

Cui Xiwen

Postgraduate student

Department of Music Theory and Composition

Rostov State S.V. Rachmaninov Conservatory

e-mail: cuixiwen2027@gmail.com

Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0009-0009-0077-902X

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-1-138-149

## ADAPTATION OF FOLK MELODIES AS A METHOD OF WORKING WITH THEMATIC MATERIAL IN THE PIANO CONCERTOS OF GUO ZUJUN

**Summary:** The article is devoted to the study of one of the key methods in the work of the outstanding Chinese composer Guo Zujun — the adaptation of folk melodies as the basis for shaping the nationally coloured thematic material of his piano concertos. The aim of the study is to identify the specific principles and techniques by which the composer creatively reworks folkloric material while avoiding direct quotation. The research is based on historical-cultural and musical-analytical methods, which makes it possible not only to contextualise Guo Zujun's creative explorations within the task of building a national school of composition, but also to analyse concrete musical texts. The central thesis is the assertion of a profound connection between the composer's unique style and the musical culture of his native Fujian province, above all its local operatic tradition and folk song culture. The author examines in detail how the scores of the piano concertos embody characteristic intonational-rhythmic "matrices", modal features and melismatics of Fujian opera (the "yangpaxia" and "jianghu" chants), as

Integration of the piano concerto genre — a Western art form — into Chinese musical culture is a complex and lengthy process. In order to adapt this genre to the tastes of the nation and win recognition from Chinese audiences, generations of composers spent almost half a century on research and innovation, endowing their works with a strongly pronounced Chinese character and imagery. Today it can be stated that they have achieved their goal: they have given Chinese piano concertos a unique national essence, while at the same time making them an integral part of the world's musical heritage.

well as the melodic models of western and northern Hakka mountain songs and the songs of Quanzhou. Using specific examples, the article demonstrates a method of working with primary sources based on isolating the structural tones of folk melodies and constructing on their basis an original authorial thematic complex that preserves a recognisable national colouring. It is concluded that it is precisely this analytical and creatively transformative approach to folklore that constitutes the essence of Guo Zujun's innovation. This method allows him to fill the Western European genre form of the piano concerto with genuinely Chinese melodic substance, creating an original and convincing national model of the genre that has had a significant impact on the further development of Chinese art music.

**Keywords:** *Guo Zujun, piano concerto, adaptation of folk melodies, national model of the genre, Fujian opera, thematic material, Chinese school of composition, intonational matrix.*

Among the representatives of the Chinese school of composition, Guo Zujun defined this goal for himself quite early, already in his student years. In his autobiography he wrote: "It is necessary to compose music with a Chinese character, because I am Chinese and must write music for the Chinese people ... I always strive to create melodies in a Chinese style in my compositions, never imitating foreign modes or styles" [3, pp. 105–106]. These words fully apply both to the composer's oeuvre as a whole and to his piano concertos. The eleven works Guo Zujun has written in this genre not only possess a rich national character and a modern spirit, but

also express his love for his homeland and native region. They demonstrate the composer's consistent commitment to seeking a distinctive, nationally coloured musical genre style. In two interviews with Guo Zujun conducted by the author of this study, the composer repeatedly touched on the topic that is important to him — the aspiration toward the nationalisation of musical language: "In my view, in music there is no distinction between modern and traditional; there is only a distinction between European, Asian, African and American traditions. In Asia there are also stylistic differences between China, Vietnam, Korea, Japan and other countries. And I write for China."<sup>1</sup>

This need to preserve "one's own national face" has become a defining factor for musicians of this vast multinational state, on whose territory about fifty-six ethnic groups with different cultural traditions and customs live today. Examining the specificity of regional cultures, Liu Yinnan writes: "The particular features of ethnogenesis have had a significant impact on the development of China's traditional musical culture" [5, p.14].

Among the means of musical language that convey the national identity of music and its specific ethnic colouring, melody undoubtedly remains paramount. Mikhail Glinka's words about the role of the melodic element in music, despite all the refinements of the avant-garde, can hardly be considered outdated: "Melody represents the most essential aspect of music; it is the task of the other components — counterpoint, instrumentation, harmony — to complement and elaborate the melodic idea" [2, p.350]. Fully in accord with the view of the great Russian classic is the position of the contemporary Chinese musicologist Liu Yinnan, who studies the piano works of Chinese composers of the twentieth and twenty-first centuries: "In traditional Chinese music the principal means of expression is melody. A single melodic line is sufficient to reveal fully the meaning of a musical work and to express the emotional experiences embedded in it" [2, p.73].

In their quest for a distinctive melodic idiom in piano concertos, Chinese composers turn to folk sources, which are extremely diverse given the heritage of the musical cultures of the country's many regions. The researcher notes that the starting point for constructing the melodic fabric of these works becomes "folk songs, folk instrumental music, as

1. From the author's interview with Guo Zurong dated 09.08.2024.

well as melodies from the traditional folk musical drama ('Chinese opera')" [2, p.74].

Numerous scholarly studies testify that the thematic material of modern Chinese composers' piano concertos is deeply rooted in folklore — the many styles of Chinese folk song and the national operatic tradition. Together they form a substantial body of argument demonstrating that the search for a national melodic colouring in Chinese composers' works proceeds through engagement with song folklore, through creating original thematic material modelled on traditional melodies yet imbued with national colouring. Guo Zujun's own search for a national type of melodic idiom likewise follows this path of profound interest in folk song culture and traditional opera.

Let us recall that Guo Zujun was born and lives in the city of Fuzhou, Fujian Province. During the formative period of his development as a composer, he was deeply influenced by the folk music of this province and, to an even greater extent, by the local opera known as Fujian opera. In his autobiography and interviews he recounted that as a child he lived with his grandmother, who sang many melodies from Fujian opera. Through constant contact with her, he also learned to sing them. Later, while teaching at the Arts Faculty of Fujian Normal University, he taught students Chinese folklore. The teacher's enthusiasm was passed on to the course participants and, according to Guo Zujun, the entire faculty became immersed in the study of folk music, inviting experienced performers of Fujian opera to demonstrate performance techniques and give lectures.

In 1954 Guo Zujun composed a suite for a textbook entitled "Fifteen Selected Melodies of Fujian Opera", which was used in training pianists at the Piano Department of Fujian Normal Institute. This work represented a bold attempt by the composer to combine local operatic music with Western instruments, something that would have a significant impact on his musical style. Subsequently, Zheng Xiabing, analysing Guo Zujun's piano music, wrote: "The elements of folk music from various regions of Fujian Province that influenced Guo Zujun's piano compositions mainly derive from the following musical genres", the origins of which the author set out in the titles of the chapters of the study: 1. Folk songs; 2. Popular entertainment music; 3. Operatic music; 4. Other musical reference points [8, p. 21].

Thus, Guo Zujun, who set himself the goal of creating a Chinese model of the piano concerto, consciously and consistently integrated elements of national melody into his compositions written in Western European genres. These could be chamber works, solo vocal pieces, piano compositions, concertos and symphonies. One can say that the uniqueness of the style of Guo Zujun's piano concertos cannot be properly assessed without understanding their profound connections with folklore and the national operatic tradition. It should be noted here that the composer, like many of his colleagues, does not employ exact quotation, but rather uses the method of adaptation. By the method of adaptation is meant the avoidance of literal copying of folk-derived melodies and their distinctive reworking — a kind of composing "by model".

The Chinese musicologist Wei Yaozhen notes: "In adapted works, songs known for their regional character prevail ... The compositional techniques used in these adaptations include expanding the thematic structure of the original melodies. This is achieved by decorating the source material with ornaments, introducing passagework, and adding new material created on the basis of the original melodies..." [1, p.137]. In the author's view, such works display stylistic affinities with music of the European tradition, consisting in reliance on classical harmony, an increase in density and breadth of sound, and an enrichment of the emotional expressiveness of the melody. The difference, however, lies "in the use of piano performance techniques aimed at imitating vocal tunes and the characteristics of folk singing, which emphasise the colour and regional customs of folk songs" [ibid.].

Following this compositional practice, Guo Zujun likewise uses as his source material both the folk melodies of Fujian Province and the ethnic melodies of Min opera, known as the opera of Fujian Province. This approach to shaping the thematic content of his piano concertos reveals the essence of his search for a national model of the genre. It is precisely the grounding of the thematic material in folkloric sources that enables the composer to achieve a national colouring and, moreover, to direct the listener toward intonational archetypes that embody a particular worldview and deep-rooted imagery.

To confirm these ideas, and in order to identify the national roots of the thematic material of the

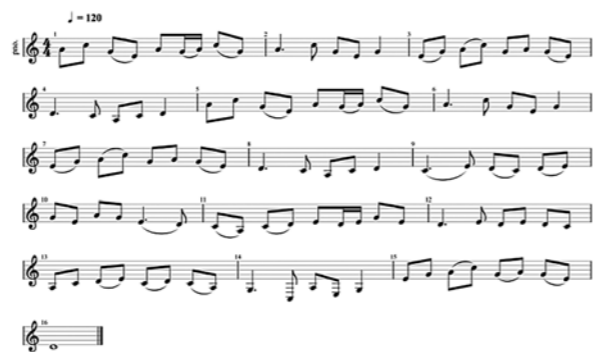
composer's piano concertos, let us turn to a concrete analysis of the thematic structures of the concertos, with reference to the national sources that inspired him. We shall begin with the opera of Fujian Province.

Zhang Daning writes: "Guo Zujun's inventiveness lay in his skilful choice of works for adaptation, among which the most prominent role was played by the melodies of Fujian opera known as yang songs. These folk tunes are distinguished by their conciseness ... Their structural simplicity largely explains why Guo Zujun preferred to adapt yang songs more than any other type" [7, p. 201]. The author also provides a schematic description of the most typical intonational patterns of this group of melodies, which are based primarily on the use of thirds and fourths, including in "winding progressions of an ornamental nature":



Example 1: Melodic characteristics of the yang songs.

In confirmation of the basic melodic-intonational "formulas" identified by Zhang Daning, let us cite two examples from this group that correspond to the given melodic characteristics. These are the yang songs "Behind the Window Lattice" [9, p. 288] and "Afraid of His Wife" [4, p. 27]. See Examples 2 and 3:



Example 2. Yang song "Behind the Window Lattice"



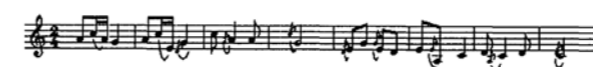
Example 3. Yang song "Afraid of His Wife".

In Guo Zujun's piano concertos there are many passages in which we find this type of melody, based on the varied alternation of thirds and fourths:



Example 4: Guo Zujun, Piano Concerto No. 3, mm. 140-143, piano part.

Moreover, Guo Zurong often employs melismatic ornaments in the melody to achieve the *runqiang*<sup>2</sup> effect. This is also one of the characteristics of the Yang Song group's tunes, as noted by Zhang Daning.



Example 5. Features of melismatic ornamentation in Yang Song melodies.

Similar techniques involving melismatic ornamentation are also typical of the melodic style in Guo Zurong's piano concertos.



Example 6: Guo Zurong — Piano Concerto No. 3, Part I (Introduction), measures 1-3, flute part.

2. Runqiang (润腔), or ornamentation, is a unique technique characteristic of Chinese folk vocal art, used to enhance beauty and expressiveness, "to achieve aesthetic perfection, expressive depth, and a distinctive interpretative power."

Guo Zurong also turns to another group of tunes characteristic of Fujian opera — *Jianghu*. The researcher notes that *Jianghu* melodies employ techniques such as vibrato, the addition of lower grace notes, or trills, while string instruments are mainly used as accompanying instruments [4, p. 28].



Example 7: General melodic characteristics of Jianghu.

Guo Zurong incorporated these melodic features in both the orchestral and piano parts, imitating the style of folk song art associated with Fujian opera.



Example 8: Guo Zurong — Piano Concerto No. 2, Part II, measures 1-7, English horn part.



Example 9: Guo Zurong — Piano Concerto No. 6, measures 296-301, violin and viola parts.

Another source that nourishes the thematic material of Guo Zurong's piano concertos is the folk songs of Fujian Province. The incorporation of their intonations and rhythms into a Western musical form emphasizes the national character of the thematic material. Among the intonational references significant for the composer are the western *Hakka* — mountain songs<sup>3</sup>, northern Fujian mountain songs<sup>4</sup>; and the folk songs of Quanzhou<sup>5</sup>. Without the possibility to describe all these varieties in detail within this article, let us focus on two examples that vividly illustrate Guo Zurong's approach

3. They are widespread in the western part of Fujian Province and represent folk ditties originating from Hakka-inhabited regions.

4. They are popular in the mountain songs of northern Fujian, in the immediate vicinity of Jiangxi and Zhejiang Provinces, and have absorbed vocal intonation features characteristic of all three regions.

5. These songs belong to the category of Minnan folk songs and are mainly widespread in the inland mountainous areas, with most of them associated with labor. Examples include tea-picking songs and songs for calling oxen.

to adapting folk melodies. In his piano music, Guo Zurong repeatedly used the Western Fujian Hakka mountain folk song "Blooming Leek."<sup>6</sup>



Example 10: Western Fujian Hakka mountain song "Blooming Leek." (韭菜开花)

The melody of this song, in its arranged form, is repeated several times in various instrumental sections of the Fourth Piano Concerto.



Example 11: Guo Zurong: Piano Concerto No. 4, 1st movement, bars 1-4, horn part.



Example 12: Guo Zurong: Piano Concerto No. 4, 1st movement, bars 53-56, clarinet part.



Example 13: Guo Zurong: Piano Concerto No. 4, 1st movement, bars 117-121, bassoon part.

The method the composer uses in working with the original thematic material is of particular interest. He reveals his secret himself: "The four notes 'C-A-E-D' — the very essence of the folk melodies of northern Fujian — became the theme of the third movement of my Second Piano Concerto!" [3, p. 171]. In other words, the path to creating a generalized image of folk melodies lies through the analysis of their core intonational structures, which are "inlaid" into the composer's own themes, giving them a distinct national color.

As an example, let us consider the composer's work with the northern Fujian mountain songs. Through their analysis, the fundamental tones — A, C, E, and D — were identified, and the combina-

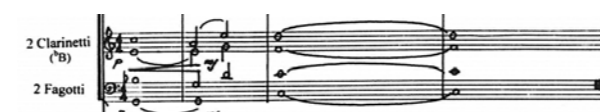
6. See this example: [https://www.ktvc8.com/mobile/75788\\_1.html](https://www.ktvc8.com/mobile/75788_1.html)

torial possibilities of these tones formed the basis for key motifs in various compositions by the composer. Thus, Guo Zurong did not directly copy folk melodies but instead created his own thematic complexes imbued with the characteristic style of the northern Fujian folk songs.

Let us turn to the northern Fujian folk song "Lively Dragon Boat Festival", which demonstrates the dominance of the aforementioned tonal supports (see Example 14), and compare it with the thematic material from the Second Piano Concerto (see Examples 15 and 16).



Example 14: Northern Fujian mountain song "Lively Dragon Boat Festival." [6, c. 1054]



Example 15: Guo Zurong: Piano Concerto No. 2, third movement, bars 1-4, clarinet part.



Example 16: Guo Zurong: Piano Concerto No. 2, third movement, bars 190-194, clarinet and horn parts.

Thus, by applying the method of comparative analysis, it has been revealed that, in order to achieve a national color in the thematic material of his piano concertos, Guo Zurong employs a method of adaptation. This method is based not on literal quotation of themes from Fujian opera or folk song material, but on an analytically derived "matrix" of key intonations, which become structural pillars in the newly created thematic material of the composer.

## REFERENCES

1. Wei, Y. 2017. "Analysis of features of piano arrangements of Chinese folk songs: based on the example of northern Shaanxi folk songs" [中国民歌钢琴改编曲创作特征探析 - 以陕北民歌为例], *Journal of Huaibei Normal University (Philosophy and Social Sciences Edition)*, no. (5), pp. 137-140.
2. Gnesin, M.I. 1962. *Nachal'nyi kurs prakticheskoi kompozitsii* [Introductory Course in Practical Composition], Moscow, USSR.
3. Lin, D. and Zheng, C. 2007. *Wandering of music* [音乐的徘徊], Heilongjiang Cultural Audio-Visual Publishing House, Harbin, China.
4. Lin, Y. 2001. "An initial study of the art of Fujian opera" [闽剧艺术初探], Master's Thesis, Xiamen University, Xiamen, China.
5. Liu, Y. 2025. "Refraction of regional cultural specificity in the piano works of Chinese composers of the 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> centuries", PhD Thesis, Art History, Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen, Saint Petersburg, Russia.
6. Ke, G. (ed.). 1996. *Collection of Chinese folk songs: Fujian volume (Volumes I-II)* [中国民间歌曲集·福建卷(上、下)], Beijing, China.
7. Zhang, D. 2019. "Application of elements of folk music in the piano compositions of Guo Zurong" [民间音乐因素在郭祖荣钢琴音乐创作中的运用], *Curriculum Education Research*, no. (7), pp. 201-202.
8. Zheng, X. 2006. "Integration of elements of Fujian folk music in the piano compositions of Guo Zurong" [福建民间音乐因素在郭祖荣钢琴音乐创作中的运用], Master's Thesis, Fujian Normal University, Fuzhou, China.
9. Liu, C. (ed.). 1993. *Encyclopaedia of Chinese Opera: Fujian volume* [中国戏曲志(福建卷)], China Art Publishing House, Hong Kong.

## АДАПТАЦИЯ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ КАК МЕТОД РАБОТЫ С ТЕМАТИЧЕСКИМ МАТЕРИАЛОМ В ФОРТЕПИАННЫХ КОНЦЕРТАХ ГО ЦЗУЖУНА

**Аннотация:** Статья посвящена исследованию одного из ключевых методов в творчестве выдающегося китайского композитора Го Цзужуна — адаптации народных мелодий как основы формирования национально окрашенного тематизма его фортепианных концертов. Цель работы заключается в выявлении специфических принципов и техник, с помощью которых композитор творчески перерабатывает фольклорный материал, избегая прямого цитирования. Исследование базируется на историко-культурном и музыкально-аналитическом методах, что позволяет не только контекстуализировать творческие поиски Го Цзужуна в рамках задачи создания национальной композиторской школы, но и проанализировать конкретные музыкальные тексты. Центральным тезисом является утверждение о глубинной связи уникального стиля композитора с музыкальной культурой его родной провинции Фуцзянь, прежде всего с местной оперной традицией и народной песенной культурой. Автор детально анализирует, как в партитурах фортепианных концертов претворяются характерные интонационно-ритмические «матрицы», ладовые особенности

и интеграция жанра фортепианного концерта — западной формы искусства — в китайскую музыкальную культуру — сложный и длительный процесс. Для того, чтобы привести данный жанр в соответствие со вкусами нации, завоевать признание китайской публики, поколения композиторов почти полвека занимались исследованиями и инновациями, наделяя свои произведения ярко выраженным китайским характером и образностью. Сегодня можно констатировать,

и мелизматика фуцзяньской оперы (напевы «яньпесня» и «цзянху»), а также мелодические модели западных и северных хакка-горных песен и песен Цюаньчжоу. На конкретных примерах демонстрируется методика работы с первоисточниками, основанная на вычленинии опорных тонов народных мелодий и выстраивании на их основе оригинального авторского тематизма, сохраняющего узнаваемый национальный колорит. Делается вывод, что именно такой аналитический и творчески преобразующий подход к фольклорным истокам составляет суть новаторства Го Цзужуна. Этот метод позволяет ему наполнить западноевропейскую жанровую форму фортепианного концерта подлинно китайским мелодическим содержанием, создав самобытную и убедительную национальную модель жанра, оказавшую значительное влияние на дальнейшее развитие китайской академической музыки.

**Ключевые слова:** Го Цзужун, фортепианный концерт, адаптация народных мелодий, национальная модель жанра, фуцзяньская опера, тематический материал, китайская композиторская школа, интонационная матрица.

что они достигли своей цели — придали китайским фортепианным концертам уникальную национальную сущность, одновременно сделав их неотъемлемой частью мирового музыкального наследия.

В ряду представителей китайской композиторской школы, Го Цзужун определил для себя эту цель весьма рано, еще в ученические годы. В автобиографии он писал: «Необходимо сочинять музыку с китайским характером, потому что

я китаец и должен писать музыку для китайского народа ... Я всегда стремлюсь создавать в своих композициях мелодии в китайском стиле, никогда не подражая иностранным ладам или стилям» [3, с. 105–106]. Эти слова в полной мере относятся как ко всему творчеству композитора, так и к его фортепианным концертам. Одиннадцать сочинений, созданных Го Цзужуном в этом жанре, не только обладают богатым национальным характером и современным духом, но и выражают его любовь к родине и родному краю. Они демонстрируют устойчивую установку автора на поиск особого национально окрашенного музыкального жанрового стиля. В двух интервью с Го Цзужуном, осуществленных автором данного исследования, композитор последовательно затрагивал важную для него тему стремления к национализации музыкального языка: «На мой взгляд, в музыке нет различия между современным и традиционным, оно есть только между европейскими, азиатскими, африканскими и американскими традициями. В Азии также есть музыкально-стилевые различия между Китаем, Вьетнамом, Кореей, Японией и другими странами. А я пишу для Китая»<sup>1</sup>.

Данная потребность в сохранении «своего национального лица» стала определяющей для музыкантов огромного многонационального государства, на территории которого сегодня проживают около пятидесяти шести этнических групп, имеющих разные культурные традиции и обычаи. Исследуя специфику региональных культур, Лю Иннань пишет: «Особенности этногенеза оказали существенное влияние на развитие традиционной музыкальной культуры Китая» [5, с. 14].

В ряду средств музыкального языка, транслирующих национальную принадлежность музыки, ее особый этнический колорит, лидером, несомненно, остается мелодия. Слова М. И. Глинки о роли мелодического начала в музыке, несмотря на все изыски авангарда, нельзя считать устаревшими: «Мелодия представляет собой самую существенную сторону музыки, дело других компонентов — контрапункта, инструментовки, гармонии — дополнять, дорисовывать мелодическую мысль» [2, с. 350]. В полном согласии с мнением великого русского классика и точка зрения современного китайского музыковеда — Лю Иннаня, исследующего фортепианное

1. Из интервью автора с Го Цзужуном от 09.08.2024

творчество китайских композиторов XX–XXI веков: «В традиционной китайской музыке основным средством выразительности является мелодия. Одной мелодической линии достаточно, чтобы полностью раскрыть смысл музыкального произведения и выразить заложенные в нем эмоциональные переживания.» [2, с. 73].

В поисках самобытности мелоса фортепианных концертов, композиторы Китая обращаются к народным истокам, которые очень разнообразны, с учетом наследия музыкальной культуры множественных регионов страны. Исследователь отмечает, что исходным для построения мелодической канвы сочинений становятся «...народные песни, народная инструментальная музыка, а также мелодии из народной традиционной музыкальной драмы («китайская опера»)» [2, с. 74].

О том, что тематизм фортепианных концертов современных китайских композиторов глубоко связан с фольклорными истоками — множественными стилями народной песни Китая, с национальной оперной традицией свидетельствуют разнообразные исследовательские опыты. Это основательная аргументационная база, доказывающая, что поиск национального колорита мелодики в творчестве композиторов Китая лежит через обращение к песенному фольклору — к созданию по модели традиционных мелодий своего авторского, но при этом национально окрашенного тематического материала. Поиски композитором Го Цзужуном национального типа мелоса также пролегают в данном русле глубинного интереса к народной песенной культуре и традиционной опере.

Напомним, что Го Цзужун родился и живет в городе Фучжоу провинции Фуцзянь. В период становления его как композитора глубокое влияние на него оказала народная музыка этой провинции, а также, в еще большей степени, — местная опера, именуемая фуцзяньской. В своей автобиографии и интервью он рассказывал, что в детстве жил с бабушкой, которая пела много мелодий фуцзяньской оперы. Благодаря постоянному контакту с ней, он тоже научился их петь. Позже, преподавая на факультете искусств Фуцзяньского педагогического университета, он обучал студентов китайскому фольклору. Увлеченность педагога передалась слушателям курса и, по свидетельству Го Цзужуна, весь факультет погрузился в изучение народной музыки, приглашая опытных исполнителей фуцзяньской оперы

для показа техники исполнения и чтения лекций. В 1954 году Го Цзунун сочиняет сюиту для учебника под названием «Пятнадцать избранных мелодий фуцзяньской оперы», которая использовалась при обучении пианистов на фортепианном факультете Фуцзяньского педагогического института. Эта работа представляла собой смелую попытку композитора объединить местную оперную музыку с западным инструментарием, что окажет существенное влияние на его музыкальную стилистику. Впоследствии Чжэн Сябин, анализируя фортепианную музыку Го Цзунуна, напишет: «Элементы народной музыки из различных регионов провинции Фуцзянь, которые повлияли на фортепианные композиции Го Цзунуна, в основном происходят из следующих музыкальных жанров», истоки которых вынесены автором в название глав исследования: 1. Народные песни; 2. Эстрада; 3. Оперная музыка; 4. Другие музыкальные ориентиры [8, с. 21].

Таким образом, Го Цзунун, нацеленный на создание китайской модели фортепианного концерта, осознанно и последовательно включал элементы национального мелоса в свои композиции, написанные в формате западноевропейских жанров. Это могли быть сочинения камерной музыки, сольные вокальные произведения, пьесы для фортепиано, концерты и симфонии. Можно сказать, что уникальность стиля фортепианных концертов Го Цзунуна невозможно оценить без понимания его глубинных связей с фольклором и национальной оперой. И здесь следует указать на то, что композитор, как и многие его коллеги, не пользуется точным цитированием, а применяет метод адаптации. Под методом адаптации понимается избегание точного калькирования мелодий фольклорного происхождения, а своеобразная их переработка, своего рода работа по модели. Китайский музыковед Вэй Яочжэнь отмечал: «В адаптированных произведениях преобладают песни, известные своим региональным характером ... Композиционные приемы, использованные в этих адаптациях, включают расширение тематической структуры оригинальных мелодий. Это достигается путем украшения исходного материала орнаментами, введения пассажей, включения нового материала, созданного на основе мелодий первоисточника...» [1, с. 137]. Такие произведения, по мнению автора, имеют стилистическое сходство с музыкой европейской традиции, ко-

торое состоит в опоре на классическую гармонию, усилении плотности и широты звучания, а также в обогащении эмоциональной выразительности мелодии. Различие же видится «в использовании фортепианных исполнительских техник, нацеленных на имитацию голосовых напевов и особенностей народного пения, подчеркивающих колорит и региональные обычаи народных песен» [Там же].

Следуя данной композиторской практике, Го Цзунун в качестве исходного материала также использует в своем творчестве как народные мелодии провинции Фуцзянь, так и этнические мелодии оперы Мин, известной как опера провинции Фуцзянь. Этот подход к формированию тематического контента фортепианных концертов Го Цзунуна раскрывает суть поисков национальной модели жанра. Именно опора тематического материала на фольклорные источники позволяет автору достичь национального колорита, более того — отсылает слушателя к интонационным архетипам, фиксирующим особое мироощущение и корневую образность.

Для подтверждения высказанных идей, а также с целью выявить национальные корни тематического материала фортепианных концертов композитора обратимся к конкретному анализу тематизма концертов с отсылкой на вдохновлявшие композитора национальные его истоки. Начнем с оперы провинции Фуцзянь.

Чжан Данин пишет: «Изобретательность Го Цзунуна заключалась в его умелом выборе произведений для адаптации, среди которых наиболее заметную роль играли напевы фуцзяньской оперы, именуемые Янпесни<sup>2</sup>. Эти народные мелодии отличаются лаконичностью ... Их структурная простота во многом объясняет, почему Го Цзунун предпочел адаптировать Янпесни больше, чем любой другой вид» [7, с. 201]. Автор также приводит схематичную характеристику наиболее типичных интонационных оборотов данной группы напевов, основу которых составляет преимущественная опора на терции и кварты, в том числе и в «извилистых прогрессиях орнаментального характера»:

2. Янпесни — структурная и интонационная основа местных народных песен, соединившая техники пения провинций Фуцзянь, Цзянси и др., передававшаяся из поколения в поколение в устных практиках народного исполнительства.



Пример 1: Мелодические характеристики Янпесни.

В подтверждение выведенным Чжан Данином базовым мелодико-интонационным «формулам», приведем два примера из этой группы, соответствующих данной мелодической характеристике. Это янпесни «За оконной сеткой» [9, с. 288] и «Боящийся своей супруги» [4, с. 27]. См. Пример 2 и 3



Пример 2. Янпесня «За оконной сеткой»



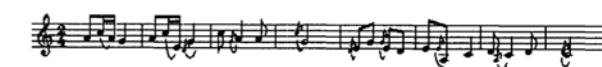
Пример 3. Янпесня «Боящийся своей супруги»

В фортепианных концертах Го Цзунуна содержится немало фрагментов, где обнаруживается подобного типа мелодика, основанная на вариативном чередовании терций и кварт:



Пример 4: Го Цзунун: 3 концерт для фортепиано с оркестром, такты: 140–143, партия фортепиано.

Кроме того, Го Цзунун часто использует мелизматические украшения в мелодике, чтобы добиться жуньцян<sup>3</sup> эффекта. Это также одна особенность напевов группы Янпесня, на которую указывает Чжан Данин.



Пример 5. Характеристика мелизматике в напевах Янпесни.

Аналогичные приемы с использованием мелизматике типичны и для мелоса фортепианных концертов Го Цзунуна.



Пример 6: Го Цзунун: 3 концерт для фортепиано с оркестром, 1 часть вступление, такты: 1–3, партия флейта.

Обращается Го Цзунун и к другой группе напевов, характерных для оперы Фуцзянь — Цзянху. Исследователь отмечает, что в напеве Цзянху применяются такие приемы, как вибрато, добавление нижнего форшлага или трелей, а в качестве аккомпанирующих в основном используются струнные инструменты» [4, с. 28].



Пример 7: Общие мелодические характеристики Цзянху.

3. Жуньцян (润腔), или украшение, — уникальная техника характерная для китайского народного вокального искусства, используемая для красоты и особой выразительности, «для достижения эстетического совершенства, выразительной глубины и уникальной интерпретационной силы.» См. подробнее: [https://www.sohu.com/a/198893557\\_687846](https://www.sohu.com/a/198893557_687846)

Го Цзужун использовал эти мелодические особенности, как в оркестровой, так и в фортепианной партиях, имитируя стиль народного песенного искусства, ассоциирующийся с фуцзяньской оперой.



Пример 8: Го Цзужун: 2 концерт для фортепиано с оркестром, 2 часть, т. т. 1–7. Партия Английского рожка.



Пример 9: Го Цзужун: 6 концерт для фортепиано с оркестром, т. т. 296–301. Партия скрипки и альтя.

Другой источник, питающий тематизм фортепианных концертов Го Цзужуна, — народные песни провинции Фуцзянь. Внедрение их интонаций и ритмов в западную музыкальную форму, акцентировали национальный характер тематизма. К интонационным ориентирам, значимым для композитора, следует отнести западные хакка — горные песни<sup>4</sup>, северные фуцзяньские горные песни<sup>5</sup>; народные песни Цюаньчжоу<sup>6</sup>. Не имея возможности в рамках статьи подробно охарактеризовать все эти разновидности, остановимся на двух примерах, ярко иллюстрирующих подход Го Цзужуна к адаптации народных мелодий. Так в своей фортепианной музыке Го Цзужун неоднократно использовал народную песню Западной фуцзяньской хакка горные песни «Цветущий лукпорей»:



Пример 10: Западная фуцзяньская хакка горная песня «Цветущий лукпорей» (韭菜开花)

4. Распространены в западной части провинции Фуцзянь, представляют собой народные частушки, происходящие из регионов, населенных хакка.
5. Популярны в горных песнях северного Фуцзяня, в непосредственной близости к провинциям Цзянси и Чжэцзян, они аккумулировали особенности вокального интонирования, характерного для всех трех провинций.
6. Эти песни относятся к категории народных песен Миннань и в основном распространены во внутренних горных районах, причем большинство из них связано с трудом. Примерами могут служить песни о сборе чая и песни о призыве волонеров.
7. См данный пример: [https://www.ktv8.com/mobile/75788\\_1.html](https://www.ktv8.com/mobile/75788_1.html)

Мелодия этой песни в обработанном виде повторяется несколько раз в различных инструментальных частях Четвертого фортепианного концерта.



Пример 11: Го Цзужун: 4 концерт для фортепиано с оркестром, 1 часть, такты: 1–4, партия валторны.



Пример 12: Го Цзужун: 4 концерт для фортепиано с оркестром, 1 часть, такты: 53–56, партия кларнета



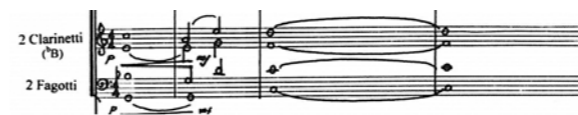
Пример 13: Го Цзужун: 4 концерт для фортепиано с оркестром, 1 часть, такты: 117–121, партия фагота.

Интересен метод, которым пользуется композитор в работе над исходным тематическим материалом. Его секрет он приоткрывает сам: «Четыре ноты «До Ля Ми Ре» — самая суть мелодий народных песен северного Фуцзяня — стали темой третьей части моего Второго фортепианного концерта!» [3, с. 171]. То есть путь к созданию обобщенного образа народных мелодий лежит через анализ их опорных интонационных основ, которые «инкрустируются» в авторские темы, обеспечивая им национальный колорит звучания. В качестве примера приведем работу композитора над северными фуцзяньскими горными песнями. В результате их анализа, были выявлены опорные тоны — ля, до, ми, ре — комбинаторика которых легла в основу ключевых мотивов разных сочинений композитора. То есть Го Цзужун не прямо копировал мелодии, а создавал свои собственные тематические комплексы, пронизанные характерным стилем народных песен северного Фуцзяня.

Обратимся к народной песне Северного Фуцзяня «Оживленный праздник лодок-драконов», демонстрирующую главенство указанных опорных тонов (см. пример 14) и сопоставим с образцами тем из Второго фортепианного концерта (см. примеры 15, 16).



Пример 14: Северная фуцзяньская горная песня «Оживленный праздник лодок-драконов» [6, с. 1054]



Пример 15: Го Цзужун: 2 концерт для фортепиано с оркестром, 3 часть, такты: 1–4, партия кларнета.



Пример 16: Го Цзужун: 2 концерт для фортепиано с оркестром, 3 часть, такты: 190–194, партии кларнет и валторны.

Итак, благодаря сопоставительному анализу, удалось выявить, что с целью достижения национального колорита звучания тематического материала фортепианных концертов, Го Цзужун применяет метод адаптации. Он основан не на точном цитировании тем фуцзяньской оперы или фольклорного песенного материала, а на полученной аналитическим путем «матрице» ключевых интонаций, которые становятся опорными во вновь создаваемом композитором тематическом материале.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Вэй, Яочжэнь. Анализ особенностей фортепианных аранжировок китайских народных песен: на примере народных песен северного Шэньси // Журнал Хуайбэйский педагогический университет (издание по философии и социальным наукам). — 2017. — № (05). — С. 137–140. — «中国民歌钢琴改编曲创作特征探析 — 以陕北民歌为例» — 淮北师范大学学报(哲学社会科学版), 魏耀珍, 2017(05), 137–140页.
2. Гнесин М. И. Начальный курс практической композиции. — М., 1962.
3. Линь, Даокань и Чжэн, Чанлинь. Странствия музыки. — Харбин: Издательство аудиовизуальных материалов провинции Хэйлунцзян, 2007. — 304 с. — «音乐的徘徊» — 哈尔滨: 黑龙江文化电子音像出版社·林道侃·郑长林·2007, 304页.
4. Линь, Янь. Первоначальное исследование искусства Фуцзяньской оперы. Магистерская диссертация. — Сямэньский университет, 2001. — 67 с. — «闽剧艺术初探» — 厦门大学硕士论文, 李艳, 2001, — 67页.
5. Лю, Иннань. Преломление специфики региональных культур в фортепианном творчестве китайских композиторов XX–XXI веков: дис. канд. искусствоведения: 5.10.3. — СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2025. — 211 с.
6. Сборник китайских народных песен под ред. Кэ Ган (часть — город Фуцзянь) (I и II тома). — Пекин: Центр ISBN Китая, 1996. — 1474 с. — «中国民间歌曲集·福建卷(上、下)» — 北京: 中国ISBN中心出版·编辑委员会·1996·1474页.
7. Чжан, Данин. Применение элементов народной музыки в фортепианных композициях Го Цзужуна // Исследования в области учебных программ. — 2019. — № 7. — С. 201–202. — «民间音乐因素在郭祖荣钢琴音乐创作中的运用» — 课程教育研究, 张丹宁, 2019(07), 201–202页.
8. Чжэн, Сябин. Включение элементов народной музыки провинции Фуцзянь в фортепианные композиции Го Цзужуна. Магистерская диссертация. — Фуцзяньский педагогический университет, 2006. — 49 с. — «福建民间音乐因素在郭祖荣钢琴音乐创作中的运用» — 福建师范大学硕士论文·郑夏冰·2006, — 49页.
9. Энциклопедия китайской оперы (часть Фуцзянь) / [ред. Лю Чуньшу]. — Гонконг: Китайское художественное издательство, 1993. — 759 с. — «中国戏曲志(福建卷)» — 中国艺术出版社出版, 编辑委员会, 1993, 759页.