

УДК 782.071.1/038 (510:4)

ЕВОЛЮЦІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ПОЧЕРКУ ЯК ВЕКТОР ОНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИКИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ГО ВЕНЬЦІНА

Ке ЧЖАН – здобувач освітньо-наукового ступеня
кафедри історії музики, Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, м. Львів
<https://orcid.org/0009000687536626>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1150>
314389609@qq.com

Цитування:

Ке Чжан. Еволюція композиторського почерку як вектор оновлення національної музики на прикладі творчості Го Веньціна. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 281–289. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1150>

Досліджено творчий шлях відомого сучасного китайського композитора Го Веньціна. Встановлено деталі біографії та творчих інтересів, що безпосередньо вплинули на формування стилю одного з композиторів «нової хвилі» китайської музики. Ключовими джерелами творчості визначено китайську традиційну релігійну систему, міфи та історію разом із багатоманітним національним традиційним оперним мистецтвом. Висвітлено знакові твори Го Веньціна крізь призму образно-ідейного змісту та способів його втілення на рівні музичної мови та форми. Висунуто припущення, що творчість Го Веньціна найбільш природно продовжує розвиток китайської музичної культури, синтезуючи її багатовікові надбання з засобами сучасної західноєвропейської музики, створюючи впізнавану манеру письма у глобалізованій культурі XXI століття.

Ключові слова: Го Веньцін, творчість, опера, локальна традиція, виконавські засоби.

Постановка проблеми. Глобалізм та відкритість різних культур як ознака сучасного життя у своїй суті містить ряд викликів, серед яких – взаємопроникнення свого і чужого, що здатне привести навіть до розчинення та втрати значимості власної ідентичності у сучасному культурному просторі. Політика відкритості, потреба взаємодії, яка неминує виникає з аспектів сучасного життя, призводить до появи нового і переосмислення вже існуючого, національно – традиційного, проте глобально – екзотичного, що викликає зацікавлення не лише у локального слухача, але й іноземця та дозволяє створювати конкурентноспроможний продукт світового рівня. Яскравим прикладом вирішення даної проблеми є творчість одного з провідних сучасних композиторів Китаю – Го Веньціна. Мистецька постать композитора формувалася в межах китайської культури, а творчість охоплює фактично всі види музики і виявляє специфічне взаємопроникнення власне китайського та західноєвропейського, в якому локальне постає точкою ідентифікації митця, а отже потребує відповідного висвітлення як один з можливих шляхів вирішення проблеми поглинання іманентних культур у добу глобалізаційних процесів.

Останні дослідження та публікації. Постать Го Веньціна у українському музикознавстві отримала висвітлення у дослідження різного музикознавчого спрямування. Насамперед у контексті вивчення сучасної композиторської творчості у Китаї (В. Ульянова [4], Лю Ле). Творча спадщина композитора спорадично згадується у різних роботах, власне висвітлення отримала інструментальна та симфонічна творчість Го Веньціна (О. Зубкова, Чень Юньця). Вивченню оперної творчості композитора з позицій міри присутності традиційного китайського оперного мистецтва присвячене дисертаційне дослідження Д. Гнатюк [1], а також низка публікацій, в яких висвітлено окремі опери композитора. У зарубіжній музикознавчій літературі постать композитора висвітлена крізь призму виконаних у США творів, кілька артикулів стосовно творчого доробку Го Веньціна є у науково-критичному доробку Ф. Кувенховена [9, 10], Л. Фенейро [6]. Значну групу становлять музикознавчі праці китайських вчених, серед яких виділяються монографічні дослідження Ан Лусінь та Лі Цзіті [12, 13, 14]. Окремо слід виділити авторські статті композитора, інтерв'ю з ним американських, європейських та китайських журналістів, в яких Го Веньцін порушує проблеми сучасної китайської композиторської творчості в межах локального світу Китаю крізь призму підтримки і продовження національної музичної культури та її значимості у світовому музичному процесі [5, 8, 11].

Метою статті є висвітлення творчості Го Веньціна крізь призму історично-біографічного принципу для виявлення національної ідентичності творчого амплуа композитора.

Одна з примітних рис його творчості виявляється у специфіці тематики, виконавських засобах, особливому трактуванні жіночих голосів через поєднання манер співу регіональних видів китайської опери з рисами сучасного оперного вокалу західноєвропейського типу. Вони створюють ще одну площину унікальності та впізнаваності його стилю і являють значний інтерес для дослідників сучасних тенденцій музичної творчості.

Виклад матеріалу дослідження. «Музика Го Веньціна – витончене поєднання впливів західної класичної музики (зокрема, Шостаковича, Бартока та Пендеревського, а також Пуччіні) та традиційних китайських звуків, особливо ідіом та виразних технік, запозичених з сичуанської та пекінської опер» [6]. Один із небагатьох китайських митців, який здобув міжнародне визнання, проте ніколи не емігрував із Китаю, удостоєний численних нагород на батьківщині; завідувач кафедри композиції у Центральній Пекінській консерваторії, творчість якого охоплює надзвичайно широку палітру музичних жанрів та видів, значна кількість з яких належать до репертуару видатних виконавців та звучала в азійському, американському та європейському просторах [9]. До його творчого спадку належить також музика до понад сорока фільмів та телесеріалів, серед яких такі шедеври азійського кінематографу як «Їдучи на самоті тисячі миль» Чжана Імоу, «У серці сонця» Цзян Веня, «Червоний порошок» Лі Шаохун, «Король шахів» Тенг Веньці, «Подорожні нотатки на південь» та «Легка хвиля на тихій воді», сюїти з творів музичного супроводу Олімпійських ігор 2008 р. у Пекіні («Персонажі» для відкриття Олімпійських ігор).

Світовий резонанс творчого доробку Го Веньціна почався 1983 року у Каліфорнії (США); нині його музика звучала на провідних сценах та фестивалях Гонконгу, Нью-Йорку (Лінкольнцентр), Аспену, Перту, Единбургу, Лондону, Амстердаму (Концертгебау), Глазго, Берліну (драматичний театр), Франкфурту (оперний театр), Парижу, Турину, Халдерсвілду, Варшави. Серед виконавців творів Го Веньціна ансамблі Nieuw Ensemble, Atlas Ensemble, Cincinnati Percussion Group, Kronos Quartet, Arditti Quartet, Ensemble Modern, симфонічні оркестри Hong Kong Chinese та Philharmonic Orchestra, Göteborg Symphony Orchestra, China Philharmonic Orchestra, Guangzhou Symphony Orchestra. На сучасному етапі митець співпрацює з всесвітньовідомим музичним видавництвом Casa Ricordi, відповідно, є одним з найбільш впізнаваних китайських композиторів сучасності, а його примітною ознакою – національна визначеність творчої манери митця [7].

Го Веньцін народився 1 лютого 1956 року в місті Чунцін, в родині працівників місцевої лікарні, які походили з сільської місцевості на півночі Китаю. Як члени комуністичної партії, батьки композитора переїхали на південний захід Китаю, до провінції Сичуань, знаменитої своїми вишуканими культурними традиціями. Саме тут відбувалося раннє становлення музичного майбутнього Го Веньціна. На час культурної революції, одного з трагічних для китайської культури періодів її історії, припадає початок навчання музиці – батьки придбали скрипку і вирішили пов'язати майбутнє свого дванадцятирічного сина з мистецтвом, аби вберегти та захистити його від нестабільної політичної ситуації. Парадоксально, та саме культурна революція стає тим часом, коли починається музичне становлення Го Веньціна.

У провінції Сичуань у 1960-70-х роках Го Веньцін зростав у звуковому середовищі народної музики, слухав співаків казок у чайних будиночках, місцеву оперу, пісні човнярів на річці Янцзи. У Чунціні вік починає свою сценічну діяльність, спочатку як ударник у 1971 році, згодом як скрипаль Державного ансамблю пісні і танцю міста Чунцін, що складався виключно з західноєвропейських інструментів. Учасники ансамблю були великими прихильниками західної музики, таємно зберігали платівки з класичними творами, які дозволили познайомитися з творчістю західноєвропейських композиторів. Основу ж репертуару ансамблю склали твори політичного пропагандистського характеру янбаньсі, написані в манері голівудських саундтреків 50-60-х років ХХ століття з вельми специфічним поєднанням музичних особливостей європейської та сичуанської оперної музики – одного з найпопулярніших видів музичного мистецтва у провінції Сичуань. Ці твори, особливо популярні у Китаї 70-х років, записувалися західноєвропейською нотацією, фактично стали першими пробами Го Веньціна у композиції, що дозволило розвинути знання в оркеструванні [11].

У 1978 році Го Веньцін, невдовзі після відкриття в країні університетів та шкіл¹, покидає гру в ансамблі і вступає до Пекінської консерваторії². Він був одним зі ста студентів, прийнятих і відібраних із поміж 17000 абітурієнтів. Го Веньцін здобуває композиторський вишкіл у одному класі з Тан Дунем, Сяо-Сунь Цюй та Чень Ціганом у професорів Лі Інхая та Су Ся. «Усі вони згодом стали видатними діячами на міжнародній сцені, здобувши світове визнання. Ці митці не лише експортували сучасну китайську музику за межі країни, але й формували у глобальному контексті уявлення про Китай як джерело нового, самобутнього культурного феномену. Саме цей випуск Центральної консерваторії став історичною віхою в розвитку китайського сучасного музичного мистецтва. Він відкрив нову добу, що в історіографії китайської музики отримала назву «нової хвилі» – культурного руху, що означав перехід від жорстко ідеологізованої академічної композиції до особистісного, експериментального, а часто й авангардного самовираження» [1; 76]. Навчання передбачало осягнення цілого спектру музично-теоретичних дисциплін на засадах класичної та сучасної європейської музики періоду другої половини ХVІІІ – першої половини ХХ століть (найбільше –

романтизму, імпресіонізму, експресіонізму та симфонічної музики соцреалізму). До особистих зацікавлень Го Веньцзіна насамперед належить музика західноєвропейського авангарду (твори П. Гіндеміта, К. Штокгаузена), у його власних творах цього періоду відчутними є також впливи творчого методу К. Пендерецького, присутнє використання техніки алеаторики [7]. Викладачі консерваторії значну увагу приділяли і китайській музичній традиції, наголошували не лише на обов'язку її вивчення, але й її продовження у власній композиторській творчості.

У період навчання композитор пише в основному інструментальні твори: прелюдія для фортепіано «Ущелина» (1979 р.), Перший струнний квартет «Річки Сичуані» (1981 р.), рапсодія для фортепіано «Ба» (1982 р.). Стиль цих творів показує значний вплив на композитора творчості Б. Бартока (ритмічне начало), що вдало поєднується з елементами сичуанської традиційної музики (піснями човнярів), які, проте, ще не стали повністю інтегрованими в його композиторський стиль. Загальна настроєвість виявляє експресіоністичний стрій образів і схожість з творчістю його однокласників. Похмурий настрій, трагічність та безвихідність виявляють труднощі та горе реального життя простих людей і різко контрастують з поширеними в тогочасній китайській пропагандистській музиці мелодій.

Дипломна робота Го Веньцзіна – твір для двох фортепіано та оркестру «Підвісні стародавні труни на скелях у Сичуані» («Поховання над прірвою в Сичуані»), написаний у 1983 році і виконаний у Берклі (США) [9] виявляє впливи Б. Бартока та К. Пендерецького, проте, вони менш відчутні ніж у його попередніх студентських творах, колористика звучання струнних, що імітують специфічне «носове» звучання ерху, наслідування глісандуючих штрихів, типових для гри на цьому національному інструменті, різкість ритмів ударних, ефект звучання яких викликав прямі аналогії з традиційними сичуанськими ритмами, демонструють нову вишуканість та сміливість музичного вислову, а тематизм вражає пишнотою мелодизму та надзвичайною натхненністю. Програмна назва твору відсилає до історії вже зниклого народу, який відіграв значну роль у історії становлення Китаю та їхньої дивної традиції поховань померлих на стрімких скелях і свідчить про глибоке відчуття власної національної самоідентичності, пошук коріння, звернення до того часу, коли щойно формувався національний менталітет.

Після одруження у 1983 році Го Веньцзін повертається до Чунціна³, де знову працює у ансамблі. Його композиторська діяльність також пов'язана з роботою над партитурами для кіно та телефільмів, серіалів та творами великих жанрів. Це Скрипковий концерт «Місцева рима Китаю», симфонічна поема «Сутра про тибетські серпантини» та кантата «Шу Дао Нань» для соло тенора, хору та оркестру – фактично всі ці твори свідчать про продовження пошуків композитора у напрямку поєднання власне китайської музичної традиції з надбаннями західноєвропейської музики. У творах, написаних впродовж 1986 – 1987 років, а саме Концерті для скрипки та кантаті «Шу Дао Нань» відчутні експресіоністичні тенденції, як і у симфонічній поемі «Молитовні прапори», зрештою, композитор захоплюється у цей період музикою Арнольда Шенберга.

Кантата «Шу Дао Нань» є музичною інтерпретацією поеми знаменитого сичуанського поета та мандрівника Лі Бая (701 – 762 рр.) «Важкі дороги Шу», в якому метафорою важкого життєвого шляху стають дикі краєвиди сичуанських гір. У Го Веньцзіна важкі дороги стають оплакуванням трагедій, яких чимало випало на долю китайського народу впродовж ХХ ст. Твір швидко здобув визнання у Китаї, чому сприяла також і специфічна та напрочуд вишукана музична мова, у якій синтезувалися західноєвропейські техніки з рисами сичуанської опери.

Робота в кіно- та телеіндустрії (серед найвідоміших фільмів цього періоду «Шаховий король» 1988 режисера Тен Веньцзі), а також міжнародні фестивалі сучасної музики після успіху у Берклі (США) роблять відомим ім'я композитора на міжнародній арені. Його твори звучать в азійському просторі (Гонконг 1986), Західній Європі (фестиваль сучасної музики в Единбурзі, 1987 рік; Осінній фестиваль у Парижі, Голландський фестиваль тощо). Вражаючою є і географія виконань його творів – від Пекіна до Варшави, від Нью-Йорка до Перта.

У 1990 році Го Веньцзін повертається до Пекіна, де обіймає посаду професора композиції та помічника завідувача кафедри в Центральній Пекінській Консерваторії. Повернення припадає на період придушення руху за демократію після подій на площі Тяньаньмень у червні 1989 року з надією, що політична напруженість не триватиме довго. Він поступово відмовляється від романтичного стилю своєї ранньої творчості, західноєвропейська школа все менше цікавить Го Веньцзіна, який формує власну стилістичну мову, базовану на елементах китайської народної музики, зокрема рідної провінції Сичуань. У ранньому віці композитор не зосереджував увагу на красі рідного краю, людей, природи та його звукопростору, не бачив його визначального впливу, однак, від'їзд до Пекіну спочатку на навчання, згодом – викладання композиції, виявляє його глибокі зв'язки з Сичуанем та місцевою музичною культурою у його власній музиці [7].

Ансамблевий твір «Ше Хуо», написаний у 1991 році для 11 інструментів став першим результатом відновленого спілкування композитора з традицією та вододілом між етапами його творчості. Галасливий, запальний та пристрасний твір з суворою та бурхливою енергією був написаний на замовлення нідерландського ансамблю Nieuw (Амстердам), у виконанні якого відбулася і прем'єра твору. Тут Го Веньцзін використав багато специфічних ефектів, які фактично дозволили перетворити західноєвропейський ансамбль сучасної музики на китайський сільський оркестр. Серед прийомів - скордатура струнних, гра шипком віолончелі, одночасний спів і гра флейтиста та улюблена композитором у сфері тембралістики гра на китайських тарілках трьох ударників, що виконують у поліфонічному викладі складні ритмічні малюнки і разом з іншими влучно передають атмосферу народного святкування. Цей настрій заданий назвою твору – «Ше Хуо», яка стосується церемоній благословення та подяки, одного з обов'язкових елементів чи не всіх народних китайських свят. Зі слів композитора завдання цього твору – передати також атмосферу оповитих туманом сичуанських пейзажів та надзвичайну життєлюбність місцевих мешканців. В Китаї прем'єра цього твору відбулася щойно через шість років під час гастролів ансамблю Nieuw у Пекіні та не викликала особливого ентузіазму в пекінській публіки, хоч у Європі він здобув незаперечний успіх та впевнив композитора у вірності обраного шляху та започаткував співпрацю з колективом, для якого Го Веньцзін створив цілу серію творів.

Звернення до власне китайських музичних інструментів стає все більш відчутним у опусах 90-х років. Це Концерт для бамбукової флейти з оркестром китайських інструментів «Чжоу Конг Шань» («Пустельні гори»), написаний у 1992 році. Задум композитора передбачає тембральне структурування тричастинної композиції концерту – кожна з частин написана для певного виду бамбукової флейти. Го Веньцзін зробив версію цього твору і для соло флейти та оркестру західноєвропейського типу, яка була озвучена симфонічним оркестром Готебургу під батудою Ван Чіна. Прем'єра «Мелодій Західного Юньнаню» (1993 рік) для оркестру китайських інструментів відбулася у виконанні Китайського оркестру Гонконгу. Обидва твори є переосмисленням національної музики засобами західноєвропейської традиції.

Знаковим для творчості композитора став 1994 рік. Окрім сюїти для п'яти ударних, в цей рік він пише свою першу оперу «Вовче селище» на замовлення нідерландського ансамблю. Го Веньцзін створив драму значної сили – темна, потужна камерна опера є вільною адаптацією «Щоденника божевільного» письменника Лу Сіня, основоположника сучасної китайської літератури. Лібрето для першої опери, в якій європейські виконавці співають китайською, написав Цзен Лі. Прем'єра відбулася на фестивалі в Нідерландах 1994 року, а наступний успіх на численних фестивалях у Європі та Азії зарекомендував Го Веньцзіна як одного з найбільш перспективних та інноваційних композиторів Китаю, що отримали світове визнання, що викликало до життя оркестрову сюїту з музики до опери. Композитор продовжує працювати і в кіноіндустрії. Серед найвідоміших фільмів з його музикою у той період слід назвати «У спеці сонця» (1994 р.) та «Рум'янець» (1995 р.).

90-ті роки є періодом все частішого звернення Го Веньцзіна до рідної тембралістики. Твори, написані у 1995 році – «Драма» та «Пізня весна» – обидва для китайських інструментів. До цього типу творів можна віднести і «Елегію» для голосу та трьох ударних, написану роком пізніше. Для «Драми» композитор обирає лише три пари китайських тарілок невеликого розміру, проте звукова тканина твору охоплює дивовижний діапазон та насичена складними імітаційними ритмами⁴, тут також присутній чинник людського голосу – від шепотіння до крику, від звичайної декламації до співу. Цей твір наслідує традиції китайського драматичного мистецтва і є адаптацією немuzичного жанру у музичному просторі. «Пізня весна», написана на замовлення Maison de Radio France для китайських інструментів (у складі: піпа, чжен, жуань, ерху, китайські флейти та ударні).

У 1996 році відбувся перший візит Го Веньцзіна до США на підставі отриманого від Азійської культурної ради (Asian Cultural Council) гранту. Тут він провів кілька місяців, насамперед у Нью-Йорку, також читав лекції у різних університетах США, одночасно відновлює співпрацю з нідерландським ансамблем, в результаті чого виникає твір «Написи на кістках» (для контральта та 15 інструментів), в якому композитор піднімає одну з провідних ідейно-образних ліній своєї творчості. Програмна назва твору відсилає слухача до сакрального предмету, що відіграв важливу роль у становленні китайської самоідентичності та впродовж віків використовувався як спосіб визначення власної долі у традиційних релігіях Китаю [3] – знаки, записувані на кістках, вважають початком китайського ієрогліфічного письма. Проте, композитор у цьому творі зобразив давньокитайську легенду про богиню Нюйву – одну з найвищих божеств даоського пантеону та міф, який розповідає про відновлення богинею небес. Цей твір став поворотним моментом: незважаючи на страшний сюжет⁵, гармонія тут менш дисонантна, а мелодика насичена кварто-квінтовими ходами.

Особливо плідним стає 1997 рік для творчості Го Веньцзіна. Серед творів слід згадати «Стародавній фарфор» для гітари соло, Другий квартет для струнних та перкусії⁶, «Прелюдію та фугу

опус 19 Шостакович» для ансамблю «Nieuw» а також «Концертно для віолончелі з ансамблем», «Увертюра» на честь повернення Гонконгу до складу Китаю. Концертно було задумане та написано ще в часі турне композитора, у Нью-Йорку, а прем'єра відбулася у Амстердамі, Нідерланди (солістка Наталі Гутман та ансамбль «Nieuw»). Цей, написаний за межами батьківщини, твір відкриває ще одну грань образно-ідейного змісту творчості Го Венцзіна. Насамперед це пошук природності у чужому середовищі, спосіб відтворити її, використовуючи для цього звуконаслідування та звукообразальність через імітацію співу птахів, звуків природи. Концертно для віолончелі з оркестром представляє нову простоту як естетичну категорію та вищу форму мистецької свободи у власній творчості. Успіх опери «Вовче селище» сподвигає Го Венцзіна на нове звернення до цього синтетичного жанру. Впродовж 1997-1998 років він працює над камерною оперою «Нічний бенкет». Написана на замовлення театру Алмейда в Лондоні та Гонконгського фестивалю мистецтв, ця опера здобула незаперечний успіх та світовий резонанс.

Твір для мішаного хору і ударних «Відлуння неба і землі» – медитативна сцена для хору і ударних з задуманої опери, яка ще не отримала своєї реалізації. У перспективі це опера про шостого Далай-ламу (Цан'яна Г'яцо), вибір сюжету якої свідчить про зростаючий інтерес Го Венцзіна до буддизму та тибетської культури зокрема. У цьому творі композитор імітує тембральну звукоферу (звучання тибетської труби), оперує характерним інтонаційним матеріалом та ритмікою тибетської музичної культури (декламація канонічних книг, молитов монахів та віруючих), імітує звучання тибетської опери. Один з давніх сценічно-музичних жанрів в музичній історіографії Тибету має свого засновника Каг'ю Тхантонг Г'ялпо, який за легендою створив синтетичний музичний жанр на основі шаманського ритуалу в білих масках, а у XVII столітті П'ятий Далай-лама реформував оперу, відділивши її від літургійних практик насамперед за рахунок сюжетів, коло яких звузилося до легенд та міфів народного походження⁷ У 1998 році композитор призначений на посаду завідувача кафедри композиції у Центральній Пекінській консерваторії, що призвело і до активної залученості у справі оновлення мистецької освіти. Особистий викладацький підхід Го Венцзіна ґрунтується на розширенні часового відтинку аналізованих зі студентами творів насамперед для ознайомлення з сучасними композиторськими техніками та прийомами драматургії. Реформаторська діяльність композитора стосується і національної музичної культури. Хоча Го Венцзін не займався польовими дослідженнями з наступним фольклористичним осмисленням, проте, в його особистій композиторській практиці «наслуханість» реальним звучанням, як і вивчення та осмислення китайської сучасної та традиційної музики – основа композиторського стилю. Яскравим зразком такого стосунку митця і є прочитання тибетської «звукофери» у згаданому попередньо творі для хору а сарелла та перкусіоніста «Відлуння неба і землі», написаного 1998 року як мистецький відгук на враження від подорожі Тибетом [8].

У 1999 році постає Третій струнний квартет з флейтою на замовлення квартету Ардітті, а в 2000 році на основі музики з опери «Нічний бенкет» – «Три інтерлюдії» для тенора, піпи та ансамблю. Межа тисячоліть для стилю творця позначена поступовим відходом від песимістичного, похмурого настрою, властивого більшості його творів 1990-х років та звернення до локальних традицій китайської музики. Зрештою, тепер це не лише алюзії, Го Венцзін часто у своїй творчості цитує традиційні музичні зразки, навіть у доволі великих об'ємах.

У XXI столітті митець продовжує свою викладацьку діяльність на кафедрі композиції Центральної Пекінської консерваторії, є запрошеним професором композиції Університету Яньбань (КНР) та Університету Цинциннаті (США), а також піднімає у публічному просторі питання збереження і продовження традиції національного музично-сценічного мистецтва, його розмаїття⁸, зокрема унікальної вокальної манери, властивої національному китайському оперному співу. Незважаючи на значну зайнятість, пов'язану з викладацькою діяльністю, на початку нового тисячоліття у його творчому доробку з'являються твори з яскраво національною тематикою «Звуки Тибету» для шен-шо та шести духових – самостійний твір, ще одна частина нереалізованої наразі опери на тибетську тему (про шостого Далай-Ламу). Написаний у тому ж році «До весни всі десять хайдзі» для сопрано, арфи та західноєвропейського камерного оркестру є музичною інтерпретацією ліричної поезії сучасного китайського поета Хай-цзи. Наступного року композитор звертається до жанру інструментального концерту (Концерт для арфи), у 2002 році пише оперу «Му Гуїн». Жанр опери стає провідним для творчості композитора у 2004 році – камерні опери «Павільйон Фенікса» та «Хуа Мулан». Якщо «Павільйон Фенікса» написаний в традиціях сичуанської опери, то «Му Гуїн» та «Хуа Мулан» вирішені у традиціях пекінської оперної трагедії, сюжет яких розповідає про видатних китайських героїнь. Досвід написання цих творів пов'язаний з іменем відомого китайського театрального режисера та драматурга Лі Люї, якому належать лібрето та прем'єрна постановка цих

оперних трагедій. Ця співпраця призвела до нового етапу в історії розвитку жанру пекінської опери, яка перестала бути театром «фіксованих типів ролей», насамперед за рахунок розширення емоційної палітри, що вплинуло і на розширення як вокальної тембралістики, так і передбачених традицією хореографічно-пантомімічних елементів вистави. Прем'єра отримала суперечливі відгуки, адже, з одного боку музична тканина опер настільки близька до традиційної пекінської опери, що її складно відрізнити навіть досвідченому меломану. З іншого – тут все ж присутнє новаційне трактування традиційних для пекінської опери музичних інструментів, нетипові тембральні комбінації, які швидше вирішені у стилі Стравінського, а також використання нових технік гри на цих інструментах. Проте молода слухачка аудиторія у Сінгапурі була захоплена феноменальною енергетикою та свіжістю вистав, зокрема опери «Му Гуйїн», що є очевидно однією зі складових сценічного успіху цих творів до сьогодні.

Опера «Павільйон Фенікса», хоча виказує продовження традицій сичуанської опери, проте цікавим є її виконавський склад. Опера була створена з урахуванням особливостей двох відомих китайських співаків – представників традиційних оперних шкіл Китаю. Це високий чоловічий голос співака пекінської опери легендарного Цзян Ціху та голос всесвітньовідомої сичуанської оперної співачки Шень Тьмей. Цікаво вирішена і оркестрова партитура, в якій органічно поєднуються два ансамблі - китайських та європейських інструментів. Все частішим стає звернення композитора до вокалу, зокрема, це «Подорожі: Вірші Сі Чуаня» для сопрано і оркестру. Композитор працює і у жанрі симфонії – «Гора Сонця і Місяця», «Герой» – обидва твори автор вирішує у західноєвропейському стилі, а також залишається вірним улюбленому перкусійному складу («Парад» для трьох ударників).

У 2005 році на великі екрани виходить фільм легендарного китайського режисера Чжана Імоу «Їдучи на самоті тисячі миль». Сюжет фільму розповідає історію батька, який продовжує дослідження свого вмираючого сина і їде з Японії у китайську провінцію Юньнань аби записати фактично вмираючу традицію опери Но. Так через кіномузику Го Веньцзін співдіє з найдавнішим відомим на сьогодні видом далекосхідної музичної вистави. Опера Но існує не лише в багатьох китайських провінціях, зокрема, і у рідному для Го Веньцзіна Сичуані, також відома у Японії, основна функція опери Но співмірна з театралізованими діями багатьох народів світу і полягає у очищенні світу від зла. Тут композитор надзвичайно делікатно співдіє з традиційною музикою, авторське начало творить надзвичайну мережану канву для світу реальних звуків, тонко і дуже влучно розкриває палітру почуттів та переживань головного героя, стає ще одним планом розвитку сюжету. Особливо цікаве інструментування, що виявляється у специфічному поєднанні західноєвропейського та китайського інструментарію, надаючи звучанню особливої терпкості.

2006 рік позначений написанням концерту для ерху з оркестром «Ця земля, така багата на красу», що став мистецьким вшануванням пам'яті поета Лу Сіня (70 років з дня смерті) та своєрідною формою вислову незгоди на дії влади у сфері освіти, пов'язані з вилученням творчості класика з навчальних програм. Уже наступного 2007 року Го Веньцзін повертається у своїй творчості до сценічних жанрів. В цей рік він пише оперу «Поет Лі Бай», наступного – камерну оперу «Лян Хун'юй», Остання завершує героїчну трилогію композитора, яку Го Веньцзін характеризує як «пекінську традиційну оперу у новій концепції». Примітно, що серед великої кількості героїв минулого Китаю, композитор обирає саме жіночі персоналії у якості протагоністів, вкотре виявляючи зацікавлення роллю та становищем жінки у суспільстві. Ця опера, як і попередні, створена у співпраці з режисером та драматургом Лі Луном, проте, якщо дві попередні («Му Гуйїн» та «Хуа Мулан») є трагедіями, то остання – комічна опера.

Високе становище та популярність творчості Го Веньцзіна у Китаї та у світі стали причиною його запрошення до команди композиторів, які працювали над створенням музичного супроводу відкриття Олімпійських ігор у Пекіні 2008 року, результатом чого стала сюїта Го Веньцзіна «Персонажі». У цьому ж році композитор відкриває новий для себе вимір сценічної музики – балет («Павільйон півоній»). Звернення до історичного минулого стає програмою симфонії Го Веньцзіна «Красуні Китаю» (2009 рік), в якій рівень синтезу китайської та європейської традицій виявляється не лише на рівні тембралістики. У виконавському складі симфонії крім традиційного симфонічного оркестру європейського зразка присутнє сопрано, ударні та вокальний ансамбль сичуанської традиційної опери. Композитор цитує оригінальні арії з сичуанських традиційних опер «П'яна красуня» та «Чжаоцзюнь покидає кордони», сюжет яких побудований на історіях про легендарних китайських красунь Ян Гуйфей (відома також як Ян Юйхуан з традиційної опери «П'яна красуня») та Ван Чжаоцзюнь. Краса цих жінок стала джерелом легенд, мистецьких творів, адже вони мали безпосередній вплив на хід історії Китаю. Це також рік створення камерного твору «Квітка, що пливе до раю».

Перші роки другого десятиліття XXI століття позначені зверненням композитора до концертних жанрів (Другий концерт для бамбукової флейти «Дика вогняна стихія», написаний у 2010 році та Концерт для чжену з оркестром (2011 р.). У 2012-2013 роках Го Веньцзін працює в жанрі симфонічної увертюри («Лотос»), також пише концертну п'єсу «Шексі» для скрипки та ансамблю. З 2013 року композитор очолює комітет, створений в рамках державної програми підтримки молодих композиторів, які працюють у жанрі камерної опери (ініційована композиторським відділенням Центральної консерваторії). Власне ця діяльність дозволяє виявити його громадську позицію, стосунок до національної спадщини та бачення майбутнього китайської композиторської творчості [1].

Основу творчості наступних років становлять інцидентальні твори. Серед яких – опери «Рікша», «Сі Фан (Внутрішній ландшафт)»⁹, камерна опера «Жага буденного життя» (2015 р.) та балет «Дуньхуан» (2017 р.). Примітно, що опера «Сі Фан» згодом отримає свою екранізацію у 2019 році. Написана для знаменитої Шень Тьмей опера заснована на канонах сичуанської опери (композитор тут використовує закулісний хор, який у традиційній опері повинен підсилювати емоційну напругу розповіді героя або ж виступає у якості закулісного коментатора) проте в оркестровці окрім китайських інструментів є і камерний ансамбль західноєвропейського типу. Фактично ця опера стала квінтесенцією пошуків Го Веньцзіна на шляху створення нового мистецтва, що органічно продовжує давні традиції китайської опери.

Го Веньцзін не минає увагою і жанр симфонії, з-під пера композитора з'являються тричастинна симфонія «Ман Цзян Хун» (2014 рік), симфонії «Червона ріка» (2015) та «Тибет» (2018). Програмні назви симфонічних творів, рівно ж як і сюжети сценічних творів утворюють національну сюжетіку образно-ідейного змісту, а музична мова цих творів – на специфічній сплав національних та західноєвропейських засобів, що дозволило створити унікальну манеру письма композитора, яка проявляється насамперед у органічному продовженні національної музичної традиції. Зрештою, критики неодноразово наголошують на абсолютній природності мелодизму Го Веньцзіна, а мелодії його творів часто вважають цитатами з традиційної китайської музики. Складно заперечити і досконале володіння техніками західноєвропейського музичного письма, що творить сучасну, унікальну музичну мову композитора. Разом з тим Го Веньцзін продовжує експериментувати, завжди відкритий до нових пошуків, яскравим прикладом чого є його останні твори – Фортепіанний концерт, над яким композитор працював впродовж трьох років та опера «Червоний гаолян». Одне з останніх творів композитора, написана у 2025 році [1; 81]. Ця опера представляє лінію китайської опери європейського типу у творчості композитора. Сюжетика останніх творів демонструє не просто звернення до власне китайської тематики. Як і попередні твори, виказує філософське бачення та прочитання глибинних ментальних рушіїв китайської ідентичності, вияв не збірної психіки народу, а крізь призму яскравих особистостей, легендарних історичних постатей, подій чи життя і проблем звичайних людей, душевні порухи яких і творять велич буття нації, є тим ядром, з якого формується багатолітність світу, яка не дає загубитися у його глобальності і зберегти власне «я».

Висновки. У статті здійснено огляд творчого доробку всесвітньовідомого представника «нової хвилі» китайської музики Го Веньцзіна, світовий резонанс творчого доробку якого налічує кращі сцени Європи, Азії, США, виконання всесвітньовідомими виконавцями, а також співпраця з музичним видавництвом Casa Ricordi. Висвітлено походження митця, роль родини та середовища, вплив політичних подій на його становлення як музиканта. Визначено, що період становлення у роки навчання в консерваторії серед пріоритетів композитора – музика західноєвропейського авангарду (Б. Барток, П. Гіндеміт, К. Штокгаузен, творчий метод К. Пендерецького, сучасні техніки, зокрема алеаторика) та китайська музична традиція (музика Сичуаню). Загальна настроєвість виявляє експресіоністичний стрій творів цього періоду. «Поховання над прірвою в Сичуані» демонструє нову вишуканість та сміливість музичного вислову, а програмна назва твору виявляє глибоке відчуття власної національної самоідентичності. Твори, написані після повернення до Чунціну демонструють поєднання рис пекінської, сичуанської опер з експресіоністичним висловом (А. Шенберг).

Визначено, що після повернення до Пекіну композитор формує власну, вишукану стилістичну мову, базовану на елементах китайської народної музики, зокрема рідної провінції Сичуань, тематика творів виказує зосередження на релігійній обрядовості та все частішого звернення до рідної тембралістики. У статті констатовано, що у «Написах на кістках» композитор піднімає одну з провідних ідейно-образних ліній своєї творчості.

Межа тисячоліть для стилю творця позначена зверненням до локальних традицій китайської музики у творах з яскраво національною тематикою, поверненням до історичної теми, національної оперної традиції також і у сфері кіномузики. Серед творів другого десятиліття визначено перевагу інцидентальної музики у творчості Го Веньцзіна (опери «Рікша», «Сі Фан», «Жага буденного життя»

та балет «Дуньхуан») виказує квінтесенцією пошуків Го Веньцзіна створення нового мистецтва, що органічно продовжує давні традиції китайської опери, філософське прочитання глибинних ментальних рушіїв китайської ідентичності, з якого формується багатолікості світу, яка не дає загубитися у його глобальності і зберегти власне «я».

Примітки:

¹ Смерть Мао Дзедуну у 1977 році призвела до послаблення політики культурної революції, західна культура отримала свій дозвіл на існування в китайському просторі.

² Го Веньцзін подав документи одразу до двох закладів – у Пекіні та Ченду, він вступив до обидвох, але надав перевагу Пекінській Центральній консерваторії [1].

³ Одруження без належних дозволів між студентами стало причиною повернення композитора до рідного міста.

⁴ Композитор називає цей твір «енциклопедією для тарілок» [7].

⁵ Текст вокальної партії переказує трагедію, яка сталася після того, як обвалився небесний стовп – а саме загального хаосу, тотальних пожеж та навали злих духів, які вбивають та пожирають невинних людей [3].

⁶ Цей твір композитор написав на замовлення всесвітньвідомого квартету «Kronos» [7].

⁷ На сьогодні тибетська опера має вісім різновидів, які за час свого існування набули значення оперних шкіл [3].

⁸ Це стосується спрощеного сприйняття китайської опери лише як варіанту пекінської [7].

⁹ Обидві опери написані у 2014 році.

Список використаної літератури

1. Гнатюк Д. Опера творчість Го Веньцзіна: традиції та новаторство. дис. ... д-ра філософії: 025 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України «Київська консерваторія». Київ, 2026. 274 с.
2. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наук. думка, 1991. 269 с.
3. Сюй Чже. Вплив традиційних цінностей китайського суспільства на формування особистості. *Вісник Луган. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Педагогічні науки*. 2012. № 22 (3). URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vlup_2012_22%283%29_45 С. 306–312.
4. Ульянова В. Особливості музичного мистецтва Китаю. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка*. 2024. Вип. 71 (3). С. 273–278. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-3-444>
5. Chinese Classical Music: Interview Guo Wenjing. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vj1JnfdOW0w>.
6. Feneyroy L. *Éclats d'une génération dispersée*, Paris, Festival d'automne à Paris, 1995: http://www.festival-automne.com/uploads/Publish/archives_pdf/FAP_1995_MU_08_CN_PRGS.pdf.
7. For China's Guo Wenjing, the Language Is All : Composer Breaks the Rules. *The New York Times*. 2001. URL: www.nytimes.com/2001/10/17/style/IHT-for-chinas-guo-wenjing-the-language-is-all-composer-breaks-the.html.
8. Guo Wenjing. Traditional Music as Material // *The World of Music*. 2003. Vol. 45. No. 2. P. 125–126. URL: <https://www.jstor.org/stable/41700064>.
9. Kouwenhoven F., Schimmelpenninck A. In conversation with Guo Wenjing, *Chime*, X/11, 1997. P. 4-49: <http://www.youblisher.com/p/1080117-Chime-Journal-10-11-1997/>.
10. Kouwenhoven F., Schimmelpenninck A. Guo Wenjing – a composer's portrait: «The strings going hong hogn and the percussion bong keeh – that's my voice». *Chime Journal*. 1997. No. 10-11 (Spring/Autumn). P. 8–49.
11. The Wagner Interviews. Guo Wenjing – composer in conversation with Rudolph Tang in Beijing. 06.11.2013. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=BQwfXNMkYQ>
12. 安鲁新. 郭文景音乐创作研究 [M]. 北京 : 中央音乐学院出版社, 2012. 188 页. (Ан Лусінь. Дослідження музичної творчості Го Веньцзіна : монографія. Пекін : Вид-во Центральної муз. акад., 2012. 188 с.)
13. 李吉提. 郭文景其人其作 [J]. 北京 : 人民音乐, 1997, (10). 12–15. (Лі Цзіті. Го Веньцзін: людина і його творчість. *Народна музика*. Пекін, 1997. № 10. С. 12–15.)
14. 李吉提. 花儿为什么这样红 – 郭文景音乐创作概谈 [J]. 北京 : 中央音乐学院学报(季刊), 1996, (2). 45–50. (Лі Цзіті. Чому «квіти такі червоні» – загальні міркування про творчість Го Веньцзіна. *Вісник Центральної муз. акад. (цоквартальник)*. Пекін, 1996. № 2. С. 45–50.)

References

1. Hnatiuk D. Opera tvorchist Ho Ventszina: tradytsii ta novatorstvo. dys. ... doktora filosofii: 025 Muzychne mystetstvo (haluz znan 02 «Kultura i mystetstvo»). Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2026. 274 s.
2. Liashenko I. Natsionalne ta internatsionalne v muzytsi. Kyiv : Naukova dumka, 1991. 269 s.
3. Siui Chzhe. Vplyv tradytsiinykh tsinnosti kytayskoho suspilstva na formuvannia osobystosti. *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu im. T. Shevchenka. Pedagogichni nauky*. 2012. No 22 (3). URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vlup_2012_22%283%29_45 S. 306–312.
4. Ulianova V. Osoblyvosti muzychnoho mystetstva Kytaiu. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zb. nauk. pr. molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzh. ped. un-tu im. I. Franka*. 2024. Vyp. 71 (3). S. 273–278. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-3-4444>

5. Chinese Classical Music: Interview Guo Wenjing. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vj1JnfdOW0w>.
6. Feneyroy L. *Éclats d'une génération dispersée*, Paris, Festival d'automne à Paris, 1995: http://www.festival-automne.com/uploads/Publish/archive_pdf/FAP_1995_MU_08_CN_PRGS.pdf.
7. For China's Guo Wenjing, the Language Is All : Composer Breaks the Rules. The New York Times. 2001. URL: <https://www.nytimes.com/2001/10/17/style/IHT-for-chinas-guo-wenjing-the-language-is-all-composer-breaks-the.html>.
8. Guo Wenjing. Traditional Music as Material. *The World of Music*. 2003. Vol. 45. No. 2. P. 125–126. URL: <https://www.jstor.org/stable/41700064>
9. Kouwenhoven F., Schimmelpenninck A. In conversation with Guo Wenjing, *Chime*, X/11, 1997. P. 4-49: <http://www.youblisher.com/p/1080117-Chime-Journal-10-11-1997>
10. Kouwenhoven F., Schimmelpenninck A. Guo Wenjing – a composer's portrait: «The strings going hong hogn hogn and the percussion bong keeh – that's my voice!». *Chime Journal*. 1997. No. 10-11 (Spring/Autumn). P. 8–49.
11. The Wagner Interviews. Guo Wenjing – composer in conversation with Rudolph Tang in Beijing. 06.11.2013. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=BQwfXNMkjYQ>
12. 安鲁新. 郭文景音乐创作研究 [M]. 北京 : 中央音乐学院出版社, 2012. 188 页. (Ан Лусінь. Дослідження музичної творчості Го Веньцзіна : монографія. Пекін : Видавництво Центральної музичної академії, 2012. 188 с.)
13. 李吉提. 郭文景其人其作 [J]. 北京 : 人民音乐, 1997, (10). 12–15. (Лі Цзіті. Го Веньцзіна: людина і його творчість. *Народна музика*. Пекін, 1997. No 10. С. 12–15.)
14. 李吉提. 花儿为什么这样红—郭文景音乐创作概谈 [J]. 北京 : 中央音乐学院学报(季刊), 1996, (2). 45–50. (Лі Цзіті. Чому «квіти такі червоні» – загальні міркування про творчість Го Веньцзіна. *Вісник Центральної муз. акад. (цоквартальник)*. Пекін, 1996. № 2. С. 45–50.)

UDC 782.071.1/038 (510:4)

THE EVOLUTION OF A COMPOSER'S STYLE AS A DRIVING FORCE FOR THE RENEVAL OF NATIONAL MUSIC, AS ILLUSTRATED BY THE WORK OF GUO WENJING

Ke ZHANG – PhD student at the Department of Music History,
M.V. Lysenko Lviv National Academy of Music, Lviv.

This article provides an overview of the body of work of the world-renowned representative of the «new wave» of Chinese music, Guo Wenjing, whose work has garnered international acclaim on the finest stages of Europe, Asia and the USA, has been performed by world-famous artists, and has involved collaboration with the music publisher Casa Ricordi. It examines the artist's origins, the role of his family and environment, and the influence of political events on his development as a musician. It is established that during his formative years at the conservatoire, the composer's priorities included the music of the Western European avangard (B. Bartók, P. Hindemith, K. Stockhausen, K. Penderecki, modern techniques, particularly aleatoric music) and the Chinese musical tradition (Sichuan music). The overall mood reveals the expressionist character of the works from this period. 'Burial Above the Abyss in Sichuan' demonstrates a new sophistication and boldness of musical expression, whilst the programmatic title of the work reveals a deep sense of his own national identity. Works composed after his return to Chongqing demonstrate a fusion of features from Beijing and Sichuan opera with expressionist expression (A. Schoenberg).

It has been established that, upon his return to Beijing, the composer developed his own refined stylistic language, based on elements of Chinese folk music, particularly that of his native Sichuan province; the themes of his works reveal a focus on religious ritual («She Huo»), whilst the 1990 s saw Guo Wenjing increasingly turning to his native timbral language. This period is marked by a search for naturalness in a foreign environment, a sense of belonging.

The turn of the millennium marked a shift in the composer's style, characterised by a return to local traditions of Chinese music in works with distinctly national themes, a revival of historical themes, and a return to the national opera tradition, including in the field of film music (the opera «No» served as the basis for the plot of Zhang Yimou's film «A Single Man's Journey»). Among the works of the second decade, the predominance of incidental music in Guo Wenjing's oeuvre is evident (the operas 'Rickshaw', 'Xi Fan', 'The Thirst for Everyday Life' and the ballet 'Dunhuang') This epitomises Guo Wenjing's quest to create a new art form that organically continues the ancient traditions of Chinese opera, a philosophical interpretation of the deep mental drivers of Chinese identity, from which the diversity of the world is formed, preventing one from getting lost in its global nature and allowing one to preserve one's own 'self'.

Key words: Guo Wenjing, creative work, opera, local tradition, performance techniques.

Стаття отримана 10.03.202

Стаття прийнята 13.04.2026

Стаття опублікована 28.05.2026