художній стиль. *Кантонська опера* успадкувала народні казки, пекінську оперу, оперу *Куньцюй* та інші репертуари, а також додала репертуар, створений Тан Дішеном³¹ (唐涤生), що зробило знамениту *Кантонську оперу* дуже багатою. Оскільки деякі з п'єс стали користуватися величезною популярністю, з появою нових медіа знамениті

³⁰ У ХХ столітті кантонська опера вплинула кінематограф Гонконгу. Зірки, подібні Джекі Чану та Юень Бяо, розпочинали кар'єру в оперних школах, де вивчали акробатику та ушу, що пізніше стало їхнім «фірмовим стилем» у фільмах.

³¹ Тан Дішен (唐涤生), видатний драматург ХХ століття, тісно пов'язаний з *Кантонською оперою (Юецзюй)*. Його ім'я іноді вимовляють як «Тун Тік-Шен» через особливості кантонської вимови. Він зіграв ключову роль модернізації *Юецзюй*, піднявши її літературний рівень. До Тан Дішена багато п'єс *Юецзюй* вважалися «простонародними» через спрощені сюжети і мову. Він увів у лібретто елементи класичної китайської поезії, поглибив психологію персонажів та ускладнив структуру драм, зробивши їх більш витонченими (Хун Сяньньюй, 2019).

Кантонські опери екранізували у фільмах, телесеріалах, драмах і навіть мюзиклах.

Сюжети п'єс *Юецзюй* часто засновані на класичних романах, легендах та реальних подіях (наприклад, епохи Тан або Сун). До таких можна віднести легенду про генеральшу Ван Баоцзюань, яка веде війська у бій («Червона вуздечка» (红鬃烈马)) (Збірка класичних п'єс кантонської опери, 2015). Тематики багатьох п'єс часто стають любовні трагічні чи комедійні історії – про вірність, жертвність та сімейні цінності. Такими є «Альтанка з півоніями» (牡丹亭) – це адаптація класичної п'єси Тан Сяньцзу про історію кохання дівчини Ду Лінян та юнака Лю Менмея, які долають смерть. Або трагічна історія красуні Ван Чжаоцзюнь з опери «Сльози Чжао Цзюнь» (昭君出塞), яку видали заміж за кочівника заради миру. П'єса перейнята меланхолійними аріями та символікою «розлуки з батьківщиною» (там само). Є спектаклі з соціальною сатирою, а також дуже поширена тема надприродного – духів, демонів та міфологічних істот («Король мавп» (大闹天宫) за мотивами «Подорожі на Захід» Сунь Укуна), або містична драма («Фея-лисиця» (狐仙)) про кохання між людиною та духом-лисою, де змішуються фантастика, гумор та філософські теми (Там само).

Після безперервного відбору, накопичення та збагачення актори сформували відмінні риси *Кантонської опери*, яка ввібрала, запозичала та навчилася в інших форм мистецтва різним елементам сценічної вистави для власного використання. Попри класичний, історичний або фантастичний антураж п'єс, більшість сучасних постановок *Юецзюй* тяжіє до реалізму, а акцент зміщується на психологічну глибину персонажів.

Музика та спів опери *Юецзюй* засновані на кантонській діатонічній гаммі. Її мелодія будується з урахуванням тональних нюансів діалекту (так званих «п'яти тонів кантонської мови»), щоб слова не втрачали сенсу. Це створює відомий «південний» звук, що робить вокал м'якшим і ліричним. В *Юецзюй* менший акцент на жорстких ритмічних системах (*cini-erxuan*), в співі більше цінується лірична гнучкість. В рамках однієї сцени співаки часто переходять від

промови до співу.

Кантонська опера включає стилі співу *баньцзи* та *цюнай*, а також *ерхуан*, *гаоцян*, *куньцян*, *чжуаньцян*, балади та різні пісні. Серед них основними вокальними стилями є *баньцзи* та *ерхуан*, зазвичай відомі як «*банхуан*». Спочатку в операх використовувався спів *дацян*. У ньому збережено стиль та особливості виконання високим і яскравим голосом одним виконавцем і спів інших в унісон, з використанням барабанів та гонгів як інтермедії, без використання оркестрових інструментів. Свого часу *Кантонська опера* запозичила багато ранніх мелодій а також текстів пісень з оригінальної опери *Куньцюй*, де є чергування довгих і коротких речень, також зустрічаються речення з семи і десяти ієрогліфів, але їх кількість невелика. У *Кантонській опері* досі зберіглося близько сотні видів *гаокун*. Ці мелодії мають певні тексти під акомпанемент гонгу та барабана, але вони були відокремлені від оригінального репертуару та використовуються незалежно.

В *Юецзюй* поряд з академічно визнаними вокальними стилями такими, як *Цисян* (氣腔, приховане дихання), *Чженьюнь* (震韻, вібрато) офіційно визнані такі, що, на відміну від інших регіональних опер, тісно пов'язані з авторськими школами («пай»), створеними легендарними виконавцями. Вони мають чіткі характеристики, передаються через покоління та вивчаються в спеціалізованих навчальних закладах. Такими визнані «*Голос Хун*» (або *Хунпай*, 紅派), створений школою Хун Сяньну (紅線女), *Сіньмапай* (新馬派), народжений школою Сінь Ма Шізена (新馬師曾), *Сяошенпай* (小生派) – досягнення школи Ло Цзябао (羅家寶), *Веньшеньпай* (文生派) – школа без визначеного авторства, цей спів призначений для арій інтелектуальних персонажів (Ло Цзябао, 2002).

«Золотою серединою» зараз вважають *Хунпай*, який поєднує потужний грудний голос з м'яким фальцетом. Йому притаманна чіткість артикуляції кожного слова навіть у високих регістрах і емоційна глибина (саме цим голосом співає героїня у п'єсі «Сльози Чжао Цзюнь»). Цікавий романтичний спів

Сяошенпай, який має поетичну назву «Голос креветки» від школи Ло Цзябао³². Це легкий, плавний фальцет, який використовує техніку «сяююнь» (малих ритмічних візерунків) для передачі нюансів. Його зміни нагадують рухи креветки в воді. Спів ідеально відповідає аріям романтичних героїв.

Кантонський оперний спів поділяється на *пінхоу* (чоловічий справжній голос), *цзіхоу* (жіночий справжній голос), *дахоу* (також відомий як «бацян» і «цзоніє», чоловічий справжній голос і фальцет), *юдайцзуо* (також відомий як «пінба»), також чоловічий справжній голос. *Шен* і *Чоу* використовують горловий спів, *Хуадань* співає фальцетом, *Ушен* і *Хуалян* використовують діафрагмовий спів. Голоси *пінхоу* та *цзіхоу* співають оригінальну мелодію (мається на увазі базова мелодія різних *баньцзі* та *цюпай*); голоси *дахоу* та *юдайцзуо* часто співають оригінальну мелодію на чотири-п'ять ступенів вище, це основні техніки співу у *Кантонській опері*. Спів має відповідати значенню слів, а актор повинен звертати увагу на їх вимову та інтонацію, а також не використовувати химерних слів. Це сформувало особливості *Кантонської опери*, де «мелодія походить від слів, слова йдуть за мелодією, а зміни в ладі та ритмі природні та плавні» (Ло Цзябао, 2002: 38). Ладовою основою музики виступає пентатоніка – найчастіше використовуються лади *шан*, *цзюе* і *юй*, лад *гун* – з вдома додатковими ступенями (*бянь*). Характерною рисою стилю співу *банцзи* є те, що він супроводжується відбиванням ритму в такт, відрізняється високим тоном пристрасного співу.

Святкова музика, також звана «доугу», яку на півдні називають «муйю», супроводжується відбиванням ритму по «дерев'яній рибі» (або «буйю»). Як акомпанемент використовується *суона*, бамбукова флейта і *ерсянь*. Ударним інструментами виступають «великий гонг» та барабан. Музичні інструменти, що використовувалися в ранній кантонській опері, включали лише *ерху*, *юецинь*, флейту, *саньсянь*, гонги, тарілки і барабани, а тональності були відносно простими. За часів династії Цин до неї додали *банцзи*. Зараз у супроводі

³² Ло Цзябао (罗家宝, 1930–2016) – відомий актор *юецзюй*, представник школи «Сяньцзюй». Його стиль характеризувався поєднанням природного голосу з віртуозним фальцетом, особливо в ролях «веньшень» (культурних героїв).

домінують струнні (*гаоху, ерху, янцинь*) та ударні (барабани, гонги). На відміну від пекінської опери тут менше використовуються високі духові (як *сона*).

Банцзи – мабуть, найзнаменитіший для більшості китайських опер інструмент. Це бамбуковий або дерев'яний ударний інструмент, який не має фіксованої висоти тону. На півночі його називають «*банцзи*», а на півдні – «*наньбанцзи*» або «*фанбанцзи*». *Банцзи*, що використовується в північній опері, цілісний, і для стислості називається *банджі* або *банші*. Південний *банцзи* ділиться на великий, середній та малий розмір. Він виготовлений з прямокутного порожнього дерев'яного бруска. Під час гри його підвішують на підставку та грають барабанными паличками. Оскільки звуки можна відтворювати безперервно та швидко, легко створити як теплу, так і напружену атмосферу.

Дерев'яна риба – це бамбуковий або дерев'яний ударний інструмент, що не має фіксованої висоти тону. Він схожий на риб'ячу голову з виїмкою посередині, що утворює резонансну коробку, і довгим риб'ячим ротом спереду, який використовується для створення звуку ударами невеликим дерев'яним молоточком. Дерев'яна риба спочатку була буддійським інструментом та інструментом акомпанементу для релігійної музики. Пізніше вона поступово перейшла до народної музики. Тон дерев'яної риби - глухий, вимова – коротка, бадьора і жива. Часто грає роль акомпанементу та використовується для відбивання ритму.

На сьогоднішній день, досягнувши стадії зрілості, *Кантонська опера* використовує понад сорок видів музичних інструментів, які можна умовно розділити на чотири категорії: духові, щипкові, струнні та ударні. Серед них струнні щипкові інструменти, які включають *гучжен, піпу* та арфу-метелика; гонги та барабани включають дошку *бую, санді*, двосторонній барабан (бенг - барабан), тарілки, *цзін-гун, гоу-гун*, військовий барабан, велику дерев'яну рибу, маленьку дерев'яну рибу, великий гонг та тарілки, а також великий барабан *залу*. Після реформи *Кантонської опери* для надання музичному ефекту досконалішого характеру в оркестр було запроваджено різні західні інструменти, такі як саксофон і скрипка.

У *Кантонській опері* також дуже поширений стиль балад, які включають «Муюй», «Лунчжоу», «Наньїнь», «Юеоу», «Баньян», «Фуронг» тощо (Ло Цзябао, 2002). Традиційним методом нотації *Кантонської опери* є нотація *Гунче*. Вона схожа на запис інших місцевих опер, у кожній з яких для позначення музичних нот у співі використовуються такі символи нотного запису, як *Хе, Ши, І, Шан, Чи, Гун, Фань і Лю*. *Кантонська опера* виділяється серед інших регіональних театральних традицій своїми унікальними мелодіями, витонченою пластикою та глибоким ліризмом, що робить її справжньою перлиною китайської культури. Якщо *Пекінська опера* зачаровує епічністю, а *Шаосинська* вражає ліричною мелодійністю, то *Кантонська* захоплює витонченим поєднанням високої техніки та емоційної виразності. Будучи мостом між стародавніми китайськими традиціями та вишуканою кантонською естетикою, вона продовжує надихати глядачів у всьому світі своєю неповторною магією.

1.7. Хебейська опера *Пінцзюй* (Пінцян банцзи, Пін-опера):

шляхами *ляньхуалао* – «падаючих лотосів»

Опера *Пінцзюй* (评剧) – це тип місцевої опери, поширений у північному Китаї. Це один із улюблених народом видів традиційного китайського музичного театру, який входить до п'яти основних типів опери в Китаї. Колись вона вважалася другим за значимістю драматичним жанром у Китаї. Опера *Пінцзюй* зародилася в селах східної частини провінції Хебей в районі міста Таншань і остаточно сформувалася як самостійний вид мистецтва наприкінці правління династії Цин у Луаньсяньському районі провінції Хебей близько 1910 року (Ван Янань, 2001).

У часи свого зародження Хебейська опера *Пінцзюй* відносилась до *цуюїтань* (曲艺弹, народних балад), бо в ній домінували народні наспіви (曲牌体, *Купай*). Вона сформувалася на основі музики вуличних вистав *ляньхуалао* та співу «бен бен сі», де мелодії прив'язані до конкретних емоцій чи ситуацій. Пізніше вона ввібрала елементи *Луантань* (乱弹, хаотичні наспіви) та *Банцзицян*

(梆子腔, стиль дерев'яних колотушок), зберігши свою мелодійну гнучкість (Ван Ліхуа, 2017). За роки свого існування цей вид опери мав багато назв: *Бенбенсі* (蹦蹦戏), *Лоцзи* (落子), *Пінцян Банцзи* (平腔梆子), а також регіональні варіанти — *Таншань Лоцзи* (唐山落子) та *Фентянь Лоцзи* (奉天落子). Сучасна назва *Пінцзюй* (评剧), що означає «критична опера», закріпилася за нею після 1949 року³³ (Ван Янань, 2001).

Існує два напрями розвитку опери *Пінцзюй* – це, умовно, східний та західний. Що стосується східної та західної гілок, їх відмінності не є радикальними, хоча східне відгалуження, яке розповсюдилось на великі міста Тяньцзинь та Пекін, вважається основним і зазнало на протязі існування більш суттєвих змін (Лі Жуйхуань, 1995). На нього значно вплинуло мистецтво *Пекінської опери* та європейського театру і воно стало певною мірою «урбанізованим». Темою більш сучасних вистав ставали соціальні проблеми мегаполісів, міська психологічна драма тощо, але головні герої драм, які приїздили у міста у пошуках кращої долі, зазвичай мали селянське походження. Західна гілка, яка яскраво представлена трупами з Хебею та Шаньсі, тяжіє суто до аграрних традицій, робить акцент на діалектах і фольклорних співах, а у виставах показує сільське життя, конфлікти поколінь, гумор. Західна *Пінцзюй* зберегла автентичні ритми *банцзи*.

Попередниками опери *Пінцзюй* вважають вуличні вистави оповідачів *ляньхуалао* (莲花落, «падіння квітки лотоса»³⁴) (Ван Янань, 2001). Спочатку цей спів був пов'язаний з буддійськими ченцями, які використовували його для проповіді та збору милостинь, а пізніше він став популярним серед бродячих артистів. Пісенне мистецтво «падіння квітки лотоса» (також відоме як «*Лоцзи*» (

³³ У провінції Хебей досі використовують назву «*Таншань Лоцзи*» для наголошування місцевого колориту. На Заході часто пишуть «*Pingju*» або «*Ping-Opera*» (Ван Янань, 2001).

³⁴ *Ляньхуалао* (莲花落) - це традиційний китайський жанр усної народної творчості, який зародився як форма вуличних виступів і поєднує в собі елементи оповіді, співу та ритмічної декламації. Назва дослівно перекладається як «падіння квітки лотоса» (відсилання до буддійських образів або метафори скороминущості краси).

落子)) протягом довгого часу було популярне в Китаї завдяки простоті та народній мові, що робило його доступним для широкої аудиторії. Воно характерне ритмічною мовою з елементами вуличного жаргону (дуже схоже на сучасний реп) (Там само).

Після періоду Цзяцін династії Цін (1796-1820) у сільських районах, таких як округ Дунлуань, Баоді, Цяньань і Саньхе стали популярні співаки *Лоуци*, які вбиралися в барвисті костюми (звідки і походить аналогія з квітами лотоса). Це були бідні місцеві фермери, які у періоди міжсезоння заробляли собі на життя співаючи під час фестивалів, ярмарків, храмових свят та на ринках (Ван Янань, 2001). Існували дві форми виконання *ляньхуалао*: сольний вихід та дует. Одиночна роль передбачає, що один артист грає на бамбукових кастаньєтах (тримає п'ять бамбукових дошок в одній руці та сім в іншій) і співає мелодію, яка повторюється і змінює напрямок. Зазвичай співається короткий фрагмент, інколи ж розповідається оригінальна історія. Дует – танцювальна сцена, що виконується двома акторами, які грають чоловічу та жіночу ролі. І жіночі та чоловічі ролі виконували чоловіки. Жінка в хустці, на потилиці у неї фальшиві коси, а в руці вона тримає хустку або віяло (найчастіше це головна героїня). Як правило, герої танцюють танок *Бавангбянь*. Як супровід, крім бамбукових ударних, часто використовувались струнні, флейти, гонги, барабани і т. ін. Іноді один музикант грав на всіх гонгах, барабанах, тарілках тощо об'єднаних в одну ударну установку.

Виконавець може грати одночасно кілька ролей, говорити та співати, співати та танцювати, іноді його спів підтримує ще один актор або кілька. На той час таку виставу називали «*луоуци*» або «*співаючі ліхтарі*» (Лі Жуйхуань, 1995). У репертуарі вистави були в основному прості народні казки, такі як «Сумую за чоловіком» і «Десять вишитих дверних фіранок», але були й більш розгорнуті оповідання, таких як «Ян Ерше, що просить про дружбу», «Рік у позику», «Маленька сестричка» (Вибрані класичні п'єси Пінцзюй, 2009). Поступово (приблизно з 1890 року) *ляньхуалао* перетворилися з розрізнених виступів трьох – п'яти осіб на організований професійний виступ театральних труп з восьми чи

дев'яти осіб, а їх форма виступів стала багатшою та різноманітнішою. З таких професійних виконавців *ляньхуалао* в подальшому розвинулись мистецтво багатьох регіональних опер, яке зокрема вплинуло на розвиток опери *Пінцзюй*.

У ХХ столітті для збагачення своєї структури опера *Пінцзюй* поступово вибирала і запозичувала вокальні прийоми і елементи *баньцян*³⁵ (ритмічні наспіви) з таких вистав, як пекінська опера *цзинцзюй* та інших жанрів. Зараз у опері *Пінцзюй* широко застосовують *баньцян-структури*, але треба уточнити, що це стосується здебільшого або драматичних діалогів, або бойових сцен, або сцен дії, де треба передати лють та рішучість (там само).

Зазвичай мелодії арій хебейської опери *Пінцзюй* вільні, невимушені, з довгими ліричними монологами (лотосові наспіви); а за структурою темпо-ритмічного малюнка вони поділяються на *маньбань* (万板, повільний ритм), *люшуїбань* (流水板, ритм поточної води), *даобань* (导板, вступний ритм) і *добань* (垛板, ритм, що «нагнітає»). В опері *Пінцзюй* можна зустріти і не характерні для більшості китайських опер темпо-ритми, наприклад *дааньбань* (大安板) и *сяоаньбань* (小安板) та *аньбань* (安板, спокійний ритм), які не є стандартними. Основний темп у *Пінцзюй*, що найчастіше використовується для ліричних монологів – *маньбань*.

В основу мелодичної системи опери *Пінцзюй* покладений принцип варіювання мелодій, заснованих на пентатоніці. Головних типів мелодій (调式

³⁵ Стиль Баньцян – структурна форма китайської опери та народної музики (ще цей стиль називають «варіація візерунка»). Нині у країні існує близько 300 видів опер, які поділяються на два типи музичних систем: стиль Баньцян та стиль Купай. Більшість опер написані у стилі Баньцян, і лише небагато – у стилі Купай. Так званий стиль Банцян, або «варіація Банцян», використовує симетричні верхні та нижні речення як основну одиницю співу. На цій основі він розвивається в різні Банцян відповідно до певних принципів варіацій, а потім шляхом перетворення різних Банцян в музику, супроводжує сцену або всю виставу. Цей структурний стиль характеризується лаконічним основним музичним матеріалом та гнучкими та змінними формами розвитку. Різні формати одного тону можна розуміти як розвиток і зміну основного формату. Опери Банцзи і Піхуан є представниками стилю Баньцян і значно впливають на розвиток сучасної оперної музики. Народні мистецтва, такі як Дагу, Хенань Чжуйцзи і т. ін., всі є баньцянiami.

<https://www.pgm.org.cn/pgm/wfsh/201407/4d43d55d908d428da8652bfbe8536033.shtml>

діаоші) в опері чотири: *Беньдяо* (本調, основна мелодія) – це найпоширеніший характер, здебільшого радісний, *Фаньсяндяо* (反香调, «зворотна мелодія») з сумним драматичнішим відтінком, *Цзяньцзядяо* (梆子调 «мелодія тріскачок») ритуальна, енергійна мелодія, запозичена із хебейських народних пісень та *Сяодяо* (小调 «мала мелодія») лірична, м'яка, близька до колискових (Ван Ліхуа, 2017).

На початку ХХ сторіччя *Пінцзюй* була дуже популярна в сільських районах провінції Хебей, а потім розповсюдилася в Таншані, де отримала назву «*Таншань лоцзи*». До вистав додали північно-східні народні пісні та танець «*Бенбен*». Хебейські артисти *Пінцзюй* швидко освоїли мистецтво співу і почали виконувати складніші мелодії. Робітники з промислового міста Таншаня, особливо з вугільних шахт і сталеливарники, стали захопленими глядачами та активними прихильниками цієї опери (Ван Кунь, 2018). Під час революції 1911 року на сцені з'явилися цивілізовані драми та опери, які мали своїх драматургів-постановників. У літературних і мистецьких колах поширювалися прогресивні демократичні ідеї, що стало поштовхом до створення відмінного від *Пекінської* опери жанру. Інтелектуали закликали реформувати традиційне мистецтво (Ван Кунь, 2018), зробивши його ближчим до народу. Вони критикували *Пекінську* оперу за «застиглість», протиставляючи її «живим» жанрам, подібним *Пінцзюй*.

Справжнім «батьком» драматургії *Пінцзюй* став Чен Чжаоцай³⁶ (成兆才) (Збірка п'єс Чен Чжаоцая для *Пінцзюй*, 1992). У 1910-х роках він перетворив *Пінцзюй* із вуличних імпровізацій на повноцінний театр із фіксованими сценаріями. Його роботи відображали проблеми бідняків, нерівність жінок, корупцію. Він створив п'єси: «Ян Саньцзе відвідує свекруху» («杨三姐告状»), «Квітка як сваха» («花为媒»), які стали візитівкою опери *Пінцзюй* (Там само). Замість фольклорних імпровізацій Чен Чжаоцай запровадив повноцінні літературні сюжети і додав персонажам психологічної глибини. Приблизно в

³⁶ Чен Чжаоцай (成兆才, 1874–1929) вважається першим професійним драматургом *Пінцзюй*, який спочатку сам був артистом *ляньхуалао*.

1920-х роках опера *Пінцзюй* стала популярною на Північному Сході, де з'явилося кілька відомих актрис. У 1920-х–1930-х роках під впливом *Пекінської* опери, *Хебей Банцзи* та інших опер оперні постановки *Пінцзюй* ставали дедалі більш структурованими і професійними, але не втратили своєї «народності». У цей час з'явилися школи відомих актрис таких, як Лі Цзіньшунь (李金顺), Лю Цуйся (刘翠霞), Бай Юйшуан (白玉霜), Сі Цалянь (喜彩莲) та Айляньцзюнь (爱莲君) (Сінь Фенся, 2006).

Художніми особливостями опери *Пінцзюй* є гарне володіння вокальною майстерністю, чітка вимова, зрозумілі тексти та чистий спів, зображення життєвих ситуацій та доброзичливий народний колорит. Форма оповідання жива і вільна, і добре відбиває життя сучасних людей, тому знаходить велику аудиторію як у містах, і у селах. Чоловіча та жіноча партії опери *Пінцзюй* засновані на музиці «лотосових наспівів» і елементів, запозичених з поширених у регіоні опер *банцзи* а також перейняли методи співу пекінської опери. До розвитку партій жіночого голосу опери *Пінцзюй* у 1920-ті роки доклала зусиль актриса Юе Мінчжу (越明珠) та інші, а модернізацією чоловічих партій займався у 1930-ті роки Ні Цзюньшен (倪俊生) та інші. Зокрема Юе Мінчжу ввела у жіночий спів грудний резонанс (胸音), що зробило його «земнішим» на противагу фальцету пекінської опери, а її арія «Цвітіння сливи в снігу» (雪梅) стала еталоном для наступних поколінь *Дань*. Ні Цзюньшен інтегрував у чоловічі партії діалоги з *банцзи*, зробивши їх динамічнішими (Там само). У акомпанементі домінує двострунна скрипка баньху³⁷ (板胡), а ударні, на протилежність *пекінській* опері, використовуються більш помірно. Якщо в пекінській опері в бойових сценах потужно звучить *банцзи*, то у *Пінцзюй*, наприклад, *бангу* (板鼓) акомпанує діалогам.

Оперний спів *Пінцзюй* заснований на народних піснях Таншаня, творчості

³⁷ Баньху (板胡) в *Пінцзюй* налаштовується на квінту нижче, ніж *цзіньху* пекінської опери, що створює м'якше меланхолійне звучання.

ляньхуалао та іншої народної музики, увібрав у себе музичні елементи північно-східного Ерженьчжуаня, *пекінської опери*, *Хебей банцзи* та інших місцевих опер зі східного Хебея і районів від Пекіна до Таншаня. Йому властиві сильний ліризм, плавність та природність, а також сильний місцевий колорит (Чжао Ліжун, 2003).

Ритмічними основами співу *Пінцзюй*, як і інших китайських опер, є структури *банцян*, що складаються з чотирьох ритмічних форм, описуваних ідіомами: «одна дошка три ока» (4/4), «одна дошка одне око» (2/4), «одна дошка без очей» (1/4) і «ні дошки, ні очей». Ідіоми типу «три ока та одна дошка» (звучить як «*сан йун йи бон*») прийшли з китайської опери, але в китайців вони викликають стійкі алузії не тільки з її ритмом, але пов'язані з поняттям суворості, упорядкованості та послідовності у роботі. «Стійкий і строгий» (一板一眼, (*йи бан йи ян*)) означає діяти жорстко і не вміти бути гнучким (Ван Ліхуа, 2017).

Бань («дошка») та *Ян* («око») – це назви з сильних і слабких долей в традиційній китайській музиці. «*Бань*» - це сильна частка, а «*ян*» - слабка частка, кожна з яких становлять 1/4 частки. У кожному такті сильна частка, що видобувається ударом по сандаловій дошці, називається «*дошкою*»; слабка частка, вироблена барабанною паличкою по барабану, називається «*оком*».

Дводольний ритм «*Ібаньї*» складається з двох часток: першу частку грає дошка, а другу – барабан, і опера завжди підпорядкована чіткому ритму. Основна мелодія опери *Пінцзюй* виконується у ритмі – «одна дошка та три ока» (万板) у темпі «*Манбань*». Раніше вона використовувалася виключно для мелодії *Дань*, але згодом поступово перетворилася на загальну мелодію для мелодії *Дань* та мелодії *Шен*. Спів у темпі *Манбань* складається з двох музичних речень по чотири такти кожне, «верхнє» та «нижнє». Кожне речення можна розділити на три невеликих фрази. Їх особливістю є те, що вони часто співаються з другої частки, а фрази часто пов'язані між собою невеликими зв'язками (Ван Ліхуа, 2017).

Зворотний *Манбань* розроблений на основі прямого *Манбаня* з використанням технік модуляції. Він має сильні мелодійні та ліричні риси і часто використовується для вираження суму та жалібних емоцій. *Ерлюбань*, по одному

метру за такт, також є часто використовуваним стилем оперного співу *Пінцзюй*. Його застосовують як у ліричних, так і в оповідальних сценах, а також для опису всіх сфер життя. Його можна поділити на дві форми: *Сяошен Ерлю* та *Юаньбань Ерлю*. Кожне з верхніх та нижніх речень *Сяошен Ерлю* складається із шести тактів, і, як правило, складається з двох частин. Це основний стиль співу *Шен*. Верхнє та нижнє речення оригінального *баньяну* складаються з чотирьох тактів кожне, що є основним стилем співу *Дань* і іноді використовується в інших операх.

Дуобан – це стійкий стиль, у якому переважають жіночі мелодії *Ден*. Він характеризується сильним почуттям ритму, що часто зростає і падає, а також великими змінами швидкості. Він ділиться на два типи: швидкий і повільний: повільний *Дуобан* гарний для оповіді, а швидкий *Дуобан* гарний у ліриці, особливо для вираження збуджених емоцій. У ритмі *Люшуйбань* є «дошка», але «немає ока», і його поділяють на спів *Шен* та *Дань*. Його основна суть у тому, що текст і мелодія тісно пов'язані, і він передає розмовну мову, де мелодія не така сильна. *Люшуйбань* не впорядкований, з вільнішим ритмом, з великими варіаціями у розширенні та стисканні мелодії. Завдяки відмінності акомпанементу його можна розділити на швидке мовлення та повільний спів, повільну мову та швидкий спів тощо. Ритм *Санбань* (без дощок та очей) був запозичений зі стилю співу *Хебей банцзи*. Гонги і барабани, як і раніше, зберігають той же формат, що і в *Хебей банцзи*. Крім цих основних форм, після заснування Китайської Народної Республіки було розроблено безліч нових форм, що збагатили цей вид співу.

Наступний етап розвитку драми *Пінцзюй* (1930-1940-ті) пов'язують із впливом північно-східного народного театру *Ерженьчжуань* (二人转). Це був важливий для опери час, коли *Пінцзюй* остаточно трансформувалася із сільської розваги на інструмент соціальних змін і стала органічною частиною міської культури. Актори *ляньхуалао* (蓮花落) вдосконалили форму діалогу «двох персонажів», запозичивши її з *Лунцзянської драми* (龙江剧). Вони розділили спів (для жіночих ролей) та монологи-речитативи (для чоловічих), а також

запровадили багатоактну структуру, запозичену у *Пекінської опери*. Такий поділ співу та монологів можна побачити в п'єсі «Ян Саньцзе» (杨三姐告状), де жіноча роль використовує ліричні арії, а чоловіча — ритмічні речитативи. Роль оповідача, який раніше висловлювався від першої особи, трансформували в «третю сторону» — коментатора дії. Цю інновацію закріпили у спектаклях типу «Дуйбо» (对驳, «Диспут»), де конфлікт героїв подавався через протиставлення їх монологів, наприклад у «Квітка як сваха» (花为媒) (Вибрані класичні п'єси Пінцзюй, 2009). Що стосується музики, *Пінцзюй* запозичив ритмічні прийоми з північно-східного театру *Ерженьчжуань*, зокрема швидкі речитативи у стилі *банцзицян* (梆子腔) з використанням барабана *баньгу* (板鼓) для ритмічного акцентування. Для полегшення розуміння місцеві діалектні особливості, такі, як хебейський акцент, були згладжені на користь стандартної вимови *путунхуа*, а довгі мелодійні фрази скорочені — це дозволило зробити спів більш динамічним і доступним для розуміння для всієї країни.

Репертуар 1930–1940-х років ґрунтувався на класичних п'єсах Чен Чжаоцяя, таких як «Ян Саньцзе подає скаргу» (杨三姐告状) та «Квітка як сваха» (花为媒), а також на нових творах з патріотичною тематикою «Патріотична гордість» (爱国娇) (Там само). Попри вплив народних оповідань, авторами були професійні драматурги. Окремі арії, як-от «Пісня про вишиті туфлі» (绣鞋记), увійшли до культури Китаю як самостійні музичні твори, зберігаючи зв'язок із театральною традицією. Наприкінці 1930-х років, через японську окупацію півночі Китаю провідні артисти *Пінцзюй*, зокрема Бай Юйшуан, переїхали до Шанхаю. У 1936 році Бай Юйшуан зіграла головну роль у п'єсі «Червона камелія» (海棠红), де вона змалювала боротьбу селянки за справедливість. Вистава викликала сенсацію, а Бай отримала титул «Королеви Пінцзюй» (评剧皇后) (Чжао Ліжун, 2003).

Співочі традиції опери *Пінцзюй* досягли розквіту завдяки геніальним акторкам. Юе Мінчжу (越明珠) та Лі Цзіньшунь (李金顺) заклали основи

жіночого вокалу, а в 1930-х роках школа *Фентянь Лоцзи* (奉天落子) породила легендарну Бай Юйшуан (白玉霜) (Лі Ілань, 2010). Вона революціонізувала жанр, ввівши низький альтовий регістр («Школа Бай»). Її сучасниця Лю Цуйфен (刘翠峰) створила високий «кришталевий» стиль («Школа Лю»), а Сяо Айляньцзюнь (筱艾连君) експериментувала з діалектами. Після 1949 року славу придбала Синь Фенся (新风霞), чий «стиль Синь» поєднував класику та модерн. Ці майстрині, разом з Бай Юйшуан, увійшли в історію як «видатні жінки *Пінцзюй*»³⁸ (Сінь Фенся, 2006). Існує певна недосконалість чоловічих партій, пов'язана з історією жанру, оскільки до 1949 року *Пінцзюй* розвивався як жіноча опера. Сюжети оберталися навколо побутових драм, де головними героїнями були селянки, матері, бабусі, наречені (наприклад, п'єса «Третя сестра Ян поскаржилася» (杨三姐告状)) (Вибрані класичні п'єси Пінцзюй, 2009). В цих п'єсах чоловічі ролі часто залишалися другорядними та виконувались у спрощеній манері, як короткі речитативи під монотонний акомпанемент *баньху*. До того ж, *Пінцзюй* намагалась уникати архаїчних конфуціанських типажів (щоб не бути схожою на пекінську оперу) і не розвивала такі амплуа, як *Лаошен* (літня людина чоловічої статі). Навпаки, для посилення реалізму, наприклад, в п'єсі «Ян Найву і Сяобайкай» (杨乃武与小白菜) тремтячий голос старого навмисно підкреслював його безпорадність, а не показував технічну недосконалість співака. Чоловічі діалоги були ближчі до розмовної мови, без віртуозних пасажів.

Згодом у Шанхаї дебютував Сі Цайлянь, якого критики називали «митцем свого часу» (时代艺人). Його новаторські постановки отримали схвалення від літераторів-реформаторів — А Іна (阿英), Хун Шеня (洪深) та Оуяна Юйцяня³⁹ (

³⁸ Чжан Вей (2015) «Школи вокалу в Пінцзюй: від Фентянь до сучасності».

³⁹ Оуян Юйцянь (欧阳予倩) — один із основоположників китайської драми, реформатор традиційної опери та майстер оперного виконання. Він брав участь у літературних та художніх групах, таких як Шанхайська драматична асоціація та Південно-китайське товариство, викладав у Південно-Китайській академії мистецтв, заснованій Тянь Ханем, а потім приєднався до Шанхайської кінокомпанії Minxin. За своє життя він створив велику кількість кіносценаріїв, написав безліч книг та зняв безліч фільмів. Він є важливим першопрохідником в історії

欧阳予倩) (Чень Ке, Луо Ругуй, 2019), які побачили в *Пінцзюй* потенціал для відображення сучасних соціальних проблем. Взагалі ж, міграція артистів поширила *Пінцзюй* за межі Хебейя, перетворивши його з «місцевого» і «сільського» на національний жанр. Однак під впливом суспільної моди того часу і щоб задовольнити невибагливі уподобання неосвіченої публіки, як їх називали тоді «несвідомих громадян» (Там само) деякі артисти виконували низькопробні та вульгарні програми. Деякі актори втрачали інтерес до професії і не могли виступати через зловживання наркотиками, через це багато труп розпалося, і опера *Пінцзюй* на якийсь час занепала.

Після 1949 року, з появою композитора-реформатора Ма Ке (马可) в чоловічих партіях *Пінцзюй* відбулися суттєві зміни. Він створив зразкові арії для чоловічих ролей, наприклад, «Пісню бійця» з п'єси «Лю Цяоер» (刘巧儿), де герой співає у героїчному регістрі, поєднуючи народні інтонації з європейською гармонією. Ма Ке ввів симфонічні інструменти до оркестру *Пінцзюй* (віолончелі, контрабаси), що дозволило розширити діапазон чоловічих партій (Ван Кунь, 2018). Чоловіки почали системно навчатися не тільки акторській грі, а й вокалу. Це дозволило ввести у оперу нові амплуа *Сяошена* (小生). Так в *Пінцзюй* з'явилися «молоді герої» з ліричними аріями, наприклад, у п'єсі «Берег річки Джинша» (金沙江畔), або арія Чжан Юя з «Магазин, звернений до сонця»⁴⁰ (向阳商店) яка має протяжну мелодію зі складними динамічними переходами під акомпанемент струнного квартету. Завдяки спільним зусиллям акторів і композиторів по удосконаленню чоловічих партій сформувалися стилі співу, які значно посилили виразність опери *Пінцзюй*.

Оркестр опери *Пінцзюй* (评剧) складають традиційні китайські інструменти, що підкреслюють драматизм, емоції та побутову атмосферу сюжетів. На відміну від пекінської опери, тут менше формалізму, а музика

китайської драми, особливо в історії розвитку шанхайської драми та кіно (Чень Ке, Луо Ругуй, 2019).

⁴⁰ Класика «сучасної опери» (现代戏) епохи Мао, де «сонце» символізує комуністичну партію.

пов'язана з народними мелодіями. Провідним інструментом, що акомпанує жіночим вокальним партіям, є двострунна скрипка *баньху* (板胡) з корпусом з кокосової шкаралупи, яка має різкий звук з меланхолійним відтінком. Наприклад, в арії героїні в п'єсі «Квіти як сваха» (花为媒) *баньху* підкреслює емоційні нюанси. Скрипка з нижчим регістром ніж *баньху* – *чжунху* (中胡) створює глибину в ансамблі, вона звучить у трагічні моменти (наприклад, смерть персонажа в «Ян Саньцзе подає до суду» (杨三姐告状)).

Бамбукова флейта з яскравим, пронизливим звуком *діцзи* (笛子) звучить у радісних сценах або для зображення природи, краєвидів, сцени, наприклад, в саду. Часто швидкі пасажі *діцзи* супроводжують жарти героїв. Ударну групу інструментів «очолює» маленький барабан з паличками *баньгу* (板鼓). Він задає ритм і акцентує будь-які сценічні дії. Так, наприклад, різким ударом на початку арії він сигналізує перехід від діалогу до співу. Він звучить у драматичних паузах, коли герой стоїть перед вирішальним вибором («Ду Шіньян» (杜十娘)). Також *баньгу* може зображати стукіт серця, кроки або шепіт. Великий барабан із глухим, потужним звуком *тангу* (堂鼓) підсилює напругу. Також він використовується в (дуже не характерних для *Пінцзюй*) сценах бойових мистецтв та кульмінаційних розв'язках. У таких сценах також часто звучить і малий металевий гонг (小锣). До того ж гонг супроводжує вихід персонажів (поява свахи в «Квітка як сваха» (花为媒)). Особливістю опери *Пінцзюй* є те, що навіть у драматичних сценах ударні використовуються стримано, щоб не заглушувати діалоги.

Групу духових інструментів також складають губний орган *шен* (笙) та схожа на гобой *суона* (唢呐). Остання дуже гучна і може створювати як святкову атмосферу, наприклад озвучувати весільні сцени («Лю Цяоер», 刘巧儿), так і трагічну атмосферу, як-то похоронна процесія у «Ян Найву і Сяобайкай» (杨乃武与小白菜). Після 1949 року до оркестру додалися західні інструменти віолончель і скрипка. Ці інструменти зазвичай супроводжують ліричні дуети для підтримки чоловічого і жіночого голосів.

Розвиток *Пінцзюй* після утворення Китайської Народної Республіки в 1949 році тісно пов'язаний із політикою КПК та культурними реформами в країні. Завдяки державній підтримці *Пінцзюй* набув статусу «народного мистецтва», також були створені такі великі професійні трупи, як *Китайський театр Пінцзюй у Пекіні*, *Шеньянський театр Пінцзюй* та інші. Але керівництво країни висунуло до акторів опери жорсткі вимоги ідеологічного плану, щоб «класичні п'єси адаптували під соціалістичні ідеали» (Ван Кунь, 2018). Зокрема оперу Чена Чжаоцяя «Квітка як сваха» переробили, прибравши з неї «феодальні» елементи. У дусі часу з'явилися нові твори про колективізацію, боротьбу з японськими загарбниками («Червоний ліхтар») (Там само). За часів Культурної революції (1966-1976) багато акторів і драматургів зазнали репресій, класичні п'єси опери *Пінцзюй* були заборонені як «контрреволюційні». В ці важкі часи *Пінцзюй* зберігся лише у формі пропагандистських вистав (так званих «зразкових п'єс», 样板戏), але втратив унікальність.

З 1980-х опера *Пінцзюй* почала своє відродження з відновлення у репертуарі старих п'єс, але вже з елементами сучасної режисури. У постановки стали включати електронну музику, сучасну хореографію, мультимедіа, художнє оформлення сцени. Опера виступала з гастроллями за кордоном – в Європі та США тощо (Чжан Їмоу, 2015). Сучасний репертуар *Пінцзюй* – це дивовижний синтез традицій та новаторства. Жанр, що зародився як народний театр, продовжує розвиватися, зберігаючи зв'язок із корінням та відповідаючи на виклики часу. Станом на теперішній час основою репертуару залишаються традиційні п'єси, але їх подання змінюється. Так романтична комедія XIX століття «Квітка як сваха» (花为媒) тепер ставиться із сучасною хореографією та цифровими декораціями у 3D-проекціях, що імітують традиційний китайський живопис; історія про боротьбу з корупцією «Ян Саньцзе подає скаргу» (杨三姐告状) адаптована до сучасного життя у мегаполісі; трагедія про зраду чоловіка «Цинь Сянлянь» (秦香莲) набула феміністського контексту (Чжан Вей, 2019).

Не оминула *Пінцзюй* і гострих сучасних тем, зокрема, у п'єсі «Кохання до

зелених гор» (青山恋) розповідається історія конфлікту між промисловцями та захисниками природи та порушуються питання екології. «Мрія блогера» (网红梦) – це гостра сатира на гонитву за віртуальною славою, в результаті якої навіть виник музичний спектакль «Рок-Пінцзюй» (摇滚评剧) (там само). Постановники знаходяться у постійних пошуках нових художніх форм: замість *юециня* використовують електронні синтезатори, шукають короткі формати в стилі TikTok, де арії поєднуються з мемами, а п'єси тривають по 15-хвилин, залучають глядачів до голосування за фінал через мобільний додаток тощо.

Пінцзюй є унікальним видом китайської оперної традиції, поєднуючи в собі народну простоту та художню витонченість. На відміну від аристократичної *Кунцзюй* (昆曲) або церемоніальної *Пекінської опери* (京剧), *Пінцзюй* виросла з вуличних балад та селянського фольклору. Її сюжети не про імператорів і героїв, а про простих людей, вона розповідає про сімейні драми, кохання всупереч умовностям, соціальну несправедливість, тому в її оповіданнях глядач без зусиль впізнає себе. *Пінцзюй* – це «губка», яка увібрала в себе все краще з різних китайських опер – ритми *банцзі*, мелізми *кунцзюй*, драматизм *Хебейської опери*, при цьому вона змогла зберегти свою сутність – діалектну мову, побутовий реалізм та дух народного театру. Опера *Пінцзюй* доповнює «класичну оперну тріаду» (*Пекінська, Кунцзюй, Юецзюй*), нагадуючи, що китайська культура – це не лише палаци та філософи, а й ринкові площі, сльози матерів та сміх закоханих. Критик Лі Хуа написав: «Пінцзюй – це дзеркало, в якому Китай побачив своє просте, справжнє обличчя» (Ван Кунь, 2018).

1.8. Опера *Кунцзюй* (Південна опера): Місячне сяйво, що перетворилось у звуки

Опера *Кунцзюй* (昆曲), яку часто називають «матір'ю китайських опер» (Ван Шісян, 1982) – це не просто театральне дійство, а складний музичний організм. Для музиканта це особлива опера, яка відкриває світ, де поезія стає звуком, а звучання традиційних інструментів сплітається у тонку акустичну

тканину. *Куньцюй* зародився у XIV–XVI століттях у районі Куньшань (сучасна провінція Цзянсу) як синтез місцевих мелодій (*наньцюй*) та класичної поезії. Розквіт драми *Куньцюй* припав на епоху Мін (1368-1644) (Чжоу Цін, 2006). Поворотним моментом історії *Куньцюй* стали реформи Вея Лянфу (魏良辅) (1489-1566) – новатора та засновника опери *Куньцюй* (Чжоу Цін, 2006). Він був спочатку лікарем і музикантом-самоучкою, який пристрасно любив театр. Освічена і різнобічно обдарована людина, він хотів створити «ідеальну оперу», що поєднує поезію, музику і філософію. Будучи талановитим літератором, Вей Лянфу реформував місцевий музичний стиль, поєднавши його з вишуканими текстами п'єс на кшталт «Півонів альтанки» Тана Сяньцзу. До нього музика в Куньшані (регіон, де зародився *Куньцюй*) була простим фольклорним стилем, популярним серед селян і городян. Приємні, але нехитрі мелодії виконувались під акомпанемент барабанів і флейт, а текстам не вистачало ні структурованості, ні поетики, ні глибини. Завдяки зусиллям Вея Лянфу місцева опера *Куньцюй* сформувала видатний регіональний музичний стиль та продемонструвала вишукане мистецтво, яке пізніше назвали «оперою вчених» (Лі Бінчжі, 2015).

Вей Лянфу здійснив «вокальну революцію», створивши техніку співу *шуїмо* (水摩腔). Розроблений ним оригінальний метод співу, що імітує шліфування нефриту водою, полягав у повільному плавному ковзанні між нотами з мікрохроматичними мелізмами. При цьому фрази тягнуться без пауз на одному диханні по 10 – 15 секунд. У *шуїмо* для передачі емоцій додаються «тремтливі» ноти *яньін* (颤音) (Юй Веймін, 2001). Він синхронізував текст із мелодією, і тепер кожен ієрогліф поезії точно лягав на музичну фразу. Також Вей стандартизував звукоряд, взявши за основу 12-тонову систему, описану в стародавньому трактаті «*Люші чуньцю*» (律, лад люй). Завдяки цьому стало можливим створити мікрохроматичні інтервали (менші ніж півтон) та адаптувати мелодії до основних та нейтральних тонів китайської мови. Щодо оркестрування, то він розділив інструменти на три групи: духові, струнні та ударні. Це дозволило розподілити функції інструментів на: провідні голоси (які очолює флейта ді (笛)),

гармонійну підтримку (лютня *піба* (琵琶) та смичковий *арху* (二胡), ритмічну основу, що створюють барабан *баньгу* (板鼓) та клавеси *паньцзи* (拍板).

Свої методи та принципи Вей Лянфу сформулював у ключовій праці «Трактат про правила співу та композиції» (南词叙录, *Наньсі сюлу*) (Сюй Вей, з коментарями Лі Фубо та Сюн Ченю, 1989), в якому проголосив принцип «трьох досконалостей»: «голос як шовк, слово як перли, дихання як вітер». Пізніше ідеї Вея надихали драматургів багатьох поколінь від Тана Сяньцзу (汤显祖), автора «Півонів альтанки» до сучасного композитора Тан Дуна, які використовували систему *шумо* для створення складних вокальних партій⁴¹.

Після реформ Вей Лянфу (XVI ст.) *Куньцзюй* став символом культурного престижу. Династія Мін (1368–1644) переживала економічний та урбаністичний розквіт: зростання міст (Сучжоу, Нанкін) створило середовище для розвитку театру, а освічена еліта шукала мистецтво, що поєднує інтелектуальну глибину та естетичну досконалість. За часів Мін (XVI–XVII ст.) опера *Куньцзюй* перетворилася з регіонального жанру на елітарне мистецтво, що надихало імператорів, філософів та поетів. Сам імператор Ваньлі (明神宗, 1563-1620) опікувався театральними трупами (Ван Шісян, 1982). *Куньцзюй* за його часів стала частиною офіційних церемоній, а придворні академії створювали лібрето на основі класичних текстів, таких як «Чотири книги та п'ять канонів»⁴² (Там само).

Куньцзюй ідеально вписалася в неоконфуціанську ідеологію Мін, де гармонія та ієрархія були ключовими цінностями і, у певному сенсі, стала інструментом влади (Чжоу Цінь, 2006). Структурованість *Куньцзюй* (правила *цзюйпай*) відбивала конфуціанський ідеал порядку. Постановки часто метафорично вихваляли чесноти імператора, наприклад, у п'єсі «Весна у палаці

⁴¹Композитор Тан Дун вписав елементи *Куньцзюй* у партитуру фільму «Тигр підкрадається, дракон ховається» (臥虎藏龍) тайванського режисера Енга Лі (2000).

⁴² «Чотири книги та п'ять канонів» - зведення класичних конфуціанських творів, в яких розкриваються основні принципи філософсько-релігійного вчення Стародавнього Китаю, висвітлюються питання етики, моралі та управління імперією в конфуціанстві, викладаються погляди вищої справедливості та ін .

Хань» (汉宫春), а сюжети про заколоти чи критику влади пом'якшувалися, щоб уникнути конфліктів. Цей час називають «Золотим віком *Куньцзюй*» (Там само).

В епоху Мін стали знамениті оперні драматурги Тан Сяньцзю (汤显祖, 1550-1616), Шень Цзін (沈璟, 1553-1610), Лі Юй (李渔, 1611-1680). Найвідоміша п'єса тієї епохи «Півоніва альтанка» (牡丹亭) Тана Сяньцзю розповідала історію кохання дівчини Ду Лінянь та юнака Лю Менмея, які поєднуються після смерті. У п'єсі, яка стала маніфестом свободи почуттів, Тан відмовився від суворих канонів, запровадивши психологічну глибину персонажів. Його арії вимагали від акторів не лише вокальної майстерності, а й акторської імпровізації.

Шень Цзін, автор трактату «Нань цзю гун пу»⁴³ (南九宫谱), навпаки, всіляко канонізував жанр, у своїй роботі він закріпив стандарти виконання *Куньцзюй*, деякі з яких зберігаються досі. Музичні підходи, які він обстоював, драматург продемонстрував у своїй п'єсі «Випробування меча» (宝剑记), де він поєднав історичний сюжет із філософськими діалогами (Чжан Цзіцін, 2010).

Драматург і теоретик Лі Юй, який порівнював *Куньцзюй* із «живою картиною, де звучить музика» (там само), ввів у жанр побутовий гумор, як, наприклад, у п'єсі «Віяло з персиковими квітами» (桃花扇). Лібрето всіх опер «золотого століття» писалися на класичному *веньяні*⁴⁴ (文言), що робило їх недоступними для простолюдинів. «Золоте століття *Куньцзюй*» за часів династії Мін стало не просто розквітом театру, а уособлювало синтез влади, філософії та мистецтва (Юй Чженьфей, 2001). Саме тоді опера стала «дзеркалом еліти», відбиваючи її мрії, страхи та інтелектуальні пошуки. *Куньцзюй* називали садом, «де навіть бур'яни ростуть за правилами, але їхня краса – у свободі вигинів» (Лі

⁴³ Назву трактату «Нань цзю гун пу» (南九宫谱) українською можна перекласти як «Південний посібник Цзюгун» або «Компендіум Південних Дев'яти Палаців». Власне 九宫 (цзю гун) — «дев'ять палаців» (九 – дев'ять, 宫 – палац) є ключовим поняттям китайської музичної теорії, що позначає 9 музичних ладів, пов'язаних з космологією та системою п'яти елементів.

⁴⁴ *Веньянь* - класична китайська мова, письмена мова, що використовувалася до початку XX століття в Східній Азії в літературних творах, наукових публікаціях, офіційних документах і для ділового листування.

Бінчжі, 2015: 127).

Кінець XVII – кінець XIX ст. (Епоха династії Цин) вважається часом занепаду *Куньцзюй*, який став часом випробувань для жанру і тому було безліч причин. Китай переживав часи соціальних потрясінь, таких як повстання тайпінів (1850–1864) та Опіумні війни (1839–1860). Економічна криза призвела до того, що меценати перестали фінансувати трупі, а імператор Юнчжен обмежив придворні постановки, вважаючи їх «марнотратними». Внаслідок військових дій та погромів театральні центри в Цзянсу та Чжецзяні були зруйновані (Юй Чженьфей, 2001). Змінилися естетичні уподобання міської публіки, яка віддавала перевагу розвагам з елементами цирку та комедії, а не філософським алюзіям *Куньцзюй*. Багато п'єс епохи Мін (наприклад, знаменитий «Півонієвий павільйон») вважалися «аморальними» через любов і свободу. І, нарешті, але це, мабуть, головне – *Куньцзюй* не витримала конкуренції з Пекінською оперою *Цзинцзюй*, яка пропонувала видовищність: акробатику, яскраві костюми, прості сюжети, а її музика була ритмічнішою і зрозумілішою для широкої аудиторії. Наприкінці XIX ст. *Куньцзюй* остаточно пішла з масової культури, зберігшись лише у вузьких колах аристократії та інтелігентів-шанувальників (там само).

Старі майстри опери *Куньцзюй*, як могли, зберігали традиції драми, намагаючись не допустити її повного забуття. Актор Юй Чженьфей (俞振飞, 1902-1993) із Сучжоуської школи *Куньцзюй* ретельно записував усні традиції, створював перші нотні збірки. А сімейна трупа Чжан із Сучжоу передавала техніку *шуїмо* з покоління до покоління (Чжен Пейкай, 2017). У провінції Сичуань елементи *Куньцзюй* влилися до місцевої опери Чуаньцзюй, збагативши її вокальні техніки. Щоб зберегти мистецтво *Куньцзюй* у нових історичних реаліях, постановникам доводилося робити римейки класичних п'єс доби династії Мін. У більшості постановок доводилося спрощувати музику (класична п'єса «Півонієва альтанка» стала називатися «Сон у саду»), ставити п'єси в скороченому варіанті з акцентом на танці і комічні сцени («Палац вічного життя», 长生殿), глибокі епічні драми перетворювали на нехитрі романтичні історії з ліричними дуетами

(«Лютня», 琵琶记). Щоб адаптувати п'єси для вуличних вистав до них додавали народні мелодії, а в підпільних театрах ставили драму «Віяло персикового кольору» (桃花扇)⁴⁵ Кун Шанженя подаючи її як політичну сатиру і алегорію занепаду династії (Тянь Цін, 2020). Проте занепад *Куньцзюй* у XVIII–XIX ст. не став її кінцем, оскільки опера зберегла ядро своєї традиції, яке у XX ст. дозволило їй відродитися. Жанр втратив масовість, але, як писав історик театру У Цзоужень, «*Куньцзюй* заснув, щоб прокинутися в іншому часі – де його вишуканість стала не його вадою, а порятунком» (цит. за: Тянь Цін, 2020: 39).

Початок XX століття був епохою кризи для багатьох традиційних жанрів. На межі століть *Куньцзюй* була у занепаді, а *Цзінцзюй*, хоч і популярна, вважалася надто «простонародною». Перші спроби реформ *Куньцзюй* почали робити відразу після Сінхайської революції 1911 року, але тільки в 1930 роки легенда китайського театру Мей Ланьфан (梅兰芳, 1894-1961), майстер Пекінської опери (*Цзінцзюй*), зробив зміни, які визначили її подальшу долю.

Мей Ланьфан, виходець із акторської династії, вирішив реформувати театр, зробивши його актуальним для нового часу. Його новації змінили не лише *Цзінцзюй*, а й вплинули на відродження *Куньцзюй*. Його реформи стали мостом між елітарним мистецтвом та масовою культурою, а також між Сходом та Заходом. Хоча Мей не був безпосередньо пов'язаний із *Куньцзюй*, його реформи опосередковано врятували жанр. Працюючи над жіночими ролями *Дань*, які у *Цзінцзюй* традиційно виконували чоловіки, він зрозумів, що чоловіки зводять їх до стереотипів, цим ролям не вистачало психологізму. Мей, вивчаючи манери реальних жінок, поглибив змістовність амплу *Дань*. Він запозичив із *Куньцзюй* техніку плавного співу *шуїмо* для передачі емоцій, спростив грим, запровадив реалістичні декорації. Мей Ланьфан включив елементи *Куньцзюй* до навчальних

⁴⁵ «Віяло персикового кольору» було створено Куном Шанженем, драматургом ранньої династії Цін, який витратив на його написання більше десяти років. Він тричі змінював чернетку та написав легендарний сценарій. «Віяло персикового кольору» є вершиною художнього досягнення і однією з чотирьох відомих класичних китайських драм поряд з «Романом у Західній кімнаті», «Піоновою альтанкою» і «Палацом вічного життя».
<https://zh.wikipedia.org/zh-hans/%E6%A1%83%E8%8A%B1%E6%89%87>

програм театральних шкіл, що допомогло зберегти традиції, створив нові арії, змішавши стилі *Цзинцзюй* та *Куньцзюй*. Наприклад, у п'єсі «Прощання з наложницею» (霸王别姬) вокальна партія поєднує енергію *Цзинцзюй* із камерністю *Куньцзюй*. Завдяки турне по США (1930), СРСР (1935) та Японії (1956) Мей Ланьфан познайомив світ з китайським театром. Після гастролей Мея китайська інтелігенція знову звернула увагу на старшого брата *Цзинцзюй* – *Куньцзюй*. Завдяки митцю і перша, і друга опери перестали бути «екзотикою» та стали частиною світової культури.

Після створення КНР *Куньцзюй* пережила ще кілька потрясінь. Хоча у 1950ті роки Мао Цзедун оголосив *Куньцзюй* «національним надбанням», цензура жорстко спотворювала сюжети (наприклад, вимагала додати сцени класової боротьби у будь-які п'єси). Під час культурної революції (1966–1976) КПК заборонила жанр як «феодалний пережиток», актори залишилися без роботи, а реквізит знищили.

Починаючи з 1980-х, почалося відродження жанру і шанувальники мистецтва вважають, що найгірші часи опери *Куньцзюй* залишилися позаду. Створений у 1987 році за мотивами опери *Куньцзюй* фільм «Сон у червоному теремі» зібрав аудиторію в 50 мільйонів глядачів і відновив колишню славу цієї драми. У 2001 році опера *Куньцзюй* була визнана ЮНЕСКО нематеріальною спадщиною, що забезпечило їй фінансування та міжнародні гастролі.

Спів у *Куньцзюй* з унікальною технікою *шуїмо* (水磨, «водяне полірування») збагачений мікрохроматичними мелізмами. Кожен склад тексту співається на кількох нотах, нагадуючи європейське *бельканто*, але з акцентом на медитативну плавність (Лі Бінчжі, 2015). Вокальні партії вимагають віртуозного контролю дихання, особливо у жанрі *цзюйцюань*⁴⁶ (劇曲) – протяжних аріях, де тембр імітує звучання флейти *ді* (Ван Шісян, 1982). На відміну від раніше розглянутих опер – *пекінської*, *хебейської банцзи*, *сичуанської* та інших – ритміка *Куньцзюй* уникає жорсткої метричної формули *банцзи*. Тут домінують вільні пульсації,

⁴⁶ *Цзюйцюань* (劇曲) – складні вокальні композиції, протяжні арії у *Куньцзюй*, де текст поезії співається з використанням техніки *шуїмо* (水磨腔).

засновані на віршованих розмірах класичної поезії (наприклад, *цзюецзюй*⁴⁷ (绝句)). Ударні інструменти – барабан *бангу* та дерев'яні клавеси *паньцзи*⁴⁸ – задають не акценти, а фонову пульсацію, подібну до течії річки (Чжоу Цін, 2006).

Не менш важливим, ніж спів, у мистецтві опери *Куньцзюй* є складна декламація. Колись китайський письменник, драматург і теоретик театру Лі Юй (李漁, прибіл. 1610 – 1680) написав: «У світі опери я помітив, що серед людей є двоє чи троє, які добре співають, і лише один чи двоє, які добре декламують»⁴⁹ (Лі Бінчжі, 2015). Найкраще *Куньцзюй* описує епітет «вишуканість», який став невід'ємною частиною ідентичності цієї опери та її ключовою характеристикою. Вишуканість пронизує всі аспекти жанру: від поетики текстів до нюансів музичного виконання. У *Куньцзюй* текст первинний, тут кожен склад вірша перетворюється на мелодію. Це породжує унікальну естетику, де музика підкоряється ритму та тонам китайських ієрогліфів⁵⁰. *Куньцзюй* зародився не як народна розвага, а як мистецтво для освіченої еліти, орієнтоване на «шанувальників». Його формування в епоху Мін (XIV-XVII ст.) пов'язане з літераторами та аристократами, які бачили в цій опері синтез поезії, музики та філософії (Лі Бінчжі, 2015). Такі п'єси, як «Півонієвий павільйон» Тана Сяньцзю⁵¹ насичені алюзіями на класичну поезію та канонічні тексти, що вимагало від глядача глибокої ерудиції.

⁴⁷ *Цзюецзюй* (绝句) – короткий вірш із 4 рядків із чіткою тональною та ритмічною структурою.

⁴⁸ *Клавеси паньцзи* (拍板) – це традиційний китайський ударний інструмент, що використовується в опері *Куньцзюй* та інших жанрах китайської класичної музики. Їхня назва буквально перекладається як «ударні дощечки» (拍 – «плеск», 板 – «дерев'яна планка»).

⁴⁹ 李漁. 閒情偶寄. 清康熙十年 (1671) . Лі Юй. Час від часу висловлюю неквапливі почуття. Десятий рік правління династії Цин (1671).

⁵⁰ У китайській мові (*путунхуа*) є чотири основні тони, які відіграють ключову роль у відмінності сенсу слів: (高平调) – рівний високий, (升调) – висхідний, як питальна інтонація, (降升调) – спочатку падає, потім піднімається, нагадуючи «хвилю», (降调) – різко падаючий. Іноді згадують нейтральний тон (轻音) – короткий і легкий, але він не вважається основним. У деяких південних діалектах (в тому числі, кантонському) збереглося більше тонів (6–9). Тому вимова тонів критична: навіть невелике спотворення може призвести до непорозуміння та спотворення сенсу всієї фрази.

⁵¹ Тан Сяньцзю (汤显祖, 1550 – 1616) — визначний китайський драматург та співає часів династії Мін.

Куньцзюй уникає прямолінійності, її краса у «недомовленості». Жести та пози тут умовні, наче ієрогліфи в каліграфії (наприклад, «підняти руку» означає сльози, а «кружіння» – подорож). Паузи між фразами та розріджене інструментування створюють простір для медитації, що ріднить *Куньцзюй* із дзен-буддистською естетикою.

Вишуканість *Куньцзюй* – це не просто стильова риса, а філософія цієї опери. Вона вимагає від глядача та музиканта вміння чути тишу між нотами, бачити глибину в мінімалізмі та цінувати процес («полірування») не менше за результат. Як писав театрознавець Лі Юй: «*Куньцзюй* – це сад, де кожен покладений камінь має сенс, а кожен звук падає, як пелюстка сливи» (Лі Бінчжі, 2015: 54). Зовнішність опери багато в чому визначають костюми та декорації. На відміну від *Пекінської опери*, де костюми та грим гіперболізовані, у *Куньцзюй* домінує символізм та мінімалізм. Найчастіше сцена була абсолютно позбавлена декорацій. У цьому пустому просторі час і місце дії позначається жестами (кружіння актора означає подорож) або простим реквізитом (вихід із ліхтарем означає ніч). Іноді вдаються до підручних предметів, так винесений на сцену стіл може зображати гору, а шовковий шарф, покладений на підмостки, – річку, що вимагає від глядача активної уяви (Чжоу Цінь, (2006).

Куньцзюй формувався як збалансований діалог між елітарною поезією та народною мелодикою. У цьому театральному жанрі, ніщо не відволікає від ідеї, підкреслюючи крихкість звуку, а сюжети про кохання та зраду набувають універсальності через музичну абстракцію. Актори в *Куньцзюй* грають без масок, а їхній грим зазвичай помірний. На відміну від *Пекінської опери*, де грим є ключовим маркером ролі, у *Куньцзюй* характер героя передається не через яскраве забарвлення обличчя, а через міміку та пластику тіла. Символізм присутній і у відносно простих костюмах із шовку та парчі. Основний зміст надається колірному кодуванню одягу, тому що ця прив'язка до амплуа однозначна. Так, у жовті костюми можуть бути одягнені лише імператори, червоний одяг носять шляхетні персонажі, вчені одягнені у синій. Щоб підкреслити статус персонажа, його одяг визначають вишивкою візерунків, що складаються, наприклад, із

драконів чи квітів. Костюми акторів виготовлені без важких прикрас, вони не повинні сковувати рухи, оскільки в сценічній дії плавність ліній, співзвучна музиці, має першорядне значення і має бути підкреслена рухами тіла (Чжоу Цінь, 2006).

Розглядаючи вокальне мистецтво опери *Куньцзюй*, треба розуміти, що в ньому немає поділу між словом та нотою. Кожен ієрогліф класичного вірша (наприклад, *цзюецзюй* із чотирьох рядків) «розмальовується» мелодією, яка йде за тонами китайської мови. Якщо склад вимовляється зі висхідним тоном – нота злітає, з низхідним – м'яко ковзає вниз. Це створює ефект природного мовлення, але зведеного в абсолют. Хоча *Куньцзюй* вплинула на багато різновидів китайських опер, вона і сама поглинала вплив таких опер як *Юецзюй* (越剧, *Шаосинська опера*), пекінської опери (*Цзінцзюй*), а пізніше – й західної музики. Це виявилось у використанні мелодійних інтонаційних формул, таких як «*Сіцзян'юе*» (з *Юецзюй*) або мелодії «*Баванцзи*» (з *Цзінцзюй*). Після 2000 року такі композитори, як Го Веняцзін проводили експерименти з впровадження в *цзюйпай* елементів хроматичної гармонії (Чжен Пейкай, 2017).

Основу репертуару *Куньцзюй* складають типові мелодійні формули (музичні шаблони) *Цзюйпай* (曲牌) – це не просто послідовність звуків, а зашифрована поезія, де кожна фраза несе багатовікову традицію. Вони схожі на європейські григоріанські хорали або індійські раги – це готові «каркаси», які прикрашаються імпровізаційно (Ван Шісян, 1982). Більшість *цзюйпай* виникли у XIV–XVI століттях із народних пісень Цзяннані (регіон Янцзи), буддійських та даоських гімнів, мелодій танської поезії (наприклад, віршів Лі Бо). Кожен такий шаблон має поетичне ім'я, що відображає його характер: «*Маньтанхуей*» (满堂红), «Зал, повний червоного» (урочиста мелодія), «*Іцзянфен*» (一江风), «Вітер над річкою» (лірична, текуча), «*Чжуйюйцзинь*» (坠玉琴), «Нефритова цитра, що падає» (трагічна). *Цзюйпай* діляться на довгі, орнаментовані арії (*цзюйцзюань*) та декламації (речитативи) (*нюаньбай*).

Існує безліч *цзюйпай*, але обмежуючись рамками роботи, охарактеризуємо

лише найвідоміші мелодії. У сценах роздумів використовується *цюйпай* «Шаньпобан» (山坡羊, «Гірський схил»), її хвилеподібний малюнок імітує вигини пагорбів. Легка, грайлива мелодія в стилі народного співу «Хуаньсіша» (浣溪沙, «Пісня прання біля струмка») – відома *цюйпай* із п'єси «Півоновий павільйон». Повільна арія про вічний потік життя «Цзянершуї» (江儿水, «Води річки»), як правило, філософські міркування. Характерний прийом останньої *цюйпай* низхідні мікрохроматичні мелізми (Ван Шісян, 1982).

Нові *цюйпай* рідко пишуть із чистої сторінки. Натомість композитори складають їх зі старих фрагментів, як з пазлів, додаючи орнаментику до традиційних мелізмів, іноді змінюючи мелодіку вірша, наслідуючи, наприклад, японські хайки. Деякі *цюйпай* настільки давні, що їхня ритміка збігається з мелодіями тюркських епосів VI століття, записаних у Дуньхуані. Це сліди Великого шовкового шляху, які відбилися у музиці *Куньцзюй*. «Цюйпай – це не ноти, а спогади. Кожна мелодія зберігає голоси тих, хто співав її до нас», – стверджував майстер Юй Чженьфей (2001: 211). Вокальні техніки, якими виконують *цюйпай*, називають «шовковою алхімією» (Чжан Цзіцін, 1995). Основна техніка, про яку згадувалося вище – *шуїмо* (水摩腔, «водяне полірування»). Голос рухається не від ноти до ноти, а плавно ковзає між ними, як краплі води, коли обробляють нефрит. Співак контролює дихання так, щоб одна фраза тривала до 20 секунд. Секрет технік у діафрагмовій опорі та «відкритому горлі», як у бельканто, але без вібрато (Там само). У моменти емоційного піку використовують прийом *Яньїнь* (颤音, «тремтячі ноти»), в яких мікрохроматичні коливання (менше ніж півтону) нагадують тремтіння вітру в бамбуковому листі. Протяжні арії співають у техніці *Цзюйцзюань* (剧曲), тут кожне слово розтягується на кілька тактів, обволікаючись орнаментом із тридцяти двох видів мелізмів (зафіксованих у трактатах XVII ст.). Наприклад, «юй» (羽, перо) – швидка прикраса, що імітує політ птаха (Чжан Цзіцін, 1995).

У *Куньцзюй* немає ритмічних шаблонів – «банцзи» (板子), характерних для регіональних стилів на кшталт *Хебей банцзи* (河北梆子) чи Пекінської опери

(*Цзинцзюй*). Також, на відміну від європейської опери із тактовими розмірами (4/4, 3/4), у *Куньцюй* немає фіксованого метра. Зазвичай, у партитурі взагалі немає тактового розподілу. Це важлива відмінність цієї опери (Ван Шісян, 1982). *Куньцюй* пропонує альтернативний погляд на ритм, вільний ритм сприймається як дихання, а не як математика. Повноправним елементом композиції є пауза, а складна структура ритму виникає з тексту та мелодії. Майстер У Цзюньсянь говорив: «У *Куньцюй* ритм народжується не у барабані, а у серці того, хто слухає» (там само). Замість заданих метричних циклів тут є вільні відносини між елементами музичної тканини, алеаторика, близька до речитативу. Ударні (паньци, бангу) лише маркують паузи між фразами, будучи орієнтирами у потоці звуку, але вони не диктують темп. *Куньцюй* прагне природності, вона імітує природні ритми – течію води, шелест бамбука. Жорсткі патерни «баньци» зруйнували б цю тендітну естетику медитативної імпровізації.

Оркестр опери *Куньцюй* називають «шовк та бамбук» за тембри струнних та духових. Музичний супровід у *Куньцюй* не просто супровід, не тло, а рівноправний учасник діалогу, співрозмовник співака (Там само). Тон задає флейта *ді* (笛), повітряний звук якої «добудовує» вокальні фрази, повторюючи мелізми голосу октавою вище. Виконавець на лютні *nina* (琵琶) грає в техніці *луньчжі* («пальці, що обертаються»), створюючи переливчасту фактуру, схожу на бриж на воді. Ударні – клавеси *паньци* (拍板) – не задають ритм, як в інших операх, а відзначають цезури між віршованими рядками, виступаючи в ролі знаків пунктуації. У *Куньцюй* навіть у драматичних сценах оркестр грає *piano*, щоб його звучання залишалося «шовковим». Гучні ударні (гонги *ло*) вступають лише раз за спектакль – у момент смерті героя. На відміну від пізньої пекінської опери (*Цзинцзюй*), яка зробила ставку на видовищність та ритмічну енергію, *Куньцюй* зберігла елітарну камерність, зробивши музику головним носієм сенсу.

Сьогодні *Куньцюй* іде у ногу з часом. Хоча критики називають сучасні «шоу-версії» *Куньцюй* «діснейфікацією» (Хуан Тяньї, 2019), нові проекти наповнюють зали та каси. Так, проект «*Куньцюй VR*» (2019) дозволяє опинитися

всередині сцени з «Півонові альтанки», алгоритми штучного інтелекту генерують нові арії у стилі *цуюпай* (проект «ДіпКуньцую» від компанії Baidu). У драмі «Електронна Ду Лінянь» (2023) цифровий аватар героїні з «Півонового павільйону» співає дуети з живими акторами (Лу Сяомін, 2021). Відродження *Куньцую* – це не повернення до минулого, а пошук нової мови. На думку режисера Лі Ліу, «не ми рятуємо *Куньцую* – вона рятує нас від цифрової порожнечі, нагадуючи, що навіть в епоху штучного інтелекту людський голос може тремтіти, як шовк на вітрі» (Лу Сяомін, 2021: 162).

1.9. Хенаньська опера *Юй (Юйцзюй)*: пісні ланів на березі Хуанхе

Хенаньська опера (豫劇, *Юй-опера*, *Юйцзюй*) виникла на Центральних рівнинах і має значну популярність, особливо в провінції Хенань та сусідніх регіонах Центрального Китаю. *Юйцзюй* є одним із відгалужень єдиної «*Опери банцзи*» часів ранньої династії Цин, яку на зорі її існування називали «*Хенань банцзи*» (Ма Цзіньфен, 2002). У Хенані, де її називають «Оперою мільйонів» (Сяо Сяньюй, 2017), *Юйцзюй* вважається культурним символом провінції. Вона є однією з п'яти основних типів опери у Китаї та найбільшою регіональною оперою у Китаї. Причина її популярності в тому, що *Хенаньська опера* доступна глядачеві, вона орієнтована на життя селян, розповідає про сімейні цінності, соціальну справедливість і тому близька людям. У репертуарі *Юйцзюй* багато комедійних п'єс, що є рідкістю для інших опер і приваблює навіть тих, хто є далеким від класичного театру.

Вплив *Хенаньської опери* поширюється з провінції Хенань на кілька довколишніх провінцій, і вона інтегрована з місцевими звичаями. Опера *Юйцзюй* – це типова північна опера зі співом високими тонами та великою видовищною привабливістю. Її актори одягнені в яскраві костюми, дуже емоційно грають ролі, а вистава супроводжується динамічними ритмами *юйбань* (Чан Сяньюй, 1995). До акторів пред'являються високі вимоги універсалізму, оскільки вони повинні поєднувати масу професійних якостей. Крім акторської гри вони повинні мати

гарну фігуру, вміти битися і танцювати, і мати хороший голос, а шанс стати видатним актором є лише за наявності всіх вимог одночасно (Там само). *Юй-опера* славиться своїм звучним співом, розміреною мелодією, плавною подачею, чіткою мовою, м'якою чарівністю, жвавістю, природністю та вмінням висловлювати внутрішні емоції персонажів. Люди з усіх верств суспільства люблять її за високий артистизм вистав.

Хенаньську оперу не так складно зрозуміти, як *Пекінську оперу*, це по-справжньому народна опера зі швидким ритмом, невеликою кількістю норм та високою гнучкістю. Опера відкрита змінам і новаціям, а діапазон її змін широкий – він може реагувати на швидкозмінне життя звичайних людей, змушуючи їх відчувати, що історії на сцені тісно пов'язані з їхнім життям. На думку дослідниці Лі На (2018), у порівнянні з *Пекінською оперою* *Хенаньська опера* «недостатньо елегантна, її спрощує вкраплений у виставу хенанський діалект, а характерні звуки, що лунають протягом усього спектаклю, за пекінськими мірками, позбавлені смаку» (Лі На, 2018: 101). Справа в тому, що *Хенаньська опера* раніше була також відома як «Хенаньська висока мелодія», оскільки перші актори співали своїм власним голосом і використовували фальцет, щоб підвищити завершальну ноту «貼» (tie) на початку та в кінці фрази, за що оперу також називали «Хенань тіе». *Хенаньська опера* постійно оновлюється та реформується, але в її основі незмінно залишається успадкований *Хенань банцзи*. Після заснування Китайської Народної Республіки *Хенаньську оперу* для стислості стали називати «Юйцзюй» або «Юй». Ця назва зазвичай застосовується до всіх (різних) типів опер у провінції Хенань.

Хенанська опера – це також найбільша культурна організація в оперній сфері Китаю. За даними Міністерства культури Китаю, крім провінції Хенань, професійні оперні трупи провінції Хенань виступають у Хубеї, Аньхой, Цзянсу, Шаньдуні, Хебеї, Пекіні, Шаньсі, Шеньсі, Сичуані, Ганьсу, Цінхаї, Сіньцзяні, Тайвані. По всій країні діють понад 163 державні професійні театральні трупи та понад 2239 приватних театральних труп, у яких працює понад 100 000 осіб (Дослідницький інститут мистецтв провінції Хенань, 2014). Колективи, що

представляють мистецтво опери Юй, подорожували у багатьох країнах світу, серед них Австралія, Італія, Франція, Канада, Венесуела, Нова Зеландія, Німеччина, Великобританія, США та інші країни (Нам само).

Хенаньська опера – один із найстаріших жанрів китайської традиційної опери. Перша згадка про *Оперу банцзи в Хенані* відноситься до періоду правління Цяньлун династії Цин (1736-1795), проте згідно з записами того часу, театральні вистави та банкети за її участю проводилися ще в Палаці Мін (XIV-XVII ст.) (Ма Цзіньфен, 2002). Основою для *Юйцзюй* стали місцеві народні пісні, танці та оповіді, а також елементи інших регіональних опер, таких як *Цінцзюй* (з Шеньсі) та *Панцзи* (місцевий театр Хенані). Остаточне формування та розвиток стилю відбулося наприкінці епохи Цин (XIX – початок XX ст.). Це був час потрясінь імперії Цин – Опіумні Війни та Тайпінське повстання призвели до голоду, внутрішніх конфліктів і, внаслідок, до міграції населення, що сприяло змішанню регіональних культур. Сільське населення почало стікатися до міст, таких як Кайфін і Лоян, що призвело до їхнього зростання, а отже, до підвищення попиту на масові розваги. У містах стали популярними чайні будинки, які стали центрами розвитку *Юйцзюй*. На їх основі створювалися театри, де новостворені трупи експериментували з форматами виступів. У цей час з'являються перші контакти акторів із західними ідеями, що також сприяло запозиченню художніх елементів (Ма Цзіньфен, 2002). Цей час став для *Юйцзюй* ключовим періодом формування власного стилю. Жанр остаточно відійшов від локальних фольклорних форм та перетворився на професійний театр з унікальною естетикою. *Хенаньська опера* ввібрала художні елементи опери *Кунцюй*, *Хебей банцзи*, *Піхуан* та інших опер *банцзи*; водночас вона зберегла своє коріння – народну музику, танці та пісні провінції Хенань (там само).

На початку XX століття *Юйцзюй* зробила стандартизацію арій і ролей, серед яких сформувалися чотири основні амплуа: Шен (生), Дань (旦), Цзін (淨) і Чоу (丑). Хоча *Юйцзюй* зберегла свій, більш «грубуватий», народний стиль, вона запозичила техніку співу «*баньцзицян*», засновану на високих регістрах з опери

Циньцзюй Шенсі та елементи видовищності з пекінської опери, зокрема, яскравий грим та акробатику. Також було посилено ритмічну основу за рахунок ударних – дерев'яних калатушок *банцзи* (Чан Сяньюй, 1995). Це був «золотий вік» *Юйцзюй*. Видатний реформатор Лі Чжунсянь (李忠贤), шанований у Хенані як «батько сучасної *Юйцзюй*»⁵², систематизував музичні партитури та об'єднав народні співи Хенані з технікою *Циньцзюй* (Лі Шуцзянь, 2015). А знаменита техніка «співу, що кричить» (喊唱) для передачі сильних емоцій, яке розробила актриса Чжоу Хуейбао (周会宝), стала візитівкою *Юйцзюй* (Ван Хунлі, 2020). Після революції (1911 року) крім столиці провінції Кайфен, чайні будиночки та театри, в яких ставили *Хенань банцзи*, також з'явилися у Чженчжоу, Лояні, Сіньяні, Шанцю та інших місцях, де місцеві жителі тепло приймали артистів. З кінця 1920-х до початку 1930-х років міським культурним центром став храм Сянго (相国寺) у Кайфені. Він підтримував багато традиційних мистецтв, у тому числі *Юйцзюй*, і навколо нього згуртувалося кілька театральних труп, включаючи *Юн'ань Ше* (永安社), *Тунле Бань* (同乐班) і *Гомін Бань* (国民班) (Ма Цзіньфен, 2002).

У 1927 р., коли до влади в провінції Хенань прийшов генерал Фен Юйсян⁵³, сталася друга хвиля реформ у драмі *Юйцзюй*. Під його керівництвом департамент освіти провінції Хенань заснував у Кайфені Хенанський навчальний клас з розваг, було переглянуто репертуар театру та навчено сотні акторів (Ма Цзіньфен, 2002). До 1930 р. у Кайфені існувало п'ять основних шкіл Хенанської опери, які навчалися одна в одній і змагалися між собою, утворюючи чудове поєднання стилів співу. Хенанська опера увібрала в себе найкращі сторони кожної школи, що започаткувало період її процвітання.

Громадянська війна (1945-1949) стала для опери вододілом, який перетворив стародавнє мистецтво *Юйцзюй* у предмет політичних баталій. Доля

⁵² Біографічні деталі про нього відсутні, але ім'я Лі Чжунсяня згадується в хенанських хроніках і усних переказах серед акторів. У театрах Хенані його портрети часто розміщують у гримерних як символ наступності традицій.

⁵³ Фен Юйсян (冯玉祥, 1882–1948) – один із найбільш неоднозначних і впливових китайських військових і політичних діячів у першій половині XX століття.

Юйцзюй на материковому Китаї стала тісно пов'язана з політикою КПК, яка була спрямована на трансформацію традиційної культури в інструмент ідеологічного виховання. А прихильники партії Гоміньдан після поразки у Громадянській війні під керівництвом Чан Кайші відступили на Тайвань ⁵⁴, оголосивши острів «тимчасовою столицею Китаю» (там само). У рамках ідеології «Відродження китайської нації» гоміньданівці активно підтримували традиційні мистецтва, включаючи оперу *Юйцзюй* як символ «справжньої китайської спадщини», протиставляючи її комуністичним реформам на материку.

У роки після утворення КНР (1949) у материковому Китаї багато театрів *Юйцзюй* у Хенані були розорені війною. Артисти бігли до сільських районів, де продовжували виступати зі спрощеними постановками, аби вижити в умовах розрухи та хаосу. Комуністи піддали *Юйцзюй*, як і інші традиційні мистецтва, масштабним реформам і почали використовувати її для агітації. Зокрема, кампанія «Виправлення опер» (戏改运动) вводила заборону «феодальних» сюжетів. Наприклад, теми опер про імператорів або «забобонні» легенди вважалися неприпустимими. І, навпаки, революційні теми про класову боротьбу, героїзм робітників (як «Пісня про червоний прапор» (红旗颂)) вважалися ідеологічно правильними. Під керівництвом КПК було створено державну «Хенаньську експериментальну трупу Юйцзюй» (河南豫剧实验团), яка стала еталоном для всього жанру. Традиційні ролі *Цзін* (персонажів з гримом) були замінені на образи «позитивних героїв» – солдатів та робітників (Чан Сяньюй, 2008).

За роки Культурної революції (1966-1976) *Хенаньська опера* на материку

⁵⁴ У 1949 р. Народно-визвольна армія Китаю увійшла до Нанкін. Відхід Національної армії Гоміньдану з майже 40 000 офіцерів та солдатів на острів Фукуок у В'єтнамі під керівництвом генерала Хуан Цзе ознаменував зародження тайваньської гілки Хебейської опери. Цей період тривав чотири роки. Життя військових нічим не відрізнялося від життя біженців: маленький табір, звичайна їжа, елементарне виживання. Серед них був офіцер Лі Цзютао, дружина якого Чжан Сююнь була популярною співачкою у Хенаньській опері. Щоб заспокоїти депресивний настрій людей, Чжан Сююнь організувала «Оперну трупу Чжунчжоу Юй» на острові Фукуок у В'єтнамі, набравши акторів із аматорів театру. Більшість із них були вихідцями з провінцій Цзянсу, Шаньдун, Аньхой та Хенань.

занепала. Традиційні п'єси *Юйцзюй* було оголошено «отруйними бур'янами» (там само), артистів відправляли на «перевиховання» у села, а костюми та реквізит знищували. Уцілілі трупи виживали тому, що ставили «зразкові революційні п'єси» (样板戏), наприклад, «Легенду про Червоний ліхтар» (红灯记), але у стилістиці *Юйцзюй* (там само). Після смерті Мао і початку реформ опера *Юйцзюй* повернулася на підмостки як символ культурного відродження. Починаючи з 1980-х років були відновлені постановки заборонених п'єс, таких як «Подвиг Му Гуйін» (穆桂英挂帅). Сьогодні трупи *Юйцзюй* гастролюють країнами Європи та США, адаптуючи сюжети для іноземної аудиторії (наприклад, «Ромео та Джульєтта» у стилі *Юйцзюй*).

Тайванська гілка *Юйцзюй* також не уникла долі бути інструментом політичної боротьби. Для Гоміньдану *Юйцзюй* символізувала зв'язок із «великим Китаєм» та заперечення тайванської незалежності, тому вона зберегла більше традиційних рис. Влада острова сприяла переселенню артистів та інтелектуалів з материка, включаючи виконавців *Юйцзюй*, щоб зберегти «чисту» культуру (Ма Цзіньфен, 2002). Гоміньдан фінансував театральні трупи, які ставили *Юйцзюй* як частину пропаганди «єдності Китаю»⁵⁵ (Там само). Наприклад, трупа «Хенаньська артистична група» (河南藝工隊) регулярно виступала перед військовими та у школах. У протистоянні з КНР *Юйцзюй* стала інструментом м'якої сили. Вистави, як, наприклад, «Вірність батьківщині» (忠魂) підкреслювали патріотизм і антикомуністичні настрої. В даний час інтерес до *Юйцзюй* на Тайвані знизився, але її продовжують зберігати місцеві ентузіасти та академічні кола як частину загальної культурної спадщини. *Юйцзюй* залишилася нішевим жанром, який підтримує держава в межах ідеології. Культурні обміни останнього часу пом'якшили різницю між представниками острова і материка, і сучасні постановники часто поєднують техніки з обох сторін протоки.

⁵⁵ У перші роки уряд Тайваню не виявляв достатньої поваги до мистецтва та культури і звик оцінювати мистецтво, виходячи з концепції корисності та функціональності. Хоча *Хенаньська* опера була популярна, її значущість піддавалася сумніву на тлі досягнень Пекінської опери.

Мистецтво опери провінції Хенань охоплює минуле і сьогодення, поєднує в собі твердість і м'якість, відкритість і щедрість, має «умиротворяючу» красу. У період розквіту *Хенаньської опери* акторами, які працювали в *Хенаньській опері*, були не тільки ханьці, а й хуейці, маньчжури, корейці, що розмаїло цей жанр. Насамперед, голос співаків *Хенаньської опери* дзвінкий і потужний, величний, мелодійний, сповнений пристрасної та нестримної мужності, що має велику емоційну силу. По-друге, *Хенаньська опера* відрізняється плавним тоном, чіткою артикуляцією, природним характером, тілесністю і добре передає внутрішні переживання персонажів. *Хенаньська опера* відрізняється виразним і сильним ритмом, гострими конфліктами та зв'язковими сюжетними лініями. *Хенаньська опера* поряд з гумористичними і веселими легкими комедіями з мелодіями, що запам'ятовуються, підходить для масштабних драм, а іноді і трагедій за участю імператорів і міністрів. В основних сюжетах *Хенаньських опер* зазвичай є масштабний спів. Спів плавний, ритмічний і надзвичайно складний, але слова вимовляються ясно і легко чуються публікою.

Мелодія Сяньфу виникла з *Фенцю* та є родоначальною мелодією *Хенаньської опери* (Ню Децао, 2010). Це найавтентичніша співоча мелодія опери провінції Хенань. Чоловічий голос високий, хвилюючий, простий та м'який; жіночий голос урочистий, елегантний, евфемістичний та красивий. Тексти мелодії *Сяньфу* легко зрозуміти, і більшість з них є короткими реченнями з семи або десяти символів, про які кажуть: «Краще заспівати десять рядків опери, ніж сказати один рядок марно» (Ню Децао, 2010: 74). Молоді учні зазвичай люблять використовувати фальцет, тоді як старі актори не часто вдаються до фальцету і, переважно, використовують свій справжній голос, але намагаються співати елегантно, мелодійно та витончено (Там само). Серед представницьких жіночих образів Дань – Чень Сучжень, Ма Шуанчжі, Лі Цзинге, Янь Ліпін, Сан Чженьцзюнь, Чжан Сююнь, Сун Гуйлін, Ван Сюлань, Яо Шуфан, Ван Цзінсянь, Тянь Сюлін, Чжан Шуйін тощо; ролі Лаошен грає Тан Січен; клоунів з потворною поведінкою грають Ню Декао, Гао Сінван тощо.

Сіфу Дяо – *Хенаньська мелодія Західний Дяо*, що зародилася в Лояні. Її

співають глибоким голосом, слова зрозумілі, кожне слово легко почути. Відомий виконавець Шендан Цзінчжоу зазвичай використовує натуральний голос, як правило, він знижений і пригнічений. Цей голос підходить для передачі песимістичного чи обуреного стану, музика акомпанементу під час співу важка та трагічна. Представниці цього голосу в амплуа Дань – Чжан Сян'юй, Цуй Ланьтянь, Мао Ланьхуа, Су Ланьфан, Тан Лаошен та ін (Ню Децао, 2010).

Юдун Дяо походить із Шанцю. Мелодія пристрасна, груба та героїчна, а артикуляція важка. Супроводжується високими голосами струнних. Жіночі голоси у ній більш колоратурні, яскраві та красиві.

Шахе Дяо (місцевий *Бангзі*) – живий, мелодійний, пристрасний і гучний голос. Він підходить для вираження не тільки щасливого та комфортного настрою, але й щедрої та героїчної атмосфери. Спів *Шахе Дяо* поширений в басейнах річок Хубей і Шахе і називається *Бангзі опера*, а в Аньхой – *Хубей бангзі*. Серед репрезентативних постатей серед старих майстрів («червонолиций») – Гу Сюань та ін; серед молодого покоління – Лю Фаїнь, Чжан Саньван та ін; серед виконавиць Дань – Лю Юмей, Ань Цзінфен, Сюй Мейлан та ін (там само).

В опері зазвичай беруть участь чотири *Лаошен* (учні), чотири-п'ять *Дань* (*Цин'ї*, *Сяодань*, *Хуадань*, *Лаодань*, *Удань*), четверо *Цзінцзін* (*Хуалянь*, «розмальоване обличчя») та *Чжоу* («трюхликий», клоун) (Лі Шуцзянь, 2015). У ранній *Хенаньській* опері домінували драми з показом бойових мистецтв *Вайбацзяо*, які включали безліч унікальних бойових трюків, а ролі Дань займали лише другорядне становище. З поступовим збільшенням кількості актрис на сцені вони завоювали домінуюче становище в опері *Юй*.

Як і в інших операх *банцзи*, музична структура *Юйцзюй* заснована на системі *банцзи* (板腔体) (ритміко - мелодійному каркасі), де ключову роль відіграють варіації метра та темпу, а не фіксовані мелодії (Ню Децао, 2010). Це дозволяє гнучко адаптувати виконання під емоції сюжету. У *Юйцзюй* виділяють кілька базових ритмічних моделей, що комбінуються залежно від сцени. Основою більшості арій є головний ритм *Юаньбань* (原板, «вихідний ритм») з метром (2/4

або 4/4) в помірному темпі. *Юаньбань* використовується для оповідання, діалогів, нейтральних емоцій (арія головного героя у п'єсі «Чжао Мейжун» (赵美容)).

У сценах смутку, роздумів, ліричних монологів використовують *маньбань* (慢板, «повільний ритм»). Це дуже повільний темп, з розтягнутими нотами на 4/4 іноді з уповільненням (сцена оплакування в «Сльозах у бамбуковому гаю» (竹林泪)). Швидкий, з чіткими акцентами темп *Куайбань* (快板, «швидкий ритм») підходить для напружених сцен – битви, суперечки, комічні епізоди (фінал п'єси «Повстання Червоних пов'язок»). *Куайбань* може мати метр 1/4 або 2/4. Там, де за сюжетом потрібна імпровізація, використовують вільний ритм *Саньбань* (散板, *rubato*). Як правило, це кульмінації, сильні емоційні сплески, гнів і розпач (монолог зрадника в «Подвиг Юе Фея» (岳飞传)). Рідше використовується ритм *Яобань* (摇板, «ритм що хитається»), який виконується в середньому темпі. Він має акценти на слабких частках та супроводжує сцени тривоги та нерішучості (діалог закоханих у «Легенді про Білу Змію» (白蛇传)), а іноді, у сценах битв, коли переможець і переможений міняються місцями (Ню Децао, 2010).

Оперна арія не обов'язково прив'язана до якоїсь певної ритмо-формули, тому, відбиваючи розвиток конфлікту, сцена може починатися з *маньбань*, переходити в *юаньбань*, а завершуватися *куайбань*. На відміну від пекінської опери, у *Юйцзюй* менше жорстких правил, частіше використовується синкопа і зміщення акцентів, а ритми ближче до хенаньських народних танців (таких як *янге*) з метром 2/4 та повторами.

Сценічне обладнання ранніх оперних постановок провінції Хенань було надзвичайно простим. Для початку вистави часто використовувалися тільки очеретяні циновки і фольгу, а також стіл і два стільці. Після переїзду вистав до міст з'явилися відносно стаціонарні театри та вдосконалилося сценічне обладнання. У театрі Юшен використовувалися фіранки та невеликі декорації, а костюми актрис підкреслювали, що «стара Дань мудра, Чжендань красива, а Хуадань романтична» (Чан Сяньюй, 1995). Пізніше на *Хенаньську* оперу вплинули костюми Пекінської опери, і вони стали практично такими ж, як

костюми Пекінської опери. Для гриму *Хенаньської* опери використовують «густе чорнило та насичений колір». Незалежно від ролі, всі актори використовують олійну фарбу, і грим дуже густий. Малюнок навколо очей зазвичай має мигдалеподібну форму, а підведення очей майже доходить до основи вух, вишневий рот завжди дуже маленький. Здебільшого макіяж на обличчі різноманітний та реалістичний (Чан Сяньюй, 1995).

За часів зародження *Хенаньської* опери основними музичними інструментами оркестру були *дасянь* (восьмикутний *юецинь*, цей же виконавець також грав на *суоні*), *ерсянь* (маленький високий *банху* з бамбуковою або дерев'яною трубкою *цин*, покритою деревом павловнії) і *саньсянь*. У 1930-х роках Фань Цуйтін та Чень Сучжень представили на оперній сцені *Хенані банху* та внесли невеликі покращення (Ма Цзіньфен, 2002). З того часу *банху* став основним струнним інструментом *Хенаньської* опери. Після 1950-х років на сцені поступово з'явилися: *арху*, *піба*, бамбукова флейта, *шен*, *монцзи*, віолончель тощо. Деякі оркестри додали підвіски, *гуджен* тощо. Сьогодні окремі оркестри також додають електронні клавішні, скрипки, західні мідні та дерев'яні духові інструменти, тим самим формуючи змішаний китайсько – західний оркестр. У *Хенаньській* опері використовується понад 300 традиційних мелодій акомпанементу, у тому числі понад 130 мелодій для *суони*, понад 20 мелодій поперечної флейти та понад 170 мелодій для шовкових струнних (Ван Хунлі, 2020).

Юйцзюй зберігає популярність у материковому Китаї завдяки поєднанню у репертуарі класичних та сучасних драм. У *Хенаньській* опері поставлено понад 1000 традиційних п'єс, більшість з яких заснована на історичних романах та мелодрамах. Серед класичного репертуару опери слід виділити легенду про жінку-генералу епохи Сун, яка встає на захист країни – «Му Гуйін веде війська» (穆桂英挂帅), історію національного героя XII століття, якого зрадили свої соратники – «Подвиг Юе Фейя» (岳飞传), та драму про селянську сім'ю, яка постраждала від несправедливості чиновників – «Сльози в бамбуковому гаю» (竹

林泪) (Вибрані класичні п'єси Юйцзюй, 2006).

Нещодавно у *Хенаньській* опері підготували сучасну версію (2022) драми «Біла Змія: Нова легенда» (新白蛇传), яку успішно показали в Парижі та Берліні. Актуальна драма з елементами документального театру «Ера» (时代) (2021) розповідає історію сім'ї з Хенані, яка пережила Культурну революцію та реформи 1980-х років, а п'єса «Дочірня любов» (女儿情) висвітлює конфлікт поколінь у сучасній китайській родині (Ван Цян, 2021). Всі сучасні постановки зберігають базові елементи – *баньху*, техніку «співу, що кричить», ритми *банцзи*. Сьогодні *Юйцзюй* – аж ніяк не музейний експонат, а живий жанр, який шукає балансу між повагою до традицій та сучасним глобальним світом.

Висновки до Розділу1

Китайська опера має давню історію та сягає корінням у глибину століть. Як показав огляд найважливіших різновидів національного театрального мистецтва, будь-яка регіональна опера – це багатовимірна форма музично-драматичного мистецтва, у якій закодовані культурні, філософські, історичні та соціальні смисли. Розуміння її як цілісної системи стає ключем до її осмислення та автентичного відтворення на будь-якому інструменті.

Представлений в даному розділі аналіз різновидів китайського музично-драматичного мистецтва дозволяє систематизувати та виокремити найважливіші елементи театральної традиції, без яких розуміння сенсу спектаклю та його відтворення у фортепіанній музиці унеможлиблюється. Універсальна «мова» китайського театру складає унікальну систему засобів виразності, як музичних (різноманітні типові наспіви *банцзи*, оригінальні техніки співу, манера інтонування, інструментарій супроводу, ритмоформули супроводу ударних інструментів тощо), так і позамузичних (акторська гра, акробатика, танець, амплуа, ролі тощо). Китайський театр насичений певною символікою, та особливий сенс мають маски, тембр голосу, жести актора, грим, костюми,

прикраси. Всі перелічені елементи формують образи героїв, їх відносини – основне змістовне «поле» опери.

Регіональні опери відрізняються сферою побутування. Так, найбільш елітарною є столична Пекінська опера, для якої характерні багаті вбрання костюмів, гриму, гіперболізація у всіх проявах. Другим різновидом опери «високої» сфери вважається південна опера *Кунцзюй* з унікальною технікою співу *шуїмо*. Багато регіональних опер мають зв'язки з народною творчістю, серед яких – Хебейська опера *Пінцзюй*, в основі якої – народні співи, легенди; Хенаньська *Юй* – орієнтована на селянські сюжети, історичні романі і мелодрами; Сичуанська *чуаньцзюй* – опера зміни масок – переважно націлена на сільські сюжети, сатиру, вільні гумористичні сюжети, трюки; Кантонська опера – більш діалогічна, направлена на акторську гру, сюжети засновані на класичних романах і легендах; Шаосинська опера *Юецзюй* – лірична, стримана щодо костюмів, але більш направлена на музичну складову і народні пісні.

РОЗДІЛ 2

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ РЕГІОНАЛЬНИХ РІЗНОВИДІВ КИТАЙСЬКОЇ ОПЕРИ В ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ

2.1. Звуковий образ пекінської опери *цзинцзюй* в фортепіанній творчості Цзяна Веньє, Чен І, Чжу Сяоюя, Чжан Чжао, Чен Циганга

Напочатку ХХ століття західний інструмент фортепіано поширився у Китаї, завдяки творчості китайських композиторів почався активний процес інтеграції національних і західних музичних традицій. Розвиток «китаїзації фортепіанного мистецтва» (Чень Чаоїн, 2023), тобто, створення національного піаністичного репертуару відбувалося на основі адаптації пісенно-інструментального фольклору, китайської традиційної музики та елементів музично-театрального мистецтва до нового інструменту. В цьому процесі пекінська опера відігравала дуже важливу роль.

Мистецтво пекінської опери, що поєднує елементи музики, співу, діалогу, танцю, акробатики та бойових мистецтв, є прикладом унікальних мистецьких зв'язків, що утворюють «художню єдність складових компонентів, втілених у взаємодії акторської майстерності та музики» (Лянь Юнь, 2009: 178). Сценічне мистецтво пекінської опери об'єднало в собі найкращі традиції спектаклів: *хуейські* (з провінції Анхой), *чинські* (що з'явилися під час Цин) і *ханські* (з провінції Хубей), а також багату різноманітну манеру співу та подання голосу. Специфіка «загострених» вокальних прийомів, рухів танцю та військового мистецтва і сьогодні користується великою популярністю не тільки в Китаї, а й у багатьох країнах світу. Кожні кілька років у Китаї проводиться загальнонаціональний фестиваль Пекінської опери (Peking Opera Festival, 2024), і тоді ця традиційна китайська опера знову опиняється у центрі уваги не лише її аматорів, а й широкого кола глядачів.

Неможливо розглянути всі зразки фортепіанних творів, де тією чи іншою мірою виявляються зв'язки пекінської опери з національним фортепіанним

мистецтвом. Спробуємо зосередитися на найбільш яскравих прикладах, створених китайськими композиторами в різні десятиліття XX і XXI століття. Інтеграція елементів традиційної китайської опери до китайських фортепіанних творів глибоко відображає їх художню красу та культурну значущість. Завдяки невпинній творчості та зусиллям композиторів – фундаторів китайського піаністичного мистецтва було створено велику кількість видатних творів у традиційному китайському стилі.

З самого початку XX століття композитори виявили творчу активність у впровадженні елементів «столичної» опери в своїх фортепіанних п'єсах. Один з таких композиторів-корифеїв – Цзян Веньє (1910–1983) у 1930-ті роки у своїх фортепіанних творах застосував пентатонний лад та елементи пісенно-інструментального фольклору, китайської опери для створення національного колориту (вперше це відбулося у циклі «Шістнадцять багателей» (1936)).

Впровадження національних елементів продовжилося у фортепіанній сюїті «Ванхуа в Пекіні» (1938), що складається з десяти п'єс, які репрезентують красу і велич культури стародавньої китайської столиці. Цей твір дозволив композитору дуже яскраво і самобутньо відобразити в звуках фортепіано рідну культуру і глибоку прихильність до місцевих традицій Пекіну. Композитор втілює красу національного колориту та відображає ладові особливості китайського музичного фольклору – всі десять номерів циклу написані в пентатонних ладах. У п'єсах «Тяньаньмень», «Під забороненим містом», «Вівтар Шецзітань», «Комік», «Пам'ятник Лунбей» та ін. композитор створює картинні, практично «зорові» образи. Шоста п'єса – «Вербові сережки», що змальовує прекрасну картину весняної природи – літаючий у повітрі пух від цвітіння верби. Твір відрізняється своєю ритмічною розмаїтістю. Авторська позначка *саньбань*, що вказує на відтворення традиції вільного метру у співі на тлі інструментального супроводу утримуваного звучання струнних та духових, ще більше урізноманітнює гнучкість руху. Для посилення плавності та забезпечення гнучких змін ритму, композитор пише пунктирні лінії замість тактових рисок, лише «натякаючи» на їх присутність.

Мініатюра відкривається мелодією, що уособлює звукові прийоми струнно-смичкового інструменту *цзінху*, який у пекінській опері зазвичай супроводжує голос співака. Лінія, що уособлює вокальний спів, має високу теситуру та різкий відтінок тембру, а також прикрашається додатковими дрібними звуками, які розцвічують основні тони мелодії. Вся композиція побудована на одному тематичному матеріалі, що складається з трьох розгорнутих музичних фраз. Мелодична лінія в першій фразі має низхідний рух, в другій – піднімається вгору, в третій – демонструє ритмічне варіювання, що асоціюється з коливаннями та гойданням у повітрі маленьких пухнастих сережок верби.

«Наскрізною ниткою» твору проходить постійне ускладнення ритмічних фігур, їх імпрровізаційний характер. В правій руці мелодична лінія проводиться у ладі *а юй*, при цьому гармонічна основа тривалого басу, що підтримує тон *d*, налаштована на лад *d шан*. Таке політональне з'єднання утворює своєрідний «коливаючийся» звуковий колорит, що відображає специфіку співу та темперації китайських традиційних інструментів, розширюючи виразові можливості фортепіано.

Застосування елементів пекінської опери відбувається і в фортепіанних творах відомої китайської композиторки Чен І, що проживає зараз у США. Творчий шлях мисткині називають «пошуком коріння у класиці на шляху до авангардизму» (Xiaole Li, 2003: 28), оскільки в її музиці здійснюється поєднання національних елементів з сучасними західними композиційними техніками. Композиторка належить до покоління, що виросло у переломний момент китайської історії. Чен І почала навчатися гри на фортепіано у віці трьох років, на скрипці – в чотири роки. На початок Культурної революції вона була двадцятирічною дівчиною, яка отримала передову західну музичну освіту, навчена грі на західних інструментах і досягла певного рівня майстерності. Але у 1968 році її відправили до передмістя Гуанчжоу, щоб «перевиховати» важкою фізичною роботою. Незважаючи на важкий період життя, Чен І отримала досвід глибокого розуміння життя і ролі музики в ній. Саме тут, слухаючи традиційну народну музику, вона познайомилася із справжнім національним духом Китаю.

Чен І повернулася до свого рідного міста у 1970 році, коли виникла термінова потреба у виконавцях на західних інструментах для сучасної пекінської опери. Її запросили працювати до Гуанчжоуської трупи, де вона отримала посаду концертмейстера та композитора. За вісім років роботи на цій посаді (1970-78) Чен І набула досвіду, який їй став у нагоді в подальшій композиторській діяльності. За дев'ять років праці з колективом трупи пекінської опери молодій музикині доводилося писати оригінальну музику для нових осучаснених постановок, у яких використовувалися китайські та західні інструменти. За цей час «дух і стиль пекінської опери» (Xiaole Li, 2003: 21) глибоко проник в свідомість Чен І. Вона вивчала специфіку китайських струнних, духових та ударних інструментів, що використалися у музичному спектаклі, іноді сама вчилася грати на них, якщо в цьому виникала потреба.

Чен І також збирала та вивчала народні пісні місцевих жителів багато років. Як справжня китаянка, вона переосмислила своє життя і перетворила випробування Культурної революції на важливий ресурс для свого музичного та творчого потенціалу композитора. Після революції вона здобула музичну освіту в найпрестижнішій консерваторії Китаю в Пекіні. Там її дослідження народної музики були продовжені, створюючи таким чином міцний фундамент майбутніх творів. Отже, музичний стиль Чен І склався на основі її власної, дуже індивідуальної музичної мови, що містить прийоми у яких навмисно акцентується синтез західних та китайських традицій.

На написання п'єси «Дуо І» (1984) Чен І надихнули натхненні ритуальні пісні та танці національної меншини *донг*, які вона вперше почула під час проходження виробничої практики, коли її направили із групою композиторів із Центральної консерваторії у 1980 році. Чен І була глибоко зворушена теплотою людей, які співали і танцювали разом. Вона дуже добре пам'ятала, як люди стоять у колі навколо багаття і танцюють, повільно рухаючись в одному напрямку, при цьому хором співають коротку фразу «Я Дуо І». Заспівувала при цьому стоїть осторонь, на своєрідній трибуні-помості (як правило, цю роль виконує старійшина села), який виголошує експромтом вигадані слова пісні, та проспівує

імпровізовану мелодію. Він також може вітати гостей, або виголошувати присвяти до святкування якихось подій.

Під час своєї подорожі районом Гуанксі в 1980 році, перебуваючи серед національних меншин Донг і Яо, В результаті тієї поїздки і з'явилася фортепіанна п'єса «Дуо І». За спогадами Чен І, зміст слів «дуо і» на діалекті *донг* не має конкретного значення, оскільки вона використала його у назві твору як символ сили та людяності (Xiaole Li, 2003: 163). У 1985 році, через рік після створення, п'єса «Дуо І» була нагороджена першою премією на Національному конкурсі композиції і визнана одним з найкращих сучасних фортепіанних творів, які рекомендовані для виконання. Xiaole Li зазначає, що у цій п'єсі поєдналися такі «китайські естетичні категорії як *інь-ян*, дух і рима, *се йі* (опис сутності) та наявні ознаки гібридної форми з елементами сонати, варіацій, рапсодії, фантазії та концерту» (Xiaole Li, 2003: 93).

У фортепіанній фантазії «Дуо І» композиторка зобразила ритуальний танець етнічної народності *донг* з автономної області Гуанксі Жуанг, розташованої на південному заході Китаю, поєднавши його з мелодійними елементами народної пісні та фрагментами з пекінської опери. Взявши за основу народну пісню, Чень І творчо її переосмислила, роблячи інтонаційність фольклорної моделі більш сучасною і зрозумілою. Авторка не тільки намагається передати атмосферу енергійного народного танцю, а й вкладає в картину власні емоції та відчуття того, що відбувається. Таким чином вона передає принцип *се йі*, що походить з живопису, коли художник змальовує не просто картину як враження, а наповнює твір мистецтва своїми емоціями і почуттями, намагаючись передати його глибинний сенс (Xiaole Li, 2003: 93).

Ритм відіграє важливу роль у відтворенні унікальності національного начала в музиці Чен І. В передмові до «Дуо І» авторка написала: «Комбінації та контрасти між частинами, зазначені метри та угруповання нот натхненні оригінальними ритмічними послідовностями, званими в народній музиці “сума восьми”» (Chen Yi, 2000: 3). Такі ритмічні послідовності мають багато спільного із серіалізмом ХХ століття у західних музичних творах, оскільки також пов'язані

із числовою символікою.

Китайській народній музиці властива не тільки свобода ритму та імпровізація, але й більш складні прийоми виконання, наприклад, втілення ритмічної організації *ю-хе-ба* (дослівно «сума восьми»), яка пов'язана із барабаном *шифен* – традиційним музичним інструментом, поширеним у південно-східному Китаї. Спираючись на народний спів і мелодії пекінської опери, композиторка використовує числову послідовність, характерну ритмічну формулу, передаючи мінливий ритм ударних народних інструментів, висловлюючи стиль народного співу. В п'єсі відтворюються яскраві звукові образи простакуватих танцювальних сцен під монотонний спів ансамблю ударних інструментів через втілення принципу «сума восьми», де кожній одиниці – удару барабану – відповідав один з ієрогліфів. Відповідно до цього загальна фраза становить «чотири восьмизнакових символа» (Xiaole Li, 2003: 186).

Фортепіанна п'єса включає ряд епізодів, що виконуються без перерви і не мають назв, їх поєднуює наскрізний розвиток та принцип варіювання. Протягом п'єси темп змінюється вісім разів: *Largo, Allegro, Adagio, Andante, Allegro, Mosso, Allegro, Vivo con animato*. У шести темпах вказано значення для метронома. Початковий низхідний терцевий інтервал *e-cis* виступає в якості лейтінтонації, на якій побудований подальший розвиток. За рахунок її повторення розкривається автентичний характер співу. Основу «Дуо І» складають дві теми, що мають виражений національний характер. Одна з них – з пісні китайської меншини *донг*, інша – з традиційної пекінської опери, адаптована у творі для відчуття темброво-фактурного розмаїття.

У вступі *Largo* і *Allegro* часто чергуються, відображаючи музичну структуру фрази ритуального заклинання. Мотив *донг* ґрунтується на тризвуковій послідовності: *e-cis-fis*, який представники національної меншини співають під ритуальне вигукування «Я Дуо І» (Xiaole Li, 2003). Друга тема контрастує в першою, оскільки вона заснована на мелодії *гагаку*, яка раніше виконувалася як імператорська музика, була широко розповсюджена в стародавньому Китаї.

Таким чином, основні теми п'єси утворюють контраст, уособлюючи

народне (людське) і традиційне (імператорське). Між іншим, вони протиставляються одна одній за характером, естетикою та емоційним сприйняттям. Так, тема народності *донг* – прямолінійна та примітивна, тоді як мелодія пекінської опери більш вишукана та легка. З точки зору мелодійного начала, перша тема зазвичай не має тривалої та послідовної мелодійної лінії, а скоріше використовує одну лейтінтонацію, навколо якої відбувається ритмічний рух. Друга тема, навпаки, більш мелодійна та протяжна. І нарешті, звучання першої теми є більш інтенсивним порівняно з другою темою, мелодія якої набагато м'якша й ніжніша. Чен І зуміла поєднати різні контрастуючі образи – енергійний та ліричний – та дати можливість їм розвиватися.

Типовий ритмічний зразок, що становить принцип «сума восьми» *ю-хе-ба* «працює» також через структурування тематичного матеріалу. Наприклад, це здійснюється через додавання кількості нот з першої теми у другу і навпаки, причому загальна кількість нот має залишитися такою самою. У той час як кількість нот у першій темі зменшується, кількість нот у другій темі збільшується. Такий послідовний принцип використовується у різний спосіб багато разів протягом п'єси, а зміни відбуваються доти, поки обидві частини не зрівняються за кількістю нот.

Ажурна та вишукана мелодія пекінської опери представлена поліфонічним письмом у нетривалій повільній частині переходу до *Adagio*. В подальшому – в епізоді прискорення темпу від *Andante* до *Allegro* Чен І майстерно поєднує танцювальний пентатоновий акомпанемент у лівій руці з ліричною мелодійною лінією, характерною для теми пекінської опери, у правій руці. Така тема побудована на частих змінах темпу, ритмічних формул, розмірів, метру. Своєрідна метроритмічна організація передає мінливий ритм ударних інструментів, у деяких розділах відсутній поділ на такти.

Авторка застосовує політональні поєднання та імітаційний розвиток тематичного матеріалу. Короткі діатонічні мотиви вплетені в складну політональну вертикаль, паралельні акорди, що дисонують, відтворюють тембри таких китайських інструментів пекінської опери, як дерев'яний барабан, струнний

баньху зі «струменнєвим» звуком, різновид двострунного *хуциня*.

Політональність у чистому вигляді використовується фрагментарно, зазвичай її елементи з'являються в момент варіювання тематичного матеріалу – тонально-гармонічного, ритмічного та імітаційного. В розділі *Andante* епізодично застосовується серійна техніка. Можна вважати, що поєднання полярних елементів в «Дуо І» пов'язане з європейською технікою колажу. Як відомо з китайської музичної історії, у національній традиційній музиці такий метод доволі часто використовувався. У цьому китайська музика знайшла багато спільного з сучасними західними композиціями. При створенні «Дуо І» Чен І не обмежилася лише запозиченням унікального ритму з музики народної меншини *донг*, а й додала до своєї композиції прийом «сума восьми», який є одним із найпрекрасніших музичних елементів національної спадщини.

Відображення звукового образу пекінської опери можна почути ще в одній фортепіанній п'єсі Чен І – «Маленький пекінський гонг» (1993). Незважаючи на свій незначний об'єм, ця мініатюра є вельми показовою в плані поєднання елементів китайської музичної драми з західною музикою. Чен І зазначала, що музичний стиль «Маленького пекінського гонгу» вона запозичила у пекінської опери. Чен І написала цю невелику п'єсу для Лі Суцина, свого педагога з фортепіано, який навчав її, коли вона була ще зовсім дитиною. У 1993 році Лі Суцин відзначав 70-річчя, і Чен І спеціально приїхала до свого рідного міста Гуанчжоу, щоби взяти участь у ювілейному концерті, присвяченому вчителю (Xiaole Li, 2003: 128).

В своєму фортепіанному творі композиторка демонструє звуковий образ ансамблю *жунг ю* з ударних інструментів – гонгів і барабанів, та струнних, що становлять основу супроводу пекінської опери. П'єса дуже цікава тим, що в ній використовується оповідальна коротка мелодія *жунг ю*, побудована на музичних фігурах, характерних для виконання на традиційних китайських струнних інструментах. Тут застосовано фігурації, характерні для ігрової природи двострунної скрипки *жунг ху*, а також для *жунг арху* – музичного інструменту, подібного до попереднього, але налаштованого нижче, і щипковому струнному

інструменті *юй цинь*.

Ритм твору задається імітацією звуку маленького пекінського гонгу, у тій самій манері, що у класичному ансамблі струнних інструментів *жунг ю*. П'єса побудована у двочастинній формі, відходить від канонів мелодій з модальними формулами та від ритмічної формули *баньши* у дводольних розмірах. Тут панує авангардний стиль XX століття, в якому використовується атональне мислення, акорди, що дисонують, та змінний розмір.

Музичний інструмент, ім'ям якого названо п'єсу, став важливим елементом музичного ансамблю пекінської опери. Цей металевий інструмент виготовлений з резонуючої бронзи. Гонги, що використовуються в оперних традиціях північного та центрально-східного Китаю, відрізняються формою поверхні, опуклістю, виготовляються зі згладженою центральною областю для удару та відносно вузьким пояском (розмір маленького гонгу *ксяо люо* становить приблизно 22 см у діаметрі). Їхня відмінна акустична особливість полягає в тому, що при ударі висота звуку піднімається вгору. Маленький пекінський гонг використовується в акомпанементі *жунг ю* та інших інструментальних ансамблях. Його звук яскравий, дзвінкий і не губиться навіть у великому оркестрі.

Чен І намагається зобразити в своїй фортепіанній мініатюрі характерні особливості звучання цього інструменту, зберігаючи впізнаваність мелодії *жунг ю*. Більш суттєвим для п'єси є відображення основних китайських естетичних ідей єдності природи та людини (*тянь-рен-хі-йі*). Іншим різновидом китайської філософської концепції можна вважати принцип єдності слухача та артиста (*ву-во-ру-йі*), значення та зображення (*йі-ксянь*), духа та зачарованості (*шень-юнь*). Тут можна знайти й інші елементи китайської естетики: алегоричність, стислість, стриманість, лінійний рух у фактурі.

У п'єсі «Маленький пекінський гонг» Чен І транслює речитатив китайською мовою з пекінської опери, в оповідання, передане через мелодію за допомогою виразних засобів фортепіано. Чен І була натхненна ідеєю *йінь сон* (речитативної мови) з пекінської опери, найдовшим звуком у китайській мові, і хотіла переконатися, що її музика відповідає лінгвістичним тонам китайських слів.

Передаючи тони мандарина у трискладових текстах, Чен І ретельно виписує у вказівках до нот ковзані тони, форшлаги та ліги таким чином, щоб ті, хто розуміють мандарин, слухаючи п'єсу, впізнавали слова у мелодії співу.

Крім того, в цьому фортепіанному соло композиторка не наслідує звук китайського ударного інструменту, застосовуючи атональну музичну мову. На думку Бай Є, цей твір «спрямований на пошук нового звучання китайських інструментів на фортепіано, несе естетичні ідеї лаконізму, алегоричності і має лінійний рух у фактурі» (Бай Є, 2014: 14). Таким чином, з одного боку, «Маленький пекінський гонг» відображає рідну та звичну музичну мову Чен І; з іншого боку, він ламає китайські традиції: використання модальних мелодій, структури фраз, ритмічна організація показують, що музичний стиль композиторки еволюціонує від використання переважно китайських традиційних елементів і звуків до сучасного атонального музичного письма.

Сама Чен І вважала свою фортепіанну п'єсу експериментальною роботою, в якій додекафонна техніка композиції комбінується з прийомами гри на китайських інструментах та китайською речитативно-оповідальною піснею. Чен І стверджує, що така музика «може мати більше різноманітності, у дванадцяти нотах закладено більше можливостей, а в мікратоновій музиці можливостей навіть більше, ніж у дванадцяти нотах; тому я об'єднала всі ці речі разом і використала їх у цій п'єсі» (Xiaole Li, 2003: 130). Для створення ударних ефектів у п'єсі «Маленький пекінський гонг» Чен І обрала дисонантні інтервали та атональні висотні комбінації – типово західний засіб та уникла використання китайських ладів. Даний принцип композиторка наслідувала завдяки естетичним поглядам свого вчителя Чоу Венчанга.

Наприкінці 1980-х і 1990-х Чоу Венчанг розвивав власне теоретичне обґрунтування системи ладів, заснованих на гексаграмах і принципі рефлексії *І-Цзинь*. Він був одним з перших китайських композиторів, який спробував перекласти східні мелодії та ритми в рядки сучасної західної музики. Згідно поглядів Чоу Венчанга, аранжування пентатонних мелодій за допомогою академічної чотириголосної гармонії несумісне з модальною природою народної

музики, оскільки виникає несумісність між мелодією та гармонійним супроводом, внаслідок чого «сутність східного мелосу руйнується. Сучасний контрапункт, що тяжіє до економічності і дозволяє вільне використання дисонансу, більш глибоко відповідає негармонійній сутності східного мелосу» (цит. за: Xiaole Li, 2003: 132).

Твори Чоу Венчанга, який по-іншому трактував китайські традиції в контексті авангардистської західної музики, звичайно, вплинули на композиційний підхід Чен І, визначивши її музичну ідентичність як американо-китайського композитора. Можливо, пошук нового звучання у стилі американського авангарду і змусив Чен І відмовитися від використання китайських ладів у «Маленькому пекінському гонгу».

Спираючись на традиції китайської музичної культури та адаптуючи їх до авангардних принципів західного мистецтва ХХ століття, композиторка створила синтетичний фортепіанний стиль, заснований на поєднанні елементів китайської опери із сучасними західними композиційними прийомами: серійною технікою, використанням найскладніших ритмічних поєднань, пентатонного ладу тощо. При цьому Чен І підкорила західні методи композиції духу та змісту китайської музики. Незважаючи на захоплення знахідками в сфері новітніх технічних та звукових прийомів фортепіано, елементи традиційної китайської культури все ж є основним фактором, в якому композитор черпає натхнення. Таким чином, музична мова багатьох фортепіанних творів Чен І є своєрідним пристосуванням мови пекінської опери, її речитативів, музики ансамблю струнних інструментів *жунг ю*, що супроводжує спів, гонгів і барабанів тощо. Дані приклади відтворюють в фортепіанних творах весь спектр характеристик музичної драми, вони свідчать про «використання ідей *юй*, що наголошує тісні зв'язки між музикою та іншими видами мистецтв» (Цінъ Тянь, 2012: 62-63).

Ще один приклад втілення традицій пекінської опери в фортепіанній музиці – перший номер з фортепіанного циклу Чжу Сяююя⁵⁶ «Сюїти місцевих

⁵⁶ Чжу Сяююя народився 1971 року. Поступив до Уханьської Консерваторії 1986 року, після навчання отримав ступінь бакалавра музичної композиції. У 1994 році закінчив магістратуру з

китайських опер» (1991) – «Уривок з пекінської опери». Сюїта була створена під час навчання в Уханьській консерваторії, твір демонструє столичну та різні регіональні опери Китаю, віддзеркалюючи їх музичні характеристики у трьох фортепіанних мініатюрах: «Уривок з пекінської опери», «Стиль опери Шеньсі» та «Уривок з опери Хенань».

«Уривок з пекінської опери» – жвава мініатюра, що демонструє основні ідеї розкриття образів персонажів в пекінській опері через стилі співу *cini* та *erхуан*. Контрастуючи один із одним, наче *інь* і *ян*, вони утворюють єдине ціле. П'єсу відкриває радісна речитативна мелодія *cini*, згодом до неї контрапунктом доєднується сумна протяжна мелодія *erхуан*. Ці дві різноманітні теми уособлюються з двома персонажами, тому їх характеристика потребує вираження контрастних емоцій, штрихів і тембрів. Хуан Чжулін зазначає, що «незважаючи на порівняно невеликий розмір твору, композитор зумів яскраво передати характерні риси одного з найпопулярніших видів музично-драматичного мистецтва Китаю, а саме: різкі стрибки в мелодії, виклад мелодії у високому регістрі, характерну фактуру, що акомпанує, та ін.» (Хуан Чжулін, 2009: 108).

Композитор майстерно використовує техніку контрапункту для контрастного поліфонічного поєднання, наповнює теми сутністю діатонічного багатоголосся. Тема *cini* – світла та яскрава, виконується на стаккато, ніжним зворушливим тоном у дуже гнучкому русі. Перші два такти починаються у правій руці, фраза повторюється шість разів, що є ознакою розділу пекінської опери – *ерліу*. Характерний штрих стаккато імітує лінію акомпанементу на *хуцині* – одному з головних інструментів пекінської опери. Найчастіше *cini* використовується у пентатонному ладі *гун* або *чжи*, для яких характерними є дві великі секунди, що утворюють у крайніх звуках малу терцію. Мелодія п'єси може бути характерною для комічного персонажа *чоу*.

Друга мелодія – тема *erхуан* може демонструвати персонаж *хуалянь*, який часто називають «розфарбованим обличчям» (Song Mengyu, 2024: 75), оскільки

музичного мистецтва в Університеті Хенань. Зараз композитор обійме посаду заступника директора Культурного центру району Хуанпу в Гуанчжоу.

від кольору гриму та костюму залежав образ та емоційний стан героя. Тема *ерхуан* починає звучати в четвертому такті, утворюючи контрастну поліфонію з мелодію *сіні*. Мелодійний голос *ерхуан* з'являється двічі, його довгі протяжні фрази звучать на легато спочатку в лівій, потім – у правій руці. Виконуючи цю тему, необхідно уникати незграбності, також важливо передбачити тембральне забарвлення мелодії, яке відповідатиме звучанню триструнного інструмента *арху* або *цзіньху*, які супроводжують спів в опері. Мелодії *ерхуан* зазвичай виконуються в пентатонних ладах *чжу* і *юй*, які мають деяку подібність із західною мінорною гамою, оскільки між звуками звукорядів можуть утворюватися малі терції, сексти та септими.

Одночасне виконання мелодій *сіні* і *ерхуан* відповідає стилю *яобан* пекінської опери, який називають «запеклою грою та млявим співом» (Song Mengyu, 2024: 76). Його вирізняє мелодійна складова неструктурованого такту гнучкий рух, підкріплений точною ритмічною формулою, що призводить до ефекту накладання двох різних ритмічних структур через поліфонічне поєднання. Такий «ансамбль» дозволяє відобразити різноманітні стосунки персонажів, які уособлюють різні, іноді полярні образи, що взаємодіють один з одним у напрузі емоцій або в спокійній атмосфері.

Одним з найяскравіших та найвідоміших творів, що репрезентує звіт світ пекінської опери, є фортепіанна фантазія Чжан Чжао⁵⁷ «Піхуан» (1995). Цей твір відрізняється «радісним, піднесеним настроєм, підвищеним життєвим тонусом, оригінальністю художньої мови, специфічністю ритму, імпровізаційністю» (Чжан Гуанцзянь, 2020: 244). Композитор Чжан Чжао написав твір у 1995 році, після чого фантазія зазнала декілька переробок до завершення у 2014 році. В 2007 році

⁵⁷ Чжан Чжао – талановитий композитор, піаніст, педагог. Народився у 1964 році в м.Куньмін, провінція Юньнань. Почав навчатися гри на фортепіано у 7 років. У 1987 році отримав ступені з композиції та фортепіано музичної консерваторії Центрального університету національностей. Додатково в 1998 році закінчив магістратуру композиторського відділу Центральної консерваторії музики Пекіну. Нині працює професором музичного факультету Центрального університету національностей. Його доробок включає симфонічні твори, композиції для традиційних китайських інструментів, камерну музику, танцювальні драми, і фортепіанні опуси (Song Mengyu, 2024: 82).

«Піхуан» здобув перше місце на Першому конкурсі китайських фортепіанних творів «*Palatino Awards*». На думку Вей Цзюаньцзюаня, його унікальність полягає в «ідеальному поєднанні піаністичного мистецтва та елементів пекінської музичної драми, які утворюють своєрідну фортепіанну версію пекінської опери» (Вей Цзюаньцзюань, 2022).

«Піхуан» демонструє глибокий дух пекінської опери, який отримує вже в його назві яскраве обґрунтування. Таким чином, Піхуан походить від назв двох основних музичних стилів пекінської опери – *сіні* і *ерхуан*. Мелодії *сіні* походять від співу провінції Шеньсі у Північно-Західному Китаї, *ерхуан* – з провінції Аньхой в Південному Китаї. *Сіні* вважається в китайській культурі найбільш поширеним стилем. Він зазвичай відрізняється швидким темпом, яскравою живою мелодією та переважаючою піднесеністю настрою. Однак, загальний характер *сіні* може також бути «покликаний відчуттям збудження, іноді супроводжуваним настроєм неспокою та люті» (Song Mengyu, 2024: 82). Широкий спектр емоцій *сіні* зазвичай втілюється в ладах *гун* і *чжі*. На противагу *сіні*, стиль *ерхуан* характеризується ліричною природою, неквапливим темпом, відчуттям «натхнення з химерної та романтичної чутливості» (там само). Серед ладів, що частіше представляють *ерхуан* – *юй* і *цзюе*. Композитор майстерно інтегрував характеристики стилі *сіні* та *ерхуана*, щоб передати зміст пекінської опери, її широкий спектр емоцій і драматичних елементів. В фортепіанному творі стиль пекінської опери демонструється через її основний принцип – «майстерність “запеклої гри та млявого співу”» та імітації звучання акомпануючих інструментів» (Song Mengyu, 2024: 85).

Song Mengyu вказує на наявність в творі «Піхуан» концепції філософії *інь-ян* (Song Mengyu, 2024: 82-83), заснованої на фундаментальному принципі еволюції розвитку, який заснований на принципі дуалізму. В результаті цього можна порівняти *сіні* та *ерхуан* з двома протилежними елементами, які взаємопов'язані однією природою. Якщо *інь* у китайській філософії зазвичай асоціюється з темрявою, холодністю, жіночністю і негативністю, то *ян* символізує такі якості, як яскравість, тепло, мужність і позитивність. Чжан Чжао створив

музику, в якій співіснують такі ж дві протилежні, але взаємопов'язані елементи. Він пов'язав життєву силу музики з філософською концепцією *інь-ян*. Зауважимо, що і *сінї*, і *ерхуан* можуть окремо існувати у оперному спектаклі, але саме їх взаємодія сприяє розвитку драматичної дії, підвищенню напруги та гостроти сюжету.

Стосовно форми фантазії «Піхуан» існують різні думки: деякі науковці стверджують, що вона відповідає традиційній структурі пекінської опери *Баньцян Ті* (Gu Shiqi, 2019; Chen, Dongmin, 2023), інші знаходять аналогії із західними – варіаційною та тричастинною форми (Zhai Weiying, 2017). Gu Shiqi порівнює *Баньцян Ті* із західною варіаційною формою, але в *Баньцян Ті* відсутні чіткі переходи, оскільки вони поєднуються додатковим матеріалом і розділи звучать без перерви. Зазвичай їх темпова послідовність така: вільно – повільно – помірно – швидко – вільно (Gu Shiqi, 2019: 28).

Чжан Чжао не цитує мелодії пекінської опери в своїй фортепіанній фантазії «Піхуан». Натомість твір будується на традиційних мелодичних мотивах за її законами. Джерелом натхнення митця стали природні пейзажі рідної провінції Юньнань, спогади дитинства, студентства (Chen, Dongmin, 2023 : 21). Композитор використовує в творі традиційний інтонаційно-ритмічний малюнок, що характеризує оперний стиль *баньцян*. За твердженням самого автора він ґрунтується на звуках *g-b-c*, що складають основу головної теми фантазії *юаньбан* (цит. за: Song Mengyu, 2024: 84). Така послідовність представлена інтервалами малої терції та великої секунди, які є основою пентатоніки. Інтервальна послідовність «мала терція + велика секунда» не пов'язана в творі з конкретною висотою. Тому тематичні мотиви можуть бути відтворені як у висхідному, так і в низхідному русі. Такі мотиви пронизують мелодичні та гармонічні ходи, складаючи центральний імпульс композиції – стають його своєрідним лейтмотивом, центральним елементом композиції.

Специфічна структура *баньцян* полягає в його варіюванні за певними правилами та плавними безперервними переходами від одного формального розділу *баншї* – до іншого. Теми фортепіанної п'єси відповідають таким нормам.

Розуміння форми та структури допомагає виконавцям досягнути образний зміст, віддзеркалити характери різних персонажів і вибудувати драматургію твору.

Згідно класифікації тем, представленої в роботі Gu Shiqi (2020), розглянемо тематизм п'єси та музичну характеристику кожного *банші*. Дослідник подає структуру твору у вигляді таблиці, в якій здійснюється перелік десяти *банші* п'єси (Gu Shiqi, 2019: 22). На основі даної таблиці можна створити перелік кожного розділу твору з їх головними характеристиками. Кожний пункт включає порядковий номер, назву, яка може бути співставлена із частиною західноєвропейського твору; китайську назву *банші* пекінської опери, еквівалентну їй манеру співу та гри; та італійську темпову позначку, яка в нотах характеризує початок кожного нового розділу.

Відзначимо, що переважна кількість тем твору відповідає стилю *cini*, і лише одна – *манбан* – повільна тема *Lento a capriccio* – відповідає стилю *ерхуан*:

1. Вступ – *даобан* – *Rubato*
2. Основна тема – *юаньбан* – *Andante pacatamente*
3. Вступні долі (дві восьмі шість разів) – *ерліу* – *Allegro innocente*
4. Текуча вода – *люшуй* – *Allegro zeffiroso*
5. Швидкі чотири долі – *куань саньянь* – *Spirito*
6. Повільна частина (*ерхуан*) – *манбан* – *Lento a capriccio*
7. Швидка, жвава частина – *куайбан* – *Allegro decisivo*
8. Гойдалки (*martellano*) – *яобан* – *Vivace angoscioso*
9. Схвильований епізод – *дуобан* – *Presto sdegnoso*
10. Кодя – *вейшен* – *Andante brillante* (Gu Shiqi, 2019: 22).

Композитор зберігає класичну темпову послідовність *Баньцян Ті* у своєму творі. Вступ *даобан* – «вільно», основна тема *юаньбан* – «повільно», *ерліу*, *люшуй* та *куань саньянь* – «швидко», перехід до *манбан* – «вільно». Розділ *манбан* – «повільно», постійне пришвидшення темпу від *куайбан* до *яобан*, і, нарешті, *дуобан* – «швидко». Кодя *вейшен* – «вільно».

Твір відкривається вступним розділом в стилі *даобан* у вільному русі із позначкою *сань-бань*. Спираючись на європейський еквівалент *Rubato*, піаніст

може відчувати себе дуже вільно в часі, плавно розтягуючи трелі і арпеджіо, імітуючи імпровізаційний вступ триструнної скрипки *цзіньху* та двострунної скрипки *веньчан*.

Другий розділ *юаньбан* побудований на основній темі, змальовуючи чарівний жіночий образ. Її неквапливий рух, що підкреслює початок розповідного епізоду можуть створити асоціацію зі стилем *ерхуан*. Але, як підкреслює Gu Shiqi, композитор написав його в стилі *cini* (Gu Shiqi, 2019: 24), у ладі *es гун*, підкреслюючи його позитивний настрій.

Наступні три розділи – *ерліу*, *люшуй* та *куань саньянь* є варіаціями головної теми. Мелодії цих розділів можна порівняти з «діалогами між двома ролями (старого і юнака)» (Chen, Dongmin, 2023 : 25). Зазвичай – це ролі Лао Шен, що співає більш глибоким голосом, низьким тембром, і Сяо Шен – що виконує партії у високому регістрі. Композитор застосовує імітаційні звукові прийоми акомпануючих інструментів. Так, в *ерліу* у високому регістрі уведено дрібні «ковзаючі» ноти, імітуючі *хуцин*, в той час, як в нижньому регістрі повторювані звуки наслідують удари *баньгу* – одного з провідних ударних інструментів, що визначає ритмічну основу пекінської опери.

На думку Chen, Dongmin (2023), перші чотири розділа (*банши*) можна порівняти з експозицією європейської сонатної форми (Chen, Dongmin, 2023 : 26), оскільки в них зосереджений основний тематичний матеріал та його варіювання. В *ерліу*, *люшуй* та *куань саньянь* можна спостерігати різні видозміни варіювання основної теми. В *ерліу* з'являються повторювані вступні долі на стаккато, що утворюють ритмічну формулу «дві восьмі шість разів», змінюється фактурний малюнок і поштовпується темп. «Стрибаючі» штрихи на тлі коротких повторюваних нот нагадують про комічного персонажа Чоу.

В *люшуй*, який має назву «Текуча вода», додається безперервний потік шістнадцятих тривалостей, які сприяють подальшому розвитку дії, залучаючи тему до стрімкого виру. Нерегулярні акценти на дрібних нотах особливо підкреслюють емоцію хвилювання. В *куань саньянь* попередній розвиток ніби «вибухає» в емоційну кульмінацію, де тема та її супровід має найбільше фактурне

і динамічне навантаження. Тут залучені ігрові прийоми «ковзаючих» нот разом із *martellato*. Ладове забарвлення – *es гун*, засноване на звукоряді *es-f-g-b-c*, який має найбільше точок дотику з тональністю *C-Dur*. Нарешті, коли дія набуває найвищого ступеня напруги і доходить до могутнього акорду, який сприймається як удар великого гонгу разом із барабаном, відбувається зворотній хід «текучої води», який втілений в пасажі у вільному русі. Цей «переламний» момент виступає в якості своєрідного «містка» від *куань саньянь* до повільної частини *манбан* – контрастного епізоду *ерхуан*, ліричного центру фантазії, пов'язаного «з художньою концепцією медитації» (Chen, Dongmin, 2023: 28).

Розділ *манбан* має дуже вибагливу метроритмічну основу, оскільки практично в кожному такті змінюється розмір. Таким чином уникається чітка ритмічна квадратна структура музичної думки і досягається відчуття невизначеності та гнучкості. Тематичний матеріал у ладі *es юй*, що має звукоряд *es-ges-as-b-des*, також дещо «розосереджений», він ніби «блукає» серед вертикальних гармоній та голосу, що «коливається». Мелодія проводиться по черзі в альтовому та басовому регістрі, нагадуючи діалог персонажів Сяо Шен (юнак) і Лао Шен (старий). Розвиток музичної дії доходить до висхідного пасажу, який повертає до активної та стрімкої музики розділу *куайбан*.

Наступні три *бани* – *куайбан*, *яобан* і *дуобан* – демонструють інший вид варіювання головної теми *юаньбан*. *Куайбан* розпочинається акцентованими на *sf* акордами та швидким темпом, залученими прийомами *martellato*, пунктирним ритмом. Рух доходить до найвищої точки розвитку, яку знаменує акорд, що буде довго звучати. Вся фактурна вертикаль, відзначена *sf*, знову передає сигнальний «вибух» гонга і барабана. На його тлі розпочинають «крутитися» в каноні два голоси, що приведуть розвиток до розділу *яобан*.

Художній образ *яобан*, який має назву «Гойдалки», створюється за допомогою прихованих мелодії та гармоній, а також – прозорого тла, що нагадує імпресіоністичну фактуру. В результаті мелодійний малюнок, що розпочинається з тонів *es-as* ніби проглядається крізь витончене звукове мереживо, що створюється *цзіньху*. Таким чином, довгі мелодійні ноти імітують «м'який стиль»

співу в пекінській опері – це відчуття статичності, медитативності, тоді як повторювані восьмі тривалості на *martellato* відтворюють дрібний ритм *баньгу*.

Поступово мелодичні та ритмічні візерунки стають більш неспокійними, *martellato* розповсюджуються по всій клавіатурі, досягаючи великої динамічної напруги. Стрімкий злет *glissando* на тлі висхідних чистих квінт на *fff* свідчить про перехід до розділу *дуобан* – найбільш стрімкого та ефектного у п'єсі. Тут стиль *cini* покликаний виразити такі негативні емоції, як гнів і обурення. Композитор використовує політональне сполучення у двох руках, залучаючи драматичне, доволі жорстке, дисонуюче звучання. Таким чином, права рука у скрипковому ключі виконується у ладі *g чжі*, в той час як ліва рука у басовому ключі – в ладі *es гун*. Поступово пришвидшується темп, злітає у верхній регістр партія правої руки, рух стає все більш щільним і гучним, аж до максимального піднесення. Останній розділ *вейшен* виконує функцію заключної коди. Мелодичний матеріал викладено у вигляді могутніх акцентованих акордів, що імітують звучання гонгів і барабанів та інших інструментів. В широкі акордові сполучення влітаються швидкі віртуозні пасажі у вигляді візерунків, що на максимально яскравій емоційній ноті створюють блискучий фінал п'єси.

Звуковий образ пекінської опери отримав свій яскравий прояв у фортепіанній творчості Чен Циганга⁵⁸ – видатного китайського композитора, що зараз проживає у Франції. Музикант виріс в Китаї в музичній сім'ї, сам вивчав китайське мистецтво. Його батько мріяв, щоби син став актором пекінської опери. Таким чином Чен Циганг відкрив для себе цей вид національного мистецтва, який

⁵⁸ Композитор народився 1951 року. У віці 13 років він вирішив навчатися музиці. Він вступив до Центральної консерваторії Пекіну, не маючи музичної освіти, а маючи лише освіту, здобуту в середній школі. Своїм профільним інструментом він вибрав кларнет. Однак його студентське життя виявилось недовгим, оскільки вся система освіти в Китаї була паралізована у 1966 році Культурною революцією. Після закінчення Культурної революції та відновлення освітньої системи в 1977 році Чен негайно повернувся до Пекіна і повторно склав іспити до Центральної консерваторії. За результатами конкурсу, він опинився на першому місці серед виконавців-інструменталістів, але лише дванадцятим у списках претендентів на композиторський факультет. Дивно, але він вибрав останню область, де практично не розбирався, і став членом відомого “композиторського класу” 1978 року у Центральній консерваторії. У 1983 році Чен Циганг успішно витримав Національний відбірковий післядипломний іспит за результатами якого отримав можливість навчатися у Франції.

згодом вплинув на його творчу індивідуальність. Юнак дуже цікавився іноземними музичними мистецтвами, вирішив усупереч волі батька вивчати західну музику у Пекінській консерваторії. Його молодість співпала з періодом величезного соціального перевороту і потрясінь. Оскільки він став свідком жахливого спустошення китайських артистичних традицій та руйнування національної культури, більшу частину своєї роботи Чен Циганг присвятив відновленню втраченої культурної спадщини. Китайська опера стала «для Чен Ціганга виключною знахідкою, яка дозволила визначити індивідуальність його композиторського письма, а також обґрунтувати ціннісний зміст китайської культури та її ролі в сучасному глобалізованому мистецтві» (Бай Є, 2014: 11-12).

Втілення традицій пекінської опери отримали яскраве відбиття у двох фортепіанних творах Чен Циганга – фортепіанному сольному творі «Моменти з пекінської опери» (2000) та фортепіанному концерті «Ер Хуанг» (2009).

«Моменти з пекінської опери» – одночастинний твір (Chen Qigang, 2000), в якому композитор застосував новаторські прийоми «використання серійної техніки, основою якої є музичний матеріал пекінської опери, поєднання найскладніших ритмів, кластерних співзвуч з елементами пентатонного ладу і відбиття прийомів гри на китайських інструментах» (Бай Є, 2014: 12). Чен Циганг написав цей твір у Парижі протягом двох днів 5–6 грудня 2000 року спеціально для Конкурсу інтерпретації, заснованого Олів'є Месіаном.

Повторну редакцію композитор здійснив 2004 року, згодом перевидавши твір 2005 року. Таким чином, другу версію від було розширено, додані незначні уточнення у тексті, деякі пасажі були переписані з енгармонічною заміною. Також, композитор переробив кульмінаційний епізод, побудований на імітації ударних інструментів, додавши до нього контрастний ліричний фрагмент протягом п'ятнадцяти тактів.

Структура п'єси відповідає формальній побудові сцен у пекінській опері – тема і сім епізодів формують варіаційну структуру із наскрізним розвитком. Цезури утворюються завдяки зміні темпоритму, регістру, типу фактури. По суті драматургічний розвиток твору можна зазначити таким чином: вступ – сім

варіацій – кода. Тема та контртема позначені композитором відповідно як I та II, вони з'являються одночасно після перших трьох тактів вступу. Низхідний хід з чотирьох нот у правій руці *b-a-g-e* представлена як I, в той час, як симетрична їх висхідний рух контртеми у лівій руці представлений як II. Звучання теми I в ладу *e юй* близьке до стилю *сінї*, тему II викладено у ладі *es юй*.

Інтонація *b-a-g-e* є типовою для *сінсянь* в пекінській опері, вона буквально означає «перехідний пасаж», що зазвичай виконується скрипкою *цзіньху* для супроводу та підтримки діалогу, рухів та акробатики акторів (Li Yannan, 2012: 28). Як допоміжний *сінсянь* часто проводиться в інструментальному супроводі, мистецтво акомпануючого музиканта досягає значним професійних висот, оскільки він повинен імпровізувати разом з актором, швидко реагувати на зміни гри та можливість припинити звучання інструменту, коли актор буде готовий співати соло. Цитуючи тему *сінсянь*, композитор привносить елементи європейської музичної мови, запроваджує «лади обмеженої транспозиції» О. Месіана. Простота і гнучкість *сінсянь* дозволяють композитору прикрашати його звуки додатковими мелізмами та транспортувати мелодію.

Чен Циганг збагачує спектр звучання фортепіано музичними характеристиками пекінської опери. Композитор максимально використовує пентатоніку як основу, спираючись на специфічний мелодійний елемент пекінської опери, постійно варіюючи його. У музиці представлений сплав різноманітних персонажів опери. Слід зазначити яскраво виражену музичну сценічність: композитор може раптово перервати стрімку токатність, різко змінити *fortissimo* на *pianissimo* — так він відтворює атмосферу наростання звуків гонгу і барабанів, що відкривають оперну виставу.

Китайський стиль виражений остинатними інтонаційно-ритмічними фігурами, що йдуть від звучання народних інструментів, тривалим паралельним рухом (секстами та тритонами), включенням оперних мелодій. Твір заснований на токатному русі, фігураціях та октавних стрибках, що багаторазово швидко повторюються і чітко артикулюються. Токатна ударність характерна практично для всіх епізодів, завдяки чому створюється радісно-захоплений, тріумфуючий

настрій. Іноді характер музики перетворюється на агресивний.

Динамічним чинником розвитку є метр і темп, які народжують строкатість ритмічних формул та їх переплетень. У твір включено ритми опери *дяньбань*, що відрізняється активною динамікою та синкопуванням, та *юаньчан*, який застосовується для кружляння по сцені для демонстрації поспіху та бігу. Ударні пасажі, що нагадують про сцени єдиноборств у пекінській опері, вимагають від виконавця певної віртуозності, оскільки вони написані у нерегулярному ритмі та виконуються у швидкому темпі щільними кластерами.

У п'єсі відбито принципи політональності, алеаторики, сонористики. Варіації ґрунтуються на імітаційній техніці та мотивному розвитку. Фактурно-гармонічна сфера твору відображає темброве забарвлення горизонтально-вертикального звукового поля. Тут його складна тональна мова відбивається китайською пентатонікою, численними фрагментами в різних ладах, впливом О. Месіана, що разом наділяє роботу двозначністю і чарівністю. Вибудовуючи форму, Чен Циганг «із мінімуму матеріалу отримав максимум різноманітності» (Li Yannan, 2012: 24).

В послідовності варіацій композитор дотримується «принципу тематичного перетворення, почерпнутого з теорії Арнольда Шенберга про варіацію, що розвивається. Згадуючи метафору Чен Циганга, можна розглянути цю музику як творіння, матеріал якого є “китайське дерево”, що росте на “ґрунті Франції”» (там само).

У п'єсі Чен Циганга «Моменти з пекінської опери» можна виявити численні аспекти французького впливу. Нетрадиційним для китайської музики є поліпластові поєднання акордів, що дисонують, кластерні включення, метрична змінність, «вбудовування» елементів інших жанрів, запис нотного тексту на трьох-чотирьох рядках. Зокрема, про К. Дебюссі та М. Равеля нагадує розташування партитури на множинних нотних станах. Використання пасажів паралельними акордами у вступі нагадує акордові побудови К. Дебюссі у його деяких фортепіанних Прелюдях. Крім того, у заключній кульмінації «Моментів з пекінської опери» «використовується темброве забарвлення та мелодійні каденції,

запозичені у Мессіана» (Li Yannan, 2012: 45).

Таким чином, композитор синтезує музичні елементи різних культур, створюючи своєрідне міжкультурне поле взаємодій. У горизонтальних і вертикальних вимірах фактури фігурують інтервали секунди, кварта та квінти, характерні для пентатоніки. Основна тема *сінсянь* є лише «моментом», що відображений у назві твору. Загальний тональний план досягається характерними інтервалами, отриманими зі струнної настройки традиційних інструментів, таких як *цзіньху* та *піба*, та продуманою композиторською роботою з тематичними «моментами». Більшість композиційних прийомів, таких як політональність, хроматична транспозиція, мотивний розвиток та ін. були в основному розроблені у XX столітті. Чітке розуміння композитором музики своєї рідної країни наголошується на характерних варіаціях з використанням пентатонічної мелодійної орнаменталізації та зміни ладу.

Концерт Чен Циганга «Ер Хуан» (2009) для фортепіано з оркестром – ще один твір Чен Циганга, в якому включені елементи пекінської опери. Його світова прем'єра відбулася у Нью-Йорку 28 жовтня 2009 року в Карнегі-Холлі із Жульєрдським оркестром під орудою диригента Майкла Тільсона Томаса. Партію соліста виконував знаменитий китайський піаніст Ланг Ланг. Концерт також виконувався європейськими та американськими солістами та оркестрами у різних країнах. Друга редакція твору була представлена у березні 2010 року.

З дитинства Чен Циганг вбирав у себе китайські культурні та традиційні елементи, які стали важливою частиною його художнього самовираження, особливо у власній музичній мові. Як він зазначив у передмові до видання партитури концерту «Ер Хуан», «ці мелодії були невід'ємною частиною мого дитинства в Пекіні і завжди перепліталися зі спогадами про мою сім'ю та суспільство, в якому я жив на той час» (Chen Qigang, 2010). Композитор підкреслює, що «уявлення цих мелодій забарвлене ностальгією» (там само). У своєму творі Чен Циганг кидає собі виклик, наголошуючи: «Для людини зі Сходу набагато складніше висловити свої почуття на фортепіано, ніж на скрипці або духових інструментах, тому що мікротони, що переважають у східній музиці, не

можуть бути відтворені на фортепіано... Пентатонічні теми вплетені в містичні інтермедії цього барвистого твору, ударна природа якого викликає асоціації з гонгами і тарілками, що використовуються в пекінській опері» (цит. за: Wang Funa, 2017: 33).

Фортепіанний концерт «Ер Хуан» написаний у традиційній для пекінської опери формі – теми та варіацій. Послідовність розділів відповідає драматургії оперного спектаклю: *даобан* (вступ) – *сань-бань* (вільний рух, часто змінюваний розмір) – *манбан* (повільно) – *куайбан* (швидко) – *манбан* (повільно) – *сань-бань* (вільний рух). Однак Чен Циганг визначає свій твір як «тему і варіації з родзинкою» (цит. за: Wang Funa, 2017: 32), оскільки за стилістикою цей твір можна порівняти з європейською одночастинною поемною формою з рисами тричастинності – експозицією, розвитком теми і варіацій та репризою.

Разом з тим, Yundi Hou & Shao Xiao Ling (2024) зазначають, що Концерт «містить особливу форму, яка поєднує дві структури, а саме класичну форму концерту та типову форму традиційної китайської музики» (Yundi Hou & Shao Xiao Ling, 2024: 1). Вчені вважають, що твір зазнав впливу стародавньої національної музичної традиції, заснованої на давньокитайській музичній формі, «яка об'єднує пісню, танець і інструментальні виступи в комплексний цикл рухів» (там само).

Головна тема Концерту є мелодією пекінської опери – *юаньбан*, яка має назву *ерхуан янбан* (Wang Funa, 2017: 34). Це – основний тип арій, що походять з провінції Аньхой і характеризуються сумним і вдумливим настроєм. Друга тема, що використана композитором, – мелодійний фрагмент арії *ерхуан гуомен*, яка зазвичай використовується як сольний інструментальний епізод, що поєднує різні варіації. Найчастіше такий інтермедійний матеріал грають струнні інструменти – двострунні *цзіньху* і *арху*. В процесі виконання музиканти можуть імпровізувати, прикрашаючи свою партію мелізмами. Композитор адаптує та переосмислює свої улюблені мелодії пекінської опери до західної композиційної форми та інструментарію, зберігаючи при цьому специфічні національні звукові характеристики тем та їх емоційне забарвлення.

Чен Циганг використовував фортепіано та західний оркестр, щоб імітувати звучання китайських традиційних інструментів, що тембрально представляють звуковий світ пекінської опери. Особлива увага приділена таким характерним ударним, як тарілки, гонги, калатушки та ін., струнним інструментам *арху* та *піба*. Яскраво висвітлені такі традиційні елементи і виконавські прийоми, як ковзані тони, унікальні ударні ритми пекінської опери. Тому твір одразу викликав підвищений інтерес у західної аудиторії у зв'язку з його екзотичною новизною. У той же час, використання західних інструментів значно вдосконалило загальну звучність: західні струнні надають більшого почуття та ліризму, імітуючи стиль гри *арху*, тоді як західні мідні духові інструменти та літаври ущільнюють оркестрову фактуру, посилюють динаміку. Це особливо помітно у сценах боїв та танців, коли дія супроводжується ударними інструментами, які відбивають ритм, – барабанами і хлопущками.

У менш інтенсивних сценах звуки струнних і дерев'яних духових інструментів відображають французький вплив на композитора, валторна додає теплоти тону, а арфа, у свою чергу, – чарівного тембру. Застосування паралельних гармонійних співзвучь, целотонових гам, використання всієї шкали обертонів також вказують на захоплення Чен Циганга творчістю К. Дебюссі та О. Месіана. В цілому, вільне володіння сучасними західними методами композиції, почуттям оркестрового тембру і здатністю «примирити різницю між Сходом і Заходом» (Chen Qigang, 2010), дозволило композитору продемонструвати свою майстерність у симфонічному оркеструванні.

2.2. Стилiстика кантонської опери *юецзюй* в фортепіанних п'єсах Чен Пейксуна

Чен Пейксун⁵⁹ (1921–2006) – видатний китайський композитор, диригент,

⁵⁹ Музикант народився 15 січня 1921 року в Гонконзі, у 1939 році поступив до Національного інституту музики в Шанхаї, де протягом двох років вивчав композицію під керівництвом Лі Вейніна. Значно поліпшивши свої знання в теорії музики та композиції, в 1941 році Чен Пейксун повернувся в Гонконг. В 1947 році він приїжджає в Шанхай, щоб вчитися у професора Тана Ксяоліня, який у своїй роботі спирався головним чином на теорію Пауля Хіндемита і сучасні

піаніст, педагог, музикознавець, автор багатьох симфонічних, камерних, вокальних, інструментальних творів. Як блискучий піаніст він переконливо висловив себе в музиці для фортепіано. Це спонукало музиканта до створення великого фортепіанного репертуару, який в повному обсязі не розглядався в музикознавстві. До сьогодні жанрово-стильові особливості фортепіанної творчості композитора, засоби музичного виразу, характер і способи викладу, піаністичні проблеми, що виникають при виконанні цих творів, вивчені недостатньо. Осягнення своєрідності фортепіанного стилю композитора сприятиме виявленню нових моментів самобутності китайської музичної культури, яка сьогодні впливає на західноєвропейське та американське мистецтво.

Спеціальних досліджень, присвячених творчості Чен Пейксуна, зокрема його фортепіанній творчості, на сьогодні немає. П'єси композитора, на жаль, доволі рідко аналізуються в наукових працях. Окремий підрозділ дисертаційного дослідження Чень Жуньсюань (2014) присвячений розгляду деяких творів композитора в аспекті естетико-стильових властивостей імпресіонізму, де його фортепіанні п'єси порівнюються з творами К.Дебюссі. Авторка слушно зазначає, що «імпресіоністський вплив значно збагатив музичну мову таких творів, привніс барвисту вишуканість ладогармонійних, тембрових та інших засобів виразності» (Чень Жуньсюань, 2014: 14).

В період війни Китаю і Японії Чен Пейксун вимушений був тимчасово переїхати в більш безпечне місце. Так він вперше в 1942 році потрапив до провінції Гуандун, де став викладати гру на фортепіано в Кантонському провінційному коледжі мистецтв. Центральний район провінції що є осередком, де говорять на кантонському (*гуанжоуському*) діалекті китайської мови, на південно-східному узбережжі Гуандуна (міста Чаочжоу і Шаньтоу) поширений

методи композиції. Це навчання відіграло важливу роль в подальшій творчій діяльності музиканта.

діалект *чаошань* (Юй Цівей, 1998).

Гуанчжоуський діалект – один з *юеских* говорів, що з'явився в Кантоні (французька назва Гуанчжоу). Гуанчжоуський діалект, що є наріччям *юескої* мови, є мовою міжнаціонального спілкування в провінціях Гуандун і східній провінції Гуансі. Кантонською мовою також розмовляють багато жителів Гонконгу і Макао, а також китайці у Канаді, Перу, Панамі, США, Австралії. Кантонський сприймається носіями як частина національної ідентичності китайців з півдня країни (Lewis, 2009).

Провінція Гуандун має свої усталені в століттях мистецькі традиції народної творчості, свої пісні, танці, обряди, свою характерну інструментальну музику. На півдні переважає м'яка і дощова погода. Здається, що життя тут легше, і народні пісні півдня за своєю природою в основному ліричні і легкі. З величезної кількості народних пісень кантонського діалекту найбільш поширені пісні, які співають на відкритому повітрі, часто з довгими трелями, і які здатні розноситися на великі відстані: *шен ге*, святкові пісні, створювані і виконувані напівпрофесійними музикантами для розваги *ксяо дяо*, а також пісні без акомпанементу *яо*.

Народна театральна музика південного Китаю також надзвичайно багата і має свої традиції і специфіку. У провінціях Гуандун, Гуансі і Фуцзянь в основному поширена кантонська опера, яка є однією з форм традиційного китайського театального мистецтва. Ця опера виконується на кантонському діалекті китайської мови і відрізняється від традиційної опери низкою характерних особливостей. Кантонська опера є формою пісенно-театральної вистави з використанням кантонського діалекту китайської мови. Цей вид мистецтва переважає в регіонах, де говорять на кантонському діалекті, включаючи провінцію Гуандун, Гуансі-Чжуанський автономний район і спеціальні адміністративні райони Гонконг і Макао. Кантонська опера є найбільш

впливовим напрямком в оперному мистецтві південного Китаю⁶⁰. Як жанр вона виникла більше трьох тисяч років тому, поступово увібравши в себе елементи інших жанрів оперного мистецтва, поширених на півдні Китаю до XVIII століття. Ґрунтуючись на таких основних музичних елементах, як дерев'яні хлопавки, кантонська опера також використовує місцеві музичні елементи, створюючи комбіновані музичні вистави в поєднанні зі струнними – *ерсян, юесян, саньсян, бамбуковою скрипкою, бамбуковою флейтою* та ін., і ударними – *гонгами та барабанами*.

Примітно, що вперше спроби писати фортепіанні п'єси в «кантонському» стилі зробив в 1920-30-ні роки зовсім не китайський, а латвійський музикант Гарі Ор (1885-1972) відомий в Китаї як Ся Ліке, –майбутній педагог Чен Пейксуна. Коли Г. Ор приїхав до Гонконгу, щоби писати та викладати музику, він дуже зацікавився китайським народним мистецтвом і став використовувати кантонські мелодії в своїх фортепіанних творах. Серед його фортепіанних аранжувань дуже популярні «Лю Яо Джин», «Жаль про дві зірки», «Осінній Місяць над ханьським палацем», «Голодний кінь трясє дзвоником», «Падіння крапель з бананових дерев», «Удар грому під час посухи». Деякі свої фортепіанні п'єси Гаррі Ор зібрав і видав під назвою «Кантонські мелодії». В 1931 році він також опублікував фортепіанний твір «Фантазія Південного Китаю: дама та продавець квітів», в основу якого увійшли теми опери *юецзюй* – «Ба Да Бань», «Туалетний столик», «Продаж продуктів» та «Квіти нарциса» (Лю Цзе, 2023: 15). Ці твори часто виконувалися в Гуанчжоу, Гонконгу і Макао. І хоча кантонський музичний стиль не був глибоким за змістом, ці п'єси стали першою спробою об'єднати кантонську музику і фортепіано.

Протягом 1950-х років композитори Ма Сицун і Чен Пейксун

⁶⁰ У вересні 2009 року кантонська опера була включена в перелік «Шедеври усної і нематеріальної культурної спадщини» ЮНЕСКО. Кантонська опера донині популярна серед кантонців, як в Китаї, так і за кордоном. Вона вважається основою соціального спілкування, що допомагає згуртуванню китайського співтовариства. Крім того, кантонська опера є визнаним символом культурного обміну, що дозволяє іноземцям краще пізнати культуру Китаю.

продовжували розпочаті Г. Ором музичні експерименти. Ма Сицун написав п'єси «Танець в сукні з пір'ям», «Кінь, що йде», «Гра лева з вишитою кулею», які об'єднав в цикл під загальною назвою «Три кантонських п'єси». Цілком зрозуміло, що Чен Пейксун також із великим зацікавленням вивчав кантонський музичний фольклор. Він з успіхом продовжив справу свого вчителя Ся Ліке (Г.Ора), створюючи свої «Чотири фортепіанних п'єси, засновані на кантонських мелодіях». Однак серед згаданих вище аранжувань саме музика Чена Пейксуну була найпопулярнішою і найвпливовішою.

Найбільше молодого музиканта захоплювали особливості традиційної кантонської опери *юецзюй*, що складається з шести – восьми дій, драматична гра та спів акторів. Музика в такому спектаклі зазвичай виконується соло або дуєтом. Супроводжує спів інструментальний ансамбль, що складається з двох традиційних для китайської опери груп інструментів: ударних (*учан*) та мелодійних (*веньчан*). Керує таким ансамблем головний ударник або виконавець на *гаоху* – цей різновид двострунної скрипки *арху* був винайдений спеціально для ансамбля кантонської опери композитором Люй Веньченом в 1926 році (Лю Цзе, 2023: 14). Ладову основу кантонської музики становить пентатоніка, також використовуються звукоряди *чженсянь* (*g-a-c-d-e-g*), *фаньсянь* (*g-a-h-c-d-e-fis-g*) та *іфань* (*g-h-c-d-f-g*) (Там само).

Захоплений і закоханий у неповторний колорит кантонської музики, в 1949 році Чен Пейксун повернувся в Пекін, повний творчих ідей. В цей час відбувся процес формування нової інституції – Центральної консерваторії Пекіну – на основі об'єднання Нанкінської національної консерваторії, музичних факультетів Пекінського педагогічного університету, Університету Єньчінг і Академії мистецтв Лу Сюня (Wang, Yuhe, 1989: 2). Композитор був одним із членів підготовчої групи. У червні 1950 року була заснована Центральна консерваторія Пекіну, в якій Чен Пейксун розпочав свою діяльність на посаді викладача музично-теоретичних дисциплін. 1952 року до композитора звернувся професор кафедри фортепіано Центральної консерваторії Чжу Гуньї, і попросив написати дві фортепіанні п'єси, засновані на кантонській частівці. Чен Пейксун із

задоволенням написав п'єси «Продаж різних товарів», «Пристрасне весняне бажання», які викликали несподівано велике зацікавлення у студентів і з успіхом виконувалися. Композитор був дуже задоволений коли, йому замовили ще дві подібні твори. Так з'явилися п'єси «Удар грому під час посухи» і варіації «Політ двох метеликів».

Таким чином, з 1952 по 1955 роки композитор створив збірку фортепіанних творів «Чотири фортепіанні п'єси, засновані на кантонських мелодіях», в яку увійшли п'єси «Продаж різних товарів», «Пристрасне весняне бажання» (ор.5), а також «Удар грому під час посухи» (ор.6) та Варіації «Політ двох метеликів» (ор.7). Всі п'єси відрізняються вираженням кантонським колоритом.

Багато в чому, завдяки глибокому знанню кантонської народної музики, її особливостей і тонкого гумору, властивого їй, Чен Пейксун має здатність складати мелодії, які захоплюють колористичністю і в той же час є близькими до оригіналу. Наприклад, «Продаж різних товарів» заснована на типовому кантонському оперному наспіві *цайтай* з однойменною назвою, має три розділи, що контрастують. Перший з них демонструє принцип варіювання мелодії народної пісні з яскравим ритмічним і швидким рухом. Середній розділ відзначений лірикою, заснованою на витонченій і спокійній народній мелодії «Туалетний столик». В цьому епізоді представлений поліфонічний розвиток музичних ліній, збагачуючи фактуру багатоголоссям. В заключному розділі – повторення початкового матеріалу з невеликими варіаційними змінами.

П'єса «Продаж різних товарів» повинна виконуватися завзято і весело, оскільки п'єса показує радість молодих людей. У даній мініатюрі втілюються імітації звучання *піби, гуджена, сяо, арху, шена, гуцінь*. Завдяки слуховій уяві виконавець втілює тембри та ігрові прийоми у музичній тканині, відтворюючи основними властивостями якої є миттєвість, гнучкість, змінність невловимість звукових барв. У міру того, як змінюються регістри, голосоведення, відбуваються модуляційні зрушення, укрупнюється фактурний обсяг, посилюються динамічні і обертонового шумові ефекти, перед нами поступово і вільно розкривається китайська народна пісня. Її тема повторюється, проте, фактура, темп, ритм,

тональність, технічні формули постійно змінюються.

П'єса «Пристрасне очікування весни» увібрала в себе мотиви двох кантонських творів-першоджерел. Перший з них – п'єса для *ніби* «Красуня сумує за весною» Хе Лутіна, другий – кантонський наспів *пайцзи* «Бур'яни», типовий для сцен кантонської опери, що виконуються з інструментальним ансамблем. П'єса починається з десяти тактового вступу, в якому імітуються звуки гонгів і барабанів, – так завжди відкриваються народні свята. У першій частині сумний настрій оригінальної мелодії замінено на енергійний і гумористичний настрій. У середній частині звучить тиха і красива мелодія і її варіації, контрастом до якої звучать вставки швидких рухливих малюнків шістнадцятих нот. Завдяки такій прикрасі музика стала більш яскравою, що натякає на красиву мрію про щасливе життя. Третя частина повертає слухача до настрою першої, звучачи в кінці швидко і сильно.

В основі п'єси «Удар грому під час посухи» – однойменний твір для *янцуня* в жанрі *сяоцзюй* кантонського музиканта Яна Лаолі першої половини ХХ століття. В творі Яна Лаолі головна тема п'єси була запозичена зі вступу *ніби* до арії з кантонської опери «Три скарбниці Будди». Фортепіанне аранжування Чен Пейксуна п'єси для *янцуня* – китайського струнного музичного інструменту підкреслює зв'язок цієї музики зі старовинними інструментальними мотивами гуандунської опери *юецзюй*. Сам композитор писав про свій твір: «Аранжуванням мелодії “Удар грому під час посухи” я хотів зробити п'єсу оптимістичною і живою, в якій би передавалася щира радість хлібороба, що нетерпляче чекає на небувалий врожай» (Чен Пейксун, 2006: 5).

Композитор в основному зберігає структуру і ритмічну організацію оригіналу. Стилїстика твору характеризується дрібними подробицями, витонченістю, різноманітністю тембрових характеристик. Водночас використання прикрас, яке композитор застосував для пожвавлення її піаністичного виконання, надало мелодії тонкий колорит «розцвічення» її звуковими барвами. Найбільш вживаними ладами є пятищаблевий *юй* і семищаблевий *еньюе*.

Притаманна музиці свобода викладу, яку обумовлює змінний метр і гнучка ритміка, поєднується з методом варіантного розвитку теми, властивим кантонському народному мистецтву. Виразні засоби, що використовуються автором, дуже емоційно впливають на слухача. Композитор переосмислює сучасні принципи фортепіанного письма: терпкі співзвуччя, змінені ладо-тональні опори, вільний синкопований ритмічний малюнок. Це підсилює яскравий настрій музики, покликаної відобразити щастя людей, звільнених від страждань, які отримали, нарешті, дощ після довгої посухи.

Варіації на гуандунську мелодію «Політ двох метеликів» Чен Пейксуну відносяться до типу вільних, побудованих за принципом подолання загально-з'єднуючих засобів – зміна форми, внутрішньої будови, гармонії, мелодійного остова, метра і темпу. У цьому аранжуванні з чудовою майстерністю представлені гуандунські народної мелодії про двох закоханих. Тема варіацій запозичена з опери «Шаосінь», сюжет якої заснований на популярній китайській легенді «Закохані, що мандрують по зірках»: історія Жу Їнтай і Лян Шанбо – своєрідна «китайська версія “Ромео і Джульєтти”».

Історія, про яку йдеться у гуандунській мелодії, сходить до років правління Династії Цзінь (265-420 рр. н.е.). Героїня, Жу Їнтай, хоче вчитися, але традиції забороняють дівчаткам здобувати освіту. Героїня домагається права вчитися, маскуючись під хлопчика. Навчаючись у школі, вона закохується в однокласника Ляна Шанбо. Намагаючись не розкритися, Жу запрошує Ляна відвідати її будинок, а сама представляється молодшою сестрою шкільного товариша – це і є сама Жу. Лян з усією пристрасстю закохується в дівчину і обіцяє повернутися, щоб одружитися з нею, але батько Жу вже підготував іншого жениха для неї. Історія закінчується зворушливою картиною, яка зумовила назву концерту: після смерті, два коханця перетворилися на метеликів, які танцюють між квітками.

За даним сюжетом 1958 року в Китаї було знято однойменний кінофільм. Мелодія «Політ двох метеликів» є надзвичайно популярною в Китаї, на її основі написано безліч музичних творів, серед яких – Концерт для скрипки (1950) з оркестром Хі Жанхао і Чен Ганг, також відомі версія для *арху* – двострунного

китайського народного інструменту, для інструменту *шен* і струнних, для струнного квартету. Інша велика «оркестрова сенсація» відома у музичному світі як Концерт «Коханці-Метелики» Ляна Шанбо і Чу Тінтая.

Фортепіанна версія Чен Пейксуну складається з теми, п'яти варіацій і фіналу. В фортепіанних варіаціях композитор використовує три народні теми: «Політ двох метеликів», «Нарцис» і «Дівчинка-Верба», яка більше відома як «Вербова метелик-фея». Чен Пейксун вважав про роботу над варіаціями композиторським експериментом, в якому він використовував прийоми «європейського жанру варіації в китайському фортепіанному соло» (Чен Пейксун, 2006: 4).

В «Польоті двох метеликів» тема звучить велично і неприступно, віщуючи фатальну розв'язку драми. Перша варіація – несподівано легка, вона немов би летить до небес. Її танцювальність малює граціозний образ головної героїні. Друга варіація – більш спокійна, тут вступає в свої права поліфонічний розвиток голосів. В Третій варіації в наспіві «Дівчинка-Верба» використовує форшлагги, які всіляко були розширені і розвинені різними способами. У Четвертій варіації звучить кантонська мелодія «Нарцис», яка відноситься до жанру інструментальної п'єси *юеле* – різновиду інструментальних номерів, що відкривають та завершують оперну виставу. Це – ліричний центр варіацій. Поява нової теми знаменує важливу драматургічну зміну музичного образу твору: з цього моменту музичний образ змінюється, він стає більш драматичним. В кінці варіації звучить віртуозна каденція, що вимагає від виконавця блискучої пальцевої техніки.

Чен Пейксун доповнює фактуру більш складними елементами. Варіації V і VI продовжують розвиток теми «Нарцис», яку на Півночі Китаю називають «Жасмін-квітка». Композитор використовує типові для жанру *юеле* прийоми орнаментики – прикраси *маотоу*, що зазвичай звучать напочатку фраз, які всіляко були розширені і розвинені в оперному спектаклі різними способами. Згодом розвиток музичного матеріалу повертається до оригінальної теми «Політ двох метеликів», приходячи, таким чином, до кульмінації. Ця варіація служить немов

би підготовкою до великого розгорнутого фіналу. Вона нагадує гру на народних китайських дзвіночках.

Фінал – розгорнута побудова, що відображує романтичні риси всього твору. Масштабна фактура, яка заповнює весь діапазон фортепіано, октавний виклад теми, акордової супровід підкреслює грандіозність всієї композиції. В кінці проходить тема варіацій, утворюючи драматургічну арку, але тільки тепер вона представлена в акордовому викладі. Весь твір, який має в собі безсумнівні риси симфонічного стилю, нагадує баладу, повну драматизму, великих конфліктів, контрастів. Багатий образний зміст і його вміле розкриття найтоншими піаністичними прийомами – ставить його в число яскравих зразків китайського варіаційного жанру.

Особливої уваги у варіаційній формі потребує матеріал самої теми, оскільки в ньому зосереджений концентрат всього змісту твору. У деяких варіаціях є вставні номери, що мають внутрішній зв'язок з темою, підсилюючи її виразні властивості і поглиблюючи її смислове значення. У розглянутих варіаціях особливу складність для піаніста представляє контрастне зіставлення різних видів фактури. Використовуються зміни насиченої акордової фактури, широко розташованих фігурацій, що вимагають педалізації; іноді застосовується розріджена звукова тканина, яка передбачає без педалю виразність. Часта зміна психологічних станів, яка обумовлює настільки ж часті трансформації фактури і застосування оригінальних прийомів викладу, сприяє вихованню у виконавця плідної взаємодії між пізнавально-конструктивною функцією піаністичних рухів і художнім задумом.

У варіаціях Чен Пейксуна використовується контрастне протиставлення підголоскової та імітаційної поліфонії. Зіставлення величних октав і схвильованої теми, близької до протяжної народної пісні, сприймається як протистояння образів. Філософські та споглядальні настрої відтворюються за допомогою лінеарних унісонів, одноголосних мелодійних реплік, що створюють величезний звуковий обсяг. У фінальній варіації поява унісонного викладу сприймається як філософське узагальнення.

В процесі творчої адаптації кантонської оперної музики до звучання фортепіано неоціненну допомогу композитору надає добре володіння піаністичними ігровими навичками та блискуче знання інструменту. Завдяки цьому його фортепіанні п'єси стали настільки улюблені піаністами, що вони залишаються популярними протягом кількох поколінь виконавців і до сьогодні вважаються головним досягненням китайського фортепіанного мистецтва початку 1950-х років.

Китайський музикознавець Ліан Маочунь згадував: «Вперше я познайомився з фортепіанними роботами професора Чена на початку 1960-х, під час навчання в Центральній консерваторії Пекіну. У той час я виконував його “Удар грому під час посухи” і деякі інші п'єси, і він пообіцяв мені пояснити свої ідеї щодо цих творів. Я дуже добре пам'ятаю його лекцію перед дуже невеликою аудиторією, яка відбулася на фортепіанному відділенні консерваторії, куди його запросили розповісти про свої чотири п'єси, засновані на кантонській музиці. Професор Чен сказав: “Я написав ці короткі п'єси спеціально для студентів фортепіанного відділу, оскільки вони відчують потребу грати китайську музику”» (цит. за: Чен Пейксун, 2006: 4).

У 1950-ті роки китайськими митцями докладалося чималих зусиль, спрямованих на розвиток національного мистецтва в музиці. Студенти, які навчалися гри на західних інструментах, таких як фортепіано і скрипка, заохочувалися грати китайські твори. Ліан Маочунь згадував хід іспиту в консерваторії, коли професор Чен виконував на фортепіано приклади.

За словами Ліана Маочуня, він розслаблено сидів за інструментом на схрещених ногах, і цей дивний жест з його боку, немов би підкреслював свободу пропонованого їм стилю кантонської музики. Однак, ця поведінка професора, яка, на перший погляд, спантеличила аудиторію, мала певний сенс, оскільки, «таким чином, він поставив темп і ритм своєї музики способом “дихання в такт”, і приховав за ними плавність поліфонічних партій своєї гри. Це справило сильне враження. Коли він сказав: “Будь ласка, а зараз перейдемо до сторінки 44”, його кантонський акцент, став ще більш вираженим, ніж його музика, і більшість

присутніх ледь змогли зрозуміти ці його слова. На щастя, я вже встиг звикнути до його кантонського мандарину, тому що протягом одного семестру навчався в його класі оркестровки» (Там само).

Після закінчення Культурної революції Чен Пейксун знову повернувся до роботи у Центральній консерваторії Пекіну. У 1974 році на прохання відомої піаністки, професора Чжоу Гуанрен композитор написав ще два твори в кантонському стилі – «Осінній Місяць над спокійним озером» (ор. 17) і «Поточна вода» (ор. 19). Прем'єрне виконання цих п'єс здійснив піаніст Бао Хуйцяо.

Фортепіанна п'єса «Осінній Місяць над спокійним озером» (1975), заснована на однойменній сольній п'єсі для *гаоху* кантонського музиканта Лю Венчена. Про найбільш популярну п'єсу композитора «Осінній Місяць над спокійним озером» можна знайти обмаль інформації в навеличкій статті Пен Дицуй (2002). Ще трохи відомостей міститься в дисертації Ксіні Лянг «Piano Transcriptions of Chinese Traditional Music from the Cultural Revolution Period: Political Constraints, Artistic Freedom and Implications for Performance» (Xinyi Liang, 2023), де твір розглядається як один з прикладів фортепіанних транскрипцій, створених в період Культурної революції. Обидва дослідники зосереджуються виключно на виконавській проблематиці.

Ксіні Лянг (2023) також порівнює фортепіанну версію твору з оригіналом для *гаоху* – китайського струнно-смичкового інструмента, модифікованого на основі *арху* на початку XX століття. Тембрально звук *гаоху* більш яскравий і світлий за тоном через те, що інструмент налаштований на кварту вище від *арху*. Таким чином, в жодній з перелічених праць проблематика зв'язків фортепіанної творчості композитора з національним музично-драматичним мистецтвом не розглядався.

Для Чен Пейксуна п'єса «Осінній Місяць над спокійним озером» стала своєрідним творчим маніфестом у втіленні його почуттів гарячої любові до природи провінції Гуандун. Композитор написав: «Мною був зроблений акцент на розвиток технічно складних фортепіанних прийомів, що дало б можливість виконавцю в повній мірі розкрити свій потенціал, тому я характеризую концепцію

цього твору як артистично спрямовану» (Чен Пейксун, 2006: 7).

Твір Чен Пейксуна якнайкраще передає медитативний настрій, який відчуває людина, спостерігаючи красу місячного сяйва на березі спокійного озера. Для зображення тихих хвиль на поверхні води композитор застосовує прозорі арпеджіо на фоні велично протяжних гармонічних сполучень. П'єса настільки співзвучна чотирьом попереднім творам, які були написані раніше, що фактично стала продовженням лінії фортепіанної музики у «кантонському стилі», розпочатої у 1950-х роках. Таким чином, всі ці твори впевнено можна назвати фортепіанними п'єсами, заснованими на кантонських мелодіях.

Якщо п'єса «Осінній Місяць над спокійним озером» одразу стала дуже популярною в країні, то «Поточна вода» (1977), заснована на традиційній музиці *гуцинь*, виявилася занадто важкою для виконавців. Тому композитор прийняв рішення переробити її в оркестрову п'єсу для репертуару Центрального філармонічного оркестру Китайського радіомовлення. Таким чином, були створені дві композиторські версії «Поточної води» – одна як фортепіанна фантазія, друга – як симфонічну поему (ор. 19, авторська назва «Нове аранжування щодо старого музичного опусу № 1»). Незважаючи на це фортепіанна версія також має своє право на життя, хоч і являє собою всю низку найскладніших піаністичних прийомів та величезного масштабу твору.

Фортепіанна п'єса «Поточна вода» була створена на основі матеріалу давньої кантонської пісні з однойменною назвою. Зв'язок з народно-національними традиціями в фортепіанній п'єсі проявився у взаємопроникненні двох контрастних емоційно-образних начал – героїчного і ліричного. Композитор зобразив природу в контексті життя сучасних людей, які продовжують отримувати натхнення для своєї творчості з традиційної музики. У фортепіанній фактурі використовуються прийоми, що імітують звучання старовинного китайського струнного щипкового музичного інструменту *гуцинь*.

Композитор майстерно відтворює на фортепіано *дачао* специфічний прийом перебирання струн на старовинному китайському інструменті, широко використовуючи арпеджіо. Незважаючи на те, що в фактурі твору широко

використовуються виконавські прийоми, характерні для цього стародавнього інструменту, її вигляд близький до музики К. Дебюссі і М. Равеля. Це помітно в тематиці і творчій манері композитора: окреслення від мінливих, часом, ледве вловимих явищ природи, поетизація поточної миті. Імпресіоністичні риси музики передають мінливий емоційний стан, деякі епізоди є музичними «картинками», найтоншими «замальовками», де панує динамічна сфера *p* і *pp*.

Чен Пейксун так писав про свій твір: «На початку теми з'являються маленькі весняні струмочки, які стікають з гірських вершин, потім, струмочки об'єднуються в потоки, що течуть по гірських схилах і спускаються в долину. І ось уже потоки сходяться в долинах в більшу річку з ще більш швидким потоком, який наполегливо котить шалені хвилі. Ревучий потік прагне вперед, що відповідає черговій появі теми, але вже в більш сильному емоційному вираженні» (Чен Пейксун, 2006: 8). «Поточна вода» покликана прославляти силу духу і хоробрість трудового народу, який перемагає в боротьбі проти сил природи, адже до кінця п'єси все заспокоюється, здалеку чути пісню старого рибалки, яка символізує закінчення важкого робочого дня, всі повертаються додому, все в долині затихає, робота зроблена. Композитор згадував, що на створення п'єси «Поточна вода» його також в 1976 році надихнув вірш Чен І «Ода трьом ущелинам», а саме, такі рядки:

«Гора Імей десять тисяч метрів заввишки,

Західний вітер Куї Ву заблокував

Течію річок і потоків в східному напрямку,

Але воду нікому не вдасться зупинити» (цит. за: Чен Пейксун, 2006: 18-19).

Отже, вода виступає в творі Чен Пейксуну як символ свободи та символ життя. Завдяки цьому композитор змальовує різні психологічні стани людини: ніжність, хвилювання, боротьба, рушійні звершення, любов, драматизм.

У 1984 році Чен Пейксун написав концертний твір «Кантонська музична тема» для китайського традиційного інструменту *гаоху*. У 1987 році за дорученням муніципальної ради Гонконгу він також створив ансамблевий твір для кантонського інструментального ансамблю (*гаоху*, *янцин*, *піба*) «Ода

батьківщини». Не буде виключенням, що на створення цього репертуару вплинув досвід написання композитором «кантонських» фортепіанних творів. На переконання Xinyi Liang, усе життя Чен Пейксуна, включаючи навчання музиці, викладання в професійному музичному закладі та композиторську діяльність, він повністю висловлював всі свої уявлення про навколишній світ через музику (Xinyi Liang, 2023: 118-120).

З одного боку, Чен Пейусун пройшов шлях від вивчення гри на фортепіано до досягнення західної музики з її багатими ресурсами. Знання західної музичної теорії в композиції заклало міцну основу для того, щоб Чен Пейксун викладав музично-теоретичні дисципліни і почав створювати власну музику пізніше. У своїх фортепіанних творах композитор зберіг численні прийоми західної класичної музики, демонструючи суворе ставлення до її правил. Він одного разу пояснив: «Це далеко недостатньо, щоб навчитися західній гармонії та контрапункту. Ми повинні навчитися використовувати його гнучко. У свою чергу, застосовуючи лише пентатонні гами, музика буде неконсолідованою та обмеженою» (Chang, 2000: 8). Одним з головних завдань композитора стало збалансування прийомів західної та китайської музики, збереження її унікальних національних особливостей.

Таким чином, можна констатувати, що фортепіанна творчість Чена Пейксуна є яскравим явищем китайського музичного мистецтва, розгляд «кантонських» фортепіанних творів Чен Пейксуна дозволяє не тільки осмислити особливості стилю композитора, а й дослідити жанрову палітру фортепіанного творчості, яка виявляє концентрацію уваги композитора на мініатюрах і розгорнутих концертних п'єсах. Особливості національних музичних традицій центрального району провінції Гуандун – міста Кантон – народно-пісенна творчість, інструментальна та театральна культура, – відбиваються у більшості музичних зразків, що розглядаються у даному дослідженні. Кантонський діалект як з діалект юеської мови має значення мови міжнаціонального спілкування в південних провінціях Китаю.

Стилістика кантонської народної музики характеризується витонченістю та

багатством тембрових характеристик. Дані риси відбиваються в фортепіанній музиці композитора перш за все, в мелодійних оборотах і ладових особливостях. В основі музичної мови – кантиленність і звуко-зображальність. Найбільш вживаними ладами є п'ятиступеневий *юй* та семиступеневий *еньюе*. Народну музику південних провінцій властива свобода викладу, яка обумовить змінний метр і примхливу ритміку. Музиці кантонської опери *юецзюй* притаманний м'який вокал, її мелодії витончені, відзначені танцювальними рисами. Ця мелодійна музика передає ніжні почуття; манера акторської гри також витончена. У фортепіанних творах Чена Пейксуна особливо виразно відчувається втілення стилістичних елементів кантонської опери *юецзюй*: типових наспівів, пентатонових ладів з додаванням додаткових ступеней (лади *іфань*, *бянь-гун*, *цин-цзюе* та ін.), орнаментики, характерної для інструментальної музики *юеле*, мелізматика *маотоу* на початку фраз, імітації тембрів кантонського інструментального ансамблю тощо. Разом з тим композитор часто відозмінює музику: мелодія, представлена на початку, першим голосом, часто повертається в більш пізньому фрагменті в іншому голосі.

Принципи роботи композитора з національним матеріалом отримали яскраве втілення в характерних мелодичних оборотах, особливостях ладу, ритму, фортепіанної фактури. При цитуванні найчастіше використовується народна мелодія або її щодо завершену частину, при цьому часто видозмінюючи або жанрово переосмислюючи оригінал. Дуже часто автор створює власний тематизм при опорі на певний фольклорний жанр. При цьому Чен Пейксун відтворює особливий тип музики з властивими йому композиційними і структурними особливостями.

В фортепіанних п'єсах використовуються також зовнішні особливості народної музики: окремі народні ритмоінтонації, приховані ладові та структурні закономірності. Часто фольклорний матеріал застосовується виключно з колористичною метою, для додання музиці досить умовного національного звучання. Інтонаційно-слуховий досвід композитора, що сформувався на ґрунті кантонського фольклору, надав значний вплив на його лексику. Національна

специфіка музичного матеріалу в фортепіанних п'єсах композитора проявляється насамперед у характерних мелодійних оборотах і ладових особливості. У ладогармонічній мові поєднуються мажоро-мінор та пентатоніка.

2.3. Переломлення традицій сичуанської опери *чуаньцзюй* та тайванської опери *гедзайсі* у фортепіанній музиці Цао Гуанпіна, Сун Мінчжу, Цзя Дациюня, Гуо Чжиюаня

Характерні риси традиційної опери південного Китаю відбилися в фортепіанній музиці сучасних китайських композиторів. Серед регіональних опер, що зберегли свої унікальні особливості, особливе місце посідає сичуанська опера, яка вважається найвпливовішою регіональною оперою на південному заході Китаю. Вона також широко поширена у Чунціні, Юньнані, Гуйчжоу, деяких районах Хубея та на Тайвані. Сичуанська опера *чуаньцзюй* сформувалася на початку XX століття на основі таких різновидів китайської традиційної драми, як *гаоцян*, *хуцзиньсі*, *куньцян*, *тансі* та *хуаденсі* (Пен Чаоі, 1997). Новий оригінальний синтетичний жанр був побудований на взаємодії акторської майстерності, співу, декламації, акробатики та інструментального супроводу.

Всі театральні драми *чуаньцзюй* характеризуються «унікальним стилем співу, витонченою акторською грою, барвистими костюмами, багатим репертуаром ансамблю ударних інструментів, комічними ролями, живими діалогами та використанням місцевих діалектів» (Ян Інлю, Мю Тяньжуй, 1984: 54). На сьогодні відомо близько двох тисяч спектаклів, основу сюжетів яких складають китайські класичні романи, міфології, легенди та казки сичуанським діалектом (Лю Цзе, 2023).

Мистецтво сичуанської опери віднайшло яскраве втілення в фортепіанній творчості китайських композиторів. Видатний музичний діяч Цао Гуанпін ⁶¹

⁶¹ Цао Гуанпін — відомий китайський композитор, піаніст та музичний педагог, який активно діє на міжнародній музичній сцені. 1965 року він закінчив композиторський факультет нашого коледжу. 1983 року професор Хе Лутін, колишній президент Шанхайської консерваторії музики, особисто рекомендував його на посаду професора композиторського факультету Сінхайської консерваторії музики. Він також є заступником голови Асоціації музикантів

присвятив музичній драмі *чуаньцзюй* фортепіанний цикл «Дев'ять фортепіанних мелодій сичуанської опери *гаоцян*». Кожна з дев'яти мініатюр включає певний вид наспівів *гаоцян* та назва конкретної мелодії *цюйпай*. Як відомо, стиль співу *чуаньцзюй гаоцян* відрізняється високим діапазоном, різким гучним звуком, великою кількістю орнаментики, блискучими *glissando*, різними типами вібрато. *Чуаньцзюй гаоцян* вирізняється високою теситурою вокальних мелодій *цюйпай*, супроводом ударних, струнних та духових інструментів. Вокальна партія *чан* в опері може супроводжуватися хором (*бан*), або персонаж може співати без супроводу (*туге*).

Композитор переломлює традицію арії *чан* в п'єсах «Букет квітів», «Золоте дерево в гирлі річки», «Півнячі бої», «Крапля червоних губ» та ін. Музичні фрази арії визначаються змістом тексту, оскільки в опері актор повторює та варіює її таким чином, щоб вона відповідала кількості складів тексту, досягаючи цим природного поєднання слів і музики. Вокальний стиль представлений в п'єсах у високому регістрі, його супроводжують штрихи, що віддзеркалюють різкість і гучність звучання голосу, орнаментально «розцвічені» тони мелодії, прийоми, що імітують *glissando* та *vibrato* голосу. Фортепіанна музична тканина представлена багатоголосним мелодизованим викладом, який можна співставити з солістом і супроводжуючими його репліками хору та ударних інструментів, що підтримують хор *бан* у ключових моментах розвитку – на початку, в підходах до кульмінації, при переході до наступного номера, часто виконуючи звукозображальну функцію (Лю Цзе, 2023: 19).

Іноді для підкреслення багатшаровості фактури композитор використовує три нотних стани, надаючи змогу відстежити розвиток кожної партії. Така насичена фортепіанна «партитура» породжує доволі багату гармонічній музичній мові, що демонструє величезний об'єм звучання по вертикалі. Барвистість ладогармонії виражена через звернення до пентатоніки, переважають лади *юй* і *шан*. Разом з тим, в п'єсах спостерігається метроритмічна свобода, що втілюється

провінції Гуандун, заступником голови Асоціації випускників Шанхайської консерваторії музики та головою відділення у провінції Гуандун.

у частих змінах розміру та темпів, варіантному розвитку мелодики, строкатій зміні образів-масок.

Яскраві риси китайського музично-драматичного мистецтва південного регіону втілено у фортепіанному циклі Сун Мінчжу «Музика сичуанської опери», що містить три мініатюри – «Тансі», «Хуцінь» та «Куньцян». Кожна з них заснована на типових мелодіях, поширених у південному регіоні, демонструє різновиди опери *чуаньцзюй*. В основі першої п'єси «Тансі» покладений різновид співу сичуанської опери *чуаньцзюй тансі*.

Наспіви *тансі* виконуються на сичуанському діалекті, їх супроводжує оркестр китайських інструментів, у склад яких входять струнно-смичкові *гайбаньцзи*, *цзіньху* та *арху*, ударні тріскачки *банцзи*, гонги та барабани. Активна рухлива мелодія, що звучить разом із скрипкою *гайбаньцзи*, збагачується в процесі розвитку мелізмами. Цей виклад підтримується остинатним супроводом квінт та секунд, що імітують ударну групу інструментів. Інтервали чистих квінти та великих секунди відтворюють місцевий колорит музики.

Композитор відтворює всю драматургію для створення певної атмосфери і колориту музично-драматичної дії. П'єса розпочинається яскравим вступом, після якого звучить головна тема мініатюри. Вона відображає монодійну природу китайської опери: триразове повторення наспіву-кліше у високому регістрі супроводжується виразним відтінком підголоском, що змінюється гостростакатними малими секундами, що наполегливо повторюються.

П'єса «Хуцінь» пов'язана із звучанням голосу в дублюванні зі однойменною скрипкою, тому має певне темброве забарвлення. Інструмент дещо схожий з *цзіньху*, що підтримує спів в пекінській опері, однак, порівняно з нею у її звук дещо м'якіший. Вокальна партія заснована на найважливішому співі системи *ніхуанцян*, що походить від основних стилів співу у пекінській опері – *сіні* та *ерхуан*. Композитор цитує мелодію *ерхуан*, потім модулює її. Тема звучить повільно і протяжно у темпі *Adagio* як двоголосне фугато. Вибаглива орнаментована мелодія звучить артикулюється різними штрихами та ускладнюється синкопованими акцентами.

П'єса «Куньцян» – найкоротша в циклі, а її назва свідчить про те, що вона заснована на типовому наспів опери *чуаньцзюй куньцюй*. Цей різновид веде своє походження від жанру ансамблю *кунь юй* з провінції Цзянсу, де домінуючим інструментом виступає бамбукова флейта *діцзі*. Згодом *кунь юй* потрапив до провінції Сичуань, отримавши назву *чуаньцзюнь* (Лю Цзе, 2023: 17). В даний час виконуються лише окремі фрагменти або обрані арії в рамках окремих опер. Бамбукова флейта, як і раніше є провідним інструментом, а ударні варіюються: маленькі тарілки – сичуанські *сяобо* замінюються м'якшими тарілками *субо*, а у великий гонг *дало* вдаряють лише по краю інструменту.

П'єса написана у вільному часі і метрі, оскільки композитор зазначає рух тривалостей позначкою *сань-бань*. Тематизм побудований на контрастному зіставленні двох тематичних елементів – мелодійної фрази, гармонізованої щільними акордами на *ff* і *marcato*, та стрімких коротких фраз у темпі *Allegro*, згрупованих за певною ритмічною формулою. В мініатюрі використовуються типові ритмічні формули та артикуляція, характерні для ударної групи інструментів, що супроводжує спів. Імітування ансамблю гонгів і барабанів здійснюється через пронизливі репетиційні повторення гострих дисонансів з акцентами у різних регістрах. Композитор не виставляє ключові знаки, що підкреслює його ставлення до імітації натурального ладу інструментарію сичуанської опери, посиленням тембрового, звукотворчого начала.

Таким чином, п'єси фортепіанної сюїти «Музика сичуанської опери» представляють строкатість і багатоскладовість витоків культурного явища *чуаньцзюй* в межах музично-драматичного мистецтва південного Китаю.

Ще одним прикладом втілення традицій *чуаньцзюй* можна знайти у п'єсі «Чуаньцян» Цзя Дацюня⁶² з циклу Три прелюдії для фортепіано. Композитор

⁶² Цзя Дацюнь, відомий композитор, теоретик музики, музичний педагог, член Національного комітету з керівництва аспірантурою в галузі мистецтв, заступник директора Теоретичного комітету Асоціації китайських музикантів, виконавчий віце-президент Товариства музичного аналізу Асоціації китайських музикантів, професор та науковий керівник Шанхайської. Закінчив Сичуанську консерваторію у професорів Хуан Ваньпіна та Цзоу Ченжуя. Після закінчення викладав на кафедрі композиції.

задумав свою другу прелюдію в жанрі пассакалії з варіаціями на *basso ostinato* (Лю Цзе, 2023). Між тим, автор адаптує європейську жанрову модель до національно специфічної звучності, додаючи до теми «вставку», що імітує звучання ударних інструментів сичуанської опери, завершуючи тему вільною фігураційною каденцією. В п'єсі використаний мелодійний каркас фрагменту традиційного співу *гаоцян* «Червоний парчовий каптан» (Лю Цзе, 2023: 17), заснований на пентатоніці.

В процесі розвитку композитор «розчиняє» пентатонний оригінал в гостродисонуючих співзвуччях, зберігаючи при цьому ритмічні формули, що викликають асоціації з особливостями інтонування наспівів сичуанської опери. При цьому асоціації з мелодією *гаоцян* виникають саме через принципи метроритмічної організації теми, хоча зазначений автором чотиридольний розмір інтерпретується доволі вільно, імпровізаційно. Таким чином, композитор знаходить «точки дотику» між жанром пассакалії репліками хору *бан* з сичуанської опери.

У традиції *гаоцян* взаємодія соліста та хору зазвичай відбувається за певними правилами: хор або виступає перед появою персонажу, або завершує його виступ, обмінючись з ним репліками-фразами (Лю Цзе, 2023: 18). Проведення теми символізує речитативні фрази хору, потім, у першій варіації, ними поліфонічно накладається вишукано-вибаглива атональна мелодія соліста, позначена автором ремаркою *cantabile*.

Частина *ostinato* проводиться в низькому регістрі та з новим ритмічним малюнком, що надає темі виразність людської мови, оскільки *basso ostinato* було позначено на початку прелюдії як речитатив. У другій варіації вводиться ансамбль ударних інструментів сичуанського спектаклю, що супроводжує хор у нижньому регістрі поліфонічної фактури. У третій варіації нова атональна мелодія соліста *cantabile* розвивається на тлі басової теми. Четверта, п'ята та шоста варіації утворюють складну поліфонічну тканину, де кожна партію виокремлена на своєму власному нотному стані нотному стані. Про одночасне розгортання трьох самостійних ліній свідчить про взаємодію західного жанру пассакалії, за формою

варіацій на *basso ostinato*, з прийомами драматургії спектаклю *чуаньцзюй*, побудованим на взаємодії кількох пластів: сольного, хорового та інструментального (Лю Цзе, 2023: 18).

Інша дослідниця Xu Qingling (2022) порівнює другу прелюдію Цзя Дацюня з уявною сценою, де відображаються мелодії сичуаньської опери, з'єднуються споглядання властиве імпресіонізму і драматичне дійство. Вона визначає форму твору як «розмиту тричастинну», що складається з мікропобудов (Xu Qingling, 2022: 24). Наспів, позначений як речитатив, має вплив імпресіоністичної статичності та звукозображальності. У напружених секундових співзвуччях передається стан меланхолії, у витриманих звуках – відчуття порожнечі.

У мініатюрі з'являється калейдоскоп масок, завдяки яскравій контрастності створюється враження театральної гри, що відтворюється за допомогою фортепіано. На думку Xu Qingling, прелюдія складається з декількох побудов (Там само). Так, перша з них – *basso ostinato*, яке служить контрапунктом до наступних мотивів. Друга – власне мотиви, що вийшли в *basso ostinato* в зміненому вигляді. Два мотиви становлять дует високих оперних голосів. У динамізованій репризі об'єднуються всі мотиви в різних контрапунктах, *basso ostinato* проводиться канонічно (Xu Qingling, 2022: 24).

Втілення традицій музично-драматичного мистецтва південної частини Китаю можна спостерігати у творчості композитора Гуо Чжиюаня⁶³, автора симфонічних, хорових творів, вокальних циклів, також відомий своїми фортепіанними опусами, серед яких – Варіації на тему Й. Гайдна, «Рапсодія – фантазія», «Дочка губернатора», Соната До-Мажор, збірка «Дитячі фортепіанні п'єси» та ін. Творчість митця багато в чому «пов'язана із синтезом національного та європейського музичного досвіду» (Сун, 2021: 425).

Твори композитора добре відомі в Азійському регіоні, але про них мало

⁶³Композитор Гуо Чжиюань (1921–2013) народився і жив на Тайвані, професійну музичну освіту отримав в Японії. Повернувшись на Тайвань після Другої світової війни, Гуо Чжиюань викладав музичні дисципліни та керував духовим оркестром в Провінційному педагогічному училищі Хсін-Чу. Багато часу приділяв композиції, створив велику симфонію «Від Тяньшаня до Тайваня», багато камерних та сольних інструментальних та вокальних творів.

знають в Європі та Америці. У науковому просторі висвітлені лише вибрані фортепіанні твори митця, зокрема, Соната До-Мажор та «Рапсодія – фантазія» (Yang Shuan-Chen, 2008; Сун, 2023). У зв'язку з цим багата у змістовному та художньому відношенні фортепіанна творчість композитора Гуо Чжіюаня вимагає більшої уваги як музикознавців, так і виконавців.

В циклах «Дитячі фортепіанні п'єси» найяскравіше виявляється зв'язок творчості композитора з національним музично-драматичним мистецтвом, яке впевнено можна назвати однією зі складових «інтонаційного словника» Гуо Чжіюаня, який «цілком перебуває під впливом тайванської опери – унікального культурного феномену, породженого сільськогосподарським укладом життя острова, що колись була найдоступнішою музичною розвагою місцевого населення. Твори в цьому жанрі часто виконувались під відкритим небом, вірші та пісні звучали під найрізноманітніші ритми, що виконуються різними ударними інструментами» (Сун Н., 2023: 102). Детальний розгляд даних циклів дозволить визначити ті якості музичної мови Гуо Чжіюаня, що становлять «національний образ фортепіано» (О.Безбородько) у творчості композитора – самобутній «стиль фортепіанного письма і техніку виконання» (Безбородько О., 2023 : 8) завдяки утворенню «впізнаваного національно характерного тембро-кolorиту» (Там само).

Одним із важливих, але мало досліджених аспектів вивчення фортепіанної музики композитора Гуо Чжіюаня, є специфіка взаємодії західноєвропейської техніки письма і тайванських національних традицій. Найбільш складною проблемою у цьому відношенні постає вплив на музику композитора тайванського музично-драматичного мистецтва, зокрема, традиційної опери *гедзайсі* (*gezaixi*) та її різновидів, що походять з південно-китайського та тайванського регіонів.

Тайванська опера *гедзайсі* (*gezaixi*) та її різновид опера *кау-ка* (*kau-ka*) є найбільш затребуваним жанром у тайванській традиційній музиці (Yang Shuan-Chen, 2008; Chang Hsun-Yin, 2016). Це одна з небагатьох сфер місцевих мистецтв, що існують на Тайвані, яка «не лише відображає місцеві культурні звичаї, а й

безпосередньо звертається до думок і почуттів багатьох тайванців» (Yang Shuan-Chen, 2008: 78).

Незважаючи на те, що ХХ століття було складним періодом історії для жителів острова, тайванська опера зберегла свою популярність (Hsieh Hsiao-Mei, 2010). Багато в чому це пояснюється тим, що тайванська опера приділяє велике значення змісту арій, які називаються *куа-а-хай* (*kua-a-hi*), де *куа* (*kua*) означає «пісня» (Yang Shuan-Chen, 2008: 78). Крім того, у тайванській опері використовується значна кількість як популярних народних пісень, так і тих, що зберігають зразки давно забутих пісенних та інструментальних мелодій. Таким чином, тайванська опера є своєрідною скарбницею, яка відображає і сучасне життя, і чотирьохсотрічну історію Тайваню.

До створення фортепіанних циклів на народні теми Гуо Чжиюань звернувся в зрілий період творчості – в 1970-ті роки. В цей час він написав три сюїти: «Шість тайванських мелодій *кау-ка*» (1973), «Сім тайванських мелодій *гау*» (1974), «Чотири китайські сичуанські народні мелодії» (1974). Композитор об'єднав ці цикли у збірку «Дитячі фортепіанні п'єси» в 1996 році (Kuo Chih-Yuen, 1996). Зібравши та адресувавши аранжування сімнадцяти народних мелодій юним піаністам, він продемонстрував свою прихильність до рідного острова. Гуо Чжиюань завжди наголошував на важливості фольклору для музичного розвитку кожної культури, а також вважав обов'язком кожного композитора продовжувати справу виховання національних музичних кадрів, залучати дітей до освоєння нових засобів виразності та виконавських прийомів. Автор долучив юних музикантів до яскравих образів національного музично-драматичного мистецтва, при цьому зберіг зрозумілість цієї музики та її доступність дітям та юнацтву з вражаючою чуйністю та тонким розумінням дитячого сприйняття життя. Дивовижне проникнення в психологію дитини, прозорість та чистота гармоній, висока простота мелодійного малюнка роблять кожну п'єсу маленьким скарбом.

Збірка «Дитячі фортепіанні п'єси» Гуо Чжиюаня була створена для піаністів-початківців з метою збагачення навчального репертуару, що віддзеркалює національні традиції тайванських народних пісень. Музичне

виховання молодого покоління на національному матеріалі є дуже важливим. У період становлення музичного мислення піаніста-початківця роль національного начала сприяє формуванню його слухового сприйняття. Однак дана збірка виявилася набагато цікавішою, ніж просто матеріал для навчання – на думку Ян Шуан-Чена, вона стала чудовим прикладом тонкого проникнення в тайванську оперну музику та одночасно зануренням у західний модернізм, і «є, мабуть, одним із найкращих фортепіанних творів Гуо Чжюаня» (Yang Shuan-Chen, 2008: 78).

Щоби оцінити значення дитячих фортепіанних п'єс повною мірою, необхідно провести короткий екскурс в історію тайванської опери та обговорити її важливість для жителів острова. Тайванська опера, що зародилася у сільському землеробському районі Йілань напочатку XVII століття, завдячує своїм походженням китайській опері, що виникла в південних провінціях імперії. Назву «опера *кау-ка*» було запозичено у китайців за часи правління династії Цін (1636—1912). Однак, протягом наступних століть тайванська опера значно змінилася і багато в чому стала відрізнятися від традиційної китайської опери (Yang Shuan-Chen, 2008: 79).

Напочатку XVII століття тайванську оперу виконували землероби та скотарі з різних віддалених сільських районів острова. Практично все життя у перервах між роботою вони зібралися на внутрішньому дворі місцевого храму, щоб поімпровізувати на музичних інструментах, у тому числі на саморобних ударних, супроводжуючи драматичні сцени або ліричні пісні. У таких спектаклях не було ані декорацій та реквізиту, ані спеціальних костюмів для виконавців. Основною метою таких вистав вважалися «розвага богів або святкування якоїсь важливої події» (Yang Shuan-Chen, 2008: 79). Сьогодні у багатьох сільських районах, зокрема, і у провінції Йілань, досі виконується тайванська опера *кау-ка*. Подібний вид драматичного мистецтва потребує музичного акомпанементу двох традиційних інструментальних ансамблів – *наньшань* та *бейшань*.

Поняття *наньшань* можна трактувати як вокальність, тому ансамбль *наньшань* є, власне, вокальним. Таким чином, оперу *кау-ка* іноді називають *наньшань*-опера. Однак, крім вокалістів, такий ансамбль зазвичай складають

китайські струнні та дерев'яні духові інструменти: чотириструнна *піба*, *сопілка*, легкі *ударні* інструменти, *дерев'яна тріскачка*. В опері *кау-ка* безліч пісень у виконанні ансамблю *наньшань* є такими, що повторюються і дуже легко запам'ятовуються.

Бейшань – ансамбль, який використовує традиційніші китайські інструменти, де особлива роль належить ударним – *барабанам* і *гонгам*. Історія існування ансамблів *бейшань* починається з провінції Фуцзянь на південно-східному узбережжі Китаю. За довгий час розвитку *бейшань* став дуже популярним у сільському тайванському житті як музика весіль, церемоній, храмових свят. Пізніше завдяки ідеальній сумісності з драматичним жанром ансамбль *бейшань* інтегрувався в тайванську оперу.

Завдяки розвитку на острові тайванської опери *Кау-ка*, ансамблі *наньшань* і *бейшань*, що входили до її складу, набули відносної самостійності: перший більше супроводжував танцювальні номери, а другий – драматичні сцени або брав участь у ритуально-обрядових діях. Самі тайванці поділяють назву опери *кау-ка* на дві частини: «*кау*»-«*ка*», наголошуючи на її подвійному походженні від об'єднання музичного супроводу ансамблів типу *наньшань* і *бейшань*. У ХХ столітті композитори та поети Тайваня відчували, що опера *кау-ка*, як і раніше, відкрита для інновацій, і багато з них об'єдналися у спробі створити для неї нові тексти та мелодії, які при цьому спиралися б на місцевий фольклор. Згодом музичні ідеї на різних провінціях острова стали істотно видозмінюватися, синтезувати друг з одним. Таким чином, більшість опер *кау-ка* стала нагадувати, за словами Хі Йі Ліня, «горнило, в якій переплавлялися різні місцеві традиції» (Lin He-Yi, 2000: 9-10).

У 1950-х роках розвиток тайванської опери досяг свого піку. He-Yi Lin (2000) зазначає, що в той період «в цьому жанрі було задіяно приблизно двісті тайванських театральних труп» (Там само). Найбільш відомі театральні трупи *кау-ка* наймали музикантів та поетів для творення оперних лібрето, кожна така опера згодом породжувала безліч улюблених народних пісень остров'ян, які співало все населення – від селян та рибалок до чиновників. Багато театральних

колективів почали використовувати декорації та реквізит, а з наростаючою популярністю радіо у сільських тайванських будинках почали слухати регулярні передачі оперних вистав. На той час багато тайванських радіостанцій набирали власні оперні групи, записували їх виконання у своїх студіях, а потім транслювали в ефірі (Там само).

Тайванська опера стала доступною для всіх провінцій острова, залучаючи до лав своїх шанувальників велику кількість любителів та впливових тайванських композиторів. Затребуваність жанру вплинула на збільшення тривалості творів, помітному поліпшенню якості їх виконання і збагаченню мелодій, у тому числі складалася опера. У жовтні 1962 року тайванська опера була вперше виконана на державному телебаченні (Yang Shuan-Chen, 2008: 80-81). Таким чином, цілком зрозуміло, чому в 1970-х роках композитор Гуо Чжиюань зацікавився мелодіями тайванської опери. Музикант у цей час також знаходився під впливом західних сучасних композиційних технік письма. Дані обставини дозволили Гуо Чжиюаню створити самобутні фортепіанні п'єси, які сьогодні багато китайських музикознавців вважають найкращими серед творів композитора (Yang Shuan-Chen, 2008; Chang Hsun-Yin, 2016).

Перша із сюїт – «Шість тайванських мелодій *кау-ка*» (1973) – складається з п'єс: «Жарт», «Цзян Шуй», «Дорогоцінний камінь», «Легенда», «Проводжу свого брата», «Будь на моєму шляху». У цих мініатюрах відображені фрагменти з тайванської опери *кау-ка*, яка включає співи і танці у супроводі ансамблю традиційних інструментів. *Кау-ка* відрізняється живими ритмами, а також плавними і ніжними мелодіями, які, як правило, походять з музики *нянгунь* (*nanguan*) чи *гедзайсі* (*gezaixi*). Відомо, що в *кау-ка* входять комічні персонажі-клоуни, тому загальний характер опери подібний до європейського скерцо – він є бадьорим і гумористичним.

Цикл відкриває п'єса «Жарт», створена на основі народної мелодії збирачів чаю, вона зобов'язана своїм походженням селянським пісням із сільських районів Тайваню. Композитор використовує відому народну пісню «Цвіркун бореться з півнем», яка часто виконується в опері *кау-ка* (Chang Hsun-Yin, 2016: 112). Пісня

виконується у вільній імпровізаційній манері у вигляді безтурботного діалогу між чоловіком та жінкою, які піддражнюють один одного. Композитор відтворює таку сцену за допомогою поліфонічного розгортання двох ліній, доручаючи кожній з них відповідно партію героя (ліва рука) і героїні (права рука). Таким чином, контрапункт двох партій, кожна з яких має свій тембр і характер, наслідує пісенний діалог чоловіка і жінки. Третій голос утворює довга нота, яка уособлюється з музичним інструментом, що супроводжує спів.

Жартівливі перегукування починаються у вступі, який демонструє своєрідне «блукання» по різних тональностях і ладах: *ля-юй* модулює в До-мажор, потім – в *ля-мінор* і *ре-мінор*. Такий безперервний потік триголосся, що виконується на *legato*, породжує специфічні паністичні труднощі. Щоб мелодійні голоси плавно звучали поруч із утриманою довгою нотою, обов'язково необхідно підбирати «зручну» аплікатуру. Кожен голос повинен звучати відповідним тембром, відображаючи конкретний персонаж, разом – всі три голоси утворюють політембральне сполучення, яке неодмінно сприятиме розвитку слухового уявлення піаніста і володіння розгалуженою звуковою палітрою фортепіанної фактури.

П'єса «Цзян Шуй» є аранжуванням відомої народної мелодії *нягун* (*nanguan*). Композитор представив двоголосну фактуру як поєднання плавної та ніжної мелодії пісні з одноголосним поліфонічним супроводом сопілки. Накладення двох різних за висотою пентатонік надає своєрідну терпкість звучання – права рука грає мелодію в ладу *сі-бемоль-гун* (*соль-фа-ре-до-сі-бемоль*), тоді як у лівій руці – лад *до-гун* (*соль-мі-ре-до*). Таким чином, у результаті політонального поєднання утворюється «дисонуючий ефект багатогранності мелодії» (Chang Hsun-Yin, 2016: 113).

Основне завдання для виконавця тут – реалізація у звучанні поліфонічного розгортання. Різноманітний дотик до клавіатури, що реалізує багат шарову музичну тканину через чуйне слухове уявлення, дозволяє диференціювати тембри та динаміку мелодійних ліній. Виконання п'єси вимагає досить великої розтяжки руки – до октави. У деяких епізодах автор показує різну, інколи навіть контрастну,

динаміку у кожній руці. Таке поліфонічне поєднання потрібно спочатку освоювати в повільному темпі кожною рукою окремо, щоб привчити свій слух до одночасного поєднання різних динамічних рівнів. Потім необхідно навчитися дуже швидко та непомітно перемикатися з одного голосу на інший, особливу увагу – кульмінаційним точкам у лінії кожної партії.

Незважаючи на те, що п'єса «Дорогоцінний камінь» написана на основі оригінальної мелодії у стилі опери *кау-ка*, композитор продовжує розвивати поліфонічні принципи фактурного різноманіття. Особливу складність становлять поєднання різних видів артикуляції в лініях музичної тканини: синкоповані ритмо-інтонації в одному голосі вступають у діалог з протяжно-підкресленими (авторська вказівка – *tenuto*) репліками.

П'єса «Легенда» також побудована на контрапунктуючих зіставленнях мелодійних голосів, що асоціюються з голосами персонажів опери. Композитор знову застосовує свій улюблений прийом триголосного контрапункту, який можна умовно позначити як діалог двох персонажів на тлі музичного інструменту, що гуде. Звукове відтворення багатошарової музичної тканини вимагає досягнення належного балансу між голосами, які розташовані у безпосередній близькості. Проте дві мелодійні лінії – персонажі подаються у політональному поєднанні: верхній голос звучить у тональності *сі-бемоль мажор*, нижній – у *ре-мінорі*.

Виконавець «налаштовує» свій слух на відповідне політемброве звукоутворення, знаходячи привабливість звукового забарвлення. Чималу складність також становлять контрапунтичні музичні фрази, побудовані на різних видах артикуляції, полірітмія тощо.

П'єса «Проводжу свого брата» представляє у традиційній опері драматичний діалог героїв. Композитор використовує хроматичний звукоряд у лівій руці, щоб висловити почуття гіркоти від розлучення з близькою людиною. Мелодична лінія має риси пентатоніки, проте вона супроводжується західною класичною гармонією. Музичні фрази супроводжуються двома типами ритмічних фігур: одна з них побудована на тріольній ритмоформулі, друга – на квартольній

(Chang Hsun-Yin, 2016: 115).

Складність для реалізації музичної тканини полягає в широкому розташуванні деяких фактурних вертикалей, що потребує значної розтяжки лівої руки, особливо при виконанні великих інтервалів – секст та септим, а також у альтерованих акордах.

«Будь на моєму шляху» повертає сюжет до життєстверджуючого характеру. Це дуже жвава п'єса – фінал циклу, виконується у швидкому темпі. Мелодія цієї мініатюри запозичена з музики *пихуан* – одного з різновидів пекінської опери, де «використовуються відомі типи мелодій – *cini* (весела, жива) і *ерхуан* (сумна, драматична)» (Чжан Гуанцзянь, 2020: 236). Перші вісім тактів демонструють рішучий характер музики через акцентовані акорди на *forte* у сполученні з мотивом, що має пунктирний ритм. Композитор чітко артикулює сильні долі акордів у кожній руці, імітуючи звучання гонгів, які відіграють важливу роль у музиці *пихуан* та *кау-ка*. Поступово фактура динамізується, акордові вертикалі стають частішими і заповнюються додатковими інтервалами. Музична тканина звучить насичено і створює відчуття насиченого китайського колориту (Chang Hsun-Yin, 2016: 115). Основну технічну складність становлять великі стрибки та поступове насичення звучання фортепіано, що передає *tutti* оркестру народних інструментів.

Другий фортепіанний цикл для дітей Гуо Чжюаня – «Сім тайванських мелодій *гау*» (1974) складається з п'єс «У човні», «В гостях у дядька», «З парасолькою», «Плач», «Тривога», «Елегія» і «Від'їзд». Композитор максимально наближає п'єси циклу до *гедзайсі* (*gezaixi*) завдяки використанню народних мелодій, для яких характерні стиль *хунієцай*, використання яскравих костюмів та експресія акторської гри. Але в той самий час він наголошує у назві циклів про мелодії *гау*, що мають спільне походження із музично-драматичним мистецтвом південного Китаю, зокрема, сичуанської опери *чуаньцюй гаоцян*.

Перша п'єса «У човні» побудована на діалозі між чоловіком і жінкою, що зустрілися в середині річки на бамбуковому плоті. Внаслідок подій Тайваню мостів через річку було дуже мало, і люди перетинали річки на човнах і плотах, і

подібні зустрічі в відокремлених місцях часто траплялися на початку романтичних історій. Фортепіанна п'єса побудована на імітаціях музичних фраз, що погойдуються, передають відчуття «коливання» води та нестійкість човну. Дані переклички «перегойдуються» на тлі довгих гудящих квінт у верхньому і нижньому регістрах. У середньому розділі автор знову «змішує» лади, отримуючи специфічні звукові барви. Таким чином виникають політональні з'єднання – мелодія верхнього голосу звучить в *ре-шан*, тоді як ладову приналежність нижнього голосу неможливо встановити.

«У човні» ми не зустрінемо дуже складних технічних прийомів, проте поєднання терцій та ширших інтервальних сполук, що становлять фактурні вертикалі, вимагають належної розтяжки руки, при цьому необхідно зберігати незалежність пальців і тримати великий палець на клавіатурі під час гри четвертим і п'ятим пальцями. Виконання такої музичної тканини потребує задіяння розвиненого гармонійного слуху, потрібно одночасно чути інтервали, що довго тягнуться, а також проводити фрази, що знаходяться у діалозі одна з одною.

П'єса «В гостях у дядька» написана у пентатоновому ладі *сі-гун* із ключовими знаками Сі-Мажора. Наявність випадкових знаків створює дисонантне звучання, яке «освіжає» музичну тканину з елементами поліритмії та контрапункту.

П'єса «З парасолькою» написана на основі популярної народної мелодії у стилі традиційної опери *гедзайсі* (*gezaixi*). Це найбільш тривалий номер у всій збірці. Мелодичні фрази більш довгі та симетричніші, ніж в інших мініатюрах циклу. Композитор використовує народну мелодію *zanian diao* кантиленного типу з рисами декламаційності, яка звучить дуже гармонійно та природно. Практично вся п'єса виконується на чорних клавішах, що дозволяє освоїти темброво-барвисті можливості цієї звуковисотної структури. Композитор включає в музичний текст кілька уривків, подібних до інтерлюдій або інтермеццо, які традиційно виконуються групами інструментів в опері *гедзайсі*.

Як відомо, *гедзайсі* супроводжував ансамбль із восьми музикантів – четверо з них – ударні інструменти, ще четверо – духові та струнні. Спочатку провідну

роль в ансамблі відігравали два скрипали, флейтист і лютніст. У ранній період розвитку опери ця група акомпанувала артистам на старовинних тайванських інструментах *кецзі сянь* (*kezi xian*), *дагуан сянь* (*daguang xian*), тайванському *діцзі* (*dizi*) та фуцзяньському *юеціні* (*yueqin*) з довгим грифом.

Поступово розмежуванням зв'язків між Китаєм та Тайванем спричинили зміни у складі інструментарію. В результаті цього в Китаї виник новий різновид опери — *гедзай* (*gezai*), в якому *кецзі сянь* був замінений на *люцзяо сянь* (*liujiao xian*), замість *дагуан сянь* (*daguang xian*) був введений другий *юецінь* (*yueqin*), тайванський *діцзі* замінили на *дун сяо* (*dong xiao*), а тайванський *юецінь* (*yueqin*) було змінений на *сань сянь* (*san xian*). Згодом в опері *гедзай* стали використовувати як старі, так і нові інструменти, а музиканти почали підбирати склад інструментарію, виходячи зі звукових характеристик оперних персонажів. Так, до сучасного складу традиційного ансамблю, що супроводжував оперний спектакль, стали додавати *пібу*, *янцінь*, *китайську віолончель* та інші національні інструменти, а також деякі західні інструменти – синтезатори, електрогітари та навіть сучасні ударні установки. Все це надавало опері більш багато звукового оформлення (Aaron, 2020).

Chang Hsun-Yin (2016) зауважує, що існує ще одна версія п'єси «З парасолькою», написана Сан Сіанем у збірці «Любов до Формози, нашої батьківщини, I та II зошит» під редакцією Чінг-Тан Шенга (Chang Hsun-Yin, 2016: 118-119). На відміну від Гуо Чжіюаня, Сан Сіань представляє власну транскрипцію на тему оперної мелодії, суттєво змінюючи її. Композитор додає власний «пишний вступ», та й вся п'єса «відрізняється великою різноманітністю темпів, ритмоформул, використовуваних регістрів та піаністичної техніки» (Chang Hsun-Yin, 2016: 119).

У п'єсі «Плач» Гуо Чжіюань спирається на *хау-дяо* – драматичну арію з тайванської опери, яка співається голосами, що кричать. Цей вид співу в тайванській опері, поряд з «мелодією із семи слів», «арією-оповіданням» та ін. дотепер є життєво важливими. Провідним з них є саме *хау-дяо*, що перекладається, як «плач», в якому використовується прийом передачі в пісні

людських страждань, болю і горя, за допомогою виразного співу в характерній манері, де використовується декламація, аж до крику.

Композитор відтворює почуття ностальгії та туги, змальовуючи героїню опери, яка страждає. Слід зауважити, що найбільшими шанувальниками тайванського оперного мистецтва були і залишаються жінки, багато з яких зайняті важкою працею, живуть у глибокій бідності, несуть відповідальність за долю сім'ї та дітей, залишаючись при цьому на нижчому щаблі соціальної ієрархії. Таким чином, для багатьох жінок – простих слухачів – характерні образи тайванської опери до сьогодні залишаються близькими і зрозумілими.

У «Плачі» Гуо Чжіюань не використовує акомпанемент у вигляді арпеджіо або ламаних акордів, замінюючи його на мелодійний контрапункт. Завдяки звучанню фортепіано композитор знаходить привабливі барвисті ефекти, наслідуючи співу та інструментальним програшам – інтермеццо. Кожен розділ арії відокремлений від наступного інструментальними вставками.

Композитор об'єднує в одну драматургічну лінію п'ять інструментальних мотивів, що повторюються, і чотири вокальні розділи, що розмежовують їх. Інструментальні інтермеццо в традиційній опері щоразу повторюються без змін, такий повтор слугує нагнітання напруги, створюючи загальну атмосферу сумної безвиході. Загальна динаміка фраз на *decrescendo*, де на останній ноті композитор пише акцент, закінчується ферматою на довгій ноті. Таким чином композитор наслідує традиції тайванського театру просто неба. У розмовному жанрі в тайванській опері такий прийом удару тарілок на кінці фраз «служить для посилення важливості попередньої дії» (Сун, 2023: 104).

Chang Hsun-Yin (2016) вважає п'єсу «Плач» дуже корисною для розвитку юного піаніста. На думку дослідника, у цьому творі, що передає тугу та сум, композитор поєднав прийоми вокального та інструментального виконання. Відображаючи їх на фортепіано, важливо враховувати переходи від одного розділу до іншого, орієнтуючись на загальні традиції тайванського музичного театру та стиль співу *хау-дяо* зокрема. Це допоможе відчути і зрозуміти музику, а також надихне піаніста на креативний підхід у плані інтерпретації (Chang Hsun-

Yin, 2016: 119).

Драматургічну лінію циклу продовжує п'єса «Тривога», де композитор використовує пентатонний лад *сі-шан*. Музичні фрази в цій мініатюрі є простими і короткими, вони супроводжуються розкладеними акордами, в яких пропущений терцовий тон, його замінено на додатковий секундовий інтервал. Пари секунд, якими заповнені акордові побудови, постійно повторюються, створюючи звуковий ефект напруги та тривоги.

Ще одним прикладом використання *хуа-дяо* стала наступна п'єса циклу «Елегія». Мініатюра написана на основі популярної народної мелодії з *гедзайсі*, в якій героїня опери виконує драматичний плач, виголошуючи почуття смутку. Щоб посилити образ печалі, композитор доповнює фортепіанну мелодію хроматичним звукорядом з паралельними квінтами, що опускаються вниз. Крім того, він використовує контрастну динаміку та нерегулярний метр для відтворення тонких емоційних змін у характері персонажа.

При виконанні даного фортепіанного твору особливу складність становлять ковзаючі на *legato* низхідні квінти, а також збереження авторських вказівок щодо послідовності динамічних нюансів. Необхідно з обережністю та великою увагою ставитися до динаміки твору, оскільки композитор часто поміщає акценти у відповідальні місця фраз, при цьому вказуючи в лінії паралельних квінт абсолютно іншу динаміку.

Подібні хроматичні ходи композитор застосовує і в останній п'єсі циклу «Від'їзд». Тут одразу відчувається наявність двох героїв, оскільки мелодія викладається почергово у верхньому та нижньому регістрах. В результаті утворюється музичний діалог, виконавське відтворення якого вимагає швидкого перехрещення рук, стрімкого володіння стрибками та спритністю рухів на клавіатурі. Акорди, що повторюються з періодичними акцентами, забезпечують остинатність енергійного руху, в той час, як мелодійні голоси, що постійно змінюють штрихи, динаміку і темброво-реєстрові характеристики, створюють комічний образ персонажів, що поспішають і сперечаються.

Фортепіанний цикл Гуо Чжиюаня «Чотири китайські сичуанські народні

мелодії» (1974) пов'язаний з образами природи – «Місяць заходить на заході», «Троянда», «Жаба стрибає у воду», «Сонце». Виходячи з назв, ці п'єси мають зв'язок із традиційними китайськими піснями. Як відомо, культурні традиції південного Китаю та Тайваню мають багато спільного, починаючи з династії Мін (1368-1644), але з часом кожна з них отримала власну унікальну специфіку. Так, сичуанське музично-драматичне мистецтво *чуаньцзюй гаоцян* отримало найбільше розповсюдження як на півдні Китаю, так і на Тайвані. Для нього характерні висока теситура співу, супровід оркестру *чанмянь* здійснювався ударними інструментами, а згодом до нього додали групи струнних і духових. Головними в такому оркестрі є барабан *баньгу*, гонги різної величини, тарілки *дало*. Вокальні мелодії *чан* відзначалися різким гучним звуком, великою кількістю прикрас, різними прийомами вібрато. В операх *гаоцян* зазвичай приймали участь хор *банцян*, який співав в унісон з підтримкою ударних. Хор слугував психологічним тлом, віддзеркалюючи душевний стан головного персонажа. В спектаклі також застосовували елементи акробатики *да*.

В фортепіанних п'єсах ми можемо спостерігати переломлення рис традиційного оперного мистецтва південного Китаю. Так, у мініатюрі «Місяць заходить на заході» композитор створює картину тихого пейзажу, на тлі якого традиційні китайські інструменти здійснюють вечірнє музикування просто неба. У фортепіанній фактурі відтворені тембри струнного інструмента *хуцинь* та бамбукової флейти *діцзи*.

П'єса «Троянда» заснована на типовому традиційному наспіві *гаоцян*, заснованому на пентатоновому ладі. Музика пов'язана із образом жіночого персонажу опери, мріями героїні про кохання і щасливе сімейне життя, які символізують найкрасивішу квітку – розу. Як відомо, у китайській символічній системі роза уособлюється з жіночою красою, коханням, гармонією.

«Жаба стрибає у воду» – гумористична мелодія, яку співають разом із акробатичними номерами *да*. Великого виразового значення набувають характерні ритмоінтонації, які асоціюються із застосуванням тріскачок, барабанів та малого гонгу.

Остання п'єса «Сонце» пов'язана із головним героєм – чоловіком. Образ цього персонажу асоціюється із енергією *Ян*, яка асоціюється з енергією Сонця, уособлює фізичний світ, символізуючи чоловіче начало, активність, рух, розвиток, а також інтелект та мислення. Тому фінальна мініатюра циклу передає активний рух, надзвичайну рішучість та силу. У звучанні фортепіано задіяні струнні (двострунна скрипка *чуань арху*) та ударні інструменти (великі і малі гонги, тріскачки *банцзи*), які супроводжують і підтримують веселий наспів, сповнений прикрас у вигляді додаткових ковзаючих нот.

Дослідник Yang Shuan-Chen (2008) наголосив цікаву думку щодо поєднання в одній збірці дитячих п'єс на основі китайської та тайванської національної музично-драматичної творчості. Він висловив припущення, що включення композитором як тайванських, так і китайських мелодій повинно нагадувати молодому поколінню музикантів про спільне та відмінне у культурі двох народів. Таким чином, ніякі політичні непорозуміння не повинні заважати знати і любити «свою культурну спадщину навіть у важкі часи та складні політичні обставини» (Yang Shuan-Chen, 2008: 86).

Збірка композитора Гуо Чжиюаня «Дитячі фортепіанні п'єси» (Kuo Chih-Yuen, 1996) заснована на національному матеріалі тайванської (*гедзайсі, кау-ка*) та південно-китайської (*гедзай, гаоцян*) музично-драматичної традиції. Таким чином автор зробив внесок у розвиток національного педагогічного фортепіанного репертуару. П'єси збірки доступні для дитячого сприйняття, хоча кожна – різного ступеня складності. Що стосується фактури цих мініатюр, то в них правильно враховуються можливості дитячих рук. При цьому композитор хотів не лише познайомити юних піаністів з їх «рідним корінням», що складає генетичну основу національного музичного мистецтва. Для юних піаністів збірка стала своєрідною сполучною ланкою між сучасною та народною музикою, чудовою школою, що дозволяє освоїти прийоми сучасного композиторського письма та нових технічних засобів фортепіанного виконавства.

В трьох фортепіанних циклах композитор застосовує інтонаційні звороти традиційних наспівів тайванського та південно-китайського оперного мистецтва.

Серед них, наприклад, характерний для тайванської драматичної арії жанр *хау-дяо* з ланцюжком ковзаючих хроматичних зворотів у мелодії з опорою на паралельній квінті в басу, несподівані зміни ладотональних опор, синкопований ритмічний малюнок та ін. Важливу роль відіграє образ традиційних музичних інструментів – струнних (*хуцинъ, піба*, двострунна скрипка *чуанъ арху*), духових (бамбукової флейти *діцзи*), ударних (барабан *банъгу*, гонги, тріскачки). Саме остання група визначає важливу ритмічну складову оперного спектаклю, що талановито втілено Гуо Чжиюанем у його творах. Між тим, композитор створив яскраві образи, що мають національні риси, не завжди використовуючи фольклорний матеріал. Багато мелодій у п'єсах є оригінальними і доволі далекими від звичайних народних. Деякі п'єси, хоч і використовують елементи тайванської опери, помітно видозмінені. Фактично багато мелодій митця написані під впливом західних методів композиції, що суттєво відрізняє їх від традиційної тайванської і китайської музики. Він знайомить молодих виконавців з нерегулярним метром та змінним розміром, а також елементами політональності. Інші параметри музичної мови, однак, є традиційними, у більшій кількості сумних пісень композитор підкреслює важливість мінорного ладу та структурну простоту тайванської музики.

Внесок Гуо Чжиюаня в розвиток національного фортепіанного педагогічного репертуару можна порівняти з внеском видатного угорського музиканта Б.Бартока та його зібранням «Мікрокосмос». Збереження і втілення в фортепіанній музиці найяскравіших національних музично-театральних традицій надало композитору можливість збагатити західний інструмент завдяки розширенню звукозображальних можливостей, віддзеркалення прийомів оперного мистецтва, а також оновлення ладової і метроритмічної сфер. Композитор зумів органічно поєднати досягнення західноєвропейської музичної культури з кращими традиціями національного музичного мистецтва. Отже, значення творчості Гуо Чжиюаня для національного фортепіанного мистецтва є настільки суттєвим, що заслуговує на більш ретельне вивчення, ніж це зроблено на сьогоднішній день музикознавцями.

2.4. Віддзеркалення специфіки хенаньської опери *юйцзюй* та хунаньської опери *хуагусі* у фортепіанних творах Лі Ціфан, Чен І, Ван Цзянчжуна, Ван Лісяня, Чу Ванхуа, Тан Дуна

У фортепіанній творчості китайських композиторів яскраво втілилися національні традиції хенаньської опери *юйцзюй*. Хенань у перекладі буквально означає «на південь від річки» Хуанхе, її географічне розташування в середині центральної рівнини. Хенань, з її тисячолітньою історією, – одна з культурних колисок, яка плекала ранні китайські мистецтва та музику.

Історія виникнення цього виду музично-драматичного мистецтва починається з межі XVI-XVII століть – правління династії Мін. В цей час в Хенань були завезені ударні інструменти *пучжсоу банцзи* і циньські мелодії *циньдяо*, які у синтезі з місцевою народною музикою та призвели до формування опери *юйцзюй* (Лю Цзе, 2023: 21). Завдяки різним місцевим діалектам промови біля Хенані сформувалося безліч локальних видів співу. Найбільш поширеними вважаються – наспіви західної Хенані (*юй сі дяо*) у природному вокальному діапазоні, з характерним низьким регістром та м'яким тембром, опорою на систему типових наспівів *хенань банцзицянь*; та наспіви східної Хенані (*юй дун дяо*), що характеризуються яскравою фальцетною технікою, високою теситурою та сильним звуком, опорою на систему типових наспівів *хенань гаоцянь*. У західній частині Хенані виготовляли маленькі барабанчики-калатушки *банцзи*, які використовувалися як ударний інструмент, що супроводжував наспіви *банцзицянь*. Звідси пішла оригінальна назва опери — *хенань банцзи*, яка активно розвивалася в районах Шанцю та Лоян (Там само).

Під час династії Цин (середина XVIII століття) *юйцзюй* називали *ту бань ци* (виконання на підручних ударних) або *бянь лянь цянь* (мелодія *бянь лянь*). Під впливом інших регіональних жанрів, таких як *кан гу* та *хан джу*, східні та західні мелодії Хенані з регіональних стилів поступово утворили основний характерний стиль Хенаньської музики. Як жанр опера *юй (юйцзюй)* сформувався приблизно в 1930-х роках (Xiaole Li, 2003: 98). Попередник хенаньської опери *хенань банцзи* сформувався на основі народних балад та регіонального оповідального співу з

тріскачками, включаючи *ерхуан* та *ксяньсуо*.

Оскільки жанр *хенань банцзи* відображає щоденне життя більшості людей, він став найулюбленішим у глядачів. Про його популярність свідчить той факт, що у 1920-ті та 1930-ті роки відділ освіти уряду Хенані заснував спеціальні школи для виконавців *хенань банцзи*, а також створив Хенаньські оперні трупи, до складу яких увійшли відомі актори та актриси. Ця реформа істотно вплинула на розвиток музичного мистецтва в регіоні. Опера *юйцзюй* також тісно пов'язана з місцевими прислівниками та щоденними турботами в житті звичайних людей. Завдяки їй ми можемо бачити їх долі, емоції, устремління. У більшості опер мелодії традиційно передаються через усні монологи, що вимагає від артистів високого творчого потенціалу та взаємодії на сцені.

Найважливіші ознаки хенаньської опери *юйцзюй* п'яскраво втілені у п'єсі «Хенань цюйпай» (1969) композиторки та піаністки Лі Ціфан⁶⁴. Мелодія, процитована з місцевої опери *юй*, відображає властивості хенаньського діалекту, що позначилося на характері твору, його темпі та інтонуванні. Так, вже у вступі радісна мелодія відображає перші репліки вокалу. Довгі фрази, поєднані єдиною лігою, демонструють голос в супроводі скрипки *арху*, коли один смичок припадає кілька залігованих звуків. Композиторка використовує семиступенний пенататонівий звукоряд з двома доданими ступенями. Метроритм твору спирається на *люшуй баньші* – однодольний розмір один бань, що передбачає активну пульсацію в швидкому темпі.

У п'єсі зустрічаються ритмо-формули з чотирьох шістнадцятих (перша з них – акцентована) і двох восьмих тривалостей на *staccato*, який називають *ер ба бан*. Такі побудови є свого роду короткими зв'язками духових і ударних між вокальними фразами. Символічна фігура *ер ба бан* має декілька значень. Одне з них пов'язано із магічною для Китаю цифрою «вісім», що означає багатство та

⁶⁴ Народилася 1937 року, здобула освіту в Шанхайській консерваторії музики 1949 року. У 1956 уряд вибрав Лі Ціфан для продовження навчання у Варшавській консерваторії музики. Лі Ціфан виступала як солістка з Центральним Оркестру Китаю в 1962 році. У 1972 році вона почала свою кар'єру як професорка Центральної консерваторії з музики Пекіну.

благополуччя, звідси формується восьмидольний ритм. Друге – назва мелодійного мотиву для ансамблю китайських інструментів – духових і ударних.

У *юйцзюй ер ба бан* (дві по вісім) є основною ритмічною формою, тобто, у куплеті є дві фрази, кожна з яких містить вісім часток. *Ер ба бан* – найвиразніша і гнучкіша форма, яка підходить для того, щоб зобразити веселий настрій. Його ритм часто вкладається у розмір 2/4. Генеза виникнення *ер ба бан* в *юйцзюй* відноситься до застосування в хенаньській музично-драматичній традиції північної ритміко-мелодійної формули *баньцян Ті* або варіаційної ритмічної формули *банши бянь хуа Ті*. *Баньцян* є однією з театральних форм, яка репрезентує розповідь історій у піснях. Дерев'яна тріскачка є провідним інструментом для завдання певної ритмічної структури.

В «Хенань цюйпай» репетиційний рух шістнадцятими тривалостями імітує звучання ударних інструментів — барабана і гонгу.

Музичний матеріал п'єси «Ю Дяо» (1984) Чен І також заснований на мелодіях місцевих опер провінції Хенань. Чен І написала п'єсу «Ю Дяо» у перший рік свого навчання. У нотах «Ю Дяо» вона зазначила, що «Ю» означає область Хенань, а «Дяо» – мелодію (Chen Ye, 2000: 3). Ця фортепіанна мініатюра є однією з перших у доробку композиторки Чен І, проте це не применшує її достоїнств, тому що в цьому творі відбито і китайське походження композитора, і національно-культурна специфіка орієнтація її творчості, і її новаторський підхід до сучасної китайської національної музики. П'єса стала переможцем Конкурсу на кращий фортепіанний твір для дітей та юнацтва у Пекіні у 1984 році.

Хенаньська опера *юйцзюй* була популярна по всій області Хенань; вона поширилася до північної області річки Янцзи, на північний захід, від Сідзяна до Тибету, і навіть до Тайваню. Чен І відзначала, що «китайська традиційна музика сильно вплинула на неї і що вона часто підсвідомо співає народні мелодії. Тому іноді здається, що її п'єса «Ю Дяо» викристалізувалась у її голові, як добре завчений мотив» (цит. за: Xiaole Li, 2003: 99). Фортепіанний твір має тричастинну форму, характеризується живим та енергійним загальним звучанням. Музичний образ пов'язаний із картинами сільського життя, що зазвичай асоціюється з

сюжетами опер *юй*.

«Ю Дяо» увібрала певні особливості мелодії з хенаньської опери та народних пісень. Головна тема мелодія повторюється кілька разів, кожен раз додаючи до основних нот орнаментальні прикраси. Mengyu Song (2024) вказує, що головна тема п'єси своїм інтонаційним малюнком нагадує мелодію арії Мулан «Хто сказав, що жінка не така гарна, як чоловік» зі знаменитої опери *юй Хуа Мулан* (Mengyu Song, 2024: 90). В свою чергу, Xiaole Li (2003) вважає, що мелодійний матеріал «Ю Дяо» має схожу інтонаційно-мелодійну структуру з хенаньською народною піснею з простим та нехитрим характером «Продавець блукає по всьому світу» (Xiaole Li, 2003: 99). Ця пісня має куплетну форму, де пари основних мелодійних малюнків та фраз є елементами ритмічно-мелодійної структури *баньцян Ті*. У цій народній пісні використовується одна з типових для *юй* ритмо-інтонаційних формул, яка починається з затакту на слабкій долі. Чень І використовує пентатонний лад гун з опорним тоном *d*, на основі якого «добудовує» звукоряд з додатковими ступенями.

Хоча більшість хенаньських мелодій є пентатонними, зазвичай виділяють два семиступеневі лади, які використовуються в народних піснях Хенані: перший тип звукоряду нагадує західний лідійський лад, але його налаштування не є рівномірно темперованим. Xiaole Li (2003) зазначає, що на таку семиступеневу гаму були налаштовані бронзові дзвони *жчуань кся сі бяньжонг*, які були знайдені при розкопках у 1978 році і які дослідники віднесли до дати 552 до н.е. (Xiaole Li, 2003: 99). У цій гамі так званий четверта (додаткова) підвищена ступінь є непостійною і «плаває» між четвертою і п'ятою ступенями. Четверта підвищена ступінь збігається з давнім китайським тоном *бянь жи* (гнучкий тон *жи*) і не схожа на четвертий тон лідійського ладу, що застосовується в умовах рівномірної темперції (Там само). Інший тип семиступеневої гами знаходиться в діапазоні *g-a-b-c-d-e-f*, його іноді можна зустріти в народних піснях Лінбьяо та його околиць (Там само).

У «Ю Дяо» використовуються тони поза традиційними розуміннями західноєвропейської класичної гармонії. Безумовно, на фортепіано дуже складно

відобразити всі звукові особливості китайських народних інструментів, оскільки рівномірна температура не здатна передавати звукові висотні градації, пов'язані з чвертю чи восьмою тону. Однак, «будучи універсальним інструментом, фортепіано здатне завдяки майстерності виконавця відобразити будь-яку звукову палітру. Для цього піаніст повинен мати здатність до звукового передчування нехарактерних для рівномірної температури фортепіано звуковисотних співвідношень» (Хуан Чжулін, 2009: 184). Якщо виконавець зможе відповідно налаштувати свій внутрішній слух, він зможе реалізувати свою звукову виставу через дотик до інструменту. У цьому процесі важливі багато чинників – «вміння зіставляти різні звукові пласти фактури, передавати напругу від однієї ноти на іншу у процесі інтонування, точна педалізація, відчуття часу у побудові музичних фраз та інших» (Там само).

У народній музиці Хенань часто використовують додаткові тони в пентатонному ладі. Під впливом місцевого діалекту мови вокальне інтонування в опері *юйцзюй* тяжіє до яскраво вираженого четвертитонового «заниження». Чень І намагається передати цей ефект на фортепіано за допомогою чергування підвищених та знижених щаблів ладу. Композиторка показує чергування у різних руках звуків *фа* і *фа-дієз*, *до* і *до-дієз* тощо. Це перечення також використовується в поліфонічному прийомі: виникає враження, що ліва рука не слухає праву, вона з нею сперечається. Потім ця неузгодженість посилюється до відчуття атональної музики. Уривчастий штрих *staccato* у лівій руці імітує удари калатала *банцзи* – типового інструменту оперного оркестру *юйцзюй*.

Початок другої теми *Frescamente* в пентатонному ладі підкреслює ніжний і ліричний характер, контрастуючи з грайливою першою темою. Для цього фрагмента характерна зміна ладових опор пентатоніки, що гнучко змінюють тональності. Поліфонія між руками представляє вільну імітацію, потім з'являється дзеркальний контрапункт. Ритмічною основою другої став мотив: чверті плюс дві восьмі, а також часто використання пунктирних ритмів.

Чен І також використовує поліфонію для зіставлення тембрів – наприклад, вона застосовує методи імітаційної поліфонії, де нижній голос наслідує більш

високий голос. Оскільки цей епізод з'являється наприкінці теми, це нагадує народну гру музикантів у змінному співі двох хорів. Таким чином композиторка «інтегрувала особливості китайського народного співу двома хорами і західні прийоми поліфонічного письма» (Бай Є, 2014: 13).

У головній темі також використано популярний у народних піснях метод варіювання мелодії. Поступовою мелодійна лінія прикрашається і заповнюється додатковими нотами, через що тривалості мелодії стають дрібнішими, а розвиток музики динамізується. Епізод зміни настрою на більш веселий зазначений позначкою *Allegretto scherzando*, цей темп зберігається до кінця п'єси. Заданий характер підсилюють стрибки на квінту і сексту. Для подальшого посилення напруги використовуються синкоповані акценти, що справляють враження тріолей, що вклинилися в квартолі. Це створює звуковий та ритмічний ефект дерев'яної тріскачки. Далі подібний ритм імітується у лівій руці та імітує ансамбль ударних інструментів. Розвиток музики досягає кульмінації завдяки динамізації мелодійного варіювання двоголосного поліфонічного матеріалу.

П'єса «Ю Дяо» стала яскравою ілюстрацією та «музичним зрізом живого потоку мелодій Хенані» (Xiaole Li, 2003: 111), нерозривно пов'язаним із китайською культурою та музикою цього регіону. У спонтанності та природності цієї фортепіанної композиції знайшли відображення даосистські ідеї, а також ідеали китайської естетики, де структура включає приклади взаємодії симетрії та асиметрії, регулярності та нерегулярності, а завершеність роботи надає вмиле та гнучке використання китайських ладів, ритмічної формули *баньцзянь Ті*, дисонансів та різноманітних композиційних технік. Твір став ілюстрацією співучості, стислості викладу, раціонального та економного використання виразних засобів у фактурі та музичній мові, що є характерними особливостями у китайських мистецтвах та музиці.

У п'єсі Ван Цзяньчжуна «Сотні птахів славлять Фенікса» (1973) автор звернувся до фортепіанного аранжування класичної сольної п'єси для *суони*, репертуар цього духового інструменту зазнав помітного впливу *юйцзюй*. Звук цього інструменту, який називають також китайським гобоєм, відрізняється

різким, гучним і яскравим звуком. Згідно з легендою, Фенікс (Фен Хуан) вважається королем усіх птахів, самку конкретно називають Фен, а самця – Хуан. Під час приходу весни, місце, де Фенікс змінює пір'я стає священним, тому птахи збираються туди славити Фенікса. Їх пісня передає мелодійні звуки безлічі птахів, їх живий і радісний настрій, атмосферу сільського пейзажу, а також оптимістичний життєрадісний характер. Ван Цзяньчжун багаторазово використовує звукозображальні прийоми, короткі форшлагги і довгі трелі, імітуючи жваву сцену щебетання птахів.

Фортепіанний твір відкривається інструментальним награвом зі знаменитої хенаньської опери «Несучий квітковий паланкін» (*Тай Хуа Цзяо*) (Mengyu Song, 2024: 95). У опері *юйцзюй* тема звучить у виконанні ансамблю духових і ударних інструментів. Далі проводиться мелодія вокальної партії головної актриси «Чжоу Фенлянь, яка сидить у паланкіні», яка стала основою всієї п'єси. Оригінальна мелодія композиції безпосередньо цитується з першоджерела – хенаньської опери. Ван Цзяньчжун підкреслює риси, властиві традиційним операм Хенані: варіантне повторення фраз, пентатонний *е чжи* з додатковими ступенями у вступі та в основній темі, акордові паралелізми з секундами, чистими квартами та квінтами, численні форшлагги та органні пункти.

Композитор розкриває звукові властивості китайської традиційної музики, вдається до наслідування гри на *суоні* та *шені*, а також до імітації звучання традиційних ударних інструментів, зокрема, калатала *банцзи*. Також автор відтворює яскраві та автентичні мелодії співу птахів, використовуючи фортепіанні звуконаслідувальні прийоми. Це не тільки демонструє оригінальний стиль твору, але й підкреслює тембр з фортепіано, що відображає характерний національний колорит, що втілений у звуках західного інструменту.

Композитор приділяє особливу увагу застосуванню ритміки, характерної до народної музики хенаньського регіону. Ритмічні формули у фортепіанній п'єсі включають різні комбінації періодичності та неперіодичності акцентувань на сильну та слабку долі, використання гнучких вільного руху *сань-бань*. Це допомагає рельєфніше виявити риси національного стилю. У фіналі твору

специфічна ритмічна формула і ритмічний прийом повторення однієї і тієї ж ноти або фігури, що часто зустрічаються в китайській музичній драмі, підводять до кульмінації. У фіналі п'єси представлено імітацію звучання китайських ударних інструментів через повторювання і зміну акордів, що дозволяє відчутти акустичний ефект гри на народних музичних інструментах, наслідування ударних прийомів барабанної ритміки.

В циклі «Сюїти місцевих китайських опер» Чжу Сяюя (1991), що є своєрідним триптихом різновидів регіональних китайських драм, остання п'єса «В стилі хенаньської опери» віддзеркалює стилістику *юйцзюй*. Композитор дотримується певних правил – ладовою основою виступає семиступенний пентатоновий звукоряд *f шан* з підвищеним четвертим ступенем *бянь чжі*. В якості метроритмічної основи вибрано специфічний для даного виду музично-драматичного мистецтва ритмічна формула (*баниш*) *ер ба бан*, яка також привносить веселий та енергійний настрій. Заповнення пауз наприкінці вокальних фраз соліста репліками ансамблю, що супроводжує спів, є також характерною рисою *ер ба бан*, яка зустрічається у багатьох зразках традиційної опери Хенані.

Розглянемо також втілення в фортепіанній музиці традиції *Хунаньської опери хуагусі*. Ще одна її назва – «квітковий барабан» – виникла в південно-східній провінції Хунань і набула популярності у всіх містах, округах і районах, таких як Чанша, Юеян, Ханчжоу, Лінлінг, Чанде та Шаоян. Жанр походить від вуличних сцен з народними піснями і танцями – ді хуагусі, що перекладається «яу» – «земля хуагусі» і так звані опери «квітового ліхтаря», що виникли у XVII столітті у середній період правління династії Цін (1644–1911) (Liu, Jie, 2023).

Ранні зразки *хуагусі* зазвичай класифікувати як *сяосі*, мала опера – кумедні сценки за участю двох акторів з амплуа *дань* і *чоу*. Хуагусі є одією з найдемократичніших форм фольклорних вистав на теми з побуту пересічних людей. Тому історично він отримав репутацію «низького» жанру. Літературна мова лібрето опер *хуагусі* дуже проста, доступна широкому колу слухачів, наповнена народним гумором. У Хунані виділяють чотири різновиди наспівів: найбільш ранні – *сяодяо*, *пайцзи*, що містять зразки фольклору південної Хунані,

далоцян – спів у супроводі ударних інструментів (гонгів) та сичуаньські наспіви *чуаньдяо* у виконанні струнно-смичкового інструменту *датун* (Там само).

Звернення традицій хунаньської опери *хуагусі* яскраво відбилося у другій Прелюдії і фузі «Геометричний візерунок» Ван Лісаня з поліфонічної сюїти «Інший пагорб» (1980). Композитор намагався здійснити у своєму творі таку взаємодію китайської культури із західною композиційною технікою, яка би максимально відповідала його власній національно-культурній ідентичності та національним інтересам. Ідея написати прелюдії та фугу в народному стилі з'явилася у автора ще під час навчання у Шанхайській консерваторії. Одним із завдань по поліфонії у час навчання, було написання фути на тему мелодії *хуагу* з Хунаньської провінції (Rongjie Xu, 2010: 37). Ван Лісань не зробив це завдання і той час з невідомих причин. Пізніше композитор відновив розпочату в роки навчання роботу і, через кілька років закінчив цю Прелюдію і фугу.

Поліфонічна діалогія отримала назву «Геометричний візерунок» і стала другою частиною «Іншого пагорба». Саме цей твір став поштовхом для написання інших Прелюдій і фуг в усіх пентатонових тональностях. Ідея надати твору «зорову» програму, пов'язана із зверненням до візерунків батіка – живописного розпису тканини. Цикл написаний в пентаноновому ладі *а-юй*.

У вірші, який Ван Лісань написав для сюїти він виразив захоплення атмосферою святкової церемонії і фестивалю, на якому китайські етнічні меншини, вбрані в барвисті національні костюми, з народними інструментами в руках, співали, грали і танцювали. Щоб достовірно зобразити картину гостинного прийому гостей меншиною *Йі*, Ван Лісань буквально перейнявся духом їх народної музики. Послідовне остинато з простими ритмами в лівій руці і висхідною мелодією в правій руці передає щирі та гостинні почуття в грубуватій, навіть можна сказати, примітивній сільській атмосфері. Особливості національних танців народності *Йі*, зокрема, їх ритм, що відбивався ногами танцюристів, їх рухи, втілені в творі дуже яскраво завдяки послідовному використанню мелодійного художнього оформлення в *Йі*-стилі, заснованому чистих квінтах та малих терціях.

Прелюдія оснований на темі наспіву *хуагусі* – «Квітка і барабан», яка має опорні тони *ля-до-ре-мі-соль*. Навіть зорозво «вибагливі» лінії фактури нагадують візерунки батіка, утворюючи терцові ходи, характерні для наспівів *хуагусі*. Для того, щоб відобразити особливості хунаньського діалекту, композитор додає альтерований тон другої ступені *шан* та четверної ступені *чжі*. Цей прийом імітує висхідні інтонації та специфіку вимови наспівів артистів *хуагусі*, які зазвичай інтонують спів на чверть тону вище діатонічного ладу. В опері *хуагусі* інтонація нагадує короткий форшлаг. Така особливість, пов'язана із використанням у хунаньській опері орнаментованої техніки співу *жуньцян*, яка також відображає характерні риси діалектну вимови в музиці (Liu, Jie, 2023: 21).

В Прелюдії відображені принципи розвитку вокальної партії в хунаньській опері. Форма *АА'А''А'''*, пов'язана із варіюванням, використовується як в Прелюдії, так і в фюзі. Компактна та проста головна тема, представлена на самому початку, використовується потім як мелодійна основа для подальшого варіювання. Завдяки цьому музика стає більш щільною за фактурою та поступово призводить до подальшої динамізації, аж до самої кульмінації в кінці прелюдії. Ця форма широко застосовується в китайському народному танці та вокальній музиці.

Всі варіації, засновані на вступній темі, розвиваються в межах однієї частини. Як правило, тональність, темп та розмір не змінюються. Подібний тематичний розвиток покликаний досягти єдності між обома п'єсами малого циклу. Фуга починається здалеку у гротескному викладі. Основа фуги – тема, заснована чотирма основними тонами – *а, с, gis, е*. В цьому вбачається також спорідненість із мелодійною основою вступної теми прелюдії. Незважаючи на ритмічні відмінності між прелюдією та фугою, п'єси тісно пов'язані тематично.

Своїм твором «Інший пагорб» Ван Лісань кинув виклик традиційному китайському фортепіанному твору, вперше використовуючи іншу творчу основу – китайську філософію, каліграфію, поезію та різні народні елементи. Необхідно відзначити найбільший внесок композитора в китайський фортепіанний репертуар і його роль у розвиток фортепіанної музики в Китаї. Дивовижне

розмаїття творчого світогляду композитора дозволило втілити у фортепіанній сюїті «Інший пагорб» ідею синтезу мистецтв – музики, поезії, живопису, каліграфії. Сюїта Ван Лішаня стала найяскравішим підтвердженням безмежних можливостей їхньої інтеграції (Rongjie Xu, 2010).

Деякі композитори, що народилися у провінції Хунань, оспівували свій рідний край у своїх фортепіанних творах. Так, наприклад, композитор Чу Ванхуа включив національні мотиви своєї рідної провінції у п'єсі «Лісоруб Ліу Хай» з сюїти «П'ять китайських народних пісень» (1977) для фортепіано, засновані на народних піснях із різних областей Китаю. В усіх п'єсах композитор «використовував хроматику та ритмічну різноманітність, щоб варіювати мелодію, поживляючи китайські народні мелодії» (Бай Є, 2014:108).

Головний персонаж п'єси – лісоруб Ліу Хай, який не хоче працювати, а любить співати та грати у лісі. Для створення музичного образу Ліу Хая композитор застосовує матеріал з однойменної опери *хуагусі* на міфологічний сюжет про кохання дроворуба Люхая та його дружини Ху Сюйінг — лисиці-перевертня. Композитор обирає для своєї фортепіанної мініатюри тему популярного у Китаї ліричного дуєту двох персонажів. Чу Ванхуа цитує наспів *чуаньдяо* в *а-юй* ладі, додаючи тони з альтерацією. Такий прийом композитор пов'язує з технікою співу *жуньцян*, що проявляється у використанні мелізматички, в активних коротких форшлагах. Чу Ванхуа посилює оригінальну мелодію, засновану на пентатоніці, дисонуючими інтервалами та ритмічним зміщенням у лівій руці. Мелодія прикрашена секундовими інтервалами, які надають музиці гумористичного відтінку з сільським колоритом. Фактура імітує любовний дует чоловіка та дружини, який супроводжують барвисті інструментальні тембри типового ансамблю *хуагусі*: педальні тони фортепіано наслідують ігровим прийомам *дагуна* і *соні*, у вступі – активно використовуються ударні інструменти.

Ще один відомий китайський композитор, що народився на Хунані, – Тан Дун. Музикант народився 1957 року в місті Чанша, столиці провінції. У дитинстві він був захоплений обрядами і ритуалами місцевого шамана, примітивної релігійної

практики з Стародавнього Китаю, для якої музика є її невід'ємною частиною. Протягом 1966–1976 років, хоча він був захоплений музикою, Тан як і багато інших представників молодого покоління нації того часу, був відправлений сільській місцевості, щоб працювати на полях із фермерами та вчитися значення важкої праці. Протягом цього періоду він записував народні пісні і приділяв значну кількість часу збиранню та вивченню музики в районі Хунань.

Перші фортепіанні твори Тан Дуна були написані 1978 року. Серед них – невелика сольна п'єса «Спостерігаючи за оперою» та масштабний цикл «Вісім спогадів у акварелі». Технічна простота та невеликі розміри п'єс відповідають відкрито доступному характеру опер *хуагу*, передбачає їх включення до навчального фортепіанного репертуару китайських учнів. Так, для своєї фортепіанної мініатюри «Спостерігаючи за оперою» композитор обирає характерний для хунаньської музичної драми пентатоновий лад *юй*, імітуючи звучання таких ударних інструментів, як маленький квітковий барабан *хуагу*, *логу*, тарілки *чао*.

Фортепіанний цикл «Вісім спогадів у акварелі» мав початкову назву «Вісім ескізів з Хунаньським акцентом» і був створений за словами автора, як «щоденник туги», коли він сумував за домом і «жадав народних пісень і насолоджувався спогадами свого дитинства» (цит. за: Xu, Qian, 2018: 33). Цей твір був написаний відразу після Культурної революції, коли західна музика знову стала дозволена в Китаї. Тан Дуна нарешті отримав дозвіл покинути Хунань, щоб навчатися в Центральній музичній консерваторії в Пекіні. У той час Культурна революція закінчилася, і Китай щойно відкрив свої двері для західної культури, включаючи класичну музику.

Назва кожного твору присвячена окремій історії спогадів. Композитор згадував, що багато його творів були засновані на народній музиці провінції Хунань та її автентичній мові (Xu, Qian, 2018: 42). У «Восьми спогадах в акварелі» є чотири частини, які прямо цитують народні пісні, – «Квасоля стакато», «Пастуша пісня», «Блакитна черниця» і «Сліпий дощ» відповідно. В інших мініатюрах композитор написав власні мелодії.

Практично всі п'єси написані в пентатоновому ладі *юй* з характерним для хунаньського народного мелосу варіюванням. У «Вісьмох спогадах в акварелі» Тан Дун застосував політональні сполучення, наприклад, у «Пливучих хмарах». «Нейтральний тон» – це явище в китайській традиції, за якого деякі ноти злегка підвищуються, щоб утворити чвертьтони в межах китайської пентатонної гами. Це поняття було розроблене китайським музикознавцем Лі Мейєм (2001). Він назвав нейтральний тон «спеціальним інтервалом у традиційній народній музиці Китаю, який знаходиться між великим інтервалом і малим інтервалом відносно рівно темперованого строю» (Лі Мей, 2001: 20).

В танці *хуагу*, з провінції Хунань зустрічаються альтеровані тони *шан* і *чжі* пентатонної гами, які на слух не підлягають рівномірній темпеції, тож їх неможливо відтворити на фортепіано, яке є хроматично рівнотемперованим інструментом, Тан Дун «замінив нейтральний тон чверті інтервалу хроматичним тоном» (Ху, Qian, 2018: 40). Наприклад, у п'єсі «Квасолі стаккато» зустрічаються альтеровані тони пентатоніки, такі як четверта підвищена ступінь ладу *гун*, яку можна вважати нейтральним тоном. Подібні приклади можна спостерігати й у «Пастушій пісні», що написана у ладі *а-юй*, але має тони *соль-дієз* і *ре-дієз* як еквіваленти хроматичним замінам підвищених чвертьтонів *соль* і *ре*. *Туо Цян* – мелізматичний стиль співу, його стиль виконання різниться в різних сферах і жанрах народних пісень Хунаня. Він зустрічається у «Пастушій пісні». У циклі композитор передає автентичне звучання, імітуючи традиційні інструменти, такі як *шен* і *бяньчжун*, *чжен*, китайський *гонг*, барабани.

Дослідник Ху Qian (2018) вважає одним з найбільших джерел натхнення композитора його рідну стародавню культуру Сян-Чу провінції Хунань. Найвидатнішою особливістю музики Чу стала єдність співу, танцю та інструментального музикування. Культура Чу романтична, химерна і сповнена привидів. Композитор вважає культуру Сян-Чу своєю корінням. Він впевнений: «Моє розуміння походить від найпримітивнішої культури. Я ніколи не відмовлюся від самобутньої культури. Це сучасний процес, який я часто відчуваю творити через збереження старого» (Там само). «Спогад про дитинство, про

людей, про воду дуже глибоко в моїй пам'яті, він незмивний. Це в моїй крові», (Baolu, 2016: 12) – згадував композитор.

Дитинство композитора пройшло у сільській місцевості Хунань, де ще збереглися тисячолітні шаманські традиції. Ще з молодих років він був впевнений, що незалежно від того, яку він буде створювати музику, «від якої ніколи не зможе позбутися в своїй свідомості, це культура Ву-Нуо, глибоко вкорінена у його розумі» (Ху, Qian, 2018: 33). Стародавня ритуальна культура Ву-Нуо відображена в п'єсі «Стародавнє поховання». Композитор зобразив таємничу сцену через невизначеність тональності і гармонії. Оstinato повторюючихся великих секунд у середньому голосі, викликають образ похоронного маршу та створюють відчуття траурної урочистості. У «Давньому похованні» середній голос імітує гру *бяньчжуна* – давнього китайського ударного інструменту, що складається з набору дзвіночків, виготовлених із бронзи. Найдавніші знайдені артефакти *бяньчжуна* датовані між 6000 і 5000 роками до н.е. Тан Дун доводить, що культура Сян-Чу є основою для його композиторської творчості не лише у циклі «Вісім спогадів аквареллю», а й багато інших композицій, створених під впливом культури Сян-Чу, таких як: мультимедійна постановка «Карта. Концерт для віолончелі, відео та оркестру», струнний квартет «Фен-Я-Сонг», музичний обряд і вистава «Дев'ять пісень», а також камерну музику «Концерт для шести».

Музична мова Тан Дуна, розроблена у «Вісьмох спогадах в акварелі», особливо його використання китайських музичних і культурних елементів, продовжує бути частиною його особистого композиторського стилю в його пізніших роботах. Культура Сян-Чу та Ву-Нуо, сьогодні глибоко вкорінені в інших музичних творах композитора, таких як «Дев'ять пісень», присвячених пам'яті видатного китайського поета Цюй Юаня, який жив у державі Чу під час періоду «Воюючої держави» у стародавньому Китаї, з 340 по 278 рік до н.е. Цей твір є яскравим прикладом музики Тан Дуна, яка наповнена красою природи та таємницями шаманських ритуалів, на які глибоко вплинули культури Сян-Чу та Ву-Нуо.

Таким чином, у фортепіанних творах Тан Дуна важливу роль відіграють

національні елементи. У циклі «Вісім спогадів в акварелі» поєдналися західна композиторська техніка і китайські музичні елементи, провідну роль в яких відіграють традиції хунаньської опери *хуагусі* і китайська оперної драми Нуо. Оцінка взаємного впливу обох культур допоможе сучасному піаністу прийняти рішення щодо інтерпретації виконання, як, власне, циклу «Вісім спогадів в акварелі», так і інших творів в подібному стилі, чи то Тан Дуна, чи будь-якого іншого композитора. Цикл «Вісім спогадів в акварелі» на сьогодні вважається одним з найважливіших творів у сучасному китайському фортепіанному репертуарі.

Висновки до Розділу 2

Через звернення композиторів до національних театральних традицій у піаністичній літературі Китаю сформувався унікальний піаністичний репертуар, зумовлений впливом традиційного музично-драматичного мистецтва на твори для фортепіано. Видатні китайські композитори різних поколінь Цзян Веньє, Чен І, Чжу Сяоюй, Чжан Чжао, Чен Циганг, Чен Пейксун, Цао Гуанпін, Сун Мінчжу, Цзя Дацинь, Гуо Чжіюань, Лі Ціфан, Ван Цзянчжун, Ван Лісань, Чу Ванхуа, Тан Дун та інші втілили у своїй творчості елементи багатовікової традиції національної оперної культури засобами фортепіанного письма. Створення фортепіанної музики різної складності надало можливість її широкого застосування, як у концертній практиці, так і у навчальному процесі. Характерні складові стилю різних регіональних видів китайської опери, таких як: пекінська (*цзинцзюй*), кантонська (*юецзюй*), хенанська (*юйцзюнь*), хунанська (*хуагусі*) сичуанська (*чуаньцзюй*, *гаоцян*), тайванська (*гедзайсі*, *каука*) та ін. – отримали своє відображення на образному, драматургічному, ладовому, мелодійному, інтонаційному, тембровому, фактурному рівнях. Вплив опери на китайську фортепіанну культуру суттєво збагатив метроритмічні засоби виразності фортепіанного мистецтва, суттєво вплинули на формотворчі принципи розвитку музичного матеріалу, його образно-художнє, темброво-фактурне втілення. Багато

фортепіанних творів включають елементи оперної музики, використовуючи нові техніки композиції для представлення традиційної китайської культури, допомагаючи з одного боку зберегти характеристики та чарівність опери, а з іншого, – адаптувати її до розвитку та еволюції музики того часу та сформувати інноваційні форми виконання.

У процесі безперервного розвитку фортепіанної творчості китайські композитори демонструють процес інтеграції елементів національної оперної музики в піаністичне мистецтво, формуючи самобутній унікальний стиль, який ефективно просуває елементи опери, ще більше покращує китайський піанізм та постійно демонструє глибоке значення китайської культури. Це свого роду культурний експорт Китаю в зовнішній світ і спосіб продемонструвати унікальність своєї культури. Сьогодні можна спостерігати зростаючий інтерес у світі до багатовікової традиції китайської опери як скарбниці загальнолюдського культурного надбання, тому дана робота має допомогти майбутньому слухачу та виконавцю фортепіанної музики осмислити та опанувати на високохудожньому рівні фортепіанні твори, в яких тим чи іншим чином втілені традиції регіональних різновидів китайських опер.

ВИСНОВКИ

Китайське музично-драматичне мистецтво — це багата культурна скарбниця, яка відображає чарівність і привабливість національних цінностей Піднебесної. Процес розвитку китайської оперної культури дуже тривалий, він охоплює тисячі років. Багатовіковий шлях розвитку китайської опери створив її унікальний художній стиль, який має свою неповторну специфіку.

Китайська опера — комплексне мистецтво, яке поєднує в собі літературу (проза і вірші), музику (вокал і інструментальна музика), мистецтво, танець і акробатику. Що стосується літературних елементів, то він поєднує в собі поезію, яка виражає амбіції, історію розповіді та розважальний реп; що стосується форм сценічного виступу, то це — спів, акторська гра, декламація та гра, які є різноманітними та інтегрованими, це визначені амплуа Шен, Дан, Цзін, Мо і Чоу, з чітким розподілом характеристик. Однією з властивостей китайської опери є найвищий ступінь синтетизму, який складається з комплексу найскладніших елементів. Зародження та розвиток опери — це процес, у якому багато складових продовжують зближуватися, проникати та впливати один на одне, а також інновувати та змінюватися.

Ще однією властивістю китайської опери є її віртуальна природа. У певному сенсі все мистецтво використовує віртуальні або деформовані засоби для відображення життя, але методи та ступені різні. Китайська опера поступово формувалася та розвивалася в середовищі з низькими матеріальними умовами та відсталою сценічною технологією, у поєднанні з впливом давніх китайських естетичних традицій, які зосереджувалися на прагненні до духовної подібності, вона значною мірою спиралася на використання віртуальних засобів і досягла високого рівня майстерності. Віртуальна природа опери зосереджена у відборі та вдосконаленні життєвих прототипів, захопленні ключових ланок, які найбільше приваблюють аудиторію та викликають резонанс, моделюванні їх через спів, діалог, танець та інші форми. Крім того, віртуальна природа опери також відображається в симуляції географічних середовищ, таких як гори та річки, природних явищ, таких як вітер і дощ, і рухів персонажів. За допомогою

віртуальності опера перетворює обмежену сцену на вільний, плавний і гнучкий простір, дозволяючи яскраво відобразити перипетії сюжету, барвисті сцени та різноманітних персонажів.

Китайська опера суворо дотримується певних правил і традицій. Хоча оперний спектакль пропагує творчість та новаторство, він не може створювати випадкові танці, натомість має певні правила та формати, тобто програми. Програма опери включає не тільки методи виконання та сценарні форми, але також включає різні аспекти, такі як розподіл ролей, музичний спів, грим та костюми. Широке використання формульності сформувало естетичну атмосферу китайської опери, що відображає дійсність, зберігаючи, однак, певну дистанцію від дійсності, є водночас життєвою і прекраснішою за життя. Звичайно, програма опери також є продуктом тривалого розвитку і накопичення, вона постійно оновлюється з урахуванням потреб сценічної діяльності та проривів у художній творчості, витримуючи паритет свободи і правил.

Незважаючи на те, що в історії було багато п'єс із негативним змістом і приниженим духом, головні духовні характеристики китайської оперної культури все ще є позитивними, здоровими та надихаючими, і вони зробили важливий внесок у успадкування та розвиток чудової традиційної культури країни. Китайська опера глибоко вкорінена в суспільному житті та добре спостерігає та виражає життя з моральної точки зору. Повне підтвердження добрих людей і добрих вчинків, багато творів на любовну тематику, що люто критикують і звинувачують феодальну етику, вони відіграли позитивну роль у сприянні свободи думки та звільнення людської природи.

Серед локальних драм, що зберегли свої унікальні особливості, особливе місце посідає Пекінська опера (*цзинцзюй*) – один з різновидів китайського традиційного театрального мистецтва. Її історія налічує понад двісті років. У нинішній час «столична» опера перетворилася на національний символ, що складає самостійну, багатогранну комплексну систему мистецтва. Вона зберігає особливості національної історії та культури, уособлюючи основи традиційної китайської музики, відбиває дух традиційного сценічного мистецтва у всіх її

складових. Разом із «столичною» оперою крізь століття проходять свій шлях розвитку більш ніж триста видів регіональних опер з різних провінцій Китаю, найвагомішими серед яких є: кантонська (*юецзюй*), хенанська (*юйцзюнь*), сичуанська (*чуаньцзюй*, *гаоцян*), тайванська (*каука*), хунаньська (*хуагусі*) опери та інші.

Розуміння сенсу будь-якого різновиду китайської опери пов'язано зі складною системою символів, яку утворюють грим, костюми, акторські амплуа, умовні рухи – жести, танцювальні фігури, акробатика, мистецтво співу та музичний супровід. Оскільки декорації опери зазвичай були мінімальними, зміст сюжету був «закодований» через зазначену символіку, розуміння якої було пов'язано в першу чергу із внутрішнім станом героя. Наприклад, за допомогою гриму створюються різні характери та амплуа героїв. Обличчя персонажів розфарбовуються у різні кольори – білий, червоний, чорний, або навіть комбінується різнокольоровий малюнок. Таким чином, колір віддзеркалює образ персонажу: червоне обличчя характеризує чесного та благородного, біле – у обдурювали, жовте – у хороброго, золотистим розмальовували персонаж бога тощо.

Символічне значення також набувають ролі різних амплуа героїв *хандань*, які відповідають певному соціальному становищу, віку, статі, професії, а також оцінці ролі – це позитивний чи негативний персонаж. Відповідно до гриму і амплуа артисти пекінської опери повинні володіти цілою низкою умовних прийомів сценічного мистецтва, таких як спів, діалог, пантоміма та акробатика. Акторське мистецтво, спів та музичний супровід в оперному спектаклі працюють у постійній взаємодії: «вплив драматичного твору та гри акторів в опері нескінченно зростає завдяки виразній силі музики. І навпаки: музика набуває в опері надзвичайної конкретності та образності» (Лянь Юнь, 2009: 178).

У традиційному спектаклі вокальна партія найбільш яскраво виражає емоції та образ героїв, визначає конкретний стиль драми. Наприклад, основу вокального мистецтва пекінської опери складають кілька стилів співу різних провінцій Китаю, – *анхойського*, *хубейського* та *сичуаньського* (Жуань Юнчень, 2013: 5).

При цьому всі речитативи виголошуються виключно на пекінському діалекті *пін'їнь*. Манера виконання в спектаклі має свою вже усталений стиль, при цьому вона може відрізнятися різноманітністю за мелодикою *цяндяо*, темпом та метром *банцзи* (*банші*), широтою голосового діапазону. Відповідно до використання різних прийомів співу склалися різні різновиди співу, що символічно пов'язані із образним змістом та емоційним станом персонажу. Наприклад, *сіні* зазвичай передавав радісний, пристрасний спів, *ерхуан* – навпаки, відтворював стан туги, суми та гірких згадувань.

Для відбиття певного характеру важливе значення відігравали такі темпоритмічні способи організації музики *банцзи* (*банші*), як *яобань* – змішаний, змінюваний, «коливаючий» рух та *саньбань* – вільний метроритм у співі та інструментальному супроводі. Зазвичай в швидких темпах обирали однодольні метри, майже ніколи – тридольні. Темпових позначок в партитурах не робили, ці вказівки замінювали різні види *банші* – *яобань*, *ерлю*, *куайбань*, *люшуй*, *маньбань*, *саньбань* та ін.

Зазвичай в оперному спектаклі персонажі застосовували сольний спів, речитативи і розмовну мову. Сцени з повсякденного життя супроводжували розмовні діалоги. Спів в опері з'являвся лише тоді, коли для мови не вистачало змістовного навантаження для вираження емоційного наповнення – в моменти найвищого проявлення почуттів, в найбільш насичених емоційністю сценах. Співати у низькому регістрі вважалося не красиво, тому основною формою вокалу в пекінській опері стала арія *цзинцзюй*, що відрізняється різким звучанням та високою теситурою. Така техніка співу відповідає манері *цзясан* – «штучне горло, яке затискається», та *чженьсан* – «справжнє горло», коли затиск менший, але звук дуже високий і різкий. Провідним інструментом, що підтримує спів в аріях, виступає скрипка *цзінху*, звук якої також відрізняється фальцетопронизливим тембром. Це обумовлено естетичними уподобаннями китайців та їх традиційними уявленнями про прекрасне (Чжан Чжень Мін, 1985). Декламація, що застосовувалася в опері поділялася на римовану *юнбай* та розмовну *цзінбай*, що була більш близькою до звичайного висловлення, але також римована.

Музичний супровід традиційного спектаклю здійснювався оркестром або ансамблем інструментів. Зазвичай такий колектив складав з восьми музикантів, що також відбивало символічний сенс, оскільки *ба* – цифра вісім – в Китаї вважається найщасливішою. В супроводі опери брали участь такі інструменти: струнно-смичкові *арху*, *цзіньху*, триструнна гітара *сяосаньсянь*, духові – гобой *сона*, поперекова бамбукова флейта *цюйді*, ударні – церемоніальний барабан *таньгу* і малий дерев'яний *баньгу*, тріскачки *пайбань*, великий гонг *дало* та малий гонг *сяоло*. На сучасному етапі музичний супровід спектаклю може буди розширений за рахунок таких інструментів, як *піба*, *шен*, установка з гонгів *юнло* та ін. В залежності від того, яку сцену супроводжував оркестр, його склад змінювався. Так, звичайним сценам *веньчан* з аріями акомпанували струнні та духові інструменти, батальні та войовничі сцени *учан* найчастіше супроводжували ударні інструменти.

Останніми роками з постійним розвитком культури сучасні форми мистецтва зазнали карколомних змін у порівнянні з традиційним мистецтвом. Багато діячів культури та мистецтва активно досліджують органічну інтеграцію традиційної оперної культури Китаю у сучасний світ. Традиційний китайський національний дух, успадкований в опері, її унікальна форма вираження привернула увагу багатьох людей. З поширенням опери серед публіки люди почали думати по-новому: як органічно поєднати традиційні культурні форми з розвитком нової епохи, як інтегрувати гуманістичні цінності та глибокі конотації, наділені традиційною культурою, як реконструювати художні характеристики, які потрібно відобразити, за допомогою сучасних технологій тощо.

Протягом ста років існування фортепіанного мистецтва в Китаї зусиллями багатьох композиторів елементи традиційної оперної культури органічно інтегрувалися у фортепіанні твори. Митці різних поколінь – Цзян Веньє, Чен І, Чжу Сяюй, Чжан Чжао, Чен Циганг, Чен Пейксун, Цао Гуанпін, Сун Мінчжу, Цзя Дацунь, Гуо Чжіюань, Лі Ціфан, Ван Цзянчжун, Ван Лісань, Чу Ванхуа, Тан Дун – втілили стилістичні впливи регіональних китайських опер у фортепіанних жанрах мініатюри, циклу, варіацій, концерту. Однією з основних точок перетину

китайського та західного мистецтва став пошук спільних естетичних настанов. Універсальність фортепіано дозволила віддзеркалити звуковий образ китайської опери як синтетичного явища у всій сукупності його компонентів. Створення музичного образу певного персонажу китайської драми (сюжету фортепіанних п'єс) відбувалося за рахунок мелодики вокалу та декламації, звуконаслідування тембрів китайських інструментів. Але таке втілення не є прямим перекладенням музичного супроводу опери. Фортепіано – багатоголосний інструмент, який здатен втілити цілий «музичний театр» у своєму звучанні. Щоб досягти наслідувального ефекту і передати драматичні характеристики, до одноголосної мелодії необхідно додавати інші голоси музичної тканини, партія акомпанементу має власне гармонічно забарвлення.

Наведені фортепіанні твори китайських композиторів широко демонструють застосування елементів різних видів китайської опери як втілення національного стилю. Самобутність фортепіанних творів обумовлена впливом пісенного та інструментального фольклору китайських провінцій, регіональних театральних традицій. При всій неповторній своєрідності кожного локального оперного жанру можна віднайти загальні риси втілення театральної традиції в китайських фортепіанних творах.

Проаналізовані фортепіанні твори китайських композиторів широко демонструють застосування елементів різних видів китайської опери як відбиття національного стилю. Їх самобутність обумовлена впливом пісенного та інструментального фольклору китайських провінцій, регіональних театральних традицій. Основними складовими їх прояву стала пентатонова ладова основа, структурна послідовність традиційних розділів *банцзи* (*банші*) та їх темпоритмічна організація, втілення типових характеристик стилів співу *сіні* та *ерхуан* (пекінська опера *цзинцзюй*), *гаоцян*, *куньцян*, *піхуанцян* (сичуанська опера *чуаньцзюй*), *гаоцян* та *банцзицян* (хенаньська опера *юйцзюй*), вокальних технік *шуймо* та мелодико-інтонаційних формул *цюпай* (опера *Кунцзюй*), принципів варіювання *банцян* основних тем – *дуобан*, *юаньбан*, *ерліу*, *куайбан*, *манбан*, *даобан*, *яобан*, наслідування ігрових прийомів китайських інструментів, що

супроводжують спів та інші сцени, образи головних персонажів та їх специфічне віддзеркалення через мистецтво співу, рухів, зміну масок, костюми. Практично у всіх розглянутих творах присутній характерний для народного мистецтва принцип варіювання, який зазвичай відрізняється багатством динаміки і артикуляційних прийомів, що дозволяє успішно розвивати культуру звуковидобування піаніста, розширювати звукову палітру.

Композитори використовують елементи регіональних опери як фрагментарно («Дуо I» Чен I, «Моменти з пекінської опери» Чен Циганга), створюючи образ одного інструменту засобами ритму та відповідності лінгвістичним тонам китайських слів («Маленький пекінський гонг» Чен I), так і намагаються відтворити послідовність розділів, що утворюють цілий спектакль («Піхуан» Чжан Чжао). У деяких творах (наприклад, «Дуо I» Чен I) використані обидві скарбниці китайської культури – традиційна народна музика та мистецтво пекінської опери. Завдяки поєднанню європейських композиційних технік та елементів пекінської опери у фортепіанних п'єсах пов'язані елементи східної та західної культури. Виникають специфічно різноманітні види фактури, що спираються на традиції опери. Фортепіано, імітуючи звучання ударних і струнних інструментів, які беруть участь в операх, відтворює характерні звукові ефекти й ритми. У творах відображені яскраві згадки та враження від театральних вистав, що виявляються в назвах фортепіанних п'єс, у тому числі посилення ролі ударних інструментів, що характерно для традиційних опер. Відображення глибокого змісту стародавньої культури Китаю відбувається за допомогою сучасних технік і прийомів розвитку.

Головні завдання, що будуть поставлені перед виконавцем фортепіанних творів, що наслідують традиції китайського театального мистецтва, це – висока професійність, та відтворення задуму композитора. Однак, представнику іншої національності треба буде освоїти принципи національної інтонаційної природи різних діалектів музично-драматичного мистецтва Піднебесної, темброву палітру китайських інструментів та світоглядні філософські установки. Все це буде впливати на вибір виконавських засобів виразності, динаміки та агогічних

нюансів, артикуляції, педалі тощо.

Своєрідність ладо-інтонаційної і ритмічної організації представлених творів висуває перед піаністом певні завдання. У більшості п'єс присутній характерний для народного мистецтва принцип варіювання. У сфері виконавської техніки це втілено в різноманітності динамічних і артикуляційних прийомів, володінні звуковою палітрою, тембровими та педальними можливостями інструменту. Змінний метр та вибаглива ритміка, характерна для вільного викладу кантонської музики, висувають до піаніста вимоги гнучкого володіння агогікою. Деякі технічні труднощі обумовлені особливостями пентатоніки, що відбивається на аплікатурі, яка будується на специфічних формулах пальцевої техніки. Важливо вміти зіставляти різні звукові шари фактури, вести інтонаційні сполучення, відчувати час в побудові музичних фраз, точно педалізувати. Всі вище названі завдання повинні слугувати головній меті виконавця – створенню музичного образу та розкриттю художнього задуму твору. Осягнення концептуальної спрямованості і жанрово-стильової новизни композиторських творів сприятиме пропаганді і впровадженню на концертну естраду досліджених в роботі творів.

Вивчаючи специфіку найбільш значущих китайських регіональних опер, піаніст-виконавець не повинен вдаватися до поверхневого копіювання. Робота над фортепіанними творами на теми китайських опер є не просто освоєнням нових музичних елементів, а зануренням у багатовікові культурні коди, де кожен звук, пауза, жест мають семантичне навантаження. Умовою фортепіанної інтерпретації творів театральної семантики є культурний контекст як розуміння взаємодії музики зі звичаями, уявленнями людей, мовними особливостями, філософією та локальною історією Китаю. Необхідно засвоїти світоглядні філософські установки, темброву палітру китайських інструментів. Все це свідомо має впливати на вибір виконавських засобів виразності. Все це свідомо має впливати на вибір виконавських засобів виразності.

Основні філософські ідеї китайських опер так чи інакше пов'язані з даосизмом, конфуціанством і буддизмом, хоча вони далеко не завжди лежать на поверхні. Структура опер часто будується на гармонії та протиріччях, що відображає принцип контрасту *інь-ян*. Так, наприклад, у *Куньцзюй* паузи між фразами символізують «порожнечу», що дає сенс звуку, у *Пекінській опері* для утримання уваги глядачів постановники використовують переходи від «громадянських» сцен до «військових». Мелодії *Шаосинської опери*, натхненні краєвидами річки Янцзи, сягають даоської концепції «природності», «споглядальності». Піаніст, який розуміє сенси драматичних образів, вибирає відповідні засоби виразності та реалізує їх через технічні прийоми – у першому випадку акценти на ферматах, делікатну педалізацію, у другому – контрастне чергування *legato* та *staccato*, або «плинну» артикуляцію у третьому.

Читання перекладів лібрето, аналіз їхнього зв'язку з класичною поезією також дозволить поринути в образний світ китайської драми. Так, наприклад, у романтичній арії з «Півонів альтанки» фортепіано наслідує китайську цитру *хуцзинь*, і тут важливо відчувати деяку «недоговореність», глибокий підтекст, ухиляння від прямолінійності. Розповідаючи про безсмертне кохання Ду Лінян і Лю Менмея, автор поеми говорить про нього як про «квітку, що розквітає в снігу» (Тан Сяньцзу) і піаністу важливо передати цю поетичну метафору через контраст «тепліх» прикрас та «холодних» гармоній.

Драматургія китайських регіональних опер сповнена алюзій на сакральні дії – обряди жертвопринесення, шаманські занурення у транс, ритуали поховання. У операх *Хебей банцзи* це знаходить свій відбиток у сценах жертвопринесення та закликів дощу, у сценах народних свят врожаю, коли використовуються ритмічні формули ударів у барабани. Піаніст може передати цю атмосферу, наслідуючи таємничі ритм гонгів, через відлуння октав, повторюючи їх басовому регістрі. Втілення традицій *Сичуаньської опери*, яка славиться технікою зміни масок *бяньлянь*, можливо, вимагатиме від піаніста різких змін фактури і динаміки, наприклад, переходів від щільних акордів до прозорих унісонів.

Китайська драма наповнена міфами, легендами, переказами. Одна з них,

«Легенда про Білу Змію» з репертуару *Шаосинської опери*, розповідає історію кохання, яке подолало межу між світом чарівництва та реальності, що позначилося в музиці синтезом пентатоніки та хроматики. Розуміння зв'язку *Хенаньської опери Юй* з аграрною культурою та селянським побутом дозволить зрозуміти її циклічні ритми, серед яких домінує *юйбань*. Ця селянська логіка, пов'язана з «круговим», «сезонним» землеробським уявленням про час, дозволить піаністу уникнути монотонної ритмічності виконання. Послухавши хоча б одного разу гучні голоси вокальних партій *Юй* із раптовими стрибками між регістрами від грудного голосу до фальцету, контрастні зміни темпу в переходах від повільних ліричних арій до швидких драматичних сцен, піаніст достовірніше зможе передати драматизм і конфліктність музичного матеріалу.

Підсумовуючи, виділимо ключові аспекти, які мають значення для виконавської практики. Основою фортепіанної інтерпретації є культурний контекст як розуміння зв'язку музики зі звичаями, уявленнями людей, мовними особливостями, філософією та локальною історією. Щоб імітувати автентичне звучання національних інструментів, музикант повинен оволодіти специфічними технічними прийомами, щоби передати нехарактерну для фортепіано мікрохроматику (через використання педалі, вібрато і *glissando* для імітації «ковзаючих» тонів), ритмічної гнучкості (*rubato* і синкопування для передачі, наприклад, мовної інтонації, або ритмічних кліше у різних операх *баньцзи*, в тому числі, *пекінській опері*), характерною тембровою палітрою (наприклад, звучання *цзинь* або *піби* можна наслідувати, використовуючи арпеджіо та кластери).

Отже, регіональні китайські опери пропонують піаністу невичерпне джерело натхнення, але їх інтерпретація вимагає від виконавця ролі не тільки музиканта, а й культурного посередника. Успіх виконання таких творів визначається здатністю піаніста переосмислити традицію через призму фортепіанної естетики, створюючи діалог між Сходом та Заходом, минулим та сьогоденням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бай, Є. (2014). Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознавства: Харків. 198 с.
- Безбородько, О. (2023). Національний образ фортепіано. *Fine Art and Culture Studies*. Issue 3. P. 3–10.
- Білоус, В. П. (2005). Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис... канд. мистецтвознав. К., 17 с.
- Бодіна, О. (1975). Творча природа музичного виконавства: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.02; Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. К. 24 с.
- Борисенко, М. Ю. (2005). Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Харків. 20 с.
- Ван, Те (2008). Явище національного стилю в контексті музичної поетики опери проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : Одеса,. 17 с.
- Вей, Дзюнь (2006). Жанрова система народно-пісенної культури Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ. 17 с.
- Веркіна, Т. Б. (2008). Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Одеса. 20 с.
- Ву, Гуолінг. (2006). Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці 19-20 століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавець. Одеса. 16 с.
- Горюхіна Н. А. (1985). Нариси з питань музичного стилю та форми. Київ : Муз. Україна.
- Ін, Сяо (2018). Китайська фортепіанна обробка: концепція виконавської естетики. URL:
<http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/512/Kitayskaya%20fortepiannaya.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Касьяненко Л. О. (2003). Робота піаніста над фактурою: посібник з вивчення

- виконавською інтерпретацією фактури фортепіанного твору. К. НМАУ.
- Катрич, О. Т. (2000). Індивідуальний стиль музиканта–виконавця (теоретичний та естетичний аспекти). дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ.
- Катрич, О. (2000). Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). К. ; Дрогобич : Відродження. 100 с.
- Копелюк О. (2019). Феноменологія стилю як музикологічний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей. Вип. 55. Харків : ХНУМ. С. 7-21.
- Коханик І. М. (2017). Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. муніципальна академія імені Р. М. Глієра. Київ, Вип. 55. С. 70–81.
- Лі Мін. (2019). Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень: дис. ... кандидата мистецтвознавства (доктора філософії). Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Лі, Юнь. (2017). Фортепіанне аранжування в історії китайської музики. URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-5/33-li-yun.pdf>
- Лі, Юнь. (2019). Фортепіанна творчість Ван Цзяньчонга в контексті національних традицій і сучасного музичного мислення: дисертація кандидата мистецтвознавства. 246 с.
- Лу, Цзе (2017). Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI ст.: дисертація кандидата мистецтвознавства. Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка. 244 с.
- Лю Кетін. (2017). Сучасна фортепіанна школа Тайваня в аналогіях до європейського мистецтва XX століття: дисертація кандидата мистецтвознавства. Одеська національна музична академія музики імені А.В.Нежданової, Одеса.
- Лянь Юнь. (2009). Пекінська опера як музично-естетичний феномен: дисертація ... кандидата мистецтвознавства. Харків: Харківський державний університет ім. І. П. Котляревського.

- Ма, Сінсін (2018). Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології): дис. ...канд. мистецтв. Одеса.
- Малий, Д. М. (2018). Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.: дис. канд.мистецтвознав. Харків.
- Москаленко, В. (2008). Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. Часопис національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: науковий журнал. № 1. К.: НМАУ. С. 106–112.
- Москаленко, В. Г. (2013). Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ: Нац. муз. акад.. України ім. П. І. Чайковського, 134 с.
- Москаленко, В. (2001). Музичний твір як текст. Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: зб. ст. К.: [б.в.], Вип. 7. С. 3–10.
- Москаленко, В. (1994). Творчий аспект музичної інтерпретації. К.: Муз. Україна. 205 с.
- Москаленко, В. Г. (1988). Творчий аспект музичного стилю. Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра, Вип. 1 С.87-93.
- Муляр, А. П. (2022). Фортепіанно-виконавська інтерпретація як когнітивний феномен (на основі підходів сучасних українських музикознавців). Музичне мистецтво і культура, 1(35), 121-134.
<https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-10>
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, Факт, 576 с.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, Вип. 10. С.180-198.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості ХХ — початку ХХІ ст.) : дис. ... доктора мистецтвознав. Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Харків.

- Ніколаєвська, Ю. В. (2021). Нові виміри музикознавства XXI століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Вип.131. с.8-25.
- Опарик, Л. М. (2007). Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Л., 20 с.
- Потоцька, О. (2012). Стиллова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ...канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса. 239 с.
- Приходько, В. І. (1997). Музична фактура та виконавець. Фоліо, Харків. 206 с.
- Рябуха Н. (2014). Звукообраз у виконавському мистецтві (етимологічний дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 71–84.
- Сун Мейсюань. (2024). Взаємодія жанрової та виконавської стилістики в фортепіанних творах китайських композиторів: дисертація... доктора філософії. Харків: Харківський національний університет імені І.П.Котляревського.
- Сун Н. (2021). Вплив японської музичної освіти на становлення тайванських композиторів. Science and education: problems, prospects and innovations. Proceedings of the 10th International scientific and practical conference. CPN Publishing Group. Kyoto, Japan. P. 422-426.
- Сун Н. (2022). Генеза тайванського фортепіанного мистецтва: історико-культурний контекст. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. ст. Вип. 63: Харк. нац. ун-т. мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. С.52-74. DOI 10.34064/khnum1-6303.
- Сун Н. (2023). Шляхи розвитку фортепіанного мистецтва Тайваню: дисертація доктора філософії. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків.

- Сухленко, І. Ю. (2017). Твір композитора у виконавській практиці: тотожність/ідентичність-відкритість-цілісність. Аспекти історичного музикознавства: збірник наук. ст. ХНУМ імені І.П.Котляревського. Вип. X. С. 169-180.
- Тимофеева К. В. (2009). Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків.
- У, Юйян (2021). Семантика моторності у фортепіанній музиці: жанрове походження та стильова еволюція. Музичне мистецтво і культура, 2 (31), 187-197. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-15>
- У, Юйян (2023). Фортепіанно-виконавська творчість як процес інтерпретації у світлі теорії художньої цілісності: дис.... доктора філософії за спеціальністю 025 – музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені О.В. Нежданової, Одеса.
- У, Юйян (2022). Художня цілісність музично-виконавської інтерпретації та семантика фортепіанного звучання. Музичне мистецтво та культура. Вип. 1. Кн. 1. С. 125-136.
- Фекете, О. В. (2009). Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків. 20 с.
- Фен, Їжань (2022). Становлення та розвиток фортепіанної школи Китаю ХХ – початку ХХІ століть у проекції діалогу культур: дис..... доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів.
- Хуан, Чжулін (2008). Відображення філософської категорії «Чі» в фортепіанній музиці Китаю. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти : зб. наук. пр. Харків, Вип. 21. С. 109–116.
- Хуан, Чжулін (2009). Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї: дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків: ХДУМ імені І.П.Котляревського.
- Цінь, Тянь. (2012). Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків.

- Чень, Жуаньсюань (2014). Імпресіонізм у фортепіанній музиці китайських композиторів: дисертація ... канд. мистецтвознавства: Харків.
- Чжан Гуанцзянь. (2020). Проблеми інтерпретації фортепіанних творів Чжан Чжао (на прикладі фантазії «Піхуан»). Аспекти історичного музикознавства. Вип. XXI. Харків : ХНУМ. С. 230-247.
- Чжан Єінь. (2010). Фортепіанне мистецтво Тайваню: історія, теорія, практика: магістерська робота. Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, Харків.
- Чжао, Юе (2023). Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці XX - початку XXI століть: дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії. Суми.
- Чернявська, М. (2015). Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. ст. Вип. 44: Харк. нац. ун-т. мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. Вид-во «С. А. М.». С.128-140.
- Чернявська М.С. (2020). Інструктивний репертуар в програмах студентів кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І.П. Котляревського. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 57. Харк. нац. ун-т. мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків. С. 297-308.
- Чернявська, М. С., Тимофєєва, К.В. (2022). Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Вип. XXIX. Харків. нац. Ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ. С. 43-67.
- Шаповалова, Л. (2010). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, Вип.29. С.549-565.
- Шаповалова, Л. В. (2008). Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра. Київ. 34 с.
- Шаповалова, Л. В. (2007). Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії у музичній творчості. Харків. 292 с.

- Шип, С. В. (1998). Музична форма від звуку до стилю. К. : Заповіт, 368 с.
- Шукайло, В. (2004). Педалізація у професійній підготовці піаніста. Харків : Факт, 158 с.
- Шукайло, В. Ф. (2017). Шлях до майстерності піаніста : навч.-метод. посіб. Запоріжжя : Запоріз. нац.ун-т, 206 с.
- Ян, Веньян (2017). Категорія піанізму у контексті виконавської типології фортепіанної творчості. Дис. ...канд. мистецтвознав.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса. 191 с.
- Ян, Веньян. (2011). Про значення національного стилю у розвитку музичного виконавства: до постановки питання. Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса,. Вип. 12. С. 362 — 371.
- Янь, Чжихао (2018). Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів XX – початку XXI століть. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17. 00. 03 – Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, 212 с.
- Aaron, Y. (2020). Gezai opera. <https://xiquopera.wordpress.com/2020/04/14/gezai-opera-%E6%AD%8C%E4%BB%94%E6%88%8F/>
- Arrangement (1969). Harvard Dictionary of Music. 2nd ed., Revised and Enlarged. Cambridge, Massachusetts. P. 56.
- Bai, Ye (2018). Conceptual Models of Chinese Piano Music Integration into the Space of Modern Music. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 49, No. 1 (June 2018), P.137-148. <https://www.jstor.org/stable/26844635>
- Baolu, Chen M. M. (2016). Tan Dun's Eight Memories in Watercolor, Op. 1. Strategies for Pianists and a Version. D. M. A. Document. The Ohio State University. 84 p.
- Bian, Meng (1994). Forming and Development of Chinese Piano Culture. Beijing: Huayue Publisher.
- Biang, Meng (1996). The Formation and Development of China's Piano Culture.

- Beijing, Hua Xia Press, China.
- Chang Hsun-Yin. (2016). A Study of Selected Taiwanese Pedagogical Solo Piano Music of the Twentieth Century. (D.M.A. Diss.). University of Northern Colorado. Greeley, Colorado.
- Chang, Jingyi. (2000), The Surging Emotions – An Interview with Professor Chen Peixun, *Piano Artistry*, 3, P. 4-8.
- Chang, P. M. (1995). Chou Wen-chung and His Music: A Musical and Biographical Profile of Cultural Synthesis: Ph. D. diss.; Univ. of Illinois at Urbana-Champaign. 250 p.
- Chao, Che (2021). Lan Lan's musical-performing style: specifics, phases of formation. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 178 p.
- Chao, Hui-Hsuan. (2009). Musical taiwan under japanese colonial rule: A historical and ethnomusicological interpretation: : PhD. diss. (Music: Musicology) in The University of Michigan.
- Cheng, Mengwei; Botian, Pang; Xiaoxuan, Zeng; Weifeng, Xu; & Yuan, Chang (2022). Integration of the Traditions of Folk-Instrumental Art into the Works of Chinese Composers of the 20th and 21st Centuries. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* 14 (2). P. 1-16.
- Chen, Xi (2012). Chinese piano music: an approach to performance: Doctoral Dissertations. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.
- Chen, Yi (2002). Tradition and Creation. *Current Musicology*. Columbia University in the City of New York,. Special Issue. P. 6.
- Chen, Dongmin (2023). A Pedagogical Analisis of Zhao Zhang's Pi Huang: Representing Peking Opera On The Piano: D.M.A. diss. University of North Texas [USA].
- Chen, Qigang. (2010). *Er Huang*. Concerto in C for piano and orchestra [Note]. London: Boosey & Hawkes.
- Chen, Qigang. (2000). *Instants d'un Opéra de Pékin*, for piano [Note]. Paris: Gérard

Billaudot Éditeur.

Chen, Yi. (2000). Duo Ye for Piano [Note]. Published by PRESSER.

Cheng, Peng (2006). Chinese traditional modal system and its application in the 20th century: a study. 104 p.

Chew, Elaine. (2020). Contemporary Chinese Piano+ [cit. 10-04-2023]. Available at: <https://soundcloud.com/elaine-chew/sets/contemporary-chinese-piano>

Chen, Xi, (2012). Chinese piano music: an approach to performance. LSU Doctoral Dissertations. 101 p. [cit. 20-03-2023]. Available at: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/2153

Chi Lin. (2002). Piano teaching philosophies and influences on pianism at the central conservatory of music in Beijing, China. A Monograph: Central Conservatory of Music, Beijing, China, 96 p.

Chernyavska, M. (2020). Chinese Piano Music in Ukraine: Methodology of Scientific and Pedagogical Approaches. Topical issue of general and musical pedagogy: monograph edited by Prof. Oleh Mikhailychenko, compiled by Doc. Anatolii Martyniuk. Beau Bassin / Germany: A V Akademikerverlag.. P. 178 – 192.

Chernyavska, Marianna; Ivanova, Iryna; Timofeyeva, Kira; Syriatska, Tetiana; Mits, Oksana (2023). Artistic energy of the performers in the mirror of their repertoire preferences. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. Volume 68 (LXVIII), Special Issue no. 2. P.165-179. DOI: 10.24193/subbmusica..spiss2.10

Chernyavska, Marianna; Meixuan, Song; Rui, Peng (2023). Ways of forming performing stylistics in the historical dynamics of Chinese piano art: AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. Volume: 13 Issue: 2 Pages: 207-211. Special Issue: XXXV. https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130235/papers/A_37.pdf (Web of Science) <https://doi.org/10.33543/j.130235.207211>

Clarke, E. (1987). Levels of structure in the organization of musical time. *Contemp. Music Rev.* 2:211–238.

Davies, S. (1988). Transcription, Authenticity and Performance. *British Journal of Aesthetics*. № 28/3 (Summer). P. 216—227.

- Everett, U. Yayoi (2021). From Exoticism to Interculturalism: Counterframing the East-West Binary. *Music Theory Spectrum* 43 (2). P. 330-338.
- Gabrielsson, Alf (1999). The Performance of Music. *The Psychology of Music. Cognition and Perception (Second Edition)*. pp. 501-602.
- Govorukhina, Nataliya; Smyrnova, Tetiana; Polska, Iryna; Sukhlenko, Iryna; Savelieva, Ganna (2021). Style as a Topical Category of Modern Musicology and Music Education. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*. Vol. 66. Issue 2, pp. 49-67.
- Gu Shiqi. (2020). The Influence of Chinese Culture, Nature, and Western Music in Pi Huang (1995) and Nature No. 1 (2019), Piano Solos by Zhao Zhang. Doctoral dissertation, University of Arizona, Tucson, USA.
- Halsen, Elizabeth (1966). *Peking Opera: a schort guide*. London: Oxford University Press.
- Han Kuo-Huang. (2001). Taiwan: Western Art Music. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan, P. 910.
- Henderson, MT. (1936). Rhythmic organization in artistic piano performance. *Objective Analysis of Musical Performance*, Vol. 4.(ed. CE Seashore) Iowa City:Univ. Iowa Press, 1936, pp. 281–305.
- Ho, E (1997). Aesthetic Considerations in Understanding Chinese Literati Musical Behavior. *British Journal of Ethnomusicology* 6. P. 35-42.
- Howard-Jones, Evelyn. (1935). Arrangements and Transcriptions. *Music and Letters*. Vol. 16, № 4 (october). P. 305-311.
- Hsieh Hsiao-Mei. (2010). Music from a Dying Nation: Taiwanese Opera in China and Taiwan during World War II. *Asian Theatre Journal*, Vol. 27, No. 2, P. 269-285. <https://www.jstor.org/stable/25782120>
- Hsu Tsang-Houei, Cheng Shui-Cheng. (1992). *Musique de Taiwan*. Paris: Edition Guy Tredaniel, 1992.
- Jin, Jiang (2009). *Women Playing Men: Yue Opera and Social Change in Twentieth-Century Shanghai*. University of Washington Press. 352 p.
- Kang, Le. (2009). The Development of Chinese Piano Music. *Asian Culture and History* 1, no.2 (July 2009): 18-33.

- Kim, Jin-Ah. (2015). Cultural Transfer as a Branch of Research for Music Sociology and Music Anthropology. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* Vol. 46, No. 1 (JUNE 2015), pp. 43-53.
- Kosta, Katerina; Ramirez, Rafael; Bandtlow, Oscar F.; Chew, Elaine. (2016). Mapping between dynamic markings and performed loudness: a machine learning approach. *Journal of Mathematics and Music* 10 (2) SI, 149-172.
DOI 10.1080/17459737.2016.1193237
- Kouwenhoven, Frank (2001). Meaning and Structure - The Case of Chinese qin (zither) Music. *British Journal of Ethnomusicology* 10, no.1, pp. 39-62.
- Kuo, Chih-Yuen. (1996). *Children's Piano Pieces*. Taipei: Yueyun Publications.
- Kuo, Tzong-Kai. (1987). *Chiang Wen-Ye: The Style of his Selected Piano Works and A Study of Music Modernization in Japan and China*: D.M.A. diss. The Ohio State University.
- Lam, J. (2008) *Chinese Music and its Globalized Past and Present*. URL: <http://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol21/iss1/9>.
- Lei, Weng (2008). *Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works*: D.M.A. diss. ; Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati [USA]. 76 p.
- Lewis, M. Paul (ed.) (2009). *Chinese, Yue. Ethnologue: Languages of the World, Sixteenth edition. Ethnologue: Languages of the World. Publisher Place: Dallas. SIL International.*
- Li, Jingbei (2019). *The Preludes in Chinese Style: Three Selected Piano Preludes from Ding Shan-de, Chen Ming-zhi and Zhang Shuai to Exemplify the Varieties of Chinese Piano Preludes*: D.M.A. diss. The Ohio State University. 85 p.
- Li, Mei (2000). *Musical Temperament Analysis of Neutral-Tone in Chinese Traditional Music*. 中央音乐学院学报 [*Journal of the Central Conservatory of Music*] no.3 : 28-35.
- Li, Xiaole. (2003). *Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models*. D.M.A. diss. University of Hawai Library, USA. 380 p.

- Li, Yannan. (2012). Cross-Cultural Synthesis in Chen Qigang's Piano Composition *Instants d'un Opéra de Pékin*: D.M.A. diss. The University of North Carolina at Greensboro in Partial Fulfillment.
- Li, Ying (2014). The Research of Sorcery Colors in Tan Dun's Music. MM diss., Shandong University.
- Lin, He-Yi. (2000). Taiwan Ketsaihsi [Taiwan Opera] (Taipei: Government Information Office, 2000).
- Liang, Xinyi (2023). Piano Transcriptions of Chinese Traditional Music from the Cultural Revolution Period: Political Constraints, Artistic Freedom and Implications for Performance. PhD thesis, University of Sheffield.
- Liu, Jie (2023). Refrancing regional opera traditions in piano works by chinese composers of the 20th–21st centuries. PhD thesis.
- Liu, Shao-Shan. (1998). Chiang Wen-Yeh: An Overture With an In-Depth Analysis of his Masterwork Folk Festival Poem: D.M.A. diss. The University of Texas at Austin.
- Madsen, Soren Tjagvad & Widmer, Gerhard (2006). Exploring pianist performance styles with evolutionary string matching. *International journal on artificial intelligence tools* 15 (4) Aug. pp. 495-513.
- Martienssen C. A. (1930). *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Leipzig : Breitkopf & Härtel. 251 S.
- Min, Tian. (2012). *Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage: Chinese Theater Placed and Displaced*. Springer.
- Myers, John. (1992). *The Way of The Pipa: Structure and Imagery in Chinese Lute Music*. Ohio: Kent State University Press, 1992.
- Palmer, C. (1989). Mapping musical thought to musical performance. *J. Exp. Psychol.: Hum. Percept. Perform.* 15:331–346.
- Palmer, C. (1997). Music performance. *Annual Review of Psychology* 48(1). P. 115-138. DOI: 10.1146/annurev.psych.48.1.115
- Qiao, J. (1999). *Chinese Music*. Beijing : Culture and Art Pub. House. 75 p.
- Ruan, Yongchen (2013). *Peking Opera as a Synthetic Stage Performance*. Dissertation

in Theatre Arts.

Rongjie, Xu (2010). Innovation and Tradition in Lisan Wang's Piano Suite Other Hill: DMA diss., University of Nebraska.

Seashore, CE, ed. (1936). Objective Analysis of Musical Performance, Vol. 4. Iowa City: Univ. Iowa Press.

Seashore, CE. (1938). Psychology of Music. New York: McGraw-Hill.

Shaffer, LH; Todd, NP. (1987). The interpretive component in musical performance. See Gabrielsson 1987b, pp. 139–152.

Shen, Chia-Ching (2011). Asian Inspiration: Chinese Influences in the Solo Piano Music of Chen Yi. The Florida State University. [https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:253994/data stream/PDF/view](https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:253994/data%2Fstream/PDF/view).

Shen, Sin-Yan (2001). Chinese Music in the 20th Century. Chicago : Chinese Music Society of North America.

Song, Mengyu (2024). Reflections of Chinese Opera in Contemporary Chinese Piano Repertoire: A Cultural, Analytical, and Pedagogical Guide. Doctoral dissertation. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/7783>

Su, Xia (1993). Discussion about Ding Shan-de's Piano Music During His Middle-aged. Ding Shande and His Compositions. ed. Dai Peng-Hai. Shanghai: Shanghai Music Press.

Shuan-Chen Yang. (2008). Struggle for Recognition: Wen-Ye Jiang, Chih-Yuen Kuo, and Their Piano Music: D.M.A. diss. Division of Research and Advanced Studies of the University of Cincinnati [USA].

Tan Dun. Conductor/Composer. <https://www.harrisonparrott.com/artists/tan-dun>

Tan, Dun. (1996). Eight Memories in Watercolor. New York: G. Schirmer, Inc. (ASCAP).

Tan, Dun. (n.d.). «Eight Memories in Watercolor». Tan Dun Official Website, <http://tandun.com/composition/eight-memories-in-watercolor>.

Tong, Daojin; Wang, Qinyan ed. (2008). Series of Piano Works by Chinese Composers. ShiDaiWenYi Publishing House, 152 p.

Transcription (1969). Harvard Dictionary of Music. 2nd ed., Revised and Enlarged.

- Cambridge, Massachusetts. P. 859.
- Wang, Funa. (2017). Beijing Opera Elements in Qigang Chen's Piano Concerto Er Huang: D.M.A. diss. University of Southern Mississippi.
- Wang-Ngai, Siu & Lovrik, Peter. (1998). Chinese Opera. Images and Stories. UBC Press. Vancouver. University of Washington Press. Seattle.
- Wang, Yuan (2011). The Content of the Work: Zhang Shuai's "Three Piano Preludes" (M.M. diss, Nanjing Arts Institute).
- Wang, Yuhe. (1989). The History of the Central Conservatory of Music (1950-1990). Beijing: Editorial Department of the History of Central Conservatory of Music.
- Wei, Tingge (1996). 30 Famous Chinese Piano Pieces. - Edited by Wei Tingge. Zuoqjia yu Zuopin Jianjie [Brief Introduction to the Composers and their Compositions]. Renmin Yinyue Chubanshe [People's Music Press].
- Wei, Tingge, ed.; Li, Mingjun; Min, Xu (1998). Selection from Chinese Classical Music for Piano № 2. Editors-in-Chief: Wei Tingge, Li Mingjun, Min Xu. ShiDaiWenYi Publishing House, Shanghai.
- Wendy Wan-ki Lee. (2001). Western Compositional Techniques in Chen Yi's Duo Ye: A performer's Perspective. New York: Heinrichshofen Editionn.
- Weng, Lei. (2008). Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works. D.M.A. diss. University of Cincinnati, USA. 76 p.
- Xiaole Li. (2003). Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models. D.M.A. diss. University of Hawai'i Library.
- Xu, Chengbei (2012). Peking Opera: Introductions to Chinese Culture. Cambridge: Cambridge University Press. UK.
- Xu, Keli (2001). Piano Teaching in China during the Twentieth Century : D.M.A. dis.; Univ. of Illinois at Urbana-Champaign. [USA].
- Xu, Qian (2018). Chinese Elements and Influence in Tan Dun's Eight Memories in Watercolor. Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports.
- Xue, Ke, and Fing, Yung Loo. (2019). Transcoding the I Ching as Composition Techniques in Chou Wen Chung, Zhao Xiaosheng and Chung Yiu Kwong. Musica

Hodie 19. P. 52-73.

- Yang, Shuan-Chen. (2008). *Struggle for Recognition: Wen-Ye Jiang, Chih-Yuen Kuo, and Their Piano Music*: D.M.A. diss. University of Cincinnati, College-Conservatory of Music.
- Yang, Tzi Ming. (2002). *Selected Solo Piano Works of Taiwanese Composers*: D.M.A. diss. University of Maryland College Park [USA].
- Ye, Bai (2018). *Conceptual Models of Chinese Piano Music Integration into the Space of Modern Music*. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 49, No. 1 (June 2018), pp. 137-148. <https://www.jstor.org/stable/26844635>
- You, Liang-Yun (2004) "A Survey of Ding Shan-de's Piano Works". (DMA Diss., University of Houston).
- Yundi Hou & Shao Xiao Ling. (2024). *Audiovisual Imagery in Multimodal Perception and Performance of Qigang Chen's Er Huang Concerto*. *AVANCA CINEMA*. №15, 1-10. DOI: 10.37390/avancacinema.2024.a558
- Zeng, Z. (2006). *Tan Dun's Eight Memories in Watercolor: Insights into performance*. Edith Cowan University. https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1396
- Zhai, Weiying (2017). *Analysis of Zhao Zhang's Solo Piano Works*: Master's thesis, Nanjing Normal University. China Academic Journal Electronic Publishing House.
- Zhou, Guangren. (1990). *Basic Training of Piano Performance*. Beijing: Higher Educational Press. 632 p.
- Zhou, Qi-Xun. (2003). *The Research on Ding Shan-de's Piano Music* D.M.A. diss., Huanan Normal University.
- 中国京剧节. [Peking Opera Festival] (2024). Wu International Culture Media (Beijing) Co., Ltd. <http://www.pekingopera.eu/cn.html>
- 白先勇 (2004). 《昆曲新美学》。广西师范大学出版社。280 页。(Бай, Сяньюн (2004). Нова естетика Куньцюй. Видавництво Гуансїйського педагогічного університету. 280 с.)
- 椰子 (樂器) (Банци, музичний інструмент) <https://zh.wikipedia.org/zh->

[hant/%E6%A2%86%E5%AD%90_\(%E6%A8%82%E5%99%A8\)](#)

- 卞萌 (1996). 中国钢琴文化之形成与发展. 北京 : 华乐. 399 页. (Бянґ Менґ. (1996). Формування та розвиток фортепіанної культури в Китаї. Пекін : Хуа Юе. 399 с.)
- 王文娟 (2010). 《越剧唱腔艺术》。中国戏剧出版社。240 页。(Ван, Венцзюань (2010). Мистецтво вокалу в Юецзюй. Видавництво китайської драми. 240 с.)
- 王丽华 (2017). "评剧唱腔的地域特色分析". 《戏曲艺术》. 33-47 页. (Ван, Ліхуа (2017). Аналіз регіональних особливостей вокалу в Пінцзюй. Мистецтво традиційної драми. С. 33-47.)
- 王昆 (2018). 《评剧在华北的传承与发展》。河北大学出版社。340 页。(Ван, Кунь (2018). Спадкоємність та розвиток Пінцзюй у Північному Китаї. Видавництво Хебейського університету. 340 с.)
- 王珮瑜 (2016). 《京剧与当代社会》。社会科学文献出版社。300 页。(Ван, Пейюй (2016). Пекінська опера та сучасне суспільство. Академічне видавництво соціальних наук. 300 с.)
- 王星南 (2007). 中国民族音乐风格特征及其形成 . 艺术百家. 南京市. № 8. 139-141 页. (Ван, Хінань (2007). Формування китайського національного стилю у музиці. Мистецтво бійця. Нанкін. № 8. С. 139-141.)
- 王红丽 (2020). 《豫剧的现代化转型》。社会科学文献出版社。300 页。(Ван, Хунлі (2020). Модернізація Юйцзюй. Академічне видавництво соціальних наук. 300 с.)
- 王强 (2021). "豫剧现代戏的创作路径分析". 《戏剧文学》. 45-57 页. (Ван, Цян (2021). Аналіз творчих шляхів сучасних п'єс Юйцзюй. Драматургія та література. С. 45-57.)
- 王超 (2021). 《数字化时代的川剧传承》。四川大学出版社。240 页。(Ван, Чао (2021). Спадкоємність Сичуанської опери в цифрову епоху. Видавництво Сичуанського університету. 240 с.)

- 王振 (2004). 中国作曲技法改革 / 王振. — 北京出版社, 2004 年. — 36—41 页. (Ван, Чженья (2004). Еволюція композиційної техніки в Китаї. Пекін. С. 36—41.)
- 王世襄 (1982). 昆曲音乐研究. 人民音乐出版社. 250 页. (Ван, Шісян (1982). Дослідження музики Кунцюй. Видавництво народної музики. 250 с.)
- 汪世瑜 (2010). 《昆曲表演程式》。文化艺术出版社。300 页. (Ван, Шиюй (2010). Сценічні прийоми Кунцюй. Видавництво культури та мистецтв. 300 с.)
- 汪毓和 (1998). 关于钢琴音乐艺术在中国的发展 / 汪毓和 // 钢琴艺术. — № 5. 36 页. (Ван, Юйхе (1998). До питання розвитку фортепіанної музики у Китаї. Мистецтво фортепіано. № 5. С. 36).
- 汪毓和 (1992). 中国近代音乐家评传. 北京 : 文化艺术, 89 页. (Ван, Юйхе. (1992). Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 1. Пекін : Література та мистецтво, 89 с.)
- 汪毓和 (1992). 中国近代音乐家评传.(下册) . 北京 : 文化艺术, 216 页. (Ван, Юйхе (1992). Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 2. Пекін : Література та мистецтво, 216 с.)
- 王玉磬 (2005). 《河北梆子艺术研究》。中国戏剧出版社。360 页. (Ван Юйцін (2005). Дослідження мистецтва Хебей банцзи. Видавництво китайської драми. 360 с.)
- 王亚南 (2001). 《评剧史话》。中国戏剧出版社。388 页. (Ван, Янань (2001). Історія опери Пінцзюй. Видавництво китайської драми. 388 с.)
- 王焰 (2007). 崔世光“山东风俗舞曲”的研究. 中国音乐学. № 4. 106—109 页. (Ван, Янь (2007). Дослідження Цуй Шигуан "Шаньдунська народна танцювальна музика". китайська музика. № 4. С. 106-109.)
- 魏廷格 (1987). 论我国钢琴音乐. 北京 : 载中国艺术研究院研究生部编. 419 页. (Вей, Тінге (1987). Дослідження китайської фортепіанної музики. (під ред. аспірантури Академії мистецтв Китаю). Пекін: Література та мистецтво.

419 с.)

魏廷格 (2001). 关于中国钢琴艺术的概念及其理论研究概 . 钢琴艺术. – № 2. 20–21 页. (Вей, Тінге (2001). Теоретичний погляд на китайське фортепіанне мистецтво. Мистецтво фортепіано. № 2. С. 20–21.)

魏娟娟 (2022). 中国戏曲音乐元素在钢琴作品《皮黄》中的运用. 戏剧之家订阅 2022 年 8 期收藏 <https://m.fx361.com/news/2022/1113/10881412.html> (Вей, Цзюаньцзюань (2022). Застосування елементів китайської оперної музики у фортепіанному творі «Пі Хуан». Театр Драми. Випуск 8. <https://m.fx361.com/news/2022/1113/10881412.html>)

魏震圣 (2005). 《中国钢琴名曲》. 上海音乐出版社. (Вей, Чженьшен, ред. (2005). Відомі китайські фортепіанні п'єси. Shanghai Music Publishing House)

文选德 (2005). 《道德经》诠释 湖南 . 湖南人 : 民出版社, 2005. 300 页. (Вен, Сюаньді (2005). «Дао де дзин»: інтерпретація. Хунань : Народне вид-во. 300 с.)

《梅兰芳演出剧本选集》2000。人民文学出版社。480 页。(Вибрані п'єси з репертуару Мей Ланьфана (2000). Народне літературне видавництво. 480 с.)

《评剧经典剧目选》(2009)。上海文艺出版社。480 页。(Вибрані класичні п'єси Пінцзюй (2009). Шанхайське літературно-мистецьке видавництво. 480 с.)

《越剧经典剧目选》(2007)。中国戏剧出版社。500 页。(Вибрані класичні п'єси Юецзюй (2007). Видавництво китайської драми. 500 с.)

《豫剧经典剧目选》(2006)。中国戏剧出版社。450 页。(Вибрані класичні п'єси Юйцзюй (2006). Видавництво китайської драми. 450 с.)

《河北梆子传统剧目精选》(2000)。河北教育出版社。450 页。(Вибрані традиційні п'єси Хебей банцзи (2000). Хебейське педагогічне видавництво. 450 с.)

吴光明 (2003). 美学 / 中国哲学百科全书. — 纽约 ; 伦敦 : Routledge. — 215 页. (Ву, Куанмін (2003). Естетика. Енциклопедія китайської філософії. Нью-Йорк; Лондон: Routledge. 215 с.)

- 吴瑜 (2006). 论中国钢琴改编曲与钢琴音乐的中国风格. 重庆市 : 西南大学. 39 页.
- (Ву, Ю (2006). Про китайські фортепіанні аранжування та китайський стиль фортепіанної музики. Чжончін: Південно-Західний університет. 39 с.)
- 盖叫天 (1961). 《京剧表演艺术》。中国戏剧出版社。280 页。(Гай Цзяотянь (1961). Виконавське мистецтво Пекінської опери. Видавництво китайської драми. 280 с.)
- 高義龍,周懋庸 (1991). 越剧史话. 上海文艺出版社,. 252 页。(Гао, Ілун; Чжоу, Маююн (1991). Історія опери Юе. Шанхайське видавництво літератури та мистецтва. 252 с.)
- 郭定昌 (2009). 中国钢琴音乐的民族风格 — 一个基于语言学的阐释// 人民音乐. 2009 年. 82—83 页.(Го Дінч, Чжан (2009). Національний стиль фортепіанної музики в Китаї: виклад з урахуванням лінгвістики. Національна музика. С. 82—83).
- 郭立红 (2003). 从中国钢琴作品看钢琴音乐的民族化. 漳州师范学院学报. 漳州. 67-69 页 . (Го, Ліхонг (2003). Процес націоналізації в китайській фортепіанній музиці. Збірник наукових статей Джанджоуського педагогічного інституту. Джанджоу. С. 67-69).
- 顾笃璜 (2015). 《我的昆曲人生》。江苏凤凰文艺出版社。350 页。(Гу, Духуан (2015). Моє життя в Куньцзюй. Цзянсуське видавництво «Фенікс». 350 с.)
- 郭新 (2008). 中西音乐因素在陈怡《气》中融合的方式. 沈阳音乐学院学报. 沈阳. №.1. 26—31 页.(Гуо Сін. (2008). Східна та західна композиційні техніки у творі Чен І «Ці». Наук. зб. Шеньянської консерваторії. Шеньян. №.1. С. 26-31.)
- 代百生 (1999). 中国钢琴传统音乐改编曲艺术 — 辽宁, №3, 112 页 (Дай, Байшен. (1999). Мистецтво аранжування китайської традиційної музики для фортепіано. Ляонін: Шеньянська консерваторія. 112 с.)
- 代百生 (1999). 根据传统乐曲改变的 5 首中国钢琴曲的艺术特点. 黄钟(武汉音乐学院学报). 武汉. № 3. 96-100 页 (Дай, Байшен (1999). Особливості

- перекладів для фортепіано китайських народних мелодій. Збірник праць Уханьської консерваторії. Ухань. № 3. С. 96-100).
- 代白生 (2005). 何谓钢琴音乐的“中国风格”--从文化的视角研究中国钢琴音乐 / 中国音乐学. — 北京. № 3. 97—102 页. (Дай, Байшен (2005). Що таке "китайський стиль" фортепіанної музики. Вивчення китайської фортепіанної музики з точки зору культури. Китайське музикознавство. Пекін. № 3. С. 97-102.)
- 丁善德 (1986). 丁善德的音乐创作 — 回忆与分析 / 丁善德. — 上海: 上海文艺. 87 页. (Дін, Шаньде (1986). Музична творчість - спогади та аналіз Шанхай: література та мистецтво. 87 с.)
- 广东省艺术研究所 (编) (2005). 《广东粤剧》。文化艺术出版社。280 页。
(Дослідницький інститут мистецтв провінції Гуандун (упоряд.) (2005). Кантонська опера Гуандуну. Видавництво культури та мистецтв. 280 с.)
- 河北省艺术研究所 (编) (2015). 《河北梆子与地方文化》。河北大学出版社。
400 页。(Дослідницький інститут мистецтв провінції Хебей (упоряд.) (2015). Хебей банцзи та місцева культура. Видавництво Хебейського університету. 400 с.)
- 河南省艺术研究院 (编) (2014). 《豫剧与中原文化》。中州古籍出版社。380 页。
(Дослідницький інститут мистецтв провінції Хенань (упоряд.) (2014). Юйцзюй та культура Центральних рівнин. Видавництво старовинних книг Чжунчжоу. 380 с.)
- 浙江省艺术研究院 (编) (2017). 《越剧与江南文化》。杭州出版社。380 页。
(Дослідницький інститут мистецтв провінції Чжецзян (упоряд.) (2017). Юецзюй та культура Цзяннаня. Ханчжоуське видавництво. 380 с.)
- 杜建华 (2004). 《川剧史话》。四川人民出版社。320 页。(Ду, Цзяньхуа (2004). Історія Сичуаньської опери. Сичуаньське народне видавництво. 320 с.)
- 杜亚雄 (2000). 中国传统音乐中常用的易经原则和旋律发展技巧。/ 武汉音乐学院学报. — 武汉. № 13. 31—37 页. (Ду, Ясьонг (2000). Принципи І-Цзін і

техніка мелодійного розвитку, що зазвичай використовується в традиційній китайській музиці. Збірник праць Уханської консерваторії. Ухань. № 13. С. 31-37).

《中国越剧大典》 / 委会 (2006). 浙江文艺出版社. 963 页. («Енциклопедія китайської опери Юе» / Комітет авторів (2006). Чжецзянське літературно-мистецьке видавництво. 963 с.)

叶少兰 (编) (2010). 《京剧脸谱艺术》。上海人民美术出版社, 。200 页。(С, Шаолань (упоряд.) (2010). Мистецтво гриму в Пекінській опері. Шанхайське видавництво образотворчого мистецтва. 200 с.)

赵晓生 (2000). 钢琴文化. 北京 : 韵华. 249 页. (Жао, Сяошенг. (2000). Фортепіанна література. Пекін: Юйхуа Прес. 249 с.)

任明耀 (1993). 梅兰芳九思. 中国京剧. 第 6 期. 第 10–11 页. (Жень, Мін Яо. (1993). Дев'ять думок про Мей Ланьфана. Пекінська опера Китаю. 6, 10–11.)

《河北梆子经典唱段集》 (2017). 中国戏剧出版社. 380 页. (Збірка класичних арий Хебей банцзи (2017). Видавництво китайської драми. 380 с.)

《粤剧经典剧目汇编》 (2015). 上海古籍出版社. 600 页. (Збірка класичних п'єс Кантонської опери (2015). Шанхайське видавництво старовинних книг. 600 с.)

《京剧经典剧目汇编》 (2008). 中国戏剧出版社. 500 页. (Збірка класичних п'єс Пекінської опери (2008). Видавництво китайської драми. 500 с.)

《魏明伦川剧剧本集》 (2012). 中国戏剧出版社. 600 页. (Збірка п'єс Вей Мінлуня для Сичуаньської опери (2012). Видавництво китайської драми. 600 с.)

《成兆才评剧剧本集》 (1992). 中国戏剧出版社. 600 页. (Збірка п'єс Чен Чжаоцяя для Пінцзюй (1992). Видавництво китайської драми. 600 с.)

《陈素真豫剧剧本集》 (2011). 河南大学出版社. 520 页. (Збірка п'єс Чень Сучжень для Юйцзюй (2011). Видавництво Хенаньського університету. 520 с.)

- 《川剧传统剧目汇编》(2000)。四川民族出版社。500 页。(Збірка традиційних п'єс Сичуаньської опери (2000). Сичуаньське національне видавництво. 500 с.)
- 中国地方戏曲荟萃。(1959-1962 年)。中国戏剧家协会.中国戏剧出版社年出版 (1959–1962)。卷数：共 20 卷。(Зібрання китайських місцевих опер (1959-1962). Асоціація китайських драматургів. Видавництво China Drama Publishing House. 20 томів).
- 应志良 (2015). 越剧史话. 中国史话·文化系列. 172 页. (Ін, Чжилян (2015). Історія опери Юе. Серія «Історія та культура Китаю». 172 с.)
- 尹桂芳 (2008)。《我的越剧生涯》。浙江教育出版社。260 页。(Інь, Гуйфан (2008). Моя кар'єра в Юецзюй. Чжецзянське педагогічне видавництво. 260 с.)
- 吴光明 (2003).美学 . 中国哲学百科全书. 纽约 ; 伦敦 : Routledge, 215 页. (Куан-мин, Ву (2003). Естетика. Енциклопедія китайської філософії. Нью-Йорк ; Лондон : Routledge, 215 С.)
- 赖伯疆、黄镜明(1988).《粤剧史》.中国戏剧出版社.年版.第. 352 页。(Лай, Боцзян; Хуан, Цзінмін (1988). Історія кантонської опери. Видавництво китайської драми. Щорічне видання. 352 с.)
- 蓝充盈. (2013). 1960 年后台湾作曲家钢琴作品选曲之探讨与演奏诠释[J].台北: 辅仁大学. (Лань, Чун-Ін (2013). Обговорення та інтерпретація вибраних фортепіанних творів тайванських композиторів після 1960. Тайбей: Університет Фужень)
- 老子 (2008). 道德经. 西安 : 三秦出版社, 146 页. (Лао, Цзи (2008). Дао Де Дзін. Сіан : Видавництво Санчін. 146 с.)
- 梁茂春 (2001). 百年音乐之声 . 北京 : 中国经济. 39 页. (Ліан Маочунь. (2001). Музичні звуки століття. Пекін : Китайська економіка, 39 с.)
- 李炳智 (2015). 昆曲与中国传统文化. 北京大学出版社. 270 页. (Лі, Бінчжі (2015). Кунцзюй та китайська традиційна культура. Видавництво Пекінського

університету. 270 с.)

- 李文川 (2010). 黄虎威音乐创作风格研究 (硕士研究生论文) / 李文川. — 成都 : 四川师范大学. 41 页. (Лі, Веньчуань (2010). Дослідження музичного стилю Хуана Хубея. Ченду: Сичуанський пед. ун-т. 41 с.)
- 李桂云 (1996). 《河北梆子简史》。河北人民出版社。240 页。(Лі, Гуйюнь (1996). Коротка історія Хебей банцзи. Хебейське народне видавництво. 240 с.)
- 李泽厚 (1986). 中国人的智慧. 中西艺术比较. 湖北人 : 民出版社, 1986. —464 页. (Лі, Дзехоу (1986). Дискусія про китайські досягнення. Дослідження китайських та західних естетичних мистецтв. Хубей: Народне видання. 464 с.)
- 李瑞环 (编) (1995). 《评剧艺术概论》。文化艺术出版社。276 页。(Лі, Жуйхуань (упоряд.) (1995). Вступ до мистецтва Пінцзюй. Видавництво культури та мистецтв. 276 с.)
- 李忆兰 (2010). 《我的评剧生涯》。天津百花文艺出版社。300 页。(Лі, Ілань (2010). Моя кар'єра в Пінцзюй. Тяньцзіньське видавництво «Сотня квітів». 300 с.)
- 李玫, (2001). “中立音赖以存在的民间乐器机制(上) *Musicology In China* no.1 : 19-31. (Лі Мей. (2001). Механізм народних музичних інструментів, від якого залежить нейтральність звуку (частина 1) [Special Physical Features of Folk-Music Instruments as Prerequisites for Neutral-Tone] *Musicology In China* no.1 : 19-31).
- 李明明 (2018). "粤剧音乐结构的现代转型研究". 《中国音乐学》. 45-58 页. (Лі, Мінмін (2018). Дослідження сучасної трансформації музичної структури кантонської опери. Китайська музикознавча наука. С. 45-58.)
- 李娜 (2018). "豫剧音乐与中原民俗的互动关系". 《中原文化研究》. 90-104 页. (Лі, На (2018). Взаємозв'язок музики Юйцзюй та фольклору Центральних рівнин. Дослідження культури Центральних рівнин. С. 90-104.)

- 李焕之 (1997). 当代中国音乐 / 李焕之. 北京 : 当代中国. 189 页. (Лі, Хуанчжи (1997). Сучасна китайська музика. Пекін : Сучасний Китай. 189 с.)
- 李致 (2017). 《川剧与巴蜀文化》。社会科学文献出版社。320 页. (Лі, Чжи (2017). Сичуаньська опера та культура Башу. Академічне видавництво соціальних наук. 320 с.)
- 李时成 (编) (2018). 《全球化背景下的粤剧》。社会科学文献出版社。260 页. (Лі, Шичен (упоряд.) (2018). Кантонська опера в епоху глобалізації. Академічне видавництво соціальних наук. 260 с.)
- 李树建 (2015). 《豫剧表演技法》。文化艺术出版社。320 页. (Лі, Шуцзянь (2015). Техніка виконання в Юйцзюй. Видавництво культури та мистецтв. 320 с.)
- 梁茂春 (2001). 百年音乐之声 . 北京 : 中国经济. 39 页. (Ліан, Маочунь. (2001). Музичні звуки століття. Пекін : Китайська економіка, 39 с.)
- 罗天全 (2006). 略论萧友梅的爱国主义思想 / 音乐探索. 2006. № 4. 30-34 页. (Ло, Тяньцюнь (2006). Ідеологія патріотизму Сяо Юмея. Музичні пошуки. № 4. С. 30-34.)
- 罗家宝 (2002). 《粤剧唱功指南》。中国文联出版社。240 页. (Ло, Цзябао (2002). Посібник з вокальної майстерності в кантонській опері. Видавництво Спілки літератури та мистецтв Китаю. 240 с.)
- 陆薇 (2024). 信息时代背景下川剧发展的新趋势探索 (Лу, Вей (2024). Вивчення нових тенденцій розвитку Сичуаньської опери в інформаційну епоху) https://www.sohu.com/a/831224348_123753
- 吕亦非 (1996). 河北梆子音乐概论. 人民音乐出版社. 352 页. (Лу, Іфей (1996). Вступ до музики Хебей Бангзі. Видавництво «Народна музика». 352 с.)
- 陆晓明 (2021). "昆曲表演艺术的数字化保护". 《非物质文化遗产研究》. 150-163 页. (Лу, Сяомін (2021). Цифрове збереження виконавського мистецтва Куньцюй. Дослідження нематеріальної спадщини. С. 150-163.)
- 刘文静 (2019). 《河北梆子的传承与创新》。社会科学文献出版社。300 页。

- (Лю, Веньцзін (2019). Спадкоємність та інновації в Хебей банцзи. Академічне видавництво соціальних наук. 300 с.)
- 刘涛 (2016). "川剧变脸技艺的文化符号解读". 《四川戏剧》. 12-25 页. (Лю, Тао (2016). Інтерпретація культурних символів техніки зміни масок у Сичуаньській опері. Сичуаньська драма. С. 12-25.)
- 刘正维. (1986). 二黄腔论源. 音乐研究. 第 1 期. 第 73–89 页. (Лю, Чжен Вей. (1986). Роздуми про походження ерхуану. Музичне дослідження. 1, 73–89.)
- 刘芸 (2010). 《川剧变脸技法》. 中国戏剧出版社. 180 页. (Лю Юнь (2010). Техніка зміни масок у Сичуаньській опері. Видавництво китайської драми. 180 с.)
- 梁沛锦 (1988). 《粤剧史》. 中国戏剧出版社. 456 页. (Лян, Пейцзін (1988). Історія кантонської опери. Видавництво китайської драми. 456 с.)
- 《梁祝：越剧剧本集》 (2015). 上海文艺出版社. 450 页. (Лян Чжу: Збірка п'єс Юецзюй (2015). Шанхайське літературно-мистецьке видавництво. 450 с.)
- 马龙文, 毛达志 (1982). 河北梆子简史. 中国戏曲剧种史丛书. 北京市：中国戏剧出版社. 第 1 版, 207 页. (Ма, Лунвен; Мао, Дачжі (1982). Коротка історія Хебей Банзі. Серія книг з історії китайських оперних жанрів. Пекін: Видавництво китайської драми. 1-е вид. 207 с.)
- 马金凤 (2002). 《豫剧史》. 河南人民出版社. 300 页. (Ма, Цзінфен (2002). Історія Хенаньської опери Юй. Хенаньське народне видавництво. 300 с.)
- 马少波(原马志远) (2005). 中国京剧史. 北京市/上海艺术研究所 组织编著. 出版社：中国戏剧出版社, 2988 页. (Ма, Шаобо (справжнє ім'я Ма Чжіюань) (2005). Історія китайської опери в 6 томах. Організовано та редактовано Пекінським/Шанхайським художнім інститутом, видавництво China Drama. 2988 с.)
- 茅威涛 (2016). 《越剧表演程式与技巧》. 文化艺术出版社. 300 页. (Мао, Вейтао (2016). Сценічні прийоми та техніки Юецзюй. Видавництво культури та мистецтв. 300 с.)

- 梅葆玖 (2004)。《梅兰芳与京剧》。北京出版社。400 页。(Мей Баоцзю (2004). Мей Ланьфан і Пекінська опера. Пекінське видавництво. 400 с.)
- 梅兰芳 (1957)。《舞台生活四十年》。人民文学出版社，1957。600 页。Мей Ланьфан (1957). 40 років сценічного життя. Народне літературне видавництво. 600 с.)
- 牛得草 (2010)。《豫剧唱腔与表演》。河南文艺出版社。240 页。(Ню, Децао (2010). Вокал та виконання в Юйцзюй. Хенаньське літературно-мистецьке видавництво. 240 с.)
- 京剧概述 (2021) 北京京剧院. (Огляд Пекінської опери (2021). Офіційний сайт Пекінського оперного театру.) https://www.bjo.com.cn/approach_jingju.html
- 《长生殿·桃花扇：昆曲名作选》(2012)。上海古籍出版社。450 页。(Палата довголіття. Персикове віяло: Вибрані шедеври Куньцзюй (2012). Шанхайське видавництво старовинних книг. 450 с.)
- 裴艳玲 (2010)。《我的舞台生涯：裴艳玲自传》。河北教育出版社。320 页。Пей, Яньлін (2010). Моя сценічна кар'єра: Автобіографія Пей Яньлін. Хебейське педагогічне видавництво. 320 с.)
- 裴艳玲 (2012)。《河北梆子表演技法》。文化艺术出版社。200 页。(Пей, Яньлін (2012). Техніка виконання в Хебей банцзи. Видавництво культури та мистецтв. 200 с.)
- 彭基巨 (2002). 钢琴曲《平湖秋月》的民族特性及演奏艺术. 黄钟 (武汉音乐学院学报). 武汉. 98-100 页. (Пен, Діцзюй (2002). Національні особливості та мистецтво виконання фортепіанної п'єси «Осінній місяць відбивається в тихому озері». Збірник статей Уханьського педагогічного університету. Ухань. С. 98-100).
- 《牡丹亭：昆曲经典剧本》(2006)。人民文学出版社。500 页。(Півонова альтанка: Класичні п'єси Куньцзюй. Народне літературне видавництво, 2006. 500 с.)
- 廣東省 (Провінція Гуандун) <https://zh.wikipedia.org/zh->

hant/%E5%B9%BF%E4%B8%9C%E7%9C%81

- 桑桐 (2001). 简论丁善德音乐作品的性格特征 / 桑桐 // 载北京中央音乐学院学报. № 3. 34 页. (Сан Тун. (2001). Огляд музичної творчості Дін Шаньде. Журнал Пекінської державної консерваторії. № 3. С. 34.)
- 习志淦 (2021). 京剧(上下)/中国传统文化普及丛书. 武汉大学出版社. (Сі, Чжиган (2021). Пекінська опера (частини 1 і 2)/Серія популяризації китайської традиційної культури. Wuhan University Press.)
- 新凤霞 (2006). 《新凤霞自传》。北京出版社。450 页。(Сінх, Фенся (2006). Автобіографія Сінх Фенся. Пекінське видавництво. 450 с.)
- 新凤霞 (1987). 《评剧唱腔技法》。人民音乐出版社。210 页。(Сінх, Фенся (1987). Техніка співу в Пінцзюй. Народне музичне видавництво. 210 с.)
- 司马迁 (2006). 史记。北京：线装书局，552 页。(Сима Цянь. (2006). Ши цзи. Історичні записи Пекін: Threadbound Book Company, 552 с.)
- 苏国荣 (1999). 戏曲美学. 年文化艺术出版社出版,. 350 页. (1995)1999 年 1 月再版 . (Су, Гуоронг (1999). Естетика опери, Культура і мистецтво, 1995, перевидано в 1999. 350 с.)
- 苏国荣 (1986). 中国剧诗美学风格. 年上海文艺出版社出版. 242 页. (Су, Гуоронг (1986). Естетичний стиль китайської драми і поезії. Шанхайське видавництво літератури та мистецтва. 242 с.)
- 孙振声 (1988). 易经入门 / 孙振声. 北京: 文化艺术出版社. 596 页. (Сунь, Джин Шин. (1988). Основи І-Цзін. Пекін : Культура. 596 с.)
- 孙红梅 (2020). "河北梆子非遗保护现状与对策". 《文化遗产保护》. 120-133 页 (Сунь Хунмей (2020). Стан та заходи зі збереження Хебей банцзи як нематеріальної спадщини. Охорона культурної спадщини. С. 120-133.)
- 徐渭 李复波、熊澄宇注释(1989). 南词叙录注释. 北京. 中国戏剧出版社. (Сюй Вей, з коментарями Лі Фубо та Сюн Ченю (1989). Примітки до розповіді про Нансі. Пекін. Видавництво китайської драми.)
- 徐渭 (2014). 南詞敘錄. 一個人. 250 页. (Сюй Вей (2014). Розповіді про Наньсі

- (Наньсі сюлу). Вид. «Одна особа». 250 с.)
- 徐璐 (2006). 中国钢琴组曲的宏观调性布局 / 徐璐 // 齐鲁豫苑. № 2. 61—65 页.
(Сюй, Лу. (2006). Ладові особливості фортепіанних сюїт китайських композиторів. Чи Лу Юй. № 2. С. 61-65.)
- 徐敏 (2017). "越剧女性形象的文化阐释". 《妇女研究论丛》. 112-125 页. (Сюй, Мін (2017). Культурна інтерпретація жіночих образів у Юецзюй. Дослідження жіночих студій. С. 112-125.)
- 许倩云 (2015). 《川剧表演程式与技巧》。四川文艺出版社。256 页. (Сюй, Цяньюнь (2015). Сценічні прийоми та техніки Сичуаньської опери. Сичуаньське літературно-мистецьке видавництво. 256 с.)
- 徐城北 (2009). 《京剧史话》。生活·读书·新知三联书店。256 页. (Сюй, Ченбей (2009). Історія Пекінської опери. Видавництво SDX Joint Publishing. 256 с.)
- 小香玉 (2017). 《我的豫剧人生》。郑州大学出版社。260 页. (Сяо Сяньюй (2017). Моє життя в Юйцзюй. Видавництво Чженчжоуського університету. 260 с.)
- 童道锦 (2001). 钢琴艺术研究文集（下册）. 下连载. 中国钢琴曲. 国外钢琴作品. 北京：人民音乐,. 280 页. (Тун, Даоцзінь (2001). Зібрання досліджень з питань фортепіанного мистецтва. Т. 2. Китайські фортепіанні твори. Зарубіжні фортепіанні твори. Пекін: Народна музика. 280 с.)
- 田青 (2020). 《昆曲的传承与保护》。中国艺术研究院出版社。240 页. (Тянь, Цін (2020). Спадкоємність та збереження Куньцзюй. Видавництво Китайського дослідницького інституту мистецтв. 240 с.)
- 吴钢 (2015). 京剧知识：走进美丽的京剧. 科学出版社. 243 页. (У, Ган (2015). Знання пекінської опери: вхід у прекрасну пекінську оперу. Наукова преса. 1-е вид. 243 с.)
- 吴国翥 (1999). 钢琴艺术博览 / 吴国翥, 高小光, 吴琼. — 北京：奥林匹. 257 页. (У, Гуочжу (1999). Енциклопедія фортепіанного мистецтва. Олімпіада. 257 с.)

- 吴玲宜 (2008). 郭芝苑钢琴作品分析 [M]. 台北:大吕出版社. (У, Лінї (2008). Аналіз фортепіанних творів ГуоЧжіюань [М]. Тайбей: видавництво Так Люй).
- 吳美瑩 (1998). 〈論台灣作曲家音樂創作中的傳統文化洗禮—以郭芝苑、許常惠、馬水龍．國立藝術學院碩士論文〉。(У, Мей-Ін (1998). Про перетин традиційної культури в музичній творчості тайванських композиторів Го Чжіюань, Сюй Чанхуей, Ма Шуй-Лонг. Магістерська робота, Національна академія мистецтв).
- 吴芳 (2020). "越剧在长三角地区的传播模式". 《区域文化研究》. 78-89 页. (У, Фан (2020). Моделі поширення Юецзюй у регіоні Янцзи. Дослідження регіональної культури. С. 78-89.)
- 冯友兰 (1985). 中国哲学简史/冯友兰 京: 北京大学出版社 276页. (Фен Юлань. (1985). Коротка історія китайської філософії. Пекін: Пекінський ун-т., 276 с.)
- 傅全香 (2005). 《越剧艺术概论》。浙江人民出版社。320 页. (Фу, Цюаньсян (2005). Вступ до мистецтва Юецзюй. Чжецзянське народне видавництво. 320 с.)
- 韩锺恩 (2008). 二十世纪中国音乐美学问题研究 (上下册). 上海: 上海音乐学院出版社, 2008.10 月. 733 页. (Хан, Чжун-Єн (2008). Китайська музична естетика ХХ століття. Шанхай: Вид-во Шанхайської консерваторії. 733 с.)
- 何为 (1985). 戏曲音乐研究. 中國戲劇出版社. 579 页. (Хе Вей (1985). Дослідження оперної музики. Видавництво китайської драми. 579 с.)
- 河北梆子. 国家级非物质文化遗产代表性项目名录 (Хебей Банцзи. Національний список репрезентативних об'єктів нематеріальної культурної спадщини) https://www.ihchina.cn/project_details/13183
- 中国戏曲志 (1993): 河北卷. 中国戏曲志编辑委员会. 《中国戏曲志.河北卷》编辑委员会. 中国 Isbn 中心. 859 页. (Хроніки китайської опери: Том Хебей. Редакційний комітет «Хроніки китайської опери (1993). Том Хебей».

Китайський центр Isbn. 859 с.)

- 胡原原 (2009). 钢琴改编曲 《百鸟朝凤》 中民族音乐特点的再现 . 作家杂志 (Writer Magazine). № 12. 263-264 页. (Ху, Юаньюань (2009). Відтворення особливостей національної музики в аранжуванні п'єси «100 птахів оспівують фенікса» для фортепіано. Авторський журнал (Writer Magazine). № 12. С. 263-264.)
- 黄天翼 (2019). "昆曲《牡丹亭》的文学性研究". 《文学遗产》. 34-48 页. (Хуан, Тяньй (2019). Дослідження літературних аспектів п'єси «Півоніва альтанка» у Куньцзюй. Літературна спадщина. С. 34-48.)
- 黄天骥 (2012). 《粤剧与岭南文化》。中山大学出版社。400 页。(Хуан, Тяньцзі (2012). Кантонська опера та культура Ліннаня. Видавництво Університету Сунь Ятсена. 400 с.)
- 红线女 (2005). 《红线女自传》。广东教育出版社。380 页。(Хун, Сяньньюй (2005). Автобіографія Хун Сяньньюй. Гуандунське педагогічне видавництво. 380 с.)
- 红线女 (主编) (2019). 《粤剧表演艺术大全》。广东人民出版社。512 页。(Хун, Сяньньюй (гол. ред.) (2019). Енциклопедія виконавського мистецтва кантонської опери. Гуандунське народне видавництво. 512 с.)
- 蔡仲德 (2004). 中国音乐美学史/蔡仲德北京：人民音乐出版社 866 页 (Цай Чунгде. (2004). Історія музичної естетики в Китаї. Пекін: Народна музика, 866 с.)
- 金桥 (2003). 萧友梅与中国近代音乐教育：（博士学位论文） / 金桥. — 上海：上海音乐学院. — 183 页. (Цзін, Чіо (2003). Сяо Юмей і китайська сучасна музика: доктор. дис. / Цзін Чіо. Шанхай. Шанхайська консерваторія. 183 с.)
- 齐如山 (1989). 《京剧之变迁》。中国戏剧出版社。320 页。(Ці, Жушань (1989). Трансформації Пекінської опери. Видавництво китайської драми. 320 с.)
- 齐花坦 (2007). 《齐花坦与河北梆子》。中国文联出版社。260 页。(Ці, Хуатань

- (2007). Ці Хуатань і Хебей банцзи. Видавництво Спілки літератури та мистецтв Китаю. 260 стор.)
- 邱冰主 編 (2022). 中国戏曲乞木在钢琴音尿中的侍承和岌展.板春：吉林出版集团股份有限公司, (Цю, Бінчжу. (2022). Наслідування та розвиток китайського оперного мистецтва в фортеп'яній музиці. Редактор – Пан Чун: Jilin Publishing Group Co., Ltd.)
- 钱宏霞 (2024). 越剧女班第一科 (Цянь, Хунся (2024). Опера Юе Жіночий клас № 1). https://www.yueju.net/api/group_form_details?id=48 (дост. 2024)
- 角儿 (Цзяоер) <https://baike.baidu.com/item/%E8%A7%92%E5%84%BF/10126651>
- 常香玉 (2008). 《常香玉自传》。河南教育出版社。400 页。(Чан, Сяньюй (2008). Автобіографія Чан Сяньюй. Хенаньське педагогічне видавництво. 400 с.)
- 常香玉 (1995). 《豫剧艺术论》。中国戏剧出版社。280 页。(Чан, Сяньюй (1995). Теорія мистецтва Юйцзюй. Видавництво китайської драми. 280 с.)
- 培勋. (2006). 中国钢琴名曲库[曲谱]。北京：时代文艺出版社。(Чен, Пейксун. (2006). Відомі китайські твори для фортепіно [Ноти]. Пекін：Століття мистецтва)
- 陈珂,罗如圭 (2019). 欧阳予倩简介.传奇时代的传奇伶人作者。(全三册)。湖南文艺出版社出版时间(Чень, Ке; Луо, Ругуй (2019). Знайомство з Оуян Юйцянь. Легендарний актор і письменник легендарної епохи. (Повні три томи). Опубліковано видавництвом «Літературно-мистецький центр Хунань».)
- 陈希 (2023). 钢琴音乐中戏曲元素的借鉴与应用. 广西大学艺术学院音乐系. <https://www.21ks.net/lunwen/xqwxlw/123886.html> (Чень, Сі (2023). Використання оперних елементів в фортеп'яній музиці. Музичний факультет Коледжу мистецтв Університету Гуансі. <https://www.21ks.net/lunwen/xqwxlw/123886.html>).
- 陈小蝶 (2020). "粤剧在粤港澳大湾区的传承与发展". 《文化遗产》. 102-115 页 (Чень, Сяодіє (2020). Спадкоємність та розвиток кантонської опери у

- Великій затоці Гуандун-Гонконг-Макао. Культурна спадщина. С. 102-115.)
- 陈非侬 (1990). 《粤剧艺术纲要》。广东人民出版社。320 页。(Чень, Фейнун (1990). «Основи мистецтва кантонської опери». Гуандунське народне видавництво. 320 с.)
- 陳非儂口述 / 伍榮仲、陳澤薈 編 (2007). 粵劇六十年. Cantonese Opera Research. 248 页. (Чень Фейнун. Усна розповідь. / під ред. Нг Жун-чунг і Чень Зелей (2007). Шістдесят років кантонської опери. Cantonese Opera Research. 248 с.)
- 陈复声. (1985). 京剧皮黄腔生旦分腔的音乐手法. 上海音乐学院学报. 第 4 期. 第 83–89 页. (Чень, Фу Шен. Особливості сіпі та ерхуану в пекінській опері. Журнал Шанхайської консерваторії. 1985. 4, 83–89.)
- 陈建国 (2014). "京剧脸谱色彩的象征意义". 《美术研究》. 29-42 页. (Чень, Цзяньго (2014). Символічне значення кольорів гриму в Пекінській опері. Дослідження образотворчого мистецтва. С. 29-42.)
- 陈巧茹 (1998). 《川剧艺术研究》。巴蜀书社。280 页。(Чень, Цяожу (1998). Дослідження мистецтва Сичуаньської опери. Видавництво Башу. 280 с.)
- 陈超平 (2008). 我对粤剧产生的年代、地域和形成的看法. 南国红豆 210 页. (Чень, Чаопін (2008). Мої погляди на епоху, регіон і становлення Кантонської опери. Нанго Хонгдоу. 210 с.)
- 陈朝莹 (2023). 戏曲元素在钢琴作品创作中的思考. 公务员期刊网 论文中心 正南
宁师范大学音乐舞蹈学院. (Чень, Чжаоїн (2023). Роздуми про використання елементів опери у фортепіанних творах. Public Service Journal Network Paper Center, Школа музики та танцю, Наннінський педагогічний університет. <https://www.21ks.net/lunwen/ctxqlw/119707.htm>) (27.05.2023)
- 陈超平 (2010). 《马师曾传》。人民音乐出版社。300 页。(Чень, Чаопін (2010). Біографія Ма Шицзена. Народне музичне видавництво. 300 с.)
- 陈书舫 (2008). 《我的川剧人生》。成都出版社。300 页。(Чень, Шуфан (2008). Моє життя в Сичуаньській опері. Чендуське видавництво. 300 с.)

- 陳玉秀 (2001). 。遲允國：沙漠中的紅玫瑰。台北：文學出版社，。(Чень, Юйсю (2001). Гуо Чжиюань: Червона троянда в пустелі. Тайбей: Літературне видавництво).
- 张巍 (2024). 让国粹在东北大地生根发芽—读《黑龙江京剧剧目选》感受. 新华书目报作 黑龙江人民出版社有限公司总编室 (Чжан, Вей (2024). Нехай квінтесенція китайської нації пустить коріння і проросте на землі Північно-Східного Китаю – почуття після прочитання «Вибраного репертуару Хейлунцзянської пекінської опери»). <http://www.cpin.com.cn/h-nd-897.html>
- 张伟 (2019). "新媒体时代评剧的传播策略". 《现代传播》. 88-95 页. (Чжан Вей (2019). Стратегії поширення Пінцзюй у епоху нових медіа. Сучасна комунікація. С. 88-95.)
- 张庚 (1980). 戏曲艺术论. 中国戏剧出版社. 239 页. (Чжан, Ген (1980). Теорія оперного мистецтва. Видавництво китайської драми. 239 с.)
- 张怡 (2005). 浅述中国钢琴改编曲的演奏特点. 齐鲁艺苑. № 3. 49-55 页. (Чжан, І. (2005). Виконавські особливості китайських фортепіанних аранжувань. Цзинань: Чи Лу Юй. № 3. С. 49-55.)
- 张艺谋 (编) (2015). 《评剧与现代文化》。社会科学文献出版社。280 页. (Чжан, Їмоу (упоряд.) (2015). Пінцзюй та сучасна культура. Академічне видавництво соціальних наук. 280 с.)
- 张惠云 (2008). 《河北梆子唱腔艺术》。河北教育出版社。280 页. (Чжан, Хуейюнь (2008). Мистецтво вокалу в Хебей банцзи. Хебейське педагогічне видавництво. 280 с.)
- 张继青 (2010). 昆曲表演艺术研究. 江苏文艺出版社. 300 页. (Чжан, Цзіцін (2010). Дослідження виконавського мистецтва Кунцюй. Цзянсуське видавництво літератури та мистецтва. 300 с.)
- 张继青 (1995). 《昆曲唱腔艺术》。上海古籍出版社。260 页. (Чжан, Цзіцін (1995). Мистецтво вокалу в Кунцюй. Шанхайське видавництво старовинних книг. 260 с.)

- 张振敏. (1985). 京剧的唱腔特点. 北京: 民族音乐. 425 页. (Чжан, Чжень Мінъ. (1985). Особливості голосоутворення в пекінській національній опері. Пекін : Народна музика).
- 詹巧玲. (2005). 中国歌剧发展谈概. 音乐研究.第 1 期. 75–83 页. (Чжань, Цяо Лін. (2005). Загальний огляд китайської опери. Музичні дослідження. 1, 75–83.)
- 赵刚 (2015). "河北梆子唱腔的声乐特征研究". 《音乐研究》. 55-68 页. (Чжао, Ган (2015). Дослідження вокальних характеристик Хебей банцзи. Музичні дослідження. С. 55-68.)
- 赵丽蓉 (2003). 《评剧表演艺术》。河北教育出版社。320 页。(Чжао, Ліжун (2003). Виконавське мистецтво Пінцзюй. Хебейське педагогічне видавництво. 320 с.)
- 赵晓生 (2006). 通向音乐圣殿 . 上海 : 上海音乐出版社 342 页 (Чжао, Сяошен (2006). Шлях до музичного світу. Шанхай : Музика Шанхая. 342 с.)
- 赵志刚 (2020). 《越剧的现代化与国际化》。社会科学文献出版社。350 页。(Чжао, Чжиган (2020). Модернізація та інтернаціоналізація Юецзюй. Академічне видавництво соціальних наук. 350 с.)
- 郑培凯 (2017). 《昆曲与文人文化》。社会科学文献出版社。380 页。(Чжен, Пейкай (2017). Куньцзюй та культура інтелектуалів. Академічне видавництво соціальних наук. 380 с.)
- 郑燕. (2003). 浅谈京剧二黄腔的特点. 戏剧之家.第 2 期. 第 32 页. (Чжен, Янь. (2003). Специфіка наспіву ерхуан у пекінській опері. Будинок драми. 2, 32.)
- 周杰 (2022). "数字化技术在京剧传承中的应用". 《艺术科技》. 77-85 页. (Чжоу, Цзе (2022). Застосування цифрових технологій у збереженні Пекінської опери. Мистецтво та технології. С. 77-85.)
- 周秦 (2006). 昆曲艺术研究. 文化艺术出版社. 280 页. (Чжоу, Цінъ (2006). Дослідження мистецтва Кунцзюй. Видавництво культури та мистецтва. 280 с.)
- 周畅 (2003). 中国现当代音乐家与作品 . 北京 : 人民音乐. (Чжоу, Чжан (2003).

- Сучасні китайські композитори та їх музичні твори. Пекін : Нац. музика) 周传瑛 (2008)。《周传瑛昆曲艺术生涯》。北京大学出版社。400 页。(Чжоу, Чуаньїн (2008). Мистецька кар'єра Чжоу Чуаньїна в Куньцзюй. Видавництво Пекінського університету. 400 с.)
- 朱践耳. (2011). 钢琴作品选 [曲谱]. — 上海 : 上海音乐出版社. 158 页. (中国著名作曲家钢琴作品系列.) (Чжу Цзяньєр. (2011). Вибрані фортепіанні твори [Ноти]. Шанхай : Шанхайська музична редакція. 158 с. (Видатні китайські композитори та їх твори для фортепіано).
- 春龙 (2004). 中国戏曲曲艺风格现代儿童钢琴曲集. 中国文联出版社. 124 页. (Чунь, Лун (2004). Збірка китайської опери та народного мистецтва. Збірка найкращих дитячих пісень із фільмів. Видавництво Китайської федерації літературних і мистецьких кіл. 124 с.)
- 邵锡铭 (1989). 河北梆子音乐. 河北省戏曲研究室.. 579 页. (Шао, Сімін (1989). Музыка Хебей Банзі. Офіс оперних досліджень провінції Хебей. 579 с.)
- 林雪莉 (2021) 飄洋過海歷險記. 它不如京劇華麗，卻展現了四川人的逗趣和叛逆——不只是「變臉」，真正的市井川劇有何魅力？(Ширлі Лін (2021). Пригоди за океаном. «Вона не така чудова, як Пекінська опера, але вона демонструє веселість і бунтарство жителів Сичуані - не просто "зміна обличчя", у чому полягає чарівність справжньої Сичуанської опери для публіки?») <https://crossing.cw.com.tw/article/15209>
- 每年至少消失一个：传统戏曲剧种锐减 (2005) (Щороку зникає як мінімум одна: традиційні оперні жанри різко занепадають (2005)) https://www.mct.gov.cn/whzx/whyw/201111/t20111130_698772.htm
- 袁雪芬 (2003)。《袁雪芬自传》。上海古籍出版社。400 页. (Юань, Сюефень (2003). Автобіографія Юань Сюефень. Шанхайське видавництво старовинних книг. 400 с.)
- 袁雪芬 (1998)。《越剧史话》。上海文艺出版社，。280 页. (Юань, Сюефень (1998). Історія Шаосинської опери. Шанхайське літературно-мистецьке

видавництво. 280 с.)

袁世海 (1998)。《我的京剧生涯》。文化艺术出版社。350 页。(Юань, Шихай (1998). Моя кар'єра в Пекінській опері. Видавництво культури та мистецтв. 350 с.)

俞为民 (2001). 昆曲艺术论. 上海音乐出版社. 320 页. (Юй, Веймін (2001). Теорія мистецтва Кунцюй. Шанхайське музичне видавництво. 320 с.)

俞芹. (2015). 浅析京剧的艺术特征. 大众文艺. 第 6 期. 第 183 页. (Юй, Цинь. (2015). Аналіз особливостей Пекінської опери. Популярна культура та мистецтво. 6, 183).

余其伟. (1998). 广东音乐述要. 中国音乐. № 2. 27 页. (Юй, Цівей. (1998). Огляд Гуандунської музики. Китайська музика. № 2. С. 27.)

俞振飞 (2001)。《昆曲史话》。中国戏剧出版社。320 页。(Юй, Чженьфей (2001). Історія Кунцюй. Видавництво китайської драми. 320 с.)

杨晓芳 (2021). "川剧在乡村振兴中的文化功能". 《民族艺术研究》. 67-79 页. (Ян Сяофан (2021). Культурна функція Сичуаньської опери у відродженні сільських територій. Дослідження національного мистецтва. С. 67-79.)

杨洪斌 (2010). 中国钢琴音乐艺术。北京。356 页。(Ян, Хунбін (2010). Китайське фортепіанне музичне мистецтво. Пекін,. 356 с.)

阳友鹤 (1995)。《川剧名角阳友鹤自传》。重庆出版社。400 页。(Ян Юхе (1995). Автобіографія Ян Юхе – зірки Сичуаньської опери. Чунцинське видавництво. 400 с.)

ДОДАТКИ

Додаток А. Нотні приклади

皮 黄

"PI - HUANG"

(A BEIJING OPERA MELODIC STYLE)

张 朝曲
Zhang Zhao
(2007)

[导板] **Rubato**

mf p f rit.

una corda tre corda

5

dim. rit.

[原板] **Andante Pacatamente**

m.s. 8va- m.d. tr 8va- tr

mp pp mp

una corda tre corda

14

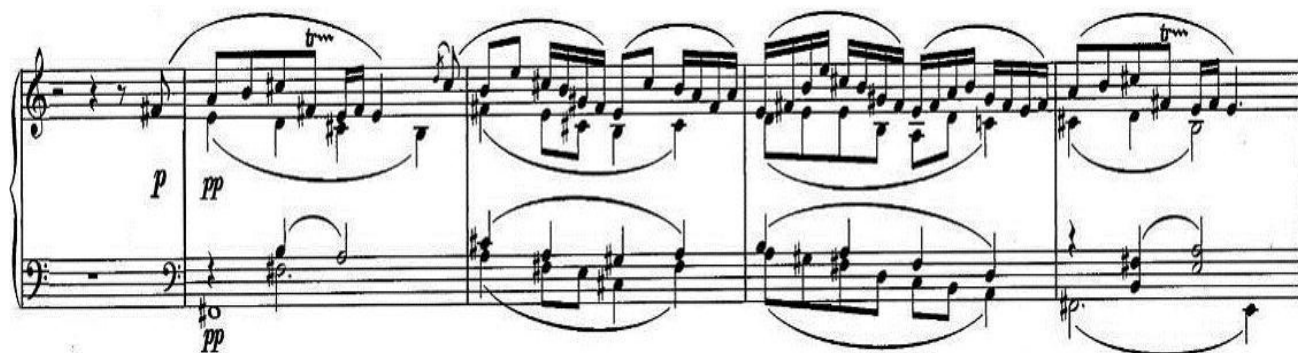
una corda

Lento, discreto

This musical score is for a piece titled 'Lento, discreto'. It is written for piano and features a complex arrangement of staves. The top system shows a grand staff with a treble clef and a bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Lento, discreto'. The score includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The bottom system shows a grand staff with a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked 'Lento, discreto'. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The score is divided into measures by bar lines, and there are repeat signs and fermatas throughout.

This musical score is for a piece titled 'm.g.'. It is written for piano and features a complex arrangement of staves. The top system shows a grand staff with a treble clef and a bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'm.g.'. The score includes various dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The bottom system shows a grand staff with a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked 'm.g.'. The score includes various dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The score is divided into measures by bar lines, and there are repeat signs and fermatas throughout.

Чен Циганг. «Моменти з Пекінської опери»



Чен Циганг. Концерт «Ер Хуанг»

戏曲组曲

一、京剧小段

Allegretto (♩ = 100) 朱晓宇(1992)

A musical score for a piece titled 'A Short Piece of Peking Opera' (京剧小段) by Zhu Xiaoyu (1992). The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 100 beats. The score is in 4/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often with grace notes. The bass line consists of longer notes, including a prominent 4-3 interval. Dynamic markings include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *cresc.* (crescendo). The score is divided into three systems, each with four measures.

Чжу Сяюй. «Сюїти місцевих китайських опер», «Уривок з пекінської опери»

广东小调 “思春”^{*}
Cantonese Ditty Longing for Spring

Moderato ♩ = 80-84

poco string. ♩ = 96

resoluto

Чен Пейксун. «Пристрасне очікування весни»

Lento 悠长宽阔. 优美明朗

陈培勋

Чен. Пейксун. «Осінній Місяць над спокійним озером»

仿川剧高腔风钢琴小曲9首

Adagio pittoresco

< 1 > 北调·一枝花

曹光平
1981

Piano

p dolce

quasi p

mp

mf

p

pp

< 2 > 北调·端正好

Andante grandioso

ff

ff

< 5 > 越调 • 斗鹤鹑

Allegretto giocoso

Piano

5

9

mp

f

p

mf

mp

Цао Гуанпін. «Дев'ять фортепіанних мелодій сичуанської опери гаоцян»

Chiaroscuro (♩ = 120)

p

mf

Ван Лісань. Прелюдія «Геометричний візерунок»

Grottesco ma espressivo (♩ = 104)

p

pp

mf

Ван Лісань. Фуга «Геометричний візерунок»

河南曲牌

HENAN LABELLED TUNE

李其芳曲
Li Qifang
(1969)

Moderato gioioso

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system contains measures 1-4, the second system measures 5-8, the third system measures 9-12, and the fourth system measures 13-16. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Moderato gioioso'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings like accents and hairpins.

Лі Цифан. «Хенань цюйпай»

Додаток Б
ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

4. Сунь Ле (2024). Стилiстика кантонської опери *юецзюй* у фортепіанних творах Чена Пексуна: особливості виконавського втілення. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXXVI. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ. С.104-127. DOI 10.34064/khnum2-36.06. https://aspekty.kh.ua/vypusk36/aspekt_36_6_SunLe.pdf

5. Сунь Ле (2024). Втілення традицій національного музично-драматичного мистецтва у фортепіанних творах Гуо Чжиюаня. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 72. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ. С. 162-184. DOI 10.34064/khnum1-72.10.

https://intermusic.kh.ua/vypusk72/problemy_72_10_SunLe.pdf

6. Сунь Ле (2024). Звуковий образ пекінської опери в фортепіанній творчості китайських композиторів. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXXVII (37). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ. С. 138-166. (у співавторстві з Чернявською М.С.). DOI 10.34064/khnum2-37.07.

https://aspekty.kh.ua/vypusk37/ASPECTS_37-138-166-Chernyavska-SunLe.pdf

Конференції:

1. Науково-практична конференція «Музична комунікація у питаннях і відповідях» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 15-18 січня 2021 року);

2. Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», (Харків, Харківський

національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 1–3 квітня 2021 року);

3. Міжнародна науково-практична конференція «Поетика музичної творчості» науково-творчого проєкту «Практична музикологія» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 14–17 січня 2022 року);

4. III Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 13–14 лютого 2023 року);

5. Міжнародна науково-практична конференція «Вища музично-театральна освіта Харкова: 100 років єднання» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 24–25 жовтня 2023 року);

6. IV Міжнародна наукова конференція Наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 13–14 лютого 2024 року);

7. V Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 18–19 травня 2024 року);

8. V Міжнародна наукова конференція Наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 11–12 лютого 2025 року).