

Розділ 4.

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧИСТЬ І ВИКОНАВСТВО

УДК 78.071.1(510)(092):780.616.432

DOI 10.34064/khnum1-72.10

Сунь Ле

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 275533933@qq.com

ORCID iD: 0009-0003-2368-7407

Втілення традицій національного музично-драматичного мистецтва у фортепіанних творах Гуо Чжююаня

Статтю присвячено взаємодії традицій національного музично-драматичного мистецтва з елементами західноєвропейської техніки письма у фортепіанних циклах Гуо Чжююаня (1921–2013). Визначається внесок композитора у розвиток національного фортепіанного педагогічного репертуару, який можна вважати своєрідною сполучною ланкою між традиційним національним мистецтвом і сучасністю. Розглядається вплив тайванської (гедзайсі, қау-ка) та південно-китайської (гедзай, гаоцянь) музично-драматичної традиції в циклах «Шість тайванських мелодій қау-ка» (1973), «Сім тайванських мелодій гау» та «Чотири китайські сичуанські народні мелодії» (1974), об'єднані в збірці «Дитячі фортепіанні п'єси» (1996). Аналізуються найважливіші складові музичної мови композитора: використання традиційних наспівів тайванського та південно-китайського оперного мистецтва (зокрема қау-дяо), образ традиційних музичних інструментів – струнних (хуцинь, піба, двострунна скрипка чуань, арху), духових (бамбукової флейти діцзи), ударних (барабан баньгу, гонги, тріскачки), нерегулярний метр та зміни розміру, політональні поєднання пентатонних ладів тощо.

Ключові слова: Гуо Чжююань; фортепіанна музика; дитячий фортепіанний цикл; тайванське та південно-китайське музично-драматичне мистецтво.

Постановка проблеми.

Композитор Гуо Чжююань¹ (1921–2013), автор симфонічних, хорових творів, вокальних циклів, відомий також своїми фортепіанними

¹ Композитор народився і жив на Тайвані, професійну музичну освіту отримав

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 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 відношеннях фортепіанна творчість Гуо Чжіюаня вимагає більшої уваги як музикознавців, так і виконавців. Одним із важливих, але мало досліджених аспектів вивчення фортепіанної музики композитора 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 і 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 місцевих мистецьких сфер, 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 для жителів острова складним періодом історії, тайванська опера зберегла свою популярність (Hsieh Hsiao-Mei, 2010). Значною мірою 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,

в Японії. Повернувшись на Тайвань після Другої світової війни, Гуо Чжіюань 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.

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 400-річну історію Тайваню.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Наприкінці ХХ століття творчість Гуо Чжиюаня вперше отримала висвітлення у музикознавчій літературі Тайваню (Wu Meiying, 1998). 2001 року в Тайбеї було видано першу наукову працю, присвячену біографії композитора (Chen Yuxiu, 2001). Згодом з'явилися дослідження вибраних фортепіанних творів митця (Yang, Tzi-Ming, 2002; Wu Linyi, 2008; Yang, Shuan-Chen, 2008; Chang Hsun-Yin, 2016; Сун, 2023), де здебільшого висвітлюються питання жанру, стилю, форми і драматургії великих концертних творів – концерту, сонати, фантазії тощо. Найменшу увагу дослідники приділили фортепіанним циклам на теми тайванського фольклору, визначивши їх як другорядні, інструктивні твори, сферу дитячої музики (Yang, Shuan-Chen, 2008; Chang Hsun-Yin, 2016). Між тим, саме в цих творах найяскравіше виявляється зв'язок творчості композитора з національним музично-драматичним мистецтвом, яке впевнено можна назвати однією зі складових «інтонаційного словника» Гуо Чжиюаня, який «цілком перебуває під впливом тайванської опери – унікального культурного феномена, 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, 2023: 102). Отже, розгляд згаданих циклів дозволить визначити ті якості музичної мови Гуо Чжиюаня, що увиразнюють у його творчості «національний образ фортепіано» – самобутній «стиль фортепіанного письма і техніку виконання» (Безбородько, 2023: 8) – завдяки утворенню «впізнаваного національно характерного темброколериту» (там само).

Мета статті – виявити зв'язки фортепіанних циклів Гуо Чжиюаня з національними традиціями музично-драматичного мистецтва, визначити роль його фортепіанного спадку в розвитку національного піанізму. **Матеріалом дослідження** слугують його фортепіанні цикли «Шість тайванських мелодій *кау-ка*» (1973), «Сім тайванських мелодій *гау*» та «Чотири китайські сичуанські народні мелодії» (1974).

Методологія дослідження. Вивчення творів Гуо Чжиюаня потребує залучення понятійного апарату теоретичного та історичного музикознавства, а також теорії піанізму. Використовуються методи джерелознавчого, естетичного, музично-теоретичного, музично-виконавського аналізу в поєднанні з історико-культурними і стилістичними узагальненнями. Теоретичним підґрунтям статті стали дослідження Хуан Чжулін (2009), де розглядаються фортепіанні цикли для дітей композиторів Лі Інхайя, Лі Чунгуана, Шу-Лонг Ма та ін., створені на фольклорній основі; роботи, присвячені значенню інструктивного матеріалу для становлення піаніста та формування його слухових і технічних навичок (Чернявська, 2015; 2020; Чернявська, & Тимофеева, 2022; Chernyavska, Meixuan, & Rui, 2023); наукові праці, де тією чи іншою мірою подаються відомості про тайванське та південно-китайське музично-театральне мистецтво (Hsieh Hsiao-Mei, 2010; Chao, Hui-Hsuan, 2009; Han Kuo-Huang, 2001; Lin, 2000; Hsu Tsang-Houei, & Cheng Shui-Cheng, 1992; Wu Meiyong, 1998) та розвиток фортепіанної музики Тайваню (Сун, 2022, 2023; Lan Chung-Ying, 2013; Лю Кетін, 2017; Чжан Сінь, 2010).

Виклад основного матеріалу дослідження.

До створення фортепіанних циклів на народні теми Гуо Чжиюань звернувся в зрілий період творчості – 1970 роки. У цей час він написав три сюїти: «Шість тайванських мелодій *кау-ка*» (1973), «Сім тайванських мелодій *гау*» (1974), «Чотири китайські сичуанські народні мелодії» (1974). У 1996 році композитор об'єднав ці цикли у збірку «Дитячі фортепіанні п'єси» (Guo Chih-Yuan, 1996). Адресувавши аранжування 17-ти народних мелодій юним піаністам, він продемонстрував свою любов до рідного краю. Гуо Чжиюань завжди наголошував

на важливості фольклору для музичного розвитку кожної культури і вважав обов'язком композитора продовжувати справу виховання національних музичних кадрів, залучати дітей до освоєння нових засобів виразності та виконавських прийомів. Він запропонував юним музикантам яскраві образи національного музично-драматичного мистецтва, при цьому досяг зрозумілості цієї музики, її доступності дітям та юнацтву, зі вражаючою чуйністю та тонким розумінням дитячого сприйняття життя. Дивовижне проникнення в психічний світ дитини, прозорість та чистота гармоній, висока простота мелодичного малюнка фортепіанних п'єс роблять кожну з них маленьким скарбом.

Збірка «Дитячі фортепіанні п'єси» Гуо Чжиюаня була створена для піаністів-початківців з метою збагачення навчального репертуару творами, які би втілювали традиції тайванського пісенного фольклору. Музичне виховання молодого покоління на національних зразках є дуже важливим. У період становлення музичного мислення піаніста-початківця близький і зрозумілий йому національний матеріал сприяє формуванню його слухового сприйняття. Однак збірка Гуо Чжиюаня виявилася набагато цікавішою, ніж просто навчальний матеріал – 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 Чжиюаня» (Yang Shuan-Chen, 2008: 78).

Щоби повною мірою оцінити значення дитячих фортепіанних п'єс, необхідно провести короткий екскурс в історію тайванської опери та обговорити її важливість для жителів острова. Тайванська опера, що зародилася у сільському землеробському районі Йілань на початку 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). На початку XVII століття тайванську оперу виконували землероби та скотарі з різних віддалених сільських

районів острова. Практично все життя, у перервах між роботою, вони збиралися на внутрішньому дворі місцевого храму, щоб імпровізувати на музичних інструментах, зокрема 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 вважалася «розвага богів або святкування якоїсь важливої події» (Yang, Shuan-Chen, 2008: 79). І сьогодні у багатьох сільських районах, зокрема й у провінції Йілань, 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 й 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*, *сонілка*, 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*. Його історія розпочинається з провінції Фуцзянь на південно-східному узбережжі Китаю, й за довгий час свого існування й розвитку *бейшань* став дуже популярним у сільському тайванському житті як музика весіль, церемоній, храмових свят. Пізніше, значною мірою завдяки такому функціональному призначенню, ансамбль *бейшань* інтегрувався в драматургічне дійство тайванської опери. У виставах опери *кау-ка* ансамблі *наньшань* і *бейшань* набули відносної самостійності: перший найчастіше супроводжував танцювальні номери, а другий – драматичні або ритуально-обрядові сцени. Самі тайванці поділяють назву опери *кау-ка* на дві частини: «*кау*»-«*ка*», що підкреслює цей функціональний розподіл.

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, що виникали в різних провінціях острова, стали синтезуватися одна з одною, істотно видозмінюючись, і опера *кау-ка* стала нагадувати, згідно Хо Йі Лін, «горнило, в якому переплавлялися різні місцеві традиції» (Lin, Ho-Yi, 2000: 9–10). У 1950 роках розвиток тайванської опери досяг свого піку: «у цьому жанрі було задіяно приблизно двісті тайванських театральних труп» (там само). Найбільш відомі театральні трупи опери *кау-ка* наймали талановитих музикантів та поетів для створення оперних лібрето; отже, кожна така оперна трупа згодом ставала джерелом безлічі улюблених пісень остров'ян, які співали всі – від селян та рибалок до чиновників. Багато театральних колективів почали використовувати декорації та реквізит, а з розповсюдженням радіо у сільських тайванських будинках почали слухати регулярні передачі оперних вистав. На той час багато тайванських радіостанцій набирали власні оперні трупи, записували їх вистави 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 знаних тайванських композиторів. Затребуваність жанру вплинула на збільшення тривалості творів, помітно сприяла поліпшенню якості їх виконання і збагаченню мелодики. У жовтні 1962 року тайванську оперу вперше транслювало державне телебачення (Yang, Shuan-Chen, 2008: 80–81). Отже, цілком зрозуміло, чому в 1970 роках Гуо Чжюань зацікавився мелодіями тайванської опери. У цей час він також перебував під впливом сучасних західних композиційних технік. Поєднання цих обставин дозволило композиторові скласти самобутні фортепіанні п'єси, які сучасні китайські музикознавці вважають найкращими серед його творів (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 мініатюрах присутні вокальні й танцювальні фрагменти з тайванської опери

кау-ка, яка вирізняється жвавими ритмами – в *кау-ка* присутні комічні персонажі-клоуни, тому загальний її характер нагадує європейське скерцо – він бадьорий і гумористичний. Але опера містить також і плавні ніжні мелодії, які, як правило, походять із музики *нянгунь* (*nanguan*) чи *гедзайсі* (*gezaixi*).

Цикл відкриває п'єса «*Жарт*», створена на основі народної мелодії збирачів чаю, яка зобов'язана своїм походженням сільським районам Тайваню. Відома народна пісня «Цвіркун бореться з півнем», часто звучить в опері *кау-ка* (Chang Hsun-Yin, 2016: 112). Пісня, що являє собою безтурботний діалог між чоловіком та жінкою, які піддражнюють один одного, виконується у вільній імпровізаційній манері. Композитор відтворює цю 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, наслідуює пісенний діалог чоловіка і жінки. Третій голос утворює довга нота, яка асоціюється зі звучанням музичного інструмента, що супроводжує спів.

Жартівливі перегукування починаються у вступі, який демонструє своєрідне «блукання» по різних тональностях і ладах: *ля-юй* змінюють *До-мажор*, потім – *ля-мінор* і *ре-мінор*. Безперервний потік триголосся, що виконується *legato*, породжує специфічні піаністичні труднощі. Щоби мелодичні голоси звучали зв'язно разом із утриманою довгою нотою, необхідно ретельно підбирати зручну аплікатуру. Кожен голос має відтворити тембр, притаманний конкретному персонажу, а разом всі три голоси утворюють політембральне сполучення, що, безумовно, є дуже корисним для розвитку слухових уявлень піаніста і оволодіння ним розмаїтою звуковою палітрою фортепіано.

П'єса «*Цзян Шуй*» є аранжуванням відомої народної мелодії *нянгунь* (*nanguan*). У двоголосній фактурі п'єси, за задумом композитора, представлено плавну й ніжну мелодію пісні з одноголосним поліфонічним супроводом сопілки. Накладення двох різних за висотою пентатонік надає звучанню своєрідної терпкості – 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 «ефект дисонантної багатогранності мелодії» (Chang Hsun-Yin, 2016: 113). Основним завданням виконавця стає реалізація у звучанні поліфонічного розгортання фактури. Воно вирішується завдяки урізноманітненню дотику до клавіатури, яке дозволяє реалізувати багат шаровість музичної тканини через чуйне слухове уявлення, диференціювати тембри та відтворити динаміку мелодичних ліній. Виконання п'єси вимагає досить великої розтяжки руки – до октави. У деяких епізодах автор указує на різну, інколи навіть контрастну, динаміку в кожній руці. Таке «поліфонічне» поєднання динаміки потрібно спочатку освоювати в повільному темпі кожною рукою окремо, щоби згодом привчити свій слух до одночасного поєднання різних динамічних рівнів. Потім необхідно навчитися дуже швидко та непомітно перемикати увагу з одного голосу на інший, особливо в кульмінаційним точках у лінії кожної партії.

Попри те, що п'єса «*Дорогоцінний камінь*» створена на основі оригінальної мелодії у стилі опери *кау-ка*, композитор продовжує розвивати принцип поліфонічного фактурного різноманіття, представлений раніше. Особливу складність становлять поєднання різних видів артикуляції в лініях музичної тканини: синкоповані ритмічності в одному голосі вступають у діалог із підкреслено протяжними (авторська вказівка – *tenuto*) репліками.

П'єса «*Легенда*» також побудована на контрапунктичних зіставленнях мелодичних голосів, що асоціюються з голосами персонажів опери. Композитор знову застосовує свій улюблений прийом триголосного контрапункту, який можна умовно асоціювати з діалогом двох персонажів на тлі супроводу музичного інструмента, що гуде. Звукове відтворення багат шарової музичної тканини вимагає досягнення належного балансу між голосами, які розташовані у безпосередній близькості. Проте дві мелодичні 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», шукаючи характерне

для кожної лінії-персонажа звукове забарвлення. Чималу складність також становлять контрапунктичні музичні фрази, побудовані на різних видах артикуляції, поліритмія тощо.

П'єса *«Проводжу свого брата»* представляє традиційній для опери драматичний діалог героїв. Композитор використовує хроматичний звукоряд у лівій руці, щоби висловити почуття гіркоти від розлучення з близькою людиною. Мелодична лінія має ознаки пентатонічної будови, проте супроводжується західною класичною гармонією. Музичні фрази супроводу містять два типи ритмічних фігур: одна з них побудована на тріольній ритмоформулі, друга – на квартольній (Chang Hsun-Yin, 2016: 115). Складність реалізації музичної тканини полягає у 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 життєстверджуючий настрій. Ця дуже жвава п'єса, яка виконується у швидкому темпі, – фінал циклу. Мелодія цієї мініатюри запозичена з музики *піхуан* – одного з різновидів пекінської опери, де «використовуються відомі типи мелодій – *сіні* (весела, жива) і *ерхуан* (сумна, драматична)» (Чжан Гуанцзянь, 2020: 236). Перші вісім тактів демонструють рішучий характер музики завдяки акцентованим акордам на *forte* у сполученні з мотивом в пунктирному ритмі. Композитор підкреслює сильні долі акордами у кожній руці, імітуючи звучання гонгів, які відіграють важливу роль у музиці *піхуан* та *кау-ка*. Поступово фактура динамізується, акордові вертикалі стають частішими і заповнюються додатковими інтервалами. Музична тканина звучить насичено і створює відчуття яскравого китайського колориту (Chang Hsun-Yin, 2016: 115). Основну технічну складність становлять великі стрибки та поступове розростання звучання фортепіано, що імітує *tutti* оркестру народних інструментів.

Другий фортепіанний цикл Гуо Чжиюаня для дітей – *«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*) через використання народних мелодій у стилі *хуніцай*, який передбачає яскраві костюми та експресію акторської гри. Але водночас він наголошує у назві циклу на мелодіях *гау*, що мають спільне походження із музично-драматичним мистецтвом південного Китаю, зокрема сичуанською оперою *чуаньцюй гаоцян*.

Перша п'єса, «*У човні*», побудована на діалозі між чоловіком і жінкою, що зустрілися у бамбуковому човні посередині річки. Внаслідок подій на Тайвані, мостів через річки було дуже мало, і люди перетинали їх на човнах і плотах, й зустрічі, подібні до цієї, у відокремлених місцях, часто траплялися на початку романтичних історій. Фортепіанна п'єса побудована на імітаціях музичних фраз, що «погойдуються» й викликають відчуття «коливання» води та нестійкості човну. Вони «перегойдуються» на тлі довгих гудливих 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 у *ре-шан*, тоді як ладову приналежність нижнього голосу неможливо встановити.

У п'єсі ми не зустрінемо дуже складних технічних прийомів, проте поєднання терцій та ширших інтервалів, що входять у фактурні вертикалі, вимагають відповідної розтяжки руки, при цьому необхідно зберігати незалежність пальців і тримати великий палець на клавіатурі під час гри четвертим і п'ятим. Виконання такої музичної тканини потребує задіяння розвиненого гармонічного слуху, потрібно одночасно чути інтервали, що довго тягнуться, а також проводити фрази, що чергуються у діалозі.

П'єса «*В гостях у дядька*» написана у пентатоновому ладі *сі-гун* із ключовими знаками Сі-мажору. Наявність випадкових знаків створює дисонантне звучання, яке «освіжає» музичну тканину, що містить контрапункти та елементи поліритмії.

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 довгіші та симетричніші, ніж в інших мініатюрах циклу. Композитор використовує народну мелодію *zanian diao* кантиленного типу з рисами декламаційності, яка розгортається дуже природно та гармонійно. Практично вся п'єса виконується на чорних клавішах, що дозволяє відчутти специфіку їх використання як темброво-колеристичного та художнього засобу. Композитор включає в музичний текст кілька уривків, подібних до інтерлюдій або інтермеццо, які традиційно виконуються групами інструментів в опері *гедзайсі*².

Існує ще одна версія п'єси «З парасолькою», написана Сан Сіанем (див. Chang Hsun-Yin, 2016: 118–119). На відміну від Гуо Чжіюаня, Сан Сіань представляє власну транскрипцію на тему оперної мелодії, суттєво змінюючи її. Він додає власний «пишний вступ», та й вся п'єса «відрізняється великою різноманітністю темпів, ритмоформул, використовуваних реєстрів та піаністичної техніки» (там само: 119).

У п'єсі «Плач» Гуо Чжіюань спирається на *хау-дяо* – драматичну арію з тайванської опери, яка співається в манері, що нагадує

² Ансамбль, задіяний у *гедзайсі*, складається з восьми музикантів, четверо грають на ударних інструментах, ще четверо – на духових та струнних. Спочатку провідна роль в ансамблі належала двом скрипалям, флейтисту і лютністу. У ранній період розвитку опери ця група грала на старовинних тайванських інструментах *кеці сянь* (*kezi xian*), *дагуан сянь* (*daguang xian*), тайванському *діцзі* (*dizi*) та фуцзяньському *юеціні* (*yueqin*) з довгим грифом. Поступово розрив зв'язків між Китаєм і Тайванем спричинив зміни у складі інструментарію. У Китаї виник новий різновид опери – *гедзай* (*gezai*), де *кеці сянь* був замінений на *люцзяо сянь* (*liujiao xian*), замість *дагуан сянь* (*daguang xian*) був введений другий *юеціні* (*yueqin*), тайванський *діцзі* замінив *дун сяо* (*dong xiao*), а тайванський *юеціні* (*yueqin*) – *сань сянь* (*san xian*). Згодом в опері *гедзай* стали використовувати як старі, так і нові інструменти, виходячи з характеристик оперних персонажів. До сучасного складу традиційного ансамблю, що супроводжував оперний спектакль, стали додавати *пібу*, *янцінь*, *китайську віолончель* та інші національні інструменти, а також деякі західні – синтезатори, електрогітари та навіть ударні установки, заради більш багатого звукового оформлення (Aaron, 2020).

крик. Цей вид співу в тайванській опері й дотепер є життєво важливим, поряд із «мелодією із семи слів», «арією-оповіданням» та іншими різновидами вокальних номерів. Провідним є саме *хау-дяо* (що перекладається як “плач”), де використовується прийом передачі через спів людських страждань, болю і горя, за допомогою виразного інтонування в характерній манері з використанням декламації, що навіть переходить у крик.

Композитор відтворює почуття ностальгії й туги, змальовуючи героїню опери, охоплену стражданням. Слід зауважити, що найбільшими шанувальницями тайванського оперного мистецтва були і залишаються жінки, багато з яких важко працюють, живуть у глибокій бідності, несуть відповідальність за дітей та долю сім'ї, залишаючись при цьому на нижчому щаблі соціальної ієрархії. Отже, для багатьох звичайних слухачів тайванської опери, – й особливо жінок, – її характерні образи до сьогодні залишаються близькими і зрозумілими.

У «Плачі» Гуо Чжиюань не використовує акомпанемент у вигляді арпеджіо або ламаних акордів, а замінює його на мелодичний контрапункт. У звучаннях фортепіано композитор знаходить привабливі ефектні барви, наслідуючи спів та інструментальні програши-інтермецо *хау-дяо* (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 перемежують їх. Інструментальні інтермецо в традиційній опері щоразу повторюються без змін, такий повтор слугує нагнітанням напруги, створюючи загальну атмосферу сумної безвиході. Загальна динаміка фраз – *decrescendo*, останні довгі ноти акцентовані й ще подовжені ферматою. У такій спосіб композитор наслідує традиції тайванського театру просто неба. У розмовних сценах тайванської опери подібний прийом – удар тарілок наприкінці фраз – «служить для посилення важливості попередньої дії» (Сун, 2023: 104).

Чан Хсунь-Інь 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. Відтворюючи їх на фортепіано, важливо звернути увагу на переходи від одного розділу до іншого, де слід орієнтуватись на загальні традиції тайванського музичного театру та стиль співу *хау-дяо* зокрема. Це допоможе відчуті і зрозуміти музику, а також надихне піаніста на креативний підхід до 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 з пропущеним терцовим тоном, який замінено на додатковий секундовий інтервал. Пари секунд, якими заповнені акордові побудови, постійно повторюються, створюючи звуковий ефект напруги й тривоги.

Ще одним прикладом використання *хау-дяо* є наступна п'єса циклу – «*Елегія*». Мініатюра написана на основі популярної народної мелодії з *гедзайсі*, в якій героїня опери у пориві смутку виконує драматичний плач. Щоби посилити образ печалі, композитор доповнив фортепіанну мелодію низхідним хроматичним звукорядом із паралельними квінтами. Крім того, він застосував контрастну динаміку та нерегулярний метр для відтворення тонких емоційних змін у характері персонажа. При виконанні цього 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. У результаті виникає музичний діалог, виконавське відтворення якого вимагає швидкого перехрещення рук, володіння стрімки-

ми стрибками та спритністю рухів на клавіатурі. Акорди, що повторюються з періодичними акцентами, забезпечують остинатність енергійного руху, тоді як мелодичні голоси, де постійно змінюються штрихи, динаміка і темброво-регістрові характеристики, створюють комічний образ персонажів, які поспішають і сперечаються.

Фортепіанний цикл «**Чотири китайські сичуанські народні мелодії**» (1974) відтворює образи природи: «Місяць навзаході», «Троянда», «Жаба стрибає у воду», «Сонце». Виходячи з назв, п'єси мають зв'язок із традиційними китайськими піснями. Культурні традиції південного Китаю і Тайваню мали багато спільного, починаючи з династії Мін (1368–1644), хоча з часом кожна з них і набула власної унікальної специфіки. Так, сичуанське музично-драматичне мистецтво *чуаньцюй гаоцянь* отримало найбільше розповсюдження як на півдні Китаю, так і на Тайвані. Для нього характерна висока теситура співу, вокальні мелодії *чан* відзначає різкий гучний звук, велика кількість прикрас, різні прийоми вібрато. Оркестровий супровід (*чанмянь*) здійснювався ударними інструментами, до яких згодом були долучені групи струнних і духових. Головними в такому оркестрі є барабан *баньгу*, гонги різної величини, тарілки *дало*. В операх *гаоцянь* зазвичай бере участь хор *банцянь*, який співає в унісон і який підтримують ударні. Хор слугує психологічним тлом, віддзеркалюючи душевний стан головного персонажа. У спектаклі також застосовували елементи акробатики *да*.

У фортепіанних п'єсах Гуо Чжиюаня ми можемо спостерігати переломлення рис традиційного оперного мистецтва південного Китаю. Так, у мініатюрі «Місяць навзаході» композитор змальовує тихий пейзаж, на тлі якого просто неба відбувається вечірнє музичування на традиційних китайських інструментах. У фортепіанній фактурі відтворені тембри струнного інструмента *хуцинь* та бамбукової флейти *дізі*.

П'єса «**Троянда**» заснована на типовому традиційному наспіві *гаоцянь* у пентатоновому ладі. Музика пов'язана із образом жіночого персонажа опери, мріями героїні про кохання і щасливе сімейне

життя, які уособлює найкрасивіша з квіток – троянда, що в китайській традиційній культурі є символом жіночої краси, кохання, гармонії.

«**Жаба стрибає у воду**» – гумористична пісня, яка супроводжує акробатичні номери *да*. Важливого виразного значення набувають характерні ритмоінтонації, а також тембри тріскачок, барабанів та малого гонгу. Остання п'єса, «**Сонце**», пов'язана із головним героєм музично-драматичних вистав. Образ цього персонажа символізує енергію *Ян*, яка асоціюється зі світлом Сонця, уособлює фізичний світ, чоловіче начало, активність, рух, розвиток, а також інтелект та мислення. Тому музика фінальної мініатюри циклу – активна, рухлива, сповнена надзвичайної рішучості та сили. Фортепіано імітує тембри струнних (двострунної скрипки *чуань арху*) та ударних (великі і малі *гонги*, тріскачки *банцзи*) – інструментів, які супроводжують і підтримують веселий наспів.

Дослідник Ян Шуань-Чен висунув цікаву думку щодо поєднання в одній збірці дитячих п'єс, створених на основі тайванської та китайської національних музично-драматичних традиції. Він висловив припущення, що таке поєднання має 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 за складних політичних обставин» (Yang Shuan-Chen, 2008: 86).

Висновки.

Представлена збірка Гуо Чжюаня «Дитячі фортепіанні п'єси» (Guo Shih-Yuan, 1996) заснована на національному матеріалі тайванської (*гедзайсі, кау-ка*) та південно-китайської (*гедзай, гаоцян*) музично-драматичних традицій. Отже, композитор зробив внесок у розвиток національного педагогічного фортепіанного репертуару. П'єси збірки доступні для дитячого сприйняття, хоча і є різними за ступенем складності. Що стосується фактури цих мініатюр, то в них вірно враховуються можливості дитячих рук. При цьому композитор не лише знайомить юних піаністів з їх «рідним корінням», що є генетичною основою національного музичного мистецтва. Збірка

стала своєрідною сполучною ланкою між сучасною та народною музикою, чудовою школою, яка дозволяє засвоїти технічні та виразові прийоми сучасного композиторського письма та фортепіанного виконавства.

У трьох фортепіанних циклах Гуо Чжиюань звертається до жанрів та інтонаційних зворотів традиційних наспівів тайванського та південно-китайського оперного мистецтва. Наприклад, характерного для тайванської опери жанру драматичної арії *хау-дяо* з ланцюжком ковзаючих хроматичних зворотів у мелодії та опорою на паралельні квінти в басу, несподіваними ладотональними змінами, синкопованим ритмічним малюнком. Важливу роль відіграє і образ традиційних музичних інструментів – струнних (*хуцинь*, *піба*, двострунна скрипка *чуань арху*), духових (бамбукової флейти *дізі*), ударних (барабан *баньгу*, гонги, тріскачки). Саме остання група визначає важливу ритмічну складову оперного спектаклю, що талановито втілено Гуо Чжиюанем у його творах.

Між тим, композитор створює яскраві образи, що мають національні риси, не завжди використовуючи фольклорний матеріал. Багато мелодій у п'єсах є оригінальними і доволі далекими від звичних народних. Деякі п'єси, хоч і використовують елементи тайванської опери, помітно їх видозмінюють. Фактично багато мелодій написані митцем 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 переважній кількості сумних пісень композитор звертається до мінорного ладу та структурної простоти тайванської пісні, наголошуючи на їх загально визнаній цінності.

Внесок Гуо Чжиюаня в розвиток національного фортепіанного педагогічного репертуару можна порівняти з внеском видатного угорського музиканта Бели Бартока з його «Мікрокосмосом». Збереження і втілення у фортепіанній музиці найяскравіших національних музично-театральних традицій дозволило композиторові збагатити образ західного інструмента завдяки розширенню його звукообразальних можливостей, віддзеркаленню прийомів оперного

мистецтва, оновленню ладової і метроритмічної сфер. Гуо Чжюань зумів досягти органічного синтезу досягнень західноєвропейської музичної культури з кращими традиціями національного музичного мистецтва. Отже, значення творчості композитора для національного фортепіанного мистецтва є настільки суттєвим, що вона заслуговує на значно більш ретельне вивчення, ніж це має місце сьогодні.

Перспективою розкриття даної теми є подальше вивчення всіх жанрів фортепіанної музики композитора в аспектах новаторства її стилю та виконавської реалізації його творів.

ЛІТЕРАТУРА

- Безбородько О. (2023). Національний образ фортепіано. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 3–10.
- Лю Кетін. (2017). *Сучасна фортепіанна школа Тайваня в аналогіях до європейського мистецтва ХХ століття*. (Дис. канд. мистецтвознавства). Одеська національна академія музики імені А. В. Нежданової. Одеса.
- 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*, (pp. 422–426). Kyoto, Japan: CPN Publishing Group.
- Сун, Н. (2022). Генеза тайванського фортепіанного мистецтва: історико-культурний контекст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 63, 52–74. DOI 10.34064/khnum1-6303
- Сун, Н. (2023). *Шляхи розвитку фортепіанного мистецтва Тайваню*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Хуан Чжулін (2009). *Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Чернявська, М. (2015). Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 44, 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*, 57, 297–308.

- Чернявська, М. С., Тимофєєва, К. В. (2022). Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIX, 43–67. DOI 10.34064/khnum2-2903
- Чжан Гуанцзянь. (2020). Проблеми інтерпретації фортепіанних творів Чжан Чжао (на прикладі фантазії «Піхуан»). *Аспекти історичного музикознавства*, XXI, 230–247. DOI 10.34064/khnum2-2115
- Чжан Єнь. (2010). *Фортепіанне мистецтво Тайваню: історія, теорія, практика*. (Магістерська робота). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Aaron, Y. (2020). Gezai opera. *House of the Flying Water Sleeves: Chinese Opera from A to Z*. <https://xiqouopera.wordpress.com/2020/04/14/gezai-opera-%E6%AD%8C%E4%BB%94%E6%88%8F/>
- 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.
- Chao, Hui-Hsuan. (2009). *Musical Taiwan under Japanese colonial rule: A historical and ethnomusicological interpretation*. (PhD diss.). The University of Michigan.
- Han, Kuo-Huang (2001). Taiwan: Western Art Music. In S. Sadie and J. Tyrrell (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 910. London: Macmillan.
- Hsieh Hsiao-Mei. (2010). Music from a Dying Nation: Taiwanese Opera in China and Taiwan during World War II. *Asian Theatre Journal*, 27(2), 269–285. <https://www.jstor.org/stable/25782120>
- Hsu Tsang-Houei, & Cheng Shui-Cheng (1992). *Musique de Taiwan*. Paris: Edition Guy Trédaniel.
- Guo Zhiyuan (1996). *Children's Piano Pieces*. Taipei: Yueyun Publications.
- Lin, Ho-Yi (2000). *Taiwanese Opera*. Taipei: Government Information Office.
- Yang, Shuan-Chen (2008). *Struggle for Recognition: Wen-Ye Jiang, Chih-Yuen Kuo, and Their Piano Music*. (D.M.A. diss.). The University of Cincinnati, College-Conservatory of Music. Cincinnati, Ohio, USA. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1219072963
- Yang, Tzi-Ming (2002). *Selected Solo Piano Works of Taiwanese Composers*. (D.M.A. diss.). University of Maryland College Park. College Park, MD, USA.
- 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*, 13(2), special issue XXXV, 207–211. <https://doi.org/10.33543/j.130235.207211>

- 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 вплив традиційної культури на музичну творчість тайванських композиторів Гуо Чжюаня, Сюй Чанхуея, Ма Шуй-Лонга.* (Магістерська робота). Національна академія мистецтв. Тайбей].
- 吳玲宜。(2008)。郭芝苑鋼琴作品分析[M].台北:大呂出版社。[У Ліньї. (2008). *Аналіз фортепіанних творів Гуо Чжюаня.* Тайбей: видавництво Так Люй].
- 藍充盈。(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]
- 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 Чжюань: Червона троянда в пустелі.* Тайбей: Літературне видавництво].

REFERENCES

- Aaron, Y. (2020). Gezai opera. *House of the Flying Water Sleeves: Chinese Opera from A to Z*. URL: <https://xiqouopera.wordpress.com/2020/04/14/gezai-opera-%E6%AD%8C%E4%BB%94%E6%88%8F/> [in English].
- Bezborodko, O. (2023). National Image of the Piano. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 3–10 [in Ukrainian].
- 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 [in English].
- Chao, Hui-Hsuan. (2009). *Musical Taiwan under Japanese colonial rule: A historical and ethnomusicological interpretation*. (PhD diss.). The University of Michigan. Ann Arbor, MI [in English].
- Chen Yuxiu. (2001). *Guo Zhiyuan: Red Rose in the Desert*. Taipei: Literature Publishing House [in English].
- Chernyavska, M. (2015). Some features of actualization of performing modulation piano texture. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 44, 128–140 [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. S. (2020). The instructive repertoire in the programs of students of the Department of Special Piano of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 57, 297–308. DOI 10.34064/khnum1-5719 [in Ukrainian].

- Chernyavska, M. S., & Timofeyeva, K. V. (2022). Vectors for updating the piano repertoire of a modern performer. *Aspects of historical musicology*, XXIX, 43–67. DOI 10.34064/khnum2-2903 [in Ukrainian].
- 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*, 13(2), special issue XXXV, 207–211. <https://doi.org/10.33543/j.130235.207211> [in English].
- Han, Kuo-Huang (2001). Taiwan: Western Art Music. In Stanley Sadie and John Tyrrell (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 910. London: Macmillan [in English].
- Hsieh Hsiao-Mei (2010). Music from a Dying Nation: Taiwanese Opera in China and Taiwan during World War II. *Asian Theatre Journal*, 27(2), 269–285. <https://www.jstor.org/stable/25782120> [in English].
- Hsu Tsang-Houei, & Cheng Shui-Cheng. (1992). *Musique de Taiwan*. Paris: Edition Guy Trédaniel [in French].
- Huang Zhulin (2009). *Ways of development of children's piano music in China*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kuo Chih-Yuan (1996). *Children's Piano Pieces*. Taipei: Yueyun Publications [in China].
- Lan Chung-Ying (2013). *Discussion and Interpretation of Selected Piano Works by Taiwanese Composers after 1960*. Taipei: Fu Jen University [in China].
- Lin, Ho-Yi (2000). *Taiwanese Opera*. Taipei: Government Information Office [in English].
- Liu Ketin. (2017). *Contemporary Piano School of Taiwan in Analogies with European Art of the Twentieth Century*. (PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Sun, N. (2021). The influence of Japanese music education on the formation of Taiwanese composers. *Science and education: problems, prospects and innovations. Proceedings of the 10th International scientific and practical conference*, (pp. 422–426). Kyoto, Japan: CPN Publishing Group [in English].
- Sun, N. (2022). The Genesis of Taiwanese Piano Art: Historical and Cultural Context. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 63, 52–74. DOI 10.34064/khnum1-6303 [in Ukrainian].
- Sun, N. (2023). *The Ways of Development of Taiwan's Piano Art*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Wu Linyi. (2008). *Analysis of Piano Works by Guo Zhiyuan*. Taipei: Da Lui Publishing House [in China].

- Wu Meiyong. (1998). *On the traditional cultural influence in the music creation of Taiwanese composers: Kuo Chih-Yuan, Hsu Chang-Hui, and Ma Shui-Long*. (Master's thesis). National Academy of Arts. [Taipei] [in China].
- Yang, Shuan-Chen (2008). *Struggle for Recognition: Wen-Ye Jiang, Chih-Yuen Kuo, and Their Piano Music*. (D.M.A. diss.). The University of Cincinnati, College Conservatory of Music. Cincinnati, Ohio, USA. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1219072963 [in English].
- Yang, Tzi-Ming (2002). *Selected Solo Piano Works of Taiwanese Composers*. (D.M.A. diss.). University of Maryland College Park. College Park, MD, USA [in English].
- Zhang Guangjian. (2020). Problems of interpretation of the piano compositions by Zhang Zhao (on the example of the Fantasy “Pihuang”). *Aspects of historical musicology*, XXI, 230–247. DOI: 10.34064/khnum2-2115 [in Ukrainian].
- Zhang Yeyin (2010). *Piano Art of Taiwan: History, Theory, Practice*. (Master's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Sun Le

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 275533933@qq.com
ORCID iD: 0009-0003-2368-7407

The embodiment of national musical dramatic art traditions in Guo Zhiyuan's piano works

Statement of the problem. *The article is devoted to the interaction of the traditions of national musical and dramatic art with elements of Western European writing techniques in the piano cycles of Guo Zhiyuan (1921–2013). The composer's contribution to the development of the national piano pedagogical repertoire is determined, which we can consider as a kind of link between national art and modernity.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to establish the connections between Guo Zhiyuan's piano works and national traditions of musical and drama art, and to determine their role in the development of national pianism. The study of Guo Zhiyuan's piano cycles requires the use of conceptual apparatus of theoretical and historical musicology, as well as the theory of pianism. The article uses methods of source studies, aesthetic, musical-*

theoretical, musical-performance analysis in combination with historical-cultural, stylistic generalizations. At the end of the 20th century, Guo Zhiyuan's work was first highlighted in the musicological literature of Taiwan. However, researchers paid the least attention to piano cycles on themes of Taiwanese folklore, considering them secondary instructional works, the sphere of children's music (Yang Shuan-Chen, 2008; Chang Hsun-Yin, 2016). Meanwhile, it is in these works that the connection between Guo Zhiyuan's creativity and national musical and dramatic art is most clearly revealed. Therefore, the illumination of this little-known sphere of the composer's work is relevant and determines the novelty of the results of the study.

Research results. *The influence of Taiwanese (gedzai, kau-ka) and Southern Chinese (gedzai, gaoqiang) musical and dramatic traditions is considered in the cycles "Six Taiwanese melodies kau-ka" (1973), "Seven Taiwanese melodies gau" and "Four Chinese sichu" (1974), combined in the collection "Children's piano pieces" (1996). The composer uses intonation turns of traditional tunes of Taiwanese and Southern Chinese opera art, in particular, the genre of hau-diao, characteristic of Taiwanese dramatic aria, accompanied by sliding chromatic turns in the melody with support on a parallel fifth in the bass, unexpected changes in mode. An important role is played by the image of traditional musical instruments – strings (huqin, piba, two-stringed violin chuan arha), wind instruments (bamboo flute dizi), percussion instruments (bangu drum, gongs, rattles). Some pieces, although they use elements of Taiwanese opera, are noticeably modified. In fact, many of the artist's melodies are written under the influence of Western composition methods, which significantly distinguishes them from traditional Taiwanese and Chinese music. He introduces young performers to irregular meter and variable size, as well as elements of polytonality.*

Conclusion. *Preservation and embodiment in piano music of the brightest national musical and theatrical traditions gave the composer the opportunity to enrich the Western instrument by expanding the possibilities of sound-imagining, reflecting the techniques of opera art, as well as updating the modal and metro-rhythmic spheres. Guo Zhiyuan's contribution to the development of the national piano pedagogical repertoire is comparable to the contribution of the outstanding Hungarian musician B. Bartok and his collection "Microcosmos".*

Keywords: *Guo Zhiyuan; piano music; children's cycle; Taiwanese and South Chinese musical and dramatic art.*

Стаття надійшла до редакції 25 липня 2024 року