

УДК 780.616.432.04:782(510)

DOI 10.34064/khnum2-37.07

***Чернявська Маріанна Станіславівна***

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, професор,  
проректор з наукової роботи,  
професор кафедри спеціального фортепіано  
e-mail: pianokisa@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-8379-5536

***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

**Звуковий образ пекінської опери  
у фортепіанній творчості китайських композиторів**

*Статтю присвячено виявленню та науковому обґрунтуванню зв'язків фортепіанної творчості китайських композиторів ХХ–ХХІ століть з національними традиціями пекінської опери «цзинцзюй». Цей вид мистецтва, що вважається одним з найцінніших культурних скарбів Китаю, є постійним джерелом натхнення для багатьох китайських композиторів. Представлені фортепіанні твори Цзяна Венє, Чен І, Чжу Сяояюя, Чжан Чжао, Чен Циганга демонструють широке застосування елементів пекінської опери як уособлення національного стилю. Основними складовими його прояву є пентатонова ладова основа, структурна послідовність традиційних розділів банші та їх темпоритмічна організація, втілення характеристик стилів співу «сіпі» та «ерхуан», принципи варіювання «банцян» основних тем – «дуобан», «юаньбан», «ерліу», «куайбан», «манбан», «даобан», «яобан» та ін., наслідування ігрових прийомів китайських інструментів, що супроводжують спів та інші сцени, образи головних персонажів та їх специфічне віддзеркалення через мистецтво співу, рухів, масок, костюмів тощо.*

**Ключові слова:** *пекінська опера; фортепіанна творчість китайських композиторів; звукові прийоми; національний стиль; китайські традиційні інструменти.*

### **Постановка проблеми.**

Серед регіональних різновидів китайського музично-драматичного мистецтва провідне місце належить столичній драмі – *пекінській опері цзинцюй*, яка абсорбувала чимало елементів вистав інших регіонів Китаю. Пекінська опера, широко визнана як одна з головних форм китайської опери, поєднує вокальне виконання, інструментальний супровід, сценічну мову, пантоміму, танець, бойове мистецтво, акробатику та специфічний грим і костюми. Як художня форма, вона вважається одним з найбільших культурних скарбів Китаю. Цілком зрозуміло, що музична складова *пекінської опери* стала джерелом натхнення для багатьох китайських композиторів, що створювали, зокрема, фортепіанну музику, дозволяючи їм реалізовувати сміливі художні задуми. На сьогодні сформувався цілий пласт фортепіанної літератури, що репрезентує звуковий образ *пекінської опери*. Такі фортепіанні твори потребують вивчення з погляду їх композиційно-драматургічної специфіки, виявлення паралелей з принципами побудови китайських музично-драматичних творів різних регіонів, з'ясування їх ладогармонічних, інтонаційних, метроритмічних, тембрових, фактурних особливостей. Це дозволить установити найважливіші виконавські завдання у процесі інтерпретації цих фортепіанних творів та допоможе не тільки зберегти і популяризувати значну частину китайської культури, що репрезентує національні театральні традиції, а й суттєво збагатити виразові можливості сучасного фортепіанного мистецтва.

**Останні дослідження і публікації за темою статті.** Дослідженню *пекінської опери* присвячено багато робіт, найвагомішою з яких є двадцятитомне видання «Зібрання китайських місцевих опер» (1959–1962), підготовлене Асоціацією китайських драматургів та опубліковане видавництвом «China Drama Publishing House», де кожний том присвячений операм певної регіональної традиції Китаю.

Цей величний історичний документ зафіксував незліченну кількість сюжетів оперних вистав і є монументальною антологією китайського музично-драматичного мистецтва. Однак музична складова спектаклів, зокрема й пекінської опери, не є центром уваги у цьому виданні.

Переважна більшість наукових праць китайською та англійською мовами присвячена характеристикам самотутньої традиції китайської культури, «яка може бути загадковою і складною для іноземців» (Xu Chengbei, 2012: 2). Найбільшу увагу автори приділяють історії розвитку пекінської опери, обговорюючи витoki та розвиток цього унікального мистецтва. Розглядаються особливості гриму та костюмів, характери-амплуа персонажів, а також і музика, що супроводжує оперний спектакль (Halson, 1966; Чжан Чжень Мін, 1985; Чень Фу Шен, 1985; Лю Чжен Вей, 1986; Жень Мін Яо, 1993; Wang-NGai Siu & Lovrik, 1998; Чжен Янь, 2003; Чжань Цяо Лін, 2005; Лянь Юнь, 2009; Xu Chengbei, 2012; Ruan Yongchen, 2013; Юй Цинь, 2015, Лі Мін, 2019, та ін.). Важливе значення для розуміння сучасної творчої долі пекінської опери має книга Мін Тяня «Мей Ланьфань і міжнародна сцена XX століття: китайський театр, місцевий та мандрівний» (Min Tian, 2012), яка дає змогу усвідомити шлях цього музично-театрального феномена до визнання у всьому світі.

Незважаючи на те, що у XX столітті в китайській фортепіанній музиці з'явилася значна кількість творів, назви яких указують на зв'язок з пекінською оперою, *віддзеркалення її специфіки в них вивчено недостатньо*. Деякі розрізнені дані можна знайти в дослідженнях, присвячених фортепіанній творчості китайських композиторів, де тим чи іншим чином згадується вплив пекінської опери на їхню музику (Kuo Tzong-Kai, 1987; Liu Shao-Shan, 1998; Wendy Wan-ki Lee, 2001; Xiaole Li, 2003; Li Yannan, 2012; Gu Shiqi, 2020; Чень Чжаоїн, 2023, та ін.). Також варто звернутися до ґрунтовних праць китайських музикознавців з питань національного фортепіанного мистецтва, що зв'явилися останнім часом (Цю Бінчжу, 2022; Чень Сі, 2023; Song Mengyu, 2024).

Так, Цю Бінчжу (邱冰主 編 2022) проводить ретельне історичне дослідження розвитку китайської опери різних регіонів країни у різні епохи. Однак фортепіанні твори, у яких спостерігається віддзеркалення традицій пекінської опери, у роботі фактично не аналізуються, оскільки авторка зосереджується на загальних питаннях історико-естетичної проблематики зв'язків музично-театрального та фортепіанного мистецтва Китаю. Чень Сі (陈希 2023) присвячує своє дослідження аналізу та осягненню історії розвитку китайського фортепіанного мистецтва та використання в ньому національних оперних елементів. Однак дослідниця згадує лише один невеличкий твір, що має зв'язок з мелодикою *ерхуан*, яка є невід'ємним елементом пекінської опери. Сонь Менчжу подає «стилістично-педагогічний аналіз фортепіанних творів, які посилаються на три найбільш символічні північні опери: пекінську оперу, оперу *юй* та циньцянську оперу» (Song Mengyu, 2024: 112). Але основна увага дослідника спрямована скоріше на усування прогалин у педагогічному репертуарі – складання схем, де твори послідовно систематизовано за ступенем складності, ніж на осмислення зв'язків фортепіанної музики з культурно-історичним доробком китайської опери.

Як бачимо, спеціальних праць, що розкривають заявлену тему, на сьогодні не існує, що зумовлює **наукову новизну результатів** здійсненого нами дослідження.

**Мета статті** – виявити і науково обґрунтувати зв'язки фортепіанної творчості китайських композиторів XX–XXI століть з національними традиціями пекінської опери.

**Матеріалом дослідження** вибрано низку фортепіанних творів китайських композиторів – «Сережки верби» з циклу «Ванхуа в Пекіні» (1938) Цзяна Веньє, фантазію «Дуо І» (1984) та мініатюру «Маленький пекінський гонг» (1993) Чен І, «Уривок з пекінської опери» із циклу «Сюїти місцевих китайських опер» Чжу Сяоюя (1991), фантазію на теми пекінської опери «Піхуан» (1995) Чжан Чжао, «Моменти з Пекінської опери» (2000) та Концерт «Ер Хуанг» для фортепіано з оркестром (2009) Чен Циганга.

**Методологія дослідження.** У статті залучені жанрово-стильовий, історико-типологічний, структурно-функціональний, системний, компаративний, філософсько-естетичний, інтонаційний, інтерпретаційний методи дослідження.

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

Пекінська опера *цзинцюй* увібрала історичний досвід стародавніх культурних традицій різних регіонів Китаю. Вона виникла в провінції Аньхой та від середини XVII століття, за часів династії Цін, активно розвивалася у Пекіні, досягши найбільшої популярності у середині XIX століття (Gu Shiqi 2020: 21) та продовжуючи функціонувати в сучасній музичній культурі (Peking Opera Festival, 2024). Традиційний репертуар пекінської опери містить понад тисячу сюжетів, які налічують уже понад двісті років історії. Вистава пекінської опери, з її синтезом вокальних та інструментальних звучань, розмовного діалогу, танцю, акробатики та бойових навичок, є прикладом унікальних мистецьких зв'язків, які утворюють «художню єдність складових компонентів, втілених у взаємодії акторської майстерності та музики» (Лянь Юнь, 2009: 178). Розуміння сенсу спектаклю пекінської опери пов'язано зі складною символічною системою, яку разом утворюють грим, костюми, акторські амплуа, умовні рухи – жести, танцювальні та акробатичні фігури, спів та музичний супровід.

У традиційному спектаклі вокальна партія найбільш яскраво виражає емоції та образний світ героїв, а також визначає конкретний стиль вистави. Основою вокального мистецтва пекінської опери є кілька стилів співу різних провінцій Китаю – *анхойський*, *хубейський* та *сичуанський* (Ruan Yongchen, 2013: 5). При цьому всі речитативи виголошуються виключно на пекінському діалекті *пін'їнь*. Манера виконання в спектаклі має свій уже усталений стиль, при цьому вона може бути різноманітною за мелодикою (*цяндяо*), темпом і метром (*баншуй*), широтою голосового діапазону. Відповідно до використання різних вокальних прийомів склалися й різні різновиди співу, які символічно пов'язані з образом та емоційним станом персонажу. Так, наприклад, різновид співу *сіні* зазвичай передавав радість і

пристрасть, *ерхуан* – навпаки, відтворював стан туги, суму та гірких згадувань (Чень Фу Шен, 1985).

Зазвичай в оперному спектаклі персонажі застосовували сольний спів, речитативи і розмовну мову. Сцени з повсякденного життя супроводжували розмовні діалоги. Спів в опері з'являвся лише тоді, коли «не вистачало слів» для вираження емоцій – у моменти найвищого напруження почуттів, у найбільш емоційно насичених сценах. Співати в низькому регістрі вважалося некрасивим, тому основною формою вокалу в пекінській опері стала арія *цзинцзюй*, що відрізняється різким звучанням та високою теситурою. В ній використовуються своєрідні техніки співу: *цзясан* – «штучне горло, яке затискається», та *чженьсан* – «справжнє горло», коли затиск менший, але звук є дуже високим і різким. Провідним інструментом, що підтримує спів у аріях, є скрипка *цзіньху*, звучання якої також вирізняється фальцето-пронизливим тембром. Це пояснюється естетичними вподобаннями китайців та їх традиційними уявленнями про прекрасне (Чжан Чжень Мін, 1985). Декламація, яка застосовувалася в опері, поділялася на віршовану, *юнбай*, та розмовну, *цзінбай*, яка була більш близькою до звичайної побутової мови, але також римованою.

Музичний супровід традиційного спектаклю здійснювався оркестром пекінської опери *юедуй*, який був більше схожий на ансамбль. Зазвичай такий колектив складався з восьми музикантів, що також мало символічний сенс, оскільки *ба* – цифра вісім – у Китаї вважається найщасливішою. У супроводі опери брали участь такі інструменти: струнно-смичкові *арху* та *цзіньху*, триструнна гітара *сяосаньсянь*, духові – гобой *сона*, поперекова бамбукова флейта *цуюді*, ударні – церемоніальний барабан *таньгу* і малий дерев'яний *баньгу*, тріскачки *пайбань*, великий гонг *дало* та малий гонг *сяоло*.

На початку XX століття в Китаї поширився західний інструмент фортепіано, й завдяки творчості китайських композиторів почався активний процес інтеграції національних і західних музичних традицій. Розвиток «китаїзації фортепіанного мистецтва» (Чень Чжаоїн, 2023), тобто створення національного піаністичного репертуару,

відбувався на основі адаптації пісенно-інструментального фольклору, китайської традиційної музики та елементів музично-театрального мистецтва до нового інструмента. Завдяки творчим зусиллям композиторів – фундаторів китайського піаністичного мистецтва – з’явилася велика кількість видатних творів у традиційному китайському стилі.

Від початку XX століття композитори активно впроваджували елементи «столичної» опери у свої фортепіанні п’єси. У 1930 роки один з корифеїв китайської музики – **Цзян Веньє** (1910–1983) – у своїх фортепіанних творах застосував пентатонний лад та інші елементи пісенно-інструментального фольклору, а також традиційної китайської опери для створення національного колориту (Yang Shuan-Chen, 2008). Вперше це відбулося в циклі «Шістнадцять багателей» (1936). Упровадження національних елементів продовжилось у фортепіанній сюїті «Ванхуа в Пекіні» (1938), що складається з десяти п’єс, які репрезентують красу і велич культури стародавньої китайської столиці. Шоста п’єса – «**Вербові сережки**» – змальовує прекрасну картину весняної природи – пух від цвітіння верби, що ширяє у повітрі. Твір вирізняється своєю ритмічною розмаїтістю. Авторська позначка *саньбань*, що вказує на відтворення традиції вільного метру у співі на тлі інструментального супроводу – утримуваного звучання струнних та духових, ще більш урізноманітнює цей гнучкий ритмічний рух. Підкреслюючи його плавність та безперервну текучість, плинність, мінливість, композитор пише пунктирні лінії замість тактових рисок, лише «натякаючи» на їх присутність.

Мініатюра відкривається мелодією, що наслідує звукові прийоми та уособлює образ струнно-смичкового інструмента *цзіньху*, який у пекінській опері зазвичай супроводжує голос співака. Лінія, що імітує вокальний спів, має високу теситуру та різкий тембровий відтінок, а також прикрашена додатковими дрібними звуками, які розцвічують основні тони мелодії. Уся композиція побудована на одному тематичному матеріалі, що складається з трьох розгорнутих музичних фраз. Наскрізною ідеєю твору є постійне ускладнення ритмічних фігур, їх імпровізаційний характер. У правій руці мелодична лінія

проводиться в ладі *a юй*, при цьому гармонічна основа, витриманий бас на тоні *d*, налаштована на лад *d шан*. Таке політональне з'єднання утворює ефект «гойдання» звукової барви, імітуючи специфіку співу в китайській опері і темперацію китайських традиційних інструментів, і розширюючи таким чином виразові можливості фортепіано.

Елементи пекінської опери застосовуються і у фортепіанних п'єсах композиторки **Чен І**, творчість якої стала «пошуком коріння в класиці на шляху до авангардизму» (Xiaole Li, 2003: 28), через поєднання в її музиці національних елементів та сучасних західних композиційних технік. У фортепіанній фантазії «*Дуо І*» (1984) вона зобразила ритуальний танець етнічної народності *донг* з автономної області Гуанксі Жуанг, розташованої на південному заході Китаю, поєднавши його з мелодичними елементами народної пісні та фрагментами з пекінської опери (Chen Yi, 2000).

Спираючись на народний спів і мелодії пекінської опери, композиторка імітує притаманну їм стилістику, зокрема, передаючи мінливий ритм традиційних ударних інструментів, відтворює характерну для них ритмічну формулу. Фортепіанна п'єса містить ряд епізодів, що виконуються без перерви і не мають назв, їх поєднує наскрізний розвиток та принцип варіаційності. Протягом п'єси темп неодноразово змінюється: *Largo*, *Allegro*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro mosso*, *Allegro*, *Vivo con animato*. У шести темпах указані точні значення для узгодження за метрономом. Початкова низхідна терція *e-cis* виступає в ролі лейтінтонації, на якій побудований подальший розвиток. За рахунок її повторення відтворюється автентичний характер співу. Основу фантазії «*Дуо І*» складають дві теми, що мають виражений національний характер: одна з них – з пісні китайської меншини *донг*, друга – із традиційної пекінської опери.

У вступі *Largo* і *Allegro* чергуються, відображаючи музичну структуру фрази ритуального заклинання. Мотив пісні *донг* ґрунтується на тризвуковій послідовності: *e-cis-fis*, яку представники національної меншини зазвичай співають, вигукуючи ритуальне «*Я Дуо І*» (Xiaole Li, 2003). Друга тема контрастує з першою, оскільки

належить до жанру *гагаку*, «імператорської» музики, яка раніше виконувалася при дворах правителів Китаю і була широко розповсюджена в стародавні часи. Таким чином, основні теми п'єси уособлюють контраст між народним побутом і церемоніально-вишуканим стилем життя аристократії. Вони протиставляються одна одній за характером, естетикою та емоційним сприйняттям: тема народності *донг* – прямолінійна та примітивна, тоді як мелодія пекінської опери більш вишукана та граційна. З погляду структури, перша тема не є тривалою та послідовною мелодичною лінією, а швидше використовує одну лейтінтонацію, а її розгортання у часі підтримується ритмічним рухом. Друга тема, навпаки, є більш мелодійною та протяжною. Нарешті, звучання першої теми є більш інтенсивним порівняно з набагато м'якшою й ніжнішою другою темою.

Ажурна та вишукана мелодія пекінської опери представлена у поліфонічному викладі у нетривалій повільній частині, перехідній до *Adagio*. У подальшому – в епізоді прискорення темпу від *Andante* до *Allegro* – Чен І майстерно поєднує танцювальний пентатоновий акомпанемент у лівій руці з ліричною мелодичною лінією, характерною для теми пекінської опери, у правій. Вона побудована на частих змінах темпу, ритмічних формул, розмірів, метру, подекуди відсутній поділ на такти. Своєрідна метроритмічна організація передає мінливість ритму ударних інструментів, що зазвичай супроводжують спів.

Авторка застосовує політональні поєднання та імітаційний розвиток тематичного матеріалу. Короткі діатонічні мотиви вплетені в складну політональну вертикаль, паралельні акорди, що дисонують, відтворюють тембри таких інструментів пекінської опери, як дерев'яний барабан, струнний *баньху* зі «струмливим» звуком, різновид дво-струнного *хуцзиня*. Власне політональність використовується фрагментарно, зазвичай її елементи з'являються в момент варіювання тематичного матеріалу – тонально-гармонічного, ритмічного, поліфонічного.

Віддзеркалення звукового образу пекінської опери можна знайти ще в одній фортепіанній п'єсі Чен І – *«Маленький пекінський гонг»* (1993). Попри свій незначний об'єм, ця мініатюра є вельми показовою

в плані поєднання елементів китайської музичної драми та західної музики. Чен І зазначала, що музичний стиль «Маленького пекінського гонгу» вона запозичила в пекінської опери. У цьому фортепіанному творі композиторка репрезентує звуковий образ ансамблю *жсинг ю* з ударних (гонгів і барабанів) та струнних інструментів, що є основою музичного супроводу у виставах пекінської опери. П'єса побудована у двочастинній формі, а її тематизм відходить від канонічних моделей з модальними формулами та ритмічними патернами *баньши* у дводольних розмірах. Тут панує авангардний стиль XX століття з атональним мисленням, дисонантними акордами та змінними розмірами.

Музичний інструмент, ім'ям якого названо п'єсу, є важливим учасником музичного ансамблю пекінської опери. Виготовлений з резонуючої бронзи, маленький пекінський гонг виконує функцію акомпанементу в *жсинг ю* та інших інструментальних ансамблях. Його звук – яскравий, дзвінкий і не губиться навіть у великому оркестрі.

Чен І прагне створити у своїй фортепіанній п'єсі характерний образ цього інструмента, зберігаючи впізнаваність мелодії *жсинг ю*. При цьому композиторка, застосовуючи атональну музичну мову, не вдається до прямого звуконаслідування. На думку Бай Є, цей твір, «спрямований на пошук нового звучання китайських інструментів на фортепіано, несе естетичні ідеї лаконізму, алегоричності і має лінійну фактуру» (Бай Є, 2014: 14). З одного боку, «Маленький пекінський гонг» відображає рідну та звичну музичну мову Чен І; з іншого – ламає китайські традиції: використання модальних ладів, структура фраз, ритмічна організація п'єси свідчать, що музичний стиль композиторки еволюціонує від застосування переважно китайських традиційних елементів і звучань до сучасного атонального музичного письма. Сама Чен І вважала свою фортепіанну п'єсу експериментальною роботою, в якій додекафонна техніка композиції комбінується з прийомами гри на китайських інструментах та китайською речитативно-оповідальною піснею. Чен І стверджує, що така музика «може мати більше різноманітності, у дванадцяти нотах закладено більше можливостей, а в мікротоновій музиці можливостей

навіть більше, ніж у дванадцяти нотах; тому я об'єднала всі ці речі разом і використала їх у цій п'єсі» (Xiaole Li, 2003: 130). Для створення ударних ефектів у п'єсі «Маленький пекінський гонг» Чен І обрала дисонантні інтервали та атональні висотні комбінації – типово західний спосіб – та уникла використання китайських ладів.

При цьому у своїй мініатюрі Чен І звертається до розмовного речитативу пекінської опери й перетворює його на власне «оповідання», переказане за допомогою мелодичної інтонації та виразних засобів фортепіано. Авторка надихалася ідеєю *йінь сон*, речитативної мови пекінської опери з протягнутими довгими складами, і хотіла переконатися, що її музика відповідає лінгвістичним особливостям китайської мови. Передаючи інтонації мандаринської мови у трискладових словах, Чен І ретельно виписує в нотах гліссандо на окремих тонах, форшлаги та ліги таким чином, щоб ті, хто розуміють мандарин, слухаючи п'єсу, впізнавали слова у вокальній мелодії.

Отже, музична мова багатьох фортепіанних творів Чен І є своєрідною трансформацією мови пекінської опери, її речитативів, музики інструментального ансамблю *жінг ю*, що супроводжує спів, відтворенням на фортепіано всього спектра характеристик музичної драми, вона свідчить про «використання ідеї *юй*, що наголошує тісні зв'язки між музикою та іншими видами мистецтв» (Цінг Тянь, 2012: 62–63).

Ще один приклад втілення традицій пекінської опери у фортепіанній музиці – перший номер із циклу **Чжу Сяюя** «Сюїти місцевих китайських опер» (1991) – «**Уривок з пекінської опери**» – жвава мініатюра, що демонструє основну ідею характеристики персонажів пекінської опери через стилі співу *сіні* та *ерхуан*. Контрастуючи один із одним, наче *інь* і *ян*, вони утворюють єдине ціле. П'єсу відкриває радісна речитативна мелодія *сіні*, згодом до неї контрапунктом доєднується сумна протяжна мелодія *ерхуан* – композитор майстерно використовує тут поліфонічну техніку. Ці дві контрастні теми асоціюються з двома персонажами вистави, тому їх характеристика потребує вираження протилежних емоцій, різноманіття штрихів і тембрів.

Тема *cini* – світла та яскрава, заснована на пентатонному ладі, вона виконується на стаккато ніжним зворушливим тоном, у дуже гнучкому русі і може бути характерною для комічного персонажа *чоу*. Перші два такти починаються у правій руці, фраза повторюється шість разів, як у розділі *ерліу* пекінської опери. Характерний штрих стаккато імітує лінію акомпанементу на *хуцині* – одному з головних інструментів пекінської опери.

Друга тема – *ерхуан* – може належати персонажу *хуалянь*, якого часто називають «розфарбованим обличчям» (Song Mengyu, 2024: 75), оскільки кольори його особливо яскравого гриму та костюму є важливими для розкриття його образу та емоційного стану. Тема *ерхуан* вступає в четвертому такті як контрастний контрапункт до мелодії *cini* й проходить двічі, її довгі протяжні фрази звучать на легато спочатку в лівій, потім у правій руці. Виконуючи цю тему, необхідно уникати незграбності, також важливо сфокусуватись на тембральному забарвленні мелодії, яке має відповідати звучанню триструнного інструмента *арху* або *цзінху*, які супроводжують спів в опері. Мелодії *ерхуан* часто виконуються в пентатонних ладах *чжу* і *юй*, які мають деяку схожість із західною мінорною гамою, оскільки між тонами звукорядів можуть утворюватися малі терції, сексти й септими.

Одночасне виконання мелодій *cini* і *ерхуан* відповідає стилю *яобан* пекінської опери. Його вирізняє гнучка неструктурована мелодична складова, що «вкладається» композитором у метричну формулу такту. Це приводить до ефекту накладання двох різних метроритмічних структур через поліфонічне поєднання. Такий «ансамбль» дозволяє відобразити різноманітні стосунки персонажів, які уособлюють різні, іноді полярні образи, та їх взаємодію один з одним у напрузі емоцій або у спокійному стані.

Одним з найяскравіших та найвідоміших творів, що репрезентує світ пекінської опери, є фортепіанна фантазія **Чжан Чжао «Піхуан»** (1995). Цей твір відрізняється «радісним, піднесеним настроєм, підвищеним життєвим тонусом, оригінальністю художньої мови, специфічністю ритму, імпровізаційністю» (Чжан Гуанцзянь, 2020: 244).

Чжан Чжао написав твір у 1995 році, після чого фантазія зазнала декілька переробок до свого остаточного завершення у 2014-му. На думку Вей Цзюаньцзюаня (2022), унікальність Фантазії полягає в «ідеальному поєднанні піаністичного мистецтва та елементів пекінської музичної драми, які утворюють своєрідну фортепіанну версію пекінської опери».

«Піхуан» відтворює глибинний дух пекінської опери, що засвідчує навіть вже назва цієї фортепіанної композиції, яка походить від назв двох основних стилів співу в оперній виставі – *cini* і *ерхуан*. *Cini* вважається найбільш поширеним, яскраві живі мелодії зазвичай виконуються у швидкому темпі, переважно з піднесеним настроєм. Однак загальний емоційний тон *cini* може також бути «викликаний відчуттям збудження, іноді супроводжуваним настроєм неспокою та люті» (Song Mengyu, 2024: 82). Широкий спектр емоцій *cini* зазвичай втілюється в ладах *гун* і *чжі*. На противагу *cini*, стиль *ерхуан* позначений ліризмом, неквапливими темпами, він черпає «натхнення з химерної та романтичної чутливості» (там само). Лади, які найчастіше представляють *ерхуан* – *юй* і *цзюе*. У фортепіанній фантазії дух пекінської опери втілюється через її основний принцип – «майстерність “запеклої гри та млявого співу” та імітації звучання акомпануючих інструментів» (там само: 85).

За думкою дослідників, у творі Чжана Чжао втілено філософську концепцію *інь-ян* (Song Mengyu, 2024: 82–83), згідно якій еволюція розвитку ґрунтується на принципі дуалізму. З огляду на неї, можна порівняти *cini* та *ерхуан* з двома протилежними взаємопов'язаними елементами. Якщо *інь* у китайській філософії зазвичай асоціюється з темрявою, холодністю, жіночністю і негативністю, то *ян* символізує такі якості, як яскравість, тепло, мужність і позитивність. Чжан Чжао створив музику, де так само співіснують два протилежні, але взаємопов'язані начала. Він демонструє життєву силу музики через філософську концепцію *інь-ян*. Зауважимо, що і *cini*, і *ерхуан* можуть окремо існувати в оперному спектаклі, але саме їх взаємодія сприяє розвитку драми, підвищенню напруги та гостроти сюжету.

Стосовно форми фантазії «Піхуан» існують різні думки: деякі науковці стверджують, що вона відповідає традиційній структурі пекінської опери *Баньцян Ті* (Gu Shiqi, 2020; Chen, Dongmin, 2023), інші знаходять аналогії із західними – варіаційною та тричастинною формами (Zhai Weiying, 2017). Гу Шиці порівнює *Баньцян Ті* із західною варіаційною формою, але в *Баньцян Ті* відсутні чіткі переходи, оскільки розділи поєднуються додатковим матеріалом і вони звучать без перерви, зазвичай у певній темповій послідовності: вільно – повільно – помірно – швидко – вільно (Gu Shiqi, 2020: 28).

У фантазії «Піхуан» Чжан Чжао не цитує мелодій пекінської опери. Проте твір будується на традиційних мелодичних мотивах за її законами. Джерелом натхнення для митця стали пейзажі його рідної провінції Юньнань, спогади дитинства і студентства (Chen, Dongmin, 2023: 21). Композитор використовує у творі традиційний інтонаційно-ритмічний малюнок, що характеризує оперний стиль *банцян*. За власним твердженням автора, твір ґрунтується на звуках *g-b-c*, що складають основу головної теми фантазії *юаньбан* (цит. за: Song Mengyu, 2024: 84). У цій послідовності представлені інтервали малої терції та великої секунди, які є основою пентатоніки. За інтервальною послідовністю «мала терція + велика секунда» не закріплена у творі конкретна висота, а тематичні мотиви можуть бути відтворені як у висхідному, так і в низхідному русі. Вони пронизують мелодичні та гармонічні ходи, будучи основним імпульсом композиції, стають її своєрідним лейтмотивом, центральним елементом.

Структурна специфіка *банцян* пов'язана з варіюванням за певними правилами, із плавними безперервними переходами від одного формального розділу (*баншї*) – до іншого. У фортепіанній п'єсі композитор зберігає класичну темпову послідовність *баншї*, характерну для *Баньцян Ті*. Вступ *даобан* – «вільно», основна тема *юаньбан* – «повільно», *ерліу*, *люшуй* та *куань саньянь* – «швидко», перехід до *манбан* – «вільно». Розділ *манбан* – «повільно», далі – постійне пришвидшення темпу від *куайбан* до *яобан* і, нарешті, – *дуобан* – «швидко». Кода *вейшен* – «вільно». Розуміння структури, характерної

для пекінської опери, допомагає виконавцям-піаністам досягнути образний зміст фантазії «Піхуан», віддзеркалити характери різних сценічних персонажів та вибудувати драматургію твору.

Твір відкривається вступним розділом у стилі *даобан* у вільному русі із позначкою *сань-бань*. Спираючись на європейський еквівалент *Rubato*, піаніст має відчувати себе дуже вільно в часі, плавно розтягуючи трелі й арпеджію, імітуючи імпрровізаційний вступ триструнної скрипки *цзіньху* та двострунної скрипки *веньчан*. Другий розділ *юань-бан* побудований на основній темі, змальовуючи чарівний жіночий образ. Її неквапливий рух, що підкреслює початок оповідального епізоду, може бути асоційований зі стилем *ерхуан*. Але, як підкреслює Гу Шиці, композитор написав його в стилі *cini* (Gu Shiqi, 2020: 24), у ладі *ес гун*, підкреслюючи його позитивний настрій.

Наступні три розділи – *ерліу*, *люшуй* та *куань саньянь* – є варіаціями головної теми. Їх можна порівняти з «діалогами між двома ролями (старого і юнака)» (Chen, Dongmin, 2023: 25). Зазвичай – це ролі-амплуа пекінської опери Лао Шен, що співає більш низьким голосом із глибоким тембром, і Сяо Шен, що виконує партії у високому регістрі. Композитор застосовує звуконаслідувальні прийоми, імітуючи звучання інструментів супроводу. Так, в *ерліу* у високому регістрі введені дрібні «ковзання» тонів, що імітують *хуцинь*, тоді як у нижньому регістрі повторювані звуки наслідують удари *баньгу* – одного з провідних інструментів, що визначає ритміку пекінської опери.

В *ерліу*, *люшуй* та *куань саньянь* можна спостерігати різні варіаційні видозміни основної теми. В *ерліу* з'являються повторювані вступні тони на стаккато, що утворюють ритмічний паттерн «дві восьмі шість разів», змінюється фактурний малюнок, пошмавлюється темп. «Плигучі» штрихи на тлі коротких повторюваних нот нагадують про комічного персонажа *чоу*. В епізоді *люшуй*, який має назву «Текуча вода», додається безперервний потік шістнадцятих тривалостей, які сприяють подальшому розвитку дії, втягуючи тему у стрімкий вир. Нерегулярні акценти на дрібних нотах підкреслюють стан хвилювання. У *куань саньянь* попередній розвиток ніби «вибухає», створюючи

емоційну кульмінацію, де тема та її супровід несуть найбільше фактурне і динамічне навантаження. Тут залучені ігрові прийоми «ковзання» тонів разом із *martellato*. Звукоряд *es-f-g-b-c* (*es гун*) надає звучанню своєрідного ладового забарвлення.

Нарешті, коли дія набуває найвищого ступеня напруги і звучить могутній акорд, подібний до удару великого гонгу разом із барабаном, відбувається немов зворотній відплив «текучої води», втілений пасажем у вільному русі. Цей переламний момент виступає в якості своєрідного «містка» від *куань саньянь* до повільної частини *манбан* – контрастного епізоду *ерхуан*, ліричного центру фантазії, пов'язаного «з художньою концепцією медитації» (Chen, Dongmin, 2023: 28). Розділ *манбан* має дуже вибагливу метроритмічну основу, оскільки фактично в кожному такті змінюється розмір. Тематичний матеріал у ладі *es юй*, що має звукоряд *es-ges-as-b-des*, також дещо «розосереджений», він ніби «блукає» серед вертикальних гармоній та голосу, що «коливається». Розвиток музичної дії вінчає висхідний пасаж, який повертає до активної і стрімкої музики розділу *куайбан*.

Наступні три *баниші* – *куайбан*, *яобан* і *дуобан* – демонструють інший вид варіювання головної теми *юаньбан*. *Куайбан* розпочинається акцентованими акордами *sf* та вирізняється швидким темпом, залучені прийоми *martellato*, пунктирний ритм. На його тлі розпочинається «кружляння» двоголосного канону, яке приведе до розділу *яобан*, що має назву «Гойдалки», де розвиток відбувається за рахунок «коливань», утворюваних прихованими мелодією та гармонією в прозорій «фоновій» імпресіоністичній фактурі. У результаті мелодичний малюнок, який розпочинається з тонів *es-as*, ніби проступає крізь витончене звукове мереживо, що створюється *цзіньху*. Отже, довгі мелодичні тони імітують «м'який стиль» співу пекінської опери, передаючи відчуття статичності, медитативності, тоді як повторювані восьмі тривалості на *martellato* відтворюють дрібний ритм *баньгу*.

Поступово мелодичні та ритмічні візерунки стають більш неспокійними, *martellato* поширюються по всій клавіатурі, чим досягається значна динамічна напруга. Стрімкий злет *glissando* на тлі висхідних

чистих квінт на *fff* свідчить про перехід до розділу *дуобан* – найбільш стрімкого та ефектного в п'єсі. Тут стиль *cini* покликаний виразити такі негативні емоції, як гнів і обурення. Композитор використовує політональне сполучення у двох руках, створюючи драматичне, доволі жорстке дисонуюче звучання.

Останній розділ *вейшен* виконує функцію коди. Мелодичний матеріал викладено у вигляді могутніх акцентованих акордів, що асоціюються зі звучанням гонгів і барабанів. У широкі акордові сполучення вплітаються візерунки швидких віртуозних пасажів, що на максимально яскравій емоційній ноті вінчають блискучий фінал п'єси.

Традиції пекинської опери отримали яскраве відбиття у двох фортепіанних композиціях *Чена Циганга* – сольній п'єсі «Моменти з пекинської опери» (2000) та фортепіанному концерті «Ер Хуанг» (2009). *«Моменти з пекинської опери»* – одночастинний твір (Chen Qigang, 2000), в якому композитор застосував новаторські виразні засоби: «використання серійної техніки, основою якої є музичний матеріал пекинської опери, поєднання найскладніших ритмів, кластерних співзвуч з елементами пентатонного ладу і відбиття прийомів гри на китайських інструментах» (Бай Є, 2014: 12). Структура п'єси відповідає побудові сцен у пекинській опері – тема і сім епізодів складаються у варіаційну форму з наскрізним розвитком. Цезури утворюються завдяки зміні темпоритму, регістру, типу фактури. По суті, драматургічний розвиток твору можна схематизувати таким чином: вступ – сім варіацій – кода. Тему та контртему композитор відмітив, відповідно, позначками «I» та «II», вони з'являються одночасно після перших трьох тактів вступу. Низхідний хід з чотирьох нот у правій руці *b-a-g-e* представлений як тема I, тоді як симетричний висхідний рух у лівій руці представлений як тема II (контртема). Звучання теми I в ладу *e юй* близьке до стилю *cini*, тему II викладено у ладі *es юй*.

Інтонація *b-a-g-e* є типовою для *сінсянь* у пекинській опері, вона фактично є «перехідним пасажем», що зазвичай виконується скрипкою *цзіньху* для супроводу та підтримки діалогу, рухів та акробатики акторів (Li Yannan, 2012: 28). Чен Циганг збагачує спектр звучань

фортепіано за рахунок музично-драматичних атрибутів пекінської опери. Композитор широко використовує пентатоніку як ладову основу п'єси, відтворює характерні образи-амплуа різноманітних оперних персонажів, постійно застосовує принцип варіювання. Твір оснований на токатному русі, фігураціях та октавних стрибках, що багаторазово швидко повторюються і чітко артикулюються. Токатна ударність характерна фактично для всіх епізодів, завдяки чому створюється радісно-захоплений, святковий, навіть тріумфальний настрій. Іноді характер музики перетворюється на агресивний. Динамічними чинниками розвитку є метр і темп, що породжує строкатість ритмічних формул та розмаїття їх переплетень. У твір включено такі ритми, як *дяньбань*, що відрізняється активною динамікою та синкопуванням, та *юаньчан*, яким супроводжується кружляння акторів по сцені для демонстрації поспіху та бігу. Ударні пасажі, які нагадують про сцени єдиноборств у пекінській опері, вимагають від виконавця певної віртуозності, оскільки вони написані в нерегулярному ритмі та виконуються у швидкому темпі щільними кластерами.

У п'єсі застосовано принципи політональності, алеаторики, сонористики. Варіації ґрунтуються на імітаційній техніці та мотивному розвитку. Фактурно-гармонічна сфера твору корелює з тембровим забарвленням горизонтально-вертикального звукового поля. Складна тональна мова твору формується китайською пентатонікою, численними фрагментами різних ладів, впливами О. Мессіана, що разом наділяє п'єсу багатозначністю і чарівністю. Таким чином, композитор синтезує музичні елементи різних культур, створюючи своєрідне міжкультурне поле взаємодій.

**Концерт «Ер Хуан»** (2009) для фортепіано з оркестром – ще один твір Чен Циганга, що містить елементи пекінської опери. Його світова прем'єра відбулася в Карнегі-Холлі (Нью-Йорк) 28 жовтня 2009 року із Жульєрдським оркестром під орудою Майкла Тільсона Томаса. Партію соліста виконував знаменитий китайський піаніст Ланг Ланг. Концерт також виконувався європейськими й американськими солістами

та оркестрами у різних країнах. Друга редакція твору була представлена у березні 2010 року (Chen Qigang, 2010).

Фортепіанний концерт «Ер Хуан» написаний у традиційній для пекінської опери формі – теми та варіацій. Послідовність розділів відповідає темпоритму оперного спектаклю: *даобан* (вступ) – *сань-бань* (вільний рух, часто змінюваний розмір) – *манбан* (повільно) – *куайбан* (швидко) – *манбан* (повільно) – *сань-бань* (вільний рух). Проте Чен Циганг визначає свій твір як «тему і варіації з родзинкою» (цит. за: Wang Funa, 2017: 32), оскільки за стилістикою його можна порівняти з європейською одночастинною поемною формою з рисами тричастинності – експозицією, варіаційним розвитком теми та репризою. Разом з тим, дослідники зазначають, що Концерт має «особливу форму, яка поєднує дві структури, а саме класичну форму концерту та типову форму традиційної китайської музики» (Yundi Hou & Shao Xiao Ling, 2024: 1). Учені вважають, що твір зазнав впливу стародавньої національної традиції, де була представлена давньокитайська музична форма, «яка об'єднує пісню, танець та інструментальні виступи в комплексний цикл рухів» (там само).

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

Чен Циганг використовує можливості фортепіано та західного оркестру, щоб імітувати звучання китайських традиційних інструментів, які тембрально представляють звуковий світ пекінської опери.

Особлива увага приділена таким характерним ударним, як тарілки, гонги, колотушки та інші, струнним інструментам *арху* та *піба*. Яскраво втілені такі традиційні елементи співу та інструментальні виконавські прийоми пекінської опери, як ковзання тонів, унікальні ударні ритми й вільні метри. Тому твір одразу викликав підвищений інтерес західної аудиторії завдяки своїй екзотичній новизні. Водночас, використання західних інструментів значно вдосконалило його загальну звучність: західні струнні додають більшої чуттєвості й ліризму, імітуючи стиль гри *арху*, а західні мідні духові інструменти й литаври ущільнюють оркестрову фактуру, посилюють динаміку. Це особливо помітно у сценах боїв і танців, у яких дія супроводжується ударними, які відбивають ритм, – барабанами та хлопущками.

### **Висновки.**

Пекінська опера (*цзинцзюй*) – один з різновидів китайського традиційного театрального мистецтва. Її історія налічує понад двісті років. У нинішній час «столична» опера перетворилася на національний символ, і є самостійною, багатогранною комплексною художньою системою, яка зберігає особливості національної історії та культури, уособлюючи основи традиційної китайської музики, відбиває дух традиційного сценічного мистецтва у всіх його складових. Активне впровадження елементів пекінської опери у сферу фортепіанної музики мало позитивну двосторонню дію, яка дозволяла знаходити точки перетину китайського та західного мистецтва, спільні риси естетичних настанов обох культур.

Універсальність фортепіано дозволила відбити звуковий образ пекінської опери як синтетичного явища у всій сукупності його компонентів. Створення музичного образу будь-якого персонажу пекінської опери або певного сюжету у фортепіанних п'єсах включало втілення темброво-інтонаційного забарвлення мелодики вокалу та декламації, звукові імітації гри інструментів. Але таке втілення не є прямим перекладенням музичного супроводу драми. Фортепіано – багатоголосний інструмент, який у своєму звучанні здатен відтворити цілий «музичний театр». Щоби досягти ефекту наслідування і

втілити драматичні характеристики китайської опери, до її одно-голосних мелодій необхідно додавати інші голоси музичної фактури, а також багатий спектр тонально-гармонічних і тембрових барв, які спроможне передати фортепіано.

Наведені фортепіанні твори китайських композиторів широко демонструють застосування елементів пекінської опери як втілення національного стилю. Основними складовими його прояву є пен-татонова ладова основа; дотримання традиційної послідовності темпоритмічної організації розділів – *баншиі*; втілення характеристик стилів співу *сіні* та *ерхуан*; принципи варіювання *банцянь* основних тем – *дуобан*, *юаньбан*, *ерліу*, *куайбан*, *манбан*, *даобан*, *яобан* та ін.; наслідування ігрових прийомів китайських інструментів, що супроводжують спів та інші сцени; відтворення образів, що асоціюються з головними персонажами опери; програмні назви фортепіанних п'єс як відображення яскравих вражень від сценічних вистав.

Композитори використовують елементи пекінської опери як фрагментарно («Дуо І» Чен І, «Моменти з пекінської опери» Чен Циганга), створюючи образ одного інструмента метроритмічними засобами та відповідність мелодичної лінії лінгвістичній структурі китайської мови («Маленький пекінський гонг» Чен І), так і намагаються зберегти послідовність розділів, присутніх в опері, що створює цілісний «спектакль» («Піхуан» Чжан Чжао). Деякі композиції (наприклад, «Дуо І» Чен І) звертаються до обох скарбниць китайської культури – традиційної народної музики та мистецтва пекінської опери.

Поєднання європейських композиційних технік та виразних засобів пекінської опери у фортепіанних п'єсах веде до створення своєрідної синтетичної музичної мови, що містить елементи східної та західної культур. Виникають різноманітні специфічні види фактури, що спираються на традиції музики опери. Фортепіано, імітуючи звучання ударних і струнних інструментів, які беруть участь в китайських оперних виставах, різні манери оперного співу, відтворює характерні для них звукові ефекти й ритми. Отже, відображення у фортепіанній музиці Китаю глибокого змісту його стародавньої

культури, одним із найяскравіших явищ якої є пекінська опера, відбувається за допо-могою сучасних технік композиції та прийомів музичного розвитку.

**Перспективою** нашого дослідження може стати подальше вивчення зв'язків китайського музично-драматичного мистецтва із фортепіанною творчістю сучасних композиторів.

## ЛІТЕРАТУРА

- Бай Є. (2014). *Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва*. (Автореф. .... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Лі Мін. (2019). *Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємодієвображень*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Лянь Юнь. (2009). *Пекінська опера як музично-естетичний феномен*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Цін Тянь. (2012). *Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чжан Гуанцзянь. (2020). Проблеми інтерпретації фортепіанних творів Чжан Чжао (на прикладі фантазії «Піхуан»). *Аспекти історичного музикознавства*, XXI, 230–247. DOI 10.34064/khnum2-21.15
- Chen Qigang. (2010). *Er Huang. Concerto in C for piano and orchestra* [Notes]. London: Boosey & Hawkes.
- Chen Yi. (2000). *Duo Ye for Piano* [Notes]. [Bryn Mawr]: Theodore Presser Company.
- Chen, Qigang. (2000). *Instants d'un Opéra de Pékin, for piano* [Notes]. Paris: Gérard Billaudot Éditeur.
- Chen, Dongmin (2023). *A Pedagogical Analysis of Zhao Zhang's "Pi Huang": Representing Peking Opera on the Piano*. (D.M.A. diss.). University of North Texas. Denton, Texas, USA.
- Gu Shiqi. (2020). *The Influence of Chinese Culture, Nature, and Western Music in Pi Huang (1995) and Nature No. 1 (2019), Piano Solos by Zhao Zhang*. (D.M.A diss.). The University of Arizona. Tucson, USA.

- Halson, E. (1966). *Peking Opera: a schort guide*. London: Oxford University Press.
- Kuo Tzong-Kai. (1987). *Chiang Wen-Ye: The Style of his Selected Piano Works and A Study of Music Modernization in Japan and China*. (D.M.A. diss.). The Ohio State University. Columbus, OH.
- Li Yannan. (2012). *Cross-Cultural Synthesis in Chen Qigang's Piano Composition Instants d'un Opéra de Pékin*. (D.M.A. diss.). The University of North Carolina at Greensboro. Greensboro.
- Liu Shao-Shan. (1998). *Chiang Wen-Yeh: An Overture With an In-Depth Analysis of his Masterwork Folk Festival Poem*. (D.M.A. diss.). The University of Texas at Austin. Austin, TX.
- Min Tian. (2012). *Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage: Chinese Theater Placed and Displaced*. New York: Palgrave Macmillan. (Palgrave studies in theatre and performance history).
- Ruan Yongchen. (2013). *Peking Opera as a Synthetic Stage Performance*. (PhD diss.). [https://www.dissercat.com/content/pekinskaya opera-kak-sinteticheskoje-stsenicheskoe-dejstvo](https://www.dissercat.com/content/pekinskaya%20opera-kak-sinteticheskoje-stsenicheskoe-dejstvo)
- Song Mengyu. (2024). *Reflections of Chinese Opera in Contemporary Chinese Piano Repertoire: A Cutral, Analytical, and Pedagogical Guide*. (Doctoral diss.). University of South Carolina. Columbia, SC, USA. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/7783>
- Wang Funa. (2017). *Beijing Opera Elements in Qigang Chen's Piano Concerto Er Huang*. (D.M.A. diss.). University of Southern Mississippi. Hattiesburg, MS, USA.
- Wang-Ngai, Siu & Lovrik, Peter. (1998). *Chinese Opera. Images and Stories*. Vancouver: UBC Press; Seattle: University of Washington Press.
- Wendy Wan-ki Lee. (2001). *Western Compositional Techniques in Chen Yi's Duo Ye: A performer's Perspective*. New York: Heinrichshofen Edition.
- Xiaole Li. (2003). *Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models*. (PhD diss.). University of Hawai'i. Mānoa. <https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/server/api/core/bitstreams/aaf3714d-499c-44ea-ac8d-04b376a14401/content>
- Xu, Chengbei. (2012). *Peking Opera: Introductions to Chinese Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, UK.
- Yang, Shuan-Chen. (2008). *Struggle for Recognition: Wen-Ye Jiang, Chih-YuenKuo, and Their Piano Music*. (D.M.A. diss.). University of Cincinnati, College Conservatory of Music. Cincinnati, OH.

- Yundi Hou & Shao Xiao Ling. (2024). *Audiovisual Imagery in Multimodal Perception and Performance of Qigang Chen's Er Huang Concerto*. AVANCA CINEMA, 15, 1–10. DOI: 10.37390/avancacinema.2024.a558
- Zhai Weiyang (2017). *Analysis of Zhao Zhang's Solo Piano Works*. (Master's thesis). Nanjing Normal University. Nanjing.
- 陈朝莹 (2023). 戏曲元素在钢琴作品创作中的思考. 公务员期刊网 论文中心 正27.05.2023. 南宁师范大学音乐舞蹈学院 [Чень, Чжаоїн (2023). Роздуми про використання елементів опери у фортепіанних творах. *Журнал громадської служби, Центр публікацій у мережі*, 27.05. Школа музики й танцю, Наньнінський педагогічний університет]. Наньнін, Китай. <https://www.21ks.net/lunwen/ctxqlw/119707.htm>
- 陈复声. (1985). 京剧皮黄腔生旦分腔的音乐手法. 上海音乐学院学报. 第4期. 第83–89页 [Чень Фу Шен. (1985). Музичні техніки розподілу чоловічих та жіночих ролей в пекінській опері. *Журнал Шанхайської консерваторії*, 4, 83–89].
- 陈希 (2023). 钢琴音乐中戏曲元素的借鉴与应用. 广西大学艺术学院音乐系 [Чень Сі (2023). Використання оперних елементів у фортепіанній музиці. Музичний факультет Коледжу мистецтв Університету Гуансі]. <https://www.21ks.net/lunwen/xqwxlw/123886.html>.
- 刘正维. (1986). 二黄腔论源. 音乐研究. 第1期. 第73–89页. [Лю Чжен Вей. (1986). Роздуми про походження ерхуану. *Музичні дослідження*, 1, 73–89].
- 邱冰主 編 (2022). 中国戏曲艺术在钢琴音乐中的传承和发展. 板春: 吉林出版集团股份有限公司 [Цю Бінчжу (ред.) (2022). *Розвиток китайської опери Ціму у звучаннях тунцуня*. Чанчунь, Цзілінь, Китай: Видавнича група Цзіліня.]
- 任明耀. (1993). 梅兰芳九思. 中国京剧. 第6期. 第10–11页 [Жень Мін Яо. (1993). Дев'ять думок про Мей Ланьфана. *Пекінська опера Китаю*. 6, 10–11.]
- 魏娟娟. (2022). 中国戏曲音乐元素在钢琴作品《皮黄》中的运用. 戏剧之家订阅, 8期收藏 [Вей Цзюаньцзюань. (2022). Застосування елементів китайської оперної музики у фортепіанному творі «Піхуан». *Театр Драми*, вип. 8]. <https://m.fx361.com/news/2022/1113/10881412.html>
- 俞芹. (2015). 浅析京剧的艺术特征. 大众文艺. 第6期. 第183页 [Юй Цинь. (2015). Короткий аналіз художніх особливостей Пекінської опери. *Популярна література та мистецтво*, 6, 183].
- 詹巧玲. (2005). 中国歌剧发展谈概. 音乐研究. 第1期. 75–83页. [Чжань Цяо Лін. (2005). Загальний огляд розвитку китайської опери. *Музичні дослідження*. 1, 75–83].
- 张振敏. (1985). 京剧的唱腔特点. 北京: 民族音乐 [Чжан Чжень Мін. (1985). *Характеристики співу в пекінській опері*. Пекін: Народна музика].

- 郑燕. (2003). 浅谈京剧二黄腔的特点. 戏剧之家. 第2期. 第32页. [Чжен Янь. (2003). Специфіка наспіву ерхуан у пекінській опері. *Дім драми*. 2, 32].
- 中国地方戏曲荟萃. (1959–1962 年). 中国戏剧家协会. 中国戏剧出版社 1959–1962 年出版. 卷数: 共20卷. [Зібання китайських місцевих опер. (1959–1962). У 20 томах. (Асоціація китайських драматургів). Вид-во «Китайська драма»].
- 中国京剧节. [Фестиваль Пекінської опери] (2024). WU Promotion. [Wu International Culture Media (Beijing)]. <http://www.pekingopera.eu/cn.html>

## REFERENCES

- Bai Ye. (2014). *Chinese piano music in the context of integration processes of world musical art*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Chen Fusheng. (1985). Musical techniques of the division of male and female roles in Peking opera. *Journal of the Shanghai Conservatory*, 4, 83–89 [in Chinese].
- Chen Qigang. (2010). *Er Huang. Concerto in C for piano and orchestra* [Notes]. London: Boosey & Hawkes [in Chinese, in English].
- Chen Xi (2023). *The Use of Opera Elements in Piano Music*. Department of Music, College of Arts, Guangxi University. <https://www.21ks.net/lunwen/xqwxlw/123886.html> [in Chinese].
- Chen Yi. (2000). *Duo Ye for Piano* [Notes]. [Bryn Mawr, Pa.]: Theodore Presser Company [in English].
- Chen, Qigang. (2000). *Instantants d'un Opéra de Pékin [Moments from a Peking Opera], for piano* [Notes]. Paris: Gérard Billaudot Éditeur [in Chinese, in French].
- Chen, Zhaoying (2023). Reflections on the Use of Opera Elements in Composing Piano Works. *Public Service Journal, Network Thesis Center*, 27.05. Nanning, China: School of Music and Dance, Nanning Normal University. <https://www.21ks.net/lunwen/ctxqlw/119707.htm> [in Chinese].
- Chen, Dongmin (2023). *A Pedagogical Analysis of Zhao Zhang's "Pi Huang": Representing Peking Opera on the Piano*. (D.M.A. diss.). University of North Texas. Denton, Texas, USA [in English].
- Collection of Chinese Local Operas*. (1959–1962). (Vols 1–20). (Chinese Dramatists Association). China Drama Publishing House [in Chinese].
- Gu Shiqi. (2020). *The Influence of Chinese Culture, Nature, and Western Music in Pi Huang (1995) and Nature No. 1 (2019), Piano Solos by Zhao Zhang*. (D.M.A diss.). The University of Arizona. Tucson, USA [in English].

- Halson, Elizabeth (1966). *Peking Opera: a schort guide*. London: Oxford University Press [in English].
- Kuo Tzong-Kai. (1987). *Chiang Wen-Ye: The Style of his Selected Piano Works and A Study of Music Modernization in Japan and China*. (D.M.A. diss.). The Ohio State University. Columbus, OH [in English].
- Li Min. (2019). *Opera art of China and Europe in the context of mutual reflections*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Li Yannan. (2012). *Cross-Cultural Synthesis in Chen Qigang's Piano Composition *Instants d'un Opéra de Pékin**. (D.M.A. diss.). The University of North Carolina at Greensboro. Greensboro [in English].
- Lian Yun. (2009). *Peking opera as a musical and aesthetic phenomenon*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Liu Zhengwei. (1986). On the Origins of Erhuang. *Music Research*, 1, 73–89 [in Chinese].
- Liu Shao-Shan. (1998). *Chiang Wen-Yeh: An Overture With an In-Depth Analysis of his Masterwork Folk Festival Poem*. (D.M.A. diss.). The University of Texas at Austin. Austin, TX [in English].
- Min Tian. (2012). *Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage: Chinese Theater Placed and Displaced*. New York: Palgrave Macmillan. (Palgrave studies in theatre and performance history) [in English].
- Peking Opera Festival (2024). *WU Promotion*. [Wu International Culture Media (Beijing)]. <http://www.pekingopera.eu/cn.html> [in Chinese].
- Qin Tian. (2012). *The image of the native land in the piano works of Chinese composers*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Qiu Bingzhu (ed.). (2022). *The development of the Chinese opera Qimu in the sound of Tongqin*. Changchun, Jilin, China: Jilin Publishing Group Ltd [in Chinese].
- Ren Ming Yao. (1993). Nine Thoughts on Mei Lanfang. *Chinese Peking Opera*, 6, 10–11 [in Chinese].
- Ruan Yongchen (2013). *Peking Opera as a Synthetic Stage Performance*. (PhD diss.). <https://www.dissercat.com/content/pekinskaya-opera-kak-sinteticheskoe-stsenicheskoe-deistvo> [in Russian].
- Song Mengyu. (2024). *Reflections of Chinese Opera in Contemporary Chinese Piano Repertoire: A Cutural, Analytical, and Pedagogical Guide*. (Doctoral diss.). University of South Carolina. Columbia, SC, USA. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/7783> [in English].

- Wang Funa. (2017). *Beijing Opera Elements in Qigang Chen's Piano Concerto Er Huang*. (D.M.A. diss.). University of Southern Mississippi. Hattiesburg, MS, USA [in English].
- Wang-Ngai, Siu & Lovrik, Peter. (1998). *Chinese Opera. Images and Stories*. Vancouver: UBC Press; Seattle: University of Washington Press [in English].
- Wei Juanjuan. (2022). The Application of Chinese Opera Music Elements to the Piano Work “Pi Huang”. *Drama Theatre*, issue 8. <https://m.fx361.com/news/2022/1113/10881412.html> [in Chinese].
- Wendy Wan-ki Lee. (2001). *Western Compositional Techniques in Chen Yi's Duo Ye: A performer's Perspective*. New York: Heinrichshofen Edition [in English].
- Xiaole Li. (2003). *Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models*. (PhD diss.). University of Hawai'i. Mānoa. <https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/server/api/core/bitstreams/aaf3714d-499c-44ea-ac8d-04b376a14401/content> [in English].
- Xu, Chengbei. (2012). *Peking Opera: Introductions to Chinese Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, UK [in English].
- Yang, Shuan-Chen. (2008). *Struggle for Recognition: Wen-Ye Jiang, Chih-Yuen Kuo, and Their Piano Music*. (D.M.A. diss.). University of Cincinnati, College Conservatory of Music. Cincinnati, OH [in English].
- Yu Qin. (2015). A brief analysis of the artistic characteristics of Peking Opera. *Popular Literature and Art*, 6, 183 [in Chinese].
- Yundi Hou & Shao Xiao Ling. (2024). *Audiovisual Imagery in Multimodal Perception and Performance of Qigang Chen's Er Huang Concerto*. *AVANCA CINEMA*, 15, 1–10. DOI: 10.37390/avancacinema.2024.a558 [in English].
- Zhai Weiyang (2017). *Analysis of Zhao Zhang's Solo Piano Works*. (Master's thesis). Nanjing Normal University. Nanjing [in Chinese].
- Zhan Qiaoling. (2005). An overview of the development of Chinese opera. *Music Research*, 1, 75–83 [in Chinese].
- 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/khnum2-21.15 [in Ukrainian].
- Zhang Zhenmin. (1985). *Characteristics of Peking Opera singing*. Beijing: People's Music Publishing House [in Chinese].
- Zheng Yan. (2003). On the characteristics of Erhuang Singing in Peking Opera. *Drama House*, 2, 32 [in Chinese].

**Marianna Chernyavska**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art Studies, Full Professor, Vice-Rector for Research,  
Professor at the Special Piano Department  
e-mail: pianokisa@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-8379-5536

**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

**Sound image of Peking opera  
in piano works of Chinese composers**

**Statement of the problem.** Among the regional varieties of Chinese musical and dramatic art, the leading place belongs to the capital drama – Beijing (Peking) opera Jingcui, which has absorbed many elements of performances from other regions of China. This art form is considered one of the most valuable cultural treasures of China, it inspires many Chinese composers to create piano music, which presents the sound image of Peking opera.

**Objectives, methods, and novelty of the research.** The purpose of the article is to identify and scientifically substantiate the connections of the piano works of Chinese composers of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries with the national traditions of Beijing opera. The article involves genre, stylistic, historical, typological, philosophical and aesthetic, comparative, structural, functional, intonation, interpretive, and systemic research methods. The vast majority of scientific works in Chinese and English are devoted to the characteristics of the original tradition of Chinese culture, in particular, to the history of the development of Peking opera, where they consider the characters' roles, the features of makeup and costumes, and the music that accompanies the opera performance. Nevertheless, there are currently no special works that address the stated topic, which determines the scientific novelty of the results of our research.

**Research results.** The article analyzed the piano works that embody elements of Peking opera: “Willow Earrings” from the cycle “Wanhua in Beijing” (1938) by Jiang Wenye, the fantasy “Duo Yi” (1984) and “Little Beijing Gong” by Zhu Xiaoyu (1991), the fantasy on the themes of Peking opera “Pihuang” (1995)

by Zhang Zhao, “Moments from Peking Opera” (2000) and the Concerto “Er Huang” for piano and orchestra (2009) by Chen Qigang. The versatility of the piano made it possible to reflect the sound image of Peking opera as a synthetic phenomenon in all its components. The presented piano works by Chinese composers widely demonstrate the use of elements of Peking opera as the embodiment of the national style. The main components of its manifestation are the pentatonic modal basis; adherence to the traditional sequence of the tempo-rhythmic organization of sections – banshi; embodiment of the characteristics of the singing styles “sipi” and “erhuan”; principles of variation of “banqiang” of the main themes – “duoban”, “yuanban”, “erliu”, “kuaiban”, “manban”, “daoban”, “yaoban”, etc.; imitation of playing techniques of Chinese instruments that accompany singing and other scenes; reproduction of images associated with the main characters of the opera; program names of piano pieces as a reflection of vivid impressions from stage performances.

**Conclusion.** The combination of European compositional techniques and expressive means of Peking opera in piano pieces leads to the creation of a kind of synthetic musical language containing elements of Eastern and Western music, hence, various specific types of piano texture arise, based on traditional musical models of Chinese opera. The piano, imitating the sound of percussion and string instruments participating in Chinese opera performances, as well as various manners of opera singing, reproduces their characteristic sound effects and rhythms, using all the experience of modern Western music (tonal and atonal harmony, polyphony, timbre sonorous effects, etc.). Thus, the reproduction in Chinese piano music of the deep meaning of its ancient culture, one of the symbols of which is Peking opera, occurs with the help of modern compositional techniques and methods of musical development.

**Keywords:** Beijing opera; piano works of Chinese composers; sound techniques; national style; Chinese traditional instruments.

*Стаття надійшла до редакції 7 листопада 2024 року*