

УДК 780.616.432.071.1(092)(510):781
DOI 10.34064/khnum2-36.06

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

Стилістика кантонської опери юецзюй у фортепіанних творах Чена Пейксуна: особливості виконавського втілення

Актуальність пропонованої розвідки зумовлена зростаючим у світі інтересом до китайської музики, її мета – допомогти майбутньому слухачеві та виконавцю цієї музики в опануванні фортепіанних творів видатного китайського композитора Чена Пейксуна. Статтю присвячено зв'язкам фортепіанної творчості Чена Пейксуна з національними традиціями музично-театрального мистецтва культурного центру китайської провінції Гуандун – міста Кантон. Їх особливості знайшли відображення в низці фортепіанних п'єс майстра: «Продаж бакалій», «Пристрасне весняне бажання» (ор. 5), «Удар грому під час посухи» (ор. 6), Варіації «Політ двох метеликів» (ор. 7), «Осінній Місяць над тихим озером» (ор. 17), «Текуча вода» (ор. 19). Стилістика кантонської народної музики характеризується витонченістю та багатством тембрових характеристик. У фортепіанній музиці Чена Пейксуна ці риси позначаються, насамперед, в її ладових особливостях і характерних мелодичних зворотах, у самих основах музичної мови композитора – кантиленності та звукообразальності, що сягають корінням у глибини національної музичної традиції. Виявлено принципи роботи Чена Пейксуна з національним матеріалом, який отримав яскраве нове життя в особливостях фортепіанної фактури, тембрових характеристиках музичного тематизму його п'єс. Розглянуто комплекс виконавських завдань, спрямованих на подолання піаністичних труднощів як у мініатюрах, так і в розгорнутих концертних творах композитора.

Ключові слова: музично-театральне мистецтво Китаю; фортепіанна музика; творчість Чена Пейксуна; кантонська опера юецзюй; виконавська реалізація.

Постановка проблеми.

Чен Пейксун¹ (1921–2006) – видатний китайський композитор, диригент, піаніст, педагог, музикознавець, автор багатьох симфонічних, камерних, вокальних, інструментальних творів. Як блискучий піаніст, він переконливо виразив себе в музиці для фортепіано. Це спонукало музиканта до створення великого фортепіанного репертуару, який у повному обсязі не розглядався в музикознавстві. На сьогодні жанрово-стильові особливості фортепіанної творчості композитора, засоби музичного вираження, характер і способи викладу матеріалу в його творах, піаністичні проблеми, що виникають при їх виконанні, вивчено недостатньо. Осягнення своєрідності фортепіанного стилю Чена Пейксуну сприятиме виявленню нових граней самобутності китайської музичної культури, яка нині впливає на західноєвропейське та американське мистецтво. Одним з важливих аспектів фортепіанної творчості композитора є системні зв'язки з музично-драматичним мистецтвом Китаю, що також залишається мало-дослідженим і потребує ґрунтового вивчення. Пропонована робота створена й під впливом зростаючого у світі інтересу до китайської музики, вона повинна допомогти майбутньому слухачеві та виконавцеві цієї музики в опануванні фортепіанних творів Чена Пейксуну.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Спеціальних досліджень, присвячених творчості Чена Пейксуну, зокрема його фортепіанній музиці, на сьогодні немає. П'єси композитора доволі рідко аналізуються в наукових працях. Окремий підрозділ дисертаційного дослідження Чень Жуньюань (2014) присвячено розгляду деяких п'єс композитора в аспекті естетико-стильових ознак імпресіонізму: його фортепіанні твори порівнюються з музикою К. Дебюссі.

¹ Чен Пейксун народився 15 січня 1921 року в Гонконзі, у 1939 році вступив до Національного інституту музики у Шанхаї, де протягом двох років вивчав композицію під керівництвом Лі Вейніна. Значно поліпшивши свої знання з теорії музики та композиції, у 1941 році Чен Пейксун повернувся до Гонконгу. У 1947 році він приїжджає в Шанхай, щоби вчитися у професора Тана Ксяоліня, який у своїй роботі спирався головним чином на теорію Пауля Гіндеміта і сучасні методи композиції. Це навчання відіграло важливу роль у подальшій творчій діяльності музиканта.

Авторка слушно зазначає, що «імпресіоністський вплив значно збагатив музичну мову таких творів, привніс барвисту вишуканість ладогармонічних, тембрових та інших засобів виразності» (Чень Жуньсюань, 2014: 14). Найбільш популярна п'єса Чена Пейксуна «Осінній Місяць над тихим озером» розглядається в невеличкій статті Пен Дицуй (2002) та дисертації Ксіні Лянь (Liang, 2023); у останній вона представлена як один із прикладів фортепіанних транскрипцій, створених у період Культурної революції. Обидва дослідники зосереджуються виключно на виконавській проблематиці. Ксіні Лянь також порівнює фортепіанну версію згаданого твору з оригінальною для *гаоху* – китайського струнно-смичкового інструмента, модифікованого на основі *ерху* на початку XX століття. Таким чином, у жодній із перелічених праць проблематика зв'язків фортепіанної творчості композитора з національним музично-драматичним мистецтвом не розглядалася.

Для реалізації заявленої тематики мають бути залучені праці китайських музикознавців, у яких можна знайти інформацію щодо творчості Чена Пейксуна: монографії Ляна Маочуня «Музичні звуки століття» (梁茂春 [Лян Маочунь], 2001), Чжоу Чжана «Сучасні китайські композитори та їхні музичні твори» (周畅 [Чжоу Чжан], 2003), передмова з коментарями самого Чена Пейксуна до пекінського видання його фортепіанних творів (培勋 [Чен Пейксун], 2006). Важливою складовою для розкриття заявленої теми також є джерела, в яких деякою мірою висвітлюється специфіка національних традицій провінції Гуандун (余其伟 [Юй Цівей], 1998; Lewis, 2009), зокрема пісенно-інструментального фольклору та музично-драматичного мистецтва (Jones, 1995; Song, 2024; Duhalde, Tian, & Wong, 2019). Виконавський аспект реалізації нотного тексту фортепіанних творів у процесі його озвучування розглядається згідно принципам, викладеним у працях М. Чернявської (2015), зокрема спільній із китайськими дослідниками (Chernyavska, Meixuan, & Rui, 2023), роботах В. Москаленка (2013), Ю. Ніколаєвської (2017), І. Сухленко (2017), Сун Мейсюань (2024).

Метою статті є виявлення зв'язків фортепіанних творів Чена Пейксуна з національними традиціями музично-театрального мистецтва та визначення особливостей їх виконавського втілення.

Матеріалом дослідження слугують сім фортепіанних п'єс композитора: «Продаж бакалії», «Пристрасне весняне бажання» (ор. 5), «Удар грому під час посухи» (ор. 6), Варіації «Політ двох метеликів» (ор. 7), «Осінній Місяць над тихим озером» (ор. 17), «Текуча вода» (ор. 19) (Chen Peixun selected piano works, 2012; 培勋, 2006).

Методологія дослідження. Для досягнення нашої мети задіяно такі методи й підходи: *системний* – забезпечує взаємодію функціональних і структурних характеристик явищ у досліджуваній сфері; *історико-типологічний* – дозволяє простежити історичні зв'язки та наступність у царині театрального й фортепіанного мистецтва; *філософсько-естетичний* – сприяє осмисленню світоглядних позиції композитора; *структурно-функціональний* – потрібен для здійснення композиційно-драматургічного аналізу обраних творів, їх музичної форми та образно-змістового плану; *інтерпретаційний* – необхідний для відтворення звукового ідеалу в процесі виконання композиторського тексту.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У період війни Китаю і Японії Чен Пейксун був змушений мандрувати у пошуках безпечнішого місця. У такий спосіб 1942 року він уперше потрапив до провінції Гуандун (її поширена французька назва – Кантон), де став викладати гру на фортепіано в Кантонському провінційному коледжі мистецтв (Liang, 2023: 114). Центральний район провінції Гуандун² має власні усталені мистецькі традиції народної творчості, що існували століттями: свої пісні, танці, обряди, характерну інструментальну музику. На Півдні переважає м'який вологий клімат – здається, й життя тут легше – тому й народні пісні

² Центральний район провінції Гуандун – осередок, де поширений кантонський (гуанжоуський) діалект китайської мови; на південно-східному узбережжі Гуандуна (міста Чаочжоу і Шаньтоу) розповсюджений діалект чаошань (Юй Цівей, 1998). Гуанчжоуський діалект є наріччям юеської мови, тобто одним з юеських говорів, що виник у Гуандуні (Кантоні). Він є мовою міжнаціонального спілкування в провінції Гуандун і східній провінції Гуансі. Кантонською мовою також говорять багато жителів Гонконгу і Макао, а також китайці у Канаді, Перу, Панамі, США, Австралії. Кантонський діалект сприймається носіями як частина національної ідентичності китайців з півдня країни (Lewis, 2009).

Півдня за своєю природою в основному ліричні й легкі. З величезної кількості пісень на кантонському діалекті найбільш поширені ті, які співають на відкритому повітрі, часто вони прикрашені довгими трелями, що 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 пісенно-театральна вистава виконується на кантонському діалекті (тоді як інші різновиди китайської опери – мандаринською або іншими місцевими мовами) (Cheung, 2012: 23) і вирізняється низкою характерних особливостей. Цей вид мистецтва переважає в регіонах, де говорять на кантонському: провінції Гуандун, Гуансі-Чжуанському автономному районі та спеціальних адміністративних районах Гонконг і Макао. Кантонська опера є найбільш впливовим напрямом в оперному мистецтві Південного Китаю³. Вона виникла більше трьох тисяч років тому й поступово увібрала в себе елементи інших жанрів оперного мистецтва, поширених на китайському Півдні до XVIII століття. Користуючись в якості основних такими музичними інструментами, як дерев'яні хлопки, кантонська опера залучає й інші локальні інструменти, створюючи комбіновані музичні вистави за участю струнних (*ерсян*, *юесян*, *саньсян*, *бамбукова скрипка*), духових (*бамбукова флейта* та ін.) та ударних (*гонги*, *барабани*). «Музику цього регіону зазвичай виконує струнно-духовий ансамбль, що в основному зосереджується на виконанні пісень, музики *цюнай* та інтерлюдій у місцевій опері. ... Основними інструментами є *гаоу* (кантонська

³ У вересні 2009 року кантонська опера увійшла в перелік ЮНЕСКО «Шедеври усної і нематеріальної культурної спадщини». Вона донині популярна як у Китаї, так і в китайській діаспорі, й слугує основою соціального спілкування, яке сприяє згуртуванню китайського співтовариства, а також продуктом культурного обміну, що дозволяє іноземцям краще пізнати культуру Китаю.

висока *ерху*), *янцин*, *піпа*, *вертикальна флейта*, *юеху* та *гужен* (Yuan-Yuan Wang, 2015: 33–34).

Примітно, що вперше спроби писати фортепіанні п'єси в «кантонському» стилі здійснив у 1920–30 роки зовсім не китайський, а латвійський за походженням музикант *Гаррі Оре* (1885–1972), відомий у Китаї як *Ся Ліке*, – майбутній педагог Чена Пейксун. Коли Г. Оре приїхав до Гонконгу, щоби писати та викладати музику, він дуже зацікавився китайським народним мистецтвом і став використовувати кантонські мелодії у своїх фортепіанних творах (梁茂春 [Лян Маочунь], 2020a). Серед його фортепіанних аранжувань дуже популярні «Лю Яо Джин», «Печаль вдови», «Подвійний голос ненависті», «Осіnnий Місяць над Ханьським палацом», «Краплі дощу стукають по листю бананового дерева», «Голодний кінь брязкає дзвоником», «Золотий дощ йде з плакучої верби», «Удар грому під час посухи», «Колискова Макао» та ін. Свої фортепіанні п'єси Гаррі Оре зібрав та видав: це «Кантонська мелодія», «Дві південнокитайські мелодії» та «П'ять південнокитайських народних пісень», загалом десять творів, від ор. 17 до ор. 19 (梁茂春 [Лян Маочунь], 2020b). У 1931 році він також опублікував у Шанхаї фортепіанний твір «Південнокитайська фантазія: Дама та продавець квітів» (оригінальна назва англійською «*South China Fantasy*» з підзаголовком «*The Lady and Flowerseller*»), основою якого стали теми опери *юецзюй* – «Ба Да Бань», «Туалетний столик», «Продаж бакалії» та «Квіти нарциса». Ці мелодії часто виконувалися в окрузі Гуанчжоу, Гонконзі і Макао, й Ся Ліке використав їх для увиразнення «персонажів» Фантазії: образів Дами («Туалетний столик»), чемного продавця квітів («Продаж бакалії») та власне квітів («Квіти нарциса»). Фактично цей твір є вільним поєднанням жанрів варіації та фантазії на теми народних пісень (там само). Отже, п'єси Г. Оре стали першою спробою об'єднати кантонську музику і виразові можливості європейського інструмента: «Дослідницька творчість Ся Ліке справді має “безпрецедентне” новаторське значення в історії розвитку китайського фортепіано» – вважає Лян Маочунь (梁茂春, 2020b).

Протягом 1950 років композитори Ма Сицун і Чен Пейксун продовжували розпочаті Г. Оре музичні експерименти. *Ма Сицун*, для якого

кантонський діалект і культура були рідними, у 1952 році написав фортепіанний цикл під загальною назвою «Три кантонських п'єси», куди увійшли мініатюри «Танець у сукні з пір'ям», «Кінь, що йде», «Гра лева з вишитою кулею»; отже, ця фортепіанна композиція була повністю присвячена його рідній музиці (Yuan-Yuan Wang, 2015: 33).

Цілком зрозуміло, що Чен Пейксун також із великим зацікавленням вивчав кантонський музичний фольклор, де «кожна пісня має власну багату літературну основу та історію, які надають музиці глибокого значення» (Yuan-Yuan Wang, 2015: 34). Він з успіхом продовжив справу свого вчителя Ся Ліке (Г. Оре), створивши свої «Чотири фортепіанних п'єси на основі кантонських мелодій». Однак серед згаданих вище аранжувань саме музика Чена Пейксуну була найпопулярнішою і найвпливовішою. Найбільше молодого музиканта захоплювали особливості традиційної кантонської опери *юецзюй* – шести–восьмиактного спектаклю, що містить драматичну гру та спів акторів, зазвичай соло або дуєтом. Супроводжує спів інструментальний ансамбль, що складається з двох традиційних для китайської опери груп інструментів: ударних (*учан*) та мелодичних (*веньчан*) (детальніше див. Cheung, 2012: 32–33). Керує таким ансамблем головний ударник або виконавець на *гаоху* – цей різновид двострунної скрипки *ерху* у 1920 роках переробив спеціально для ансамбля кантонської опери композитор Лю Венчень (Liang, 2023: 127). Тембрально звук *гаоху* більш яскравий і світлий за тоном через те, що інструмент налаштований на кварту вище від *ерху*. Ладову основу кантонської музики становлять звукоряди з пентатонною основою, зокрема *чженсянь* (*g-a-c-d-e-g*), *фаньсянь* (*g-a-h-c-d-e-fis-g*) та *іфань* (*g-h-c-d-f-g*) (див. Jones, 1995: 112–113).

Захоплений і закоханий у неповторний колорит кантонської музики, 1949 року Чен Пейксун повернувся в Пекін сповненим творчих ідей⁴. У червні 1950-го була заснована Центральна консерваторія

⁴ У цей час відбувався процес формування нової інституції – Центральної консерваторії Пекіну – на основі об'єднання Нанкінської національної консерваторії, музичних факультетів Пекінського педагогічного університету, Університету Сьнічінг та Академії мистецтв Лу Сюня (Wang Yuhé, 1989: 2). Чен Пейксун був одним із членів підготовчої групи.

Пекіну, в якій Чен Пейксун розпочав свою діяльність на посаді викладача музично-теоретичних дисциплін. У 1952 році до композитора звернувся професор кафедри фортепіано Центральної консерваторії Чжу Гуньї з проханням написати дві фортепіанні п'єси на мелодії кантонських жартівливих пісень. Чен Пейксун із задоволенням написав п'єси «Продаж бакалії» та «Пристрасне весняне бажання» (ор. 5), які несподівано вельми зацікавили студентів і з успіхом виконувалися. Композитор був дуже задоволений, коли йому замовили ще два подібні твори. Так з'явилися п'єси «Удар грому під час посухи» і варіації «Політ двох метеликів» (ор. 7).

Таким чином, у 1952–1955 роках композитор створив збірку фортепіанних творів «Чотири фортепіанні п'єси на основі кантонських мелодій», в яку увійшли названі вище п'єси ор. 6 та ор. 7 (Liang, 2023: 115). Усі п'єси мають виражений кантонський колорит. Багато в чому завдяки глибокому знанню особливостей кантонської народної музики й розумінню тонкого гумору, властивого пісням жартівливого характеру, Чен Пейксун створює мелодії, які захоплюють своєю яскравістю й водночас є близькими до оригіналу. Так, п'єса «Продаж бакалії», яка основана на типовому кантонському оперному наспіві-*цайпай* з однойменною назвою, має три розділи, що контрастують. У першому з них, з яскравим ритмічним і швидким рухом, застосовано принцип варіювання фольклорної мелодії. Середній розділ, побудований на витонченій і спокійній народній мелодії «Туалетний столик», відзначений ліричним настроєм. У цьому епізоді представлений поліфонічний розвиток мелодичних ліній, фактуру збагачено багатоголоссям. Заклучний розділ містить повторення початкового матеріалу з невеликими варіаційними змінами.

П'єса «Продаж бакалії» повинна виконуватися завзято і весело, оскільки втілює радість молодих людей. У цій мініатюрі імітуються звучання *піпи*, *гуджена*, *сяо*, *ерху*, *шена*, *гуціня*. Отже, слухова уява виконавця має бути спрямована на відтворення різноманітних тембрів та ігрових прийомів, що закладені в музичній фактурі цієї композиції, яка демонструє гнучкість, миттєві зміни, невловимість звукових барв. У міру того, як змінюються регістри, прийоми голосоведення, відбувається модуляційний рух, укрупнюється фактурний

об'єм, посилюються динамічні й сонорні обертонові ефекти, перед нами поволі розгортається своєрідний світ китайської народної пісні. Її тема повторюється, проте фактура, темп, ритм, тональність, технічні формули постійно змінюються.

П'єса «*Пристрасне очікування весни*» увібрала в себе мотиви двох першоджерел: перше – пісня «Красуня сумує за весною», перетворена Хе Лутіном на п'єсу для *nini*, друге – кантонський наспів-*пайцзи* «Бур'яни», типовий для сцен кантонської опери, що виконуються з інструментальним ансамблем. П'єса починається з 10-тактового вступу, де імітуються звуки гонгів і барабанів, – так завжди відкриваються народні свята. У першій частині сумний настрій оригінальної мелодії змінено на енергійний і гумористичний. У середній частині п'єси з'являється тиха і красива мелодія, що немов втілює мрії про щасливе життя, та її варіації, прикрашені вставками зі швидких рухливих шістнадцятих нот, завдяки яким музика стає більш яскравою. Третя частина повертає слухача до настрою першої своїм швидким темпом і посиленням звучності наприкінці.

В основі п'єси «*Удар грому під час посухи*» – однойменний твір для *янциня* в жанрі *сяоцзюй* кантонського музиканта першої половини ХХ століття Яна Лаолі. Головна тема твору Яна Лаолі була запозичена з інструментального вступу *nini* до арії з кантонської опери «Три скарбниці Будди». Фортепіанна транскрипція п'єси Яна Лаолі для *янциня* – китайського струнного музичного інструмента, створена Ченом Пейксуном, підкреслює зв'язок цієї музики зі старовинними інструментальними мотивами опери *юецзюй*.

Композитор переважно зберігає структуру і ритмічну організацію оригіналу. Стилїстика твору характеризується витонченістю, різноманітністю тембрових характеристик, дрібних деталей. Використання орнаментики, яку композитор вводить для оживлення фортепіанного звучання, надає мелодії тонкого колориту, «розцвічує» її звуковими барвами. Найбільш уживаними ладами є п'ятищаблевий *юй* і семищаблевий *еньюе*. Притаманна музиці імпровізаційність викладу, яку зумовлюють змінний метр і гнучка ритміка, поєднується з варіантним розвитком теми – прийомом, властивим кантонському народному мистецтву. Композитор осучаснює стиль фортепіанного

письма: терпкі співзвуччя, змінність ладу і тональних опор, вільний синкопований ритмічний малюнок. Виразні засоби, що їх використовує автор, чинять потужний емоційний вплив на слухача, підсилюючи яскравий бадьорий настрій музики, покликаної передати щастя людей, звільнених від страждань: нарешті вони дочекалися дощу після довгої посухи. Сам композитор писав про цей твір: «Аранжуючи мелодію “Удар грому під час посухи”, я хотів зробити п’єсу оптимістичною і живою, яка би передавала щиру радість хлібороба, що нетерпляче чекає на небувалий урожай» (Чен Пейксун, 2006: 5).

Варіації Чена Пейксуну на гуандунську мелодію «Політ двох метеликів» належать до типу вільних, побудованих за принципом подолання об’єднувальних засобів: відбувається зміна форми, внутрішніх побудов, гармонії, мелодичного остова, метра і темпу. У цьому аранжуванні гуандунські народні мелодії представлені з чудовою майстерністю. Тема варіацій запозичена з опери «Шаосінь», сюжет якої оснований на популярній китайській легенді «Закохані, що мандрують по зірках»; історія Чжу Їнтай і Ляна Шаньбо – своєрідна китайська версія «Ромео і Джульєтти»⁵. За цим сюжетом 1958 року в Китаї був знятий кінофільм. Мелодія «Польоту двох метеликів» є надзвичайно популярною в Китаї, на її основі написано безліч музичних творів, серед них Концерт для скрипки з оркестром «Закохані метелики» («Лян Шаньбо и Чжу Їнтай») (1959), який створили Хе Чжанхао і Чень Ган, і який став «оркестровою сенсацією»

⁵ Історія, про яку йдеться, сходить до років правління династії Цінь (265–420 рр. н.е.). Героїня, Чжу Їнтай, хоче вчитися, але традиції забороняють дівчаткам здобувати освіту. Вона домагається права вчитися, маскуючись під хлопчика. Навчаючись у школі, вона закохується в однокласника Ляна Шаньбо. Намагаючись не розкритися, Чжу запрошує Ляна відвідати її будинок, а сама представляється власною молодшою сестрою. Лян з усією пристрасстю закохується в дівчину і обіцяє повернутися, щоб одружитися з нею, але батько Чжу вже знайшов іншого жениха для своєї дочки. Історія закінчується зворушливою картиною, яка дала назву кантонській мелодії: по смерті коханці перетворилися на двох метеликів, які танцюють поміж квітів.

в музичному світі; також існують версії наспіву для ерху; для шена і струнних; для струнного квартету.

Фортепіанна версія цього популярного твору, запропонована Ченом Пейксуном, складається з теми, кількох варіацій і фіналу. Для своїх варіацій композитор використовує три народні теми: «Політ двох метеликів», «Нарцис» і «Дівчинка-Верба», більше відома як «Вербова фея-метелик». Чен Пейксун вважав роботу над варіаціями композиторським експериментом з використанням прийомів «європейського жанру варіації в китайському фортепіанному соло» (Чен Пейксун, 2006: 4). Мелодія «Польоту двох метеликів» слугує темою для перших двох варіацій в композиції Чена Пейксун. Власне тема звучить велично і неприступно, провіщуючи фатальну розв'язку драми. Перша варіація – несподівано легка, вона немовби «летить до небес». Її танцювальність відповідає грації головної героїні. Друга варіація – більш спокійна, у свої права вступає поліфонічний розвиток голосів. Наступна третя варіація має нову тему, «Дівчинка-Верба», яку композитор щедро прикрашає форшлагами, розвиває і також різноманітно варіює. Далі звучить кантонська мелодія «Нарцис» (тема четвертої варіації), яка належить до жанру *юеле* – різновиду інструментальних номерів, що відкривають і завершують оперну виставу. Це – ліричний центр усієї п'єси. Поява нової теми також знаменує важливу драматургічну зміну головного музичного образу твору: саме від цього моменту він драматизується. Наприкінці IV варіації звучить віртуозна каденція, що вимагає від виконавця блискучої пальцевої техніки. Чен Пейксун доповнює фактуру технічно 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 на початку фраз й всіляко розвиваються та варіюються протягом оперного спектаклю. Згодом розвиток музичного матеріалу повертається до основної теми «Політ двох метеликів» (VII варіація), сягаючи таким чином кульмінації. Ця варіація, що спонукає згадати

гру на китайських дзвіночках, служить немов підготовкою до великого розгорнутого фіналу.

Фінал – розгорнута побудова, що акумулює романтичні риси всього твору. Масштабна фактура, яка заповнює весь діапазон фортепіано, октавний виклад теми, акордовий супровід мелодії підкреслюють грандіозність загальної композиції. Наостанок проходить тема варіацій, утворюючи драматургічну арку, але тепер вона представлена в акордовому викладі. У цілому твір, який несе безсумнівний відбиток симфонічного стилю, нагадує баладу, повну драматизму, великих конфліктів, контрастів. Багатий образний зміст і його вміле розкриття найтоншими піаністичними прийомами ставить цю композицію в ряд найяскравіших зразків варіаційного жанру в китайській музиці.

Особливої уваги виконавця у варіаційній формі потребує матеріал самої теми, оскільки він концентрує зміст усього твору. У деяких варіаціях є вставні епізоди, що мають внутрішній зв'язок з темою, підсилюючи її виразні властивості й поглиблюючи її смислове значення. У варіаціях Чена Пейксун особливу складність для піаніста становить контрастне зіставлення різних видів фактури: насиченої акордової, широко розташованих фігурацій, що вимагають педалізації; іноді застосовується розріджена звукова тканина, яка передбачає гру без педалі. Часта зміна психологічних станів, яка веде за собою настільки ж часті трансформації фактури і застосування оригінальних прийомів викладу, сприяє вихованню у виконавця чіткої координації між конструктивною функцією піаністичних рухів і художнім задумом твору. Чен Пейксун використовує 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 знаходять вираження через застосування лінейних унісонів, одноголосних мелодичних реплік, що створюють величезний звуковий обсяг. У фінальній варіації поява унісонного викладу сприймається як філософське узагальнення.

У процесі творчої адаптації кантонської оперної музики до звучання фортепіано неоціненною перевагою композитора стало добре володіння піаністичними ігровими навичками та блискуче знання інструмента. Завдяки цьому його фортепіанні п'єси настільки любимі піаністами, що залишаються популярними вже в кількох покоління виконавців і донині вважаються головним досягненням китайського фортепіанного мистецтва початку 1950 років. Китайський музикознавець Лян Маочунь згадував: «Уперше 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 вельми добре пам'ятаю його лекцію перед дуже невеликою аудиторією, яка відбулася на фортепіанному відділенні консерваторії, куди його запросили розповісти про свої чотири п'єси, основані на кантонській музиці. Професор Чен сказав: “Я написав ці короткі п'єси спеціально для студентів фортепіанного відділення, оскільки вони відчують потребу грати китайську музику”» (цит. за: 培勋 [Чен Пейксун], 2006: 4).

У 1950 роки китайськими митцями докладалося чимало зусиль, спрямованих на розвиток національного музичного мистецтва. Студентів, які навчалися гри на західних інструментах, таких як фортепіано і скрипка, заохочували грати китайські твори. Лян Маочунь згадував іспит в консерваторії, де професор Чен виконував на фортепіано музичні приклади. За словами Ляна Маочуня, він розслаблено сидів за інструментом. Ноги його були схрещені, й цей дивний жест немовби підкреслював свободу пропонованого ним стилю кантонської музики. Однак ця поведінка професора, яка, на перший погляд, спантеличувала аудиторію, мала певний сенс, оскільки «таким чином він встановив темп і ритм своєї музики способом “дихання в такт” і приховав за ними плавність своєї гри поліфонічних партій. Це справило сильне враження. Коли він сказав: “Будь ласка, а зараз перейдемо до сторінки 44”, його кантонський акцент став ще більш виразним, 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).

По завершенні Культурної революції Чен Пейксун знову повернувся до роботи в Центральній консерваторії Пекіну. У 1974 році на прохання відомої піаністки, професорки Чжоу Гуанрен композитор написав ще два твори в кантонському стилі – «Осінній Місяць над тихим озером» (ор. 17) і «Текуча вода» (ор. 19). Прем'єрне виконання цих п'єс здійснив піаніст Бао Хуйцяо. Фортепіанна п'єса «Осінній Місяць над тихим озером» (1975) основана на однойменній сольній п'єсі для *гаоху* кантонського музиканта Лю Венчена. Для Чена Пейксун вона стала своєрідним маніфестом, вираженням почуття гарячої любові до природи провінції Гуандун. Композитор написав: «Я наголосив на розвитку технічно складних фортепіанних прийомів, які дали б можливість виконавцеві в повній мірі розкрити свій потенціал, тому я характеризую концепцію цього твору як артистично спрямовану» (培勋 [Чен Пейксун], 2006: 7).

Твір якомога краще передає медитативний настрій, який відчуває людина, що спостерігає красу місячного сяйва на березі спокійного озера. Для зображення тихих хвиль на поверхні води композитор застосовує прозорі арпеджіо на фоні велично протяжних гармонічних комплексів. П'єса настільки співзвучна чотирьом попереднім творам, написаним у 1950 роках, що фактично стала продовженням лінії фортепіанної музики в «кантонському стилі», розпочатої раніше – усі ці фортепіанні п'єси основані на кантонських мелодіях.

Якщо «Осінній Місяць над тихим озером» одразу став дуже популярним, то «Текуча вода» (1977), написана в традиції музики для *гуцзіню*, виявилася занадто важкою для виконавців. Тому композитор вирішив переробити її в оркестрову п'єсу для репертуару Центрального філармонічного оркестру Китайського радіомовлення. Таким чином, було створено дві композиторські версії «Текучої води» – першу – у вигляді фортепіанної фантазії, другу – симфонічної поеми (ор. 19, з авторським позначенням «Нове аранжування старого музичного опусу № 1»). Однак фортепіанна версія твору

також має право на життя, хоч і містить низку найскладніших піаністичних прийомів та вирізняється масштабністю.

Фортепіанна п'єса «Текуча вода» створена на матеріалі однойменної давньої кантонської пісні й демонструє характерне для народно-національної художньої традиції взаємопроникнення двох контрастних емоційно-образних начал – героїчного і ліричного. Природні сили композитор зображає у контексті непростого життя сучасних людей, які проходять через драматичні події, хвилювання, боротьбу й звершення, однак продовжують надихатися у своїй творчій діяльності, любові й ніжності красою природи, як і іншими невідчужимими цінностями, як-от звучання традиційної китайської музики. Так, у фортепіанній фактурі твору присутні прийоми, що імітують звучання старовинного китайського струнного щипкового музичного інструмента *гуцінь*. Широко використовуючи арпеджіо, Чен Пейксун майстерно відтворює на фортепіано специфічний прийом *дачао* – перебирання струн на *гуціні*. Попри використання специфічних виконавських прийомів, характерних для цього стародавнього інструмента, твір наближається за стилістикою до музики К. Дебюссі і М. Равеля. Про це свідчать як його тематика, так і спосіб художнього мислення композитора: це поетизація поточної миті, показ мінливих, часом ледве вловимих настроїв людини та змін природних явищ. Імпресіоністичні риси музики яскраво виявляються в тих епізодах твору, де панує динамічна сфера *p* і *pp* – вони сприймаються як найтонші живописні «замальовки», справжні музичні «картини».

Чен Пейксун так писав про свій твір: «Тему розпочинають маленькі весняні струмочки, що стікають з гірських вершин, потім струмочки з'єднуються в потоки, які течуть по гірських схилах і спускаються в долину. І ось уже потоки сходяться в долині в більшу річку з іще більш швидким потоком, який наполегливо котить шалені хвилі. Ревучий потік стримить уперед, що відповідає черговій появі теми, однак вже у сильнішому емоційному вираженні» (培勋 [Чен Пейксун], 2006: 8). Образ стрімкого потоку в «Текучій воді» символізує силу духу і хоробрість народу, чий труд перемагає стихійні сили природи, адже наприкінці п'єси все заспокоюється: здалеку чути пісню старого рибалки, якою він завершує свій важкий

робочий день, усі повертаються додому, все в долині затихає, працю закінчено. Композитор згадував, що на створення п'єси «Текуча вода» у 1976 році його надихнув також вірш Чен І «Ода трьом ущелинам», а саме, такі його рядки:

*«Гора Імей – десять тисяч метрів заввишки,
Західний вітер Куй Ву
Спинив течію річок і потоків <...>,
Але воду нікому не вдасться зупинити!»*

(цит. за: Чен Пейксун, 2006: 18–19).

Отже, вода постає у творі Чена Пейксуна як символ свободи та життя.

У 1984 році Чен Пейксун написав концертний твір «Кантонська музична тема» для китайського традиційного інструмента *гаоху*. У 1987 році за дорученням муніципальної ради Гонконгу він також скомпонував твір «Ода батьківщині». для кантонського інструментального ансамблю (*гаоху*, *янцзинь*, *піпа*). Немає сумнівів у тому, що при написанні цих композицій Чен Пейксун спирався на досвід створення своїх «кантонських» фортепіанних п'єс. На переконання Ксіні Лянь, все своє життя, включаючи навчання, викладання в професійному музичному закладі та композиторську діяльність, Чен Пейксун повністю висловлював власні уявлення про навколишній світ через музику (Liang, 2023: 118–120). Він пройшов шлях від навчання гри на фортепіано до досягнення законів західної музики з її багатими ресурсами, й це знання заклало міцну основу для того, щоби композитор міг викладати музично-теоретичні дисципліни і почати створювати власну музику пізніше. У своїх фортепіанних творах Чен Пейксун застосував численні прийоми західної класичної музики, демонструючи суворе ставлення до її правил. Тим не менш, одного разу він пояснив: «Далеко недостатньо, щоби ми навчилися західній гармонії та контрапункту. Ми повинні навчитися використовувати їх гнучко. У свою чергу, якщо застосовувати лише пентатонні гами, музика буде неконсолідованою та обмеженою» (Chang, 2000: 8). Отже, одним з головних завдань композитора стало збалансування прийомів західної та китайської музики для збереження унікальних національних особливостей останньої.

Висновки.

Фортепіанна творчість Чена Пейксуна – яскраве явище китайського музичного мистецтва. Розгляд його «кантонських» фортепіанних творів дозволяє не тільки осмислити особливості стилю композитора, але й дослідити жанрову палітру його творчості, де представлені як мініатюри, так і розгорнуті концертні п'єси.

Особливості *регіональної* національної музичної традиції центрального району провінції Гуандун (Кантон) – її народно-пісенної творчості, інструментальної і театральної культури, – відбиваються в більшості музичних зразків, що розглянуті у нашому дослідженні. Однак слід враховувати, що кантонський діалект має значення мови *міжнаціонального* спілкування для провінцій Півдня Китаю.

Стилістика народної музики південних провінцій Китаю характеризується мелодичною витонченістю і багатством тембрових параметрів, їй властива імпровізаційність, яка зумовлює змінність метра і примхливість ритміки. У фортепіанній музиці Чена Пейксуна ці риси відбиваються як кантиленність, граційність мелодичних зворотів, ладова змінність і звукозображальність. Фольклорний матеріал отримує яскраве втілення в характерних інтонаціях, особливостях ладу, ритму, фортепіанної фактури. Найбільш уживаними ладами є п'ятищаблевий *юй* та семищаблевий *еньюе*. Використовуються також цитування та зовнішні особливості народної музики – її ладові та структурні закономірності.

Музиці кантонської опери *юецзюй* притаманні вишуканість мелодій, м'який вокал, танцювальність. Ця мелодійна музика передає ніжні почуття, несе психологічний підтекст; манера акторської гри також витончена. У своїх фортепіанних творах Чен Пейксун активно використовує стилістичні елементи опери *юецзюй*: типові наспіви, пентатонні лади з додатковими щаблями (*чженсянь*, *фаньсянь*, *іфань* та ін.), орнаментику, характерну для інструментальної музики *юеле*, мелізматичну *маотоу* на початку фраз, імітує тембри кантонського інструментального ансамблю тощо.

Разом з тим, композитор творчо підходить до такого використання: наприклад, тема, експонована в одному голосі, часто повертається далі в іншому; цитуючи народну мелодію або її завершену

частину, композитор часто видозмінює або жанрово переосмислює оригінал; у ладогармонічній мові поєднує пентатоніку з мажороміномором. Дуже часто він створює власний тематизм при опорі на певний фольклорний жанр. Часто фольклорний матеріал застосовується виключно з колористичною метою, для надання музиці досить умовного національного звучання.

Отже, інтонаційно-слуховий досвід композитора, що сформувався на ґрунті кантонського фольклору, мав значний вплив на його лексику: самобутність фортепіанних творів Чена Пейксуна зумовлена впливом пісенного та інструментального кантонського фольклору, театральних традицій кантонської опери *юецзюй*.

Своєрідність ладо-інтонаційної і ритмічної організації представлених творів Чена Пейксуна висуває перед піаністом певні завдання. Головне з них – висока професійність у процесі відтворення задуму композиції. Музикантові, не знайомому з китайською культурою, представнику іншої національності, необхідно вивчення інтонаційної природи кантонського музично-драматичного мистецтва, тембрової палітри китайських інструментів та, взагалі, світоглядних засад, філософських настанов традиційного китайського суспільства. Усе це буде впливати на вибір виконавських засобів виразності, динаміки та агогічних нюансів, артикуляції, педалізації в «кантонських» творах Чена Пейксуна.

Фактично у всіх розглянутих творах присутня характерна для народного мистецтва *варіаційність*, яка зазвичай передбачає багатство динаміки і артикуляційних прийомів. Останнє дозволяє піаністу успішно розвивати культуру звуковидобування, розширювати звукову палітру через урізноманітненні динамічних і артикуляційних прийомів, тембрових та педальних барв. «Механізми» розвитку тематичного матеріалу простежуються у варіаційній формі з особливою ясністю. Фортепіанні варіації, по суті, являють собою впорядковану імпровізацію. На подібному матеріалі можна опанувати елементарні основи композиції, що згодом допоможе виконавцеві самостійно імпровізувати за інструментом і позитивно впливатиме на його творчий розвиток.

Змінний метр та вибаглива ритміка, характерні для імпровізаційного викладу кантонської музики, висувають до піаніста вимоги щодо гнучкого володіння агогікою, вміння відчувати час при відтворенні музичних побудов. Деякі технічні труднощі зумовлені особливостями пентатоніки, що відбивається на аплікатурі, яка будується на специфічних формулах пальцевої техніки. Важливо вміти зіставляти різні звукові шари фактури, координувати їх інтонаційно, точно педалізувати. Усі вищеназвані завдання повинні слугувати головній меті виконавця – втіленню музичного образу та розкриттю художнього задуму твору. Осягнення концептуальної спрямованості та жанрово-стильової новизни фортепіанних творів Чена Пейксуна сприятиме їх пропаганді та впровадженню на концертну естраду.

Перспективою наших досліджень китайської фортепіанної музики може стати вивчення впливів інших регіональних видів китайського музично-драматичного мистецтва на фортепіанну творчість китайських композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 180–198.
- Сун Мейсюань. (2024). *Взаємодія жанрової та виконавської стилістики у фортепіанних творах китайських композиторів*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет імені І. П. Котляревського. Харків.
- Сухленко, І. Ю. (2017). Твір композитора у виконавській практиці: тотожність / ідентичність-відкритість-цілісність. *Аспекти історичного музикознавства*, X, 169–180.
- Чень, Жуаньсюань. (2014). *Імпресіонізм у фортепіанній музиці китайських композиторів*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чернявська, М. (2015). Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 44, 128–140.

- Chang, Jingyi. (2000). The Surging Emotions – An Interview with Professor Chen Peixun. *Piano Artistry*, 3, 4–8.
- Chen Peixun selected piano works. (2012). Tong Dao Jin & Wang Qin Yan (eds.). Shanghai: Shanghai Music Publishing House. (Piano works of famous Chinese composers series).
- 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://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130235/papers/A_37.pdf
- Cheung, Ah Li. (2012). *Dissonance in Harmony: The Cantonese Opera Music Community in Guangzhou*. (Master's Thesis). The Chinese University of Hong Kong. Hong Kong.
- Duhalde, Marcelo, Yan Jing Tian, & Wong, Dennis. (2019, November 8). Cantonese Performing Art [multimedia source]. <https://multimedia.scmp.com/infographics/culture/article/3036661/cantonese-opera/index.html>
- Jones, S. (1995). *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. New York: Oxford University Press.
- Lewis, M. Paul (ed.) (2009). *Ethnologue: Languages of the World*. (16th edition). Dallas: SIL International.
- Liang, Xinyi (2023). *Piano Transcriptions of Chinese Traditional Music from the Cultural Revolution Period: Political Constraints, Artistic Freedom and Implications for Performance*. (PhD diss.). University of Sheffield. Sheffield.
- Song, Mengyu (2024). *Reflections of Chinese Opera in Contemporary Chinese Piano Repertoire: A Cultural, Analytical, and Pedagogical Guide*. (D. M. A. dissertation). University of South Carolina. Columbia, SC, USA. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/7783>
- Wang Yuhe (1989). *The History of the Central Conservatory of Music (1950–1990)*. Beijing: Editorial Department of the Central Conservatory of Music.
- Yuan-Yuan Wang (2015). *Ma Si-cong's Violin Concerto in F Major: Western Traditions and Chinese Elements*. (D. M. A. Diss.). Indiana University Jacobs School of Music. <https://core.ac.uk/download/pdf/213845934.pdf>
- 梁茂春 (2001). 百年音乐之声. 北京 : 中国经济. [Лян Маочунь (2001). *Музичні звучання минулого століття*. Пекін: Китайська економіка].
- 培勋. (2006). 中国钢琴名曲库[曲谱] . 北京 : 时代文艺出版社. [Чен Пейксун (2006). Збірка відомої китайської фортепіанної музики [ноти]. Пекін: Видавничий дім Times Literature and Art]

- 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 Дицуй. (2002). Національні особливості та мистецтво виконання фортепіанної п'єси «Осінній місяць над тихим озером». *Журнал Уханьської консерваторії музики*, сс. 98—100].
- 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 їхні музичні твори*. Пекін: Народна музика].
- 梁茂春. (2020 a). 致敬与感恩-评“广东风格钢琴曲第一人”夏里柯的钢琴作品致敬与感恩——(上). 钢琴艺术, 7, 31–35页. [Лян Маочунь. (2020 a). Вшанування та подяка – коментар до фортепіанних творів Ся Ліке, «піаніста № 1 у кантонському стилі» (частина 1). *Фортепіанне мистецтво*, 7, 31–35]. <https://m.fx361.com/news/2020/0831/12235749.html>
- 梁茂春. (2020 b). 致敬与感恩-评“广东风格钢琴曲第一人”夏里柯的钢琴作品 (下). 钢琴艺, 8, 13–19页. [Лян Маочунь. (2020 b). Вшанування та подяка – коментар до фортепіанних творів Ся Ліке, «піаніста № 1 у кантонському стилі» (частина 2). *Фортепіанне мистецтво*, 8, 13–19]. <https://m.fx361.cc/news/2020/1012/12489622.html>
- 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, 27].

REFERENCES

- Chang, Jingyi. (2000). The Surging Emotions – An Interview with Professor Chen Peixun. *Piano Artistry*, 3, 4–8 [in English].
- Chen Peixun (2006). *Famous Chinese Piano Music Collection* [Music score]. Beijing: Times Literature and Art Publishing House [in Chinese].
- Chen Peixun selected piano works. (2012). Tong Dao Jin & Wang Qin Yan (eds.). Shanghai: Shanghai Music Publishing House. (Piano works of famous Chinese composers series) [in English].
- Chen, Rhuanyuan. (2014). *Impressionism in the piano music of Chinese composers*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. (2015). Some features of actualization of the performance intonation of the piano texture. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 44, 128–140 [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://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130235/papers/A_37.pdf [in English].
- Cheung, Ah Li. (2012). *Dissonance in Harmony: The Cantonese Opera Music Community in Guangzhou*. (Master's Thesis). The Chinese University of Hong Kong. Hong Kong [in English].
- Duhalde, Marcelo, Yan Jing Tian, & Wong, Dennis. (2019, November 8). Cantonese Performing Art [multimedia source]. <https://multimedia.scmp.com/infographic/s/culture/article/3036661/cantonese-opera/index.html> [in English].
- Jones, S. (1995). *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. New York: Oxford University Press [in English].
- Lewis, M. Paul (ed.) (2009). *Ethnologue: Languages of the World*. (16th edition). Dallas: SIL International [in English].
- Lian Maochun (2001). *The Musical Sounds Over the Past Century*. Beijing: China Economics [in Chinese].
- Liang Maochun. (2020 a). Tribute and gratitude: A review of Xia Like's piano works, "the No. 1 Pianist in Cantonese style" (Part 1). *Piano Art*, 7, 31–35. <https://m.fx361.com/news/2020/0831/12235749.html> [in Chinese].
- Liang Maochun. (2020 b). Tribute and gratitude: A review of Xia Like's piano works, "the No. 1 Pianist in Cantonese style" (Part 2). *Piano Art*, 8, 13–19. <https://m.fx361.cc/news/2020/1012/12489622.html> [in Chinese].
- Liang, Xinyi (2023). *Piano Transcriptions of Chinese Traditional Music from the Cultural Revolution Period: Political Constraints, Artistic Freedom and Implications for Performance*. (PhD diss.). University of Sheffield. Sheffield <https://etheses.whiterose.ac.uk/34523/1/Liang%2C%20Xinyi%2C%20190297417.pdf> [in English].
- Moskalenko, V. H. (2013). *Lectures on musical interpretation*. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Nikolaievskia, Yu. V. (2017). Authentic performance strategy and its modern transformations. *Aspects of Historical Musicology*, 10, 180–198 [in Ukrainian].
- Peng Dicui. (2002). The national characteristics and performance of the piano piece "Autumn Moon over the Calm Lake". *Huang Zhong – Journal of the Wuhan Conservatory of Music*, pp. 98–100 [in China].
- Song Meixuan. (2024). *Interaction of genre and performance stylistics in piano works of Chinese composers*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Song, Mengyu (2024). *Reflections of Chinese Opera in Contemporary Chinese*

- Piano Repertoire: A Cultural, Analytical, and Pedagogical Guide*. (D. M. A. dissertation). University of South Carolina. Columbia, SC, USA. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/7783> [in English].
- Sukhlenko, I. Yu. (2017). Composer's work in performance practice: similarity / identity-openness-integrity. *Aspects of Historical Musicology*, X, 169–180 [in Ukrainian].
- Wang Yuhe (1989). *The History of the Central Conservatory of Music (1950–1990)*. Beijing: Editorial Department of the Central Conservatory of Music [in English].
- Yu Qiwei. (1998). An Introduction to Guangdong Music. *Chinese Music*, 2, 27 [in Chinese]. Zhou Zhang (2003). Modern Chinese composers and their works. Beijing: People's Music [in Chinese].
- Yuan-Yuan Wang (2015). *Ma Si-cong's Violin Concerto in F Major: Western Traditions and Chinese Elements*. (D. M. A. Diss.). Indiana University Jacobs School of Music. <https://core.ac.uk/download/pdf/213845934.pdf> [in English].
- Zhou Zhang (2003). *Contemporary Chinese composers and their musical works*. Beijing: Folk Music [in Chinese].

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

Stylistics of Cantonese opera yueju in Chen Peixun's piano works: features of performance

Statement of the problem.

The relevance of the proposed research is due to the growing interest in Chinese music in the world, its goal is to help the future listener and performer of this music in mastering the piano works of the outstanding Chinese composer Chen Peixun. The article is devoted to the connections between Chen Peixun's piano work and the national traditions of musical and theatrical art of the cultural center of the Chinese province of Guangdong – the Canton city. Their features are reflected in a number of the master's piano pieces: “Selling Groceries”, “Passionate Spring Desire” (op. 5), “A Thunderclap During a Drought” (op. 6), Variations “Flight of Two Butterflies” (op. 7), “Autumn Moon over a Calm Lake” (op. 17), “Flowing Water” (op. 19).

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the article is to identify the connections of Chen Peixun's piano works with national traditions of musical and theatrical art and to determine the features of their performance embodiment. The following methods and approaches are used: systemic – ensures the interaction of functional and structural characteristics of phenomena in the studied area; historical-typological – allows to trace historical connections and continuity in the field of theatrical and piano art; philosophical-aesthetic – helps to comprehend the worldview of the composer; structural-functional – is needed to carry out a compositional and dramaturgical analysis of selected works, to comprehend their musical form and figurative and semantic plan; interpretative – to reproduce the sound ideal in the process of performing the composer's text. The issue of the connection between the Chen Peixun's piano work and national musical and dramatic art has not been considered in scientific works.

Research results and conclusion.

The stylistics of Cantonese folk music is characterized by sophistication, detailing of the figurative structure, attention to psychological subtext, and a variety of timbre characteristics. These features are reflected in the composer's piano music, primarily in melodic turns and modal features. The musical language is based on cantilena and sound imaging. The principles of the composer's work with national material, which has received bright features in the piano texture and timbre characteristics of his works, are revealed. A set of performance tasks aimed at overcoming pianistic problems of both in miniatures and in extended concert works is considered. In Chen Peixun's piano works, the embodiment of the stylistic elements of the Cantonese opera yueju is especially clearly felt: typical melodies, various pentatonic modes with the addition of additional degrees, ornaments of maotou at the beginning of phrases, imitation of the timbres of the Cantonese instrumental ensemble, etc. The main tasks that arises before the performer of the composer's piano works are the need of high professionalism and adequate reproduction of the composer's concept. Chen Peixun's piano works are a unique phenomenon of Chinese musical culture, a bright page of the world piano art of the 20th century. Their genre and style novelty contributes to the propaganda and introduction of the composer's works in the concert practice.

Keywords: China musical and theatrical art; piano music; Chen Peixun's creativity; Cantonese opera yueju; performance implementation.