

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису**

УДК 784.087.68(510):[7.01:111.1]

Цзян Шаньюй

ДИСЕРТАЦІЯ

**ОНТОСЕМАНТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ
ХОРОВОЇ МУЗИКИ КИТАЮ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів

інших авторів мають посилання

на відповідне джерело

**Науковий керівник:
Шаповалова Людмила Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор**

Харків – 2026

АНОТАЦІЯ

Цзян Шаньюй. Онтосемантична концепція хорової музики Китаю. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»). Міністерство культури України. Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. Харків, 2026.

Дисертацію присвячено обґрунтуванню онтосемантичної концепції хорового мистецтва через аналіз філософської дихотомії «природа – людина». Актуальність теми полягає у відрефлексованій невизначеності відносин людини з природою як предмету композиторської рефлексії (по-перше), що мотивує до оновлення методології хорознавства сучасного Китаю (по-друге) на ґрунті вивчення європейського досвіду «мислити природу» засобами хороспіву. Хоча окремі дослідники й зверталися до опису семантики природи (найчастіше через зв'язок засобів музичної виразності з програмністю), втім на сьогодні в музикознавстві не існує цілісного бачення семіотики природи як методологічної проблеми, що має практичне значення для виконавців. *Матеріалом дисертації* слугують більше 20 хорових зразків композиторської інтерпретації образів природи (буття, що означається), втіленої китайськими митцями засобами хороспіву (твір як система знаків означення) і відтвореної в діяльності хорових колективів.

Онтосемантичний підхід не відмінняє традиційних методик аналізу (жанру, форми, стилю), втім на їх основі з'ясовує єдність сонологічної та знакової природи хороспіву. Саме «онтос» – буття звуку – через «sonos», який містить «logos» (сенси) об'єктивує закон єдності (взаємооберненості) мовностильового мислення творця музики та когнітивно-асоційованого сприймання/розуміння твору іншими учасниками музичної комунікації. Авторка (як диригент та хористка) прагне віднайти «вічні» сенси відносин

людини та природи на підставі наукового моделювання досвіду національно-стильової презентації образів природи в китайській хоровій музиці.

Мета дослідження – виявити специфіку втілення образів природи в хоровій творчості китайських композиторів у єдності жанрово-виконавської поетики, онтології та семіотики музики.

Методологія дослідження образів природи в хоровій культурі Китаю поєднує історичний, онтологічний, семантичний (як складову семіотичного), герменевтичний і системний підходи, які разом з жанрово-стильовим, функціонально-структурним, хорознавчим аналізом складають міждисциплінарну концептосферу новітнього музикознавства.

Теоретична база спирається на праці провідних китайських та українських вчених, що презентують фундаментальні напрями науки: історію і теорію хорознавства; філософію культури, теорії музичної мови і мислення, символу, жанру/стилю в хоровій музиці.

Новизна отриманих результатів. У музикознавстві вперше: виявлено специфіку втілення образів природи у хоровій музиці в онтологічній єдності логосу і соносу, філософії та хороспіву;

- з'ясовано філософський та культур-антропологічний концепти стильової системи хорової творчості митців Китаю, яка забезпечує самобутність китайської картини світу і засади національного пантеїзму;

розроблено онтосемантичну концепцію хорової музики китайських композиторів через пошук усталених мовностильових компонентів інтонаційного мислення в сфері звуконаслідування природі (звукопису);

- уведені в науковий обіг корпус маловідомих творів китайських композиторів у жанрі хорової мініатюри,

- визначено онтологічні параметри хорового звукопису, укорінених в мовностильовому мисленні митців, що мають бути транзитивними виконанню (слово, простір, час);

- з'ясовано роль асоціативності в комунікативних процесах. Отже, хорова онтосемантика – це сукупність знаків-індексів, механізм музичної символізації поетичного образу в хоровій музиці як національної емблеми культури Китаю.

Структура роботи містить Анотації, Вступ, два розділи, Висновки, Список використаних джерел і Додатки.

Розділ 1 **«Онтологія як вчення про буття звуку (співу)»** складається з трьох підрозділів. Так, у підрозділі 1.1 *«Природа і людина. Символізм Дао: від музики природи до хороспіву»* з'ясовано фундаментальні концепти давньокитайської філософії та поезії, що впливають на сучасне розуміння природи як об'єкту композиторської рефлексії. Об'єднуючим носієм ідеї онтологічної укоріненості природи і людини є Дао (Шлях-Зустріч), що актуалізує розгортання безмежності буття. Музика природи, її звуки, закарбовані у витончену й земну поезію, в хоровій музиці через інтонаційно-образний символізм китайського пантеїстичного мислення набуває досконалого звучання. Пантеїстичний хороспів стає подвоєною складовою шляху уподоблення Дао і одночасно новою культурною парадигмою *людиноцентризму*, що оспівує вільну людину. (Ця ідея з урахуванням різної міри її проявів розкрита в есеях Розділу 2, присвячених китайським творам.

Підрозділ 1.2 *«Онтологічні параметри звукотворчості в картезіанській картині світу»* містить загальний огляд яскравих прикладів втілення образів природи в європейській традиції. Дихотомія «природа – людина» – одна з фундаментальних тем композиторської рефлексії, що сформувалася в музичній культурі новоєвропейської доби. У жанрах опери (французька опера-пастораль), ораторії (Й. Гайдн), оркестрової музики (А. Вівальді, Л. Бетховен, А. Брукнер) акцент робиться на «внутрішній людині», яка споглядає оточуючий світ очима серця. Європейській психоментальності відповідає рефлексія на природу як переживання: через акт творчої волі митець перетворює своє бачення природи на нову духовну реальність.

У підрозділі 1.3 «Хоровий спів як емблема національної культури. Онтогоризонт “global – local”» урівноважено погляди на взаємодію двох тенденцій хороспіву: доцентрову – на першому етапі формування (30 – 80-ті роки XX ст.) і відцентрову – на зрілому (від 90-х років XX століття до нині). Онтосемантичний аналіз виявив, що сучасна китайська музика закарбувала новий міжкультурний художній синтез – національної музичної інтонації (мелосу, ладового ритму) та європейської традиції багатоголосся (поліфонії). Наводяться приклади хорових композицій з репертуару провідних колективів країни, присвячених природним явищам, що уособлюють китайську картину світу. Унаочнено «точку перетину» різних митців у втіленні образів природи: рефлексія митця, спосіб світобачення в єдності з поетичним прообразом не копіює його, але й примножує іншими, не притаманними національним архетипам, смислами.

Хорова музика не лише увібрала у себе багатогранність філософської традиції давнього Китаю, але й навчилася відтворювати психологію сучасної людини. В умовах глобального світу тема природи постає чимось більшим, ніж одне з давніх джерел мистецького натхнення. Хороспів – емблема національної культури Китаю. Зроблено висновок про зміну світоглядної парадигми хорової творчості китайських митців XX століття, що зумовила методологічний поворот в бік семіотики природи. Тому до жанрово-стильового і хорознавчого методів під «дахом» інтерпретології додано дискурс онтологічного семіозису.

У Розділі 2 «Семіотика природи: композиторська інтерпретація, виконавська аналітика; спроба типології» надані зразки онтосемантичного аналізу хорових мініатюр. Розкрито дослідницьку герменевтику як процес образів природи перевтілення природного звуку в хороспів на 3-х рівнях буття твору: «звук (поняття) – образ (природа) – творча дія» (музика, спів).

Підрозділ 2.1 «*Подвійна оптика китайського пантеїзму*» містить аналітичні нариси творів відповідної тематики під егідою розмаїття її композиторського втілення та виконавського прочитання (у відповідних пунктах).

Підрозділ 2.2 «*Китайська картина світу*» виконує функцію жанрового узагальнення щодо обґрунтування ролі звукопису в хоровій традиції. Йдеться про хронотоп як онтосемантичний параметр інтерпретації теми «природа – людина» в жанрі хорового циклу, ораторії. Виявлено, що «зняття» дихотомії «людина – природа» в хорових зразках Цю Сісянь і Цай Юй Вена. досягається шляхом антропологізації образів природи. Для китайської Я-свідомості природа – джерело медитації: слухач не тільки зустрічає емоційний відгук, а й досягає духовного стану «дзен» (ці випадки визначені як «печаль від чар краси», «мудрість через споглядання Дао»).

При дослідженні онтосемантичних параметрів хорових творів виявилось, що концепт природи в китайській національній парадигмі є не менш значущим, ніж в європейських жанрах. Більш того, в хоровій традиції Китаю природа і спів, присутність музики природи перевищує онтологічний горизонт європейського хороспіву (принаймні, в проаналізованих обробках та оригінальних творах китайських митців), оскільки входить в структуру Буття як символізм Дао. Європейська хорова культура, маючи в онтогенезі зв'язок з християнським світобаченням, у наступні періоди (вершинні для світської хорової практики XX ст.) втрачає концепт Віри. Отже, у Розділі 2 розкрито багатство образів природи в хоровій музиці Китаю. Пантеїстична семантика проаналізованих творів є дуже різноманітною, однак вочевидь присутня й мовностильова спільність її трактування в якості національної емблеми; наприклад, як уособлення:

- ландшафтів рідної землі, духовного зв'язку з нею («Пастораль» Цюй Сісянь);

- нічного світила («Зійшов місяць» Цай Юй Вена) в якості референції любовної лірики;
- флора – численні назви дерев та квітів як знаки ностальгії за минущою красою буття («Кульбаби усміхаються на осінньому вітрі» Дай Юйву);
- фауна як патріотичні емблема («Лошадки»);
- пори року (зима, весна, картини літа та осінь).

Чотири стихії — земля, вода, повітря і вогонь — належать до найдавніших універсальних образів світової культури. У міфології, філософії, літературі та мистецтві вони часто слугують першоелементами природи, первинними моделями осмислення світу людиною. Їх можна розглядати як символи художнього відображення природних явищ, циклічності буття, що увиразнюють народження, розквіт і згасання життя не лише природи, а й людини. Наприклад, пори року: весна – вода (танення снігу, струмки), повітря (вітер, пташиний спів); літо – земля (родючість), сонячний вогонь; осінь – земля як символ урожаю та зрілості; зима — вода у стані снігу, льоду, повітря як образ холоду й заметілі. У музиці стихії слугують маркерами життя людини як паралельний світ її роздумів і переживань. Пастораль – ще один типологічний вимір дихотомії «природа – людина» в хоровій музиці Китаю, як паралель до європейської моделі світовідчуття. Якщо «Пастораль» Цюй Сісянь – макрокосм, картина земного раю, то «Зійшов місяць» Цай Юй Вена – зразок мікрокосму, індивідуальна медитація, модус споглядання. Усі твори репрезентували образ «внутрішньої людини» (мікрокосму) в хоровому суголоссі (макрокосмі). Це надважливо для виконавської інтерпретації творів: пантеїзм, наче камертон, задає емоційну тональність, впливає на виконавську поетику (звуковедення, артикуляція, динаміки).

У **Висновках** узагальнено позиції онтосемантичної концепції в різних наукових дискурсах.

Філософський дискурс. Досягнення гармонії з природою є ідеалом самоздійсненості людини на Шляху зустрічі з Дао, що пояснює домінування в традиційній музиці Китаю модусу споглядальності, а у китайській хоровій мініатюрі – звуконаслідування стихіям природи. Ментальний психотип – показ буття людини начебто на землі, але в ідеалізованому вигляді, в якому зовнішні картини реальності не «замутнені» особистими почуттями, які начебто є присутніми, але не на першому плані. В музиці образи природи (буття) унаочнюються як її символи, завдячуючи віднайденому чуйним слухом композитора добору мовностильового комплексу, що повторюється і впізнається в різних жанрово-стилістичних умовах. Отже, митець засобами хорового письма встановлює («породжує») систему знаків-індексів, що уособлює звуконаслідування в розмаїтті їх форм і сприймається слухачами в якості атефакта (мистецької природи, умовної, але реально втіленої в живому хоровому звучанні) – означення того, як звучить природа.

Вирізнено (умовно) дві моделі відносин людини з природою. Перша з них – *детермінована* «Зустріч-Шлях» («холодний тип») характеризується наявністю діалектичних зв'язків поезії та музики: циклічністю віршованих повторів, логіко-орієнтованим детермінізмом сюжету; лаконізм виглядає як закінченість образу; вихідна тема-зерно (*initio*), як правило, задає темпоритм виконавської форми і керує фактурно-тембровим розвитком.

Друга модель – *ризоматична* («гарячий тип»): це неструктурована, неспрогнозована дійсність, яка має властивості незакінченості, високого напруження, глибинної асиметричності. Принципово відсутні стійка раціональність, послідовність, передбачуваність подій – якості, що завжди маніфестували референції європейської музики в значенні «образ-Логос (порядок, лад)». Ця модель Зустрічі вкрай заохочує слухача у «домальовуванні» нових сенсів твору асоціативними «шлейфами» особистої рефлексії на звучний світ хороспіву. Суб'єкт сприймання хорового звукопису (як аналога природи) перевтілюється у небайдужого споглядальника, що

важливо розуміти виконавцям і диригенту хору. В проаналізованих зразках цей принцип розкриває метафора «бачити природу очима серця».

Культур-антропологічний дискурс. Філософія споглядання, закарбована в китайській хоровій музиці на глибинному рівні, посідає більш високий щабель духовного пізнання світу, у порівнянні з європейським процесом, зокрема в натурфілософській моделі XVIII – XIX століть. Динаміку відображення природи у складі картини світу (картезіанської або китайської) простежено на ґрунті взаємодії психоментального та мовностильового вираження хорового твору. Якщо перший залежить від міфопоетики, що уособлює вербальні образи-архетипи національної культури, то другий – інтонується засобами хороспіву: звукові комплекси, повторюючись, складають психоментальні коди семіотики буття природи. І цей глибинний механізм не залежить від національності: він є універсальним увиразненням онтології творчості *homo cantor* як знак глобалізації.

Методологічний дискурс. Для аналізу проявів пантеїзму в китайській хоровій традиції в дисертації адаптовано онтосемантичний метод, в якому об'єднуються світоглядні й змістовно-структурні знаки присутності «музики природних явищ». Йдеться про два культур-антропологічні виміри, виявлені на матеріалі хорової творчості китайських митців. В обох випадках – єдність буття природи і людини (її репрезентує «пастораль», що не випадково має спільну назву з класичним жанром новоєвропейського образотворчого мистецтва. У китайській версії – це Шлях-Зустріч (Дао), єдність людини і Неба. Другий вимір – людиноцентричний – зосереджений на спогляданні навколишньої природи як ідеального буття. Людина воліє досягнути себе, віддати себе природному світу, однак не досягає гармонії.

Онтосемантика китайського хорового мистецтва розкривається перед європейським слухачем через сприйняття символізму Дао як філософії життя і водночас естетики краси сонорного звучання хороспіву. Йдеться про збереження природи колективного хороспіву та його збагачення засобами

багатоголосся, гармонічного синтезу китайського мелосу і тонально-функціонального мислення. Як наслідок, набутий антропоцентризм інтерпретації природи митцями Китаю підсилює і збагачує усталений архетип національної культури Китаю – відчуття божественної гармонії світу, в якій людина є часткою, а не антагоністом. Якщо європейський культурний хронотоп пасторалі сформував поетику ідеального буття людини у світлі поклоніння природі, то китайська поетика хорової мініатюри а *carpella* зорієнтована на філософію споглядання (шлях Дао) як базовий концепт життєвої поведінки, водночас увиразнюючи тонкий ліризм, гармонію відчуттів, баланс внутрішнього/зовнішнього філософії антропоцентризму.

Жанровий вимір онтологічної концепції китайської хорової музики окреслено формами концертної практики: мініатюра а *carpella*, хоровий цикл, ораторія. В них простежено взаємовпливи європейського і китайського модусів (переживання-споглядання). Втілення образів природи ґрунтується на традиційних цінностях китайської культури (природність, самоплинність буття, єдність Неба і людини), відповідно до яких людина мислиться органічною часткою космосу. Це виявляється через картинність, споглядальність, тонкий звукопис, тяжіння до медитативності; водночас сприймання пантеїстичних образів просякнuto відвертим людиноцентризмом. У хороспіву вони набувають онтологічного статусу світовідчуття, внутрішнього самопізнання та духовної самоздійсненості. Музичне втілення цих образів реалізується засобами тембрової диференціації хорової фактури, звуконаслідувальних вокальних прийомів, гнучкої динаміки й вокальної кантилени, що створює ефект «дихання» звукового пленеру. Наприклад, для Лінь Хуа семантика природи є онтологічно укоріненою єдністю з людиною. Онтологічні параметри (слово-часопростір-смысл) закарбовані в художньому мисленні автора, згідно якому він «портретує» національний образ.

Втілення образів природи в китайській хоровій мініатюрі відображає притаманну китайській культурній свідомості органічну єдність людини і

світу; природне середовище постає простором духовного самопізнання та внутрішньої гармонії людини, яка співає (*homo cantor*).

Диференціація розмаїття звуконаслідування природних явищ («музика природи») засвідчила наявність системи концептів її наукової рефлексії. Їх зміст і складає онтологію хорового мистецтва Китаю. Найбільш поширеними є програмні назви, запозичені з давньокитайської поезії. Звуко-поетична референція в хорових творах китайських митців відбувається за рахунок архетипів, що «портретують» пори року, світила, флору та фауну («сніжинка», «рідна земля», озеро, гори, «кульбаби всміхаються», «місяць зійшов», «зозуля кує»). Пантеїстична семантика проаналізованих творів є дуже різноманітною, однак вочевидь присутня й мовностильова спільність її трактування в якості національної емблеми; наприклад, як уособлення:

- ландшафтів рідної землі, духовного зв'язку з нею («Пастораль» Цюй Сісянь);
- нічного світила («Зійшов місяць» Цай Юй Вена) в якості референції любовної лірики;
- флора – образи поширених дерев та квітів як знаки ностальгії за минущою красою буття («Кульбаби усміхаються на осінньому вітрі» Дай Юйву);
- фауна як знаки рідної землі, патріотичні емблеми тварин, птахів («Гуси», «Вісім жовтих скакунів»);
- пори року (зима, весна, картини літа та осінь).

Онтосонологічна природа китайського співу не є унікальною, а скоріше, психоментальною, отже, людиноцентричною. Складовими онтологічної концепції хорової музики Китаю, яку творять талановиті композитори для численних хорових колективів, є філософія, онтологія, семіотика та жанрова поетика образів природи, які разом розкривають специфіку і неповторність китайської картини світу.

Наголошується роль національної китайської мови – онтосеміозису (стильомислення), яку слід глибоко розуміти музики і відтворювати диригенту, співакам-хористам в процесі виконання через:

- засвоєння сонологічної концепції європейського багатоголосся (при збереженні національного мелосу, ритму і ладової основи);
- відмову від ілюстративності на користь глибинному споглядально-поетичному антропоцентризму;
- символізацію музичної мови на ґрунті створення авторських мовностильових комплексів;
- типологізацію різних проявів хорового звукопису: від знаків-індексів в пасторалі (звуконаслідування) – до філософського споглядання.

Онтосемантична концепція хорової творчості китайських композиторів будується на засадах китайського пантеїзму завдяки: *збереженню* національного мовностильового комплексу в умовах багатоголосся (від гомофонно-акордового стилю до поліфонії пластів); *підсиленню* ролі міфо-поетичного символізму вербального тексту; інтеграції в європейську систему тонального мислення; *засвоєнню* функціональної музичної форми; *домінуванню* «драматургії споглядання», відмінної від європейської медитації, хоча через виконавську інтерпретацію може сприйматися як наближена до психології переживання.

Таким чином, онтосемантичний підхід до пізнання специфіки втілення китайського пантеїзму («музики природи») в хоровій культурі є надважливим методологічним «ключем» до явленості природи (як Буття) в структурі звучного хорового твору (=вторинної природи). Онтологізм полягає в універсальній природі хорового співу. Хорова семіотика підкорена креативним мисленням митця і лише *post scriptum* закріплюється завдяки виконавським презентаціям творів в репертуарі провідних колективів, поширюється в самосвідомості масового споживача, поступово

трансформуючись у відрефлексований продукт когніції (наукова концептуалізація).

Ключові слова: сучасне хорове виконавство, хор, спів а cappella, композиторська творчість, образи природи, хорове письмо, музичний текст, твір, аналіз, онтологія, музичний жанр, стиль, тембр, фактура, звук, артикуляція, фразування, символ, інтерпретація, драматургічні функції хору, диригент, постмодернізм.

ANNOTATION

Jiang Shanyu. Ontosemantic concept of Chinese choral music. Qualification scientific work on the rights of the manuscript. Dissertation for acquiring the degree of Doctor of Philosophy on specialty 025 – Musical Art (02 – Culture and Art). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture Ukraine, Kharkiv, 2026.

The dissertation is devoted to the substantiation of the ontosemantic concept of choral art through the analysis of the philosophical dichotomy "nature – human". The relevance of the topic lies in the reflected uncertainty of the relationship between human and nature as a subject of composer's reflection (firstly), which motivates the renewal of the methodology of choral studies in modern China (secondly) on the basis of studying the European experience of "thinking about nature" through the means of choral singing. Although some researchers have turned to the description of the semantics of nature (most often through the connection of means of musical expressiveness with program quality), however, today in musicology there is no holistic vision of the semiotics of nature as a methodological problem that has practical significance for performers.

The material of the dissertation is 20 choral compositions as typical examples of the composer's interpretation of images of nature (being that is signified), embodied by Chinese artists by means of choral singing (the composition as a

system of signs of signification) and reproduced in the activities of choral groups (choral interpretation as an artefact).

The ontosemantic approach does not cancel traditional methods of analysis (genre, form, style), however, on their basis it clarifies the unity of the sonological and symbolic nature of choral singing. It is the "ontos" – the being of sound – through "sonos", which contains "logos" (meaning) that objectifies the law of unity (mutuality) of the linguistic-stylistic thinking of the music creator and the cognitive-associative perception/understanding of the composition by other participants in musical communication. Therefore, the author (as a conductor and chorister) seeks to find the "eternal" meanings of the relationship between human and nature based on scientific modelling of the experience of national-stylistic presentation of images of nature in Chinese choral music.

The **purpose of the study** is to identify the specifics of the embodiment of images of nature in the choral creative work of Chinese composers in the unity of genre-performance poetics, ontology and semiotics of music.

The **methodology** for studying images of nature in the choral culture of China combines historical, ontological, semantic (as a component of semiotic), hermeneutic and systemic approaches, which, together with genre-stylistic, functional-structural and choral analysis of musical creativity, constitute an interdisciplinary conceptual sphere of modern musicology.

The **theoretical basis of the study** is based on the works of leading Chinese and Ukrainian scientists who present the fundamental directions of the science of music: history and theory of choral studies; philosophy, culturology and theories of musical language and thinking, musical symbol, genre and style in choral music. A separate block is the theory of interpretation.

The **novelty of the obtained results**. For the first time in musicology:

- the specificity of the embodiment of images of nature in choral music in the ontological unity of logos and sonos, philosophy and choral singing has been revealed;

- the philosophical and cultural-anthropological concepts of the style system of choral creativity of Chinese artists have been clarified, which ensures the originality of the Chinese picture of the world and the principles of national pantheism;
- the ontosemantic concept of choral music of Chinese composers has been proposed through the search for established linguistic-stylistic components of intonational thinking in the field of sound imitation of nature (sound recording);
- a corpus of little-known compositions by Chinese composers in the genre of choral miniature for various performing ensembles has been introduced into the scientific circulation of Ukrainian musicology,
- the ontological parameters of choral sound recording, rooted in the linguistic-stylistic thinking of artists, which should be transitive to performance (word, space, time), have been determined;
- the role of associativity in the communicative processes of choral ontosemantics is clarified, which is revealed as a set of index signs, providing a mechanism for musical symbolization of poetic images;
- the typology of images of nature in Chinese choral music is outlined through the ontosemantics of choral singing as a national emblem of culture.

The **structure of the work** includes Annotation, Introduction, two Sections, Conclusion, the List of References and Appendices.

Section 1 “**Ontology as a doctrine of the existence of sound (singing)**” consists of three subsections, each of which performs its task in connection with the logic of the concept. Thus, in subsection 1.1 “Nature and human. Symbolism of Tao: from the music of nature to choral singing” the fundamental concepts of ancient Chinese philosophy and poetry have been clarified, which influence the modern understanding of nature as an object of composer’s reflection. The unifying carrier of the idea of the ontological rootedness of nature and human is the concept of Tao (the Way-the Meeting), which actualizes the deployment of the boundlessness of being through overcoming the physical limitations of human life.

The music of nature, its sounds, imprinted in refined and earthly poetry, in choral music through the intonation-figurative symbolism of Chinese pantheistic thinking acquires a perfect sounding. The pantheistic choral singing becomes a double component of the path of assimilation to Tao and at the same time a new cultural paradigm of anthropocentrism, which celebrates the free human. This idea, taking into account the varying degrees of its manifestations, is revealed in the choral compositions of Chinese artists in Section 2.

Subsection 1.2 **“Ontological parameters of sound creation in the Cartesian picture of the world”** contains a general overview of vivid examples of the embodiment of images of nature in the European tradition. The dichotomy “nature – human” is one of the fundamental themes of composer’s reflection, which was formed in the musical culture of the modern European era. In the genres of opera (French opera-pastoral), oratorio (J. Haydn), orchestral music (A. Vivaldi, L. Beethoven, A. Bruckner) the emphasis is on the “inner human”, who contemplates the surrounding world with the eyes of the heart. European mentality corresponds to reflection on nature as an experience: through an act of creative will, the artist transforms their vision of nature into a composition itself – a new spiritual reality (examples from the choral creative work of I. Shamo, T. Kravtsov, O. Shchetynsky).

In subsection 1.3 **“Choral singing as an emblem of national culture. The ontohorizon “global – local”**” the views on the interaction of two tendencies of choral singing are balanced: centripetal – at the first stage of formation (30s – 80s of the 20th century) and centrifugal – at the mature stage (from the 90s of the 20th century to the present). As the ontosemantic analysis revealed, the modern Chinese music has captured a new intercultural artistic synthesis – of national musical intonation (melos, mode rhythm) and the European tradition of polyphony. Examples of choral compositions from the repertoire of the country’s leading ensembles, dedicated to natural phenomena that personify the Chinese picture of the world, have been given. The “point of intersection” of different artists in the

embodiment of images of nature has been illustrated (even at the level of comparing national cultures): the composer's reflection, their way of seeing the world, recorded in the poetic original, not only copies it, but also multiplies it with other meanings not inherent in national archetypes.

It has been revealed that choral music has not only absorbed the multifaceted philosophical tradition of ancient China, but also learned to reproduce the psychology of modern human. Today, in the conditions of global culture, the theme of nature appears to be something more than one of the ancient sources of artistic reflection, and choral singing is an emblem of the national culture of China.

The conclusion is made about the change in the worldview paradigm of choral creativity of Chinese artists of the 20th century, which led to a methodological turn in musicology when studying the semiotics of nature as a separate onto-semantic "branch" of the genre "tree" of music. Therefore, the discourse of ontological semiosis is added to the genre-stylistic and choral methods under the "roof" of interpretology.

In Section 2 **“Semiotics of nature: composer’s interpretation, performance analytics; an attempt at typology”** examples of ontosemantic analysis of vivid examples of choral miniatures are provided. Research hermeneutics is revealed as a process of images of nature, the transformation of natural sound into choral singing at three levels of ontological unity of a choral composition that sounds:

“sound (concept) – image (nature) – creative action” (music, singing).

Subsection 2.1 **“Double optics of Chinese pantheism”** contains extensive analytical sketches of composition of the corresponding subject under the auspices of various typological signs of its composer’s embodiment and performance reading.

Subsection 2.2 **“Chinese picture of the world”** performs the function of genre generalization in substantiating the role of sound recording in the choral tradition. It is about the chronotope as an ontosemantic parameter of the

composer's interpretation of the theme "nature – human" in the genre of the choral cycle and oratorio. It has been revealed that the "removal" of the dichotomy "human – nature" in the choral samples of Qiu Xixian and Cai Yu Wen. is achieved through the anthropologization of images of nature. For the Chinese self-consciousness, nature is a source of meditation: the listener not only encounters an emotional response, but also achieves the spiritual state of "Zen" (these cases receive metaphorical emblematics: "sadness from the charm of beauty", "wisdom through contemplation of Tao").

When studying the ontosemantic parameters of choral music, it has turned out that the concept of nature in the Chinese national paradigm is no less significant, both in small and large genres. Moreover, in the choral tradition of China, nature and singing, the presence of the music of nature exceeds the ontological horizon of European choral singing (at least in the analysed arrangements and original compositions of Chinese artists), since it is included in the structure of Being as the symbolism of Tao. European choral culture, having a connection with the Christian worldview in its ontogenesis, in the following periods (the peak for secular choral practice of the 20th century) loses the concept of Faith. Thus, Section 2 reveals the wealth of images of nature in Chinese choral music.

The four elements – earth, water, air and fire – belong to the oldest universal images of world culture. In mythology, philosophy, literature and art, they often serve as the **primary elements of nature**, that is, primary models of human understanding of the world. In this sense, they can be considered as archetypal principles of the artistic depiction of natural phenomena. However, the seasons themselves are capable of personifying another archetype – the cyclical nature of existence, which symbolizes the birth, flowering, maturity, and fading away of life not only of nature, but also its permanent connection with human.

If the elements are archetypal natural primary elements, then the seasons for choral sound recording appear as archetypal models of the natural cycle. In music, the elements can serve as symbolic markers of human life as a parallel world of their spiritual experiences and reflections. In the musical embodiment of natural themes, the seasons are often interpreted through the archetypal symbolism of the four elements, which personify different states and manifestations of the natural world. The four elements (earth, water, air, fire) can be considered as archetypal images of nature, through the prism of which music reveals pictures of the cyclical processes of existence – the seasons. For example: spring – water (melting snow, streams), air (wind, birdsong); summer – earth (fertility), solar fire; autumn – earth as a symbol of harvest and maturity; winter – water in the state of snow, ice, air as an image of cold and blizzard.

Another typological dimension of the dichotomy “nature – human” in Chinese choral music, as a metaphysical parallel to the European model of worldview. If Qu Xixian’s “Pastoral” is a macrocosm, a picture of an earthly paradise, then Cai Yu Wen’s “Moon Rise” is a sample of a microcosm, an individual meditation, a mode of contemplation. All compositions represented the image of the “inner human” (microcosm) in the choral polyphony (macrocosm). This is extremely important for the performing interpretation of the compositions: pantheism, like a tuning fork, provides a guide to adequate emotion, influences the selection of means of vocal and choral expressiveness (sound management, articulation, dynamics).

The Conclusions summarize the positions of the ontosemantic concept in various scientific discourses.

Philosophical discourse. Achieving harmony with nature is the ideal of human self-realization on the Path of meeting with Tao, which explains the dominance of the contemplative mode in traditional Chinese music, and in Chinese choral miniature – sound imitation of the elements of nature. Mental psych type – a display of human existence as if on earth, but in an idealized

form, in which external pictures of reality are not "clouded" by personal feelings, which are supposedly present, but not in the foreground. In music, images of nature (existence) are visualized as its symbols, owing to the composer's sensitive ear, the selection of a linguistic-stylistic complex, which is repeated and recognizable in various genre-stylistic conditions. Thus, by means of choral writing, the artist establishes ("generates") a system of index signs that personifies onomatopoeia in its variety of forms and is perceived by listeners as an artefact (of artistic nature, conventional, but actually embodied in live choral sounding) – a definition of how nature sounds.

Two models of human relations with nature are (conditionally) distinguished. The first of them, the deterministic "the Meeting-the Way" ("cold type"), is characterised by the presence of dialectical connections between poetry and music: the cyclical nature of poetic repetitions, the logically-oriented determinism of the plot; laconicism looks like the completeness of the image; the initial theme-grain (*initio*), as a rule, sets the tempo-rhythm of the performance form and controls the texture-timbre development.

The second model is the rhizomatic the Meeting-the Way ("hot type"): this is an unstructured, unpredictable reality, which has the properties of incompleteness, high tension, and deep asymmetry. There is fundamentally no stable rationality, consistency, or predictability of events – qualities that have always manifested the references of European music in the meaning of "image-Logos (order, system)". This model of the Meeting highly encourages the listener to "finish" the new meanings of the composition with associative "trains" of personal reflection on the sound world of choral singing. The subject of perception of the choral sound recording (as an analogue of nature) is transformed into an indifferent contemplator, which is important for the performers and the choir conductor to understand. In the analysed samples, this principle is revealed by the metaphor "seeing nature with the eyes of the heart."

Cultural-anthropological discourse. The philosophy of contemplation, imprinted in Chinese choral music at a deep level, occupies a higher level of spiritual cognition of the world, in comparison with the European process, in particular in the model of natural philosophical pantheism, widespread in the compositions of the 18th – 19th centuries. The dynamics of the reflection of nature in the composition of the picture of the world (Cartesian or Chinese) is traced on the basis of the interaction of the psych mental and linguistic-stylistic expression of the choral composition. If the first depends on mythopoetic thinking, which personifies verbal images-archetypes of national culture, then the second is intoned in choral language, as a sound recording, a composer's interpretation of the existence of nature. Its sound reproduces organized sound complexes, which, repeating, constitute the psych mental codes of the semiotics of the **existence of nature**. And this deep mechanism, revealed through ontosemantic analysis, does not depend on nationality: it is a universal global expression of the ontology of homo cantor creativity.

Methodological discourse. To analyse the manifestations of pantheism in the Chinese choral tradition, the dissertation adapts the ontosemantic method, which combines worldview and content-structural signs of the presence of the “music of natural phenomena”. We talk about two cultural-anthropological dimensions revealed in the material of the choral creativity of Chinese artists. In both cases, the unity of the existence of nature and human (it is represented by the “pastoral”, which not coincidentally has a common name with the classical genre of European fine art of the 17th-18th centuries). In the Chinese version, it is the the Way-the Meeting (Tao), the unity of human and Heaven. The second dimension – anthropocentric – is focused on the contemplation of the surrounding nature as an ideal existence. Human prefers to comprehend themselves, to give themselves to the natural world, but does **not** achieve harmony.

The ontological principles of the composer's thinking include:

- the symbolization of musical language, based on the unity of poetry and choral poetics (polyphony, metro-rhythmic and timbre complementarity);
- the dominance of index signs that create a sound space through sound-imitation techniques by means of choral singing;
- the linear nature of choral writing and the related polyphonization of texture characterize time and space as a dual plan: the existence of nature (landscape) and the presence of human (contemplation, experience).

The ontosemantics of Chinese art is revealed to the European listener through the concept of nature (the Way-the Meeting), the perception of Tao as a philosophy of life and at the same time an aesthetic paradigm – the beauty of the sonorous sound of choral singing. It is about preserving the nature of collective choral singing and its enhancement by means of polyphonic texture, mode-harmonic synthesis of Chinese melos and tonal-functional thinking. As a result, the acquired anthropocentrism of the composer's interpretation of nature strengthens and enriches the established archetype of the national culture of China – a sense of the divine harmony of the world, in which human is a part, not an antagonist. If the European cultural chronotope of pastorals formed the poetics of the ideal existence of human in the realm of nature in the light of worship, admiration, and deification, then the Chinese poetics of a capella choral miniature is oriented towards the philosophy of contemplation as the basic concept of life behaviour in its orientation towards Tao, while at the same time expressing subtle lyricism, harmony of feelings, and the balance of the internal and external forms of anthropocentrism.

The genre dimension of the ontological concept of Chinese choral music is outlined by the two most popular forms of concert practice: a cappella miniature and oratorio. They trace the mutual influences of the European and Chinese modes (experience – contemplation). The embodiment of images of nature in Chinese choral miniature is based on traditional worldview values of culture: naturalness, self-fluidity of being, unity of Heaven and human), according to which human is

thought of as an organic part of the cosmos. In choral music, this is manifested through picturesqueness, contemplativeness, subtle sound recording, a tendency to meditateness, and at the same time the perception of these images is imbued with frank anthropocentrism. In choral singing, such images acquire the ontological status of a worldview, becoming a form of inner self-cognition and spiritual self-realization. The musical embodiment of these images is realized by means of timbre differentiation of the choral texture, onomatopoeic vocal techniques, flexible dynamics and vocal cantilena, which creates the effect of "breathing" of the sound plain air. Thus, for Lin Hua, the semantics of nature is an ontologically rooted unity with human. The pantheistic semantics of the analysed compositions is very diverse, but there is obviously a linguistic-stylistic commonality in its interpretation as a national **emblem** as a personification:

- landscapes of the native land, spiritual connection with it ("Pastoral" by Qu Xixian); night light ("The Moon Has Risen" by Cai Yu Wen) as a reference for love lyrics; flora – numerous names of trees and flowers as signs of nostalgia for the fleeting beauty of existence ("Dandelions Smile in the Autumn Wind" by Dai Yuwu); fauna of Chinese nature – patriotic emblems of strength; seasons (winter, spring waters, scenes of summer and autumn).

The ontological parameters of "word-space-time-meaning" are imprinted in his artistic thinking, and the author "portrays" the national image of culture using them.

Thus, the embodiment of images of nature in the Chinese choral miniature reflects the organic unity of human and the world inherent in the Chinese cultural consciousness; the natural environment becomes a space for spiritual self-cognition and inner harmony of the human who sings (*homo cantor*).

The differentiation of various forms of sound imitation of natural phenomena – "music of nature" – has shown the existence of a system of certain concepts of its scientific reflection. Their content constitutes the ontology of Chinese choral art. The most common are program names borrowed from ancient

Chinese poetry of the “golden age”. Sound-poetic reference in choral compositions of Chinese artists occurs at the expense of key words of the verbal series that “portray” the seasons, luminaries, flora and fauna (“snowflake”, “native land”, lake, mountains, “dandelions smile”, “the moon has risen”, “the cuckoo is calling”). We have reached a fundamental conclusion. The ontosonological nature of Chinese singing is not unique, but rather universal, psychomental, and therefore human-centric.

The stages of its ontogenesis (sacred monody – the transition to polyphony – autochthonous heterophony – tonal system – polyphony of the European model) are still awaiting their generalization in theoretical musicology.

The components of the ontological concept of Chinese choral music, which is created by talented composers for numerous choral groups of the PRC, are a philosophical and contemplative system, the ontology of choral singing, semiotics and genre poetics of images of nature, which together reveal the specificity and uniqueness of the Chinese picture of the world. The role of the national Chinese language – ontosemiosis (stylistic thinking) is emphasized, which should be deeply understood and taken into account by the performers of this music (the conductor, singers-choristers) and reproduced in the process of interpretation through:

- assimilation of the sonological concept of European polyphony (while preserving the national melos, rhythm and mode basis);
- rejection of illustrativeness in favour of a deep contemplative-poetic anthropocentrism;
- symbolization of musical language on the basis of the creation of authorial linguistic-stylistic complexes;
- typology of various manifestations of choral sound writing: from index signs in pastoral (onomatopoeia) to philosophical contemplation.

Thus, the ontosemantic concept of choral creativity of Chinese composers is built on the principles of **Chinese pantheism** due to:

- preservation of the national linguistic-stylistic complex in conditions of polyphony (from homophonic-chord style to layer polyphony);
- strengthening the role of myth-poetic symbolism of the verbal text;
- integration into the European system of tonal thinking;
- assimilation of functional musical form;
- dominance of the «dramaturgy of contemplation», different from European meditation, although through performance interpretation it can be perceived as close to the psychology of experience.

Thus, the ontosemantic approach to understanding the specifics of the embodiment of Chinese pantheism («music of nature») in choral culture has become an extremely important methodological «key» to interpreting the manifestation of nature (primary nature) in the structure of a choral composition that sounds (secondary nature). Ontology lies in the universal nature of choral singing for the author of music, performers, listeners/researchers. Musical semiotics is subject to the individual creative thinking of the artist, and only post scriptum is fixed owing to the performing presentations of compositions in the repertoire of collectives, spreads in the artistic consciousness of the mass consumer. Finally, transforming into a reflected product of cognition of the phenomenon (scientific model, concept).

Keywords: *modern choral performance, choir, a cappella singing, composer's creativity, images of nature, choral writing, musical text, composition, analysis, ontology, musical genre, style, timbre, texture, sound, articulation, phrasing, symbol, interpretation, dramatic functions of the choir, conductor, postmodernism.*

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Стаття, що індексується у міжнародній наукометричній базі Scopus:

1. Romaniuk, Iryna & Yastrub, Olena & Liu Dan & Shanyu, Jiang & Shchelkanova, Svitlana. (2025). Choral Singing as An “Emblem” of National Culture: Global or Local? (A Performative Response to The Question). *International Journal of Basic and Applied Sciences*. 14 (3). 26-33.
<https://doi.org/10.14419/sw5g9y57>
<https://www.sciencepubco.com/index.php/IJBAS/article/view/34226/18410>

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б), галузь «Музикознавство»

2. Шаньюй Цзян (2026). Лінь Хуа. «Опале листя, зав'ялі мрії»: пейзаж очима серця (онтологічні параметри звукопису в хоровій музиці). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. XLII (42) / ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 227-240.
<https://orcid.org/0000-0003-0860-0150>
3. Цзян, Шаньюй (2026). Образи природи як предмет композиторської рефлексії (на матеріалі хорової музики Китаю). *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 78, 212–225.
<https://doi.org/10.34064/khnum1-78.11>

ЗМІСТ

ВСТУП.....	28
РОЗДІЛ 1. Онтологія як вчення про буття звуку (співу)	
1.1 Природа і людина. Символізм Дао: від музики природи до хороспіву.....	36
1.2 Онтологічні параметри звукотворчості: картезіанська картина світу.....	65
1.3 Хоровий спів як емблема національної культури Китаю: «global – local».....	90
Висновок до Розділу 1.....	103
РОЗДІЛ 2. Семіотика природи: композиторська інтерпретація, виконавська аналітика; спроба типології.....	106
2.1 Подвійна оптика китайського пантеїзму.....	106
2.1.1 Ontos/sonos (музика природи).....	109
2.1.2 Ontos/logos.....	120
2.1.3 Ontos/homo animus.....	137
2.2 Китайська картина світу	153
Висновки до Розділу 2.....	168
ВИСНОВКИ.....	173
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	185
ДОДАТКИ.....	196

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Вивчення найкращих зразків хорової класики в репертуарі китайських музикантів, які навчаються в Україні, наближує національні традиції України та Китаю до діалогічної зустрічі культур двох країн, що постає фундаментом творчого спілкування професійних музикантів і широкої слухацької аудиторії. Цьому сприяє спільний онтогенез хорової музики, її історичні корені та жанрова природа мистецтва співу: це спілкування «від серця до серця», царина взаємодії форм та способів музичної комунікації від хорової пісні (мініатюри) – до великих жанрів концептуального спрямування (ораторії, хорового концерту, кантати, хорового циклу або сюїти, хорової симфонії).

Тема «природа та людини» належить до наскрізних у світовій культурі. Композиторська творчість митців Китаю – не виключення. Її багатовимірне втілення в різних жанрово-стильових контекстах складає глибинну традицію художньої інтерпретації пантеїстичних образів (зокрема, засобами хорового виконавства). Відомі композитори Лі Цюнь, Ван Фан Лян, Чень Юнь, Цюй Сисянь, Цай Юй Вен та багато інших блискуче розкрили виразові можливості хороспіву для втілення образів природи, сформувавши національну традицію інтерпретації китайської поезії та міфотворчості.

Тісний взаємозв'язок мистецтва та філософії, притаманний культурі ХХ століття, значною мірою зумовив стрімкий розвиток художніх напрямів творчої практики Китайської Народної Республіки. У глобальному вимірі осмислення природи набуває значення фундаментального чинника для формування художнього напрямку – *національного пантеїзму* та відповідних композиторських методів і виконавських засобів. Композитор, відтворюючи пантеїстичні образи за допомогою хорової виразності, закарбовує в своєму творі особливості духовного світу залежно від філософсько-естетичної позиції; від цього походить індивідуальний стиль мислення та система звукотворчості, притаманні його психо-ментальному генотипу та

національному самовираженню.

Попри значну увагу дослідників до теми втілення образів природи (назвемо її умовно «музичний звукопис», або «музика природи»), у сучасному мистецтвознавстві й досі не сформовано системне визначення явищам музичного звукопису, його структурно-семантичних параметрів і різновидів, дотичних до натурфілософії (пейзаж, марина, пори року та ін.). Складність аналізу музичного втілення образів природи зумовлена тим, що вони не функціонують як самостійний жанр, а, передусім, – як компонент художньої структури твору, яка, завдячуючи цьому концепту, виходить на більш високий духовний рівень пізнання Буття в його трансцендентальному вимірі.

Композиторська інтерпретація природи в новоєвропейському історичному хронотопі (XVII – XIX століть) здебільшого «прив'язана» до програмного задуму художнього твору, є додатковим позамузичним поясненням змісту музики (поетичною назвою, авторським коментарем).

Слухацьке сприйняття образів природи в музичному виконанні, в свою чергу, не обходиться без інтермодальних впливів інших видів культурної взаємодії (насамперед, поезії, танцю, живопису, театру, літератури, кіно), оскільки вступає в дію асоціативна природа невербального мислення людини *homo musicus*, що формується на основі попереднього досвіду спілкування з мистецтвом (в синкрезі дії різних органів сприймання).

У композиторській творчості XX століття відбувалося становлення якісно нової екзистенціальної парадигми «музики природи». Відомо, як трансформувалося ставлення творців до першоеlementу буття музики – звуку як духовній субстанції (*sonos*), його атрибутивних сенсів і зв'язків з іншими видами референції мистецтва. Як наслідок, розширюється самосвідомість музики: від аналога «внутрішньої людини» (біблійний вираз) з акцентом на психології душі – до законів світовлаштування (антропологічний космоїзм).

Особливого значення для виконавського досягнення специфіки музики XX століття набуває посилення філософської інтенції звуку, в тому числі і в хоровій музиці, яка онтологічно пов'язана не із «штучно» виробленими звуковими структурами («рукотворними», що звучать на струнах, аерофонах, ударних поверхнях), а власне органікою людського голосу як *Божественного інструмента самовираження* через єдність співочого тембром насиченого голосу (тілесності), психології людської душі (емотивності) та духу (слово-Логос).

У китайському мистецтві природа («цзижань» 自然 zìrán¹) інтерпретується як відображення духовного стану людини. Відношення до неї увиразнює філософська максима: «людина і природа є єдиним цілим». Фундаментальним втіленням їх прямого взаємозв'язку є *Дао* – невичерпне джерело краси всього живого, і *шень шень* – духовна енергія, яка охоплює взаємовключеність людини і природи.

Глибинні процеси і психоментальні засади концептуалізації природи в хоровому мистецтві Китаю та Західної Європи зумовлюють рівень відповідності філософії, музичної естетики та композиторської творчості як *внутрішній закон* онтології творчості та її когніції. Специфіку концептуалізації теми «природа і людина» відображає система ціннісних уявлень у системі національного композиторського стилю (картина світу). Відповідно, підходи до відтворення природних явищ та образів у музиці композиторів країн Сходу та Заходу мають певні відмінності. Методологічні засади їх вивчення становлять нагальне питання новітньої науки про музику.

Втім для теми нашого дослідження принципове значення мають спільні закони відображення в хоровому мистецтві звукових образів «музики природи», які апріорі мають існувати, оскільки, закладені в

¹ Переклад: «природний, такий, що відбувається сам по собі, без втручання людини»; з точки зору даоської доктрини – самоплинність, спонтанна природність, буття, що розгортається відповідно до власної внутрішньої природи.

онтогенезі хороспіву, музичні принципи мислення мають об'єктивно сонологічну природу та загальні функції відображення (моделювання) дійсності: репрезентації, чуттєвого задоволення, виховально-естетичні, світоглядно-етичні, комунікативні.

Під гаслом оновлення методології в українському музикознавстві ХХІ століття серед багатьох наукових підходів розробляється **онтосемантичний дискурс**: такий тип музикознавчого аналізу хорового твору, що дозволяє осмислити єдність філософської та сонологічної природи музичного образу, завдяки чому хоровий спів набуває в контексті національної хорової культури емблематичного статусу в різних вимірах, потребуючи спеціальної уваги та аналітичної опції.

Онтосемантичний горизонт хорової практики Китаю в складних історичних та соціокультурних умовах ХХ ст. дозволив усвідомити стан сучасного хорового мистецтва як усталену систему, яку характеризує «зустрічний рух» **двох тенденцій**:

- 1) до *самоідентифікації* іманентних законів хороспіву, з урахуванням його регіональних локацій (доцентровий рух);
- 2) до *стабілізації етнонаціональної культури* на тлі ескалації у світовий мистецький процес (як макросистеми), в різних її мовно-стилістичних коливаннях (відцентровий рух).

Якщо перша тенденція сформована, як відповідь на запит чисельних виконавських колективів КНР, які працюють на «внутрішньому ринку», то друга тенденція у глобальному вимірі – це зустріч-діалог (Шлях Всесвіту) в культурному полі під гаслом «чуже – своє»: тут китайська картина світу впізнається і функціонує як оригінальна local-традиція з досить пізнаваною орієнтальною «екзотикою» та вітальним впливом

Актуальність теми дисертації полягає, по-перше, у відрефлексованій невизначеності сучасного музикознавства в розробці дихотомії «природа – людина», щоб національно-стильова презентація образів природи в хорових

творах (зокрема, китайських митців) дорівнювала б філософській картині світу. Оскільки пантеїстичні образів у музиці залежні також від жанру та виконавського складу, то чинною мотивацією для авторки є *оновлення методології* для розуміння *людиноцентричного виміру* хороспіву сучасного Китаю: а) за рахунок цілком природного в умовах глобальної комунікації *тяжіння до культур-антропологічного порівняння* з європейським досвідом «мислити природу» засобами хороспіву;

б) через пошук відповідності слухацького асоціативного досвіду сприйняття композиторської інтерпретації теми природи (сталі моделі – знаки-індекси або архетипи, що забезпечують символізацію (закріпленість образу за певним мовностильовим комплексом) як *комунікативну умову буття* цього типу духовної інформації – семантики природи. Іншими словами, актуальність теми зумовлена прагненням авторки віднайти «вічні» сенси теми «людина та природа» в єдності китайської філософії та хорової практики XX століття, Logos’у та Sonos’у, що сформували національну символіку «музики природи» в китайській картині світу.

Зв’язок дисертації з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» перспективного плану підготовки науково-дослідних та методичних робіт ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2022 – 2027 рр. (протокол вченої ради №5 від 29.12. 2021). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 28.11.2019 р.) та уточнено (протокол №3 від 30.10.2025 р.).

Мета дисертації – виявити специфіку втілення образів природи в хоровій творчості китайських композиторів у єдності онтології, семіотики музики та жанрово-виконавської поетики.

Завдання дослідження є похідними від поставленої мети та обумовлені її досягненням:

- систематизувати наукові джерела, присвячені темі «природа та людина», що знайшла своє відображення в хоровій музиці ХХ століття;
- узагальнити різні прояви і концепти «музики природи», що складають референцію пантеїзму в європейській хоровій культурі;
- з'ясувати онтологічні параметри звукопису та їх роль для пізнання специфіки національної культури;
- здійснити онто-семантичний аналіз творів китайських митців, присвячених пантеїстичній темі у розмаїтті її проявів та перевтілень;
- виявити специфіку втілення образів природи у хоровій музиці китайських композиторів;
- скласти типологію образів природи в європейській та китайській традиції та порівняти їх онтосемантичні параметри.

Матеріал дослідження. Концепція дисертації спирається на вивчення пантеїстичного «блоку» хорових творів китайський композиторів, в яких простежено семантику «людина та природа» (більше 20 творів): «Пісня пастуха» (Пастораль): аранжування Цюй Сісянь (слова Хай Мо); «Рідні лани»; «Опале листя, зав'ялі мрії» (автор музики та поетичного тексту Лінь Хуа); «Зійшов місяць» (музика Цай Юй Вена); «Радість сніжинки» (музика Чжоу Сінцюань на вірші Сюй Чжимо, одного з найвідоміших поетів Китаю), «Вісім Жовтих скакунів», Ян Хуннянь «Дзвони в долині» (композитор Дай Юйву і поет-пісняр Хуан Шенцюань; хорова сюїта Цюй Сісянь «Три ескізи»); «Ніч над пустелею» Шан Деї та ін.

Теоретична база. Висвітлення хорової творчості Китаю затребувало взаємодії музичної науки та філософії. Залучені праці з: *хорової музики ХХ століття та хорознавства* (О. Батовська, О. Бенч, І. Бермес, Н. Белік-Золотарьової, Є. Бондар, О. Яструб); *онтології, музичної естетики, духовного пізнання мистецтва* (Г. Гадамер, І. Кант); *теорії музичного*

стилю, жанру та інтерпретації (Ю.Ніколаєвської, Л.Шаповалова); китайських музикознавців (李梦笛.Лі Менді, 刘璐Лю Лу, 蔡余文Цай Юйвень, 张雪Чжан Сюе, 徐贺Сюй Хе, 巢思南Чао Синань, 张艳жан Янь, 陈优珍Чень Ючжень, 王国良Ван Голян., 葛双林Ге Шуанлінь, 杜文广Ду Веньгуан).

Наукова новизна отриманих результатів. У музикознавстві *вперше*: виявлено специфіку втілення образів природи у хоровій музиці в онтологічній єдності логосу і соносу, філософії та хороспіву;

- з'ясовано філософський та культур-антропологічний концепти стильової системи хорової творчості митців Китаю, яка забезпечує самобутність китайської картини світу і засади національного пантеїзму;
- розроблено онтосемантичну концепцію хорової музики китайських композиторів через пошук усталених мовностильових компонентів інтонаційного мислення в сфері звуконаслідування природі (звукопису);
- уведені в науковий обіг корпус маловідомих творів китайських композиторів у жанрі хорової мініатюри,
- визначено онтологічні параметри хорового звукопису, укорінених в мовностильовому мисленні митців, що мають бути транзитивними виконанню (слово, простір, час);
- з'ясовано роль асоціативності в комунікативних процесах; хорова онтосемантика — це сукупність знаків-індексів, механізм музичної символізації поетичного образу в хоровій музиці як національної емблеми культури Китаю.

Практичне значення одержаних результатів. Отримані результати, аналітичні матеріали та висновки дослідження можуть бути використані у подальших наукових розробках, присвячених темі «природа та людина» у хоровій музиці ХХ століття, а також у виконавській практиці для підготовки виконавцями творчих проектів з творів європейських та китайських митців. Результати дослідження можуть бути застосовані у викладанні історико-

теоретичних дисциплін, зокрема, «Історія світової музичної культури», «Хорова культура XX століття», «Аналіз та інтерпретація музики» та хорознавчих «Світова хорова література XX століття» для бакалаврів та магістрів вищих навчальних музичних закладів України.

Апробація роботи. Хід дисертації та її матеріали обговорювалися на кафедрі інтерпретології та аналізу музики. Основні положення оприлюднені у доповідях міжнародних на всеукраїнських конференцій: «Схід – Захід: мистецтво та інтерпретація» (Харків, февраль 2024 р.); міжнародної конференції наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14 лютого 2024 року); міжнародний науково-творчий проєкт «INTER-PROTO-LOGOS», присвячений 20-річчю кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П.Котляревського (Харків, 2-6 березня 2025 року); VI міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво і наука в сучасному глобалізаційному просторі» (Харків, 14-15 листопада 2025 р.); «Регіональні, національні, міжнародні виміри взаємодії мистецтва, культури і освіти: актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку» (до 25-річчя Навчально-наукового інституту мистецтв Карпатського національного університету імені Василя Стефаника, 7–8 травня 2026 р., Івано-Франківськ, 2026 р.).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у 3-х наукових статтях: 2 – в спеціалізованих наукових виданнях, затверджених МОН України (категорія Б); 1 стаття – в науковому зарубіжному виданні, внесеному до міжнародних наукометричних баз даних (Scopus).

Структура роботи. Дисертація складається з двох Анотацій, Вступу, трьох основних розділів (5 підрозділів; трьох пунктів), Висновків, Списку використаних джерел (96 позицій) та Додатків. Загальний обсяг кваліфікаційної праці становить 197 сторінок; з них – 160 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ОНТОЛОГІЯ ЯК ВЧЕННЯ

ПРО БУТТЯ ЗВУКУ (СПІВУ)

1.1 Природа і людина. Символізм Дао: від музики природи до хороспіву

*Музика – це гармонія
між небом та землею.
Конфуцій*

Стародавня східна приказка говорить, що перш, ніж починати писати на чистому аркуші паперу, необхідно перепросити його за свою людську присутність. «Відсутність» – «чистий аркуш», подібний чистій свідомості індивіда водночас постає як вже переповнений вишукано природною досконалістю, яку мають намір потурбувати. *Китайський стиль мислення позбавляє суб'єкта такої риси, як неохайність думок, переводячи її в ранг витонченого єства.* Людська натура охоплена подивом; точніше це почуття потрібно використовувати в англійській версії (perplexity bewilderment), що є вищим за рацію і чуттєвість разом взятих.

Філософи країн Сходу репрезентують ідею про те, що людина повинна наслідувати Всесвіту. Одна з генеральних місій мистецтва у Китаї – надати людині можливість відновити почуття душевного балансу і спокою, гармонічного поєднання зі світом. В китайській традиції прийнятним є символічне розуміння світовлаштування, на якому базуються і естетичні засади китайської національної музики:

- принцип «гармонія душі» (помірність емоцій, лаконізм висловлювання; адекватність засобів виразності пошукуваному образу);
- звернення до засадних постулатів філософії: єдність свідомості та дій; почуття і реальності; неба та людини»;
- упокоєння в цілності душі та розум у без протиріч.

Трактування глибинних взаємин Природи й Людини в історії китайської музики (хорової звукотворчості) має різноплановий характер. Представимо східну культур-антропологічну тріаду у вигляді трьох сходинок: «захоплення – збурення – сприйняття». На якому з етапів залишитися, – залежить власне від рефлексії суб'єкта, його бажання прийняти парадоксальне «обличчя» себе і Всесвіту (навколишньої дійсності). Так, природа і людина розкривають глибинні взаємини, що формувалися й розвивалися протягом століть.

В історико-культурному сенсі китайська музична культура базувалась на космологічній концепції «У-сін» (п'ять елементів, звуків, стихій, дій, рухів, станів). Згідно її змісту, звуки (тони) мають бути відповідними до п'яти природних елементів (вода, дерево, вогонь, земля, метал); для кожного з них існує відповідний звук, напрямок, колір та стихія: наприклад, тон *хуан чжун* символізував Весну та Оновлення (15; 23).

У трактаті «Юе цзин» («Записи музики») є думка про спорідненість буття звуку із людською тілесністю (*музична сома*), особливо із серцем, що ініціює коливання у відповідь на враження від зовнішнього світу. Як наслідок, індивід збентежений різними проявами неочікуваності з боку повсякденності, а коливання повітря і звуки інструментів виявляють людську діяльність через символи єднання з рухами Неба та Землі. Так впроваджується один з фундаментальних принципів конфуціанської етики – **музика є втіленням гармонії між небом та землею** [15].

Відомий принцип *Шень-їнь* («духовний звук») пов'язує власне акустичне звучання зі станом активності (рухом); звідси звук і рух набувають функцію основи внутрішньої природи речей. Як наслідок, звукові явища природи порівнюються з актом дихання Всесвіту (Шицзін. *Літературознавча енциклопедія*, 2007): Те, що людина не все здатна виразити за допомогою вербальної мови (лінгвістичного модусу), спонукає *оволодіти невербальним досвідом відтворення сенсів через звучання*. Йдеться

про спробу подолання кордонів, які обмежують можливості представлення мовою звуків власної чуттєвості: те, що невиразно мовою, може бути «пережитим» і продовжено у музично-звуковому втіленні.

Космогонічна концепція буття, її розуміння людиною розкривається у вченні *хунь-дуню*, згідно якої хаос та Дао приймають участь у тотальній взаємотрансформації Всесвіту, супутніх явищ та речей, (не)упорядковуючи принцип хаотичності (Чжуан-цзи, «Про рівне ставлення до речей» пер. Бертона Ватсона [Ел.посилання: https://www.google.com/books/edition/The_way_of_Nature]).

Крім того, була розроблена система «*музика всіх стихій*», що спиралась на класифікацію інструментів за матеріалом, відтворюючи гармонію природи: метал – дзвони (бянь чжун); камінь – кам'яні гонги (баньцін); шовк – струни (гуцінь, гучжень); бамбук-флейти (сяо, діцзи); гарбуз – шен; глина – окарини (сюн); дерево – дерев'яні барабани; шкіра – барабани. Музика «всіх стихій» утворювала вісім звуків – «ба інь». Музикознавчий аналіз походження мелодії має базуватися на засадах філософських вчень – даосизму та конфуціанства.

Згідно фундаментальній праці «Дао де Цзин», звук проявляє свою присутність через акт «архе» хаосу (енергії *Ці*), яка, в свою чергу, являє собою єднання двох протилежностей *інь* та *ян*. Отже, перший звук – наявна вібрація народженого Дао: музика має відповідати вібраціям Всесвіту, що впливає на інтонацію та динаміку звучання. Згідно іншому фундаментальному вченню давньокитайської філософської думки – *даосизму*, засновником якого є Лао-цзи, а об'єднуючим носієм Природи і Людини — Дао (Шлях). Саме він здатен до актуального розгортання ідеї безмежності через подолання фізичної обмеженості (стан позаматеріального та позадуховного одночасно).

Культур-антропологічний дискурс

Природний символізм поетичного мистецтва в китайській культурі набуває ознак самостійної мовно-музичної парадигми: так, у II-VI століттях на музичну спадщину Китаю впливають філософські вчення даосько-буддійського спрямування, а у VI ст. народжується музичний твір для інструмента *цїня* композитора Цю Ліня «Юланьгу» («Самотня Орхідея»). Лінгвістичний простір як унікальне мовне явище також безпосередньо впливав на становлення й розвиток музичних ідей, пов'язаних з міфологією, символікою, архетипами культури. Йдеться про специфічний ієрографічний напис, згідно якого ієрогліф слова «музика» (*юе*) збігається із значеннями «радість», «насолада» (вимовляється як *ле*). Отже, простежується накладання мовних значень понять «музика» і «щастя» в єдине ціле.

Еволюція культурного розвитку китайського суспільства багата на відповідні образно-герменевтичні сюжети (теми, мотиви). Так, однією із знакових світових пам'яток китайської літератури XII-VI століть слугує корпус поетичних традицій за назвою *Ши цзін* (Книга пісень), що містить 305 поетичних віршів (*ши*), створених у різні часи Стародавнього Китаю за авторством Конфуція. Символічно, що вже у назві «Ши цзін» пісня та поезія мають взаємозамінний статус, оскільки ієрогліф і слово «ши» мають одразу декілька рівнозначних значень (етимонів): вірш, пісня, поезія, ритм, ритмізоване звучання. Природа в піснях «Ши цзін» розкривалася в музично-обрядовій повсякденності (свята, ігри, гуляння, церемонії), увиразнюючи народну автентіку.

Танська поезія – золота доба китайської філологічної майстерності, за правління династії Тан (618-907) – характеризується різноманітністю метафоричних рядів. Найвідоміші поети Лі Бо (безсмертний поет), Ду Фу (корифей поезії), Ван Вей, Сун.

В XX столітті присутні патріотична та революційна тематика: боротьба за незалежність, відданість рідній землі, оспівування праці, народні сюжети, в яких використовували адаптовані для хору тексти з різних регіонів Кита.

Китайська музична спадщина поєднує в собі автохтонні поетичні традиції, представлені у канонічних літературних пам'ятках – «Ши Цзін», танській поезії, у творах патріотичної тематики (наприклад, за авторством Сянь Синхая) та фольклорі (Шицзін, 2007 : 586-587).

Змістова структура текстів глибоко укорінена у традицію звертати увагу на тему природної краси, гармонію, картини взаємної любові людини і природи (пейзажна лірика). Часто присутні поетичні рефлексії (образи самотності, роздуми про дружбу, вірність, екзистенційні питання буття), дотичні до філософських вчень даосизма і конфуціанства.

Наявний функціональний розподіл музики за певним базовим носієм: зокрема, виокремлюють ортодоксальну, ясну, класичну китайську, бойову китайську та медитавну. Природниче вираження поезій «Ши Цзін» переважно пісенне і відтворюється за допомогою художньої візії, якою сповнені поетичні образи. В цьому сенсі особливо важливим є представлення звукового малюнку пісні, які унаочнюють функціонування мовно-символічної хіазми як словесного модусу, що органічно доєднується до пісенної мелодики за ритмічною структурою віршованих рядків.

«Ши Цзин» формує тріаду семантично-герменевтичної дії: «вірш – музика – образ». Хорова музика виявляє глибинні взаємини з поетичною спадщиною давньокитайської «золотої доби». Автори актуалізують такі філософські ідеї, як природна єдність природного начала (самість) з людським Я, невідворотність *Зустрічі* з неочікуваним та парадоксальним – нелінійною множинністю буття. Класична поезія епохи Тан і Сун, тексти «Книги пісень» (Ши цзін), висвітлюючи пейзажну архітектоніку як буття для людей, постають джерелом для створення хорової музики.

Тексти літературної антології (XI-VI ст. до н.е.) складають корпус ритуальних композицій та народних пісень, що розкривають свій символіко-герменевтичний потенціал в хоровому виконанні. Видатними представниками танської поезії були поети Лі Бо та Ду Фу.

Лі Бо (701-762) – романтик на прізвисько «поет-святий», відомий прозорістю звучання віршованих рядків, у яких розкриваються назовні (читачеві) невигадані перевтілення образів природи, які зачаровують невимушеністю символізації музичної семантики та «легке дихання» сприймання цілісної музично-поетичної форми твору.

Ду Фу (712-770) – творець реалістичного стилю світобачення, твори якого посідають чільне місце в культурному ландшафті китайської поезії, в якому вирізняється віршований локус, «наповнений суспільними цінностями, а саме, темами страждання, війни, відданості країні» (Ду Фу, 2005 : 580).

В якості приклада наведемо строки поезії Лі Бо «Роздуми в тиху ніч»: *«Світло місяця перед ліжком/, здається іній на землі. / Підіймаю голову – дивлюсь на місяць, / опускаю голову – сумую за рідним краєм»* (З китайської класичної поезії, 2018: 127). Сюжет цієї поетичної форми репрезентує лінійну заданість думок головного героя: наче все йде за своїм планом, однак відбувається символічне «накладання» двох архетипів: *зими* (пори року) і *туги за домівкою* (ностальгії) з чітко вираженим спадним вектором.

Наявною є «подвійна оптика» звукомодельовання засобами хороспіву, двоєдність світів – природного пейзажу і душевного стану людини: іній падає, і голова героя схиляється до землі: він намагається подовжити свої спогади про рідний край. Крім того, характерна циклічність, зміна сезонів, яка неодмінно відбудеться, а всі учасники взаємин (дійства) будуть перебувати на «своїх» відведених місцях (конфуціанська етика). Роль слухача/читача полягає в безпосередньому спостереженні (до певної міри реалізується принцип *невтручання*).

У поетичних рядках Ван Вея теж фіксується перетин антропоморфності з явищами природи: *«Один на чужині, давно, а все чужий, І згадую свій рід в осіннє свято щораз / Я бачу, як на гору йдуть брати...»*. (уривок з вірша «У дев'ятий день дев'ятого місяця згадую про братів») (З китайської класичної поезії, 2018 : 127). У сюжеті розкривається неспроможність подолати

екзистенційний розрив через перебування на чужині як символ демонтажу нормального ритму буття, унормованої самотності, яка стає більш гострою нормою на контрасті, коли відбувається **свято осені**: піднесеність, живість та радість посилюють смуток чужинця; отже, маємо справу із співіснуванням якостей, протилежних за своїми ознаками. Такий підхід свідчить про плинність як одну з ключових концептів вчення Дао.

Природна еклектика немов обіймає людське. Вона охоплює та наповнює індивіда своєю «відсутністю», породжуючи всебічну «повноту», якою майорить буттєвість. «Шлях» характеризується поліваріативном сенсо-ритмом: так, людина може йти повільно, бігти або просто стояти (як зазначали греки, «поспішати повільно»). Можна згадати слова австрійського письменника Франца Кафки, який підмітив, що для щастя достатньо клаптика землі, на якому вміщуються твої ноги» (Кафка, 2022 : 7). Зупинка – це перепочинок, це не-завершення, а процес переходу з одного стану (досвіду) в інший: перед нами розгортається діалектичний закон Всесвіту.

«Шлях» Всесвіту (Дао) містить в собі й музику природи, її звуки закарбовані у поезію, витончену й земну одночасно. Поліфонія інтерпретаційних визначень Дао має глибинне проявлення в піснях і потужний вплив на сучасних митців. *Що таке Доля?/ Лише звуки «до» та «ля». / Нічого собі ноти – До та Ля, / Отож десь є Зустріч / Я... (переклад мій – Ц.Ш.).*

Вирізнемо основні онтологічні експлікації Дао, через їх вплив на хорове мистецтво:

- *бінарна опозиція*: «повнота» / «порожнеча» («пустота»);
- *діалектична взаємодія* категорій «все» та «ніщо».

Метафізичний рівень сприйняття увиразнює те, що вже існує не лише фізично, а й на рівні позачуттєвого осягання: *Шурхіт листя, / трави прив'ялий присмак / розливається аромат у вистрії почуттів, / що тануть*

– йдуть у далечінь. / Шурхит листя, немов оберемок розплетених, потертих речей (переклад Ц.Ш.).

Згідно філософських ідей стародавнього китайського мудреця і Вчителя Конфуція існують три Шляхи до пізнання і мудрості:

найлегший (самий простий) – шлях наслідування;

найважчий – «шлях-тягар» (особистісний досвід);

найшляхетніший (добродесний) – шлях роздумів, здатності до синтетичного бачення світу (Конфуцій, 2022).

На нашу думку, *третій шлях* помічає в собі природу «тягара-досвіду», але він постає як Шлях-Подолання. Навіть більше, це робота екзистенційної спрямованості для самоздійсності, що потребує підтримки-опори, складовими якої є музика, поезія, архітектура, живопис.

«Дао» в широкому розумінні надає людині такого роду дороговказ. Але слід пам'ятати про глибинну особливість цього поняття, що достатньо важко сприйняти раціонально: як тільки речам надається «ім'я» (визначення), Дао вислизає з обіймів породжуваного їм же: «Дао, яке можна виразити словами, не є постійним Дао», – свідчить трактат «Дао де цзін» (Конфуцій, 2022 : 12). Так, Дао звучання завдяки інтенціям природи дарує Зустріч з неочікуваністю, подивом, унормованістю, повсякденністю, яка розкривається через поетичні образи/символічні ряди, з відчуттям того, що оформленість (кінцевість) може й має право на спів-творіння вже людським розумом та емоційною складовою (музично-поетичний твір).

Отже, «Дао» («Шлях») – це неповторне, унікальне явище, семантична ознака кожного дійства, що постає як *Відкриття*: воно не може бути повторено знову. Перед нами повторювальна неповторність, на яку зазіхнула своєю творчою силою особистість, і представила спроби «схопити» безмежне: «Стою /сиджу на березу // Я – неба строкатого височінь // Я – землі широчінь // Я – шухляда Світла чи-то Темряви // Я – Нічий?!!! // Це подарунок Долі – Зустріч заздалегідь із Собою» (переклад мій – Ц.Ш.).

Дао надає своєрідний «аванс» спостерігачу/слухачу: «покласти» метафізику неповторного взірця, яка була народжена до-людським Началом, на антропологічні «рейки» (музика, спів, поезія).

Таким чином, *східна рефлексія активує механізм природного Одкровення*, представлений простором звучання земного, будь-то музична культура чи поетична форма. Одкровення постає через уособлення феномену безмежності, поза-оформлене (звук чистої предметності – природи) стикається з наявністю буття зануреного в культур-антропологічну дійсність (спів, поетична складова), виявляючи функціонування онтологічної опозиції «форма/безмежне»: *Долоні лоскотять сонечки // Прокладають стежки-лабіринти // Вони вітаються з візерунками долонь // Застебнуті подвійною печаткою буття*). Фундаментальне підґрунтя природи Одкровення полягає у визнанні існування та проявлення ідей Дао, специфічною ознакою яких є парадоксальність, вкорінена у китайську ментальність.

Пропонуємо герменевтичну структуру перетворення (перевтілення) звуку, що складається з трьох рівнів:

- *базовий* – онтологічний із залученням теорії пізнання німецького мислителя І. Канта (Кант, 2022) та додаткові;
- *культур-антропологічний* (візуально-інтуїтивна інверсія);
- *герменевтичний* – розкриває ідею природного символізму звучання через актуалізацію Дао на прикладі фундаментальних поетичних творів китайських митців.

Отже, когнітивна схема реалізується у такий спосіб:

«звук (поняття) – образ – дія» (музика, спів).

Творча особистість постає перед викликом: яким чином «перекласти» «річ в собі» (звуки природи) в світ феноменального буття, що осмислюється розумом і наповнюється емоційністю. Яким чином вийти за межі до-вербального і перейти в інший культур-антропологічний вимір. Достатньо складне завдання, бо категорії, з якими пов'язане вчення про природний

символізм Дао, містять глибинну символічну компоненту. Онтогносеологічний аспект підпорядковує свідомість людини подиву (англійською – *bewilderment, perplexity*). Це можна проілюструвати відомим висловом Конфуція: «...на світі є і трави, які не дають квітів, і квіти, що не дають плодів!». Ця думка характеризує світосприйняття в китайській картині світу, знехтувати якою неможна. Суб'єкт стикається з неочікуваністю, від якої шаленіє розум: спостерігається ментальний «розрив» по відношенню до фізичної норми і лінійності.

У розумінні західної (європейської) людини відсутність плодів та квітів символізує нездійсненність запланованого, а значить відсутність успіху в досягненні своєї мети. Натомість, східне уявлення постулює положення, згідного якого природна компонента Шляху через розірвання норми як очікування на результат ініціює становлення Я як *Іншого*. Воно оформлюється у гуманітарну візію *У-Вей (недіяння)* – класичну доктрину даоського світосприйняття, що символізує досвід *неперебування* у стані концентрації розуму і пропонує опанувати техніку «виключення» Я з причинно-наслідкових зв'язків та просто слідування за потоком речей».

Категорія пустоти як ознака наявності Дао розглядає чисту позафізичність як прояв досконалості незавершеного: так, квітів та плодів немає, натомість дана «порожнеча» оформлює цінність «відсутності» як бажаність: «Велике звучання – те, що не має звуку (в людському розумінні)» – зазначав мудрець Чжуан-цзи (цит. за: Mair Victor, 86). Так виникає завдання перетворення природного звучання на поняттєво-образну експлікацію, що уможлиблюється завдяки *здатності судження* (одній з ключових характеристик пізнавальних здібностей людського розуму), яка актуалізує свою присутність в просторі мистецтва.

Природний носій звучання розкривається в контексті злиття та переходу не-мовної атракції в простір (модус) лінгвістичного буття; і тут поняття «звук» вже має основу – образ. Слід активувати механізм, що

відтворив би відповідність між світом природи і суб'єктом через творче співставлення звукових рядів: одного – *нерукотворного*, а іншого – *народженого* безпосередньо людською творчістю. При цьому обидва світи на перший погляд, мають матеріальне походження (природно-фізичне). Втім саме такі взаємини підкреслюють всю незвичність та парадоксальність співіснування **Творця як прабатька звучання природи та майстра-особистості**, в когнітивному доробку якого зосередилась вся напруга синтетичного єднання розсудку з чуттєвістю.

Трактуючи природні закони (об'єктивне буття) в просторі людської свідомості, ми опиняємось у витоків *творчого гетерогенезису образу*. Виправдання апіорності символічної природи звуку (за І.Кантом), що потребує реалізації в мистецькій площині (звідси суб'єктивність хорового виконання). Цей процес відбувається із залученням парних факторів (антитез):

- безсвідомого – раціональності;
- опосередкованого – детермінованого (безпосереднього);
- матеріального – культуротворчого.

Отже, природний градієнт сповнений креативної потенції до виникнення актуального (дійсного) вже в межах філософії антропології. В результаті таких трансформацій реальне буття звуків (хоровий спів) набуває характерного для нього тимчасового переходу до когнітивної діяльності свідомості людини (хоровий спів – причина виникнення категорій, дотичних до природної сфери). Таким чином, в існуванні живого організму (речі, сутності) закладені онтологічні основи народження нового. Крім того, творіння і суб'єктивну дію, яка творить, потрібно розглядати крізь призму культурних маркерів: «знак», «символ», «слово», «міфопоетика».

Смислотворення звукообразного ряду, що містить символічні експлікації в умовах переходу від Природи до Людини, пов'язано з виникненням понять. Для інтерпретації даного процесу важлива роль

відводиться концепту *«продуктивної уяви»*, за І. Кантом (Kant, 2007²), завдяки якому і відбувається творчий синтез.

Теорія пізнання для виявлення функціонування продуктивної уяви, залучає взаємопов'язані термінологічні «ланки»:

- уява має атрибут свободи і спонтанності;
- «річ в собі» існує незалежно від наших почуттів;
- ноуменальний (інтелігібельний) світ усвідомлюється розумом; його часто визначають як «умоглядний», або «ідеальний» (на противагу сенсильному буттю, яке чуттєво сприймається).

Посередником на шляху переходу слугує так звана трансцендентальна схема, яка вказує на певні якості гносеологічного гатунку (Кант, 2007). Індивіду, крім чуттєвого унаочнення, додається доля абстрактної узагальненості. Функціонування схеми для виникнення *продуктивної уяви* виглядає наступним чином: з одної сторони вона чуттєва, а з іншої – інтелектуальна (чуттєве поняття). Трансцендентальна схема розглядається в якості методологічного базису: завдячуючи йому, уява надає поняттю образ. Так звучання отримує символічне наповнення – референцію, яке згодом розкривається, наприклад, в поезії, або музиці природи (Дао). А це вже культурно-антропологічна складова. За допомогою *продуктивної уяви* розсудок стихійно, мимоволі формує свої поняття в обхід контролю з боку свідомості

Розкриємо зміст вчення І. Канта (Кант, 2022) в загальному плані. Продуктивна уява функціонує аргіоті, тобто створює структуру досвіду до отримання самого досвіду. Уява постає своєрідним «містком» між розсудком (актом мислення) і чуттєвістю (сприйняттям дійсності). Завдяки продуктивній уяві виникають схеми – чуттєві образи, які відповідні чистим поняттям розсудку (Кант, 2022 : 21). Результатом синтезу є упорядкування

² Kant, I. (2007). Critique of Pure Reason (translated by Nornan Kemp Smith Pan. Macmillan, 735 p.

хаосу відчуттів в просторі і часі, при якому створюється цілісний образ предмета. Звукове перетворення проходить всі щаблі теорії пізнання, що описуються із залученням категорій, які мають в собі потенцію до здійснення нового. Це форми логіки, які слугують основою синтезу – функціонуванню розсудку, що спрямовує інтуїцію (чуттєвість) на природні абстракції та приймає участь у формуванні понять. Тепер звук визначається як наукове поняття і пізнавальний синтез завершується.

Головна трансформація природного звуку в поняття «звук/sonos» – це оформлення у суб'єкта здатності до судження як естетичної категорії. Чистий звук існує поза межами естетики музичного смаку. Таку можливість привносить когнітивний потенціал, завдяки якому людина надає оцінку звучанню (наприклад, у хороспіві), налагоджуючи порівняльно-асоціативні зв'язки між звуковим і семантично-візуальним рядом твору. Унаочнюються почуття задоволення/незадоволення, яке набуває аксіологічного (ціннісного) виміру, а іноді – й естетичного гедонізму.

Важлива роль в процесі творення нового розуміння звуку надається інтуїції, яка на думку І. Канта, є лише чуттєвою та визначається як «пасивні відчуття» (Kant, 2007). Синтезоване (сконструйоване) нове поняття звуку антропологічної природи стає підґрунтям для вияву його образної конотації, реалізує свій прояв через поетичне, пісенне, жанрове смислотворення. Слід наголосити на категоризації образу: адже він потрібен як поняттю, так і дії. В людині пробуджується особлива, іноді не зрозуміла раптовість, яка має зовнішню та внутрішню форми, яким притаманна взаємодія та взаємообмін. Втім внутрішню складову деякі вчені розглядали як обособлену частки душі («автономний комплекс», за Юнгом, 2022). Як порівнював французький інтелектуал Ж. Дерріда: «... я – колесо, повернення до самого себе, до власного закону самості» (Derrida, 1991 : 123-124). Такий стан знайомий слухачам хорової музики, коли співочі образи зачаровують, звучання стає наче нечутнимим, зависає «німотою» нових сенсів, відкриваючи «тихий,

інтимний» вимір буття, про що з жагою, перемішаною з ніяковістю, бажає розповісти «самому собі» слухач.

Хосе Ортега-і-Гасет, відомий іспанський теоретик культури висловлювався так: за думкою завжди має бути присутною жива пристрасть розуміння, яка стає підґрунтям для осяяння (прояснення, чи-то натхнення) (Ортега-і-Гасет, 2012). Класична форма когніції наукової раціональності має запит на розширення своїх меж: *продуктивній уяві* надається активність з боку візуально-інтуїтивної інверсії, в якій присутні три модуси, що залучають суб'єкта (слухача) в герменевтичне коло духовної реальності звучного твору:

- **слово** (лінгвістичний);
- **образ** (художньо-поетичний);
- **дія** (виконавська активність).

Назвемо цю єдність умовним вириазом «онтологічний трикутник».

Важливий акцент: образ, який був активований звуковим простіром, стає «живим» – динамічним, пластичним. Він постає в іншій іпостасі, дивуючи вторим «обличчям» звучання, залучаючи до свого функціонування алегоричні та метафоричні ряди, завдяки яким людина отримує спроможність відтворити художньо-мистецьку картину буття.

Образ є багатовимірним. Його внутрішня форма наповнена виконавчими і перцептивними діями, а також до неї входять конкретні, загальні уявлення, абстрактні поняття, що мовно-оформлені (виражені у слові). Саме це забезпечує вербальну категоризацію образу, пов'язану з просторово-часовими відносинами, завдяки чому образ стає позачасовим в культурно-історичному вимірі.

Таким чином, постає наступна стратегія звучання: природна компонента – робота суб'єкта по синтезу, завдяки чуттєвості і розсудку – створення категорії «*продуктивна уява*» – трансцендентальна схема –

аналітика – пізнавальний синтез, де виникає новий зміст поняття «звук», що є носієм інтуїтивного характеру (образом).

Формула «звук/образ» починає виявляти себе у творчому часопросторі, «проривая» висхідну природу *не-вербального* для більш глибокого налагодження значень образного ряду в текстах А. Костлера (Kostler, 2014). Бісоціація розробляє і втілює гетерогенний синтез слова з різних рівнів: знако-символічного, вербального, діяльного. З цим пов'язана здатність людини зазирнути «всередину строки», пісенного рядка, «відчинити дверцята» у підтекст чи-то «між рядків», що є іманентною рисою поетичної спадщини східної культури.

Завдяки поєднаності сенсів, стає можливим взаємозаміщення одного знака іншим, взаємозаміщення образів, метафор: йдеться про впровадження **симетричної семантики**. Але вона працює на рівні горизонтальних мовних пластів. Натомість, коли взаємодія спрямована в глибину («за кадр образу») або в «духовну височінь» (в сакральних жанрах хорової культури), то в такому випадку симетрія порушується і демонструється доповнення або трансформація сенсів. Дана **асиметрія** уособлює культур-герменевтичну ознаку музичної поезії.

Природний символізм Дао – глибоко поетичний, алегоричний, завдяки чому унаочнюються бінарні опозиції:

— *яв* (природне звучання) / *приховане* (суб'єктивна обробка звукового ряду);
 – *очевидне* (використання символічних інваріантів в тексті) / *не-лінійне* (сюжетні образи в китайській поезії); *поверхнєве* / *глибинне*. Остання дихотомія фіксує асиметрію, недовомовленність, вербальну «німоту». Пригадаємо відому притчу Чжуан-цзи про пастку для зайців: «Пастка потрібна для полювання на зайців. Упіймавши зайця, забувають про пастку. Слова потрібні, щоб впіймати думку; коли думку впіймано, про слова забувають. Як би знайти мені людину, котра забула про слова, – і поговорити з нею» (цит. за: Maір : 78). Ці дихотомії пов'язані з активацією діалектичної

інверсії (лат. *inversio* – перевертання), завдяки якій стає можливим досягнути природний стан речей у поетичній формі ідей Дао, зокрема, в особливому «перекладі» природи звуку в ритмо-нюанси символічного буття.

Інверсія детермінує зміну ієрархічних взаємин суб'єкта/об'єкта, створює нові статуси для слухача/глядача і простір публічного звуковияву (музичний твір, хорова композиція, поетична форма). В результаті, природна компонента (об'єкт) може займати центральне місце або перейти на периферію, а диригент (суб'єкт) опиняється в новій для себе ролі – транслятора невербальних сенсів, пов'язаних з переходом природного звучання (хороспів, суголосья) в простір людської чуттєвості, подієвості виконавської творчості як такої (інтерпретація хорових творів).

Діалектична інверсія амбівалентна та естетична, адже заглибленість у природний ландшафт є максимально насиченою: людина сама не відчуває, як поступово вона «прокидається» сакурою, краплею води чи мурахою; свідомість демонструє ознаки пластичності, лабільності, які передують стану поза-фізичного Одкровення. Процес можливо пояснити наступною метафорою: коли людина в лісі наступає на мох після дощу, вона відчуває прохолоду, свіжість завдяки проявившимся краплинами води, що були приховані в тілі моха.

Друга історія розгортається в посуху, коли мох увесь усох, потрісканий і нагадує про тимчасовість людського віку. На цей раз спектр відчуттів зовсім інший: він нагадує про швидкоплинність буття – відбувається «розмова оком», чуттєвістю, тілесно, а головне – в просторі поза-мовної обумовленості. Естетична домінанта переходить в етичну: людину «огортає» туга, або тиха печаль. Актуалізується часовий вимір (темпоральність); нерідко згадуються всі ті, хто виявляється дорогим серцю, тобто діє пам'ять роду, підтверджуючи історико-культурне коріння інверсії.

Взагалі парадигма «від зворотнього», всупереч звичайності, відома з архаїчних часів та яскраво представлена в китайській міфології, наприклад,

постатями 8 безсмертних богів, закріплених даоською архайкою. Вони обов'язково допомагають людям. Так, даоський пантеон відомий божеством Чжан Го-Лао, якого традиційно зображали на паперовому віслучку, сидячи на ньому верхи спиною уперед. У такий спосіб божество демонструвало презирство до світогляду лінійності та відстороненість. Така нелогічність з точки зору західної культури перетинається не з фантазіями (вигадкою), а зі *спогляданням* (у сенсі – відстежування плинності реальних речей природи, що спонукає суб'єкта перебувати у репрезентативній «німоті», коли вербальна складова поступається експлікації до-вербального рівня). Тут панують звуки, кольори, жести, паузи, семантика звуку, яка *не* промовляється, але звучить назовні; і це все пов'язано з Дао. Пригадаємо висловлювання з класичного давньокитайського трактату «Дао Де Цзин» Лао-цзи: «Дао, яке можна виразити словами, не є Дао» (Протеро, 2023 . 410). Шлях, про який можна розповісти, не є постійним Шляхом. Отже, невербальні простори звучання проголошуються наявними лише у випадку, коли суб'єкт звільняється від «земного утяжеління» (пристрастей). Інакше воно є властивим лише його Творінню, а не чистому Шляху (Дао).

Принцип У-Вей – один із засадничих у даосизмі. Його іманентною ознакою є відсутність егоїстичних дій, немотивованість, злагода з Всесвітнім шляхом всіх речей Дао. Не-діяння звільняється з-під тенет фізичної явленості. Ідея У-Вей про невідворотну присутність «відсутності» вказує на природну закономірність несподіваного як незавершену присутність, що протистоїть визначенню кінцевого («З китайської класичної поезії, 2018). Саме тому завершений сенс природного символізму Дао слід проілюструвати багатокрапкою замість фінальної крапки. Фактично давньокитайський принцип «не-діяння» взрощує та сповіщує набуття особливого стану – внутрішньої злагоди, душевного спокою і цілісності поєднання логосу (ментального) з ідеальним (духовним) світом, який унаочнює природа. Такий

погляд перетинається з поняттям давньогрецької *атараксії* (незворушність, спокій).

Атараксія декларує здатність стати поруч з емоційним інтелектом з метою досягнення стану *відчуженості як уособлення дієвості* (як це не парадоксально для західної культури). Так перед нами постає **даоський ідеал – найвища музика, беззвучна**: тут музика в контексті «присутності» тиші організує фізичну та чуттєву сферу, досягаючи космологічного онтологізму. Відбувається вихід в сферу ритуалу як культурної форми, закріплюючи національну автентичність, формування соціально-етичного змісту (*аксіологічна функція*).

Поетична складова природи Дао характеризується поліваріативною символічністю; особливо популярними є групи *символів-інваріантів*: земне/небесне; зооморфні образи-архетипи, священні символи (дотичні до буття Імператора в стародавньому Китаї. Див про це: *CHinese Symbolism and art motifs* (2012) by C.A.S. Williams Tuttle).

Символічна траекторія достатньо тісно пов'язана з розгалуженою системою міфотворення (різноманітні пантеони богів). Особливістю китайських легенд є **зіткнення логосу з над-чуттєвим**, намагання подолати прірву через пошук нових можливостей для сприйняття образів. Людина вступає у непрості, динамічні відносини «образ (семантика) – феномен “відсутності”» (тиша, мовчання, споглядання). Завдяки відкриттю для себе й сприйняттю декількох вимірів одночасно (емоційного, символічного, метафізичного), контекст образного визначення речей стає лише пунктирним абрисом раціональності в межах поза-фізичного простору. Індивід набуває об'ємного, панорамного – синтетичного – зору, залишаючи «позаду» плаский (одномірний) варіант першого враження, що затьмарює Шлях до об'єднання із Сущим.

Людина привносить безмежність інтерпретаційних можливостей для образного розуміння картини буття (наприклад, образів твору хоровому

виконанні). Неодмінною рисою є присутність складних, багатозмістовних положень, запозичених з філософських ідей даосизму. Так, даоський вислів, що найвища музика – беззвучна, вказує на існування **первісної природи як цілності**, яка вже є ще до дотику з людською натурою (до-буття). Можна вирізнити дві моделі «Зустріч – Шлях» образної відповідності звучанню (в проекції на хорову традицію китайської музики XX ст.).

Перша – *детермінована* «Зустріч-Шлях» (умовно «холодна») – характеризується наявністю діалектичних зв'язків, циклічністю віршованих повторів, певним логіко-орієнтованим детермінізмом в сюжеті; лаконічність подається як закінченість образу; присутня вихідна позиція (*initio*), яка у подальшому задає темпоритм сюжетному дійству.

Функціонування моделі «Зустріч-Шлях» першого типу зустрічаємо в рядках збірки «Шіцзін» в *«Пісні про наречену»* (Шіцзін, 2007). Тут прослідковується чітка наступність (тяглість), що охоплює речі (плоди персика, квіти) та індивіда (наречену). Задана лінійність пов'язує між собою цвітіння, весняне пробудження та головну подію – коли дівчина вступає в дім дружиною. Солодкі плоди символізують повноту (достаток), і закріплений традицією розподіл ролей: *«...вступаєш ти дружиною в світлицю / ти прибираєш і будинок»*) (Шіцзін, 2007). Подібний розподіл фіксував вчення Конфуція в наявному бутті (розподіл соціальних ролей).

Послідовність лінійного виміру смислотворення передається рядками з притчи про Цзи-ціня з Південної Стіни (в перекладі Бертон Ватсона):

«Ти чуєш гру людей, але ти не чув гру землі. / Або якщо ти чув гру землі, ти не чув гру Неба!» (Чжуан-цзи, фрагмент «Про рівне ставлення до речей»³).

Віршовані рядки стародавнього мудреця Цзікана являють собою ще один приклад яскравості «холодного» типу Зустрічі-Шляху:

³ Чжуан-цзи. Музика Землі / пер. Бертон Ватсона

[Ел.посилання: <http://terebess.hu/english/chuangtzu.html>]

«Споглядаючи повернення лебедів, / Перебираючи 5 струн, / У гармонії з природою / Душа налаштовується на Високий лад» (Цзікан. Вірші. [ел.посилання www.epochtimes.com.ua]).

В цьому контексті йдеться про очікування майбутнього у прийдешньому за допомогою музичного буття, п'яти струн. При чому *дія повернення* пов'язується з минулим, розвиваючи гасло давньокитайського вчителя Конфуція про те, що зверненість у майбутнє прокладається досвідом минулого. Одночасно з цим демонструється «вмонтованість» сюжету в даоську парадигму світосприйняття з її принципами:

- незмінної буттєвості єства;
- усталеного порядку існування речей;
- регламентованої структурованості буття.

Таким чином, буттєва фіксованість виражена поетичною рефлексією Дао: не додавати нічого зайвого в природну явність!

Інший тип прояву природи-образу як прототипу понятійного визначення – *ризоматична модель* (або «гарячий тип») «Зустрічі-Шляху» описує даоський мудрець Чжуан-цзи, який наголошував на тому, що ані словами, ані мовчанням не можна виразити сутності речей (Maig, 2000 : 32-33). Згідно визначенню, «ризома» – це неструктурована, неспрогнозована дійсність. Присутні характеристики незакінченості, високого напруження, глибокої асиметричності взаємин між Людиною та Природою. Для його опису підходить вислів про Дао, як **те, що не може бути виражене словами**; в протилежному випадку, воно не є постійним Дао» (Протеро, 2023 : 410). Тобто тут вислизають стійка раціональність, послідовність та передбачуваність дій, що є основою когнітивної множинності образу, досвіду, Логосу, історичної пам'яті.

Ця модель *Зустрічі* не просто запрошує, а до певної міри змушує (заохочує) слухача/читача приймати участь у «домальовуванні» власним асоціативно-пізнавальним синтезом нових символічних світів, доповнюючи

мистецький простір особистим звучанням художнього тексту (в нашому випадку музичного). Як наслідок, *суб'єкт превтілюється в спів-автора*.

Згадаємо поезію Ду Фу під загальною назвою *«Весняний краєвид»* (1;2;17). Вже на рівні сюжету тут закладено смислову пастку, в яку потрапляє суб'єкт: його пригнічує туга через війну, але разом з тим, любов до природи постає в якості неочікуваного імпульсу подолання фатальної обмеженості, з якою пов'язано існування простору руїн. Неодмінно Життя проступить і явить свою вітальну силу і енергію світу через фіксацію власної самості.

Таким чином, *«гаряча» Зустріч-Шлях* демонструє мультиплікацію природної компоненти, представлені в образі невідомого автора, яка накладається на модус суб'єктної дієвості, спрямованої на Зустріч з досвідом нового смислотворення: у такий спосіб особистість демонструє свою ідентичність як Майстер творіння. В цьому випадку суб'єкт наважується на сприйняття випадковості (певного розчинення в ній), втім важливою специфікою східної (китайської) ментальності є такий стан речей, коли [випадковість, неочікуваність] є іманентною частиною норми Шляху. Ось рядки з канонічного твору даосизму: *«Дао схоже ніби на порожнечу. Але воно всемогутнє! / Воно – у Глибині / Воно пронизує Собою все»* (Протеро, 2023 : 410-412).

Констатуємо, що для обох моделей поетичного звуко-наповнення символізму через природню сутність Дао (стриманість у захваті) властивим є взаємообмін та особливе єднання сенсотворчої хіазми між когнітивно-герменевтичним наповненням особистості та її емоційною насолодою незбагненності буття. Доречним стає залучення візуально-інтуїтивної інверсії (Літературознавчий словник, 2007 : 419). Для обох моделей взаємовідносин між Логосом (раціональністю) та Я-свідомістю – детермінованої і ризоматичної притаманні ширість та певна відвертість, які слугують основою їхнього діалогу. Цей антропологічний маркер (відвертість) постає в якості

«чистої, бентежної порожнечі, безмежно наповненої (суб'єкт сам себе викриває, «народжує» знову).

Природна експозиція звукового ряду дарує людині здатність «вписатися» у базис природи, розчинитися (а не зникнути в поза-об'єктивному), намагаючись досягти стану свідомості, який порівнюється із медитативним «плином» (чистотою допредметної рефлексії). Так китайські митці в своїх творах свідомо відтворювали (наслідували, імітували) звуки природи, досягаючи повноти єднання людської натури та Божественного шляху (Дао). В якості ілюстрації цієї думки наведемо приклад, що стосується специфіки китайської мелодії – це музика одного звука та його варіацій. Музиканти можуть декілько годин підряд програвати один і той самий звук у відмінних тональностях, а слухачу буде здаватися, що він чує повноцінну мелодію з різних звуків. Пам'ятаємо про те, що основу традиційної китайської музики становить визнання рівноваги між фундаментальними поняттями – *інь* і *ян*, які уособлюють мінор та мажор.

Музичні тони співвідносилися з п'ятьма стихіями, порами року та планетами. Звук виступав уособленням потужної енергії *Ці*, розгортаючи космологічну модель в музичній творчості китайського вірця. Їхнє професійне музичне представлення активує емоції різного чуттєвого ґатунку та насиченості – від радості до меланхолії, медитавної розради слухача. Використовуючи засоби візуально-інтуїтивної інверсії, особистість бере на себе сміливість стати Майстром герменевтичного занурення у простір поетично-музичного, набуваючи статус Іншого. – Так, східна ментальність поєднує образність і простоту, а надлишковість з подивом в англійському значенні *bewilderment, perplexity*.

Мальовничі образи тексту сповнені поетичного досвіду оформлення *безмежного*, а значить долучаються до виявлення запропонованих нами двох моделей «Шляху-Зустрічі». Тому ми звертаємо увагу на один з важливих термінів сучасних студій з герменевтики, як *бісоціація*, розроблена вченим

Артуром Кестлером (Koestler, 2014). Це визначення дозволяє слухачеві зазирнути за лаштунки поверхневих уявлень, відчуттів, які були пов'язані з раціо-чуттєвістю та які створювали достатньо обмежені конструкти-образи. Завдяки бісоціації стає можливим долучитися до декодування сенсів підтексту, що знаходилися в глибині, «між рядків», осмислити при цьому множинний вимір значень й обмеженість раціонального підходу.

Візуально-інтуїтивна інверсія використовується для переосмислення понять, трансформації світоглядних візій, аналітики творчого гатунку, адже такий метод передбачає якісну зміну визначень, рефлексію «від зворотнього» (наприклад, зміна структур буття, де протилежні якості обмінюються своїми значеннями). Нелінійність дозволяє кардинальним чином переставляти логічні структури і розривати константне наслідування значень; методи перетворення, трансформації, перестановки, прийом «звернення навздогін». Треба додати, що бісоціація може бути пов'язаною з появою навколо значень так званих емерджентних сенсів: вони є носіями ситуативно обумовлених асоціативних та емоційних «облямівок» (обводок) (fringes) – додаткових сенсів, що обрамляють ядро усталеного мовного значення. Подібні емерджентні смисли виявляються навантаженими ірраціональними імплікаціями, які представляються завдяки невербальній комунікації (жест, звук, поетична форма). Така стратегія обрана нами для образно-герменевтичної рефлексії творчості поета Ду Фу, поетична спадщина якого реалізується в хоровому виконанні (Ду Фу Вибране. [ел.посилання: uk.actualidadliteratura.com]). Надамо приклад функціонування *герменевтичної бісоціації* : вірш «Вознесіння»:

*Серед сильного вітру, / під високим небом,
мавпи виють свій смуток./ Над білими пісками острова,
птахи летить, кружляючи.
Нескінченне листя, обдує вітром,
вони падають свистячими з дерев,
і величезний Янцзи біжить бурхливо.
Далеко від мого дому / Плаче сумна осінь*

*І поїздки здаються мені нескінченними.
 Старий, самотній, захмелений хворобами,
 Я піднімаюся на цю терасу
 Лихоліття, труднощі та страждання,
 Вони зробили моє сиве волосся рясним
 І я не можу не відкласти склянку.*

Віршований твір Ду Фу являє собою модель бісоціативної взаємодії індивіда і поза-текстовості. Формулюється філософсько-естетичний ідеал – краса недосконалості та минулості. онтологічний зміст розкривається у зануреності в швидкоплинний потік смутку й печалі, які передують основному стану героя у вигляді певного спрямованого жесту на межу. Для посилення емоційної гостроти від фактичної кінцевості гротескно залучаються природні образи вітра, птаха, мавп, листя (нескінченного!) Змістовний нюанс: листя, що падає з дерев, зі свістом та шурхітом, немов передвіщує останні слова.

Звернемо увагу, що наведений опис наразі певним чином не відповідає назві вірша «Воскресіння», що наче ставить читача в ступор, адже за назвою вірша поки немає ніяких характерних ознак, відповідних назві твору. Але це перше враження, як виявиться пізніше, буде суто поверхневим, навіть, помилковим. Отже, діалектичною інверсією сповнена назва вірша, бо *результуюча ідея представляється як первісне значення*: результат дії, що ще не проявила себе таким чином, як це прийнято сприймати в контексті західного уявлення про вознесіння, з фактично обов'язковою присутністю релігійної догматики даного терміна. А поки герой доречно вписаний в пейзаж смутку своїм віком, самотністю та хворобами. Іншими словами, на першому семантичному плані нас зустрічає не Вознесіння і піднесення. Читача (спостерігача) проймає всецільна тотальна неміч – будь-то природня (листя, що пожухло і летить з дерев в останню подорож) або фізично-соматична (немічний герой-старик). Це приклад перевернутих значень (онтологічна інверсія). На нього накладається вектор «мандрівки», яким

автор вірша Ду Фу намагається «витягти» старого з простору неминучості, але ж і вони (мандрівки) не несуть радість та безтурботність.

Безкінечність, властива речам, характеризує перманентність зміни станів природного буття. Тут людський модус є лише одним з листів, що пожовкли: таке собі поза-квітнення, що залишає яскравість, силу життя, а герой постає сивим і захмеленим хворобами. Це – так званий прийом «на контрасті», коли один стан переходить у інший. У такий спосіб китайська ментальність, освячена ідеєю присутності Дао, дещо нагадує діалектичну компоненту в структурі європейського світосприйняття.

Крім того, описаний процес плинності і мовчазної непохитності виявляє також даоський ідеал У-Вей (принцип не-діяння). Так функціонує поетичний символізм вчення про «Шлях-Зустріч» (Дао). Стосовно змісту Ду Фу майстерно створює інтригу постійного передчуття Зустрічі (Воскресіння), на яку очікує суб'єкт (реципієнт). До речі, вірш «Вознесіння» як уособлення усталеного послідовного ритму природного стану речей – приклад функціонування детермінованої («холодної») моделі «Зустрічі – Шляху».

Сюжетні «гойдалки» смислових значень в поезії Ду Фу подібні до чергування мінорних та мажорних звуків у хоровому виконанні. Прикладом «перевернутих значень» може слугувати віршована модель «Зимовий світанок» (Ду Фу Вибране. [ел.посилання: uk.actualidadliteratura.com]). Взагалі йдеться не про красу природи (як може здатися на перший погляд), а про глибоку драму людських почуттів жінки й чоловіка. Їхнє протистояння надлишкове: *«чоловіки та звіри зодіаку / Ще раз проти нас... / Як забути старого знайомого?»* [там само].

Категорія порожнечі актуалізує присутню (не)-завершеність, бо на столі все порожнє: від зелених пляшок вина до панцирів червоних черепашок і омарів. До речі, їжа на столі багата, і все свідчить про те, що відбувається «свято надривноїності». Герой проживає розрив зі своєю другою половинкою «на повну» (даоська риторика повноти).

Зимовий світанок постає радше за все вихідним пунктом підведення підсумків, який штовхає персонажа віршованих рядків на важкі, вперті моменти; попереду серйозна розмова з самим собою, і хочеться відтермінувати цей монолог: *«загнута в довгу тінь сутінків. / Життя обертається і минає, п'яна муть»* ((Ду Фу Вибране. Зимовий світанок [ел.посилання: uk.actualidadliteratura.com])).).

Окремо потрібно наголосити на *рефлексійному значенні пауз*, які демонструють лінгво-семантичний вимір, присутній у міфі, а згодом може екстраполюватися і в поезику музичних творів.

Пауза – особлива форма звукового або віршованого ряду, пов'язана з активацією релаксуючої (медитативної) функції свідомості. Семантична природа пауз при прослуховуванні хорового виконання стає підґрунтям для ментального насичення, оформлюючи рефлексійний «рятівний круг», за який потрібно зачіпитися свідомості суб'єкту аби не «потонути» в мовно-стильових градаціях текстуальності та від усвідомлення незбагненності, яка веде раціональність у глухий кут.

Завдання для слухача/глядача зовсім не просте – не впасти у відчай невідповідностей стосовно роботи Логосу та чуттєвості. Саме тому, завдяки наявності пауз образ є стабільно багатограним: він виринає з парадигми лінійності, демонструючи у такий спосіб свою всеосяжність, стаючи «невимовним супутником» форми. Візуальне доповнення прослуханого з боку слухача/глядача робить його спроможним не розгубитися й не бути саморозчавленим власною, начебто (не)-спроможністю віднайти істинний Шлях у творчості (музика, поезія, живопис, архітектура):

*«просто рухайся разом з усім, відпускай свої думки про блукання,
Це вищий Шлях»* – радить Чжуан-цзи (J.Zai, 2015: 75).

Можна констатувати, що пауза, вмонтована в образну «облямівку» звучання, стає подарунком часу, уособленням тимчасового перепочинку з метою опанування себе в момент Зустрічі-Шляху. Онтосемантичний статус

знака тиші «пауза», умовно кажучи, – алегорично-дуалістична. Так, крізь пальці може проникати як сонячне світло, так й утікати вода, наче думки й досвід «просочуються» крізь сито. Безумовно, паузи в хорового змінюють оптику банального незвучання, мовчазної тиші, надаючи звучному тексту вишуканості прихованих сенсів.

Гуманітарна експлікація *банальність-вишуканість* – яскравий образ того, як логічна невідповідність набуває глибинної цінності, проявляючись у стані Одкровення, який не має в китайській структурі світогляду догматичного релігійного забарвлення. Метафоричним зображенням виступають запропановані наступні віршовані рядки: *«Долоні лоскотять сонечки / Прокладають стежки-лабіринти. / Вони вітаються з візерунками долонь, / Застебнуті подвійною печаткою Буття».*

Поняття «банальність-вишуканість» постають взірцем (не)-тривіальної гри статичності з динамічністю, розглядаючи та фіксуючи звичаєвість, що розгортається у часі в акті Відкриття множинності й незавершеності як уособлення «повноти Дао» – довершеної наявності.

Вірш Ду Фу «Весняні води» сповнений не тільки антропо-природничої спрямованості, а й стає яскравим прикладом реалізації, запропонованої нами в дослідженні, ідеї «банальність-вишуканість». В цьому поетичному творі залучаються універсальні символічні ряди – квітучий персик, бамбукові трубочки, образ саду, птахів тощо.

Вимір часу (календар) накладається на природний простір, що є іманентною рисою китайської культури в цілому: так, відлік за календарем починається у вигляді цвітіння дерев (священного дерева – персика). Суб'єкт відчуває себе дотичним до енергії пробудження, активності, дієвості та сповнений радістю від вишуканої краси, яку природа кожного сезону дарує навкруги. Ця радість проста і одночасно сповнена великими сподіваннями, адже на цвітіння персика чекають усі, як на констатацію закріпленої традиції

щодо Надії на нове життя. У вірші закладена формула: «*потік відновлює свої старі сліди*» (З китайської класичної поезії, 2018).

Відновлення старого означає проявлення традиції – житєдайної спроможності діяти навіть і по старих слідах. Зображення бамбукових трубочок для поливу Саду – відсилання до пошуку умиротворення та повноти від звуків води і постійного брязкання паличок, які символізують наповнення Саду енергією водного джерела, реалізую ідею світосприйняття через замкнену постійність та відстороненість. Тоді як пустий в середині бамбук демонструє парадигму «повноти у порожнечі», певного єднання категорій онтологічного модусу «все / ніщо».

Сприйняття звучання бамбуку стає уособленням потенційної спроможності суб'єкта досягнути ідею своєрідної активації джерела нескінченного. Вірш закладає декілька траєкторій: перша – *діалогічна*, характеризується як прояв *Зустрічі* індивіда із навколишньою дійсністю, в якій розкривається здатність сприймати рутину повсякчасності як усвідомлену красу простоти – природної та людської.

Друга траєкторія – принцип *конфуціанської симетрії*: всі учасники дійства перебувають на своїх місцях, чітко дотримуючись відповідності загальному ритму буття.

Третя – «*приховане проявлення*»: персонажі по сюжету є такими собі «невидимими» героями, адже змогли дочекатися нової весни, а природа віддячила людському терпінню щедрою простотою – даром цвітіння і буяння кольорів життя! Можливо, оновленням?

Отже, символаріум китайської культури через філософію Дао охоплює відкритий горизонт досвіду у суб'єктній потенційності, в якому стан «банальність-вишуканість» передає досвід повсякденності, відбувається ідентифікація того, що «вже було» – зривання покриву новизни і відкриття власної тотожності з тим, хто до чого себе не відносив, або сприймав інерційно-забутим. Чому подібне відношення до навколишньої дійсності

через поняття-образ достатньо міцно вкорінилося в китайській гуманітарній думці? Відповідь на це питання пов'язана з різними чинниками, що детермінують звукотворення образу, взявши за основу природний (чистий) звук і набуття ним трансформацій завдяки людському розуму:

- міфопоетика;
- відсутність моно-релігійного вчення, подібно до християнства чи ісламу;
- замкнена лінгвістична мова (система ієрогліфів), що стала дорівнюванням на шляху плетіння власної національної самобутності.

Щоб описати досвід відкриття нових сенсів за допомогою образного мислення доречно звернутися до образу «канату» (Шицзін. *Літературознавча енциклопедія*, 2007 : 586-587). Так, високонатягнутий канат над прірвою буде сприйматися західною ментальністю, як не дивно, в якості норми-традиції. Тому встати на канат та подолати перешкоду, звільнившись від страху – єдиний дієвий висновок західної візії. А ось канат, який розташовано близько до землі – це з розряду чогось неочікуваного, незрозумілого. Західний раціоналізм диктує умову: потрібно обов'язково його (канат) прибрати, іншої моделі-досвіду у західної лінійності буття не існувало. Адже те, що залежить від мене, розмірковує представник західної культури, і те, що я можу зробити – я виконую, проявляючи активність назовні. У разі сприйняття східної картини світу, думки, чому ця річ лежить на землі – не виникає: речі займають своє місце, згідно з вченням Дао. Тому необхідно до певної міри його «не помічати», з'єднатися з ним, хоча мозок може чинити опір. Це головна відзнака: вимоги не розповсюджуються назовні, а спрямовані до себе, власне Я-особистості.

В дисертації ми тяжіємо до систематизації звукотворчі структури хорової музики Китаю, що перетворюють, завдяки когнітивній функції слухацького сприйняття (інтермодальному синтезу), звукові природні носії в

образно-сміслові, пов'язані з природою людської Я-свідомості. Ці стійкі компоненти – інваріанти символічного походження – стають поетичним надбанням, яке знаходить своє відображення в сюжетах хорових творів, що важливо знати для тих, хто готується до їх виконання.

1.2 Онтологічні параметри звукотворчості в картезіанській картині світу

*«Думки без змісту порожні,
споглядання без понять – пусті».
І.Кант «Критика чистого розуму».*

Життя природи є складним об'єктом для відображення засобами музики. Європейська естетика стверджує, що музика – дзеркало внутрішніх переживань людини, невидимий світ психології буття, а зовнішній (видимий) світ – неможливий предмет для звукотворчості.

Психологія людини – очевидна прерогатива багатьох жанрів музичної творчості, хоча не всіх: жодна функція музика (першочергово семантична) не спрацьовує окремо, а передбачає діалектику переходу внутрішнього у зовнішнє і навпаки. Це означає неодмінність модуляцій когніції звукообразів із психології сприйняття у філософські референції.

Історія музика знає непоодинокі випадки композиторської рефлексії на образотворче мистецтво (живопис, картини), зокрема втілень образів природи: «пори року» (цикл концерів А. Вівальді, ораторія Й. Гайдна, п'єси А. П'яццолі для бандонеона); «мариністика» («Музика на воді» Г. Ф. Генделя; «Море» К. Дебюссі), містична природа («Місячне сяйво», «Затонулий собор» К. Дебюссі); природні явища із звуко-просторовим ефектом (грим у Шостій симфонії Л. Бетховена; ліс – в Четвертій симфонії А. Брукнера) і без них («Хмари» К. Дебюссі); музична орнітологія (творчість О. Мессіана з його дослідями звуконаслідування пташиних голосів). Отже, в природі існує своя музика, але й в музиці діють динамічні, нематеріальні стихії, що становлять невід'ємний сенс її існування. Якщо природа є буття,

видимий горизонт, що пов'язує навколишній світ, людину і Творця, то й музика природи стала актуальним предметом композиторської рефлексії.

Пантеїзм в музиці, насамперед, сформувався в симфонізмі, що постає провідним принципом мислення в новоєвропейській культурі, що вплинув і на розвиток хорових жанрів і форм. Тема природи займає дуже важливе місце у симфонічній творчості, хоча рідко виражена через конкретні сюжетні назви. На відміну від Л. Бетховена і Г. Малера, А. Брукнер майже не залишав авторських пояснень до своїх симфоній. Проте дослідники та виконавці часто відзначають глибокий зв'язок його музики зі світом природи.

Основні аспекти втілення теми природи є наступними. 1) *Природа як джерело духовного переживання.* Для А. Брукнера природа не була самостійним об'єктом інтонаційного «наслідування». Вона сприймалася як прояв Божого творіння. Тому природні образи в його симфоніях нерозривно поєднані з релігійним світовідчуттям величі Всесвіту та присутності Бога.

2) *Пейзажність і просторовість музичного мислення.* У багатьох симфоніях виникає враження безмежного простору, гірських краєвидів, лісових масивів, широти природного світу. Це досягається через: тривалі органні пункти; широкі мелодичні арки; поступове нарощування звучності; використання мідних духових як символу природної величі. Четверту симфонію з програмною назвою «Романтична» найчастіше пов'язують із темою природи. Брукнер зазначав, що перша частина навіяна образом середньовічного міста на світанку, коли з веж лунають мисливські роги. Тут присутні: світанковий пейзаж; лісові образи; відчуття єдності людини з природою. Втім, це не реалістичне звуконаслідування, а радше романтичне переживання природи. «Лісова» символіка пов'язана з автобіографією композиторів-романтиків. Наприклад, якщо композитор А. Брукнер виріс у сільській місцевості серед лісів і гірських ландшафтів Верхньої Австрії, то в його творах знаходять місце «покликання»; відгомін мисливських сигналів

(валторнові ходи); народні пастуші награвання; аура лісової тиші та природної величі.

3) *Філософська складова семантики природи* в творчості А. Брукнера полягає в тому, що природа постає не як жанрова картинка, а як символ космічного порядку. Вона набуває майже метафізичного значення. Симфонічний розвиток часто сприймається як шлях від земного до трансцендентного, від споглядання природи до духовного одкровення. Тобто, природа в симфоніях Брукнера слугує не стільки предметом музичного зображення, скільки універсальним символом божественної гармонії, величі світу та духовного єднання людини з космосом.

У хорознавстві зустрічаємо жанрово-стилістичний аналіз драматургії творів, як правило, програмних, що містять вказівку на наявність в них звукописних прийомів хорового письма. Наприклад, у працях С. Людкевича, О. Батовської, Л. Пархоменко музичний пейзаж належить до картинно-жанрового типу програмності. Однак семантичний аспект не розкриває онтологічні засади звукотворчості та специфіку її сприйняття, і лише вказує на предметне джерело інформації. Надважливими критеріями хорового мистецтва є філософія природи як обожнення, збереження онтологічної природи співу та відмові від ілюстративності на користь антропоцентризму.

О. Батовська, звертаючись до циклу Валентина Бібіка «Хорові картини» (1975, ор.21) для хору а cappella (на поезію О. Вишні та С. Васильченка), вдається до асоціативного порівняння I-ої та III-ої картин з ніжною аквареллю. Якщо фінальна картина «Ніч зійшла» безпосередньо зображує милий серцю український краєвид, то у початок циклу «Благословилося» – це інша іпостась осмислення та показу природу як Божого благословення (концепт сакралізації світської поезії). Композиторським кредо втілення звукопису В.Бібіком постає «принцип невинної розмаїтості, непередбаченої мінливості в єдиному» (Батовська,

2020: 163). Отже, втілення образів природи у музиці перегукується з проблемою програмності як художнім методом моделювання дійсності.

В іншій своїй статті дослідниця знову звертається до асоціативної паралелі музики та живопису, а саме: «Менует» з хорового циклу Б. Лятошинського «З минулого» порівнюється стильове мислення композитора-фундатора сучасної української музики з творчим методом французьких живописців-імпресіоністів ...» (Батовська, 2023: 84).

У навчальному посібнику «Хорова музика Лесі Дичко» авторства музикознавці О. Письменної міститься стильовий аналіз кантат «Чотири пори року», «Сонячне коло», «Весна», в яких новаційність музичного мислення Л. Дичко пояснюється світобаченням мисткині, що полягає в єдності природи та людини (Письменна, 2010: 23). Таку ж саму концепцію підтверджує І. Бермес на прикладі кантати «Весна» М. Скорика, розкриваючи образ пори року з точки зору: світобачення композитора (Бермес, 2021). Отже, огляд музикознавчих описів образів природи засвідчив, що в сприймають наявність певного компендіуму хорових засобів, що сприймаються усталені, об'єктивно закладені в природу хороспіву принципи мислення, спочатку композитора, а далі музикантів-виконавців. Слід визначити їх функціональне призначення як *онтологічні параметри*, що визначають власне художню якість буття звучного твору.

Онтологічні параметри (слово-часопростір-смысл) закарбовані в художньому мисленні автора, згідно якому він «портретує» національний образ у своєму творі засобами обраного жанрово-виконавського складу. Їх описують по-різному: як метафори, алегорії, символи, емблеми. Їх безліч тільки в одній хоровій музиці, яка знаходиться під впливом інших провідних жанрів музичної культури! То оберемо алгоритм поступового накопичення спостережень над втіленням образів природу, що уособлюють собою буття людини.

Будемо спиратися на визначення вчення, яке розроблється і впроваджується два десятиліття на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського.

Онтологія музики – це спосіб самоздійсненості особистості музиканта через спілкування комунікантів «композитор – виконавець – слухач» в єдиному часопросторі музичного твору, що звучить (звучний текст культури).

Онтологічними параметрами музичного твору є час (=горизонталь), простір (=вертикаль), смисл (=зміст). Критеріями онтологізму музики є: **суб'єкт** музики, Я-свідомість якого віддзеркалює культурну традицію; **типи спілкування** (Я=Інший: міжособистісна, автокомунікація: Я=Я); **духовний шлях сходження** (профіль драматургії твору: кожний шабель розвитку є вищим за попередній, із досягненням просвітлення, катарсису).

«Якщо творчість є спілкування, то досвід музикування в онтологічному сенсі означає не лише спосіб буття музичного твору (філософський погляд на природу музичного звука/sonos): він більше, ніж текст культури: це досвід самоздійснення людини в процесі музичної діяльності».

Почнемо з характеристики *води* як знаку, однаково типового для кожної пори року.

Дощ. У хоровій літературі існує чимало творів «дощової» тематики. Картини природи продовжують відтворювати у кожному виді мистецтва митці багатьох країн світу. Так, в українській музиці – це мініатюра для хору а cappella «Дощ» (1964) Б. Лятошинського, в якій музика тонко передає шум весняного дощу, «Дощик» (1973) Л. Дичко з використанням прийомів звуконаслідування, хоровий епізод «Дощик» (1981) І. Шамо з вокального циклу «Ятранські ігри» з опорою на фольклорні інтонації та магічні заклики, О. Яковчук створив цикл «Горіховий дощ» (1988) для дитячого хору. У вказаних партитурах хор часто перетворюється на справжній «музичний

інструмент»: за допомогою вокалізації різних складів, штрихів та динаміки артисти хору створюють реалістичну картину дощу в природі.

Сучасний латвійський композитор Ерікс Ешенвалдс (Ēriks Ešenvalds, нар. 1977) написав проникливий п'ятихвилинний хоровий твір «Весняний дощ» (*Spring Rain*, 2017) на слова американської поетеси Сари Тісдейл. У цій композиції виділяється соло сопрано, багатий голосовий склад мішаного хору (SSATBB) та імпровізований гітарний супровід, який можна долучити за бажанням. Твір поєднує болісну меланхолію з моментами бурхливого, радісного ритму, передає вічне відчуття потреби зупинки часу. Крім того, тут використано звукозображальні шумові ефекти для відтворення крапель дощу.

У китайській музичній культурі природа є основою світобудови, тому архетипи природи мають величезне значення. До провідних природних архетипів у китайській музиці відносяться вода (водоспад, річка, дощ), вітер та бамбук, небо і земля, гірські та водні пейзажі. Вода уособлює життєву силу, мудрість і гнучкість. Серед хорових та інструментальних творів малої форми у китайській та західноєвропейській музиці можна зустріти багато опусів, у назві яких є образ дощу.

Серед світових *інструментальних* опусів, присвячених дощу як символу природи, можна відзначити наступні твори. «Пісня дощу» (*Regenlied*, 1872) Й. Брамса – третя мініатюра із збірки «8 романсів та пісень». Пісня написана на вірш німецького поета Клауса Грота і передає ностальгію за дитинством. Звукозображальні ефекти композитор відтворив у фортепіанному супроводі – імітував ритмічне стукотіння дощових крапель.

Фортепіанний твір «Rustle of Spring» (*Frühlingsrauschen*) норвезького композитора К. Сіндінга написаний 1896 року як частина циклу з шести п'єс. Романтичний салонний твір відомий своєю складною технікою арпеджіо та ліричними мелодіями.

Один з відомих фортепіанних творів К. Дебюссі «Сади під дощем» (*Jardins sous la pluie*, 1903) завершує сюїту «Естампи». Це яскравий

музичний пейзаж, який відтворює атмосферу літньої зливи – композитор майстерно імітував шум води від легкого шелесту до раптових поривів вітру та сильної зливи за допомогою швидких пасажів, стаккато та арпеджіо.

Кубинський композитор, гітарист і диригент Лео Брауер (Leo Brouwer, нар. 1939) започаткував серію «кубинських пейзажів». Його п'єса «Кубинський пейзаж з дощем» (*Paisaje Cubano con Lluvia*, 1957) для квартету гітар стала зразком жанру в історії гітарної музики. За допомогою ударів по корпусу інструмента, глісандо та тремоло музиканти малюють звукову картину природи: від шелесту перших крапель дощу до справжньої тропічної зливи.

Один з незвичайних творів – камерний квінтет австрійського композитора Ханса Айслера «Чотирнадцять способів змалювати дощ» (*Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben*, op. 70, 1941). Твір написаний для флейти, кларнета, скрипки або альту, віолончелі та фортепіано у додекафонній техніці, призначався для документального фільму голландського режисера Йоріса Івенса «Дощ» (1929). Твір вийшов за межі суто звукозображальності, дощ тут є символом меланхолії. У чотирнадцятьох коротких варіаціях образ дощу розкривається по-різному, передає різні стани дощової погоди та настрою.

Британський композитор Девід Брюс написав «The Consolation of Rain» (2016) для гобою, віолончелі, арфи та ударних – п'ятичастинний твір, який автор називає «піснями без слів». Музика присвячена темі скорботи та втрати, перетворюючи меланхолію на заспокійливі, світлі образи.

Окремо варто згадати твір японського композитора Тору Такеміцу (Toru Takemitsu, 1930–1996) «Дощове дерево» (*Rain Tree*, 1981). Композиція написана для тріо перкусіоністів та має виконуватися з певним освітленням, щоб створити ефектне концертне дійство.

Існують і численні твори китайських митців з аналогічною тематикою, розмаїто представляючи образ води в онтологічному сенсі, з різним семантики рішення (див. 2.1).

Констатуємо, що пейзаж в музиці – не жанр, і не просто програмна п'єса: він являє собою усталений тип музичної семантики, завдяки якому композитори відтворюють ставлення новоєвропейської людини до навколишнього середовища, взаємодій її внутрішнього світу з духовним світом, що сформувало одну з провідних тем філософського осмислення цієї теми у творчості поетів та музикантів – натурфілософію. Серед видатних майстрів України, хто втілює образи природи в музичні шедеври, – Б. Лятошинський, І. Шамо, Л. Дичко, Ю. Іщенко, В. Кирейко, Г. Сасько, М. Шух; диригенти – П. Муравський, В. Іконник,

Образи природи в сучасному мистецтві виконують не лише виразально-зображальну (семантичну), а й концептуальну (світоглядну) функцію.

Цікавим є завдання історіографії: хто вивчав еволюційну модель сучасних образів природи в китайській філософії? І як це стане у нагоді музикознавцям для подальшої екстраполяції в нашому випадку на матеріал хорової музики китайських композиторів? Це важливо, оскільки філософія завжди допомагала скласти загальну картину світу та віднайти місце в ній творчості.

Китайська філософія, увібравши в себе багатогранність національної культури, стала джерелом рефлексії сучасних композиторів. Тож слід надати огляд основних музикознавчих праць, що в певних моментах вплинули на зміст пропонованої онтосемантичної концепції.

Почнемо з праці Чжан Хунвея, в якій надано ключову тезу в пошуках методологічного «ключа» до проблеми: «Семантика природи в китайській філософії зазнала трансформації від традиційної рецепції до сучасного

образу світу, що відбиває зміни у способі розуміння відносин природи і людини» (Чжан Хунвей, 2025 : 105).

Інший дослідник Чжан Цзай (张载) відзначає, що з розвитком китайського суспільства класична філософія стикається з новими викликами. Вивчаючи давню класичну поезію, він обґрунтував значущість постулату про «єдність неба і землі», що суттєво вплинув на сучасне розуміння природи в китайській філософії (中国哲学中关于人与自然的学说. 中国社会科学. 16). Без цього унеможлиблюється аналіз втілення образів природи в музичній культурі. (王国良. 中国哲学基本精神及其现代价值. 文化软实力研究, 2016: 56-60).

«Вивчення теоретичних уявлень про значення природи у китайській філософії має велике значення для глибшого розуміння тенденції розвитку музичного мистецтва та його сучасного ідеологічного підтексту, – вважає Чжан Яді (张雅迪. 中国哲学中“自然”概念的内涵及衍化. 上海交通大学学报, 2024: 11-23).

Герменевтичним поворотом у розв’язанні смислових «вузлів» є теза про імплікацію символізму в філософську концепцію природи. Так, Чжан Хунвей (Чжан Хунвей, 2025 : 103), аналізуючи стародавню літературу та спостерігаючи за сучасним суспільством, дійшов висновку про наявність символічного мислення в китайській філософії. Символізм пронизує буття людини однаково, системно і повсякчасно від давнини й досі «спрацьовує» на глибинному рівні ментального «культурного коду» нації, що легко «зчитується» в різних видах мистецтва завдяки психологічним механізмам рецепції (слухацької, глядацької, дослідницької). «Китайська філософія ставить акцент на самовдосконаленні та досягненні внутрішньої гармонії людини та зовнішнього світа. Це означає стратегію єднання розуму, серця та душі, уміння жити в мирі зі світом навколо себе. Іншими словами, гуманізм у китайській філософії розкриває свій зміст через особливе ставлення до

природи, установку на розвиток моральних цінностей та самовдосконалення людини» (там само :103).

Сучасна китайська філософія для обґрунтування своїх ідей і цінностей спирається на різноманітні образи та символи природи. Наприклад, могутні води великих річок Хуанхе та Янцзи символізують невідворотній плин часу, і водночас постійне оновлення. Гори і океани в китайській філософії увиразнюють могутність і грандіозність природних ландшафтів. Є й інші конотації, наприклад, соціополітичні: так, світанок сонця асоціюється з національним відродженням Китаю.

Найглибшим маркером національно-ментальної специфіки китайської культури є образи природи, тісно пов'язані з людським життям і його відображенням в поетичній творчості. Так, бамбук постає символом гнучкості, витривалості та простоти, тому увиразнює стійкість людської духу. Лотос – символ чистоти, духовного розвитку та відродження.

Філософи досліджують вплив культурних цінностей і традицій на сприйняття та ставлення до природи в сучасному Китаї. Домінуючими є такі концепти, як гармонія, баланс і взаємозв'язок, які формують сприйняття природи та характеризують взаємодію з нею людини (Чжан Хунвей, 2025 :104).

Резюме. Дослідники сучасної китайської філософії акцентують її основний концепт – досягнення людиною гармонії між людьми, природою і самим собою, що вказує на ментальні засади світовідчуття – рівновагу і співіснування в сучасному світі (Чжан Хунвей, 2025 :105).

Музикознавчі конотації образів природи потребують перезавантаження методології дослідження її специфіки в різних виконавських практиках (інструментальній або вокально-хоровій). Нині переважають огляди наукових джерел та описовий аналіз засобів музичної виразності; отже, бракує підтримки емпіричних та порівняльних методів і їх систематизації. У розвиток цієї думки, пропонується онтосемантичний підхід в союзі з когнітивними методиками виконавсько-хорової творчості.

Втілення образів природи у музиці перегукується з проблемою програмності як художнім методом моделювання дійсності. Так, у працях С. Людкевича, О. Батовської, А. Мухи, Л. Пархоменко, Я. Кириленко музичний пейзаж належить до картинно-жанрового типу програмності. Однак семантичний аспект не розкриває онтологічні засади звукотворчості та специфіку її сприйняття, і лише вказує на предметне джерело інформації.

У хорознавчих працях нерідко зустрічаємо жанрово-стилістичний аналіз творів (як правило, програмних), що містять вказівку на звукопис як прийом хорового письма. Так, О. Батовська, звертаючись до циклу «Хорові картини» В. Бібіка для хору а cappella (1975, ор. 21), порівнює першу з «картин», «Благословилося», та третю «картину», «Ніч зійшла», із ніжним і акварельним українським краєвидом (Батовська, 2020: 163). В іншій статті дослідниця наводить асоціацію із живописом французьких імпресіоністів, що має місце у слухацькому сприйнятті хорової мініатюри Б. Лятошинського «Менует» (із циклу «З минулого») (Батовська, 2023: 84). Аналогічну думку містить праця І. Бермес, в якій виявлено зв'язок образів природи в кантаті «Весна» М. Скорика зі світобаченням автора (Бермес, 2021). Отже, дослідники вказують на зв'язок звукопису зі світоглядом творців, однак аналіз звукопису у світлі онтології музичної творчості не пропонується.

Втілення образів природи в музиці перегукується з проблемою художнього методу моделювання дійсності. Так, О. Батовська пише про виразні можливості хору а cappella як “транслятора” засадничих світоглядних ідей (Батовська, 2017). Є дослідження, у яких автори апріорі вбачають прийоми пейзажності в хорових творах (як у статті Н. Белік-Золотарьової, присвяченій аналізу циклу І. Шамо «Жнивварський триптих»). Погоджуючись з автором, підкреслимо відсутність у них постановки проблеми онтології природи як уособлення композиторської рефлексії щодо навколишнього світу (Белік Золотарьова, 2025). Зауважимо, що програмні назви й асоціативні навіювання не розкривають специфіку звуконаслідування природних явищ, а лише

вказують на предмет означення. Тобто «музика природи» потребує інтеграції філософського і музично-семіотичного підходів з урахуванням специфіки національної культури народу. Сучасний дослідник, розглядаючи взаємини людини та природи, віддзеркалені в давньокитайській філософії, розрізняє два типи: один підкреслює «єдність Неба та людини», а другий – «їх поділ» (Чжан Хунвей, 2024: 100). Автор указує на брак порівняльних досліджень, на переважання описових оглядів наукових джерел або засобів виразності. Тому у розвиток цієї критичної думки виникла ідея концептуального аналізу природи в композиторській рефлексії з огляду на семіозис звучного тексту.

Символізацію образів літньої ночі засобами хорового співу досить рельєфно окреслила в своєму посібнику О. Письменна (2010). Авторка, пропонуючи стильовий аналіз творів Лесі Дичко («Чотири пори року», «Сонячне коло», «Весна»), відзначає, що «музичне мислення мисткині зумовлює її світобачення – єдність природи та людини» (Письменна, 2010: 23). На прикладі камерної кантати “Чотири пори року” (1973) у другій її частині під назвою “Літо” (що має підзаголовок-програму “Петрівочні ігри”) через пасторальну за характером наспівно-розмірену оригінальну мелодію solo альткампозиторка втілює споглядальність образу літньої природи, що прокидається на світанку. Поступове огортання основної теми з подальшими підголосками, викладеними у першій варіації, втілено «повільне пробудження природи» (2010: с. 10). Центральним, на думку дослідниці, є друга варіація, де звучить розспівний хоровий вокаліз на голосну “А”, увиразнений ускладненою гармонією (септакорди, нонакорди) та кластерами. Засобами куплетно-варіаційного формотворення та впровадження після кожного куплету «специфічного глісандуючого викугу “Ту!”» змальовано яскраву картину «буяння літньої природи - полів, лісів, квітів, трав» (2010: с. 31). О. Письменна доходить висновку, що в обох частинах “Петрівочок” присутні виразові засоби мажоро-мінорної системи із застосування прийомів хорового гліссандо, руху паралельними терціями та тризвуками з додаванням

тонів, внаслідок чого формуються кластерні співзвуччя, що властиві для обрядової пісенності.

Г. Савельєва, аналізуючи вокально-хорову композицію **Т. Кравцова «Одцвіли фіалки»** (на слова В. Сосюри з циклу *«Хорові акварелі»*) позначає **семантику літа** через такий мовностильовий комплекс, як: баркарольна ритміка, тембральна гра жіночих голосів, безперервне звучання основної теми за принципом *ostinato* «з голосу в голос». Інший приклад, образ осені в композиції *«Уже зоря золоторога»* (Савельєва, 2014: 26-27). Завдяки застосуванню акордово-гармонічної фактури, вибору світлої тональності *Ges-dur* композитор досягає живописної картини щедрої золотої осені.

А. Бакумець, звернувшись до першої частини «Літо» з хорового циклу «Пори року» М. Скорика, виокремлює такі параметри композиторської інтерпретації образу літа, як: інтенсивність завоювання хорового діапазону, яскрава динаміка (форте), перемінний метр (не квадратність синтаксичних будов), переважання септакордів, рух паралельними тризвуками (2021б: 143). Стан осіннього завмирання в хоровому номері «Осінь» довершено іншими засобами: імітаційний розвиток хорових партій (13 тактів), з повтором двозвучної секундової поспівки. Під час звучання довгих тривалостей та малорухливого розвитку хорових партій складається «враження жалю, спустошеності» (2021: 143).

Ю. Іванова наголошує, що в циклі П'ять прелюдій Л. Дичко, створених у стилі Шань-шуй («Гори–води» – стиль китайського пейзажного живопису) на слова середньовічних японських поетів (1989), композиторка наслідує традиції східноазійської культури, що увиразнено у самому виборі виконавського складу: жіночого складу хору а *cappella*, там-таму та ритмічних паличок. «Драматургія циклу відтворює процес пробудження, воскресіння природи – від похмурої осені до тріумфу весни», поєднуючи у кожній композиції кілька образів «(як правило, візуальний та звуковий), що

апелює саме до композиційних принципів стилю «шань-шуй»» (Іванова, 2024: 50).

На прикладі здійсненого Н. Белік-Золотарьовою аналізу маловідомого хорового циклу І. Шамо «Жнивварський триптих» (на вірші Василя Юхимовича) узагальнимо виразові засоби втілення просторового образу *неосяжного поля*: вокалізи, багатоголосся (до восьми голосів) елементами алеаторики, сонористики, *ostinato* та імітації.

У продовження аналіз усталених засобів музичної картини “краси неосяжного поля” в хоровій п’єсі «На безмежному лану» (Н. Белік-Золотарьова, 2025: 280) авторка зосереджує увагу на неочікувано персоналізованій постаті хлібороба. Робимо висновок про роль пантеїстичного світовідчуття митця як такої установки інтонаційного мислення, яка закріплює в слуховій пам’яті авторське бачення природи у хоровий образ, що символізує онтологічний зв’язок звука, слова-логоса і звучання, колористичного і чуттєвого.

О. Батовська, поставивши перед собою завдання виявити «художню семантику втілення образів природи в західноєвропейській хоровій мініатюрі доби романтизму, виокремлює «образ лісу» в хоровій мініатюрі Ф. Мендельсона «Abschied vom Walde» (на вірші Й. фон Ейхендорфа). Дослідниця вбачає хорову специфіку втілення фактурних гармонічних рішень, а саме застосування композитором хоральної фактури, з монолітним звучанням чотириголосного викладу, створюючи стан «величі та спокою» (2026 : 234). Застосування «золотих ходів» валторн у хорових партіях мініатюри «Im Walde» Р. Шумана на вірші Е. Гейбеля змальовується багатство та краса природи (Батовська, 2026 : 234).

Використання Й. Брамсом низького регістру в альтовій та басовій партіях хорової мініатюри «Waldesnacht» на вірші П. Гейзе створює ефект «тембрової сутіні», яка огортає слухача, «занурюючи його в стан медитативної самотності». Образ моря дослідниця аналізує на прикладі

хорової мініатюри Й. Брамса «Vineta» на вірші В. Мюллера. Застосування композитором *divisi* партії тенорів та басів порівнює з глибиною води, створюючи ефект «підводного гулу». А імітаційні вступи в різних партіях хору ніби віддзеркалюють містичний дзвін затонулих церков Вінети. Слухача вводять в стан дрімоти досить плавні за характером мелодичні лінії, увиразнюють безперервний рух прибою в баркарольному метро-ритмі (розміром 6/8). О. Батовська робить висновок, що музична семантика проаналізованих хорів ґрунтується на застосуванні певних «специфічних фактурних та гармонічних формул, які мають стійке асоціативне значення (ліс – хоральність, вода – рухливість, ніч – низький регістр)» (Батовська, 2026 : 236).

Дослідниця Шевчук, розглядаючи втілення поезій М. Рильського в хоровому циклі Б. Лятошинського «П'ять мішаних хорів без супроводу, зауважує, що дані композиції відібрані із смисловим наповненням ідеї-образу дощу", зокрема через образ-асоціацію «плач осінньої природи», що знаходить своє віддзеркалення в першій хоровій композиції «Осінь», у хорі «Дощ» персоніфіковано та "«поглинане» видінням «темної, страшної далі» у № 3 «Широке поле», асоційоване із «шумом-шепотом» дерев у № 4 і долане пришестям ясніючої блакиті у фінальній композиції «Дощ одшумів» (Шевчук, 2022: 152). «Сльози дощу» дослідниця порівнює зі «сльозами людськими», які є свідченням щирої спокути, в особистому усвідомленні «...людської гріховності, яка виводить очищення душі в спрямуванні до Духу... Фактуротворення хорового циклу вирізняється поліфонічною будовою, що в певному сенсі «символізує церковність, відмічену також відвертим моделюванням фактурного вигляду кантової трипластовості» (там само).

Наостанок вкажемо на стратегічну роль символу – методу художнього узагальнення в хоровій музиці. Його теорію викладено в статті, на яку будемо спиратися. Її положення наступні. Символ, який пізнається через

досвід творчості, вимагає неодмінної *спрямованості на людину* (курсив мій – Ц.Ш.) (Nikolaievska & Shapovalova, 2021 : 11). Структура символу (як триєдність фізичного, художнього, метафізичного) в акті інтерпретування хорового твору «розгортається» у смислові виміри іншої (звучної) реальності. І завдячуючи виконавцям, концепт Таїни відкривається реципієнтам (слухачеві). Автори роблять висновок: «... через семантизацію музичної мови та наявність символічної реальності (в нашому випадку, це – природа; примітка Ч.Ш.) музикант стає співтворцем духовного буття, а всяка інтерпретація музичного твору перетворює вже наявну духовну реальність» (там само). Звідси вкрай важливий висновок про те, що – базовий концепт філософії конфуціанства – Шлях-Зустріч – неодмінно передбачає аристотелівську «вціленість» в людину (в риториці європейського антропоцентризму – *ентелехію*). І в хоровій музиці присутність людини, одухотвореність Природи «очима» ліричного героя – яскраво втілена і відчувається як абсолютна істина! (Це – лейтмотив майже всіх інтерпретацій творів, обраних для аналітичних есе у подальшому). Відмінності кожного з трьох рівнів символічної структури стосуються способів об'єктивації буття:

- фізичне – це звучні об'єкти реального світу; в нашому випадку це – буття природи (пори року, фауна, флора, чотири стихії – земля, вода, повітря, вогонь);
- художнє – авторське бачення світу в художніх образах зафіксованого тексту;
- метафізичне – суб'єктивне сприйняття, досвід зустрічі із таїною.

Резюме. Надважливими критеріями хорового мистецтва є філософія природи (обожнення), збереження онтологічної природи співу та відмова від ілюстративності на користь антропоцентризму. Природа – осередок божественної гармонії, в якій людина є часткою, а не антагоністом. Звідси установка європейських мистців на відтворення семантики творів, присвячених оразам природи через відповідні мовно-стилістичні моделі

музичного мислення (когнітивістики) та часопростір комунікації. Усі названі концепти належать онтології творчості, однак в музиці вони розкривати свій зміст виключно специфічними засобами. Слухач здійснює когнітивні функції по засвоєнню інформації про природу через своє сприйняття символіки звучного твору, маючи при цьому авторські «підказки» на її розуміння.

Спробуємо визначитися з онтологічними параметрами на прикладі конкретного аналізу з показовим асоціативним «шлейфом» конотацій природних явищ на прикладі з української хорової музики.

Твір «Осінь» І. Шамо написаний до 100-річчя з дня народження І. Франка (1958) як перша частина хорового цикла «Чотири вірші І. Франка» для чотириголосного мішаного хора. Ідея втілення зміни *пори року* підтверджує не лише поетична тематика кожної частини (з архетипними назвами), але й іманентні музичні закони (тональні взаємозв'язки, композиційна будова, особливості поетичного тексту кожної з частин). Композитор звучними хоровою колористикою відтворює картини природи, притаманні різним порам року (за виключенням літа). Цікаво, що композитор не надав своєму хоровому циклу назву «Пори року».

Структура циклу є досить «нестандартною», якщо рівнятися на історичні зразки програмного спрямування («Пори року»). Перша частина циклу «Осінь» («Осінній вітер», за І. Франком), остання – «Благодатна пора» («Гремить! То щасливі дні ідуть») присвячена весні, як, власне, і третя часть «Весна» («Не забудь, не забудь юних днів!»). Іншими словами, композитор створює спочатку образ осені, а для відтворення драматургічної кульмінації циклу обирає вірш, присвячений весні. Будова музичної драматургії циклу вказує на оригінальну ідею, обумовленість відповідним структурно-семантичним функціям кожної частини.

Проаналізувавши цикл крізь призму релігійної символіки, В. Зінченко висунула християнську концепцію трактування циклу, як втілення епізодів

життя Ісуса Христа: так, «Осінь» – шлях Христа на Голгофу, коли через смерть і страждання («Зима») отримує Воскресіння як символ перемоги життя над смертю («Весна») [].

Перша частина циклу І. Шамо – «Осінь». Авторська концепція втілення образів природи апелює до символіки, пов'язаної з духовністю людини, яка, переживаючи внутрішню трагедію, не здається, а шукає справедливої поради у вітра, як великої стихії (повітря – символ невидимого Духа святого).

Поезія І. Франка⁴ яскраво експресивно, в трагічному ключі «малює» пейзаж з осеннім вітром. І. Шамо видозмінює текст оригінала, скорочує його: 9, 10, 11 строки відсутні; змінені деякі закінчення слів (без зміни художнього образу потичному оригіналу). Надамо оригінальний текст вірша І. Франка:

Осінній вітре, що могучим стоном
Над лісом стогнеш, мов над сином мати,
Що хмари люто гониш небосклоном,
Мов хочеш зиму, сон і смерть прогнати;
Що у щілинах диким виєш тоном
І рвеш соломі із сільської хати,
Зів'яле листя гоном-перегоном
По полю котиш, – вітре мій крилатий!
Я довго пильно слухав стону твого
І знаю, чом так стогнеш ти і плачеш:
Тобі жаль сонця, цвіту, дня літнього!
О вітре-брате! Як мене побачиш
Старим, зів'ялим, чи й по мені заплачеш,
Чи гнівно слід буття мого завієш?..

І. Франко порівнює стогін вітру з плачем матері. Для поета архетип природи являє одну з наскрізних ліній творчості. Так, тропи «Доброї Землі», «Матери землі» (у І. Франка «Мать-природа», «Земля, всепороджуюча матір!») тісно пов'язані з архетипами природи, «засадничими в українській колективній підсвідомості» (Н. Колисниченко-Братунь, : 359).

Поет обирає художній прийом антропологізації природного явища, тобто наділяє вітер здатністю сумувати, сподіватися; він звертається до нього

⁴ «Осінь» написана на текст першої поезії «Осінній вітре» з циклу «Осінні думи» І. Франка.

як до живої, істоти: «О, вітер, брат мій, як побачиш мене старим, чи по мені заплачеш?». У риторичних питаннях приховано філософський підтекст: людина відчуває свою безпритульність, самотність на Божій лорозі.

Філософська ідея вірша – трагічність людської долі. І. Франко наділяє поезію семантикою смирення, відчуття пошуку хоча б ілюзорного співчуття («Хто заплаче за мною?») в цьому ірреальному світі, який уособлює символ одухотвореного вітру.

Дослідниця творчості Т. Гундорова пише так: «примітно, що свої духовні пошуки І. Франка вибудовує в унісон з процесами природи, з коловоротом життя і смерті. Цикли духовних перетворень в його поезіях природні зміни пори року, впитують в себе виталистичні заклинання, звернення матері-природи, до вищого духу – істини» (Гундорова, 2006 : 13).

Вибір І. Шамо поетичного тексту І. Франка для свого хорового циклу не випадковий: пейзаж в поезії – не лише пейзаж, це, на думку, Л. Немцової, – «...глибокі роздуми, асоціації та паралелі художньо описаних природних явищ з людським світом та його проблемами» (Немцова, 2022 : 115). І. Шамо знаходить адекватно музичне втілення поетичного тексту. Хор а capella написаний в тональності *g-moll*, в простій тричастинній формі (АВА₁) зі вступом (тт. 1-2): І розділ – експозиція (тт. 3-10); ІІ розділ (функція *modus*) – тт. 11-20; ІІІ розділ (варійована *реприза* тт. 21-30). Усі партії представлені *divisi*.

Авторська ремарка на початку твору «Andantino doloroso» вказує на неспешність розгортання «музичної оповіді» та її журливий характер. У вступі на словах «Осень, осень» звучить тоничний тризвук, в партії чоловічих голосів на динамічному нюансі «*pp*» задає для слухача меланхолійний «камертон», відчуття просторовості – віддаленої звучності як тла, на якому вимальовується інтонаційний «контур» основної мелодії. Цікаво, що слово «Осінь...», яку композитор озвучує на початку твору, як, відсутня в оригіналі І. Франка і, повторюючись в різних гармонізаціях,

виконує функцію лейтмотиву, або контрапункту, як на початку звучання теми в партії альтів («*Осенній вітер*»...). Власне, ця лексема, наче брама, слугує своєрідним прологом і епілогом твору.

Особливу увагу композитор приділяє альтовому тембру. Можна сказати, що в першій частині циклу альти є провідним семантичним носієм в загальній партитурі, оскільки ця тема насичена мелодизмом, а інші голоси ніби створюють для неї тематичний рельєф. Основна мелодія в експозиції розподілена між різними голосами: партія альтів, потім сопрано (з 6-го такту) і знову у альтів (починаючи з т. 8). Тема вітру містить три елементи:

- звернення до вітру звучить на висхідному інтонемі «романсової» сексти;
- її розвиток: основна мелодична фраза у «розірваному» викладі, створюючи нестабільність, крихкість людського буття;
- завершення фрази (в партії альтів) має мелодекламаційний характер, надає відчуття роздуму. Далі вступають сопрано: фразу підхоплюють інші голоси в імітаційному викладі. Композитор робить інтонаційний «акцент» на словах «сон» і «смерть», що звучать в партії альтів на *остинатно-маркатних* повторах домінант на тлі нисхідного руху (в натуральному мінорі) в басах.

У розділі «*Piu mosso*» композитор імітує «музику осіннього вітру»: швидкий темп, ремарка *agitato* вказують на стихію вітру як невидимої сили, стрімкого, поривчастого руху. Символіка вітру створюється завдяки «кружлянню» мотивів у басів і тенорів у зустрічному русі, динамічному зростанню звучності, висхідному руху всіх голосів аж до кульмінації на словах «*Вітер, мой крилатий вітер*». Заключне «звернення» до вітру (на слові «вітер») протягом цілого такту (!) виспівується вісімками в трьох партіях (альти, тенори, басы).

Тема в репризі «*О, вітер, брате мій!...*» (в партії альтів) звучить в полифонічній фактурі з елементами імітації (20–22 тт.; 24–26 тт.). Лише

заклучна фраза (тт. 26–29) вирізняється зміною на гомофонно-гармонічний виклад хорової теми.

Образна драматургія твору тримається на тонально-гармонічних зв'язках. Композитор чітко диференціюючи плагальний (тт.26–27), автентичний (т.15) і повний (т. 6) каданси. В ладовій структурі присутні мелодичний, гармонічний, фригійський мінор, а в гармонії експресивні співзвуччя акордів, щоб відобразити гостру напругу і драматизм, закладені в поетичній мові. Так, в експозиції на слові «Осінь» в партії тенорів (т. 5), контрастуючи звучній тониці, з'являється дисонанс – співзвуччя з фригійським другим та підвищенням третього щаблями. Разом з цим акордом у альтів звучить слово «*стогнеш*» на низхідній секундні. Ламентозна семантика допомагає композитору досягти акцентування уваги слухача, концентруючи увагу на контекст сприйняття осіннього звукопису, яким постає стан філософських роздумів. Неополітанський акорд надає в загальний емоційний стрій «осіннього» пейзажу відтінок сурової краси, додаючи до невісти, душевної туги тверду волю і надію. Es-dur'-ний мажорний акорд в кульмінації (18 т) на слові «*крилатий*» вносить в загальну емоційну ауру символіку «паріння», яке може означати бажання героя подолати трагічні перепони на життєвому шляху. Композитор залучає прийом анафори (перенос на явища природи психологічних станів і душевних переживань людини). Визначимо основні параметри хорової інструментовки. Діапазон хорових партій:

–діапазон – $G^1 - g^2$; сопрано – $d^1 - g^2$; альт – $a - c^2$; тенор – $d - as^1$;

– бас – $.G - es^1$. Як видно, теситура зручна; зустрічаються перехрещення голосів «тенор-бас (т. 15).

На думку Н. Матвієнко: «Ігор Наумович, безперечно, добре знав природу людського голосу, всі виражальні можливості цього унікального творіння природи; як вишуканий художник вивчив усі утаємнені куточки

серця, де проживають найтонні людські емоції, почуття краси, віри, любові!» (Шамо, 2006).

Фактура – мішана: гармонічна, поліфонічна (імітаційні перегуки).

Метр змінний: чотиридольний (розмір 4/4) та тридольний (3/2).

Динамічний план твору – шкала від *pp* до *ff* – супідрядний музичній драматургії, точно узгоджений з поетичним текстом. Мініатюрна форма витримана в спокійному режимі. Виключення складає кульмінація, яка звучить в середньому розділі на *ff* в точці «золотого перетину» (тт. 17–18).

У партіях майже всіх голосів домінує плавне голосоведення (крім небагатьох тактів в партії альтів). Мелодична лінія альтів містить багато інтервальних стрибків, у порівнянні з іншими партіями голосів (на м.6 ↑, б.6 ↓, ч.5↑, а також рух по звуках мінорного квартсекстакорду).

Для створення виконавської інтерпретації цього твору хормейстеру необхідно працювати над чистотою інтонації, поліфонічним слухом, точним фразуванням, співвідношенням звучання вертикалі та горизонталі, точністю ритмічного малюнка і ансамблем.

Резюме. Хорознавчий аналіз твору І.Шамо підтвердив наявність в його інтонаційній драматургії, жанровій стилістиці, і особливо в оспівуванні хоровими (фактурно-тембровими) засобами поезики вербального тексту величезний потенціал до символізації музичної мови. Ми пояснюємо це здатністю до онтологічної природи хороспіву як такого: просторовість, темброві фарби, пластичність мелосу породжують у слухача «асоціативний шлейф».

Ще один «слоожанський» зразок хорової лірики на тему осені – мініатюра Тараса Кравцова з репертуару студенського хору Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського.

«В тиші алей вальсує вітер» (№ 7) з циклу «Хорові акварелі» Тараса Кравцова

Поезія Володимира Сосюри, українського поета проникливого ліричного обдарування, чий вірші вирізняються надзвичайною мелодійністю та щирістю почуття, послугувала мотивацією для народження циклу Тараса Кравцова «Хорові акварелі» (1974) для хору а cappella. Мініатюра «В тиші алей вальсує вітер» — перлина осіннього циклу, яскравий зразок антропологізації природи очима поета, для якого вітер — спосіб художнього буття людської душі. Для композитора існування хорової акварелі відбувається у органічній єдності музичного та поетичного світовідчуття.

Т. Кравцов часто звертався до поезії Сосюри — Внутрішня співучість слова, музикальність поетичного мислення виявилися особливо співзвучними композиторському таланту Кравцова й природно лягла в основу його хорового письма.

Основна ідея текстової основи циклу — послідовне відображення циклічності природи та людського життя, що й визначило композиційну логіку й інтонаційну єдність акварелей. Автор не просто описує зміну пір року, а за допомогою метафор створює картину, наповнену емоціями та символами, у якій стани природи перегукуються з порухами людської душі. Саме так розкривається й осіння мініатюра «В тиші алей вальсує вітер»: образ безлюдної алеї та вітру, що кружляє у ритмі вальсу, постає не як простий пейзаж, а як тонка емоційна замальовка, де рух вітру стає відлунням людських переживань.

У центрі твору — людина споглядальна, що живе у злитті з природою й переживає її як відлуння власних почуттів. Циклічність природи стає тут паралеллю до плину людського життя, а осінь — символом перехідного, межового стану буття.

Програмна назва «Акварель» походить від автентичного жанру образотворчого мистецтва. Прозорість хорового звучання, плинність мелосу, легкий «мазок» ладогармонічних фарб відсилає слухові асоціації до імпресіоністичного живопису. Танцювальна формула кружляння вальсу,

закладена в поетичній метафорі («*вальсує вітер*»), увиразнює образ вітру як природної стихії, яка легкою граційністю наче грається з деревами. Цей елемент гри надає осінній акварелі не просто вальсоподібний рух, а тонкий (ледь еротичний) діалог жіночих і чоловічих тембрів, утворений комплементарною ритмікою. Світла тональність D-dur додає зеленого «лісного кольору» до психологічного забарвлення змісту хорової мініатюри. Форма — проста тричастинна репризна з буквальною репризою *da capo*. Основна тема споріднена із жанровим атрибутом романсу: її «ядро» — висхідні терцієві ходи та секстові стрибки з подальшим плавним заповненням, інтонаційні «зітхання», ладотональна колористика утворюють імпресіоністичну ауру. Основний штрих — *legato* з ланцюговим диханням не розриває фразування й додає інтенсивності розвитку.

Отже, пейзаж і його ліричне обрамлення зумовлюють належність цієї мініатюри до камерно-ліричного хронотопу: у центрі — людина душевна (*homo animus*), яка споглядає природу й переживає її крізь відлуння власних почуттів. Поява цього твору і його стилістика продиктовані його історичною укоріненістю в українську музичну культуру 1970-х років: поезія Сосюри, романсова інтонаційність і традиції харківської (слобожанської) композиторської школи. Виникає питання: чи можна в цьому випадку говорити про онтологізм показу природи? в чому він полягає?

Як відомо, хоровий логос базується на природній двоєдності слова й музики: мелос чуйно реагує на словесні модуляції, а фонізм поетичного рядка визначає барву гармонічних акордів. В драматургії твору латентно діють два семантичних плани — видимий, асоційований («акварель») і тілесний, танцювальний (вальсовість).

Філософсько-світоглядний рівень. У центрі твору — людина як *homo animus*, споглядальна, що живе у злитті з природою; її шкала цінностей — гармонія, краса миті, життєствердне прийняття плину буття. Час тут циклічно-природний (зміна пір року як паралель до плину людського життя),

але психологічний, вимірюваний метро-ритмом, а не «колом вічності». Промовистим засобом стає тональна нестійкість твору: постійні відхилення й непостійність тональної основи передають саму швидкоплинність людського життя через зміну природного явища. А в кульмінації, на словах «зливаю з ними я свій спів», цей світоглядний стрижень оголюється повністю — людська душа резонує на осіннє згасання природи, як момент філософського прийняття неминучого переходу до чогось іншого.

Жанрове ім'я «хорова акварель» у поєднанні з вальсоподібним рухом формує психологізм картини світу. «Акварельність» семантики осіні — проекція споглядального світогляду.

Музично-композиційний і мовно-стилістичний рівень.

Хор a cappella у D-dur; розмір 6/8 (вальсоподібний рух) зі змінами на 9/8, $\frac{3}{4}$, 12/8; проста тричастинна репризна форма з буквальною репризою da capo; діалог жіночих і чоловічих тембрів, утворений комплементарною ритмікою; штрих legato з ланцюговим диханням; мелодизм романсового типу з висхідними терцями та секстами; колористична, тонально нестійка гармонія; оркестрове трактування хорової фактури.

Таким чином, образ осені відповідає європейському психологічному сприйманню природи: про це свідчить драматургічний профіль «хвилі», міжособистісна комунікація, горизонтальна (втілена в перекличці жіночих і чоловічих тембрів завдяки комплементарній ритміці).

Стильова атрибуція (як інтегральна величина): *індивідуально-композиторський стиль* Кравцова з трактуванням хору як «вокального оркестру» та колористичною гармонією; *національна* — поезія Сосюри, романсово-ліричний інтонаційний фонд, *історичної доби* — українська лірика 1970-х із синтезом неоромантичних та імпресіоністичних рис.

1.3 «Хоровий спів як емблема національної культури Китаю: онто-горизонт «global – local»

У китайській хоровій музиці можна виокремити дві основні жанрові групи (з огляду на умови побутування музики та форми її втілення):

- народно-побутові хорові твори (народні та авторські пісні);
- твори великої форми (сюїти, ораторії, кантати).

Пісня є найпоширенішим хоровим жанром у Китаї. Процес розвитку хороспіву починався з монодії (з елементами діалогічних перегуків, ісона і люського «відлуння»). Трудові пісні являли собою синтез поезії, музики і танцю, в яких основну увагу було сконцентровано на метрі і ритмі. На межі XIX–XX століть в Китаї існує багатоголосний спів на ґрунті традиційної музики етнічних меншин. Тут багатоголосся має давні корені. Найвідоміші приклади: народність дун (侗族, Dong) — знаменитий багатоголосний жанр «Великі пісні», який виконується без супроводу. Це одна з найдавніших форм природного поліфонічного співу в Азії. Деякі традиції народностей мяо, чжуан, ї та тибетців також використовують елементи дво- або багатоголосся.

У хоровій музиці початку XX століття техніка композиторського письма поступово вдосконалювалася. Спираючись на досягнення зарубіжних композиторських шкіл та національні традиції, композитори Чжао Юаньжень, Сяо Юмей, Хуан Цзівей створили ряд творів, які використовувалися в навчальному процесі та заповнили нестачу музичного матеріалу у навчальному репертуарі з хорових співів.

Перше десятиліття XX ст. є початковий етап розвитку професійної композиторської творчості в Китаї в галузі хорової музики. Цей етап мав дві відмінні риси: вплив зарубіжних традицій світського та релігійного характеру спричинив прихід у китайську музичну культуру хорового багатоголосся наприкінці XIX – на початку XX ст. Створення хорової музики китайськими композиторами на початку XX ст. суттєво розширило хоровий

репертуар, що використовувався у навчальному процесі, що призвело до підвищення виконавського рівня хорів.

Серйозним викликом для всієї традиційної китайської культури стали радикальні соціально-політичні зміни, що відбулися в Китаї на початку ХХ століття. Нові історичні умови вказували на необхідність пошуку композиторами нових шляхів еволюції музичного мистецтва. Нові вимоги були пред'явлені до національної музики. Так, відродження національної музики гоюе (国乐) стало однією з головних тенденцій, характерних для китайського музичного мистецтва першої половини ХХ ст. Гоюе мала стати доступною для сприйняття широкого кола китайських слухачів, висловлювати почуття і прагнення простих людей,

Нестабільна внутрішня політична обстановка в Китаї 1920-1930-х років викликала композиторів Китаю, натхненних ідеєю створення руху за відродження національної музики. «Держава без музики» (У юе чжи го 无乐之国 назвав Китай один з провідних музикантів-теоретиків першої третини ХХ століття Ван Гуанці (1892-1936). Він писав, що для того, щоб вийти з кризи, що склалася в музичній культурі Китаю необхідно відродження гоюе, а для цього слід мати наступні умови:

- дослідження музикантами конфуціанських праць, музики давнини, де йдеться про природу досконалої музики гоюе;
- вивчення фольклору, збирання народних пісень – музики су юе;
- аналіз двох напрямків китайської музики (гоюе 雅乐 та су юе 俗乐) та виявлення національних особливостей та подальша опора на національні традиції при створенні нової музики.

Природа традиційної (конфуціанської, «досконалої») музики проявляється у втіленні образів, в яких постає людина віддзеркалює кращі риси національного характеру – скромність, працездатність, миролюбство. Принцип гармонії є одним з ключових для китайської культури, також бере

свій першовиток у музиці. «... Гармонія, закладена в основу відносин людини і світу, відрізняє китайську цивілізацію від західної», писав Цзі Сянлін (季羨林, Ji Xianlin). Вчений вбачав умовою виходу Китаю з кризи повернення до національних традицій.

30-40-ті роки. XX ст. є новим етапом розвитку музичного мистецтва Китаю. У Шанхаї з'являється нове покоління композиторів – Хуан Цзи, Ма Сицунь, Чжоу Шуань, Бочао. Хоровий спів у цей період тісно пов'язаний з політичною обстановкою в країні. Тематикою популярних масових пісень стають відображення прагнень порятунку Батьківщини у протистоянні японської агресії.

У 40-х роках XX століття з'являються хорові твори без інструментального супроводу. Першим композитором у Китаї, який створив *акапельний* хоровий твір, є Хуан Цзи. «Мулянь цзюму» – хоровий твір для чотириголосного чоловічого хору а капела. Народні перекази Китаю стали джерелом сюжету для цього твору, а основою для тематичного матеріалу стали мелодії китайських народних пісень.

Після того, як утворилася Китайська Народна Республіка, зміст хорових творів стали відображати спогади про минулі історичні події. Головною стає тема оспівування Батьківщини. Загальний настрій хорових творів відбивало життєрадісність, піднесений дух і прагнення людей нового життя. І лише останні десятиліття XX в. зміни суспільної, культурної, економічної та політичної ситуації у Китаї призвели до прагнення композиторів відобразити у своїх творах природу Батьківщини, давні звичаї та звичаї китайського народу. Однак слід повернутися до генези нової хорової музики Китаю для з'ясування її історичної еволюції у відображення дихотомії «природа-людина».

У середині 30-х – на початку 40-х років. з'являються твори, що за своїми музично-естетичними властивостями можуть бути віднесені до нових зразків гоюе. Це – кантата «Хуанхе» 黄河 Сянь Сінхая 冼星海(1905-1945), написану

для читця, змішаного хору, солістів та оркестру національних інструментів і багаточастинна хорова композиція «Хай юнь» 海韵 («Морська витонченість»). У цих музичних творах композитори створили особливу музичну мову, що поєднує інтонаційні особливості китайської музики, принципи європейської гармонії, і навіть певний емоційний модус, укладений спочатку в картинну програмність цих творів.

Створення китайськими композиторами програмних творів відбувається протягом XX століття. Це збігається з процесом становлення хорової гілки китайської музичної культури. Загальна характеристика охоплює такі засади, як філософський фундаменталізм, символізм Дао, буддизм, конфуціанство; також тісний зв'язок з пісенно-танцювальним фольклором, мистецтвом гри на народних інструментах.

Системні зв'язки, що визначають смисловий вимір програмних творів китайських митців, зумовили, на думку Лю Чуньлі (2014). «...звернення авторів до певного типу образності, характерного для творів XX століття» (Лю Чуньлі (2014). Насамперед, це – втілення музичними засобами спокійної та величної краси природи. Саме через відтворення за допомогою музики *буття як краси* здійснюється передача естетичного почуття, втілення атмосфери сцен життя, національних свят та тематики національного фольклору. Основою чисельних програмних хорових мініатюр XX століття є мотиви та мелодії з притаманною їм опорою на народні інтонації, лади, ритміку.

У 1950 – 70-х роках однією з провідних тенденцій у розвитку китайської хорової музики стало створення хорових творів з яскраво вираженим національно-патриотичним характером, що було зумовлено культурно-політичною ситуацією країни. Коли у 1949 р. після демократичної революції було створено Китайську Народну Республіку, це очікувано вплинуло на інтенсивне зростання кількості та статусності аматорських та професійних

хорів, і водночас спостерігалось помітне підвищення їх виконавського рівня різних концертних організаціях.

У період освіти КНР було засновано Центральну та Шанхайську національні музичні академії, які випустили величезну кількість талановитих музикантів-професіоналів, у тому числі і хорових виконавців. Тобто уряд країни взяв курс на створення нової літератури та мистецтва з «китайським національним характером». Хорові твори з національним колоритом являли собою, в першу чергу, обробки китайських народних пісень для хору, в основі якого лежав «... принцип максимального наближення матеріалу до народно-пісенного першоджерела. Метою композиторської творчості 1950-1970 років. стає ідея відтворення національних особливостей музичного матеріалу. У цей період зростає інтерес до народно-пісенної творчості з боку дослідників-музикознавців та фольклористів. Засновані у 1940-му році дві установи – «Товариство народної пісні» та «Китайська дослідницька асоціація народної пісні» – займалися зборами та опрацюванням народних пісень. Професійні композитори, які входили в ці спільноти, здійснювали обробку народних пісень для хору а *cappella*. Для обробки використовувалися пісні різних провінцій: північної Шеньсі (Ван-Фанлян «Синтянью», «Сань ши лі пу», Чень Бай-Хуа «Подорож на захід»), Цинхай (Цай Юйвен «Зійшов місяць»), Хубей (Лі Цюнь «Жасмін», «Хмара летить. а небо не рухається»), а також пісні різних народностей: Цюй Сисянь «Пастораль» (обробка монгольської народної пісні) та інші.

Резюме. Розвиток жанрів китайської хорової музики у ХХ було обумовлено трьома чинниками:

- 1) новою тематикою у мистецтві, обумовленої іншим історичним і соціокультурним контекстом;
- 2) впливом традицій західноєвропейської музики XVII–XIX століть;
- 3) переосмисленням національних традицій духовного співу та фольклору.

Хорові мініатюри акапельного співу з'являються в 30-40-х роках ХХ століття. То переходимо до їх онтосемантичного аналізу на прикладах показових репрезентацій хорових композицій провідними хорами КНР.

Як відомо, виконавських склади впливають на жанрові пріоритети у визначенні специфіки виконавської інтерпретації хорових творів.

Вивчаючи народну пісню *Гуси* етнічної групи улат (Внутрішня Монголія), у якій йдеться про ностальгію через символізацію птахів, що летять далеко від дому, ми знайли її аранжування композитором Мен Вейдуном. Ми прослухали її у виконанні різних колективів, і зробили дайжест актуальної для сучасної «хорової картини світу».

Хор Народно-визвольної армії Китаю, який наразі складається з 50 видатних випускників відомих музичних шкіл по всій країні, є єдиним професійним армійським хором у Китаї (Додаток А фото 1).

Симфонічний хоровий концерт "Пісня армії", створений хором Народно-визвольної армії Китаю, був виконаний в Пекіні 26 жовтня 2012 року. Концерт транслювався центральним телебаченням Китаю.

Пекінський філармонічний хор заснований в 1983 році відомим диригентом і музичним педагогом професором Яном Хуннянем. Професор Ян Лі в даний час є художнім керівником і постійним диригентом. Хор виграв понад 40 нагород на міжнародних конкурсах, включаючи чотири нагороди на 44-му Міжнародному поліфонічному хоровому конкурсі Гвідолеццо в Італії, встановивши історичний рекорд конкурсу (1996).

Ян Хуннянь (1934 - 26 липня 2020) - відомий китайський диригент і педагог. Уродженець Нанкіна, провінція Цзянсу, він любив музику з дитинства. У 1951 році він був диригентом хору Нанкінської народної радіостанції. Восени 1951 року він був прийнятий на музичний факультет Східно-Китайського нормального університету в Шанхаї. Він вивчав диригування у професора Яна Цзярена та німецького диригента Хайцмана, а також вивчав композицію та поліфонію у колишнього Радянського експерта

Алзаманова. У 1958 році він викладав на музичному факультеті Пекінського нормального університету мистецтв, а в 1973 році був переведений викладати на композиторський факультет та диригентський факультет Центральної музичної консерваторії. професор Ян Хуннянь заснував Пекінський філармонічний хор у 1983 році. Більше 30 років, дотримуючись мети "любові і відданості справі", він керував цим хором, який співав по всьому світу і завоював десятки нагород на важливих конкурсах в країні і за кордоном (<https://youtu.be/WrbNcwcETHs?si=klVYCxxLnmgBgXDj>).

Хоровий твір «Весняна подорож» (1931) – цикл з трьох частин, опублікований Лі Шутоном із співавторами. Це був перший хоровий твір, написаний, спираючись на методи композиції західноєвропейської традиції. У 1993 році ця хорова п'єса визнана класикою китайської музики ХХ століття.

Тянькун створений у 2001 році і складається зі студентів таких факультетів, як музична консерваторія університету освіти Хуачжун. Керівник-Лю Хонгда, а професор Тянь Сяобао - художній керівник і диригент. Хор "Тянь Конг Скай" ламає традиційний стиль хорового виконання і має сміливість впроваджувати інновації в навчанні хороспіву, хоровому звучанні, музичному виконанні. Всі вони володіють високим творчим потенціалом. Стиль хору вірізняють глибокі емоції в чистому строї, ніжному, ефірному звучанні. Голоси всіх учасників хору наче походять з єдиного джерела, спів від серця чарує і об'єднує в гармонії всіх слухачів.

Представник старшої генерації хорових диригентів – доктор Тянь Сяобао, професор музичної консерваторії Центрально-китайського ситету, директор дослідницького центру хорового мистецтва Китаю, член Керівного комітету з викладання образотворчих мистецтв Міністерства освіти, заступник голови Китайської хорової Асоціації, заступник голови «Хоровий альянс» асоціації музикантів Китаю, заступник директора Академічного

комітету хорового мистецтва вищих навчальних закладів Китаю, президент хорової асоціації Хубей, заступник голови Асоціації музикантів Хубей.

Цей хор – резидент Національного центру виконавських мистецтв Китаю, заснований 8 грудня 2009 року під орудою відомого майстра диригента У Лінфена. Бере активну участь в китайській та зарубіжній операх (вистави "Турандот" "Кармен" "Жінка чайної квітки," "Летючий голандец" "Аїда" , а також в симфонічних проєктах: Дев'ята симфонія Бетховена, Восьма симфонія Г. Малера, "Реквієм" Дж. Верді ", Концерт на честь 110-річчя з дня народження Хуан Цзи, велика музично-танцювальна поема «Шлях відродження».

Яскравою представницею молодшої генерації диригентів Китаю є **Цзяо Мяо**. Нині вона керує хором Національного Великого театру та диригентом молодіжного камерного хору Національного Великого театру. Закінчив диригентський факультет китайської консерваторії музики, навчався у професора Ву Лінфена, відомого диригента в країні, і під керівництвом знаменитого диригента Янь Лянкуна. У 2014-2015 роках вона запрошена в музичну школу Сендтон при Університеті Південної Каліфорнії і Лос-Анжелеску оперу за програмою творчих обмінів митців світу.

Змішані хори посідають центральне місце в китайській хоровій культурі ХХ–ХХІ століть, будучи основними репрезентантами академічного хорового мистецтва Китаю. Саме цей тип виконавського складу володіє найбільшим художньо-виражальним потенціалом завдяки широкому тембровому діапазону, поєднанню жіночих і чоловічих голосів в *синергію хороспіву* та здатності реалізовувати не лише камерні, а й монументальні жанрові форми. У новітній концертній практиці змішані хори є універсальними виконавськими колективами, оскільки їхній репертуар охоплює практично всі стильові напрями розвитку китайського хорового мистецтва.

На відміну від чоловічих, жіночих чи дитячих хорів, репертуар яких певною мірою обмежується специфікою *однорідного* тембрового звучання, змішані хори здатні втілювати широкий жанровий спектр хорової творчості митців: від невеликих ліричних мініатюр – до масштабних кантатно-ораторіальних полотен. Саме тому вони стали основними носіями сучасної репертуарної політики і на їх основі можна спробувати проаналізувати жанрово-стильові моделі, на яких отримується національна культурна традиція у відповідності до академічних стандартів світового хорового мистецтва.

Важливу роль у формуванні сучасної моделі змішаного хорового виконавства відіграють провідні професійні, навчальні та концертні колективи Китаю (див. додаток Б). Серед них особливе місце посідає хор *Національного центру виконавських мистецтв Китаю* (China NCPA Chorus), заснований у 2009 році як резидентний колектив Національного центру виконавських мистецтв у Пекіні.

Важливим осередком академічного хорового мистецтва є також *хор Китайського симфонічного оркестру* (China National Symphony Orchestra Chorus), історія якого пов'язана з традиціями Центрального філармонічного оркестру Китаю, заснованого у 1956 році.

Значний внесок у розвиток сучасної хорової культури здійснює Сяменьський філармонічний хор (Xiamen Philharmonic Choir), що функціонує при Сяменьському філармонічному оркестрі, створеному диригенткою Чжен Сяоїн у 1998 році.

Важливе місце у формуванні молодіжного хорового виконавства посідає Пекінський філармонічний хор (Beijing Philharmonic Choir), заснований Ян Хуннянем у 1983 році, який став одним із найавторитетніших дитячо-юнацьких хорових колективів країни.

Академічну сферу репрезентує *хор Народного університету Китаю* (Renmin University of China Choir), який є активним учасником, як

національного, так і міжнародного хорового руху. Незважаючи на відмінності в організаційній структурі та виконавських можливостях та художніх функціях, усі зазначені вище колективи відіграють провідну роль у популяризації сучасного китайського хорового мистецтва на засадах пріоритету академічного виконавства із збереженням і репрезентацією національної культурної традиції.

Залежно від державної політики, організаційної структури та профільної спеціалізації в системі культури та освіти сучасні китайські змішані хори можна умовно поділити на кілька основних груп. Першу з них становлять професійні державні хори, діяльність яких пов'язана з найбільшими музичними інституціями країни. До них належать Хор Національного центру виконавських мистецтв та Хор Китайського симфонічного оркестру. Ці колективи орієнтуються на виконання масштабних вокально-симфонічних творів, оперного репертуару та сучасної китайської академічної музики.

Другу групу складають філармонічні хори, зокрема Сяменьський філармонічний хор, для яких характерним є поєднання концертної діяльності з просвітницькими та культурно-освітніми проектами. Третю групу формують університетські та молодіжні хори, серед яких важливе місце посідає хор Народного університету Китаю. Ці колективи поєднують освітню функцію з активною виконавською практикою та слугують важливими осередками розвитку молодіжного хорового руху.

Окрему категорію становлять дитячі та юнацькі змішані хори, найяскравішим представником яких є Пекінський філармонічний хор.

Жанрово-семантична палітра репертуару змішаних хорів є надзвичайно різноманітною. Значне місце в ній посідають твори *морально-етичного* спрямування, пов'язані з конфуціанськими цінностями та втіленням традиційних уявлень про духовну спадкоємність поколінь. Репертуар цього напряму представлений такими хоровими композиціями, як, наприклад,

«Летючі пелюстки» Цюй Сісянь, що належить до найвідоміших зразків сучасної китайської *громадської лірики*. Також назвемо хор «Мулянь рятує матір» як зразок духовного спрямування, що будується на жанровій моделі молитовного співу.

Пріоритетне місце займає *історико-патріотична* семантика, яка потребує широких тембрових фарб і розкриття масштабних картин за рахунок фактурно-драматургічних можливостей змішаного хору. Саме тому провідні колективи активно звертаються до виконання кантати «Жовта ріка» Сі Сінхая, хорових полотен та інших композицій, присвячених історичній пам'яті китайського народу (ораторія «Пісня вічного жалю»).

До жанрово-стильової домінанти концертних програм провідних колективів китайських змішаних хорів належить *пейзажно-філософська лірика*. Такі твори, як «Весняний світанок над Західним озером» демонструють характерне для китайської культури прагнення до осмислення природи як простору духовної гармонії. Завдяки багатству тембрової палітри змішані хори здатні створювати масштабні звукові образи, що поєднують ліричність і філософську заглибленість.

Важливим напрямом залишається художнє переосмислення і опрацювання народнопісенної спадщини для академічного виконавства. У репертуарі змішаних хорів широко представлені обробки народних пісень, серед яких композиції «Пастуша пісня», «Червоні квіти персика і білі квіти абрикоса», «Зійшов місяць» та ін. Подібні твори демонструють характерний для сучасного китайського мистецтва процес академізації фольклору та інтеграції регіональної музичної спадщини до концертної практики.

Таким чином, репертуар сучасних китайських змішаних хорів відзначається винятковою жанровою та тематичною широтою. Саме змішані хори сьогодні є головними репрезентантами китайської академічної хорової культури, забезпечуючи виконання творів різних жанрів і тематичних напрямів — від фольклорних обробок та морально-етичної лірики до

історико-патріотичних полотен, пейзажно-філософських композицій і масштабних кантатно-ораторіальних творів. Завдяки цьому вони стали плацдармом взаємодії національної традиції (local) та світових тенденцій розвитку сучасного хорового мистецтва (global), забезпечуючи органічне поєднання локальної культурної спадщини з універсальними принципами академічного музичного виконавства.

Репертуар сучасних китайських чоловічих хорів (символи історичної пам'яті, героїчного епосу, національної ідентичності)

У системі сучасного китайського хорового мистецтва чоловічі хори формували окремий виконавський напрям, що характеризується специфічними репертуарними пріоритетами та особливими художньо-виражальними можливостями. На відміну від змішаних колективів, які репрезентують майже всю семантичну картину сучасної хорової культури, чоловічі хори переважно зосереджуються на історико-патріотичній тематиці, громадянській ліриці, героїчному епосі та творах, пов'язаних із формуванням національної пам'яті й культурної ідентичності.

Подібна репертуарна спрямованість значною мірою зумовлена особливостями самого чоловічого виконавського складу. Насичене басове звучання, потужні тенорові партії, схильність до монолітної фактури та виразної декламаційності створюють сприятливі умови для втілення масштабних історичних образів і драматичних суспільних процесів. Саме тому чоловічий хор у сучасній китайській музичній культурі нерідко постає узагальненим символом народу, держави, військової звитяги та колективної історичної пам'яті.

Важливу роль у розвитку цього напрямку відіграють професійні військові, філармонічні та аматорські концертні колективи. Серед провідних представників сучасного китайського чоловічого хорового виконавства особливе місце посідають:

Чоловічий хор Народної збройної поліції Китаю,

Чоловічий хор Сіаньського симфонічного оркестру,

Чоловічий хор Центральної консерваторії музики Китаю ;

Чоловічий хор Китайської музичної консерваторії (див. додаток В).

Незважаючи на відмінності в виконавських завданнях, вони активно сприяють розвитку національної традиції хороспівів Китаю, диригенти популяризують репертуар китайських композиторів та репрезентують сучасний формат міжкультурного синтезу традиційної китайської культури з академічною виконавською школою.

Основу репертуару сучасних китайських чоловічих хорів становлять історико-патріотичні композиції, серед яких важливе місце займають кантати «Жовта ріка» і «Пісня вічного жалю», твір «Небесний шлях», а також численні громадянські та військово-патріотичні пісні. Поряд із цим у концертній практиці дедалі частіше з'являються ліричні, філософські та фольклорні твори, що свідчить про поступове розширення тематичного діапазону чоловічого репертуару.

Особливістю сучасної китайської чоловічої хорової школи є прагнення до монолітності звучання, ритмічної чіткості та високої культури словесної декламації. Значна частина репертуару побудована на активній метроритмічній організації та виразній текстовій драматургії, що вимагає від виконавців особливої ансамблевої дисципліни та уваги до смислової виразності слова. Саме тому текст у чоловічому хоровому співі нерідко є не просто вербальною інформацією (носієм змісту), а смисловим сегментом музичної драматургії, окільні в ній відбувається звукове «перевтілення поетичного образу» на звучний, інтонований фактурний сонор хорового звучання як символу макросвіту (Божого ладу, спілкування з Вічністю).

Таким чином, сучасні китайські чоловічі хори репрезентують окремий художній сегмент національної хорової культури, у якому домінують теми історичної пам'яті, громадянської відповідальності, героїчного минулого та національної ідентичності. Водночас їхній репертуар переконливо

демонструє характерну для сучасного китайського мистецтва взаємодію локального та глобального, поєднуючи національні історичні сюжети, традиційну культурну символіку та європейські академічні моделі хорового мистецтва (насамперед, на ґрунті запозичення т а інтеграції сучасного хорового письма).

Висновки до Розділу 1

1. Дослідники сучасної китайської філософії акцентують її основний концепт – досягнення людиною гармонії між людьми, природою і самим собою, що вказує на ментальні засади світовідчуття – рівновагу і співіснування в сучасному світі (Чжан Хунвей, 2025 :105). Музикознавчі конотації образів природи потребують розробки іншої методології дослідження її специфіки: нині переважають огляди наукових джерел та описовий аналіз засобів музичної виразності; отже, бракує підтримки емпіричних та порівняльних досліджень серйозними підходами. Тож у Розділі 2 апробується запропонований онтосемантичний підхід до вивчення китайського пантеїзму в хоровому жанрі.

2. Проблема взаємовідносин людини з природою містить важливий інтеремодальний аспект когніції: звук у своїй основі характеризується природною субстанційністю (онтологізмом), а з іншого – існуванням у культур-антропоцентричному полі мистецької комунікації. Отже, музиканти розглядають **звук як першоелемент культуротворення**.

Завдячуючи візуально-інуїтивній інверсії, визначене поняття звуку з базисом-образом, за участю *продуктивної уяви* в акті пізнавального синтезу *звучання народжує зорові уявлення*. Іншими словами, **музичний твір можна не лише слухати, а й «бачити»**, тобто має місце прояв поза-чуттєвої тактильності. *Слухач набуває статус творчого спів-авторства*.

Природна панорама буття звуку в духовній реальності музичного твору характеризується наявністю системно взаємопов'язаних функцій, а в

результаті когнітивного синтезу понять саме: онтологічної, семантико-комунікативної гносеологічної, діалектичної, асоціативної, аксіологічної (ціннісної), , медитавної тощо. Потужну роль відіграють етико-естетичні відносини в культур-антропологічній системі цінностей автокомунікації «Я – Я (Інший)».

3. Якщо для європейського пізнання характерно образ природи «бачити» в певному емоційному режимі, в залежності від ідей і настрою людини (звідси програмність, що «натякає», або психологізація пейзажу), то китайська музика проникає в глибину буття самої природи (багато чому завдячуючи поезії), а через неї вже у світ переживань людини (звідси алегоричність, поетичні метафори, символізм авторського висловлювання).

4. Спираючись на філософсько-світоглядні доктрини Піднебесної, виокремимо ті з них, які функціонують у хоровому мистецтві як засадничі (як для композиторської рефлексії, так і виконавської інтерпретації)⁵:

- *ідеї Дао як Шляху Всесвіту*, який пронизує природну основу дійсності та вказує людині шлях до самодосконалення;
- *продуктивної уяви* (за І. Кантом), яка дозволяє розсудку синтезувати ідеї трансляції звукової спрямованості в просторі природного єства;
- *візуально-асоціативної інверсії* (в якості аналітичного інструментарію).

Ця тріада «обтяжена» доєднанням ще двох компонентів виконавської діяльності (дії, за онтосемантичним трикутником) – *тілесною тактильністю* з поза-раціональним включенням; а також *інтуїцією*, що має природу безсвідомого. Всі ці положення тісно перетинаються між собою, доповнюючи один одне.

⁵ Додамо, що цей процес відображає власне вибір дослідницької стратегії, а саме: онто-семантичного підходу як вияв фундаментального тяжіння людини до природи.

Якщо європейські композитори для відтворення власних емоційних станів та філософських ідей свого часу, першочергово звертаються до образів природи як духовного дзеркала «внутрішньої людини», то китайські композитори віддають перевагу спогляданню природи, тримаючись позиції, що людина, яка споглядає – її частка, як і природа – частина його самого. Звідси стриманість і поміркованість у вираженні почуттів, медитативна музична драматургія).

РОЗДІЛ 2

СЕМІОТИКА ПРИРОДИ: КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ; ВИКОНАВСЬКА АНАЛІТИКА. СПРОБА ТИПОЛОГІЇ

«...буття, яке може бути зрозуміле, є мовою.

«ми говоримо не лише про мову мистецтва,

але й про мову природи...».

Гадамер⁶

2.1 Подвійна оптика китайського пантеїзму

Жанр пісні для хору а *carpella* в китайському мистецькому просторі в 30-40-і роки XX століття. За європейськими зразками теорії музичного жанру його умовно можна вважати малим жанром, або мікрокосмом хоровоспіву. Саме він повернув вектор пошуків від великих форм церковної культури ораторії та духовної кантати та дотичних до нього літургійної драми, пасіонів, мес до філософії природи, укоріненого в ній пантеїстичного виховання світської людини.

Хорова мініатюра представлена численними обробками народних пісень різних регіонів Китаю. Любов композиторів Китаю до образів природи стає фундаментом реалізації музично-поетичних концепцій, які збагатили хорові жанри патріотичною семантикою і водночас повернулися обличчям до людини. В цілому жанр хорової пісні (мініатюри) посприяв опрацюванню китайськими митцями камерного хронотопу, в якому людина (мікрокосм) є споглядальником і творцем макрокосму (системи вищого порядку, як то: культура, суспільство, творчість).

Китайські композитори старшої генерації від початку створювали хорові мініатюри з яскраво вираженим національним колоритом. Знаменною

6

Gadamer, H.-G. (2004). *Truth and method* (2nd rev. ed., J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans.). Continuum. 470.

віхою їх творчості було вивчення китайських народних пісень та створення на їх основі обробок і перекладень для хору. Хоровий стиль цих авторів формувався під впливом принципів західноєвропейської гармонії на ґрунті інтонаційної мови традиційної музики Китаю. Концепція природи в таких творах яскраво відображає давньокитайське тлумачення музики як *закон*, котрий вносить в життя людини *порядок і гармонію* (наслідування традицій мистецтва «гоюе»).

Хорова музика Китаю репрезентує опозицію «природа і людина» дуже розмаїто. Її семантика віддзеркалює засадничі постулати китайської картини світу: досягнення людиною гармонії між суспільством, природою і собою, рівновага і толерантність співіснування в світі. Розглянемо жанрову стилістику трьох хорових композицій, обраних за контрастом авторського моделювання пантеїстичної теми і відповідного мовностильового комплексу.

Поетичний код китайської культури

Одним із найважливіших напрямів розвитку сучасного китайського хорового мистецтва є звернення до класичної поетичної спадщини. На відміну від багатьох європейських хорових культур, де вагоме місце посідають духовні тексти та літургійні жанри, китайська хорова традиція значною мірою спирається на поезію як на основне джерело художніх образів, емоційних смислів і культурної пам'яті. Саме тому твори, створені на тексти класичних поетів різних історичних епох, становлять важливу частину репертуару сучасних професійних та аматорських хорів Китаю.

Звернення до класичної поезії забезпечує спадкоємність культурної традиції та підтримує зв'язок сучасного мистецтва з багатовіковою літературною спадщиною країни. Поетичні тексти надають композиторам можливість працювати з уже сформованою системою символів, образів і філософських концепцій, що мають фундаментальне значення для китайської культури. Завдяки цьому хорова музика виконує не лише естетичну, а й

культурно-меморіальну функцію, сприяючи актуалізації історичної пам'яті та національної ідентичності.

Особливе місце у сучасному репертуарі посідають твори на вірші Су Ши, одного з найвидатніших поетів епохи Сун. Його творчість характеризується філософською глибиною, прагненням до гармонійного осмислення людського буття та роздумами над проблемами часу, долі, духовної свободи й взаємин людини зі світом. Значного поширення в сучасній хоровій практиці набули композиції на текст «Прелюдії до водної мелодії» («水调歌头»), де через символ місяця розкривається ідея духовної єдності людей, розділених простором і часом. Музичні інтерпретації поезії Су Ши вирізняються кантиленністю мелодики, прозорою фактурою та медитативним характером музичного розвитку, що дозволяє передати філософську зосередженість його поетичного світу.

Важливим джерелом сучасної хорової творчості залишається поезія Ду Фу, яка відображає складні історичні події, соціальні потрясіння та моральні проблеми суспільства. Теми війни, людських страждань, громадянської відповідальності та історичної пам'яті зумовлюють активне використання його текстів у масштабних хорових композиціях історико-патріотичного спрямування. У музичному втіленні такі твори часто наближаються до кантатно-ораторіальних жанрів, вирізняючись драматургічною розвиненістю, масштабними кульмінаціями та контрастністю образних сфер.

Окремий напрям репрезентують композиції на тексти Лі Юя, творчість якого пов'язана з темами втрати, ностальгії та пам'яті про минуле. Його поезія, сформована під впливом особистої історичної трагедії, стала одним із найяскравіших виявів елегійного начала в китайській літературі. У музичних інтерпретаціях переважають стриманий ліризм, психологічна заглибленість і тонка емоційна нюансованість, що дозволяє розкрити складний внутрішній світ поета та його філософські роздуми про швидкоплинність часу.

Героїчний і громадянський вимір класичної поезії представлений творчістю Сінь Ціцзі. Його твори присвячені проблемам державності, патріотизму, історичної відповідальності та національної єдності. Образи воїнів, битв і служіння Батьківщині зумовлюють монументальний характер музичних інтерпретацій, для яких характерні активна ритміка, контрастна драматургія та масштабне хорове звучання. Особливо важливе місце композиції на тексти Сінь Ціцзі посідають у репертуарі чоловічих хорів, де їхня героїчна образність органічно поєднується з епічним типом музичного мислення. Таким чином, твори на тексти класичної китайської поезії становлять одну з провідних складових сучасного китайського хорового репертуару. Вони забезпечують тематичне й образне розмаїття, сприяють збереженню національної культурної пам'яті та демонструють органічне поєднання традиційної китайської поезики з сучасними академічними принципами музичного мислення. Через музичне осмислення поетичної спадщини сучасне китайське хорове мистецтво виступає важливим засобом збереження культурної ідентичності та водночас переконливим прикладом творчої взаємодії локальної традиції й глобальних тенденцій академічної музичної культури.

2.1.1 Ontos/sonos (музика природи)

В цьому пункті представлені зразки *хорового звукопису*. В європейській традиції семантика такого роду була безпосередньо пов'язана з пейзажно-філософською лірикою. Вважається, що існує й лірика споглядання (поезія Р.М.Рільке). У контексті сучасного китайського хорового мистецтва вона посідає важливе місце, зокрема у концертній практиці професійних, студентських і дитячих колективів. Саме в цій сфері найповніше виявляється спадкоємність між багатовіковою художньою традицією Китаю та сучасними принципами академічного композиторського мислення. Звернення до природної образності має глибоке історичне підґрунтя і пов'язане з

особливостями китайського світогляду, сформованого під впливом конфуціанства, даосизму та буддизму.

На відміну від європейської романтичної традиції, де природа часто постає відображенням індивідуального психологічного стану людини, у китайській культурі вона сприймається як самостійна духовна категорія, що існує в нерозривній єдності з людським буттям. Тому природні образи у хорових творах набувають значення універсальних символів, через які розкриваються питання пам'яті, свободи, кохання, внутрішньої гармонії, швидкоплинності часу та взаємозв'язку людини зі світом.

Питомою рисою «природної» образності в хоровому співі є органічне поєднання національних і міжнародних художніх компонентів. Національна складова реалізується через використання традиційної китайської поезії, пентатонічної інтонаційності, історично сформованої символіки та образної системи. Водночас композиційна організація багатьох творів ґрунтується на принципах європейського багатоголосся, функціональної гармонії, поліфонічного розвитку та сучасної концертної практики. У результаті виникає художній простір, у якому локальні традиції набувають нового звучання в умовах глобального культурного діалогу.

«Радість сніжинки» як поетика духовної свободи

Одним із найбільш показових творів цього напрямку є композиція Чжоу Сіньцюаня (周鑫泉) «Радість сніжинки» (雪花的快乐), створена на вірші поета Сюй Чжимо – одного з провідних представників китайського літературного модернізму, чия творчість формувалася на перетині традиційної китайської поезики та європейських художніх течій першої половини XX століття, що зумовило особливий синтез східних і західних естетичних принципів.

Центральний образ твору – сніжинка – виступає символом чистоти, духовної незалежності та прагнення до ідеалу. Її рух у просторі набуває метафоричного значення і сприймається як шлях внутрішнього самопізнання

та звільнення від буденності. Таким чином природне явище перетворюється на філософський образ, що відображає прагнення людини до духовного вдосконалення.

Музична тканина композиції вирізняється прозорістю фактури, делікатністю звукового письма та пластичністю мелодичних ліній. Плавні гармонічні зміни, м'яка динаміка та витончена темброва організація створюють відчуття легкості й невагомості. Завдяки цьому музика ніби відтворює сам процес польоту сніжинки.

У виконавській практиці Хору Китайського симфонічного оркестру твір «**雪花的快乐**» («Радість сніжинки») ⁷ набуває особливої художньої виразності та поетичної глибини. Інтерпретація колективу вирізняється тонким відчуттям літературного першоджерела, завдяки чому музичний образ зберігає властиві твору легкість, невагомість і романтичну піднесеність. Бездоганна ансамблева злагодженість, темброва збалансованість хорових партій та плавне *legato* створюють відчуття безперервного руху, що асоціюється з повільним і вільним польотом сніжинки. Особлива увага приділяється нюансуванню та м'яким динамічним переходам, які дозволяють розкрити найтонші емоційні відтінки твору. Диригентська концепція ґрунтується не на зовнішній ефектності звучання, а на поступовому розгортанні внутрішнього художнього змісту, що дає змогу слухачеві зануритися у світ ліричних роздумів та філософського споглядання. У результаті композиція сприймається не лише як музичне втілення поетичного образу сніжинки, а як витончена медитація про свободу, красу миттєвості та гармонійний зв'язок людини з природою, що є характерною рисою сучасної китайської хорової лірики.

«Весняний вітер ніжно віє» як метафора оновлення

⁷ 国家大剧院合唱团《雪花的快乐》 徐志摩的诗遇上“合唱国家队”
<https://www.youtube.com/watch?v=ElqK58dvYrw>

Важливе місце у репертуарі сучасних китайських хорів посідає твір Чжао Юаньжєня «Весняний вітер ніжно віє» (春风轻轻吹). Образ весняного вітру належить до найбільш стійких символів китайської поетичної культури та традиційно пов'язується з пробудженням природи, оновленням життєвих сил і початком нового циклу буття.

У художній концепції твору весна постає не лише як природне явище, а як універсальна метафора духовного відродження. Легкий подих вітру символізує безперервність розвитку, життєву енергію та гармонійний рух світу. Музична мова композиції вирізняється природною співучістю та органічністю. Пентатонічна мелодика поєднується з гармонічними засобами академічної європейської традиції, утворюючи характерний для сучасної китайської музики стильовий синтез. Особливої ваги набуває робота з динамікою та нюансуванням, завдяки чому музичний розвиток сприймається як безперервний природний процес.

У концертній практиці китайських хорів твір «Весняний вітер ніжно віє» часто виконує символічну функцію, уособлюючи життєствердний початок і гармонійне світосприйняття, що є важливими складовими традиційної китайської естетики.

«Виноградник» як поєднання пейзажності та внутрішньої лірики

Серед зразків сучасної китайської пейзажно-філософської лірики особливе місце посідає ноктюрн Лу Цзайї «Виноградник» (葡萄园夜曲). Композиція демонструє характерне для китайського мистецтва прагнення до нерозривного поєднання зовнішнього природного образу та внутрішнього світу людини. Уже сама назва поєднує конкретний пейзажний мотив із жанровою моделлю ноктюрна, що традиційно асоціюється з атмосферою нічного споглядання, тиші та зосередженого роздуму.

Образ виноградника в китайській культурі пов'язаний не лише з природною красою, а й із достатком, гармонією та плинністю часу. Нічний пейзаж у творі постає простором внутрішнього самозаглиблення, де людина

відчуває свою причетність до універсального порядку буття. У цьому контексті природа виступає не тлом для людських переживань, а активним учасником художньої дії.

Музична драматургія композиції вирізняється плавністю розвитку та відсутністю різких контрастів. Провідне значення має кантиленна мелодика, що створює ефект безперервного звукового потоку. Гармонійна мова поєднує елементи китайської інтонаційності із засобами європейського академічного письма, формуючи складну систему взаємодії локального та глобального компонентів.

У виконавській практиці провідних професійних китайських колективів, зокрема Хору Національного центру виконавських мистецтв Китаю (NCPA Chorus), «*葡萄园夜曲*»⁸ твір набуває особливої художньої довершеності та тембрової вишуканості. Виконавська інтерпретація вирізняється винятковою увагою до нюансування звукової палітри, ретельним опрацюванням динамічних градацій та збереженням прозорої багатоголосної фактури. Однорідність тембру жіночих голосів, м'яке кантиленне фразування та бездоганна інтонаційна точність створюють ефект легкого, майже невагомego звучання, що нагадує мерехтіння місячного світла над нічним виноградником. Особливого значення набуває вміння виконавиць працювати з найтоншими відтінками *piano* і *mezzo piano*, завдяки чому музична тканина зберігає ауру камерності та внутрішньої зосередженості. Плавний розвиток мелодичних ліній, відсутність різких динамічних контрастів і делікатне балансування між окремими партіями сприяють створенню звукового простору, наповненого спокоєм і гармонією. У такому прочитанні твір сприймається не лише як пейзажна замальовка чи романтичний ноктюрн, а як своєрідна музична медитація, що занурює слухача у світ нічної тиші, сприяє філософському спогляданню та розкриває

⁸ 女声合唱《葡萄园夜曲》 Female Chorus «Vineyard Nocturne» — <https://www.youtube.com/watch?v=eZKDLzFyAxs>

характерне для китайської художньої традиції прагнення до внутрішньої рівноваги, єдності людини з природою та духовного самозаглиблення. Саме завдяки поєднанню європейської жанрової моделі ноктюрна з китайською естетикою споглядальності твір стає яскравим прикладом синтезу тенденцій *global – local* у сучасному китайському хоровому мистецтві.

«Весняний світанок над Західним озером»: емблема культурного ландшафту

Важливим прикладом сучасної пейзажної лірики є композиція, одного з найвизначніших китайських композиторів XX століття, Хе Лютіна «Весняний світанок над Західним озером» (西湖春晓), що присвячена одному з найвідоміших культурних символів Китаю – озеру Сіху в Ханчжоу. У китайській художній традиції цей ландшафт протягом століть виступав джерелом натхнення для поетів, художників і музикантів, поступово перетворившись на узагальнений образ гармонії між людиною та природою.

На відміну від багатьох європейських пейзажних творів, де природний простір часто виконує декоративну функцію, у китайській культурі він є носієм філософських смислів. Західне озеро символізує красу світу, внутрішню рівновагу та духовне вдосконалення. Саме тому композиція виходить за межі простого музичного опису природи.

Музичний розвиток будується на поступовому розгортанні звукового простору. Композитор створює багатопланову картину пробудження природи, використовуючи плавні мелодичні лінії, м'які гармонічні переходи та різноманітні темброві поєднання. Особливу роль відіграють світлі регістри хорової фактури, які асоціюються з ранковим світлом і чистотою весняного повітря.

У сучасному китайському хоровому мистецтві твір демонструє значний інтерпретаційний потенціал. Особлива увага приділяється прозорості хорової фактури, тембровій збалансованості та виразності мелодичної лінії, що сприяє глибшому розкриттю його поетичної образності. Стриманий ліризм,

пластичне фразування та тонко вибудований динамічний розвиток формують цілісну художню концепцію, у якій природно поєднуються емоційна щирість, витонченість музичної мови та характерне для китайської хорової культури прагнення до внутрішньої гармонії й споглядальності.

Центральний дитячо-юнацький хор Пекіна (Пекінський філармонічний хор)⁹ через світле темброве забарвлення дитячих голосів, плавну мелодику та м'яку динаміку майстерно передає образ пробудження природи, створюючи відчуття ранкової свіжості й спокою та підкреслюючи гармонію людини та навколишнього світу. Водночас композиція демонструє поєднання традиційної китайської образності з академічними принципами хорового письма, що є характерною ознакою сучасного китайського хорового мистецтва.

«Весняна прогулянка» – символ становлення китайської академічної хорової культури

Завершальним твором цього тематичного кола є «Весняна прогулянка» (春游) Лі Шутуна – композиція, яка посідає особливе місце в історії китайського хорового мистецтва.

Її значення визначається не лише художніми якостями, а й історичною роллю у становленні національної академічної традиції. Твір належить до перших зразків китайського багатоголосного письма, створених під безпосереднім впливом західноєвропейської музичної культури.

Водночас його образна система залишається глибоко національною. Весна постає символом оновлення, життєвої енергії та гармонії світу. Людина в композиції сприймається як органічна частина природного середовища, що повністю відповідає традиційним китайським уявленням про єдність буття. Таким чином «Весняна прогулянка» може розглядатися як своєрідний прогноз подальшого розвитку китайського хорового мистецтва, у

9西湖春曉 - 北京中央少年兒童合唱團（北京愛樂合唱團） – <https://www.youtube.com/watch?v=0x75i-vprKQ>

якій уже на початку XX століття окреслилися головні принципи взаємодії національної традиції та глобальних академічних впливів.

У творчості хору Tiankong Центральнокитайського педагогічного університету твір «春游» («Весняна прогулянка»)¹⁰ постає як витончена звукова картина весняного оновлення, у якій органічно поєднуються риси ранньої китайської академічної музики та національна поетична образність. Інтерпретація колективу вирізняється прозорістю фактури, інтонаційною чистотою та ретельно збалансованим ансамблевим звучанням. Під керівництвом Тянь Сяобао хор демонструє особливу увагу до плавності фразування й природності динамічного розвитку, завдяки чому музичний рух сприймається як безперервний процес пробудження природи. Фортепіанний супровід Ден Чанга не лише підтримує вокальну тканину, а й створює легке гармонічне тло, що підсилює атмосферу світлої ліричності. Стримана емоційність, м'яке темброве забарвлення та делікатне нюансування сприяють розкриттю символіки весни як образу духовного оновлення та гармонійної єдності людини з навколишнім світом. У такому прочитанні твір набуває значення не лише історичної пам'ятки раннього китайського багатоголосся, а й актуального художнього висловлювання, у якому відображено характерне для китайської культури прагнення до гармонії, природності та внутрішньої рівноваги.

Хорова мініатюра «**Мрія лебедя**» (композитор Чень Їхань) написана для жіночого або дитячого хору та фортепіано під впливом музики К. Сен-Санса, найвідомішого утіленням образу лебедя із сюїти «Карнавал тварин», створеної 1886 року. Так, лебідь К. Сен-Санса уособлює красу та меланхолію. Пластична мелодія широкого дихання відтворює образ аристократичного птаха, який безшумно та граціозно рухається по спокійній воді. Недарма музика Сен-Санса одразу стала популярною серед хореографів.

10 《春游》-Tiankong 合唱团唱响国家大剧院 – <https://www.bilibili.com/video/BV1hc411S7pV/>

Серед музичних творів світової класики можна назвати кілька творів, у яких відтворено образ лебедя з різною символікою. У симфонічній поемі Я. Сібеліуса «Туонельський лебідь» цей птах уособлює похмурий та сакральний образ карело-фінського епосу «Калевала», за сюжетом якого Туонела є царством смерті, а лебідь плаває чорними водами річки навколо цього царства, зваблюючи своїм співом.

Кантата К. Орфа «*Carmina burana*» містить частину з назвою «Смажений лебідь». Тут образ птаха є утіленням гротеску – за сюжетом смажений лебідь жаліється перед подачею на стіл. Гротесковість відтворено у співставленні реального та вигаданого, трагічного та комічного, а також високого та низького, що віддзеркалює світовідчуття культури середньовіччя та доби модерну.

Також варто згадати образ лебедя в опері Р. Вагнера «Лоенгрін». У творі лебідь є символом божественної сили, чистоти й водночас таємниці: лебідь є провідником човна Лоенгріна з царства Граалю, пов'язаний з головною заборорою на запитання, яка спричинена таємницею птаха, який насправді є зачарованою людиною.

Звукообраз птаха має спільні характеристики для усіх згаданих творів.

Композиція «**Мрія лебедя**» являє собою складну двочастинну форму, в якій розділи майже однакові за обсягом (тт. 1–27 та 28–60), але другий розділ динамізований. Розділи неконтрастні, побудовані на одному тематичному матеріалі. Музика хорової мініатюри відтворює характер та загальну атмосферу «Лебедя» К. Сен-Санса. Зовнішні параметри також аналогічні: 3/4 у помірному темпі замість 6/4, можна припустити, що F-dur обрано замість G-dur для зручності виконання, хвилеподібний супровід з характерними секундовими коливаннями та арпеджованими акордами у високому регістрі відтворює пластику птаха та рух води.

Мелодія твору також споріднена з темою п'єси К. Сен-Санса: початок теми інтервально однаковий, розгорнуті фрази охоплюють широкий діапазон

у півтори октави (c^1-f^2). Перша фраза витримана на тонічному септакорді, який одразу створює розслаблену атмосферу. Гармонічну вертикаль утворюють три жіночих партії, тема розгортається у сопрано, а два нижніх голоси співають на закритих звуках та у першому розділі виконують разом з супроводом звукозображальну функцію – мелодична лінія нижніх голосів більш рухлива за рахунок коливань-«переливів». Структура теми несиметрична, друге речення вдвічі більше (вісім тактів), що зумовлено вербальним текстом: «На заході сонця лебеді ковзають по небу, малюючи витончені дуги серед багряних хмар. Повільно вони опускаються на дзеркальну гладь озера».

Перший розділ форми поділяється на два періоди. У першому – викладення теми (тт. 1–16), а другий має неквадратну будову (17–27 такти). Другий період попри невеликі розміри досить насичений завдяки діалогічному викладенню фраз. Розповідь про прекрасний пейзаж передається з голосу в голос, додаючи розвитку. Ключова інтонація тут – висхідна та низхідна секунди, які звучать одна за одною та утворюють своєрідне коливання між звуками. Другий період розімкнений, у секвенційному розвитку теситура поступово піднімається і другий розділ починається з мелодичної вершини.

Показово, що у другому розділі фрази звучать дзеркально, тобто сенснівська «тема лебедя», яка відкривала твір, з'являється другою. На початку розділу звучить скорочений варіант другої фрази головної теми твору. Тепер обидві фрази інтонаційно наче віддзеркалюють одна іншу, створюючи цілісну образну картину та підкреслюючи вербальний текст: «У своїх мріях лебеді повертаються до своєї північної батьківщини під сріблястим місячним світлом у товаристві зірок. Поруч із ними висить сліпуча веселка. Безмежне небо дозволяє їм літати далеко й широко». Тема звучить насичено, широко, музична тканина поліфонізується: кожна вокальна партія веде самостійну мелодичну лінію, у підголосках виокремлюється фраза «у своїх мріях».

Початок другої частини цього розділу (з т. 45) підкреслює динамічним контрастом слова «ранкове сонце сходить на сході». «Тема лебедя» оксамитово звучить у нижньому голосі, фактура супроводу зміцнюється акордами. Піднесено звучить востаннє тема другого розділу, її символічне значення підкреслюють унісонні фрагменти. Завершення твору ямбічною квартою на мелодичній вершині стверджує та майже буквально вимальовує останні слова «вони розправляють крила назустріч вільному далекому небу».

Варто відзначити кілька показових рис хорової картини твору: по-перше, домінує діатоніка, лише ре-бемоль підсилює заключну каденцію в т. 14 та мі-бемоль (т. 55) у складі секстакорду сьомого низького ступеня акцентує увагу на останній фразі «назустріч вільному далекому небу»; по-друге, відсутність будь-яких відхилень або тональних зсувів, повна концентрація на фа мажорі та діатонічних тризвуках або септакордах створює відчуття максимальної зосередженості на головних героях – лебедях; по-третє, струнка та продумана композиція у поєднанні з майстерною інтонаційно-тематичною роботою якнайкраще змальовують не тільки портрет лебедів та оточуючий пейзаж, а й відображають приховані у цих образах національні сенси-символи (світанок, вода, лебідь, небо). Світанок, наприклад, асоціюється з відродженням. Образ лебедя в контексті буддизму пов'язаний з просвітленням і трансформацією. Оскільки птах поєднує дві стихії – воду і повітря, то у китайській міфології вважається провідником у божественні світи. Це пояснює звершення музичного твору. За словами Лу Цзе, «пошук елементів виразової системи, відповідної до звукового втілення природних стихій, потребує особливої майстерності та витонченості, адже через зображення елементів природи, правильного їх наслідування отримується найсильніший морально-виховний результат» (Лу Цзе, 121).

2.1.2 Ontos/logos

В цьому аналітичному есеї розглядається репертуар сучасних китайських чоловічих хорів. Їх символіка уособлює концепти «історична пам'ять», «героїчний епос» і «національна ідентичність».

У системі сучасного китайського хорового мистецтва чоловічі хори формували окремий виконавський напрям, що характеризується специфічними репертуарними пріоритетами та особливими художньо-виражальними можливостями. На відміну від змішаних колективів, які репрезентують майже всю семантичну картину сучасної хорової культури, чоловічі хори переважно зосереджуються на історико-патріотичній тематиці, громадянській ліриці, героїчному епосі та творах, пов'язаних із формуванням національної пам'яті й культурної ідентичності.

Подібна репертуарна спрямованість значною мірою зумовлена особливостями самого чоловічого виконавського складу. Насичене басове звучання, потужні тенорові партії, схильність до монолітної фактури та виразної декламаційності створюють сприятливі умови для втілення масштабних історичних образів і драматичних суспільних процесів. Саме тому чоловічий хор у сучасній китайській музичній культурі нерідко постає узагальненим символом народу, держави, військової звитяги та колективної історичної пам'яті.

Важливу роль у розвитку цього напрямку відіграють професійні військові, філармонічні та аматорські концертні колективи. Серед провідних представників сучасного китайського чоловічого хорового виконавства особливе місце посідають:

- Чоловічий хор Народної збройної поліції Китаю,
- Чоловічий хор Сіаньського симфонічного оркестру,
- Чоловічий хор Центральної консерваторії музики Китаю ;

Чоловічий хор Китайської музичної консерваторії. Незважаючи на відмінності в виконавських завданнях, вони активно сприяють розвитку

національної традиції хороспівів Китаю, диригенти популяризують репертуар китайських композиторів та репрезентують сучасний формат міжкультурного синтезу традиційної китайської культури з академічною виконавською школою.

Основу репертуару сучасних китайських чоловічих хорів становлять історико-патріотичні композиції, серед яких важливе місце займають кантати «Жовта ріка» і «Пісня вічного жалю», твір «Небесний шлях», а також численні громадянські та військово-патріотичні пісні. Поряд із цим у концертній практиці дедалі частіше з'являються ліричні, філософські та фольклорні твори, що свідчить про поступове розширення тематичного діапазону чоловічого репертуару.

Особливістю сучасної китайської чоловічої хорової школи є прагнення до монолітності звучання, ритмічної чіткості та високої культури словесної декламації. Значна частина репертуару побудована на активній метроритмічній організації та виразній текстовій драматургії, що вимагає від виконавців особливої ансамблевої дисципліни та уваги до смислової виразності слова. Саме тому текст у чоловічому хоровому мистецтві нерідко виступає не лише носієм змісту, а й важливим елементом музичної драматургії.

Таким чином, сучасні китайські чоловічі хори репрезентують окремий художній сегмент національної хорової культури, у якому домінують теми історичної пам'яті, громадянської відповідальності, героїчного минулого та національної ідентичності. Водночас їхній репертуар переконливо демонструє характерну для сучасного китайського мистецтва взаємодію локального та глобального, поєднуючи національні історичні сюжети, традиційну культурну символіку та європейські академічні моделі хорового мистецтва (насамперед, на ґрунті запозичення та інтеграції сучасного хорового письма).

Пропонуються аналіз хору, який красномовно свідчить про символіку патріотичного етосу.

«Мулянь рятує матір» для чоловічого хору та фортепіано. У творі стисло викладено історію про чернеця на ім'я Мулянь, який зійшов у пекло, щоб спасти свою матір. Для розуміння семантики твору потрібно звернутися до першоджерела. У буддійському каноні Мулянь є одним з двох головних учнів Будди та відомий як Маудгальяна. Він мав надзвичайні здібності та містичну здатність переміщуватися між світами. Згідно китайської легенди після смерті мати Муляня потрапила до пекла через свої гріхи. Мулянь дізнався, що спасти матір допоможуть лише колективні молитви та підношення ченцям у певний день року. Завдяки виконанню цих вимог мати була звільнена з пекла, а Мулянь був уславлений у китайській культурі своєю безмежною синівською відданістю та шанобливістю.

Відомо, що ця історія поширилася в інші регіони Східної Азії у період середньовіччя. Сюжет також зустрічається у релігійному живописі.

За словами Ван Цзяцин, китайський композитор Хуан Цзи уперше в історії китайської хорової музики XX століття написав твір для чотириголосного чоловічого хору а capella на сюжет про Муляня. Дослідник зазначає, що у китайській хоровій музиці першої половини XX століття стверджується «хорове багатоголосся, значущість національного мелосу та європейських принципів гармонічного мислення, пріоритетність пісенного жанру й апробація національних варіантів європейських жанрів» **[Ошибка! Источник ссылки не найден., с. 86]**.

Композиція: вступ (тт. 1–4), перший розділ (тт. 5–26), другий розділ на тому ж вербальному тексті (тт. 27–49). Повільний темп, тональність d-moll, яка у західноєвропейській музиці часто супроводжує драматичні образи, повна діатоніка створюють з перших тактів похмурий та зосереджений характер.

Мелодія твору розгортається епічно. Перший розділ складається з шести фраз, майже однакових за обсягом. Варіативність мотивів базується на кількох інтонаціях. Перша з них – рух між третім, першим та сьомим ступенями, послідовність яких варіюється і таким чином утворюється різний інтервальний склад всередині мотиву. Часто мотив або фразу відштовхуються саме від тоніки, у перших фразах опора на тонічну функцію підкреслює епічність та значимість розповіді. Наступна важлива інтонація – висхідний рух від п'ятого ступеня через сьомий до тоніки. Цей мотив гармонізується натуральним домінантовим тризвуком з подальшим розв'язанням і в комплексі з усіма засобами музичного мовлення відтворює національний колорит.

У мелодичному матеріалі особливе значення надається двом реченням. У першому (тт. 9–13) широким діапазоном, чергуванням великих стрибків з поступовим рухом та пунктирним ритмом підкреслено слова «зійшов до брам пекла, щоб врятувати матір». Наступне речення також охоплює діапазон октави, але ритмічно більш спокійне, його хвилеподібний рух наче візуалізує слова «скільки шляхів туди веде». Як відомо, у китайській культурі архетип дороги (Дао) символізує духовне самовдосконалення та пошук моральної гармонії. До речі, пошук духовних сенсів утілено у творі також за допомогою вигадливої ритміки: поряд з рівномірним рухом восьмими та четвертними з'являються довгий та короткий пунктир, група чверть з крапкою та дві шістнадцяті та тріоль.

У гармонічній мові твору показовим є завершення половини фраз на тризвуку сьомого ступеня, основний тон якого є другим опорним тоном в мелодії. Початок наступної фрази у такому випадку відштовхується від тризвуку паралельного мажору. Таким чином утворюється ладова перемінність, типова для багатьох фольклорних традицій. Фактично перший розділ побудований на трьох функціях – тоніці та тризвуках третього і сьомого ступенів.

Фактура у хоровій мініатюрі є формотворчим фактором. У Хоровій тканині першого розділу переважає підголосково-імітаційна поліфонія та контрапунктична робота. У другому розділі тема рельєфно звучить у партії першого тенора, а в інших партіях велику роль відіграє речитативність, обумовлена численними повтореннями слів «Амітабга Будда». Це одне з головних та шанованих імен Будди у вченні так званої Чистої землі. Вважається, що Амітабга допомагає тим, хто щиро просить і молиться про заступництво, багаторазово повторюючи його ім'я, гарантує переродження після смерті. В музиці твору повторення імені божества супроводжується спокійним рухом восьмими та притишеною динамікою (*pp*). Отже, хоровий твір «Мулянь рятує матір» є релігійно-філософським, уособлює духовні цінності китайської культури.

Підсумовуючи, можна зазначити, що інтонаційний мовностильовий комплекс твору ґрунтується на національних фольклорних традиціях та задає образно-філософську тональність, а гармонічна мова, поліфонічна техніка та архітектоніка композиції спираються на здобутки західноєвропейської музичної культури.

Спробуємо розширити жанрові межі проаналізованих творів китайських митців, присвячених темі «природа і людина» вершенням до іншої семантичної групи.

Важливе місце в репертуарній політиці сучасних китайських хорів посідають твори, спрямовані на збереження, осмислення та популяризацію національної культурної спадщини. До цієї групи належать композиції, що репрезентують народнопісенну традицію, морально-етичні цінності китайського суспільства та культурні надбання численних етнічних народностей Китаю. Звернення до подібної тематики свідчить про прагнення сучасного хорового мистецтва не лише підтримувати історичну пам'ять і національну ідентичність, а й адаптувати традиційні культурні моделі до умов професійного академічного виконавства. Саме в цьому напрямі

особливо виразно проявляється локальна складова сучасної китайської музичної культури, що співіснує з процесами глобалізації та активним засвоєнням європейських композиційних технологій.

Одним із найпоширеніших напрямів діяльності сучасних китайських хорів є художнє переосмислення народнопісенної спадщини. Показовим прикладом такого підходу є композиція «Червоні квіти персика і білі квіти абрикоса», створена на основі шаньсійської народної пісні. Твір демонструє характерний для сучасного китайського хорового мистецтва процес академізації фольклору, коли автентичний музичний матеріал зберігає свою впізнаваність, проте набуває нових художніх якостей завдяки використанню професійних композиційних засобів. У традиційній китайській культурі периковий та абрикосовий цвіт символізують молодість, красу, чистоту та зародження почуттів. Через ці природні образи розкривається тема кохання, що належить до найпоширеніших мотивів народної поетичної творчості. Особливість хорової обробки полягає в органічному поєднанні народнопісенної інтонаційності з поліфонічними прийомами, багатоголосною фактурою та розвиненою гармонізацією. Завдяки цьому композиція виходить за межі фольклорного першоджерела та набуває рис самостійного академічного хорового твору. У концертній практиці вона виконує важливу культурну функцію, забезпечуючи збереження регіональної музичної спадщини та її інтеграцію до сучасного професійного мистецького простору.

Особливої уваги заслуговує інтерпретація твору хором Національного центру виконавських мистецтв Китаю, представлена в межах концертного циклу «Голоси, мов літні квіти» (声如夏花, 10 червня 2020 року)¹¹. Виконання вирізняється високою ансамблевою культурою, тембровою збалансованістю та виразним поєднанням академічної хорової техніки з національною інтонаційною традицією. Завдяки м'якому кантиленному

11混声合唱 山西民歌 《桃花红 杏花白 – <https://www.youtube.com/watch?v=bVi-ywIaWo0>

звучанню та тонкій динамічній градації виконавцям вдається розкрити поетичний зміст композиції та її образний зв'язок із китайською культурною традицією.

Народна пісня «Зійшов місяць» (半个月亮爬上来) у сучасному китайському репертуарі отримала численні академічні хорові обробки. Образ місяця належить до найстійкіших символів китайської культури. Він асоціюється з пам'яттю, любов'ю, духовною близькістю та єдністю людей, яких розділяє простір. Саме тому ця композиція виходить далеко за межі побутової лірики й набуває універсального гуманістичного звучання.

У хоровій версії особисте переживання трансформується в колективний художній образ. Завдяки багатоголосній фактурі музичний простір стає більш об'ємним і багатосаровим, а індивідуальне почуття перетворюється на загальнолюдський досвід.

Виконавські інтерпретації професійних китайських хорів підкреслюють насамперед ліричну природу композиції. Увага до кантилени, тембрової рівноваги та природності фразування дозволяє максимально повно розкрити поетичний зміст твору.

У репертуарі хору Національного центру виконавських мистецтв Китаю «半个月亮爬上来» («Зійшов місяць»)¹² постає як витончена лірична композиція, у якій народнопісенна мелодика поєднується з академічним хороспівом. Твір походить від відомої обробки уйгурської народної пісні, здійсненої Ван Лобіном, і сьогодні належить до найпоширеніших зразків китайського хорового репертуару.

Особливого значення набувають плавне кантиленне звуковедення, темброва однорідність і делікатне нюансування, завдяки чому формується атмосфера спокою та внутрішньої зосередженості. Багатоголосна фактура поступово розширює емоційний простір композиції, перетворюючи інтимний

12 经典民歌《半个月亮爬上来》，国家大剧院合唱团演唱，真好听！ – <https://www.youtube.com/watch?v=XhdOhMCJKSA>

ліричний сюжет на узагальнений художній образ духовної близькості та людської єдності. Стримана емоційність, інтонаційна чистота й ретельно вибудований динамічний розвиток сприяють розкриттю символіки місяця як одного з провідних образів китайської поетичної традиції. Завдяки цьому твір виходить за межі побутової лірики й набуває рис філософського роздуму про пам'ять, любов і духовний зв'язок між людьми незалежно від відстані, що їх розділяє.

Не менш важливий сегмент сучасного китайського хорового репертуару становлять твори *морально-етичної спрямованості*, що відображають фундаментальні цінності китайської цивілізації. Особливе місце серед них посідає **композиція Цюй Сісянь «Летючі пелюстки»** (飞来的花瓣), написана на слова Ван Аня. Твір присвячений образу вчителя — постаті, яка в конфуціанській системі цінностей розглядається не лише як носій знань, а й як моральний наставник та вихователь особистості. Саме тому тема вдячності вчителю належить до найстійкіших мотивів китайської культури та мистецтва.

Художня концепція твору ґрунтується на символіці квіткових пелюсток, що повертаються до свого джерела. Цей образ набуває метафоричного значення, уособлюючи духовну спадкоємність поколінь, зв'язок учнів із наставниками та неперервність культурної традиції. Через простий і зрозумілий сюжет композитор розкриває універсальні морально-етичні ідеали — вдячність, повагу, відданість і пам'ять. Музична мова композиції вирізняється м'якістю, співучістю та внутрішньою емоційною щирістю. Композитор свідомо уникає зовнішньої ефектності, концентруючи увагу на змісті поетичного тексту. Плавне голосоведення, прозора гармонічна мова та збалансована хорова фактура створюють атмосферу душевного тепла, довіри й гуманістичної зосередженості.

Особливо переконливо твір розкривається у виконанні Сяменьського філармонічного хору під керівництвом Лі Цзюня¹³. Інтерпретація колективу вирізняється високою культурою ансамблевого звучання, делікатним нюансуванням, уважним ставленням до мовної декламації та тонкою роботою з тембровою палітрою. Завдяки цьому образ летючих пелюсток перетворюється на узагальнений символ духовної пам'яті та культурної спадкоємності, а сам твір набуває універсального гуманістичного звучання. У такій інтерпретації хор виступає не лише виконавцем музичного тексту, а й носієм важливих суспільних і культурних цінностей.

Поряд із фольклорними та морально-етичними темами важливе місце у сучасному китайському хоровому репертуарі посідають твори, що репрезентують культурну спадщину етнічних народностей країни. Одним із найяскравіших прикладів є композиція Енькебаяра (恩克·巴雅尔) на слова поета Нашуня (那顺) «**Похвала восьми скакунам**» (八骏赞), побудована на образній системі монгольської культури. Центральним художнім символом твору виступає кінь, який у традиціях кочових народів уособлює свободу, силу, мужність, шляхетність і життєву енергію. В основі композиції лежить легенда про вісьмох славетних скакунів, що належить до важливих сюжетів культурної пам'яті Китаю та пов'язана з героїчними уявленнями про відвагу й духовну велич.

На відміну від ліричних та медитативних композицій, цей твір характеризується яскраво вираженим епічним характером, активною динамікою та насиченою ритмічною організацією музичного матеріалу. Ритмічні формули створюють ефект стрімкого руху, імітуючи біг коней та надаючи музичному розвитку особливої енергії. Важливу роль відіграє поліфонічна фактура, завдяки якій формується багатоплановий звуковий

¹³ 飛來的花瓣 - 廈門鷺島愛樂合唱團 (11/15/2017) – <https://youtu.be/0rEmBAkSzKc?si=a2fBQPOQewz2nr1M>

простір із постійною взаємодією голосових ліній. Подібний підхід демонструє високий рівень синтезу народнопісенної інтонаційності та академічного композиційного мислення.

Особливо показовою є інтерпретація твору дитячим та жіночим хором Китайського симфонічного оркестру під керівництвом Ян Хунняня¹⁴. У цьому виконанні яскраво розкривається поєднання академічної хорової техніки з інтонаційними особливостями монгольського фольклору. Чистота дитячих голосів, темброва прозорість та ритмічна чіткість сприяють створенню піднесеного образу легендарних скакунів, які постають символом сили, шляхетності та історичної пам'яті степових народів Китаю.

Особливе місце серед творів певного напрямку належить композиції Люй Яньвея (吕燕卫) «Гуси» (鸿雁), створеній на основі монгольської народної пісні. Цей твір став одним із найвідоміших зразків сучасної китайської акапельної музики та набув широкого поширення в репертуарі професійних хорів.

Образ диких гусей має багатозначну символіку. У традиційній китайській та монгольській культурах він пов'язується з дорогою, поверненням додому, пам'яттю про рідний край і духовною спадкоємністю поколінь. Політ птахів символізує безперервність життєвого шляху та збереження зв'язку між минулим і сучасністю.

Особливість композиції полягає у відсутності зовнішнього драматизму. Музичний розвиток відбувається через поступове розгортання інтонаційного матеріалу та варіантне оновлення тематичних елементів. Завдяки цьому формується атмосфера споглядальності та внутрішньої зосередженості.

Важливо відмітити, що фольклорна першооснова композиції зберігає свою автентичність навіть в умовах академічної концертної інтерпретації.

¹⁴兒童合唱：八駿贊 Children's chorus：Praise the Eight Steeds
<https://www.youtube.com/watch?v=WrbNwcETHs>

Саме це забезпечує органічність взаємодії народної традиції та сучасної професійної культури.

В інтерпретації китайських акапельних колективів твір нерідко набуває символічного значення. Він сприймається як художнє втілення теми культурної пам'яті та духовного коріння. Особливо переконливо це проявляється у акапельному виконанні Східного хору (东方合唱团)¹⁵ твір «Гуси» розкривається як масштабна звукова картина, у якій органічно поєднуються фольклорна першооснова та засоби сучасного хорового письма. Акапельне звучання надає особливої виразності тембровим барвам і дозволяє зосередити увагу на природній красі мелодії. Важливу роль відіграє багатшарова хорова фактура: чергування голосових груп, поступове нарощування звучності та ретельно вибудований динамічний розвиток створюють відчуття широкого степового простору й безперервного руху. Ансамблева злагодженість, інтонаційна точність і темброва однорідність сприяють формуванню цілісного художнього образу, сповненого внутрішньої зосередженості та ліричної стриманості. У такому прочитанні композиція виходить за межі звичайної обробки народної пісні та постає як філософське розмірковування про пам'ять, зв'язок поколінь, рідну землю та нерозривну єдність людини з природним світом. Завдяки цьому твір набуває символічного звучання і водночас зберігає характерну для монгольської музичної традиції простоту, щирість і глибину емоційного висловлювання.

Ще одним знаковим твором цього тематичного кола є «Пастораль» (牧歌), створена композитором Цюй Сісянь (瞿希贤) на основі монгольської музичної традиції. Незважаючи на використання європейського жанрового терміна, композиція репрезентує характерний для китайської культури тип світосприйняття.

15 东方合唱团 无伴奏合唱《鸿雁》 https://www.youtube.com/watch?v=OAZx_ARF244

У центрі твору перебуває образ степу – одного з ключових символів культури народів Північного Китаю та Внутрішньої Монголії. Безмежний простір, рух повітряних потоків, спокійне існування людини серед природи формують особливий тип художнього мислення, у якому людина не протиставляється довкіллю, а є його невід'ємною частиною.

Музична мова композиції відзначається широкими мелодичними арками, плавним мелодико-фактурним розгортанням та значною роллю тривалих звуків. Саме вони створюють відчуття просторової безмежності та внутрішньої свободи.

В інтерпретації студентського хору Нанькайського університету «*牧歌*» («Пастораль»)¹⁶ постає як поетичне музичне втілення безмежного степового простору та гармонійної єдності людини з природою. Колектив демонструє м'яке, збалансоване звучання, у якому особливого значення набувають плавність мелодичного розвитку, темброва однорідність і природність фразування. Широкі вокальні лінії, характерні для монгольської пісенної традиції, створюють відчуття простору, свободи та неквапливого плину часу, тоді як стримана динаміка сприяє формуванню атмосфери внутрішньої зосередженості. Акапельний виклад дозволяє повніше розкрити красу багатоголосної фактури та підкреслює зв'язок твору з народною музичною спадщиною. Завдяки поєднанню ліричної простоти, природної співучості та виразної звукової перспективи композиція виходить за межі звичайної пейзажної замальовки й набуває рис філософського роздуму про взаємозв'язок людини, природи та культурної пам'яті народу.

Резюме. Національно-культурні пріоритети становлять одну з фундаментальних складових сучасного китайського хорового репертуару, визначаючи його тематичну спрямованість і художню своєрідність.

16 牧歌——“雅韵清歌” 南开大学学生合唱团 – https://www.youtube.com/watch?v=t1nmFCn_M9s

Здійснений аналіз творів «Червоні квіти персика і білі квіти абрикоса», «Летючі пелюстки», «Похвала восьми скакунам», «Гуси» та «Пастораль» засвідчує прагнення сучасних китайських композиторів і виконавських колективів до збереження, популяризації та творчого переосмислення національної культурної спадщини.

Через звернення до народнопісенних джерел, конфуціанських морально-етичних цінностей, образів традиційної культури та етнокультурної спадщини народностей Китаю сучасне хорове мистецтво виконує важливу функцію культурної пам'яті та національної самоідентифікації. Водночас збереження традицій не означає відмови від сучасних художніх засобів. Навпаки, народна мелодика, національна символіка та традиційні сюжети органічно інтегруються в академічне хорове письмо, що спирається на принципи багатоголосся, поліфонічного розвитку, розвиненої гармонізації та сучасної концертної драматургії.

Як наслідок, формується художня модель, у якій локальні культурні цінності набувають нових форм існування в умовах глобального музичного світу. Саме тому репертуар, пов'язаний із втіленням природи як емблеми національно-культурної спадщини (в єдності музики, поезії та філософії), є одним із найяскравіших свідчень зустрічного руху двох пануючих тенденцій – global і local у сучасному китайському хоровому мистецтві, демонструючи здатність китайської культури поєднувати вірність власним традиціям із відкритістю до світового академічного досвіду.

Значний вплив на сучасне китайське хорове мистецтво справила також творчість Бо Цзюї. Особливе місце посідає його поема «Пісня вічного смутку» («长恨歌»), присвячена історії кохання імператора Сюаньцзуна та Ян Гуйфей. Цей твір став літературною основою численних музичних інтерпретацій, у яких особиста драма героїв поєднується з осмисленням глобальних історичних процесів. Композитори підкреслюють драматичний потенціал поеми, створюючи великі хорові форми, що синтезують ліричний

та епічний первні та демонструють взаємодію китайської літературної традиції із західноєвропейськими академічними жанровими моделями.

Пейзажно-філософський звукопис посідає особливе місце в репертуарі сучасних китайських хорів, оскільки найбільш повно відображає специфіку національного світогляду та художнього мислення. Звернення до образів природи в цих творах виходить далеко за межі пейзажної замальовки й набуває глибокого символічного значення, стаючи засобом осмислення духовної свободи, гармонії, пам'яті, любові, культурної спадкоємності та взаємозв'язку людини зі світом. Аналіз композицій «Радість сніжинки», «Весняний вітер ніжно віє», «Виноградник», «Весняний світанок над Західним озером» і «Весняна прогулянка» засвідчує, що сучасне китайське хорове мистецтво зберігає тяглість традиційної естетики, сформованої під впливом конфуціанства, даосизму, буддизму та класичної поезії. Водночас музичне втілення цих образів здійснюється за допомогою професійних композиційних засобів академічної європейської традиції – багатоголосся, гармонічного розвитку, поліфонічного письма та концертних форм. У результаті формується своєрідний художній синтез, у якому національна образність органічно поєднується з універсальною мовою сучасного академічного мистецтва. Саме тому пейзажно-філософська лірика є одним із найяскравіших проявів взаємодії тенденцій *global* і *local* у сучасній китайській хоровій культурі, демонструючи здатність національної традиції не лише зберігати власну самобутність, а й активно інтегруватися до світового музичного простору.

«Кульбаби усміхаються на осінньому вітрі» (третя пісня з хорової сюїти «Три ескізи») – один з найвідоміших зразків художньої пісні – жанру, що сформувався в першій половині ХХ ст. під впливом романтичної *Lied*. Автори – композитор Дай Юйву (нар.1936 р.) і поет-пісняр Хуан Шенцюань – відтворили традиційно улюблений для китайської поезії образ «західного вітру», символізуючи філософські роздуми проплинність життя. Кульбаби –

це діти Китаю, які розлітаються до «західного вітру» на навчання, звідси легкий смуток на душі, бо час плине... Витончений мелос, дорійський мінор, ритмічне багатство інструментального супроводу створюють картину «осінній пейзаж». Знаки-індекси – фактурні звуко-комплекси, невинний тріольний рух шістнадцяток – імітують пориви вітру й листя, що за ним кружляє.

Драматургія твору має «хвильовий» розвиток із 4-х варіантних проведень візерунчастої теми на тлі віртуозного фортепіанного супроводу (з функцією звуконаслідування вітру). Вирізняємо два плани: звукопис в партії *canto I* контрастує із виразним мелосом хорової теми (метр 9/8 додає елемент танцювальності). Запам'ятовується характерний прийом відлуння (лейт-інтонація жіночого хору – передається сопрано-соло).

Солістка розпочинає другу строфу на тлі перегармонізації хорового супроводу (*Des-dur*). Ладові перегуки (на VII щаблі, що дорівнює терції доміанти (натуральної/гармонічної) сприймаються як колористичне мерехтіння осінніх фарб. Кульмінація у точці «золотого перетину» припадає на третю строфу (т.26) і позначена неочікуваною яскравістю збільшеного тризвуку (*g-h-es*) від II-го ступеню. Подальше унісонне проведення лейттеми в усіх голосах в *as-moll* (омінорений тризвук тональності паралельного мажору, як у *Lieder* Ф. Шуберта) підсилене октавно-акордовим викладом теми в партії фортепіано. Стил в цілому – вишуканий мініатюризм: архетипи осені з її вітрами та віддзеркалюють внутрішній світ людини через споглядання природи. Композитором віднайдено баланс гармонічного і поліфонічного письма; серед стилістичних ознак – монотематичне варіювання, перегуки за принципом луни («музика західного вітру»), індивідуалізація хорових партій, «нашарування» пластів фактури.

Хорова мініатюра Цай Юй Вена «Зійшов місяць» за семантикою – це *нічний пейзаж*, в який вписується і легко «зчитується» любовна історія. Архетип місяця, широко розповсюджений в китайському мистецтві,

потрактовано автором не як символ самотності, а як **зусилля її подолання**; тоді як роза – емблема кохання, омріяного єднання юнака і дівчини.

Споглядальний стан музики сприяє уявному милуванню закоханого об'єктом свого кохання; отже, побачення через дотик місячного сяйва, без переживань і страждань – оригінальна китайська модель нічного пейзажу, втілення авторської рефлексії в музичній картині.

Образи природи у хорових мініатюрах Цюй Сісянь, Хуан Цзи, Дай Юйву і Цай Юй Вена є різними за семантикою, втім сучасний слухач відчуває їх спорідненість. Розуміння авторської концепції приходить завдяки композиторській (поетично-музичній) рефлексії: для «внутрішньої людини» природа – батьківщина, ідеальне місце на землі. І ця дуже популярна культур-антропологічна установка не протирічить філософському змісту Дао-Зустрічі.

«Слова західного вітру» (текст Ляо Фушу, музика Хуан Цзи) – одна з найвідоміших китайських художніх пісень (art song) першої половини ХХ століття – належить до академічної вокальної традиції Китаю, яка формувалася під впливом європейської музики, але з опорою на китайську поезію. Пісня має філософський зміст: образ «західного вітру» пов'язаний із роздумами про час, зміни в житті, ностальгію. Музика вирізняється витонченою мелодикою та делікатною гармонією як відповідь на риторичне питання:

«Те, що було вчора, сьогодні вже інше.

Ти теж змінився, чи пам'ятаєш ще мене?».

Твір позначений стилістикою тональної простоти й прозорості, орієнтацією на декламаційність китайської мови, ясним фактурним викладом. Творчий синтез європейської ладогармонії китайським мелосом окреслюють ауру східної поетичної інтонації. Цей інтелектуально-ліричний твір парадоксально потребує артистичної «віртуозності». Найкращий підхід у

пошуках виконавської концепції — переважання двох якостей: це співуча декламація і філософська дистанція.

Найчастіше тема виконується сопрано або тенором. Теситура помірна, без екстремальних вершин. Важлива не сила голосу, а тонка нюансировка. Ключова проблема для академічного співака — дикція і фонетика: китайська мова — *тональна*, кожен склад має точну висотну модель. Виконавські завдання, що постають перед іншомовним співаком: зберегти чіткість приголосних, не «італізуючи» текст, уникати надмірного легато, яке «змиває» мовні тони, баланс між співучістю і мовною артикуляцією. Фразування і дихання будуються за принципом **поетичного рядка**, а не лише музичної тактовості.

Виконавський синтаксис: короткі, «дихаючі» фрази; природні цезури (майже як у декламації). Важливо не перевантажувати фразу романтичним *rubato*. Установка на легкий відтінок ностальгії, але без сентиментальності, умовно кажучи, наближеність до стилю Debussy. Домінує нюанс *mezzo piano* — *piano*; рідкісні кульмінації стримані. Звук має бути «прозорим», без надмірного вібрато, з елементом внутрішньої концентрації. Оскільки західний вітер — це символ часу, спостерігач змін. Це означає відсутність драматичної напруги, стан споглядальності. Тому твір можна співвіднести з пізньоромантичною *Lied*, або імпресіоністичною мініатюрою. Принципова відмінність: якщо у європейській традиції — переважає емоція, внутрішній світ психології душі, то в китайській хоровій мініатюрі — погляд спостереження ззовні. Іншими словами, цей твір неможна співати його як італійський романс. Його онтологізм потребує таких стилістичних домінант, якими є камерність звучання, інтонаційна чистота і мовна точність, що убезпечать інтелектуальність і емоційну стриманість виконавської інтерпретації.

2.1.3. Ontos / homo animus

Поряд із пейзажно-філософською тематикою важливе місце в репертуарі сучасних китайських хорів займає любовна лірика. Якщо природна образність дозволяє осмислити взаємини людини зі світом, то любовна тематика зосереджується на внутрішньому житті особистості, сфері почуттів, пам'яті, очікування та духовної близькості. Водночас у китайській культурній традиції любов рідко постає як драматичний конфлікт, характерний для європейського романтизму. Значно частіше вона осмислюється як форма гармонії, моральної чистоти, внутрішньої рівноваги та емоційної вірності.

Характерною особливістю китайської любовної лірики є нерозривний зв'язок із природною символікою. Почуття передаються через образи місяця, квітів, весняного вітру, води, дерев або птахів. Така художня система сформувалася під впливом класичної поезії, де внутрішній світ людини розкривається не безпосередньо, а через метафоричне осмислення навколишнього середовища. У сучасному хоровому мистецтві ця традиція зберігається, набуваючи нових форм завдяки використанню академічного багатоголосся та сучасної концертної драматургії.

Саме в любовній ліриці особливо переконливо простежується взаємодія національної поетичної традиції та глобальних академічних моделей. Поетичні тексти, символіка та інтонаційні особливості залишаються глибоко пов'язаними з китайською культурою, тоді як музичне втілення часто спирається на принципи європейського хорового письма.

«Ти – квітець цього світу» як образ ідеальної гармонії

Одним із найпопулярніших творів сучасного китайського репертуару є композиція тайванського композитора Жань Тяньхао «Ти – квітець цього

світу» (你是人間四月天), створена на вірші Лінь Хуейінь – видатної поетеси та представниці китайського літературного модернізму.

У центрі твору – образ коханої людини, який розкривається через систему весняних асоціацій. Квітець у китайській культурі символізує розквіт життя, красу, оновлення та гармонію. Саме тому порівняння людини з квітнем набуває значення найвищої естетичної та духовної оцінки.

Особливістю поетичного тексту є відсутність прямого любовного зізнання. Почуття розкривається через світло, квіти, подих вітру, спів птахів і сонячне тепло. Такий спосіб висловлювання відповідає традиційній китайській поезії, у якій емоція завжди пов'язана з природним середовищем.

Музична композиція продовжує цю традицію. Плавна кантилена, м'яка гармонічна мова та прозора фактура створюють атмосферу внутрішнього світла. У виконанні хору Національного університету Тайваню (National Taiwan University Chorus)¹⁷ твір постає як витончена музично-поетична картина, у якій органічно поєднуються ліризм, світла емоційність і філософська заглибленість, зберігаючи характерну для китайської поетичної традиції образність, де почуття передаються через картини природи, світло, подих весняного вітру та атмосферу оновлення. Виконання колективу вирізняється тембровою збалансованістю, прозорістю хорової фактури та природністю звуковедення, що дозволяє повною мірою розкрити поетичний зміст твору. Плавне фразування, інтонаційна чистота та делікатне динамічне нюансування формують відчуття внутрішнього спокою й гармонії. Особливу роль відіграє фортепіанний супровід, який створює м'яке гармонічне тло та підсилює атмосферу світлої ліричності. Завдяки цілісності художньої концепції композиція сприймається не лише як освідчення в коханні, а й як узагальнений образ духовної краси, гармонії людини зі світом та

¹⁷ 你是人間的四月天（林徽因詩／冉天豪曲） - National Taiwan University Chorus – <https://www.youtube.com/watch?v=ScW2daBUBY0>

утвердження цінності життя, що є однією з провідних ідей китайської поетичної культури.

«Місяць уособлює моє серце» як символ духовної вірності

Особливе місце в сучасній китайській культурі займає композиція «Місяць уособлює моє серце» (月亮代表我的心), яка спочатку належала до сфери популярної музики, а згодом увійшла до академічного хорового репертуару. Автором музики є тайванський композитор Вень Цінсі (翁清溪), відомий під сценічним ім'ям Тоні (湯尼), а автором тексту – Сунь Ї (孫儀).

Образ місяця є одним із центральних символів китайської культури. Він пов'язаний із пам'яттю, любов'ю, вірністю та духовною близькістю. Місяць одночасно бачать люди, які перебувають далеко один від одного, тому він стає символом невидимого емоційного зв'язку.

Популярність цього твору пояснюється його універсальним змістом. Простота музичної мови поєднується з глибокою емоційною переконливістю. У хорових обробках інтимне переживання перетворюється на узагальнений образ людської любові, зрозумілий представникам різних культур.

В інтерпретації хору Центрального університету національностей Китаю (Minzu University of China Choir)¹⁸ твір набуває особливої ліричної виразності та емоційної щирості. Багатоголосна хорова фактура розширює камерний характер оригінальної пісні, перетворюючи індивідуальне любовне зізнання на узагальнений художній образ духовної близькості та людської вірності. Виконавці приділяють значну увагу кантиленності мелодичної лінії, тембровій збалансованості та плавності звуковедення, завдяки чому музичний розвиток відзначається природністю й цілісністю. Стримане динамічне нюансування та ансамблева злагодженість сприяють розкриттю

¹⁸ 西北民族大学：在水一方 {合唱} | Northwest Minzu University, China – <https://www.youtube.com/watch?v=-4pNxdPKhdI>

поетичної символіки місяця як образу пам'яті, любові та невидимого зв'язку між людьми. У такому прочитанні композиція зберігає емоційну безпосередність популярної пісні, водночас набуваючи рис академічної хорової мініатюри. Завдяки цьому твір постає як яскравий приклад інтеграції популярної музики до сучасного китайського хорового мистецтва, де традиційні культурні символи поєднуються з професійними засобами академічного багатоголосся.

«На тому березі річки» як поетика недосяжного ідеалу

Серед творів любовно-філософського спрямування особливий інтерес становить композиція Лінь Цзяціна «На тому березі річки» (在水一方), пов'язана з традиціями найдавнішої китайської поетичної антології «Шицзін».

Центральний образ твору – людина, що перебуває на протилежному березі річки. Вона водночас близька і недосяжна. Саме ця художня ситуація стає метафорою людського прагнення до ідеалу.

Річка символізує межу між бажаним і реальним, між мрією та можливістю її досягнення. Любов у цьому творі набуває філософського значення й постає не лише як особисте почуття, а як форма духовного пошуку.

Музична драматургія характеризується плавністю розвитку та відсутністю різких емоційних контрастів. Композитор зосереджується на створенні атмосфери очікування та внутрішнього споглядання. Завдяки цьому композиція набуває особливої психологічної глибини.

У виконанні хору Північно-Західного університету національностей Китаю (Northwest Minzu University Choir) твір «在水一方» («На тому березі річки») 19 твір набуває особливої ліричної виразності та психологічної

19 西北民族大学：在水一方 {合唱} | Northwest Minzu University, China – <https://www.youtube.com/watch?v=-4pNxdPKhdI>

глибини. Колектив тонко передає атмосферу споглядання й внутрішнього очікування, що становить основу художньої концепції композиції. Плавний розвиток музичного матеріалу, м'яке фразування та темброва збалансованість голосів створюють відчуття безперервного руху до омріяного, але недосяжного образу. Особливу роль відіграє прозора хорова фактура, завдяки якій кожна мелодична лінія органічно вплітається в загальний звуковий простір. Стримана емоційність виконання не послаблює драматургії твору, а навпаки, підсилює його філософський зміст, дозволяючи зосередити увагу на внутрішньому світі ліричного героя. У такому прочитанні образ річки постає не лише як природний пейзажний символ, а як метафора межі між мрією та реальністю, між прагненням людини до ідеалу та неможливістю його повного досягнення. Завдяки цьому композиція сприймається як глибокий художній роздум про любов, духовний пошук і вічне прагнення людини до гармонії та досконалості.

«Квітуче дерево» як символ самовідданого кохання

Завершує цю тематичну групу один із найпоетичніших творів сучасної китайської хорової лірики – композиція Лю Сінчен (刘新诚) «Квітуче дерево» (一棵开花的树), створена на текст відомої поетеси Сі Му Жун.

У центрі художньої концепції перебуває образ дерева, яке протягом тривалого часу очікує на зустріч із коханою людиною. Ця метафора поєднує любовну та природну символіку, що є характерною рисою китайської літературної традиції.

Почуття в композиції не пов'язане з драматичними конфліктами чи зовнішньою дією. Воно розкривається через мотив терпіння, вірності та духовної відданості. Саме тому твір набуває універсального гуманістичного змісту.

Музична мова композиції вирізняється стриманістю та внутрішньою зосередженістю. Відсутність зовнішньої ефектності компенсується тонкою

роботою з тембром і динамікою. У хоровому виконанні твір створює атмосферу спокійного роздуму та емоційної щирості.

У виконанні Хору Національного університету Тайваню (National Taiwan University Chorus) 20 твір розкривається як глибоко лірична та психологічно витончена композиція, у центрі якої перебуває тема самовідданого кохання й терплячого очікування. Колектив майстерно передає поетичну образність вірша Сі Му Жун через прозоре багатоголосся, м'яке темброве звучання та плавний розвиток музичної думки. Особливу роль відіграє стримана динаміка та делікатне нюансування, які створюють атмосферу внутрішньої зосередженості й щирого емоційного переживання. Вокальні лінії розгортаються природно та невимушено, ніби відтворюючи повільне цвітіння дерева, що символізує вірність почуттю та готовність до духовної самопожертви. Ансамблева злагодженість і виразне фразування дозволяють максимально розкрити філософський зміст твору, у якому особисте переживання поступово набуває універсального значення. У такому прочитанні композиція постає не лише як історія нерозділеного кохання, а як художній роздум про красу людської відданості, силу внутрішнього очікування та гармонійний зв'язок людини з природою, що є характерною рисою сучасної китайської хорової лірики.

Любовна лірика є одним із провідних напрямів сучасного китайського хорового репертуару, у якому найповніше розкривається внутрішній світ людини, сфера почуттів, духовної близькості, вірності та емоційної пам'яті. На відміну від європейської романтичної традиції, де любов нерідко постає джерелом драматичного конфлікту, у китайській художній культурі вона переважно осмислюється як стан гармонії, моральної чистоти та внутрішньої рівноваги. Аналіз творів «Ти – квітець цього світу», «Місяць уособлює моє серце», «На тому березі річки» та «Квітуче дерево» засвідчує збереження

²⁰ 一棵開花的樹（席慕蓉詩／劉新誠曲） - National Taiwan University Chorus - <https://www.youtube.com/watch?v=oec4NnYabQA>

характерної для китайської поетичної традиції системи символів, у якій любовні переживання нерозривно пов'язані з образами природи – місяця, весни, квітів, води та дерев. Через ці символи особисте почуття набуває узагальненого філософського змісту й перетворюється на роздум про красу людських взаємин, духовну відданість, прагнення до ідеалу та гармонію людини зі світом. Водночас музичне втілення цих образів ґрунтується на використанні засобів академічного хорового письма – багатоголосся, гармонічного розвитку, тембрової драматургії та сучасних виконавських практик. У результаті любовна лірика сучасного китайського хорового мистецтва постає яскравим прикладом синтезу національної культурної традиції та глобальних академічних тенденцій, демонструючи здатність китайської музичної культури поєднувати глибоко національний зміст із універсальною мовою сучасного світового хорового мистецтва.

2.2 Китайська картина світу

Сучасна китайська картина світу охоплює різноманітні образи та символи природи. Наприклад, могутні води великих річок Хуанхе та Янцзи символізують невідворотній плин часу, і водночас постійне оновлення. Гори і океани в китайській філософії увиразнюють могутність і грандіозність природних ландшафтів. Є й інші конотації, наприклад, соціополітичні: так, світанок сонця асоціюється з національним відродженням Китаю. Найглибшими з точки зору розкриття національно-ментальних особливостей китайської культури є образи природи, тісно пов'язані з людським життям і його м в поетичній творчості. Так, бамбук символом гнучкості, витривалості та простоти, тому увиразнює стійкість людської духу. Лотос – символ чистоти, духовного розвитку та відродження.

Філософи, досліджуючи вплив культурних цінностей і традицій на сприйняття та ставлення до природи в сучасному Китаї, вважають домінуючими такі концепти, як *гармонія, баланс і взаємозв'язок*, які *формують сприйняття природи та характеризують взаємодію з нею*

людини. Всі ці концепти легко узгоджуються із образами, що породжують семантику проаналізованих хорових творів, їх жанрову поетику і онтологічні зв'язки із природою хороспіву як видом виконавства.

Перейдемо до аналітичних есеїв. Раніше ми вже виокремлювали значущість символу води і, зокрема, дощу як уособлення сили Неба, на яку очікують люди.

Пісня «Дощ» (**The Rain**) – автор хорового аранжування Чжао Юаньжень ((赵元任, Zhao Yuanren, Yuen Ren Chao) — відомий китайський мовознавець, композитор. Це пейзажна замальовка виконується хором а cappella. Лаконічний твір (лише 18 тактів) написаний у формі періоду (один куплет з невеликою кількістю вербального тексту). Чотиритактовий вступ звучить на тонічному органному пункті (педалі); імітація дощу досягається за рахунок пульсуючого ритмо-проспівування слова «дош» та ритмоскладів «ті-тум», які нагадують накрапання дощу. Тема-мелодія між двома реченнями містить двотактову інтерлюдію на інтонаціях вступу. Контрапунктом до мелодії звучить партія нижнього голосу, побудована на матеріалі теми; водночас середній голос продовжує імітувати звуки дощу. Варто відзначити, що вертикаль твору спирається на європейські принципи гармонічного мислення: тонічний органний пункт, три головні функції в основі композиції, автентичні звороти наприкінці речень, затримання, відхилення у тональність другого ступеня, плагальність у невеликій коді та використання гармонічного ладу. У поєднанні з квадратною будовою речень, хвилеподібною пісенною мелодією та використанням європейської жанрової основи (твір нагадує баркаролу) створюється легке та прозоре звучання, відчуття насолоди від літнього дощу, який падає на «дерева, траву, кораблі в морі, парасольку та все навкруги».

«**The Dingdong of Mountain Springs**» для жіночого хору а cappella – яскрава музична картина, яка немов через макрозйомку зображує мальовничі деталі весняної гірської місцевості. У музиці можна почути плескіт гірського

джерела, легкі переливи дзвіночків та ніжний вітерець. Слова «Дін лінг донг лонг» є незмінним контрапунктом протягом твору та виконують звукозображальну функцію.

Твір має три розділи наскрізним розвитком і тональним планом: e-moll (тт. 1–28); A-dur (тт. 29–41); e-moll (тт. 42–57). В експозиції йдеться про гру гірського джерела на тлі мальовничих весняних пейзажів та веселки. Провідним засобом розвитку музичної тканини є імітаційна поліфонія та ритмомелодичне варіювання. У тематичному матеріалі можна виокремити кілька інтонаційно споріднених мотивів, які об'єднуються у великі фрази або звучать окремо, відтворюючи звуки природи. Лейтінтонаціями твору є секундові, терцієві та квартові звороти. Показова ладотональна організація мініатюри: мінорна пентатонічна мелодія звучить в оточенні діатонічної гармонічної вертикалі. Мелодія подекуди передається естафетно з голосу в голос, ритмоінтонаційне варіювання та імітаційно-підголоскова поліфонія створюють ефект постійного оновлення матеріалу, перегуків та певної невловимості миттєвостей. Такий інтонаційний комплекс твору підкреслює живописно-барвний характер твору.

«Три ескізи» Дай Юву є зразком художньої пісні. У трьох програмних мініатюрах циклу утілено своєрідні природні портрети – дощ, конвалії та кульбаби. Розглянемо кожну пісню циклічної драматургії окремо.

Перший ескіз «Весняний дощ шелестить» написаний для жіночого хору, солістки та фортепіано. Програмна назва викликає в уяві світлу та ніжну картину, проте твір написаний у мінорній тональності (f-moll) та помірному темпі.

У першому розділі пісні (тт. 1–17) ритмічне остинато супроводжує склади «ша-ша» та відтворює краплі дощу. Згідно з авторською ремаркою, склади «ша-ша» (sha sha) у китайській мові застосовуються для зображення легкого звуку на кшталт шелесту листя або накрапання дощу. Прозора фактура супроводу, який звучить у високому регістрі, зливається з

вокальною теситурою. Тридольність додає легкості, танцювальності. Перший розділ побудований на одній вербальній фразі, яка виконується двічі та складається лише з двох тактів – оспівування тоніки у натуральному мінорі.

Другий розділ (тт. 18-48) значно більший за обсягом та має просту двочастинну форму (16 + 15 тактів), де перший розділ можна визначити як своєрідний заспів, а другий – як куплет. «Заспів» є однаковим для обох куплетів – «весняний дощ шелестить, перлини висять, вітерець, немов нитка, розносить їх на всі боки». Тут ущільнюється хорова тканина за рахунок *divisi* партій, загальна кількість голосів сягає п'яти.

Куплети звучать більш динамічно завдяки поліфонізації фактури. Канонічний вступ голосів, імітаційність, розширення діапазону, велика кількість тексту порівняно з попередніми розділами, відсутність тривалих пауз між фразами, поява соло сопрано, активний супровід – усе це свідчить про динамізацію розвитку. Варто відзначити роль супроводу: в арпеджованих акордах дублюється партія першого сопрано, діапазон значно розширюється завдяки широкому руху звуками акорду в партії лівої руки, що наближає до жанру ноктюрну.

У вербальному тексті можна побачити ключові слова поезії – архетипи природи, типові для національної культури Китаю. Так, у першому куплеті *«вітер розносить, щоб напоїти поля, виростити паростки, які пробиваються з землі, бутони розквітають»* – квіти символізують чистоту та силу краси. У тексті другого куплету змальовано прекрасний весняний пейзаж (соковита трава, червоні квіти), своєрідний «портрет» весняного дощу, що є символом стабільності та величі Неба.

Мелодико-гармонічна мова «куплетів» спирається на класичну гармонію. Гармонічна основа твору дуже проста – це лише три головні тризвуки. Більш яскраві гармонічні фарби можна почути лише наприкінці твору. Проте, у «куплетах» з точки зору класичної гармонії присутнє перечення, спричинене поєднанням натурального та гармонічного мінору

(тт. 37–40). У потоці коротких тривалостей багаторазове коливання між мі-бемолем та мі-бекаром також викликає дисонанс.

Другий «куплет» після другої вольти переводить до останнього розділу – коди (такти 53–74), яка побудована на першій фразі вербального тексту. Порівняно з попереднім матеріалом у коді вперше відбувається зсув у субдомінанту та відносно тривале перебування на цій функції (такти 53–62), без зміни акорду. При цьому чотири рази повторюється одна фраза у канонічному викладенні з поступовим динамічним згасанням. В останніх тактах звучить еліптичний зсув від субдомінанти до тоніки через «неаполітанський» тризвук другого пониженого ступеня. Гармонічні співзвуччя з повторенням «ша-ша» поступово завмирають, в останньому тонічному тризвуку відсутній терцієвий тон.

Загальну форму твору можна визначити як куплетну із вступом та кодою. Відсутність самостійного тематичного матеріалу, обумовленого вербальним текстом, повторність фраз та проста гармонічна мова не дозволяють визначити крайні розділи як повноцінні та завершені.

Другий «ескіз» «**Lily of the Valley**» (**Convallaria majalis**) присвячений конваліям, написаний також для жіночого або дитячого хору та фортепіано.

Обрана композитором тональність As-dur поєднує обидві пісні циклу, темпове позначення «Moderately vividly» (досить яскраво) свідчить про майбутній лірико-споглядальний характер.

Перш ніж заглибитися в аналіз твору, варто зупинитися на конваліях як символічному звукообразі багатьох світових культур. Так, конвалія є національним символом у Фінляндії. Вона дуже часто використовувалась фінськими поетами як образ романтизму, тому про конвалії складено досить багато пісень.

У традиційній китайській культурі конвалія з її ніжними білими квітками та ледь вловимим ароматом стала унікальним символом чистоти, щастя та надії. Хоча ця квітка походить з Європи, вона набула глибокого

культурного значення на Сході, поєднуючи природну естетику з людськими емоціями.

Конвалія, відома в Китаї як «трава ніжної тіні» (цзюнь ін цао) або «долинна лілія» (шань гу бай хе), зі своїми стрункими стеблами та похиленими дзвоноподібними квітками часто розглядається вченими як символ скромності та благородства.

Конвалія росте глибоко в гірських долинах, тому символізує «відмову змагатися за весняну славу», тобто красу усамітнення, що відповідає даоській філософії недіяння (у-вей).

У Китаї конвалія класифікується як «витончена квітка для благородних дам. Її суцвіття нагадують нитки дзвіночків та символізують кохання. У народних переказах стверджується, що коли квітнуть конвалії, наближається радісна подія, саме тому ці квіти стали поширеним мотивом у весільній вишивці.

На Заході конвалія є талісманом на щастя, тоді як у Китаї вона підкреслює внутрішню чесноту, посідаючи місце поряд з орхідеями та хризантемами як «квітка джентльмена».

Символіка конвалії відрізняється залежно від регіональних звичаїв Китаю. Ця квітка нагадує стародавні дзвіночки й асоціюється у північному Китаї з «запрошенням удачі». Мешканці вірять, що висаджування конвалій може «запросити благословення до дому». У південному Китаї (історична область Цзяннань) із висушених конвалій виготовляють ароматичні мішечки, які часто дарують на святах з нагоди народження дитини.

Відомо, що коріння конвалії має лікувальні властивості, але водночас листя та квіти отруйні. Це створює подвійну символіку – «краса, з якою не варто жартувати». Саме ця риса підсилює сакральну ауру квітки — нею милуються здалеку, але ніколи не поводяться недбало.

Цікава паралель: у французькій мові ця квітка називається «muguet», що фонетично нагадує слово «mutualité» («взаємодопомога»), тоді як її

китайська назва «лінь лань» перегукується зі словом «лінь янь», («божественна дієвість»). Отже, *Схід і Захід збігаються у своїй фонетичній символіці*, що слугую запорукою взаєморозуміння на ґрунті її музичної інтерпретації.

Еволюція конвалії в китайській культурі є прикладом динамічного використання рослинної символіки — перетворення дикої квітки на духовний тотем. Вона зберігає класичну витонченість «орхідеї у відокремленій долині», водночас присутня у ритуалах сучасного життя.

Розглянемо композицію другого «ескізу». Форма твору куплетна: інструментальний вступ = 4 такти, два куплети, вокально-інструментальна кода 5 тактів. Куплет являє собою період повторної будови з двома реченнями по 8 тактів. Звукопис твору обумовлений вербальним текстом, у якому повторюється одна строфа «біля стежки в густому лісі у повному розквіті стоять конвалії». У першому куплеті «нитки білих нефритових дзвіночків наче колихаються на вітру», а у другий куплет завершується риторичним запитанням «хто розсипав зірки з краю неба на землю?»

Мелодія пісні витримана у мажорній пентатоніці, але її гармонізація класична. Чотири фрази симетричні, мають по два такти. Перші дві фрази (тт. 5–8) звучать на тонічному органному пункті. «Каркас» мелодії побудований на стійких ступенях, які рухаються з терцієвого тону через низхідну сексту до п'ятого ступеня, а потім повертається до тоніки через шостий ступінь, завдяки якому зникає висхідний квартовий рух і тема звучить м'яко. Триголосні співзвуччя утворюють послідовність T6–II5/3 без терцієвого тону–T6. Таким чином перша половина речення статична.

Дві наступні фрази (тт. 9–12) інтонаційно схожі з першими, але звучать вище, починаючись з квінтового тону другої октави. Друге речення розгортається насамперед за рахунок гармонії: розвиток відбувається між повторенням домінанти та тризвуком паралельного мінору, з короткочасним відхиленням у його септакорд і поверненням до домінанти через подвійну

домінанту D6–VI–D(VI)– VI7 –DD7–D. Порівняно з першим діатонічним реченням у другому з'являються одразу мі-бекар, ре-бекар, а також часто змінюються функції. До насиченої гармонії додається активна ритміка (синкопи та пунктирний ритм) та розширення діапазону до обсягу октави.

Друге речення (тт. 13–22) має більш спокійний розвиток гармонії, супроводу, а також звучить тихіше. Це обумовлено вербальним текстом, який в обох куплетах починається словами «я уявляю»: у першому куплеті – як «ліс наповниться дзвінким звуком, коли пелюстки опадають. Дзень-дзень — у супроводі хвиль ніжного аромату», у другому – як «у нічному лісі трава засяє світлом, зоряне світло надзвичайно чарівне». Супровід до перших двох фраз звучить у вищому регістрі, мелодичний звук акордів утворює коливання між шостим та п'ятим ступенем і, таким чином, мажорний тризвук з секстою є центральною функцією, яка додає тендітності музиці.

У третій та четвертій фразах в акордовій вертикалі з'являється сі-бекар як альтерований звук у складі увідного септакорду та водночас як хроматичне посилення до терцієвого тону. Уперше цей звук з'явився у вступі до пісні та був нотований як до-бемоль, наче підкреслюючи чарівність картини лісової природи. Аналогічно наприкінці другого речення. При переході з другої вольти до коди з'являється ще одна колоритна гармонія – тризвук шостого пониженого ступеня. Заклучні такти (23–27) – ніжна кода, яка звучить на тонічному органному пункті у високому регістрі та поступово згасає до *pp*, змальовуючи тендітний передзвін квіточок конвалії.

Отже, друга пісня – чудова замальовка лісового пейзажу. Зовнішня простота та легкість, але продумані деталі та відтворення атмосфери вірша у звичайній куплетній формі. Стилїстика поєднує національні ознаки ладового мислення (мажорна пентатоніка) та тонально-гармонічну техніку західноєвропейської музики. Глибина психологічності жанру пісні апелює до шубертівської традиції Lied.

«Кульбаби усміхаються на осінньому вітрі» (третя пісня з хорової сюїти «Три ескізи») – один з найвідоміших зразків художньої пісні. Цей жанр сформувався в першій половині XX ст. під впливом романтичної Lied. Авторі – композитор Дай Юйву (нар.1936 р.) і поет-пісняр Хуан Шенцюань – відтворили традиційно улюблений для китайської поезії образ «західного вітру» як символ філософського бачення плинності життя. Кульбаби – це діти Китаю, які розлітаються до «західного вітру» на навчання, звідси легкий смуток на душі, бо час плине... Витончений мелос (витриваний дорійський мінор, ритмічне багатство інструментального супроводу створюють картину «осінній пейзаж». Знаки-індекси – фактурні звуко-комплекси, невпинний тріольний рух шістнадцяток – імітують пориви вітру й листя, що за ним кружляє.

Драматургія твору має «хвильовий» розвиток із 4-х строф – варіантних проведень візерунчастої теми на тлі віртуозного фортепіанного супроводу (з функцією звуконаслідування вітру). Вирізняємо два плани: звукопис в партії canto I контрастує із виразним мелосом хорової теми (метр 9/8 додає елемент танцювальності). Запам'ятовується характерний прийом відлуння (лейт-інтонація жіночого хору – передається сопрано-соло).

Солістка розпочинає другу строфу на тлі перегармонізації хорового супроводу (Des-dur). Ладові перегуки (на VII щаблі, що дорівнює терції доміанти (натуральної/гармонічної) сприймаються як колористичне мерехтіння осінніх фарб. Кульмінація у точці «золотого перетину» припадає на третю строфу (т.26) і позначена неочікуваною яскравістю збільшеного тризвуку (g-h-es) від II-го ступеню. Подальше унісонне проведення лейттеми в усіх голосах в as-moll (омінований тризвук тональності паралельного мажору, як у Lieder Ф. Шуберта) підсилене октавно-акордовим викладом теми в партії фортепіано.

Резюме. Стиль твору – вишуканий мініатюризм: архетипи осені з її вітрами та віддзеркалюють внутрішній світ людини через споглядання

природи. Композитором віднайдено баланс гармонічного і поліфонічного письма; серед стилістичних ознак – монотематичне варіювання, перегуки за принципом луни («музика західного вітру»), індивідуалізація хорових партій, «нашарування» пластів фактури.

2.1.2 Радість сніжинки

Сюй Чжимо (15 січня 1897 р. – 19 листопада 1931 р.) – видатний китайський поет і есеїст модерної доби, один із провідних представників літературної групи «Півмісяць». У 1918 році поїхав до Сполучених Штатів, а згодом перевівся до Кембриджського університету (Велика Британія), де вивчав політичну економію. Його поезія вирізняється витонченою мовою, ефірною образністю, щирими почуттями, увагою до форми і музичної краси.

Цей вірш написаний на початку того періоду, коли Сюй Чжимо переживав складний емоційний етап — розлучення із Чжан Юї, нерозділене кохання до Лінь Хуейїнь, а також знайомство з Лу Сяомань. Рішучість у «знанні напрому» та прагнення «розтанути» в коханій людині відбивають наполегливий пошук справжнього кохання, внутрішню тривогу, пов'язану з пошуком духовного притулку під тиском реального життя.

«Радість сніжинки» вважається в історії сучасної китайської поезії класичним ліричним твором на **любовну тематику**. Знайомство з поетичним текстом досконало ілюструє, якою за змістом була концепція людини у представників школи «Півмісяця» — єднанням краси музики, живопису та архітектури. З іншого боку, при знайомстві з твором апелює до пісенно-ліричної лінії західноєвропейського романтизму та порівнянню з естетикою класичної китайської поезії.

Перейдемо до онтосемантичного аналізу питомих зразків китайської хорової класики рід кутом зору поставленої проблеми виявленні специфіки втілення образів природи та їх типологізацію для більш глибокого розуміння стильових засад «музики природи».

2.2. Китайська картина світу

Хорова мініатюра «Дзвони в долині».

Розглядаємо мовностильовий комплекс літа у Метафізичному вимірі Дзвонів. Що залежить від мисленнєвих установок виконавців?

Виклад у терцію є архетиповим знаком хорової композиції з точки зору втілення семантики дзвону, пов'язаного з літнім світанком. Оспівування V ступені B-dur з подальшим інтонаційним розгортанням – характерна риса основного лейт-мотиву композиції, що вперше звучить у партії II сопрано.

Larghetto (♩ = 60)

In the hazy dawn, the east glows faintly red, 林 华 词曲

I *p* 黎 明 东 方 微

II *mp* 黎 明 朦 胧 东 方 微

III Hm. *pp*

IV Hm. *pp*

Присутня часта варіантність на рівні тембрової драматургії, фактурної мінливості, уникнення стрибків на широкі інтервали (за виключенням II альтів, де зустрічаються стрибки на ч.5, в.6)²¹.

Оновлення музичного матеріалу відбувається за відсутності загальнохорових пауз та їх частой появи (в окремих партіях хору) в процесі завершення музичної думки чи для втілення звукової алегорії, пов'язаної із образами природи (співом пташок). Наприклад, вкраплення *divisi* у партії I сопрано та II альтів на голосну «а» в нюансі *mp* відіграє функцію хорового вокалізу (т. 5).

Виконавський аналіз. Терцієве звучання партії альтів означене тихим

²¹ Наприклад, у партії I сопрано лише 5-му та 21 тактах, з'являється стрибок на ч.4, засвідчуючи лінійне мислення композитора.

співом в межах динаміки *pp* на *mormorando* з невеликими градаціями (Laghetto) у розмірі 6/8.

Досягнення фактурного контрасту відбувається на ґрунті поступового динамічного зростання; *crescendo*, в свою чергу, увиразнено темповим сповільненням (*ritenuto*) та ферматою на першій долі (т. 15), звучанням *f* квінтового тону на тлі *muuui* (паузи в інших голосах). У такий спосіб у часі та просторі продовжує звучати хоровий унісон партії I альтів межах *mf* (т. 16) та повернення елемента початкового лейтмотиву («*f-d-es-f*»):

14 rit. a tempo

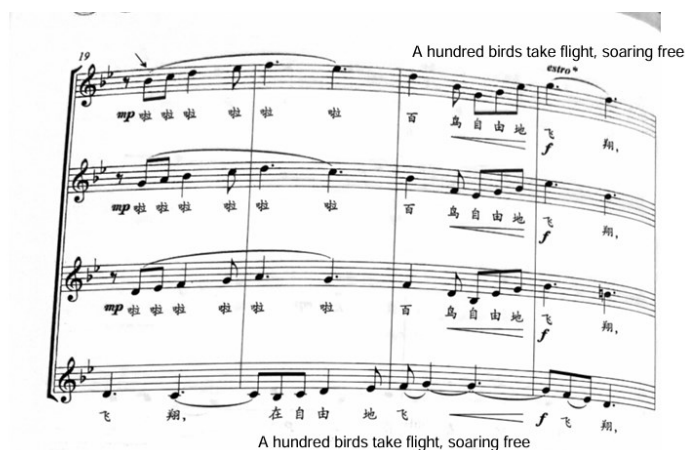
气势如虹。 奔腾 翻滚, 麦浪翻滚, 百鸟

Watch the rivers rush, the wheat fields sway and roll, A hundred birds take flight,

mf f

Особливу увагу привертають короткі поспівки між партією I та II сопрано (16-17 тт.) та I альтів (18 т.), що імітують звуконаслідування співу птахів: у процесі розвитку вони постійно оновлюються та формують виразний інтонаційно-тембровий колорит

Подальше інтонаційне розгортання увиразнюють альти з одночасним триголосним звучанням (паралельні квартсектакорди), де терцієвий виклад у верхніх голосах, розвиваючись вгору та донизу, відіграє важливу формотворчу роль у будові головної кульмінації композиції:



Початкова висхідна інтонація партії II альтів викладена у достатньо низькій теситурі (h, g малої октави) та безперервно звучить в нюансі *f-mf* впродовж всього розділу. Гамоподібне розгортання у синтезі з гнучким ритмом (заліговані тривалості, що чергуються з безперервним інтонаційним розкручуванням вісімок) насичує поліфонічне звучання. У такий спосіб інтонаційне оновлення тематизму можна порівняти з природою та буттям духовного світу людини, який є садом.

З точки зору тембріки хорового звучання привертає увагу семантична роль інтервалу великої секунди (в.2) між сопрано II та альтами I), а також поява витриманого звучання чистої квінти (ч.5) між II альтами та I сопрано, утворюючи тональність B-dur (26 т.).



Ущільнення фактури шляхом *divisi* у третьому розділі (27-35 тт.) та повернення до унісону в процесі появи хроматизмів (31-32 тт.) пов'язане

безпосередньо з основним змістом. Лейтмотив, що звучав на початку композиції в партії I альтів, з'являється у світлому C-dur, увиразнюючи темброву колористику як чинник семантичного розвитку в цілісній драматургії хорового твору.

У коді завдяки поєднанню підголоскової фактури з гомофонно-гармонічною, вперше відчувається оновлення тематизму через застосування дрібних тривалостей (вкраплення шістнадцяток), акцентованих долей, пунктирного руху, підкреслюючи роль ритму як виразника дії у часі. Оскільки виконавська інтерпретація залежить від композиторського мислення, то мелос залишається ведучим засобом формотворення. Відтак, протягом останніх чотирьох тактів поява висхідної поспівки у партії II сопрано на фоні витриманого тону *f* та подальшого його розширення до *divisi*, увиразнює звуковий стан одухотворення.

З точки зору хорового строю поява D7 тональності B-dur з подвоєноб домінантою (п'ятим ступенем) у партії I сопрано, формуючи звучання щемливої інтонами великої секунди (в.2), розчиняється у тиші «заколисаної» малої терції (м.3) тонічного тризвуку T-53 (з позначкою *dolce*). Октавне звучання тоніки основної тональності B-dur (між партіями II альтів та II сопрано, що заповнене терцієвим октавним дублюванням інших голосів), довершує звуковий ідеал хорової вертикалі жіночого хору.

Поряд із пейзажно-філософською тематикою важливе місце в репертуарі сучасних китайських хорів займає любовна лірика. Якщо природна образність дозволяє осмислити взаємини людини зі світом, то любовна тематика зосереджується на внутрішньому житті особистості, сфері почуттів, пам'яті, очікування та духовної близькості. Водночас у китайській культурній традиції любов рідко постає як драматичний конфлікт, характерний для європейського романтизму. Значно частіше вона осмислюється як форма гармонії, моральної чистоти, внутрішньої рівноваги та емоційної вірності.

Характерною особливістю китайської любовної лірики є нерозривний зв'язок із природною символікою. Почуття передаються через образи місяця, квітів, весняного вітру, води, дерев або птахів. Така художня система сформувалася під впливом класичної поезії, де внутрішній світ людини розкривається не безпосередньо, а через метафоричне осмислення навколишнього середовища. У сучасному хоровому мистецтві ця традиція зберігається, набуваючи нових форм завдяки використанню академічного багатоголосся та сучасної концертної драматургії.

Саме в любовній ліриці особливо переконливо простежується взаємодія національної поетичної традиції та глобальних академічних моделей. Поетичні тексти, символіка та інтонаційні особливості залишаються глибоко пов'язаними з китайською культурою, тоді як музичне втілення часто спирається на принципи європейського хорового письма.

«Ти – квітець цього світу» як образ ідеальної гармонії

Одним із найпопулярніших творів сучасного китайського репертуару є композиція тайванського композитора Жань Тяньхао «Ти – квітець цього світу» (你是人间四月天), створена на вірші Лінь Хуейїнь – видатної поетеси та представниці китайського літературного модернізму.

У центрі твору – образ коханої людини, який розкривається через систему весняних асоціацій. Квітець у китайській культурі символізує розквіт життя, красу, оновлення та гармонію. Саме тому порівняння людини з квітцем набуває значення найвищої естетичної та духовної оцінки.

Особливістю поетичного тексту є відсутність прямого любовного зізнання. Почуття розкривається через світло, квіти, подих вітру, спів птахів і сонячне тепло. Такий спосіб висловлювання відповідає традиційній китайській поезії, у якій емоція завжди пов'язана з природним середовищем.

Музична композиція продовжує цю традицію. Плавна кантилена, м'яка гармонічна мова та прозора фактура створюють атмосферу внутрішнього

світла. У виконанні хору Національного університету Тайваню (National Taiwan University Chorus)²² твір постає як витончена музично-поетична картина, у якій органічно поєднуються ліризм, світла емоційність і філософська заглибленість, зберігаючи характерну для китайської поетичної традиції образність, де почуття передаються через картини природи, світло, подих весняного вітру та атмосферу оновлення. Виконання колективу вирізняється тембровою збалансованістю, прозорістю хорової фактури та природністю звуковедення, що дозволяє повною мірою розкрити поетичний зміст твору. Плавне фразування, інтонаційна чистота та делікатне динамічне нюансування формують відчуття внутрішнього спокою й гармонії. Особливу роль відіграє фортепіанний супровід, який створює м'яке гармонічне тло та підсилює атмосферу світлої ліричності. Завдяки цілісності художньої концепції композиція сприймається не лише як освідчення в коханні, а й як узагальнений образ духовної краси, гармонії людини зі світом та утвердження цінності життя, що є однією з провідних ідей китайської поетичної культури.

«Місяць уособлює моє серце» як символ духовної вірності

Особливе місце в сучасній китайській культурі займає композиція «Місяць уособлює моє серце» (月亮代表我的心), яка спочатку належала до сфери популярної музики, а згодом увійшла до академічного хорового репертуару. Автором музики є тайванський композитор Вень Цінсі (翁清溪), відомий під сценічним ім'ям Тоні (湯尼), а автором тексту – Сунь Ї (孫儀).

Образ місяця є одним із центральних символів китайської культури. Він пов'язаний із пам'яттю, любов'ю, вірністю та духовною близькістю.

²² 你是人間的四月天 (林徽因詩 / 冉天豪曲) - National Taiwan University Chorus – <https://www.youtube.com/watch?v=ScW2daBUBY0>

Місяць одночасно бачать люди, які перебувають далеко один від одного, тому він стає символом невидимого емоційного зв'язку.

Популярність цього твору пояснюється його універсальним змістом. Простота музичної мови поєднується з глибокою емоційною переконливістю. У хорових обробках інтимне переживання перетворюється на узагальнений образ людської любові, зрозумілий представникам різних культур.

В інтерпретації хору Центрального університету національностей Китаю (Minzu University of China Choir)²³ твір набуває особливої ліричної виразності та емоційної щирості. Багатоголосна хорова фактура розширює камерний характер оригінальної пісні, перетворюючи індивідуальне любовне зізнання на узагальнений художній образ духовної близькості та людської вірності. Виконавці приділяють значну увагу кантиленності мелодичної лінії, тембровій збалансованості та плавності звуковедення, завдяки чому музичний розвиток відзначається природністю й цілісністю. Стримане динамічне нюансування та ансамблева злагодженість сприяють розкриттю поетичної символіки місяця як образу пам'яті, любові та невидимого зв'язку між людьми. У такому прочитанні композиція зберігає емоційну безпосередність популярної пісні, водночас набуваючи рис академічної хорової мініатюри. Завдяки цьому твір постає як яскравий приклад інтеграції популярної музики до сучасного китайського хорового мистецтва, де традиційні культурні символи поєднуються з професійними засобами академічного багатоголосся.

«На тому березі річки» як поетика недосяжного ідеалу

Серед творів любовно-філософського спрямування особливий інтерес становить композиція Лінь Цзяціна «На тому березі річки» (在水一方),

²³ 西北民族大学：在水一方 {合唱} | Northwest Minzu University, China – <https://www.youtube.com/watch?v=-4pNxdPKhIdI>

пов'язана з традиціями найдавнішої китайської поетичної антології «Шицзін».

Центральний образ твору – людина, що перебуває на протилежному березі річки. Вона водночас близька і недосяжна. Саме ця художня ситуація стає метафорою людського прагнення до ідеалу.

Річка символізує межу між бажаним і реальним, між мрією та можливістю її досягнення. Любов у цьому творі набуває філософського значення й постає не лише як особисте почуття, а як форма духовного пошуку.

Музична драматургія характеризується плавністю розвитку та відсутністю різких емоційних контрастів. Композитор зосереджується на створенні атмосфери очікування та внутрішнього споглядання. Завдяки цьому композиція набуває особливої психологічної глибини.

У виконанні хору Північно-Західного університету національностей Китаю (Northwest Minzu University Choir) твір «在水一方» («На тому березі річки») 24 твір набуває особливої ліричної виразності та психологічної глибини. Колектив тонко передає атмосферу споглядання й внутрішнього очікування, що становить основу художньої концепції композиції. Плавний розвиток музичного матеріалу, м'яке фразування та темброва збалансованість голосів створюють відчуття безперервного руху до омріяного, але недосяжного образу. Особливу роль відіграє прозора хорова фактура, завдяки якій кожна мелодична лінія органічно вплітається в загальний звуковий простір. Стримана емоційність виконання не послаблює драматургії твору, а навпаки, підсилює його філософський зміст, дозволяючи зосередити увагу на внутрішньому світі ліричного героя. У такому прочитанні образ річки постає не лише як природний пейзажний символ, а як метафора межі між мрією та реальністю, між прагненням людини до ідеалу

та неможливістю його повного досягнення. Завдяки цьому композиція сприймається як глибокий художній роздум про любов, духовний пошук і вічне прагнення людини до гармонії та досконалості.

«Квітуче дерево» як символ самовідданого кохання

Завершує цю тематичну групу один із найпоетичніших творів сучасної китайської хорової лірики – композиція Лю Сінчен (刘新诚) «Квітуче дерево» (一棵开花的树), створена на текст відомої поетеси Сі Му Жун.

У центрі художньої концепції перебуває образ дерева, яке протягом тривалого часу очікує на зустріч із коханою людиною. Ця метафора поєднує любовну та природну символіку, що є характерною рисою китайської літературної традиції.

Почуття в композиції не пов'язане з драматичними конфліктами чи зовнішньою дією. Воно розкривається через мотив терпіння, вірності та духовної відданості. Саме тому твір набуває універсального гуманістичного змісту.

Музична мова композиції вирізняється стриманістю та внутрішньою зосередженістю. Відсутність зовнішньої ефектності компенсується тонкою роботою з тембром і динамікою. У хоровому виконанні твір створює атмосферу спокійного роздуму та емоційної ширості.

У виконанні Хору Національного університету Тайваню (National Taiwan University Chorus)²⁵ твір розкривається як глибоко лірична та психологічно витончена композиція, у центрі якої перебуває тема самовідданого кохання й терплячого очікування. Колектив майстерно передає поетичну образність вірша Сі Му Жун через прозоре багатоголосся, м'яке темброве звучання та плавний розвиток музичної думки. Особливу

²⁵ 一棵開花的樹（席慕蓉詩／劉新誠曲） - National Taiwan University Chorus – <https://www.youtube.com/watch?v=oec4NnYabQA>

роль відіграє стримана динаміка та делікатне нюансування, які створюють атмосферу внутрішньої зосередженості й щирого емоційного переживання. Вокальні лінії розгортаються природно та невимушено, ніби відтворюючи повільне цвітіння дерева, що символізує вірність почуттю та готовність до духовної самопожертви. Ансамблева злагодженість і виразне фразування дозволяють максимально розкрити філософський зміст твору, у якому особисте переживання поступово набуває універсального значення. У такому прочитанні композиція постає не лише як історія нерозділеного кохання, а як художній роздум про красу людської відданості, силу внутрішнього очікування та гармонійний зв'язок людини з природою, що є характерною рисою сучасної китайської хорової лірики.

Любовна лірика є одним із провідних напрямів сучасного китайського хорового репертуару, у якому найповніше розкривається внутрішній світ людини, сфера почуттів, духовної близькості, вірності та емоційної пам'яті. На відміну від європейської романтичної традиції, де любов нерідко постає джерелом драматичного конфлікту, у китайській художній культурі вона переважно осмислюється як стан гармонії, моральної чистоти та внутрішньої рівноваги. Аналіз творів «Ти – квітець цього світу», «Місяць уособлює моє серце», «На тому березі річки» та «Квітуче дерево» засвідчує збереження характерної для китайської поетичної традиції системи символів, у якій любовні переживання нерозривно пов'язані з образами природи – місяця, весни, квітів, води та дерев. Через ці символи особисте почуття набуває узагальненого філософського змісту й перетворюється на роздум про красу людських взаємин, духовну відданість, прагнення до ідеалу та гармонію людини зі світом. Водночас музичне втілення цих образів ґрунтується на використанні засобів академічного хорового письма – багатоголосся, гармонічного розвитку, тембрової драматургії та сучасних виконавських практик. У результаті любовна лірика сучасного китайського хорового мистецтва постає яскравим прикладом синтезу національної культурної

традиції та глобальних академічних тенденцій, демонструючи здатність китайської музичної культури поєднувати глибоко національний зміст із універсальною мовою сучасного світового хорового мистецтва.

Лінь Хуа. «Опале листя, зав'ялі мрії»

У творчості відомого китайського композитора Лінь Хуа є багато хорових композицій. Серед одна – особливо популярна і заслуговує на увагу як яскравий зразок китайського пантеїзму в музиці.

Хорова композиція з поетичною назвою «Опале листя, зав'ялі мрії» / «*落叶残梦*» – чудова ілюстрація китайського психоментального мислення. Композитор є одночасно автором поетичного тексту, покладеного в основу твору. У контексті дисертації постає прикладом до local-тенденції національного хорового мистецтва; отже, беремо до онтологічного аналізу музичного звукопису в цьому підрозділі.

Велике значення для втілення осіннього пейзажу має вибір однорідного жіночого хору, який зумовлює «фемінну» персоніфікацію осені. Жіночий спів за своєю природою є більш камерним, гнучким і теплим, ніж інші вигодні складі. Чотирьохголосся диференційоване за критеріями самодостатньої виразності жіночих голосів та регістровою зручністю звучання. Їх «згортання» у вертикаль з переважанням фонічної функції зумовлено музично-поетичним синтезом авторського задуму твору. Для подальшого аналізу музичної семантики твору надамо текст поетичного першоджерела (в перекладі на українську із збереженням синтаксичної будови оригінала), що має безумовний вплив на організацію образної драматургії.

Прохолодний *осінній вітер* дме,

Колишнє процвітань не залишило жодного сліду.

Останній жовтий листок усе ще тримається за гілку,

Останній жовтий листок /Загублений у **сні**, загублений у сні,

Загублений у літньому сні, у днях літа.

Ах, тоді, тоді *струмки вирували!*

Тоді все навколо було пишним і яскравим / *Запах трави* був сильним.

Золоті цикади співали / Золоті цикади співали, співали, співали,
співали. Золоті цикади співали, *їхні пісні відлунювали,*

Місячне світло – холодне, / **Місячне світло** – холодне,

Іній – густий / усі вітають чисте, безмежне **небо**.

Ми позначили курсивом слова, які, на нашу думку, слугують смисловими «скріпами» концепції композитора; тож і для виконавців, і слухача набувають особливого сенсу. Через низку синонімічних символів постає картина осені: золоті цикади не співають, холодний місяць і іній вітають безмежне небо, здається без людини, але є сни про літо. Голос поета прихований між бутєвих ознак природи: через неї ми чуємо його плач за втраченими мріями.

Експозиція. Співом на *mormorando* партії I та II альтів, в темпі *Adagio* (з авторською ремаркою *mezzo voice*) розпочинається основна тема композиції Лінь Хуа «Опале листя і зав'язлі мрії». Витончена тема-мелодія *A* в партії сопрано I складається з 4-х сегментів: *a b c d*, з типовою для китайського пісенного мелосу синтаксичною асиметрією (4+3+2+3).

Музична семантика основної теми твору відповідає авторській ремарці *Elegiaco lugubre*²⁶. Хорове звучання йде ніби із глибини душі, потаємно і неочікувано. Фактурний виклад спирається на принцип гембрального діалогу альтів та сопрано. Паралельний рух у темі альтів («*a*» : ч.5-ч.5-м.7), поступово звужуючись до унісону («*e1*» т. 4), має фонічну функцію («пусті» квінти наче холодний простір) з опорою на амбівалентність тризвуку *C-dur* та

²⁶ Етимон «похмуро, скорботно» від лат. *lugubris* – «жалобний», «сумний». У виконавстві означає темний, приглушений тембр, зосереджену скорботність (*lamento*), мінімальну зовнішню експресію, стриману динаміку. Вимоги до хористів стосуються звукоутворення: округле, затемнене звучання голосних, відсутність вібрато, щільну опору звуку, внутрішню напругу без зайвої патетики.

мінорної пентатоніки (від «а»). Застосування зручної теситури надає природні умови для формування ансамблю між партіями альтів.

Основна «тема осені» вельми рухлива завдяки варіативному оновленню мотивів і прийому ритмічної прогресії (низхідна лінія з четвортних та вісімок не має акцентів, змінюється висхідним рухом двох тріольних елементів «*в*») та завершується пунктиром на сильній долі на ознаку серединного кадансу, на що вказує і агогічний знак *rit.*). Невловимо пластична мелодія (за рахунок затакту, відсутності сильних долей, залігованих тривалостей) як осіннє павутиння м'яко «накладається» на сонорне тло, наче «огортаючи» терпкі «грона» гармонічної вертикалі діатонічною ясністю.

У розвиток «осінньої» теми (ц.1) сегмент «*а*» звучить у партії I альтів (з розширенням амбітусу до зменшеної септими), утворюючи тематичний контрапункт. Наступний сегмент «*с*» – пасакальний рух вниз в партії альтів II (в амбітусі чистої квінти: від *e1* до *a* малої октави), характерний для європейського бароко знак скорботи. В партії сопрано I пауза розмежовує звучання ще одної «пасакальної втори».

Внаслідок перехрещування альтів I та сопрано II (тт. 8-9) виникає тембральне зближення голосів, утворюючи знак-індекс – зображальність кружляння поодинокого осіннього листя.

Завершується експозиція коротким мелодичним кадансом (т. 12): швидкоплинний тризвук *d-moll* «розчиняється» в унісоні *d* на ферматі в партії II сопрано. Далі через низхідний тон «*с*» відбувається мелодична модуляція, відокремлюючи стан занурення в елегійний настрій від наступного розділу (з функцією *motus*; ц. 2) Почерговий вступ жіночих голосів створює гамоподібний висхідний рух «*e-f-g-a-h-c-d-e*» з характерним затактом з трьох шістнадцятків, що «утикаються» в пунктирний мотив, уособлюючи енергію хвилювання, в якому відчувається воля до подолання осінньої меланхолії.

11 rit. a tempo cresc.

A final yellow leaf

最后的黄叶, 它正在沉醉

Lost in the dream

黄叶, 它正在沉醉 它正在沉醉 它正在沉醉

Lost in the dream

Lost in the dream

黄叶, 它正在沉醉 它正在沉醉 它正在沉醉

Трихордовий мотив в тутійному звучанні (тт. 16-17) досягає фактурно-гармонічного «просвітлення». Означений трихорди в подальшому звучить відлунням у секстовому викладі крайніх голосів і, відозмінюючись теситурно та ритмічно, завершується діатонікою варіантних поспівок з терцієвим кадансом. Крайні голоси сходяться надто щільно на тоні «е» (*espressivo*). Таке багатоголосся має поліфонічну природу.

Перший та другий розділи містили агогічне розширення (*ritenuto*), то і в наступному розділі (*piu mosso*, ц. 3) композитор зберігає хорові прийоми підсилення звукової атрибуції вітру (руху в просторі): перегуки альтів та сопрано у терцієвому викладі утворюють фактурне крещендо. Це єдиний момент в багатотемній композиції, коли «прозоре» двоголосся певний час переважає (тт. 20-24), готуючи новий фактурний «вибух» — звуконаслідування цикадного співу (6 т. до ц.4) через прийом фактурного крещендо.

Поетичний образ втраченого літа втілено за рахунок мелодичної диференціації фактури разом із паралельним (або протилежним) рухом та силабічним ритмом низхідної стрети на гучній динаміці *ff*.

На основі залігованих тривалостей та «вкраплення» синкопованих елементів (на *sforzando*) виникає яскрава звуко-імітація цикадного стрекотіння. Пониження теситури в партії альтів II (тон «g» малої октави: тт. 32-34) додає оксамитове «звучання» осені в людському серці. Лінеарність

як основа контрастної поліфонії набуває функцію тематичної персоніфікації хорових партій. Цей розділ (ц.4; з ремаркою «*sensibilita*») є кульмінацією образної драматургії твору. Її пафос розкриває поетичний рядок «*У свої останні хвилини жовтий листок бореться*» – символ спротиву: автор неодноразово підкреслює останнє слово через оновлення тематизму зображальними прийомами. Тріольний малюнок, *tenuto* в поєднанні з *pronunciato*, акцентність, темпові зсуви (від *agitato* до *accelerando* та *sostenuto*), динамічні градації *ff* – все навіює картину пізньої осені з холодним простором, і водночас надає музичному звукопису **екзистенціальний вимір**. В цьому можна вбачати вплив європейської традиції: через поліфонізацію часопростору, психологізацію буттєвих явищ, хвильова драматургія з точкою золотого перетину в кульмінації. Поет не описує осінній пейзаж – він його проживає «очима серця», яке страждає.

Тиха кода (ц.5), в якій «звучить» ясне безмежне небо, завершується акордовим звучанням – наче знак соборного суголосся людини та оточуючого світу. Композитор зберігає плавність голосоведіння, зумовлене розспівом та підголосками; з малорухливим розгортанням, низькою теситурою альтів («а» і «g» малої октави) у терцієвому викладі з поодиноким «ущімленням» секундових «грон» (між партіями I та II альтів (т. 55) та I альтів та II сопрано (т. 56). Окремо вкажемо на роль динамічної градації від *sub. p* до *pp*,

Отже, багатотемна одночастинна композиція ABCD / Coda, масштаб якої обумовлює строфічний поетичний текст і поліфонічне розгортання лейтмотивів, репрезентує сучасне мислення Лінь Хуа. Його хорове письмо базується на взаємодії різних ресурсів фактурно-тематичного розвитку (гетерофонія, варіантне розгортання, імітаційна поліфонія, тематичні контрапункти, лінеарність), засвідчуючи майстерність і високий мистецький хист Лінь Хуа як представника сучасної китайської музичної культури.

Висновки до Розділу 2

Залучення широкого кола символіки у китайській хоровій традиції дозволило наочно продемонструвати широкі й багатогранні інтерпретаційні можливості візуально-інтуїтивної інверсії щодо опису та представлення природного образу в звуковій палітрі, відображеного у поетичній формі. Взаємини між розумом (Логосом) та несвідомим в китайській ментальності залучають також емоційне підсилення, яке розкривається завдяки проявам чуттєвості.

Художні символи алегорично навантажені: вони ділять простір на декілька образних пластів, неодмінно додаючи присмак утаємниченої невидимості, до-мислення, що припускає участь (взаємодію) слухача з текстом, піснею для відтворення реальності Іншого (доповненої). Зіткнення образно-метафоричної складової в піснях та одах «Ши Цзін» посилює глибинність сенсотворчих практик, які досліджуються на прикладі запропонованих нами двох моделей «Зустрічі-Шляху». Критерієм для такої типології слугує поліваріативна герменевтичність вчення Дао.

Візуально-інтуїтивна інверсія музично-поетичного (творчого) надбання активно залучає когнітивно-герменевтичний метод сприйняття реальності текста (зокрема, хорового співу), образно-метафоричні сюжетні пласти. Вони спокушають слухача/читача до занурення в поза-текстовий вимір інтерпретаційних можливостей завдяки функціонуванню інверсії (зміни визначень, статусу положень, розширенню меж щодо втілення ідей від зворотнього).

Суб'єкт наче потрапляє в казкову феєрію внутрішньої музичності, утаємничої ірраціональності, наче йде по Шляху, а потім його сліди зникають, і... з'являються вже за мить. Так ось, візуально-інтуїтивна інверсія сповіщує про те, що *ніхто нікуди не зникає*, а індивід як втілення «відсутності» є цілком самостійною фігурою в аспекті Зустрічі з Природним Одкровенням. Тут проявляють взаємодію *дві моделі «Зустрічі – Шляху»* Дао, запропоновані в

дисертації. Феномен Природного Одкровення, органічно вплетений у символічну поезію, освячену вченням Дао є достатньо пластичним і може бути сприйнятим як гностиками, так і агностиками, адже не містить в собі релігійної догматичності. Зустріч людини з природою увиразнена через інтертекстуальність та інтерсуб'єктивність і завдяки «синтетичному зору», створює новий сенс – **безмежність як втілення досвіду тотальної тихомирності (супокою), поєднаної з природою медитативного «відпускання» себе.**

«Музична рапсодія» на теми природи в концепції Дао задається символізмом Шляху з метою пробудження свідомості людини та активації візуальних механізмів дотику з реальністю.

Отже, когнітивно-сенсорна *триада «звук – образ – дія»* закладає парадигму незавершеності як нескінченості онто-гносеологічної траєкторії. Результатом стає «злиття з порожнечою», що символізує **повноту безпредметності** – *одну з провідних стратегій втілення природних образів Дао в музичному виконанні*; адже «людина, земля, небо – всі залежать від Дао. Дао є Сущий» (10 : 410; 23-25).

Трансформація буття, а згодом і поняття звуку – природного звучання в *просторі людиноцентричного виміру* – наводить на пригадування відомої притчи про Чжуан-цзи, який чи-то себе бачив метеликом, чи-то метелик визнавав, що він мудрець [Чжуан-цзи. Багатоплановість діалогів. Чжуан-цзи Ел.видання: studifile.net].

Образи природи у хорових мініатюрах Цюй Сісянь, Хуан Цзи, Дай Юйву Цай Юй Вена та інших є різними за семантикою, втім сучасний слухач відчуває їх спорідненість. Розуміння авторської концепції приходить завдяки композиторській (поетично-музичній) рефлексії: для «внутрішньої людини» природа – батьківщина, ідеальне місце на землі

2. Хорове письмо Цюй Сісянь, Хуан Цзи, Цай Юй Вена позначено синтезом китайської інтонаційної лексики та європейських технік композиції.

Запозичення з творчої практики Західної Європи вплинули на зміну комунікативних функцій музичної форми, убезпечивши яскраве підсилення символізму поетичної основи з домінуванням національних мовностильових ознак (мелосу, ритму, ладу, фактури).

3. У хоровій композиції Лінь Хуа «Опале листя і зав'ялі мрії» звукопис постає не як поверхова стилізація чи алюзії-натяки; це радше – індивідуально-авторське, чутливе осмислення національної традиції на глибинному рівні. Як тип музичної семантики звукопис репрезентує подвійну оптику: природа, осінній пейзаж (означальне) і стан споглядання, авторська рефлексія (означене). Музичні символи базуються на поєднанні пентатоніки з діатонічними трихордами, лінійно-поліфонічним і тональним розвитком. З одного боку, композитор втілює досвід національної музики на глибинному рівні китайської картини світу, а з іншого – інтегрував його в європейський спосіб хорового мислення в повноті історико-стильових процесів. Враховані такі онтологічні принципи хорового мислення, що зумовили переконливе втілення звукопису:

- символізація музичної мови, що відбувається на ґрунті органічної єдності поезії (слова-Логоса) та хорової поетики (мелосу, багатоголосся, метроритмічної та тембрової комплементарності);
- домінування знаків-індексів, що утворюють звуковий простір через прийоми звуконаслідування засобами хорового співу;
- лінійна природа хорового письма і пов'язана з цим поліфонізація (насамперед, фактури, розвиток якої утворює профіль «хвилеподібної драматургії») характеризує час і простір як **подвійний план**: буття природи (осінній пейзаж) і присутність людини (стан споглядання, переживання серця «зав'ялі мрії»). Як наслідок, виникає сонорно-поліфонічний часопростір, в якому рухаються «мікрохвилі» однорідних тембрів-голосів. Ефект просторовості створюють темброво-фактурні малюнки, часові зсуви, перманентно-варіантне оновлення тематичних

сегментів, що переплетені між собою, як жива енергія природних явищ (жовтий лист, золото цикад, місячне сяйво).

На ґрунті онтологічного аналізу твору «Опале листя і зав'ялі мрії» з'ясовано, що триєдність «час – простір – смисл» розкриває повноту картини:

- *суб'єктом* музики є ПОЕТ – «дзеркалом» культурної традиції Китаю;
- *спосіб комунікації* – філософське споглядання – здійснюється через авторську рефлексію («світ=Я»);
- *драматургія «духовного сходження»* означає, що кожний етап (і : m : t) є вищим за попередній. Кода звучить як найвищий щабель розвитку і містить висновок. Етос самоздійснення (самоудосконалення) символізує людину, яка має волю до самоздійсненості свого призначення в цьому світі. На тлі буттєвості осінньої природи в поетичному тексті твору виникає образ людської самотності, якої немає в природі. Саме людина та її внутрішні стани є сутнісним інтересом композитора: через картинний звукопис йдеться про дисонанс людського буття. Осінь постає символом втраченого щастя; хоровий звукопис відтворює онтологічні параметри пору року, які наче синхронізують буття природи та духовного світу музики. *Маленький метелик знайшов «віконце» – листя. / І опинився на перехресті Всесвіту передмістя. / Два світи – одному "Прощай!", з іншим – вітається, / Листок дзінчить, кружляється, / а малий вигинається. / Звуки думок – Метелик-Листок...».*

Таким чином, аналізуючи композиторську інтерпретацію образів природи в хоровій музиці китайських композиторів, почасти і давньокитайську філософію та поезію, ми дійшли висновку про стратегічна роль символічного мислення як стратегії, що працює на створення китайської картини світу.

Природа – осередок божественної гармонії, в якій людина є часткою, а не антагоністом. Звідси установка європейських мистців на відтворення семантики творів, присвячених оразам природи через відповідні мовно-стилістичні моделі музичного мислення (когнітивістики) та часопростір

комунікації. Усі названі концепти належать онтології творчості, однак в музиці вони розкривати свій зміст виключно специфічними засобами. Слухач здійснює когнітивні функції по засвоєнню інформації про природу через своє сприйняття символіки звучного твору, маючи при цьому авторські «підказки» на її розуміння.

ВИСНОВКИ

За результатами теоретичної розробки та аналітичних спостережень щодо втілення образів природи в хоровій музиці можна зробити наступні узагальнення, які скласти відповіді на поставлену мету та завдання.

1. Онтосемантичний аналіз хорового мистецтва Китаю, сформоване в складних соціокультурних умовах XX століття (з урахуванням виконавських запитів численних колективів) дозволив усвідомити еволюцію хорового мистецтва як завершену систему. Її новітній стан характеризує «зустрічний рух» двох тенденцій:

- від *самоідентифікації* іманентних законів хорового співу, з урахуванням його регіональних локацій (доцентровий рух);
- до *стабілізації етнонаціональної культури* (в різних її проявах і стилістичних коливаннях) та її входження в світовий процес і репрезентація на його тлі, яка впізнається як оригінальна local-традиція (відцентровий рух).

Іншими словами, хорова музика Китаю, хоча й змінюється під впливом світових мистецьких процесів, однак не руйнується в своїх онтологічних засадах і впізнається в глобальній макросистемі культури як оригінальна local-традиція.

1. *Філософський дискурс.* Досягнення гармонії з природою є ідеалом самоздійсненості людини на Шляху зустрічі з Дао (自然 zìrán, «єдність Неба і людини» 天人合一). Цим пояснюється домінування в традиційній музиці Китаю модусу споглядальності, а у китайській хоровій мініатюрі – семантики образів природи.

Психоментальності європейської культури притаманна така позиція художника, згідно з якою він перетворює навколишню дійсність через акт творчої волі у нову духовну реальність твору, який закарбовує «відбиток індивідуальності» власне авторів, поет та композитора (творчість І. Шамо).

Психоментальний архетип у китайських хорових творах увиразнюються через показ реального буття людини як гармонії землі і неба; в цьому ідеальному світі «древо пізнання» не «замутнене» почуттями.

У творах Цю Сісянь і Цай Юй Вена «зняття» дихотомії «людина – природа» досягається шляхом «розчинення» людської свідомості в природі, у злитті з нею. Природа для них – джерело медитації, «всередині» якої слухач не тільки зустрічає емоційний відгук, але й очікує, що наступить «дзен» (духовний стан, який в китайській естетиці прийнято трактувати як «печаль від чар краси», або осягання мудрого сприйняття життя).

2. Дихотомія «природа – людина» – одна з фундаментальних тем композиторської рефлексії, сформувана в новоєвропейській музичній культурі: зокрема, в творчій практиці оперних (пастораль) та кантато-ораторіальних жанрах (Й. Гайдн), оркестровій музиці (А. Вівальді, Л. Бетховен, А. Брукнер).

Роль філософії. Стародавня філософія і поезія Китаю склали усталену китайську картину світу, яку наслідують і композитори. Філософія природи постає ціннісним орієнтиром для композиторської рефлексії засобами хороспіву. Втілення образів природи в творах для хору постає фундаментом реалізації авторських концепцій, які збагатили музичну семантику (зокрема, в жанрі мініатюри). Світоглядним фундаментом для виконавців творів пантеїстичного змісту є ідея порядку (її відчуття і втілення) і гармонія, які панують в природі: в ній людина є часткою, а не антагоністом. Диригент має виховати установку на камерний хронотоп виконання – такий часопростір твору («буття реального «живого» звучання), в якому відповідні засади хороспіву – звукоутворення, синтаксис, поліфонічні голоси (пласти), темпоритм «дихання форми» – створюють «музику природи».

При зверненні до китайської хорової музики, дослідженні її онтосемантичних параметрів та специфіки композиторського письма виявилось, що концепт природи в китайській національній парадигмі є не

менш значущим. Більш того, в китайській хоровій традиції природа і спів, присутність музики природи перевищує онтологічний горизонт європейського хороспіву (принаймні, в проаналізованих обробках та оригінальних творах китайських митців), оскільки входить в структуру Буття як **символізм Дао**. В той час, як європейська хорова культура, репрезентована в малому жанрі, як пастораль, якщо і мала у своєму «генотипі» щось споріднене до християнського світобачення, втім в наступні періоду (вершинні у світських жанрах) втратила концепт Віри, як підґрунтя (чи складову) композиторської інтерпретації буття Природи, спеціального предмету актуалізації пантеїзму як філософії європейської людини (в художній структурі музичного твору). Зважимося на культур-антропологічне порівняння.

Філософія споглядання, мудрого шляху до самовдосконалення людини посідає більш високий щабель духовного пізнання світу в європейській культурі, ніж пантеїзм, або натурфілософія світської філософії XVIII–XIX століть. Динаміку порівняння відображення природи як складової картини світу європейської (картезіанської) та китайської людини простежено через взаємодію онтосемантичного, мовно-стильового та психоментального рівнів організації хорового твору.

Визначимо принципи втілення китайського пантеїзму в хоровій творчості китайських митців:

- збереження національного мовностильового комплексу в умовах багатоголосся;
- інтеграція міфопоетичного символізму в систему тонального мислення і функціональної музичної форми;
- тип драматургії (модус «споглядання»), типовий для китайської картини світу, але відмінний від європейського психологізму (модус «переживання»).

3. Роль методології. Для аналізу музичного пантеїзму в китайській композиторській практиці у дисертації адаптовано онтосемантичний метод, в якому об'єднуються світоглядні й змістовно-структурні знаки присутності «музики природних явищ». Йдеться про два культур-антропологічні виміри, виявлені на матеріалі хорової творчості китайських митців. В обох випадках – єдність буття природи і людини (її репрезентує «пастораль», що не випадково має спільну назву з класичним жанром європейського образотворчого мистецтва XVII-XVIII століть). У китайській версії перший вимір – це «Шлях-Зустріч» (Дао), єдність людини і Неба.

Другий вимір – людина зосереджена на спогляданні навколишньої природи як прекрасного буття, і через це вона також досягає себе, однак **не** досягає гармонії. Можна констатувати «точку перетину» обох національних культур, коли рефлексійний спосіб світобачення притаманний як європейським, так і китайським композиторам. Тобто китайська філософія увібрала у собі багатогранність національної культури, психоментальних образів людини та символів природи, і тому постала джерелом рефлексії митців над проблемами буття.

Сучасна китайська філософія для обґрунтування національно-ментальних цінностей спирається на різноманітні образи та символи природи. Наприклад, могутні води великих річок Хуанхе та Янцзи символізують невідворотній плин часу, і водночас постійне оновлення. Гори і океани в китайській філософії увиразнюють могутність і грандіозність Буття. Світанок сонця асоціюється з національним відродженням Китаю.

Таким чином, образи природи через свідомий вибір композиторами власного мовностильового комплексу (того, *як має звучати природа!*), що надалі повторюється, впізнається та **унаочнюються як символи**, причому в різних жанрово-стильових контекстах.

Результатом символізації хорового мистецтва стає звуконаслідування – формування авторської системи знаків-індексів (насамперед, засобів

хорового письма: ладо-гармонічних, мело-ритмічних, фактурно-тембрових, виконавських). Однак цього недостатньо – потрібен ще один рівень узагальнення: яким чином мислення композитора моделює пантеїстичний зміст (поетику природи)?

4. Онтологічні принципи мислення зумовлюють втілення хорового звукопису завдяки таким принципам, як:

- символізація музичної мови, на ґрунті єдності поезії та хорової поетики (багатоголосся, метро-ритмічної та тембрової комплементарності);
- домінування знаків-індексів, що створюють звуковий простір через прийоми звуко-наслідування засобами хороспіву;
- лінійна природа хорового письма і пов'язана з цим поліфонізація фактури, характеризує час і простір як подвійний план: буття природи (пейзаж) і присутність людини (споглядання, переживання).

На матеріалі хорової творчості китайських композиторів в дисертації виявлено національно-стильові особливості композиторської рефлексії на образи природи в єдності жанрової семантики та виконавської стилістики.

Онтосемантичними ознаками китайського хорового мистецтва є: сприйняття природи як філософії життя і водночас естетичної парадигми хоротворчості;

- збереження природи колективному хороспіву та його підсилення засобами багатоголосної фактури, ладо-гармонічного синтезу китайського мелосу та європейської функціональності мислення;
- антропоцентризм композиторської інтерпретації природи як архетипу національної музичної культури Китаю – відчуття світу як божественної гармонії, в якій людина є часткою, а не антагоністом.

5. Жанрова поетика пасторалі в європейському культурному хронотопі ґрунтується на розумінні ідеального світу, яким для людини є природа; отже, семантика пасторалі є християнською і передбачає ідеалізацію природи як прояву Божого порядку так само, як у Цюй Сісянь в її «Пасторалі». Тому вона легко «накладається» на європейський стандарт

сприйняття. Іншими словами, європейський культурний хронотоп сформував уявлення про пастораль як ідеального буття людини в царині природи, у світлі поклоніння їй, милування і обоження, тоді як китайська хорова мініатюра а *capella* сповідує філософію споглядання як базовий стрижень життєвої поведінки, увиразнюючи у такий спосіб тонкий ліризм, гармонію відчуттів, баланс внутрішньої і зовнішньої форми творчої самоздійсненості.

6. Установка на формування відповідних засад музичного мислення китайських митців (з урахуванням імплікації поетичного символізму) та часопростір комунікації виявила в проаналізованих творах *концепти*, які є *залежними від онтології природи* та розкривають семантику твору суто хоровими засобами.

Антропоцентрична парадигма, яку закарбовує композиторська рефлексія, зумовила перегляд методології вивчення образів природи. Акцентується увага на «внутрішній людині», яка споглядає світ, що її оточує. З іншого боку, духовний тип особистості, притаманний китайській нації, зумовив багатство тем соціального буття: наприклад, ставлення до матері, вчителя, батьківщини крізь призму образів природи (землі та її краси: флори, пори року, фауни),

7. Визначимо принципи втілення китайського пантеїзму в хоровій творчості китайських митців:

- збереження національного мовностильового комплексу в умовах багатоголосся;
- інтеграція міфопоетичного символізму в систему тонального мислення і функціональної музичної форми;
- тип драматургії (модус «споглядання»), типовий для китайської картини світу, але відмінний від європейського психологізму (модус «переживання»).

Є приклади взаємовпливів драматургічних модусів показу природи: умовно європейського (переживання) і китайського (ширше – східного) як

споглядання. Втілення образів природи в китайській хоровій мініатюрі ґрунтується на традиційних світоглядних концептах китайської культури — 自然 (*zìrán*, природність, самоплинність буття) та 天人合一 («єдність Неба і людини»), відповідно до яких людина мислиться як органічна частина космічного універсуму. У хоровій поезії це виявляється через споглядальний тип музичного мислення, тонку звукописність і тяжіння до медитативної емоційності.

Природні образи набувають не лише пейзажної, а й онтологічної функції, стаючи формою внутрішнього самопізнання та духовної гармонізації людини. Музичне втілення цих образів реалізується засобами тембрової диференціації хорової фактури, звуконаслідувальних вокальних прийомів, гнучкої динаміки й особливої вокальної кантиленності, що створює ефект природного «дихання» звукового простору. Наприклад, *для Лінь Хуа семантика природи є онтологічно укоріненою єдністю з людиною*. Онтологічні параметри «слово – час – простір – смисл» закарбовані в його художньому мисленні, при цьому автор за цими параметрами «портретує» національний образ культури. Більш того, семіотика звукопису увиразнює вищий смисл китайської картини світу – гармонію буття і людини, засвідчуючи стратегічну роль образів природи в самоздійсненості людини-творця.

У хорових мініатюрах китайських митців образи природи постають не як пейзаж – символ зовнішньої краси, яку бачать очі. Так, дійсно, це дуже важливо – об'єктивна ідентифікація з навколишнім світом. Однак ця краса постає як спосіб медіації – це вікно, відкрите у невидимий світ духовного буття, яке відкитається лише через символіку. Так виявляється характерна для китайської художньої психо-ментальності ідея гармонійної єдності людини й світу природи, коли емоційне переживання набуває рис споглядальності та духовного самозаглиблення.

Наголосимо на стратегічних позиціях китайського картини світу: Втілення образів природи в китайській хоровій мініатюрі відображає притаманну китайській культурній свідомості концепцію органічної єдності людини і світу, у якій природне середовище постає простором духовного самопізнання та внутрішньої гармонії.

6. У дисертації диференційовано типологію проявів звуконаслідування природних явищ – «музики природи», що розкривають онтологічний зміст її втілення в хоровому мистецтві Китаю та складають певну систему концептів її наукової рефлексії. Спроба типологізації обраних зразків композиторської рефлексії китайських митців на тему «природа – людина» в хоровому жанрі містить такі узагальнення. Найбільш поширеними є програмні назви, запозичені з давньокитайської поезії «золотої доби»; отже, поетична відсилка відбувається за ключовими словами: «сніжинка», «рідна земля», «кульбаби всміхаються», «місяць зійшов», «зозуля кує». Приклади можна множити, однак сутність проблеми полягає в онтосонологічній природі китайського співу, яка не є унікальною, а скорше – загальноментальною для людства. Хороспів має таку онтогенезу: сакральна монодія – перехід до багатоголосся – гетерофонія – тональна система (ладогармонія) – поліфонія.

Роль методології. Онтосемантичний аналіз постав надважливим «ключем» пізнання специфіки китайського пантеїзму в хоровій музиці в єдності його явленості для автора музики, виконавців, слухачів та дослідників. Складовими онтологічної концепції хорової музики Китаю, яку творять талановиті композитори, є визначення онтології та поетики її організації. Їхні принципи увиразнюють специфіку національної мови/мислення (ладо-інтонаційного), яку слід глибоко розуміти і враховувати виконавцям цієї музики (диригенту, співакам-хористам) і відтворювати в процесі інтерпретування через:

- засвоєння сонологічної структури європейського багатоголосся (при збереженні національного мелосу і ладової основи);

- відмову від ілюстративності на користь глибинному споглядально-поетичному антропоцентризму;
- символізацію музичної мови на ґрунті створення авторських мовностильових комплексів;
- типологізацію різних проявів хорового звукопису: від знаків-індексів в пасторалі (звуконаслідування) – до філософського споглядання.

Семантика образів природи в хоровій музиці Китаю є дуже різноманітною, однак є й мовностильова спільність її трактування як національної **емблеми** – духовного зв'язку з рідною *землею* («Пастораль» Цюй Сісянь), або *нічного світила* («Зійшов місяць» Цай Юй Вена) в якості референції любовної лірики; або ностальгії за минущою красою буття («Кульбаби усміхаються на осінньому вітрі» Дай Юйву).

Якщо «Пастораль» – символ «макрокосм», картина земного раю, то «Зійшов місяць» Цай Юй Вена – зразок «мікрокосм», індивідуальна медитація, драматургія споглядання. Наразі «Летючі пелюстки» (автори Цюй Сісянь і поет Ван Ан) через символіку національної флори оспівують етику людських стосунків; отже, можна стверджувати тезу про поєднання в кращих хорових композиціях обох (умовних) моделей втілення китайського пантеїзму: *Дао* (шлях духовного споглядання) і Антропос (*людяноцентрична установка*, психологічні мотиви на тлі споглядання певних природних об'єктів).

Усі твори репрезентували образ «внутрішньої людини» (мікрокосму) в хоровому суголоссі (макрокосмі). Це надважливо для виконавської інтерпретації творів: пантеїзм, наче камертон, надає орієнтир адекватної емоції, впливає на відбір засобів вокально-хорової виразності (звуковедення, артикуляція, динамічні плани).

Тема природи і обумовлена нею філософія споглядання набувають значення духовної «скрижалі» китайської картини світу. Талановиті митці засвоїли музичний звукопис, вписавши свій досвід в культурно-стильові

ландшафти глобального світу. Чуйний слухач легко впізнає серед багатьох звучань національну китайську інтонацію через її мелодичну пластику, ладогармонію, тонкі фарби, і головне – споглядальність.

Таким чином, онто-семантичний аналіз обраних творів виявив засадничі принципи втілення китайського пантеїзму: збереження національного мовностильового комплексу в умовах багатоголосся, підсилення міфо-поетичного символізму та його інтеграція у європейську систему тонального мислення.

Засвоєння функціональної музичної форми спричинило появу «драматургії споглядання», відмінної від європейської медитації (яка через виконавську інтерпретацію може бути наближеною до психології переживання).

Природа, представлена не лише «звуковою партитурою», але й візуальними асоціаціями, являє концептуальну сферу композиторських зацікавлень, що відкриває нескінченний горизонт музикознавчої інтерпретації. Якщо природа є **видимий горизонт буття**, то **музика – буття невидиме**, духовна реальність, що існує об'єктивно. І в цьому сенсі музика є найважливішим свідченням композиторської рефлексії, сакральним виміром людини-творця.

Китайська хорова музика увібрала у себе не лише багатогранність давньонаціональної філософії і поезії, але й психологію переживання природи сучасною людиною. І тому хорова символіка образів природи постає не тільки джерелом композиторської рефлексії над проблемами буття, але й як емблема національної музичної культури Китаю.

У Розділі 2 здійснена спроба типологізації образів природи в хоровій музиці Китаю. Її семантика є дуже різноманітною, однак вочевидь присутня й мовностильова спільність її трактування в якості національної **емблеми** як уособлення:

- ландшафтів рідної землі, духовного зв'язку з нею («Пастораль» Цюй Сісянь);
- *нічного світила* («Зійшов місяць» Цай Юй Вена) в якості референції любовної лірики;
- *флора* – численні назви дерев та квітів як знаки ностальгії за минущою красою буття («Кульбаби усміхаються на осінньому вітрі» Дай Юйву);
- *фауни китайської природи* – патріотичні емблеми сили;
- *пори року* (зима, весняні води, картини літа та осінь).

Чотири стихії — земля, вода, повітря і вогонь — належать до найдавніших універсальних образів світової культури. У міфології, філософії, літературі та мистецтві вони часто слугують **першоелементами природи**, тобто первинними моделями осмислення світу людиною. У цьому значенні їх можна розглядати як архетипні засади художнього відображення природних явищ. Однак пори року самі по собі уособлювати архетип циклічності буття, що символізує народження, розквіт, зрілість і згасання життя.

Якщо стихії є архетипними природними першоелементами, то пори року для хорового звукопису постають архетипними моделями природного циклу. У музиці, стихії можуть слугувати символічними маркерами життя людини як паралельний свіх її душевних переживань, роздумів. У музичному втіленні природної тематики пори року нерідко осмислюються через архетипову символіку чотирьох стихій, що уособлюють різні стани та прояви природного світу. Чотири стихії (земля, вода, повітря, вогонь) можуть розглядатися як архетипні образи природи, крізь призму яких музика розкриває картини циклічних процесів буття – *пори року*. Наприклад: весна – вода (танення снігу, струмки), повітря (вітер, пташиний спів); літо – земля (родючість), сонячний вогонь; осінь – земля як символ урожаю та зрілості; зима — вода у стані снігу, льоду, повітря як образ холоду й заметілі.

Перспективи подальшого розвитку теми. У запропоновану концепцію увійшли не всі можливі усталені в хоровому мистецтві Китаю семантичні

моделі, що фіксують наявність природного звукотворчого онтологізму. Тому цей типологічний аспект дає простір для подальшої розробки теми «природа і людина», концептуалізація якої чітко окреслена в українському музикознавстві, завдячуючи культурному діалогу з китайськими молодими практиками і дослідниками.

Очікують на системний аналіз новітніх творів хорової музики китайських авторів (або аранжуваннях народних пісень), присвячених архетиповим явищам природи. Відбір відповідних образів природи, їх аналіз і систематизація нададуть умови для каталогізації семантичних типів музичного звукопису та пантеїзму в поліетнічних контекстах китайської пісенної культури. Не до кінця зкласифікованими залишилися численні зразки номінацій «музична флора» та «музична фауна» (наприклад, «Білий лотос» Цай Юй Вена, хорові твори Цюй Сісян («Зозулі співають», «Велика стіна, яку переміг голуб», «Пісні на річці Уссурі» та багато інших).

Серед великих жанрів привертає увагу пантеїстичний тип ораторії, народжений в новітній музиці України. Зокрема, у хоровій симфонії («Узнай себе») О.Щетинського відбулася ревіталізація пантеїзму європейської ораторії (Й.Гайдна «Пори року»); а тема «природа і людина» актуалізує філософію кордоцентричної людини доби постмодерну. Це перспективна тема у продовження розробки онтосемантичного аналізу музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бакумець, А. Ю. (2021). Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця XX – початку XXI століть. (Дис. ... д-ра філософії). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ.
- Батовська, О. (2020). «Хорові картини» В. Бібіка як втілення системи новітніх музично-художніх засобів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 3, 160-165. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220125>
- Батовська, О. (2023). Жанрово-стильові константи хорового циклу «З минулого» Б. Лятошинського. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків: ХНУМ. 67, 78-90. <https://doi.org/10.34064/khnum1-67.05>
- Батовська, О. М. (2026). Образи природи в хоровій мініатюрі західноєвропейських композиторів епохи романтизму: семантичний аспект. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2, 232-237.
- Бенч, О. Г. (2025). Обрядовість як основа національного хорового співу в сучасних соціо-культурних умовах. Rituality as the basis of national choral singig in the modern socio-cultural conditions. Contemporary Ukrainian Musicology in the Context of World Culture: Value Interactions: Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 1–25.
- Бермес, І. (2021). Ранні хорові твори М. Скорика як відображення естетики «шістдесятництва». Актуальні питання гуманітарних наук. 42, 1, 136-141. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/42-1-16>
- Белік-Золотарьова, Н. А. (2025). Невідомі сторінки хорової творчості І. Шамо. Аспекти історичного музикознавства, XXXVIII (38), 276-290.
- Бондар, Є. М. (2019). Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: монографія. Одеса: Астропринт, 388.

- Ван Цзяцин. (2021). Тенденції розвитку хорової музики а *carpella* у сучасному культурному просторі України та Китаю. Актуальні питання гуманітарних наук. Харків, 39, 83–89.
- Гао Чилін. (2020). Композиторська інтерпретація поезій І. Франка в хоровому циклі І. Шамо. Музичне мистецтво і культура. 31, кн. 1, 84–96.
- Гао Чилін. (2022). Жанровий контекст хорової творчості Ігоря Шамо. Культура України. 75, 109–114.
- Гудаму, А. (2017). Вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії в контексті розвитку китайської музики XX – початку XXI ст. (Дис. ... ступен доктора філософії). Харків: ХДАК.
- Гундорова, Т. (2006). Невідомий Іван Франко: грані Ізмарагду. Київ: Либідь, 360.
- Ду Фу. (2005). Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник: в 2-х т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, Т.1: А-К, 580.
- Ду Фу. Вибране. Вознесіння. Весняні води. Зимовий світанок. URL: uk.actualidadliteratura.com
- З китайської класичної поезії (2018) / переклад В. Урусов. Україна-Китай. Науково-технічні обрії Китаю, 12, 126-129.
- Іванова, Ю. (2024). Композиторське трактування жіночого хору у світській творчості українських митців. Аспекти історичного музикознавства, XXXVII (37), 45-58.
- Кант, І. (2022). Критика сили судження. К.: Темпора, 702.
- Кафка, Ф. (2022). Щоденники 1910-1912 рр. Х.: Фоліо, 250.
- Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація (2025). Навчальний посібник (наук. ред. Л. Шаповалова, Ю. Ніколаєвська). Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 332.
- Конфуцій. (2022). Бесіда та судження («Лунь Юй»). Серія «Антологія мудрості». К.: Арій, 224.

- Лао-цзи (2020). Дао де цзин / пер. з кит.: Є. Тарнавський. Харків: Фоліо, 96.
- Літературознавчий словник-довідник (2007) / ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. В. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», Т.1: А-Л, 419-421.
- Немцова, Л. О. (2022). Хорова творчість Ігоря Шамо: жанрово-стильові особливості. *Культура України*. 75, 109–120.
- Ортега-і-Гассет. (2012). Роздуми про Дона Кіхота. К.: Дух і літера, 216.
- Пархоменко Л. (1979). Хорова п'єса. Київ, 123.
- Письменна, О. (2010). Хорова музика Лесі Дичко. Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації. Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 203.
- Приходько, О. В. (2017). Хорова музика а *capella* другої половини ХХ — початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 255.
- Протеро, С. (2023). Вісім релігій, що панують у світі. Київ: BookChef, 464.
- Рябуха, Н. О. (2017). Онто-сонологічна концепція музики: автореф. ... доктора мист.-ва. Харків, 36.
- Савельєва, Г. (2014). «Хорові акварелі» Т. Кравцова у репертуарі Камерного хору Харківської обласної філармонії. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття) : зб. наук. ст. 39, 21-30. <https://intermusic.kh.ua/vypusk39.pdf>
- Сенс дзен-буддійського живопису. URL: nataliaivchuk.com
- Ущепівська, О. (2006). Становлення і розвиток відображення пейзажності у творчості українських композиторів ХХ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Київ, 19 с. URL: https://otherreferats.allbest.ru/culture/00453514_0.html#text
- Фромм, Е., Судзукі, Д., де Мартіно, Р. (2025). Дзен-буддизм і психоаналіз. Скіф, 208. URL: <https://intermusic.kh.ua/index.php/pvm/article/view/569>
- Цзікан. Вірші. URL: www.epochtimes.com.ua

- Чжан, Хунвей. (2024). Аналітичний огляд досліджень сучасних філософських поглядів поняття «природа» та «образ природи» у сучасній китайській філософії. *Humanities studies: Collection of Scientific Papers* / Ed. V. Voronkova. Zaporizhzhia: Publishing house "Helvetica", 19 (96). 97–108. doi: <https://doi.org/10.32782/hst-2024-19-96-11>
- Чжуан-цзи. Багатоплановість діалогів. Чжуан-цзи. URL: studifile.net
- Чжуан-цзи. Розділ 2 Про рівне ставлення до речей. Музика Землі / пер. Бертона Ватсона. URL: <http://terebess.hu/english/chuangtzu.html>
- Шамо, Т. І. (2006). Я з Вами був і буду кожен мить...: Спогади, статті, матеріали про композитора Ігоря Шамо. Київ: Гроно.
- Шекера, Я. В. (2006). Генеза та функціонування художніх образів у китайській поезії доби Тан (VII-X ст.): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.04; Київ. Нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 19.
- Шицзін. (2007). Літературознавча енциклопедія: в 2-х т. / авт.-укл. Ю. І. Ковалів, Київ, Т.2: М-Я, 586-587.
- Шульга, І. О. (2024). Образи фінської міфології у симфонічній музиці Яна Сібеліуса (на прикладі симфонічної поеми «Туонельський лебідь»). *Музичне мистецтво і культура*. 40, 79–88.
- Юнг, К. (2022). Психологія несвідомого. К.: Центр навчальної літератури, 404
- Abe, M. (1992). Search for a New Metaphysics. William R. LaFler, 320.
- Batovska, O. (2020). "Choral images" by V. Bibik as the embodiment of the system of the latest musical and artistic means. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 3, 160-165 [in Ukrainian].
- Batovska, O. (2026). Images of Nature in the Choral Miniature of Western European Romantic Composers: Semantic Aspect. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 232–237 [in Ukrainian].

- Derrida, J. (1991). *Reader: Between the Blinds*. Columbia University Press, 625.
- Kant, I. (2007). *Critique of Pure Reason* (translated by Norman Kemp Smith). Pan Macmillan, 735.
- Koestler, A. (2014). *The Act of Creation*. One 70 Press, 752.
- Mair Victor (2010), *Experimental Essay on Chuang-tzu*, Three Pines Press. 86. 256.
- Mair Victor *Daoism Handbook*, Brill, 2000, 32-35.
- Nikolaievska, Yu. V., Sharovalova, L. V. (2021). Пізнаваність символу в музиці інтерпретативний аналіз. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing. Pp. 126–143. doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7>
- Williams, C. A. S. (2012). *Chinese Symbolism and art motifs*. Tuttle, 448.
- Zai, J. (2015). *Taoism and Science: Cosmology, Evolution, Morality, Health and more*. Ultravision-Research and Education. 176.
- 王国良. (2016). 中国哲学基本精神及其现代价值. 文化软实力研究, 56-60 页. (Ван Голян (2016). Основний дух китайської філософії та його сучасна цінність. Дослідження культурної м'якої сили, 56-60.)
- 高园. (2026). 陆在易艺术歌曲创作哲思 —— 兼论与新大众文艺的价值同构. 江苏师范大学学报 (哲学社会科学版), 52(01), 28-37 页. (Гао Юань (2026). Філософські роздуми у створенні художніх пісень Лу Цзайї — також про ціннісний ізоморфізм з новою масовою літературою та мистецтвом. Вісник Цзянсуського педагогічного університету (Серія філософії та соціальних наук), 52(01), 28-37.)
- 葛双林. (2025). 戴于吾童声合唱套曲《素描三首》的抒情性特征研究. 黄河之声, (06), 32-35 页. (Ге Шуанлінь (2025). Дослідження ліричних особливостей дитячої хорової сюїти Дай Юйю «Три ескізи». Звук Хуанхе, (06), 32-35.)

- 龚芳. (2010). 戴于吾抒情性合唱作品之《素描三首》探微. 西南大学. (Гун Фан (2010). Коротке дослідження ліричного хорового твору Дай Юйу «Три ескізи». Південно-західний університет.)
- 杜文广. (2022). 混声合唱作品《雪花的快乐》舞台实践. 河南师范大学. (Ду Веньгуан (2022). Сценічна практика мішаного хорового твору «Радість сніжинок». Хенаньський педагогічний університет.)
- 独配君. (2016). 浅析黄自音乐创作中的民族化元素 —— 以清唱剧《长恨歌》为代表. 明日风尚, (23), 277 页. (Ду Пейцзюнь (2016). Короткий аналіз національних елементів у музичній творчості Хуан Цзи — на прикладі ораторії «Пісня про вічне горе». Мода завтрашнього дня, (23), 277.)
- 殷素芬. (2011). 论地域环境对音乐创造主体的影响 —— 以尚德义的合唱作品《大漠之夜》为例. 歌海, (01), 73-74 页. (Їнь Суфень (2011). Про вплив регіонального середовища на суб'єктів музичної творчості — на прикладі хорового твору Шан Деї «Ніч у пустелі». Море пісень, (01), 73-74.)
- 殷志华. (2009). 陆在易四首大型合唱作品研究. 西北师范大学. (Їнь Чжихуа (2009). Дослідження чотирьох великих хорових творів Лу Цзайї. Північно-західний педагогічний університет.)
- 李梦笛. (2017). 中国无伴奏合唱的多元化研究. 天津音乐学院. (Лі Менді (2017). Дослідження диверсифікації китайського а cappella. Тяньцзіньська консерваторія.)
- 李星瑶. (2025). 浅析无伴奏混声四部合唱《半个月亮爬上来》. 黄河之声, (01), 98-101 页. (Лі Сін'яо (2025). Короткий аналіз чотириголосного мішаного хору а cappella «Сходить півмісяць». Звук Хуанхе, (01), 98-101.)
- 李春琪. (2011). 赵元任与黄自艺术歌曲创作特征与演唱之比较研究. 哈尔滨师范大学. (Лі Чуьці (2011). Порівняльне дослідження творчих особливостей та виконання художніх пісень Чжао Юаньженья та Хуан

Цзи. Харбінський педагогічний університет.)

李雁. (2011). 赵元任声乐作品的艺术特色探析. 玉林师范学院学报, 32(04), 146-148 页. (Лі Янь (2011). Аналіз художніх особливостей вокальних творів Чжао Юаньжєня. Вісник Юйлінського педагогічного університету, 32(04), 146-148.)

林

华

URL: <https://baike.baidu.com/item/%E6%9E%97%E5%8D%8E/596228#viewPageContent> (Лін

Хуа.

URL: <https://baike.baidu.com/item/%E6%9E%97%E5%8D%8E/596228#viewPageContent>)

林花琼. (2007). 黄自《长恨歌》音乐悲剧性初探. 福建师范大学. (Лін Хуацюн (2007). Попереднє дослідження музичної трагедії в «Пісні про вічне горе» Хуан Цзи. Фуцзянський педагогічний університет.)

罗婷. (2014). 赵元任艺术歌曲的钢琴伴奏艺术特征及伴奏技术处理. 江西师范大学. (Ло Тін (2014). Художні особливості та технічна обробка фортепіанного акомпанементу в художніх піснях Чжао Юаньжєня. Цзянсійський педагогічний університет.)

刘璐. (2013). 陆在易合唱作品分析及表演探究. 西南大学. (Лю Лу (2013). Аналіз та дослідження виконання хорових творів Лу Цзайї. Південно-західний університет.)

刘晓雅. (2019). 黄自《七月七日长生殿》艺术特点的分析. 艺术品鉴, (18), 160-161 页. (Лю Сяоя (2019). Аналіз художніх особливостей «Зали вічного життя сьомого липня» Хуан Цзи. Оцінка мистецтва, (18), 160-161.)

刘春丽. (2014). 浅析瞿希贤合唱声乐作品中的艺术审美. 黄河之声, (21), 23 页. (Лю Чуньлі (2014). Короткий аналіз художньої естетики в хорових вокальних творах Цюй Сісянь. Звук Хуанхе, (21), 23.)

廖红梅. (2010). 浅析赵元任的音乐思想. 大舞台, (02), 80-82 页. (Ляо Хунмей

- (2010). Короткий аналіз музичних думок Чжао Юаньженя. Велика сцена, (02), 80-82.)
- 廖月瑶. (2016). 黄自音乐作品的美学蕴涵. 当代音乐, (14), 72-73 页. (Ляо Юеяо (2016). Естетичний підтекст музичних творів Хуан Цзи. Сучасна музика, (14), 72-73.)
- 马旻媛. (2022). 分析林华合唱作品中的民族化风格. 艺术品鉴, (08), 19-22 页. (Ма Міньюань (2022). Аналіз національного стилю в хорових творах Лінь Хуа. Оцінка мистецтва, (08), 19-22.)
- 马旻媛. (2022). 论林华合唱作品之和声特征. 上海师范大学. (Ма Міньюань (2022). Про гармонічні особливості хорових творів Лінь Хуа. Шанхайський педагогічний університет.)
- 徐珂莹. (2024). 戴于吾合唱作品的创作技法 —— 以童声合唱《素描三首》为例. 琴童, (02), 42-44 页. (Сюй Кеїн (2024). Творчі методи хорових творів Дай Юйу — на прикладі дитячого хору «Три ескізи». Діти фортепіано, (02), 42-44.)
- 徐玲. (2007). 清唱剧《长恨歌》研究. 青年文学家, (02), 60 页. (Сюй Лін (2007). Дослідження ораторії «Пісня про вічне горе». Молоді письменники, (02), 60.)
- 徐贺. (2019). 黄自清唱剧《长恨歌》之《七月七日长生殿》作品分析. 牡丹, (27), 46-47 页. (Сюй Хе (2019). Аналіз твору «Зала вічного життя сьомого липня» з ораторії Хуан Цзи «Пісня про вічне горе». Півонія, (27), 46-47.)
- 傅小草. (2019). 合唱曲写作教学研究 —— 以瞿希贤六首合唱曲创编手法的课堂分析为例. 艺术品鉴, (21), 188-189 页. (Фу Сяоцао (2019). Дослідження викладання хорової композиції на прикладі аудиторного аналізу методів створення шести хорових творів Цюй Сісянь. Оцінка мистецтва, (21), 188-189.)
- 韩静怡. (2022). 陆在易女声合唱作品声部织体特征研究. 喜剧世界 (下半月),

- (10), 40-42 页 . (Хань Цзінї (2022). Дослідження фактурних особливостей вокальних партій у жіночих хорових творах Лу Цзайї. Світ комедії (Друга половина місяця), (10), 40-42.)
- 韩静怡, 颜咏. (2021). 陆在易女声合唱作品钢琴伴奏艺术特征研究. 音乐生活, (12), 12-15 页. (Хань Цзінї, Янь Юн (2021). Дослідження художніх особливостей фортепіанного акомпанементу в жіночих хорових творах Лу Цзайї. Музичне життя, (12), 12-15.)
- 何婧楠. (2020). 林华合唱作品中的艺术教育理念. 上海音乐学院. (Хе Цзіннань (2020). Ідеї мистецької освіти в хорових творах Лінь Хуа. Шанхайська консерваторія)
- 黄庆通. (2010). 从《雨后彩虹》看陆在易合唱创作的风格特征. 大舞台, (07), 128 页. (Хуан Цінтун (2010). Стилiстичні особливості творчості Лу Цзайї, відображені у хорі «Веселка після дощу». Велика сцена (07), 128.)
- 蔡余文. (2000). 关于无伴奏合唱《半个月亮爬上来》. 音乐研究, (02), 74 页. (Цай Юйвень (2000). Про хор а саррелла «Сходить півмісяць». Музичні дослідження, (02), 74.)
- 巢思南. (2018). 从黄自与陆在易的艺术歌曲创作看中国艺术歌曲的传承与创新. 青岛大学. (Чао Синань (2018). Спадкоємність та інновації китайських художніх пісень, відображені у створенні художніх пісень Хуан Цзи та Лу Цзайї. Ціндаоський університет.)
- 张雪. (2005). 黄自与舒伯特艺术歌曲比较研究. 东北师范大学. (Чжан Сюе (2005). Порівняльне дослідження художніх пісень Хуан Цзи та Шуберта. Північно-східний педагогічний університет.)
- 张佳伟. (2015). 黄自清唱剧《长恨歌》作品分析与演唱探究. 内蒙古师范大学. (Чжан Цзявей (2015). Аналіз твору та дослідження виконання ораторії Хуан Цзи «Пісня про вічне горе». Педагогічний університет Внутрішньої Монголії.)

- 张艳. (2011). 浅析尚德义合唱作品《大漠之夜》的艺术魅力. 黄河之声, (08), 58 页. (Чжан Янь (2011). Короткий аналіз художньої привабливості хорового твору Шан Деї «Ніч у пустелі». Звук Хуанхе, (08), 58.)
- 陈林. (2009). 陆在易与黄自艺术歌曲的比较研究. 陕西师范大学. (Чень Лін (2009). Порівняльне дослідження художніх пісень Лу Цзайї та Хуан Цзи. Шеньсійський педагогічний університет.)
- 陈语. (2006). 黄自艺术歌曲中钢琴伴奏的和声民族化的探索. 福建师范大学. (Чень Юй (2006). Дослідження націоналізації гармонії фортепіанного акомпанементу в художніх піснях Хуан Цзи. Фуцзяньський педагогічний університет.)
- 陈优珍. (2025). 陆在易艺术歌曲风格特征与演唱分析. 河南大学. (Чень Ючжень (2025). Стилiстичні особливості та аналіз виконання художніх пісень Лу Цзайї. Хенанський університет.)
- 周宁波. (2019). 瞿希贤四首合唱作品中的复调手法研究. 北方音乐, 39(18), 76-77 页. (Чжоу Нінбо (2019). Дослідження поліфонічних методів у чотирьох хорових творах Цюй Сісянь. Північна музика, 39(18), 76-77.)
- 沈钰. (2019). 陆在易合唱作品艺术处理中音乐要素的频级关系研究. 南京航空航天大学. (Шень Юй (2019). Дослідження частотної ієрархії музичних елементів у художній обробці хорових творів Лу Цзайї. Нанкінський університет аеронавтики та астронавтики.)
- 岳晓云. (2007). 合唱音响的圣咏 —— 无伴奏合唱《半个月亮爬上来》的合唱艺术与排练. 艺术教育, (08), 94-95 页. (Юе Сяюнь (2007). Хорові співи хорового звучання — хорове мистецтво та репетиція а саррелла «Сходить півмісяць». Мистецька освіта, (08), 94-95.)
- 杨依芸. (2020). 无伴奏合唱《牧歌》创作手法探究. 当代音乐, (08), 104-106 页. (Ян Юнь (2020). Дослідження творчих методів а саррелла мадригалу. Сучасна музика, (08), 104-106.)

杨咏梅. (2019). 戴于吾三首艺术歌曲的音乐特征与演唱艺术研究. 湖南科技大学 . (Ян Юнмей (2019). Дослідження музичних особливостей та мистецтва виконання трьох художніх пісень Дай Юйу. Хунанський університет науки і технологій.)

ДОДАТОК

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Стаття, що індексується у міжнародній наукометричній базі Scopus:

1. Romaniuk, Iryna & Yastrub, Olena & Liu Dan & Shanyu, Jiang & Shchelkanova, Svitlana. (2025). Choral Singing as An “Emblem” of National Culture: Global or Local? (A Performative Response to The Question). *International Journal of Basic and Applied Sciences*. 14 (3). 26-33.
<https://doi.org/10.14419/sw5g9y57>
<https://www.sciencepubco.com/index.php/IJBAS/article/view/34226/18410>

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б), галузь «Музикознавство»

2. Шаньюй Цзян (2026). Лінь Хуа. «Опале листя, зав'ялі мрії»: пейзаж очима серця (онтологічні параметри звукопису в хоровій музиці). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. XLII (42) / ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 227-240.
<https://orcid.org/0000-0003-0860-0150>
3. Цзян, Шаньюй (2026). Образи природи як предмет композиторської рефлексії (на матеріалі хорової музики Китаю). *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 78, 212–225.
<https://doi.org/10.34064/khnum1-78.11>

Основні положення оприлюднені у доповідях міжнародних на всеукраїнських конференцій:

- міжнародної конференції наукового проекту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14 лютого 2024 року);

- міжнародний науково-творчий проєкт «INTER-PROTO-LOGOS», присвячений 20-річчю кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П.Котляревського (Харків, 2-6 березня 2025 року).
- VI міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво і наука в сучасному глобалізаційному просторі» (Харків, 14-15 листопада 2025 р.);
- «Регіональні, національні, міжнародні виміри взаємодії мистецтва, культури і освіти: актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку» (до 25-річчя Навчально-наукового інституту мистецтв Карпатського національного університету імені Василя Стефаника, 7–8 травня 2026 р., Івано-Франківськ, 2026 р.).