

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

Хуан Кайлян

УДК 782+785.11:78.036:78.071.1(510:73)(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ОРКЕСТРОВА ТА ТЕАТРАЛЬНА МУЗИКА ХУАН ЖО
В КОНТЕКСТІ КИТАЙСЬКО-АМЕРИКАНСЬКИХ ТВОРЧИХ
ВЗАЄМИН**

025 «Музичне мистецтво»
02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Хуан Кайлян

Науковий керівник

Антонова Олена Григорівна
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Хуан Кайлян. Оркестрова та театральна музика Хуан Жо в контексті китайсько-американських творчих взаємин. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво» (02 — Культура і мистецтво). Національна музична академія України, Міністерство культури України. Київ, 2026.

Дисертацію присвячено комплексному музикознавчому осмисленню оркестрової та сценічної творчості Хуан Жо в координатах сучасних китайсько-американських творчих взаємин. У хронотопі глобалізованого ХХІ століття, де академічна музика функціонує як система транскордонних обмінів і мобільностей, ідентичність композитора дедалі менше зчитується через прямі етномаркери, кристалізуючись в структурі, тембровій архітектоніці, специфічній метричній організації та позамузичних факторах, що формують індивідуальний часопростір творчості композитора. Саме тому увага фокусується на тезі, що міжкультурна інтеграція в музиці Хуан Жо перетворюється на внутрішній механізм форми, на спосіб мислення матеріалом, тембром і простором.

Дослідницьку стратегію спрямовано на інтерпретацію репрезентативної оркестрової та сценічної музики Хуан Жо як багатовимірної системи. Відтак предметом уваги стає трансформація мистецької традиції «китайськості», що переводиться в режим конструктивного принципу в композиторському мисленні, у тому числі через авторську концепцію дименціоналізму, що функціонує як домінуючий, проте відкритий метод організації звукового процесу.

Попри те, що в українському та західному музикознавстві вже окреслено вагомий корпус студій, присвячених китайсько-американським композиторам, проблематиці транскультурації, діаспорних мереж і опозиції «своє — чуже», наявний дискурс здебільшого концентрується на окремих персоналіях, часто обмежується «першою хвилиною» авторів-емігрантів, чия художня самосвідомість формувалася в умовах травматичного досвіду і необхідності самоствердження

(Тан Дун, Чень Ї, Брайт Шен). Натомість творчість Хуан Жо — композитора нового покоління, чия професійна біографія розгортається вже в середовищі усталеного глобального академічного простору XXI століття, — залишається недостатньо репрезентованою на рівні системної аналітики: наявні публікації переважно не виходять за межі рецензійного або описового коментаря й не пропонують цілісної моделі інтерпретації його оркестрового та театрального доробку. Дименціоналізм же постає методологічним ключем до розуміння музики Хуан Жо: принцип, що переозначає програмність (від наративності — до процесуальності), відкриває поняття «резонансу» як механіки форми й переводить музичний театр у площину події співприсутності.

Ідея дисертації ґрунтується на тезі, що у сучасній китайсько-американській музиці національно-стильова семантика вибудовується як внутрішня конструкція твору — через жанрове мислення, темброво-фактурну організацію, просторово-часову драматургію та модули програмності. *Актуальність* теми визначається трьома взаємопов'язаними чинниками: наявністю виразної наукової лакуни — відсутністю системних музикознавчих праць, що комплексно аналізують оркестрові та театральні твори Хуан Жо у вітчизняному й ширшому академічному дискурсі; потребою методологічної артикуляції дименціоналізму як естетико-композиційної стратегії (а не декларації), що задає параметри простору, часу, тембру і кінетики та впливає на жанрові трансформації; необхідністю уточнення сучасного розуміння програмності — як внутрішнього механізму смислотворення.

Мета дослідження полягає у комплексному музикознавчому осмисленні оркестрової та театральної творчості Хуан Жо у контексті сучасної китайсько-американської композиторської традиції, з виявленням особливостей жанрового мислення, типів програмності та специфіки реалізації авторської концепції дименціоналізму.

Поставлена мета обумовлює наступні **наукові завдання** дисертаційного дослідження:

- проаналізувати проблематику транснаціональної ідентичності в сучасній творчості китайських композиторів та окреслити її музикознавчі інтерпретації в контексті опозиції «своє–чуже»;
- визначити основні напрями дослідження творчості китайсько-американських композиторів сучасності та з'ясувати місце творчості Хуан Жо в цьому аналітичному дискурсі;
- виявити та систематизувати жанрово-стильові параметри творчості Хуан Жо, зумовлені специфікою його міжкультурної художньої ідентичності;
- обґрунтувати концепцію дименціоналізму як філософсько-естетичну та композиційну основу творчого мислення Хуан Жо в координатах мистецьких відносин «Схід–Захід»;
- проаналізувати оркестрові твори Хуан Жо з позицій жанрових трансформацій і типів програмності в контексті сучасної музичної практики.
- виявити специфіку реалізації різних моделей програмності (інтонаційно-генетичної, метафорично-кінестетичної, філософсько-онтологічної, екзистенційно-меморіальної) в оркестровій та камерно-симфонічній творчості композитора;
- систематизувати та інтерпретувати сценічну творчість Хуан Жо, зокрема оперні й інструментально-театральні твори, в контексті провідних тенденцій музичного театру ХХІ століття та авторської моделі театру резонансу.

Об'єкт дослідження — сучасна китайсько-американська композиторська творчість кінця ХХ — початку ХХІ століття в контексті процесів міжкультурної інтеграції та глобалізованого академічного музичного простору.

Предмет дослідження — жанрово-стильові та смислові особливості оркестрової й театральної музики Хуан Жо, зумовлені специфікою міжкультурної ідентичності та авторської естетики дименціоналізму.

Матеріалом дослідження слугують партитури та записи оркестрових та театральних творів Хуан Жо: «Народні пісні для оркестру», «Shattered Steps», «Path of Echoes», «Still / Motion», «Becoming Another», опера «Американський солдат», опера-інсталяція «Перерваний рай», театр резонансу №1 «Sonic Great Wall», театр резонансу №2 «Woven», інші твори композитора.

Наукова новизна дисертаційного дослідження полягає у комплексному осмисленні оркестрової та сценічної творчості Хуан Жо як цілісної художньо-концептуальної системи в контексті сучасної китайсько-американської композиторської традиції.

У роботі *вперше*:

- запропоновано системну інтерпретацію авторської концепції дименціоналізму як естетико-композиційної стратегії, що визначає специфіку формоутворення, програмності та просторово-часової організації музичного матеріалу в оркестрових і сценічних творах композитора;
- розроблено типологію програмності у творчості Хуан Жо (культурно-генетичної, метафорично-кінестетичної, філософсько-онтологічної та екзистенційно-меморіальної), що дозволяє переосмислити програмність як процесуальну та концептуальну категорію сучасної музики, а не як ілюстративний наратив;
- виявлено та систематизовано жанрові стратегії композитора в оркестровій, камерно-симфонічній та сценічній музиці, зокрема модифікації симфонії, камерної симфонії, опери, інструментального театру та перформативних форм у координатах міжкультурної ідентичності;
- обґрунтовано роль міжкультурної інтеграції як конструктивного принципу творчості Хуан Жо, що реалізується не через стилізацію чи еkleктику, а через внутрішню трансформацію інтонаційних, тембрових і драматургічних моделей;

- введено до наукового обігу та проаналізовано низку оркестрових і сценічних творів композитора, які досі не були предметом спеціального музикознавчого аналізу в українській науці.

Дисертація складається з трьох розділів й вибудована за принципом поступового звуження фокуса: від теоретико-дискурсивних координат китайсько-американської традиції — до аналітики оркестрових і сценічних практик Хуан Жо.

Розділ I окреслює методологічний і поняттєвий каркас дослідження: розглянуто проблематику транснаціональної ідентичності та опозиції «своє–чуже», узагальнені відомості щодо творчості китайсько-американських композиторів, систематизовано жанрово-стильові параметри музики Хуан Жо й обґрунтовано дименціоналізм як його естетико-композиційну стратегію в координатах «Схід–Захід». Розділ II присвячено оркестровій творчості композитора в контексті сучасної музики: від загального огляду симфонічних творів – до конкретизації типів програмності на матеріалі ключових опусів (інтонаційно-генетичної, метафорично-кінестетичної, філософсько-онтологічної, екзистенційно-меморіальної) та виявлення їх зв'язку з логікою дименціонального мислення. Розділ III аналізує театральну лінію: подано жанрову типологію сценічних творів, розглянуто оперу «Американський солдат» як соціально-дискурсивну модель, оперу-інсталяцію «Перерваний рай» – як форму міжмедійної драматургії, а також інструментально-театральні практики й театр резонансу як принцип просторово-перформативної організації звуку та механізм авторської самоідентифікації.

У **Висновках** узагальнено результати, уточнено місце творчості Хуан Жо в китайсько-американському музичному процесі та окреслено аналітичний потенціал запропонованих категорій дименціоналізму, програмності й театру резонансу.

Сучасна китайська академічна музика XXI століття окреслюється як самодостатній культурний організм із власними жанровими пріоритетами й параметрами звукової поетики. Центральною проблемною віссю стає рухома

дискурсивна опозиція «своє–чуже», що конструюється в полі глобальної циркуляції, культурної політики, ринкових механізмів і процесів академізації. Відтак «китайськість» постає темброво-ритмічною, органологічною, інституційною і рецептивною стратегією, яка в кожному контексті продукує різні конфігурації ідентичності. Зазначається, що фокус переводиться з локальних маркерів (пентатоніка, «національний» інструментарій, цитата) до механізмів репрезентації Іншого в сукупності музичного, вербального й візуального (лібрето, постановка, сценографія, рецепція, історична пам'ять тощо).

В історії розвитку китайської музики простежуються модернізаційні злами та формування «нової музики» як історико-музикологічного пласта, що не замінює китайську традицію, а виступає способом її переозначення. Зазначається, що діаспорний або транслокальний вектор, діючи в глобальних інституційних мережах, парадоксально підсилює маркери інакшості, перетворюючи їх на продуктивний композиційний ресурс. У такому ракурсі «своє» і «чуже» в музиці не протистоять, а співналаштовуються, продукуючи транскультурні моделі композиторської ідентичності.

Творчість Хуан Жо інтерпретується як показовий результат самоідентифікації китайсько-американського композитора, в музиці якого інакшість може бути посилена або прихована у структурних параметрах композицій. Поняття дименціоналізму дозволяє зрозуміти феномен «китайськості» як багаторівневий рухливий режим називання, що змінюється залежно від зовнішніх умов. Він забезпечує вихід за межі стильового маркування музики та стає підґрунтям для подальшого аналізу конкретних творів (зокрема Хуан Жо), оскільки дозволяє описувати динаміку взаємодії різних рівнів музичного твору без надмірного спрощування.

Оркестрова творчість Хуан Жо функціонує як єдиний простір, де «програмність» перестає бути зовнішнім коментарем і перетворюється на внутрішній структуроутворювальний механізм. Визначено методологічну недостатність бінарної опозиції «програмне – абсолютне» для аналізу музики

сьогодення, адже у творах композитора позамузичний імпульс не ілюструється, а вростає в тканину оркестрової матерії, моделюючи багатовимірні акустичні середовища, у яких зміст конструюється як досвід. Водночас констатується, що програмність творів Хуан Жо виявляється ширшою за основні концептосфери китайської музики (позиція Янь Чжихао), що спонукає до пошуку адекватних відповідників. Аналіз репрезентативних опусів дозволив типологізувати спектр модусів програмності в оркестровій стратегії Хуан Жо: інтонаційно-генетичний (на матеріалі циклу «Folk Songs» — актуалізація культурної пам'яті через фольклорні формули та оркестрову тембровість без прямої сюжетності), метафоричний/кінестетичний (у «Shattered Steps» — монтажна драматургія «розбитого поступу», де рух переживається тілесно-ритмічно, а голос постає інструментальною, до-лінгвістичною енергією), філософсько-онтологічний (у «Becoming Another» та «Still/Motion» — даоська логіка перетворення і взаємопереходу Інь–Ян як принцип формоутворення, а не лише образна емблематика), екзистенційно-меморіальний (у «Path of Echoes» — камерно-симфонічна модель резонування травми/пам'яті, де музика працює як поле відлуння, афекту і післядії). Узагальнено, що дименціоналізм композитора постає допоміжним фактором у синтезі західних авангардних технік і китайських концептосфер.

Театральна музика Хуан Жо постає цілісною жанрово-типологічною системою, внутрішньо диференційованою за векторами сучасного сценічного мистецтва XXI століття (постдраматична театральність, інтермедіальність, імерсивні/партисипативні практики, документалізм, транскультурна поетика). Її архітектоніка вибудовується навколо двох макрогруп — опер та інструментальних театрів, які по-різному реалізують авторську концепцію дименціоналізму. В опері «Американський солдат» (2014/2018) показано, як композитор актуалізує веристську парадигму: документальні події військового трибуналу й флешбекова нелінійність формують поліфонію часових площин (судове «тепер», травматичне «минуле», метафізична присутність), а музична тканина кодує соціально-етичний конфлікт через керований «комунікативний

дисонанс»: механістичні остинато та мультитемброва оркестрова фактура (зокрема, введення діджеріду й пластикових звукових труб), свідомо декламаційна вокальність як мова судової інституції та пентатонічна пластичність (колискова Матері Чен). Аналіз «Paradise Interrupted» засвідчив, що опера-інсталяція у Хуан Жо стає принципом сценічної онтології: сценографія (сад-портал, мистецтво витинання паперу цзяньчжи, монохромна «інь-ян» палітра) та мультимедійні реакції простору на голос формують синестетичну драматургію, де куньцюйний вокал головної героїні вступає у смислову полеміку з «західними» чоловічими голосами-символами, а полімовність (класична/сучасна китайська + вигадана «прамова») продукує ефект багатошарової перцепції. Нарешті, у сфері інструментального театру встановлено дві провідні моделі – театр драми (де прийом дорівнює події, як у Drama Theater No.1 «AQ» з графічною нотацією, значенням тиші та навантаженими смислом рухами) і театр резонансу, в якому слухач інтегрується в партитуру як конструктивний компонент форми. Так, у Resonance Theatre No.1 «The Sonic Great Wall» (2016) аудиторія продукує текст і звук, а баланс детермінованих часових маркерів і контрольованої алеаторики перетворює виконання на соціально-акустичний ритуал «руйнування бар'єрів» — метафоричний і водночас тілесно відчутний.

Отже, театральні твори Хуан Жо репрезентують висококонцентровану відповідь на магістральні тенденції сценічного мистецтва XXI століття: жанр тут розширюється до інтермедіального середовища, а дименціоналізм постає як метод формотворення, що конструює нову етику слухання — між культурами, між медіа, між сценою та залом.

Ключові слова: творчість Хуан Жо, міжкультурний діалог, Схід і Захід, національні традиції, академічна музика XX–XXI століття, опера, сучасна постановка, інтермедіальність, дименціоналізм, музична мова, музичний текст, жанр, стиль.

ABSTRACT

Huang Kailiang. Orchestral and Theatrical Music of Huang Ruo in the Context of Chinese–American Creative Relations. — Qualifying scholarly work submitted as a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Specialty 025 — Musical Art (02 — Culture and Arts). National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine. Kyiv, 2026.

The dissertation is devoted to a comprehensive musicological examination of the orchestral and theatrical oeuvre of Huang Ruo within the framework of contemporary Chinese–American creative relations. In the chronotope of the globalized 21st century, where academic music functions as a system of transnational exchanges and mobilities, the composer's identity is increasingly less legible through direct ethnomarkers and instead crystallizes in structural organization, timbral architectonics, specific metric configurations, and extramusical factors that shape the composer's individual spatiotemporal creative domain. Accordingly, the study foregrounds the thesis that intercultural integration in Huang Ruo's music is transformed into an internal mechanism of form — a mode of thinking through musical material, timbre, and space.

The research strategy is oriented toward interpreting representative orchestral and theatrical works by Huang Ruo as a multidimensional system. Accordingly, the focus is placed on the transformation of the artistic tradition of «Chineseness», which is reconfigured as a constructive principle within compositional thinking, including through the composer's own concept of dimensionalism, functioning as a dominant yet open method of organizing the sonic process.

Despite the existence of a substantial body of Ukrainian and Western musicological studies devoted to Chinese American composers, issues of transculturality, diasporic networks, and the «self/other» opposition, the prevailing discourse largely concentrates on individual figures and is often confined to the «first wave» of émigré composers whose artistic self-consciousness was shaped by traumatic experience and the necessity of self-assertion (Tan Dun, Chen Yi, Bright Sheng). By contrast, the oeuvre of Huang Ruo — a composer of a new generation whose

professional biography unfolds within the already established global academic milieu of the twenty-first century — remains insufficiently represented at the level of systematic analysis. Existing publications generally do not extend beyond review-based or descriptive commentary and fail to offer a comprehensive interpretative model of his orchestral and theatrical output. In this context, dimensionalism emerges as a key methodological tool for understanding Huang Ruo's music: a principle that redefines programmability (from narrativity to processuality), foregrounds the notion of «resonance» as a mechanism of form, and repositions musical theatre within the domain of the event of co-presence.

The central idea of the dissertation is grounded in the thesis that, in contemporary Chinese–American music, national and stylistic semantics are constructed as an internal dimension of the work itself — through modes of genre thinking, timbral and textural organization, spatiotemporal dramaturgy, and modalities of programmability. The relevance of the topic is determined by three interrelated factors: the presence of a clear scholarly lacuna — namely, the absence of systematic musicological studies that offer a comprehensive analysis of Huang Ruo's orchestral and theatrical works within both the national and the broader academic discourse; the need for a methodological articulation of dimensionalism as an aesthetic and compositional strategy (rather than a declarative concept) that defines parameters of space, time, timbre, and kinetics and shapes processes of genre transformation; and the necessity to refine contemporary understandings of programmability as an internal mechanism of meaning formation.

The aim of the study is to provide a comprehensive musicological interpretation of Huang Ruo's orchestral and theatrical oeuvre within the context of contemporary Chinese–American compositional practice, with particular attention to the characteristics of genre thinking, types of programmability, and the specific modes through which the composer's concept of dimensionalism is realized.

The stated aim determines the following *research objectives* of the dissertation:

- to analyze the problem of transnational identity in contemporary Chinese compositional practice and to outline its musicological interpretations within the framework of the «self/other» opposition;

- to identify the principal directions in the study of contemporary Chinese–American composers and to determine the position of Huang Ruo’s oeuvre within this analytical discourse;

- to identify and systematize the genre and stylistic parameters of Huang Ruo’s music as shaped by the specificity of his intercultural artistic identity;

- to substantiate the concept of dimensionalism as the philosophical-aesthetic and compositional foundation of Huang Ruo’s creative thinking within the coordinates of «East–West» artistic relations;

- to analyze Huang Ruo’s orchestral works from the perspective of genre transformations and types of programmability in the context of contemporary musical practice;

- to reveal the specificity of the realization of different models of programmability in the composer’s orchestral and chamber-symphonic output;

- to systematize and interpret Huang Ruo’s stage works, including operatic and instrumental-theatrical compositions, within the context of the leading tendencies of twenty-first-century music theatre and the composer’s authorial model of the theatre of resonance.

The object of the research is contemporary Chinese–American compositional practice of the late twentieth and early twenty-first centuries, considered within the processes of intercultural integration and the globalized academic musical space.

The subject of the research comprises the genre-stylistic and semantic features of Huang Ruo’s orchestral and theatrical music, determined by the specificity of his intercultural identity and the authorial aesthetics of dimensionalism.

The research material consists of scores and recordings of Huang Ruo’s orchestral and theatrical-stage works, including Folk Songs for Orchestra, Shattered Steps, Path of Echoes, Still / Motion, Becoming Another, the opera An American Soldier, the opera-installation Paradise Interrupted, Theatre of Resonance No. 1 Sonic Great Wall, Theatre of Resonance No. 2 Woven, as well as other works by the composer.

The *scholarly novelty* of the dissertation lies in a comprehensive interpretation of Huang Ruo's orchestral and stage oeuvre as an integrated artistic and conceptual system within the context of contemporary Chinese–American compositional tradition.

For the first time, the study:

- proposes a systematic interpretation of the authorial concept of dimensionalism as an aesthetic and compositional strategy that determines the specificity of formal processes, programmability, and the spatiotemporal organization of musical material in the composer's orchestral and stage works;

- develops a typology of programmability in Huang Ruo's music (cultural-genetic, metaphorical-kinesthetic, philosophical-ontological, and existential-memorial), which makes it possible to reconceptualize programmability as a processual and conceptual category of contemporary music rather than an illustrative narrative;

- identifies and systematizes the composer's genre strategies in orchestral, chamber-symphonic, and stage music, including modifications of the symphony, chamber symphony, opera, instrumental theatre, and performative forms within the coordinates of intercultural identity;

- substantiates the role of intercultural integration as a constructive principle of Huang Ruo's creative practice, realized not through stylization or eclecticism but through the internal transformation of intonational, timbral, and dramaturgical models;

- introduces into scholarly circulation and analyzes a number of the composer's orchestral and stage works that have not previously been the subject of specialized musicological analysis in Ukrainian scholarship.

The dissertation consists of three chapters and is structured according to the principle of a gradual narrowing of focus — from the theoretical and discursive coordinates of the Chinese–American tradition to the analytical examination of Huang Ruo's orchestral and theatrical practices.

Chapter I outlines the methodological and conceptual framework of the study. It addresses issues of transnational identity and the «self/other» opposition, provides a synthesized overview of the creative output of Chinese–American composers, systematizes the genre and stylistic parameters of Huang Ruo's music, and

substantiates dimensionalism as his aesthetic and compositional strategy within the «East–West» paradigm. Chapter II is devoted to the composer’s orchestral oeuvre in the context of contemporary music, moving from a general survey of symphonic works to a detailed analysis of types of programmability — intonational-genetic, metaphorical-kinesthetic, philosophical-ontological, and existential-memorial — based on key compositions, and elucidating their connection to the logic of dimensional thinking. Chapter III focuses on the theatrical dimension of Huang Ruo’s творчість: it presents a genre typology of stage works, examines the opera *An American Soldier* as a socio-discursive model, the opera-installation *Paradise Interrupted* as a form of intermedial dramaturgy, and analyzes instrumental-theatrical practices and the Theatre of Resonance as a principle of spatial-performative organization of sound and a mechanism of the composer’s authorial self-identification.

In the Conclusions, the results of the study are summarized, the position of Huang Ruo’s oeuvre within the Chinese–American musical process is clarified, and the analytical potential of the proposed categories of dimensionalism, programmability, and the theatre of resonance is outlined.

Contemporary Chinese academic music of the 21st century is conceptualized as a self-sufficient cultural organism with its own genre priorities and parameters of sonic poetics. The central problematic axis is identified as the dynamic discursive opposition of «self/other», constructed within the field of global circulation, cultural politics, market mechanisms, and processes of academization. Within this framework, «Chineseness» emerges as a timbral-rhythmic, organological, institutional, and receptive strategy that generates different configurations of identity in each specific context. It is emphasized that the analytical focus shifts from local markers (pentatonicism, «national» instrumentation, quotation) toward mechanisms of representing the Other across the combined musical, verbal, and visual domains (libretto, staging, scenography, reception, historical memory, etc.).

In the history of the development of Chinese music, processes of modernization and moments of rupture can be traced, alongside the formation of «new music» as a historical-musicological stratum that does not replace Chinese tradition but rather

functions as a mode of its redefinition. It is emphasized that the diasporic or translocal vector, operating within global institutional networks, paradoxically intensifies markers of otherness, transforming them into a productive compositional resource. From this perspective, the categories of «self» and «other» in music are not opposed but co-tuned, generating transcultural models of compositional identity.

The oeuvre of Huang Ruo is interpreted as a representative outcome of Chinese–American self-identification, in which musical otherness may be either foregrounded or concealed within the structural parameters of composition. The concept of dimensionalism makes it possible to understand the phenomenon of «Chineseness» as a multilevel, dynamic regime of designation that shifts in response to external conditions. It enables a move beyond purely stylistic labeling of music and provides a foundation for further analysis of specific works (including those by Huang Ruo), as it allows for the description of interactions among different levels of a musical work without recourse to excessive simplification.

Huang Ruo's orchestral oeuvre functions as an integrated space in which «programmability» ceases to operate as an external commentary and is transformed into an internal, form-generating mechanism. The study identifies the methodological insufficiency of the binary opposition «programmatic vs. absolute» for analyzing contemporary music, since in the composer's works the extramusical impulse is not illustrated but embedded within the the orchestral material, modeling multidimensional acoustic environments in which meaning is constructed as experience. At the same time, it is noted that the programmability of Huang Ruo's works exceeds the principal conceptual spheres of Chinese music (as framed by Yan Zhihao), prompting the search for more adequate analytical equivalents.

The analysis of representative works makes it possible to typologize a spectrum of modalities of programmability in Huang Ruo's orchestral strategy: intonational-genetic (as exemplified by the cycle *Folk Songs* — the activation of cultural memory through folkloric formulae and orchestral timbrality without direct narrativity); metaphorical/kinesthetic (in *Shattered Steps* — a montage dramaturgy of «broken progression», where motion is experienced corporeally and rhythmically, and the voice

appears as an instrumental, pre-linguistic energy); philosophical-ontological (in *Becoming Another* and *Still/Motion* — the Daoist logic of transformation and the Yin–Yang continuum as a principle of form-generation rather than mere emblematic imagery); and existential-memorial (in *Path of Echoes* — a chamber-symphonic model of resonating trauma/memory, in which music operates as a field of echo, affect, and aftermath). In summary, the composer’s dimensionalism is understood as an auxiliary factor in synthesizing Western avant-garde techniques with Chinese conceptual spheres.

Huang Ruo’s theatrical music emerges as an integral genre-typological system, internally differentiated along the vectors of twenty-first-century stage art (postdramatic theatricality, intermediality, immersive/participatory practices, documentalism, and transcultural poetics). Its architectonics are structured around two macrogroups — operas and instrumental theatres — which realize the authorial concept of dimensionalism in different ways. In the opera *An American Soldier* (2014/2018), the composer activates a veristic paradigm: documentary events of a military tribunal and flashback-driven nonlinearity generate a polyphony of temporal planes (the juridical «present», the traumatic «past», and a metaphysical presence), while the musical fabric encodes the socio-ethical conflict through a controlled «communicative dissonance». This is achieved by mechanistic ostinato and a multi-timbral orchestral texture (including the introduction of the didgeridoo and plastic sound tubes), deliberately declamatory vocality as the language of judicial institutions, and pentatonic plasticity (the *Mother Cheng* lullaby).

Analysis of *Paradise Interrupted* demonstrates that, in Huang Ruo’s practice, the opera-installation functions as a principle of stage ontology. Scenography (a garden-portal, the art of paper-cutting *jianzhi*, and a monochrome Yin–Yang palette), together with multimedia spatial responses to the voice, constructs a synesthetic dramaturgy in which the kunqu vocality of the protagonist enters into semantic dialogue with «Western» male voices as symbolic figures, while multilingualism (classical/modern Chinese alongside an invented «proto-language») produces an effect of multilayered perception. Finally, within instrumental theatre, two leading models are identified: the

theatre of drama (where technique equals event, as in Drama Theater No. 1 «AQ», with graphic notation, the semantic weight of silence, and meaning-laden bodily gestures), and the theatre of resonance, in which the listener is integrated into the score as a constructive component of form. Thus, in Resonance Theatre No. 1 «The Sonic Great Wall» (2016), the audience generates text and sound, and the balance between determined temporal markers and controlled aleatoricism transforms performance into a socio-acoustic ritual of «breaking barriers» — at once metaphorical and corporeally tangible.

Accordingly, Huang Ruo's theatrical works offer a highly concentrated response to the principal tendencies of 21st century stage art: genre is expanded into an intermedial environment, and dimensionalism emerges as a method of form-generation that constructs a new ethics of listening — between cultures, between media, and between stage and auditorium.

Keywords: Huang Ruo's oeuvre, intercultural dialogue, East and West, national traditions, academic music of the 20th–21st centuries, opera, modern performance, intermediality, dimensionalism, musical language; musical text, genre, style.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у фахових наукових виданнях України:

1. Хуан Кайлян. Жанрово-стильові особливості «Народних пісень для оркестру» Хуана Жо. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : Наук. зб.; напрям: Мистецтвознавство. Рівне : РДГУ, 2023. Вип. 46. С. 92–100.

DOI : <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.679>

2. Хуан Кайлян. Інструментальна творчість Хуана Жо та його театр резонансу як принцип самоідентифікації. *Актуальні питання гуманітарних наук* / [ред.-упоряд. М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 80. Том 2. С. 116–121.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/80-2-16>

3. Хуан Кайлян. Концептосфера Інь–Ян у симфонічній творчості Хуана Жо. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : Наук. зб.; напрям: Мистецтвознавство. Рівне : РДГУ, 2024. Вип. 48. С. 216–223.

DOI : <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.774>

4. Хуан Кайлян. Традиції та новаторство в опері-інсталяції «Перерваний рай» Хуан Жо. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2025. Вип. 86. Т. 3. С. 138–143.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-20>

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ВСТУП.....	21
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ХУАН ЖО В РУСЛІ ПОШУКІВ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	31
1.1. Транснаціональна ідентичність творів китайських композиторів як виявлення проблеми «своє–чуже»: музикознавчі рефлексії	31
1.2 Творчість китайсько-американських композиторів сучасності як проблема музикознавства: аналітичний дискурс.....	60
1.3 Жанрово-стильові параметри творчості Хуан Жо.....	95
1.4 Філософія дименціоналізму у творчості Хуан Жо в оптиці мистецьких відносин «Схід–Захід».....	103
Висновки до Розділу I.....	112
РОЗДІЛ 2. ОРКЕСТРОВІ ТВОРИ ХУАН ЖО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ	114
2.1. Твори для симфонічного оркестру Хуан Жо: програмні, жанрово-стильові та міжкультурні контексти.....	114
2.2. «Народні пісні для оркестру» як жанрово-стильовий феномен: інтонаційно-генетична програмність	122
2.3. «Shattered Steps» як модель метафоричної (кінестетичної) програмності в контексті дименціоналізму	132
2.4. Філософсько-онтологічні засади програмності: концептосфера Інь–Ян в інструментальній музиці Хуан Жо.....	142
2.5. «Path of Echoes»: екзистенційно-меморіальна програмність у жанровій парадигмі камерної симфонії.....	153
Висновки до Розділу 2	174
РОЗДІЛ 3. ТЕАТРАЛЬНА МУЗИКА ХУАН ЖО В КОНТЕКСТІ ПРОВІДНИХ ТЕНДЕНЦІЙ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХІ СТОЛІТТЯ	177

3.1. Жанрова типологія театральних творів Хуан Жо.....	177
3.2. Опера як соціальний коментар: інсценізація проблем азійсько-американських відносин в «Американському солдаті».....	186
3.3. Традиції та новаторство в опері-інсталяції «Перерваний рай» Хуан Жо.....	201
3.4. Інструментальна творчість Хуан Жо та його театр резонансу як принцип самоідентифікації.....	209
Висновки до Розділу 3	225
ВИСНОВКИ.....	228
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ.....	237
ДОДАТКИ.....	260

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Творчість китайських композиторів упродовж останніх десятиліть посідає помітне місце в полі зору сучасної музикознавчої думки, що зумовлено глибинними трансформаціями світового академічного музичного простору наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття. Процеси глобалізації, активної академічної мобільності та культурного обміну спричинили формування нових типів художньої ідентичності, в межах яких національна традиція перестає бути замкненою системою і починає функціонувати як динамічний ресурс творчого мислення. У цьому контексті китайська композиторська школа, яка протягом ХХ століття пройшла шлях прискореної модернізації, дедалі частіше розглядається не як периферійний феномен європейської музичної історії, а як активний суб'єкт формування нових творчих стратегій композиторського мислення.

Особливої ваги в сучасних дослідженнях набуває китайсько-американський вектор композиторської творчості, що сформувався внаслідок інтеграції китайських митців у західну систему професійної музичної освіти та виконавської практики. Наприкінці ХХ століття саме ця група композиторів стала одним із ключових чинників оновлення академічної музичної мови, запропонувавши нові форми міжкультурної взаємодії, у яких традиційні категорії «Схід» і «Захід» перестають функціонувати як опозиційні полюси. Творчість таких авторів, як Тан Дун, Брайт Шен, Чень Ї, уже стала предметом системного музикознавчого аналізу, у межах якого осмислюються проблеми етнокультурної пам'яті, ритуальності, постмодерної стилістики та специфіки художньої ідентичності в умовах транскультурного простору.

Водночас більшість досліджень переважно зосереджена на композиторах «першої хвилі», творчий метод яких формувался у період кінця минулого століття. Натомість автори нового покоління, чия професійна діяльність розгортається вже в умовах усталеного глобального музичного простору ХХІ століття, залишаються недостатньо представленими в науковому дискурсі.

У цьому сенсі особливої уваги потребує творчість Хуан Жо — композитора, який, будучи етнічно пов'язаним із китайською культурою та професійно інтегрованим в американське музичне середовище, водночас виробляє самостійну художню позицію, що не зводиться ані до асиміляції, ані до поверхневої стилізації національних елементів.

Актуальність звернення до творчості Хуан Жо зумовлюється кількома взаємопов'язаними чинниками. По-перше, композитор належить до покоління, яке вже отримало стійке міжнародне визнання: його твори регулярно виконуються провідними симфонічними оркестрами та оперними театрами США, Європи й Азії, активно записуються, видаються та входять до репертуарної практики сучасності. По-друге, на відміну від багатьох композиторів сьогодення, Хуан Жо демонструє високий рівень теоретичної рефлексії власного творчого методу, артикуючи його у вигляді авторської концепції дименціоналізму. Така свідома концептуалізація композиторського мислення створює унікальні передумови для наукового аналізу взаємодії між естетичною доктриною та конкретними композиційними рішеннями. По-третє, музика Хуан Жо репрезентує такий тип міжкультурної стратегії, у якій ідентичність стає внутрішнім принципом організації звукового матеріалу. Використовуючи широкий спектр сучасних композиційних технік — сонорику, мінімалізм, алеаторику, розширену темброву палітру тощо, — композитор здійснює глибинне переосмислення культурної спадщини, уникаючи етнографічної цитатності чи примітивної екзотизації. У результаті його музика постає багатовимірним художнім простором, у якому традиція і новаторство співіснують у режимі внутрішньої напруги.

Додаткову актуальність дослідження визначає відсутність систематизованих музикознавчих праць, присвячених творчості Хуан Жо, у західному, українському або китайському науковому просторі. Наявні публікації мають фрагментарний характер і здебільшого обмежуються рецензійним або описовим рівнем, не пропонуючи цілісного аналізу його інструментальної, оркестрової та театральної музики. У цьому зв'язку комплексне дослідження

творчості композитора, зосереджене на проблемах жанру та стилю, програмності та дименціоналізму як естетико-композиційної стратегії, постає своєчасним і науково обґрунтованим.

Отже, актуальність даної дисертації визначається поєднанням загальнонаукового інтересу до феномену китайсько-американської композиторської традиції, необхідністю осмислення новітнього етапу її розвитку та об'єктивною науковою лакуною у вивченні творчості Хуан Жо — композитора, чия музика репрезентує сучасний тип художньої ідентичності в умовах глобального академічного мистецтва ХХІ століття.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі історії світової музики Національної музичної академії України. Її зміст відповідає комплексній темі № 3 «Світова музична культура: сучасний стан і проблеми розвитку» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2026–2030 рр.). Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського 27 жовтня 2025 року (протокол № 6, наказ 234-А).

Мета дослідження полягає у комплексному музикознавчому осмисленні оркестрової та театральної творчості Хуан Жо у контексті сучасної китайсько-американської композиторської традиції, з виявленням особливостей жанрового мислення, типів програмності та специфіки реалізації авторської концепції дименціоналізму.

Поставлена мета обумовлює наступні **наукові завдання** дисертаційного дослідження:

- проаналізувати проблематику транснаціональної ідентичності в сучасній творчості китайських композиторів та окреслити її музикознавчі інтерпретації в контексті опозиції «своє—чуже»;
- визначити основні напрями дослідження творчості китайсько-американських композиторів сучасності та з'ясувати місце творчості Хуан Жо в цьому аналітичному дискурсі;

- виявити та систематизувати жанрово-стильові параметри творчості Хуан Жо, зумовлені специфікою його композиторської ідентичності;
- обґрунтувати концепцію дименціоналізму як філософсько-естетичну та композиційну основу творчого мислення Хуан Жо в координатах мистецьких відносин «Схід–Захід»;
- проаналізувати оркестрові твори Хуан Жо з позицій жанрових трансформацій і типів програмності в контексті сучасної музичної практики;
- виявити специфіку реалізації різних моделей програмності в оркестровій та камерно-симфонічній творчості композитора;
- систематизувати та інтерпретувати сценічну творчість Хуан Жо, зокрема оперні й інструментально-театральні твори, в контексті провідних тенденцій музичного театру ХХІ століття та авторської моделі театру резонансу.

Об'єктом дослідження є сучасна китайсько-американська композиторська творчість кінця ХХ — початку ХХІ століття в контексті процесів міжкультурної інтеграції, які характеризують глобалізований академічний музичний простір сучасності.

Предметом дослідження – жанрово-стильові та смислові характеристики оркестрової й театральної музики Хуан Жо, зумовлені специфікою міжкультурної ідентичності та авторської естетики дименціоналізму.

Матеріалом дослідження слугують партитури та записи оркестрових та театрально-сценічних творів Хуан Жо: «Народні пісні для оркестру»; «Розбиті сходи» («Shattered Steps»); «Шлях відлуння» («Path of Echoes»); «Спокій / Рух» («Still / Motion»); «Стаючи іншим» («Becoming Another»); опера «Американський солдат» («The American Soldier»), опера-інсталяція «Перерваний рай» («Paradise Interrupted»); театр резонансу № 1 «Велика звукова стіна» («Sonic Great Wall») та № 2 «Вплетений» («Woven»), а також інші оригінальні твори композитора.

Теоретична база дослідження сформована на перетині кількох взаємопов'язаних напрямів сучасного музикознавства, які відповідають логіці та структурі дисертаційної роботи та створюють цілісне методологічне підґрунтя для комплексного дослідження творчості Хуан Жо.

Першу групу становлять дослідження, присвячені проблемам національної та транснаціональної ідентичності, міжкультурної взаємодії, діалогічності та опозиції «своє–чуже» в музиці, що розглядаються у філософському, культурологічному та музикознавчому вимірах. Цей корпус праць слугує методологічним підґрунтям для осмислення творчості китайських композиторів ХХІ століття в умовах глобального академічного простору та визначає теоретичні координати аналізу феномена китайсько-американської композиторської традиції: роботи О. Берегової [2, 3], Ден Цзякунь [11], І. Ляшенка [37, 38], О. Самойленко [41, 42], Б. Сюти [45, 46], Ang Ien [70, 71], Bai Zhao [74], J. Barone [77, 78], I. Biddle [81], G. Born [84], G.-M. Cheng [92], M.-J. Cheng [93], Cheung Hon Ki [99], Cheung Joys Hoi Yan [100], A. Chun [104], J. Corbett [106], Du Yun [109], T. Fang [111], Green Edward [114, 115], H. Bjorn [117, 118], A. Ho [124, 125], Q. Huang [127], P. Li [146], F. Lau [141, 142, 143], R. Lock [149, 150, 151], C. Moraru [156], A. Nathanel [160, 159], Ning Wang [163], E. Said [191], N. Ugolotti [197], Wang Gungwu [200], A. Winter-Johnson [205], Wu Alen [206], Zheng Su [213].

Другу групу утворюють музикознавчі дослідження, у яких творчість китайсько-американських композиторів ХХ – ХХІ століть розглядаються крізь призму глобалізації. Саме цей пласт наукових джерел забезпечує теоретичну основу для аналізу місця творчості Хуан Жо у ширшому контексті китайсько-американського музичного процесу: дослідження Лі Мін [21, 22] Лі Цян [23] Лю Бинцян [27, 28, 29], Лю Ле [30, 31, 32, 33, 34], Лю Цзюньї [36], С. Павлишин [39], Сун Яньин [44], Хуан Тайлун [51], І. Чернова [59], Чжу Сісі [63], Ян Цзюнь [64, 65, 66], D. Albertson [67], I. Buruma [86], P. Chang [89, 90, 91], G.-M. Chen [92], Chen Yi [94], Ching-chih Liu [101], Chou Wen-chung [102], Deng Qian [107], Hanqing Zhou [116], E. Hung [135], Ji Yuting [137], Jiaxue Hongzi [138],

A. Kijanowska [139], Lindsay Berg [80], Liu Ching-Chih [147], C. Mackerras [152], Melvin Sheila [153], Mengqian Lin [154], Ming Yue [155], Nan Zhang [158], N. Y. Rao [183, 186, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 187].

Третю групу складають праці, орієнтовані на творчість Хуан Жо. Ці джерела формують теоретичне підґрунтя для аналізу авторської концепції дименціоналізму в творчості Хуан Жо та дозволяють розглядати її не як ізольовану естетичну декларацію, а як складову ширших міжкультурних мистецьких процесів: M. Bridle [85], D. Carroll [88], I. Oltuski [164], F. Oteri [166], Pac Nyc [167], C. Paget [168], M. Pullinger [174], S. Harvey [193] та інші.

Окрему групу становлять дослідження, присвячені оркестровій та ансамблевій музиці XX–XXI століть, у яких аналізуються питання жанрової еволюції, типів програмності, темброво-фактурного мислення та нових моделей формоутворення (І. Смірнова [43], А. Черноіваненко [60, 96, 97, 98]). Сюди входять і роботи по оркестровій творчості китайських композиторів (Ден Цзякунь [10], Кан Їнчжен [16], С. Коробецька [19]).

Наступну групу складають дослідження з проблем сценічної та театральної музики, включно з оперою (О. Берегова [6], Ван Лунчань [7], Ван Те [8], Л. Кияновська [17], Цяо Чжи [54], М. Черкашина-Губаренко [56, 57, 58], Чжан Кай [61], W. Germano [112], О. Putiatytska [175]), інструментальним театром і перформативними формами (О. Берегова [4], В. Волкомор [9], А. Приходько [40], I. Bishop [82], V. Globokar [113], Н. Vjorn [119, 120, 121], J. Нерокоскі [123], Н. Falk [134], N. Nikolić [161]), у яких музика розглядається як просторово-тілесна та інтермедіальна подія. Ці праці забезпечують методологічне підґрунтя для аналізу оперних і сценічних творів Хуан Жо, а також для осмислення феномена театру резонансу як нової моделі музично-сценічної комунікації.

Нарешті, в окремий, умовно «периферійний» (проте методологічно необхідний) сегмент доречно згрупувати ті праці, що не фокусуються безпосередньо на обраному композиторському корпусі, однак утворюють для нього смисловий та поняттєвий фон – передусім ідеться про студії, у яких розгортається проблематика жанрово-стильових трансформацій (Лю Ся [35]),

особливостей композиційних технік (О. Жарков [15]), модусів програмності (Лу Цзе [24, 25, 26], М. Bonds [83], J. Kregor [141, 142]), фольклорних стратегій композиторської творчості (О. Дерев'янченко [13, 12], Чжан Лін [62]), музичної поезики (Бай Сяонань [1], особливостей авторської індивідуальності (І. Драч [14], І. Коновалова [18]) а також механізмів інтонаційної пам'яті та семантики «традиційного» в умовах сучасної музичної комунікації (Цяо Чжи [52, 53], Ю. Чекан [55], А. Byron [87], С. Callender, L. Kramer [140], С. Moraru [156]).

Методологічна база дослідження ґрунтується на комплексному поєднанні спеціальних методів музикознавства та суміжних гуманітарних дисциплін, що забезпечує цілісне осмислення оркестрової й сценічної творчості Хуан Жо у міжкультурному та концептуальному вимірах:

- *історико-музикознавчий метод* застосовано для реконструкції культурно-мистецького контексту формування китайсько-американської композиторської традиції та визначення місця творчості Хуан Жо в системі художніх процесів кінця ХХ — початку ХХІ століття. Цей підхід дає змогу простежити спадкоємність і новаторство у використанні жанрових моделей та композиторських стратегій;

- *аналітико-структурний метод* використано з метою виявлення особливостей формоутворення, фактурної організації, тембрового мислення й метроритмічних процесів в оркестрових і камерних творах композитора. Завдяки цьому методу уточнюється специфіка композиційної логіки та роль окремих параметрів музичної мови у створенні художньої цілісності;

- *жанрово-типологічний метод* дозволяє окреслити модифікації традиційних жанрових моделей (симфонія, камерна симфонія, опера, інструментальний театр) у творчості Хуан Жо та простежити процеси їх переосмислення в умовах сучасної музичної практики. Застосування цього методу сприяє систематизації жанрових стратегій композитора та їх зіставленню з актуальними тенденціями сценічної музики ХХІ століття;

- *інтерпретативно-герменевтичний метод* спрямований на аналіз програмності, символічних структур і концептуальних опозицій у музичних

творах. Саме цей підхід забезпечує розкриття смислового рівня дименціоналізму як авторської естетико-композиційної концепції;

- *компаративний метод* застосовано для зіставлення східних і західних естетичних моделей, інтонаційних систем і виконавських практик, що функціонують у творчості композитора. Він також дає можливість виявити специфіку міжкультурної інтеграції;

- *міждисциплінарний підхід* (залучення положень культурології, естетики, театрознавства та інтермедіальних студій) використано для аналізу сценічних і перформативних аспектів музики, де звук функціонує у взаємодії з простором, тілесністю та візуальними елементами. Застосування цього підходу розширює рамки традиційного музикознавчого аналізу та забезпечує адекватність дослідження складних форм сучасного музичного театру.

Наукова новизна дисертаційного дослідження полягає у тому, що в ньому вперше в українському музикознавстві здійснено комплексне осмислення оркестрової та сценічної творчості Хуан Жо як цілісної художньо-концептуальної системи в контексті сучасної китайсько-американської композиторської традиції.

У роботі *вперше*:

- запропоновано системну інтерпретацію авторської концепції дименціоналізму як естетико-композиційної стратегії, що визначає специфіку формоутворення, програмності та просторово-часової організації музичного матеріалу в оркестрових і сценічних творах композитора;
- розроблено типологію програмності у творчості Хуан Жо (культурно-генетичної, метафорично-кінестетичної, філософсько-онтологічної та екзистенційно-меморіальної), що дозволяє переосмислити програмність як процесуальну та концептуальну категорію сучасної музики, а не як ілюстративність;
- виявлено та систематизовано жанрові стратегії композитора в оркестровій, камерно-симфонічній та сценічній музиці, зокрема

модифікації симфонії, камерної симфонії, опери, інструментального театру та перформативних форм у координатах міжкультурної ідентичності;

- обґрунтовано роль міжкультурної інтеграції як конструктивного принципу творчості Хуан Жо, що реалізується не через стилізацію чи еkleктику, а через внутрішню трансформацію інтонаційних, тембрових і драматургічних моделей;
- введено до наукового обігу та проаналізовано низку оркестрових і сценічних творів композитора, які досі не були предметом спеціального музикознавчого аналізу в українській та світовій науці.

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання його результатів у подальших музикознавчих працях, присвячених сучасній оркестровій та сценічній музиці, у тому числі китайських композиторів, проблемам міжкультурної взаємодії та жанрово-стильових трансформацій у академічному мистецтві кінця ХХ — початку ХХІ століття. Матеріали дисертації можуть бути залучені до навчального процесу закладів вищої освіти мистецького профілю при розробці спецкурсів, навчально-методичних посібників і лекційних курсів з історії та теорії сучасної музики, а також використані в аналітичній та виконавсько-інтерпретаційній практиці.

Апробація результатів дослідження відбувалася на засіданнях кафедри історії світової музики Національної музичної академії України. Основні наукові положення дисертації висвітлені у чотирьох наукових публікаціях, затверджених МОН України, та оприлюднені на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях та круглих столах: ХVІІІ Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних, пандемічних викликів та війни» (Рівне, 17–18 листопада 2022 р.); Міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» (Харків, 17–19 березня 2023 р.); Міжнародна науково-освітня конференція «Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу» (Київ, 8 червня 2023 р.); Всеукраїнський круглий стіл на тему «Український

фестивальний рух в умовах війни як один із найвагоміших важелів музично-історичного процесу» (Київ, 3 жовтня 2023 року); Сьома міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2–4 листопада 2023 року); XIX Міжнародна науково-практична конференція «Українська і світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни» (Рівне, 16–17 листопада 2023 року); XIII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року», Київ, 20–21 листопада 2023 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» (Київ, 7 грудня 2023 року); Міжнародна конференція наукового проекту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика», Харків, 13–14 лютого 2024 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом» (Київ, 25 квітня 2024 року); Всеукраїнський круглий стіл «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» (Київ, НАМ України, 26 вересня 2024р.); Восьма Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ» (Київ, 7–9 листопада 2024 року); XX Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: освітній і культурно-мистецький вимір» (Рівне, 21–22 листопада 2024 р.); Міжнародна наукова конференція «Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект»; в рамках Третього міжнародного культурно-мистецького фестивалю пам'яті Героя України, Лауреата Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка, академіка, композитора Мирослава Скорика, Київ, 5–7 травня 2025 р.).

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох розділів, Висновків, Списку використаних джерел (220 позицій). Загальна кількість сторінок – 261, з них основного тексту – 216 с.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ ХУАН ЖО В РУСЛІ ПОШУКІВ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХІ СТОЛІТТЯ

1.1. Транснаціональна ідентичність творів китайських композиторів як виявлення проблеми «своє–чуже»: музикознавчі рефлексії

Китайська академічна музика ХХІ століття постає як самостійний мистецький феномен – із власним звучанням, інституційним ландшафтом і жанрово-стильовими параметрами, що не зводиться ані до продовження європейської традиції, ані до простого наслідування традиційних музичних формул. Показово, що всередині цього феномена сформувалася група композиторів світового рівня, чия репутація закріплена участю у провідних фестивалях, прем'єрах і записах; їхня творчість функціонує як маркер глобального утвердження сучасної китайської композиторської школи. Водночас виявляється диференціація за траєкторіями ідентичності: з одного боку – композитори материкового простору, тісно вмонтовані у локальний культурний контекст, що культивують внутрішню інтонаційну модель і працюють із національною пам'яттю інколи з мінімальним залученням транскультурних стратегій; з іншого – композитори за межами Китаю, які, діючи у глобальних інституційних мережах, парадоксальним чином підсилюють «китайськість» власної мови, акцентуючи темброві та мовні ознаки, впорядковуючи їх у чіткі композиційні конструкції й тим самим перетворюючи культурний маркер інакшості на продуктивний композиційний ресурс. Таким чином, досліджуваний масив постає як структурно цілісне, але внутрішньо варіативне поле, де світове визнання поєднується з різними режимами самоідентифікації – від локально орієнтованого до транскультурного.

В цілому, як відзначають дослідники, мистецтво сучасності позначено колосальними змінами в глобально світовому масштабі. Так, Олена Берегова зазначає, що «перехідний характер сучасного суспільства, яке змінюється з надзвичайною швидкістю, його перманентний кризовий стан та конфліктогенна сутність породжують нову якість духовного життя, зумовлюють ті зміни, які

відбуваються в усіх структурах суспільної та індивідуальної свідомості й психіці людей. Музичне мистецтво в усі часи було виразником духовного стану й настроїв суспільства. Отримуючи у своє розпорядження новіші й досконаліші технічні та технологічні можливості, легко долаючи реальні й удавані кордони, сучасне музичне мистецтво в розмаїтті його видів, жанрів і форм стало одним із виразників духу часу» [2, с. 9]. З іншого боку, «потужність тієї чи іншої країни та її вартісність на світовій арені вимірюється ... передусім вагомістю мистецьких здобутків і культурно-мистецького потенціалу, здатністю митців уловлювати духовні вібрації суспільства, генерувати філософські ідеї і втілювати їх у широкомасштабних музичних формах, якими є передусім опера й симфонія» [2, с. 10–11]. У цьому відношенні китайська академічна музика виявляється достатньо вагомою частиною світового культурного універсуму. Нарощування резерву потужності жанрової системи, де великі форми виконують функцію публічної репрезентації та канонізації, а камерні – функцію експерименту і моделювання, призводить до формування збалансованої системи, що протидіє ризикам деградації, про які слушно застерігає О. Берегова, і сприяє появі авторів із міжнародним ім'ям.

Виявлення та інтерпретація елементів «китайськості» у творчості сучасних композиторів потребує чіткого розрізнення культурно-історичних, соціальних, персоналістичних та інших контекстів, у межах яких формується відповідний музичний матеріал. Умовно можна виокремити три типологічні ситуації: по-перше, твори композиторів, чия професійна діяльність та ідентичність укорінені в сучасному китайському музичному просторі; по-друге, композиції західних авторів, у яких китайські елементи функціонують як чужеродні екстракультурні маркери в межах європейської або північноамериканської естетичної парадигми; по-третє, доробок композиторів китайського походження, які мешкають і працюють за межами Китаю, але свідомо позиціонують себе як носії китайської культурної ідентичності. У кожному з означених випадків взаємодія західної та східної смислової та музично-поетичної системи набуває різниці, що зумовлює

відмінні моделі конструювання й осягнення феномену «китайськості» у сучасному композиторському мисленні.

Окрім того, у зв'язку з творчістю безпосередньо китайських композиторів ХХІ століття виникають певні пошукові напрямки, які затверджують параметри творчості митців з відмінним мистецьким генетичним кодом. Звернемося до ряду досліджень задля уточнення основних позицій музикознавчого дискурсу. Серед великої кількості праць виділімо два провідні русла, які підсилюють теоретичні ідеї нашої роботи та подальші аналітичні пошуки:

- дискурси ідентичності, питання «китайськості» та пов'язані з нею визначення в контексті глобалізованого мистецького середовища сучасності;
- історіографія та інституційні траєкторії «нової музики» Китаю з особливою увагою до творчості композиторів «нової хвилі» та продовжувачів їхніх мистецьких принципів як у Китаї, так і за його межами.

З позиції Яйої Уно Еверетт та Фредеріка Лау гібридизована художня музика постає як продукт глобалізованого культурного простору, у якому економічні, медіальні й технологічні чинники зруйнували жорсткі межі між сходом і заходом, перетворивши їх на плинні та взаємопроникні культурні утворення. Дослідники наголошують, що в умовах транскультурації («процесу культурної трансформації, позначеного притоком нових культурних елементів і втратою або трансформацією вже наявних» [110, с. 1]) роль композитора більше не може бути визначена через етнічну належність, адже сучасний митець діє як культурний посередник, який ініціює й модерує взаємодію різних музичних традицій, формулюючи власні ідеологічні стратегії міжкультурного синтезу. Водночас корпус кроскультурної музики залишається інтегрованим у канон західної академічної традиції, зберігає її інституційні механізми легітимації та водночас набуває глобалізованого розуміння авторства, що підкреслює автономію індивідуального творчого висловлювання. Таким чином, на думку Я. Еверетт і Ф. Лау, кроскультурність у сучасній художній музиці є не

стилістичним маркером, а дослідницьким фокусом, у межах якого формуються множинні, контекстуально зумовлені культурні значення.

Отже, транскультурація постає не як синтез, а як поле взаємодії, де культурна ідентичність формується через відбір, втрату й перекодування. У музичному контексті це може означати, що національні риси виявляються динамічними, відображаючи результати постійного діалогу між моделями спадкоємності та зовнішніми естетичними імпульсами.

Як зазначають Я. У. Еверетт та Ф. Лау, впливи музичних культур Східної Азії на західноєвропейську традицію розпочалися щонайменше від середини ХІХ століття й засвідчені в оперних і симфонічних творах провідних європейських композиторів. «Прагнення до “екзотичного” спонукало цілу плеяду авторів — зокрема Пуччіні, Сен-Санса, Саллівана, Холста та інших — використовувати західні апроксимації азійських мелодій у своїх оперних і симфонічних творах ... Новосвітні уявлення про Орієнт пронизували художню культуру паризького *fin de siècle*, забарвлену романтичним ідеалом і захопленням невідомим» [110, с. 2].

Симптоматично, що у процесі входження східної музики у композиторський академічний простір виділяються, на думку Я. У. Еверетт та Ф. Лау, американські композитори 1930-х років — Генрі Кауелл, Гаррі Партч, Лу Гаррісон та Джон Кейдж, «які розглядали азійські й інші позаєвропейські традиції як джерело розширення композиторського мислення» [там само]. Так, Кауелл, «уже на початку 1930-х років окреслював власні міжкультурні запозичення не як імітацію “примітивної” музики, а як спробу актуалізувати універсальні звукові матеріали задля формування нової музики, співзвучної духові ХХ століття» [там само].

Спираючись на позицію Кетрін Камерон, Я. У. Еверетт та Ф. Лау вказують, що звернення американських експерименталістів до неєвропейських музичних традицій стало формою символічного соціального протесту, спрямованого проти гегемонії європейської музичної культури. У цьому контексті рецепція «іншого» постає не стільки естетичним вибором, скільки

свідомою ідеологічною позицією, що проблематизує домінантні культурні ієрархії. Представники авангардного руху повоєнного періоду, переживаючи відчуження від модерної американської культури, дедалі активніше зверталися до філософських систем Японії та Китаю як до альтернативних моделей соціального й художнього мислення. Східна філософія в такій оптиці функціонувала як джерело нових ціннісних орієнтирів, здатних компенсувати кризу ідентичності та сенсу, характерну для західного модерністського проєкту середини ХХ століття.

Стрімке зростання, буквально бум, зацікавленості до неєвропейських культур підсилювалося міжнародними навчальними програмами, соціально-культурними проєктами тощо. «До останньої чверті ХХ століття, — вказують Я. У. Еверетт та Ф. Лау, — всі типи кроскультурних злиттів у сферах популярної, класичної та сучасної музики наситили комерційний музичний простір ... Репертуар, який поєднує азійські та західні музичні практики й традиції, був зручним чином означений критиками й дослідниками як “East-meets-West”, “East–West Confection”, “Asian explosion” тощо» [110, с. 4].

У свою чергу в Китаї у ХХ столітті відбувався рух назустріч, що позначилося у тому, що на державному рівні відбулася легітимізація західної академічної музики як «маркеру статусу» [110, с. 8], що йшло паралельно з адаптацією та прийняттям західного способу життя. «Запровадження західних симфонічних оркестрів в Азії спричинило формування нового типу елітарності та відчуття привілейованості серед професійних музикантів. По всій Азії почали виникати музичні консерваторії, які встановлювали стандарти досконалості та технічної майстерності у сфері західної класичної музики. Східноазійські суспільства поступово ототожнили західну класичну або популярну музику з самим поняттям “музика” ... Східноазійські музиканти змагалися між собою в прагненні до міжнародної кар’єри, оскільки успіх за кордоном підвищував їхній соціальний статус на батьківщині» [110, с. 8].

Інтенсивність взаємодії східних та західних мистецьких контактів не зменшується й понині. Я. У. Еверетт та Ф. Лау припускають, що «новітні

тенденції “гібридизації” традиційних мистецьких форм відображають спробу відновити зв’язок молодших поколінь східноазійських суспільств із культурною спадщиною, яка поступово втрачається» [110, с. 9]. У цьому сенсі гібридні художні моделі функціонують як механізми актуалізації традиції, адаптуючи її семантичні ядра до змінених соціокультурних запитів і медіальних форматів сучасності. Така стратегія дозволяє не лише зберегти культурну пам’ять, а й переосмислити її як динамічний ресурс ідентичності, здатний до подальшої еволюції.

На підставі аналізу репертуару, створеного в період між 1945 і 1998 роками, Я. У. Еверетт та Ф. Лау формують таксономію «кросоверних» композицій, що ґрунтується на способах досягнення музичного синтезу. Загалом виокремлюються три узагальнені критерії — *трансфер*, *синкретизм* і *синтез*, — у межах яких окреслено сім типологічних категорій. Перші з них репрезентують різні форми перенесення або апропріації східноазійських естетичних, формальних чи філософських ресурсів у переважно західний композиційний контекст — від прямого цитування й колажу до використання формальних систем без стилістичної імітації. Наступні категорії пов’язані з процедурним поєднанням музичних ресурсів, зокрема через темброві, ладові або інструментальні зіставлення, що продукують взаємодію між культурно різнорідними шарами музичної тканини. Найвищий рівень міжкультурної інтеграції репрезентує категорія синтезу, у межах якої азійські музичні системи й звукові характеристики зазнають глибинної трансформації та постають як органічна складова нової західної ідіоми. У таких творах культурні ресурси взаємопроникнені настільки, що втрачають ознаки відокремлених запозичень, породжуючи семантично амбівалентні музичні знаки, які чинять опір однозначному прочитанню. Саме ця стадія дозволяє виявити «власне» композиторське висловлювання після усунення всього запозиченого, засвідчуючи перехід від поверхневої апропріації до повноцінного кроскультурного мислення.

Ральф П. Локк [151] обирає трохи інакший ракурс дослідження міжкультурної взаємодії, фокусуючись на понятті екзотицизму. Це слово «етимологічно пов'язане з місцями або просторами, що перебувають “поза” певною точкою відліку, яка вважається нормативною, найчастіше — позицією самого спостерігача. Як і багато інших “-ізмів” (ідеалізм, романтизм), екзотизм може мати широкий обсяг значень і відносно абстрактний характер: він постає як ідеологія, різнорідна сукупність установок і упереджень, інтелектуальна тенденція» [151, с. 479]. За аргументацією дослідника, парадигма екзотичного стилю не зводиться до суми «чужих» стилів, а постає як багатоканальний процес репрезентації Іншого в межах повного драматургійного та рецептивного контексту. Якщо вузька парадигма екзотичного стилю фіксує інакшість передусім на рівні ладо-гармонічних чи фактурних маркерів (пентатоніка, *alla turca*, збільшена секунда тощо), то запропонована автором модель «усієї музичної тканини в її цілісному контексті» («*all the music in full context*» або «*Full-Context Paradigm*», [151, с. 483]) демонструє, що екзотизація активується через взаємодію музичного тексту з вербальними, візуальними, постановочними та парамузичними кодами, а також через слухацькі очікування, історичну пам'ять і сценічну конкретизацію. Відтак, навіть «нормативний» з точки зору європейської стилістики матеріал може функціонувати як носій екзотичного смислу за умови відповідного контексту.

Термін, який пропонує на основі цього дослідник, підсумовує його науковий пошук: «Музичний екзотизм — це процес викликання в музиці або за її допомогою — незалежно від того, чи звучить вона “екзотично”, чи ні — місця, народу або соціального середовища, яке не є цілковито уявним і яке істотно відрізняється від “домашньої” країни чи культури за установками, звичаями та моральними нормами. Точніше, це процес актуалізації місця (народу, соціального середовища), яке сприймається як відмінне від “домашнього” тими, хто створює та сприймає екзотистський культурний продукт» [151, с. 483–484]).

Отже, з методологічної точки зору доречно перейти від «інвентаризації» локальних знаків до аналізу механізмів розмежування, де музика розглядається

як результат сценічного дискурсу в сукупності з лібрето, сценографією, постановочними рішеннями та рецепцією. Необхідним є також розрізнення екзотизму і транскультурації (їхніх зон перетину й автономії), оскільки присутність міжкультурного обміну не гарантує екзотичної репрезентації, так само як і відсутність стилістичних інакшостей не скасовує екзотизму. Узагальнюючи, запропонована Локком парадигма не заперечує аналітичної цінності стильових екзотизмів, проте інтегрує їх у ширший репрезентаційний горизонт, у якому конструювання Іншого відбувається на перетині музичного, вербального й візуального.

В продовження проблеми екзотизму зазначимо, що одним із проблемних питань сучасного музикознавства є визначення поняття «китайськості» в музиці та її критеріїв. У межах сучасних синологічних студій музика постає не просто мистецькою практикою, а полем сил, де виборюються й перетлумачуються режими китайськості, причому сам західний термін *Chineseness* функціонує як відкритий маркер, що постійно переозначається в русі між материком, Тайванем, Гонконгом та діаспорними середовищами (Анг Єнь [70], Ван Ген-у [200]). Основою для цього розуміння є погляд переважно східних вчених на процеси втілення звукових формул, композиційних стратегій та смислів у конкретних творах. Вони враховують не тільки творчі параметри, а й політичні режими та соціально-культурні ситуації, коли ринок виявляється не менш важливим, ніж жанрові ознаки.

Стаття Аллена Чуна з провокативною назвою «До бісу китайськість: про неоднозначності етнічності як культури та ідентичності» ([104]) пропонує принциповий зсув уявлення про «китайськість» із сутнісної ознаки на процесуальну якість. Автор наполягає, що те, що ми називаємо «китайською культурою», постає не як природна даність, а як ефект інституційних та політичних означувань, через які етнічність підмінюється культурою, а культура – ідентичністю. «Дещо під назвою “Китай”, безумовно, існує, — пише дослідник, — але, що важливіше, існує безліч виразів для позначення різних аспектів Китаю та китайськості» ([104, с. 111]). Отже, ідентичність – це не що ми є, а як і для чого

ми себе окреслюємо у конкретних полях сили та смислу. Це – не субстанція, а стратегія самоназивання. Вочевидь, питання, розглянуте А. Чуном, лише підсилює тезу про множинність «китайськостей».

Розглядаючи феномен діаспори, А. Чун зазначає: «Китайська діаспора, або те, що в літературі зазвичай називають “закордонними китайцями” (overseas Chinese), представляє альтернативу синоцентричному погляду на речі, проте необхідно розуміти, як етнічність була сформована та розгорнута як ідентичність. Термін «закордонні китайці» (хуа-цяо, hua-ch'iao) — це сучасна фраза, що позначає етнічних китайців, які проживають за межами національних кордонів Китаю. Китайці за кордоном, які використовують цей термін для самохарактеристики (зазвичай у спілкуванні з китайцями на батьківщині або з іноземцями), по суті, ідентифікують себе як етнічних китайців, що мешкають за межами країни» [104, с. 124].

Трансформація китайських мігрантів у статус хуа-цяо, на думку А. Чуна, постає як механізм екстериторіального поширення китайського націоналізму, спрямованого на консолідацію ідентичності поза межами держави. Йдеться про цілеспрямовану переконфігурацію розпорошених родинно-діалектних спільнот у нову «уявну спільноту», інтегровану через нормативну мандаринську мову та канонізовані уявлення про китайську цивілізацію. Для частини діаспори, що зберігала сталі культурні й емоційні зв'язки з батьківщиною, така модель ідентичності функціонувала як пролонгація китайськості; натомість для асимільованих або культурно гібридизованих спільнот вона ставала джерелом дистанціювання й відчуження.

У пізнішому дискурсивному зсуві сформувався концепт «культурного Китаю», як наднаціональна рамка осмислення китайської ідентичності. Хоча теоретично «культурний Китай» охоплює три взаємопов'язані культурні універсами — суспільства з домінуванням етнічних китайців, закордонні китайські громади та глобальну спільноту інтелектуалів, зацікавлених китайською цивілізацією, — на практиці ця модель тяжіє до уніфікованого простору, що редукує внутрішню множинність ідентифікацій.

Висновок А. Чуна безкомпромісний: «китайськість» як унітарний знаменник – аналітично безплідна; продуктивніше мислити множинні контексти вживання ідентичності, а не шукати «справжню» сутність. Якщо перевести ці висновки у музикознавчий простір, то «китайськість» у музиці слід розуміти не як набір стилістичних ознак, а як умовну дискурсивну площину, що допускає певні принципи музикування й способи слухання. Водночас необхідно розрізняти інституційний рівень, композиторські та виконавські стратегії і рецепцію, простежуючи, як саме ці компоненти роблять конкретне звучання «китайським» у культурній уяві. Такий підхід дозволяє аналітично фіксувати механізми означування: хто, де й навіщо називає певний звук «китайським», які інституції це підсилюють, які медіа це ретранслюють і як композитори це проявляють. Інакше кажучи, «китайськість» у музичному полі – це рухома стратегія, що потребує постійного пояснення.

Спираючись на провокативну, проте евристично продуктивну тезу **Хуан Цюаньфена [127]**, слід визнати: у строгому сенсі «китайської музики» як єдиної субстанції не існує. Подібно до ярлика *world music*, що історично означував радше решту поза західним каноном, термін «китайська» агрегує багато розірваних історично й соціально практик, об'єднаних скоріше модерною націєтворчою практикою, ніж спільною естетикою чи технікою. Водночас саме ця уніфікаційна логіка, зазначає Хуан Цюаньфен, ввела відбір і редагування регіональних інтонацій та фактур у навчальних збірниках, поступово згладжуючи локальні відмінності. Паралельно поширилася практика представлення музики етнічних меншин як зручного джерела тем і образів: численні обробки їхнього фольклору, включені в концертний репертуар, часто закріплювали нерівні відносини між центром і периферією, коли «інше» використовувалося переважно як декоративний матеріал. «Сьогодні є очевидним, — пише Хуан Цюаньфен, — що будь-яка культура формується через нестабільні контакти й зіткнення. Значна частина сучасних “китайських” інструментів має позакитайське походження До того ж більшість таких інструментів не є унікально китайськими» [127, с. 4].

М. Саффл [190] у своєму підсумковому постскрипті до видання «Chinese Music in the World» узагальнює, що будь-яка розмова про китайсько-західні музичні взаємодії неминуче відбувається в полі напруги між подібністю, гібридністю та відмінністю. Насамперед, за М. Саффлом, бінарна опозиція «Схід–Захід» є не лише методологічно некоректною, а й емпірично хибною: гібридні форми можуть зближувати культурні коди, однак не усувають розбіжності. Водночас, спираючись на Мартіна Стокса, М. Саффл розрізняє верхньорівневі (top-down) та нижньорівневі (bottom-up) перспективи глобальних процесів. Відтоді верхній шар дедалі частіше локалізується в конкретних інституційних контекстах, другий наголошує, що «локальність» є продуктом взаємодії багатьох складових. Кінець XIX – початок XX століть «вирізнявся такими рисами, як “панорама, фетиш і спектакль” у ставленні до “колонізованого Іншого” ... Натомість кінець XX століття (а ймовірно, і початок XXI) і надалі позначений “зростаючою тенденцією до презентаційності та мімезису”, ... сучасні митці та їхня публіка шукають “реальної присутності” Іншого, а не репрезентованої абстракції» [190, с. 285]. Однак, як зауважує М. Саффл, китайська музика в західних постановках рідко отримує можливість представляти себе у первинному вигляді.

Принциповою є й методологічна примітка М. Саффла з опорою на Томаса Туріно: дискурс глобалізації сам по собі є гегемонним і завеликою мірою нормалізує капіталістичну експансію. Глобальність як всеохопність ще не досягнута, адже не все і не всюди впливає на всіх, тож державні системи можуть бути глобальними, однак національні утворення зберігають власну специфіку. Висновки, до яких послідовно підводить М. Саффл, виявляються важливими для подальших музикознавчих студій: Китай, Європа й Північна Америка дедалі щільніше переплетені, проте не взаємозамінні; відмова від дихотомії не заперечує реальності відмінностей; стереотипи неприйнятні, хоча й фіксують існування різниці; кожен розглянутий феномен є продуктом конкретного часу, місця й простору.

Звичайно, що найбільш продуктивною у творчому плані стала музика китайських композиторів останньої чверті ХХ століття, що була окреслена терміном «нова» і саме з нею пов'язано більшість музикознавчих дискусій.

Узагальнюючи ідеї інтерв'ю з професором **Гун Нілі** [108] (Gong Nili), записаного Бей Пен (Bei Peng) у 2013 році, слід підкреслити: у традиційній китайській культурі музика не є «однією з» мистецьких практик, а виступає засадничим культурним феноменом — моделлю єдності людини й космосу, «серця-розуму» (xin) і природних звучань. Вона мислиться як зв'язок Природи, Людини й Соціуму та як найвищий вираз життя у конфуціанській, даоській і буддійській парадигмах. Ключовим естетичним інваріантом постає лінійність (у широкому міжмедійно-культурному сенсі): мелодична монолінія, що ґрунтується не на західній вертикальній гармонії, а на безперервному природно-плинному, ритмічно виваженому, темброво насиченому й споглядальному мелодичному русі.

Історичний зріз окреслюється як послідовність модернізаційних зламів: від кінця ХІХ століття через імпорту західних освітніх моделей до свідомого конструювання «нової китайської музики» та згодом — Культурної революції, що суттєво переформатували традиційне уявлення про гармонію й естетику. Відтак композитори системно поєднують китайську мелодику з західною гармонічною та оркестрово-інструментальною логікою. Перспектива, окреслена професором Гун Нілі, принципово мультицентрична: зберігаючи власну культурну основу, китайська музика одночасно засвоюватиме сучасну теорію й композиційні техніки, а нове покоління митців — розширюватиме міжнародне звукове поле без втрати ідентичності.

Масштабна праця **Лю Цзінчжи** [101] «A Critical History of New Music in China» системно простежує становлення «нової музики» як творчості китайських композиторів, що послуговуються європейськими техніками та ідіомами; при цьому сам термін у материковому дискурсі часто розводиться із «сучасною/модерною» музикою або звужується до «пост-культурно-революційної» генерації 1970–1980-х років.

Лю Цзиньчжи чітко окреслює, що під «новою музикою» (xinyinyue) потрібно розуміти історико-музикологічний пласт китайської творчості ХХ століття, сформований під впливом європейських технік композиції, форм і інструментарію. «Найсуттєвіші відмінності між Новою музикою та спорідненими з нею жанрами — такими, як релігійна, придворна й народна музика, — виявляються у сфері музичної мови та способів художнього висловлення. Нова музика наслідує мелодичні структури, горизонтальні (контрапунктичні) й вертикальні (гармонічні) фактури, а також музичні форми європейської (передусім центральноєвропейської) традиції; крім того, вона відтворює принципи побудови інструментів, організацію оркестрів тощо. Навіть побіжне зіставлення ранніх зразків Нової музики з традиційною китайською оперою (xiqu) наочно засвідчує глибину й масштаб відмінностей між цими музичними системами» [101, с. 12]. Дослідник наполягає на терміні «нова», бо з перспективи багатомісячної китайської музичної культури поява «європеїзованої» композиції була безпрецедентною за мовою, записом, практиками виконання й критеріями естетичної оцінки. Отже, «нова музика» коректніша за розпливчасті «сучасна» чи «модерна». Відштовхуючись від полеміки 1930–1940-х щодо співвідношення «нового» й «традиції», Лю Цзиньчжи критикує судження про «відсталість» китайської музики та потребу її підтягування до західних стандартів. Натомість продуктивною визнається модель спадкоємності та критичного засвоєння європейської спадщини.

Теоретичний фундамент нової музики Лю Цзиньчжи бачить у європейській системі композиції XVIII–XX століть, до елементів якої відноситься мажоро-мінорна тональність, акордика, контрапункт як основа поліфонії, сонатна форма, рондо, згодом атональність, політональність і дванадцятизвучкова техніка, інструментальні традиції, оркестрова організація та нотографія, що різко контрастують із практиками сицью/ціпаю, імпровізаційністю й виконавською свободою (yinqiang) у традиційній опері (xiqu). У низці ранніх зразків «подвійне кодування» – китайська мелодика у європейській формі – проявляється особливо виразно.

Лю Цзиньчжи також простежує хвилю «суцільної вестернізації» 1920–1930-х років, її пролонгацію до 1980-х і якісну зміну з появою «нової хвилі» у творчості Тан Дуна, Чень Ї, Цюй Сяосуна, Є Сяогана, Го Веньцзина та інших композиторів, які здійснили «власний великий стрибок» – від романтичної мови до новітніх технік і нових тембрів, у тому числі завдяки модернізації звучання китайських інструментів.

Принципово важливою для Лю Цзиньчжи є критика офіційної материкової історіографії, де європеїзована «нова музика» підміняє всю китайську музичну культуру, а партійний наратив замінює національний. З цим пов'язана й гіпертрофія прагматичних (політичних) функцій мистецтва, що, на його думку, не продукує художньо стійких результатів.

На рівні інституцій Лю Цзиньчжи пояснює структурні перекоси наслідком радикальної зміни освітньої системи після 1927 року: домінування європейських навчальних моделей, перевага виконавства над теоретичними студіями, ресурсні й кадрові асиметрії на користь західного репертуару. Вихід, який пропонує дослідник, — систематизація власне китайської музичної теорії (інструменти, нотація, виконання) як повноцінного дискурсу, що дозволить відновити баланс.

Окремо автор оцінює дослідницькі ландшафти: материк має потужну джерельну базу й кадри, але стикається з обмеженнями свободи висловлювань, мовними бар'єрами та браком доступу до міжнародних ресурсів. Тайвань і Гонконг мають більше академічної свободи й ресурсів, проте меншу обізнаність у материкових процесах. Ідеал — продуктивна кооперація трьох центрів із взаємним зняттям упереджень. Підсумовуючи, Лю Цзиньчжи трактує «нову музику» як каталізатор модернізації китайської музичної культури, але не як її заміник: предмет «нової музики» має бути міждисциплінарним, а завдання дослідника — уточнювати поняття, нормалізувати мову опису та вибудовувати міцні теоретичні й методологічні підвалини для подальшого розвитку.

Розмірковуючи над поняттям «китайський стиль», Лю Цзиньчжи пропонує неконструктивістське, але історично чутливе його розуміння: це не есенція й не

сума національних ознак, а результат тривалої історії засвоєння, взаємовпливів і селекції в межах китайської музичної культури [101, с. 640]. Автор наголошує, що «китайськість» формується з параметрів мови, темброво-барвових рішень, структур і форм, причому її відмінність від європейської традиції полягає не стільки в красі звуку чи лінії, скільки у пріоритеті ідейності й філософської наснаженості музичного висловлювання. Застосовуючи цю ідею до нової музики ХХ століття, Лю Цзиньчжи показує парадокс: низка творів із очевидною поверхневою «китайськістю» внутрішньо побудовані на європейських засобах гармонії, контрапункту, формотворення та фактури; отже, «китайський стиль» тут часто є упаковкою для імпортованих технік. Відтак наявність «китайського стилю» не може бути самодостатнім критерієм оцінки: естетична цінність твору визначається мотивацією, виразовим потенціалом і індивідуальною якістю композиторського вислову.

Полемізуючи з комплексом нав'язливої «китайськості» (на який звертав увагу Хсю Цзанхуей) та гаслом «будь-яка музика китайця — уже китайська» (Домінг Лам), Лю Цзиньчжи трактує наголос на стилістичному маркуванні як історично зумовлену реакцію на травму принижень і колоніальних вторгнень, аналогічну європейським пошукам національної опери у відповідь на домінування італійської сцени. «Китайський стиль, — пише дослідник, — не виникає з підкреслення «китайськості» і не зводиться до механічного нагромадження народнопісенних мелодій чи звукорядів і ладів, притаманних Китаю. Його потрібно вибудовувати через постійну творчу практику — це праця на покоління. Водночас не обов'язково, що музика, написана китайцями, автоматично має китайський стиль. Визначальним є те, чи виховувався композитор із “китайською кров’ю” у середовищі китайської культури і чи був нею живлений. Якщо ні, то самого походження недостатньо, аби писати музику в китайському стилі» [101, с. 621]. Принциповий висновок: «китайський стиль» не виникає від механічного нагромадження фольклорних тем чи використання пентатоніки і не гарантується самим етнічним походженням автора; він є довготривалим результатом творчої практики та культурної соціалізації.

У перспективі, коли з'являється плеяда майстрів масштабу європейського канону, питання «китайськості» відступає перед проблемою індивідуального стилю. Національний присмак у Стравінського чи Шостаковича, підкреслює Лю, постає як побічний ефект глибинної культурної формації, а не як програмна декларація. Отже, для сучасної аналітики доцільно змістити фокус із пошуку демонстративних китайських рис на дослідження механізмів інтернаціоналізації традицій і способів, у які композитори переосмислюють європейські техніки з позицій власної культурної компетенції.

Лю Цзінчжи окремо виділяє творчість закордонних китайських композиторів (з англ. «overseas composers» [101, с. 643]) «нової хвилі» — Чень Цігана, Чень Ї та Тан Дуна, що, на його думку, демонструють модель транскультурної мобільності, у якій професійна підготовка, отримана в Центральній консерваторії музики (Пекін), поєднується з подальшим засвоєнням західних інституційних норм і практик. Репрезентативним є кейс китайсько-французького композитора Чень Цігана: його твір «Dielianhua» (2001) критика відзначає як взірць тонкої інтермодальної інтеграції — вокальної манери цзинцзюй (qingyu) Пекінської опери та тембрів піпа/гучжена — у сучасну оркестрову тканину. Водночас наголошується на балансі ремісничої віртуозності та актуальної стилістики без скочування до холодного авангарду чи вульгаризованої етніки. Обсяг і географія виконань творів цих композиторів (а це — провідні оркестри всього світу), на думку Лю Цзінчжи, засвідчують високий рівень визнаності та підтверджує стратегію свідомої бінарності засобів виразності та смислового навантаження, що однаково є актуальними як для Заходу, так і Сходу.

Позиція Лю Цзінчжи не є одиничною. На думку **Бай Чжао [74]** (Bai Zhao), китайська сучасна музика «нової хвилі» — це явище гібридної естетики, у якому техніки західної музики ХХ – ХХІ століття поєднуються з традиційними китайськими елементами, утворюючи якісно нову «третю культуру» (формула $1+1=3$), а не просту суму запозичень. Її витoki локалізуються на початку 1980-х років, одразу після завершення Культурної революції (1976), у поколінні

композиторів доби Тан Дуна, коли відкритість до зовнішніх впливів збіглася з інтенсивним засвоєнням сучасних композиційних мов.

Згідно з узагальненням автора, механізми цього синтезу були багатоканальними. Дослідник виділяє:

- педагогічну лінію — навчання у західних митців (наприклад, О. Гер) або в китайських наставників із східно-європейською школою (Тан Сяолін/Тан Хіаолін, Ду Мінсін/Du Mingxin, Чжу Цзянь'єр/Zhu Jianer);

- репертуарно-інституційну — активне введення до обігу західних творів і швидке перетворення перших випускників на викладачів;

- мобільність — стипендії та виїзди за кордон для опанування технік, відсутніх у тодішньому китайському академічному середовищі;

- медіально-технологічну — вплив масмедіа й нових технологій, що забезпечили безперервний доступ до глобального культурного поля навіть для тих, хто залишався в межах власного культурного простору.

Особливо вагомими виявляються канали обміну з Францією та Північною Америкою, чия художня сцена та мережі контактів посилили акультураційний ефект і сприяли формуванню нової ідентичності китайської композиторської модерності. Таким чином, китайська «нова хвиля» постає як результат системної інтеркультурної взаємодії, де взаємопроникнення естетик породжує самостійну культурну якість.

Чень Ївень [219] у своїй ґрунтовній розвідці також переконливо показує, що китайська «нова хвиля» 1980-х років постала не лише як сукупність технічних інновацій, а як подвійний концептуальний зсув: по-перше, до «езотеричного письма» (або «прихованого») в композиції (隱微寫作) [219, с. 97], яке дозволяє одночасно публічно й приховано артикулювати «правду» без прямого зіткнення з політичним контролем; по-друге, до теорії «чжи-ін» (知音) [там само] — уявного «ідеального слухача», здатного декодувати приховані смисли, — що трансформує саму відповідальність композитора: не обслуговувати маси, а вести аудиторію і фактично її формувати. З методологічного погляду ці настанови заперечують доктрину «масовості»

мистецтва, усталену в офіційній китайській естетиці, і повертають композиторів суб'єктність як умову творчого висловлювання. Видається показовим, що окреслена естетика з'являється в момент інституційного прориву: після відновлення гаокао і приходу до Центральної консерваторії в Пекіні викладачів сучасної музики, а також під впливом ідеологем «чотирьох модернізацій», яка легітимувала прискорене запозичення західних мов композиції. Відтак — і це принципово — різні європейські «-ізми» (від неокласицизму до постмодерної полістилістики) увійшли до китайського простору синхронно, що спростило монополію тональної норми й розкрило можливість взаємодії з традиційними пластами музики.

На рівні композиційної матерії Чень Ївень демонструє, як формальні новації працюють в якості носіїв значення. Ладогармонічна сфера: «китаїзований серіалізм» Ло Чжунжуна із п'ятизвукowymi дванадцятитоновими рядами за формулами $(5+1)+(5+1)=12$ та $(5+5)+(5-3)=12$, побудованими на осях малої секунди/тритону та моделюванні ротацій «гун-дяо»; полі-/алотональні нашарування та квартово-квінтові комплекси (на кшталт «Мрії про небо» Ван Лісяня) зміщують акценти від функційнальності до спектрально-інтервальної логіки. В зоні ритму – це дзеркальні сумарні метромодулі юхеба в «Токаті» Ло Чжунжуна, матриці Фібоначчі в «Арабесках», розгорнуті моделі чандан (changdan) корейської меншини у циклі Квон Кілхо; у «Су» Чжоу Луна вільна «цигу»-ритміка гуциня співвідноситься з метрично дисциплінованою партією флейти через системи опорних мікроодиниць. В рамках тембру естетика «сонорної драматургії» набуває провідної ролі – від підходу Хе Сюньтянь (任意律/«довільна температура», мікротон, «дихальні» жести) до кластерів, глісандових полів і тембрових імітацій ударної фактури у струнних (Тан Дун «Вісім кольорів»); у Ван Сіліна перша частина Четвертої симфонії вибудовує афективну траєкторію «задухи/жаху» саме через темброво-текстурну логіку.

Поряд із цим, окреслюються й інші джерела гармонії — від «звукосум» (音集) із їхнім інтервальним «вмістом» і модельованими переходами (зокрема в зіставленнях із 64 гексаграмами «І Цзін») до паралельних квінтових текстур.

Ключовою, за спостереженням Чень Ївень, стає не цитата, а афект і атмосфера: «китайськість» постає як ритмо-темброва поетика, а не як упізнавана мелодика. Семіотичну рамку цього повороту автор окреслює через три взаємопов'язані оптики: Лео Штраус — «переслідування і мистецтво письма» як легітимація прихованого дискурсу в умовах ризику; Умберто Еко — «відкритий твір» як принцип множинності смислів і невизначеності; Ніклас Луман у поєднанні з герменевтичною тезою передрозуміння (Х.-Г. Гадамера) — як опис саморозгортання мистецької системи та коеволюції кодування/декодування.

Показовий кейс — Перша симфонія Чжу Цзянь'ера: гротескні перетворення «пісень бунтів» у поєднанні з «культово-ударними» тембрами кодують критику культурної революції; смисл зчитується лише слухачем, обізнаним і з джерелом, і з сучасною технікою. Звідси логічно випливає дилема, навколо якої сконцентровані публічні дискусії 1980-х: «китайський стиль» і «雅俗共賞» (букв. переклад, «єдність високого й популярного») [219, с. 120]. Чень Ївень наполягає: очікування впізнаваної мелодики на кшталт «лян чжу» вступають у конфлікт із новою стратегією «абстрактної китайськості», яку формулює Чень Ївень, — не як запозичення готових тем, а як екстракцію «юнвей» (букв. «післязвуччя смислу») і його переплавлення сучасними засобами. До того ж, зрозумілість історично змінна: те, що сьогодні «важке», завтра стає нормою; вимога негайної масовості є методологічно хибною і, по суті, закриває простір для оновлення коду.

Отже, підсумовуючи, «нова хвиля» у викладі Чень Ївень — це насамперед проект повернення авторської суб'єктності: через техніко-мовні інновації та езотеричне кодування композитори відмовляються від принципу «масовості», вибудовують нового адресата та формують «власне коло» слухачів.

Спираючись на аналітичну розвідку **Стівена М. Джонса** [194], «Клас-78» Центральної консерваторії в Пекіні постає не просто генераційною міткою, а точкою біфуркації, у якій відбулася радикальна перебудова китайської академічної музики після культурної травми 1966–1976 років. Символічний пролог цієї трансформації — ранкове оголошення про відновлення вступу, яке

почула скрипалька й композиторка Чжан Ліда на мосту через Їмінь, — фактично фіксує перехід від монофонії янгбансі до поліфонії пізнього модернізму. Кількісні параметри говорять самі за себе: понад 17 000 абітурієнтів, 322 зарахованих і безпрецедентні 32 (!) місця на композицію за первісного плану десяти – інституційний зсув, що важко переоцінити [194, с. 6].

Як слушно підкреслює С. Джонс, початковий напрямок навчання був суворо «класично-російським»: канон від Баха до Чайковського за винятком музики Дебюссі, Шостаковича та Стравінського. Втім, уже в 1977–1980 роках у консерваторії розгортається низка подій, які моделюють новий слуховий горизонт: візит Чжоу Веньчжуна з партитурами й записами сучасної американської музики; «слухові асамблеї» Чжуна Цзиліня, де поряд прозвучали Варез та Крамб; публікації з книги Ц. Когоутека у «Foreign Music Reference Materials», в яких розглядалися техніки композиції ХХ століття; нарешті, лекційний курс О. Гера (травень–червень 1980), який постулював ідею не імітувати стилі, а мислити проблемами і рішеннями.

Естетико-політична динаміка, за визначенням С. Джонса, також сприяла зрушенням у композиторській сфері. Уже наприкінці 1970-х — на початку 1980-х відбувається показове «переозвучення» ідеологічних рамок: перший 12-тоновий романс Луо Чжунжуна (1979), вибудований на «китайській» серії (пентатоніка + діатоніка), сигналізував про можливість серійності без розриву з тональністю; струнний квартет Тан Дуна «Feng Ya Song» (1982), відзначений у Дрездені, стає водночас точкою міжнародного визнання та мішенню кампанії проти «духовного забруднення» (1983–1984). Як слушно акцентує С. Джонс, дискусія точилася не лише навколо «звуку як такого», а довкола функції мистецтва — фактичний перегляд маоїстської доктрини «служіння народів» під тиском нових практик слухання та створення.

Нарешті, як зазначає С. Джонс, біографії «Класу-78», до якого увійшли Тан Дун, Чень Ї, Чжоу Лун, Го Веньцзін, Є Сяоган та інші, стали, метафорично кажучи, «модуляторами стилю»: від самоосвіти шляхом переписування класичних підручників по музичній теорії — до власних радикальних

мистецьких принципів і, далі, до діаспорального розселення. Таким чином, зовнішнє визнання (премії, замовлення, академічні посади), що поєднується з внутрішньою стабілізацією в межах Китаю, — двовекторність, яка, за влучним спостереженням Є Сяогана, лишається асиметричною: у Китаї досі бракує регулярного виконання сучасної китайської музики, тож потрібна синхронізація з міжнародною практикою.

Зрештою, С. Джонс, узагальнюючи історію «Класу-78», демонструє приклад швидкої модернізації через синергію педагогічної реформи, транскультурних зв'язків і локальної активності композиторів. Це стало стимулом для подальшого руху і показує, як техніко-естетичні інновації переписують соціокультурні взаємодії музики з публікою.

Водночас у статті **Ненсі Юньхва Рао** [181], навпаки, спростовується поширений на Заході міф про те, що китайсько-західний музичний синтез нібито «почався» з вступом композиторів «Класу-78» до консерваторій і їхнім виїздом до США/Європи. Як аргументовано показано авторкою, цей синтез має довгу генеалогію від пізньоцінської модернізації та шанхайських інституцій першої половини ХХ століття (Консерваторія 1927 р., Муніципальний оркестр) до семіколоніального культурного простору 1920–1940-х, де експерименти В. Френкеля й А. Авшаломова вплинули на Не Ера, Сянь Сінххая, Дін Шаньде тощо. Кульмінаційним, системно оформленим втіленням синтезу Рао вважає «зразкові опери» періоду Культурної революції: попри їх пропагандистський статус, вони були високопрофесійними колективними проєктами під кураторством Цзян Цін (дружини Мао Цзедуна) і Юй Хуїюна, що канонізували способи поєднання пекінської опери з європейською симфонічною практикою.

Визначальними факторами дослідниця вважає появу оркестрової моделі «змішаного складу» (західні струнні й духові + цзінху, цзінху'ерху, юецінь та розгорнутий набір ударних); перенесення усної традиції у письмовість через включення нотованих формул луогу цзінь; зсув ролі ударних як основи драматургії (луогу дянцзи як маркер ритмічної енергії і сценічного жесту); злиття типажних вокальних манер і запровадження європейських інтерлюдій,

лейтмотивів та функціональної гармонії. Особливо важливими для подальшої еволюції є ритмічні моделі цзіцзіфен («швидкий вітер») та цзіньда маньчан («швидкий супровід — повільний спів»), завдяки яким були введені двотемпові фактури й прискорення як семантично навантажені прийоми. За Ненсі Юньхва Рао, саме ця перкусійно-ритмічна матриця стала тривалим культурним імпринтом покоління пост-Культурної революції: у творах Чень Цігана (наприклад, «Yi, Poème lyrique»), Го Веньцзіна («The Wolf Village»), Чень Ї, а також у пізніших опусах Тана Дуна простежуються трансформовані луогу-патерни й двотемпові накладання, які формують унікальну темпоральність китайської нової музики (цей ефект відзначає і нідерландський композитор та «медіатор» культур Жоель Бонс).

Підсумовуючи, Рао пропонує перегляд наративу про раптову зустріч Сходу і Заходу: зразкова опера не лише закріпила синтез на рівні інструментарію та нотації, а й упровадила модель звуко-часової драматургії, де ударні — носій пам'яті та ідентичності.

Цікавим видається і погляд самих китайських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття на процес творчості та їхнє усвідомлення самості. Різницю підходів можна побачити у інтерв'ю, записаних у Парижі у вересні 1995 року й опублікованих у блозі *Classique d'aujourd'hui* (Б. Серру, 27.07.2018¹), в яких окреслюються три відмінні моделі «китайськості» як творчо-ідентифікаційної стратегії — три траєкторії, що по-різному моделюють взаємини традиції, та глобальної сцени. Показово, що китайський композитор Сюй Шуя (Xu Shuya) мислить «китайське» як інтонаційний палімпсест усередині європейських форматворчих матриць: походзячи з музичної родини і пройшовши крізь травматичний досвід Культурної революції (заборони, спалені архіви, «вигнання в село»), він відбудовує власну мову на стику кольору й тембру, з обережним, але принциповим упровадженням фольклорних мікроінтервалів у квартет і концерт та оперу, наче вшиваючи у класицистично-імпресіоністичну фактуру

¹ *Classique d'aujourd'hui*, blog d'actualité de la musique classique et contemporaine <https://brunoserrou.blogspot.com/2018/07/tan-dun-guo-wenjing-xu-shuya-trois.html>

зернистий пил автентичної мелізматика. Відтак «китайськість» тут — не декларативна, а акустично-ембріональна, така, що проступає крізь шар прелюдіно-колеристичної письмової манери й водночас тримається історико-інституційної рамки, зважаючи на міцну освіту. У підсумку маємо результат, який сам себе визначає: опери («*La neige en août*», «*In Memory of Taiping Lake*»), центр інформатики й мультимедіа в Пекіні, мова «тихої єдності» тембрів і пейзажних образів, де метрична пульсація та мікроінтервальні «тремтіння» становлять не ефект, а смисл звучання.

Натомість Го Веньцзін послідовно онтологізує «китайськість» як життєвий простір — не як стилістичний набір, а як середовище, у якому природа стає головним композиторським топосом. Він принципово лишається в Пекіні, дистанціюючись від ідеї еміграції заради кар'єри, і артикулює інший вектор: формально задіючи західні інструменти й жанри, композитор зберігає внутрішню монолінійність традиційної мелодики, звертаючись також і до справжніх китайських інструментів, що не еволюціонували, немовби консервуючи їхню темброву семантику як камертон локальної пам'яті. В наукових термінах — це модель іманентної «локальної модерності», де інституційні обмеження (брак колективів для сучасної музики, слабка система авторського права) не знімають, а радше загострюють естетичну настанову: самітницька зосередженість, внутрішній ландшафт Центрального Китаю, опера як жанровий «портал», паралельні практики у кіно — усе це вибудовує образ композитора, для якого «китайськість» є внутрішньою потребою, а не гаслом. Зрештою, у творчому результаті прочитується значущість мелодики: мелос — провідник сенсу, фактура — сплав тіней, а оркестрова палітра — загартований сплав місцевих і західних інструментів без втрати первісної інтонаційної тяглості.

Нарешті, Тан Дун радикально розводить категорії естетики й географії, формулюючи «китайськість» як мобільний вектор у полі персональної мови. У цьому горизонті — і це методологічно важливо — діалог культур не редукується до експорту або імпорту, а розгортається як експериментальна

лабораторія органічних інструментів (вода, папір, кераміка, камінь), електроніки, міжмовної опери та авангардної техніки, де «людське» й «природне» з'єднані в одну акустичну систему. Композитор усвідомлює, що писати можна будь-де, виконувати — не всюди, Нью-Йорк розуміється як відкрита міжнародна сцена, а Пекін є простором з обмеженнями для митця. Звідси — творчі наслідки: масштабні транслокальні проекти, композитор-диригент із глобальною мобільністю, а «китайськість» — радше глибинний регістр тембрової пам'яті, ніж зовнішній маркер стилю, відлуння у структурі звуку, вбудованого в сучасну музичну архітектоніку.

Отже, репрезентації «китайського» у творчості Сюй Шуя, Го Веньцзіна та Тан Дуна окреслюють різні моделі культурної ідентифікації в умовах транскультурної взаємодії. У композиційній практиці Сюй Шуя «китайськість» функціонує як інтонаційно-стилістичний маркер, імпліцитно інтегрований у західні жанрові та формоутворювальні структури через мікроінтонаційні й темброво-кolorистичні параметри. У Го Веньцзіна вона розуміється як онтологічно зумовлений локальний досвід, пов'язаний із природним середовищем, місцевими інструментальними практиками і камерністю художнього мислення. У Тан Дуна «китайське» постає як транслокальний принцип персонального звукового самовираження, зорієнтований на міжкультурний синтез і глобальний музичний простір.

Отже, китайська академічна музика XXI століття постає як самодостатній феномен із власним звучанням та стабільною інституційною структурою. Вона розгортається між двома траєкторіями самоідентифікації: з одного боку — композитори материка, які спираються на локальну пам'ять і «внутрішню» інтонаційну модель, накладаючи їх на західноєвропейські норми; з іншого — автори діаспори, що діють у глобальних мережах і підсилюють «китайськість» на рівні тембру, ритму та форми.

Діаспора, увійшовши у західні інституційні норми, воліє до імпліцитної китайськості — ритмо-тембрової та модальної; материк частіше культивує монолінійний мелос і локальну пам'ять, спираючись на зовнішні коди. Від

демонстративного маркування етнічних елементів поступово відбувається зсув до інтеграції, що веде до індивідуальних стилів без екзотизуючої обгортки.

Паралелі між різними траєкторіями очевидні: синхронний вхід багатьох європейських «-ізмів», реформа освіти, мобільність, стандартизація оркестрової практики, опора на великі форми і роль камерних жанрів як зони експерименту. Відмінності зумовлені асиметріями інституцій (ступінь свободи, ринки, культурні політики), різною видимістю фольклору та широтою міжкультурних взаємодій.

З огляду на актуальний стан музикознавчого дискурсу, у дослідженнях, присвячених творам китайських композиторів, послідовно окреслюються різні аналітичні площини — від жанрово-стильової (опера, симфонія, концерт, камерні й електроакустичні формати) та інституційно-історіографічної до темброво-інтонаційної і технологічної. Водночас, що принципово, у кожній із таких робіт так чи інакше постає питання співвіднесеності цієї музики з «східним» і/або «західним» музичним кодом. Саме ця бінарність (нерідко переосмислена як спектр або мережа зв'язків) визначає аналітичну площину сучасних наукових студій, структурує опис жанрових пріоритетів і слугує каркасом для інтерпретації авторських стратегій у глобалізованому звуковому полі.

Узагальнюючи висновки ряду дисертаційних досліджень та наукових статей, можна стверджувати: сучасна китайська академічна музика функціонує як гібридна система, в якій національна інтонаційність, темброві проєкції традиційних інструментів і західна формальна логіка взаємно коригують одна одну, причому в кожному з жанрів це виявляється з відповідними відмінностями.

Так, в дисертації **Лю Цзюньї** [36] розглядається китайська фортепіанна музика, що позиціонується простором взаємодії глобалізації та глокалізації, де локальна традиція входить у діалог із західними техніками й формами, формуючи гібридні стилі без втрати культурного ядра. В історичній перспективі — від Опіумних воєн і кризи ідентичності до Культурної революції та етапу реформ — фіксується зсув від ритуально-нормативної функції музики до

індивідуального висловлювання. Фортепіано стає медіатором національного образу в глобальному звуковому полі. Відповідно, напруга між гомогенізацією й диференціацією долається через глокальні стратегії — китайський матеріал + західна функція. Запозичені композиційні засоби адаптуються до місцевих норм, зберігаючи відмінності регіональних практик. При цьому підкреслюється ризик втрати автентики та необхідність рівноваги між інновацією та спадкоємністю.

Концепт «музичного образу країни», за словами дослідника, виводить фортепіанну творчість у площину репрезентації цінностей і національної ідентичності: саме тут бінарність «своє–чуже» перетворюється на продуктивний синтез. Філософські підвалини такого синтезу зчитуються як міст між антично-європейською ідеєю космічної гармонії, німецькою традицією мови емоцій і конфуціанською етикою гармонії. Це забезпечує впізнаваність духовної аксіоматики в нових звукових контекстах.

У стилістичному розрізі Лю Цзюньї простежує ключові фази XX–XXI століть, де поєднання пентатоніки, орнаментики, інтонаційних моделей і західних форм/фактур засвідчує поступове вкорінення гібридної стильової парадигми. Показові приклади — від ранніх «китайських» п'єс із пентатонічною основою до сучасних циклів, що переосмислюють фольклор і поезію, інтегруючи їх у модерні композиційні рамки. Водночас спостерігається збереження імпровізаційної логіки, що надає музиці місцевого звучання.

Зрештою, фортепіанний репертуар позиціонується Лю Цзюньї як динамічна система: він одночасно акцентує унікальність і демонструє адаптивність до світових трендів. Взаємодія стилів відбувається на багатьох рівнях — від інтонаційної пам'яті до формотворення й фактури — і підтримується взаємним обміном між китайськими та світовими композиторськими школами. Отже, аналіз фортепіанної музики як індикатора глобальних і глокальних процесів дозволяє концептуалізувати баланс інновації й традиції та пояснити, як національна ідентичність артикулюється, охороняється й оновлюється в глобальному культурному просторі XXI століття.

В дисертації **Янь Чжихао** [66] також увага фокусується на фортепіанній творчості китайських композиторів кінця ХХ — початку ХХІ століття, яку автор представляє цілісним дискурсом на перетині автохтонної інтонаційної матриці та західноєвропейської формотворчої логіки. За таких умов жанри обробки, аранжування, транскрипції виконують, по суті, адаптаційно-комунікативну місію: вводять фортепіано в національний культурний континуум, одночасно зберігаючи генетичний код монодичної пісенності, пентатонічного забарвлення та 12-тонової системи люй, і водночас відкривають простір для нових способів тематизації та фактурної організації матеріалу. У цьому сенсі історична перспектива, розгорнута від перших аранжувань 1910–1930-х років до етапу постреволюційної модернізації, прочитується як послідовність хвиль інтеркультурного перекодування, де фольклорні концептосфери (міфологія, обрядовість, пейзажна образність) не просто постачають тематичний ресурс, а детермінують саму структурну модель твору.

Методологічно показово, що жанрово-стильовий аналіз у праці Янь Чжихао узгоджений з культурологічним і системним підходами: взаємодія «Схід–Захід» не редукується до запозичень, а осмислюється як полілог інтонаційних систем, де романтична й імпресіоністична естетики (гармонічна палітра, текстурна колористика, авторські ремарки) виступають не маскою, а інструментом розкриття національної семантики. Провідним композиторсько-виконавським методом у цьому полі закономірно постає темброва імітація національних інструментів (цзинху, ерху, сона, піпа, гуцинь, гучжень, перкусійні комплекси) засобами фортепіано — як стратегія націоналізації західного тембру, що одночасно підсилює комунікативність і створює множинність інтерпретаційних прочитань.

У статті **Джона Вінзенбурга** [204] розглядаються особливості концертного жанру у творчості китайських композиторів. Узагальнюючи основні тези роботи зауважимо, що концерт для китайського солюючого інструмента і західного оркестру сформувався як самостійний жанр, де тембр виконує не декоративну, а структуро-утворювальну й семантичну роль.

Спираючись на адорнівську діалектику «інсайдер/аутсайдер», Дж. Вінзенбург показує, що «новизна» тембру віддзеркалює культурну напругу: зовнішні китайські звуки, входячи до західної концертної форми («ф'южн-концертів»), закріплюються й водночас переозначають баланс сил. «Обговорення Адорно проблем тембру та структури легко проєктуються на ключові аспекти культури *fin de siècle* (і водночас постають їх критикою), зокрема на уявлення про те, що колись “чисте” й цілісне суспільство опинилося під загрозою через вторгнення зловісних, підозрілих культурних “чужинців”» [204, с. 187–188], — пише дослідник. Емпірично це підтверджує стрімке зростання репертуару з кінця ХХ століття (понад 400 творів): розширення інструментарію (шен, ерху, піпа, гучжен), посилення ролі китайських ударних та електроакустичні впливи.

Дж. Вінзенбург водночас фіксує техніко-акустичні обмеження «аутсайдерів»: ерху потребує підзвучування й породжує просторово-аудіальну дисоціацію, піпа з її перкусивно-металевою атакою вимагає спеціальних балансних рішень. У соціокультурній проєкції тембр стає інструментом політики репрезентації: від екзотизму до нормалізації й культурної дипломатії (фестивальні формати, державні ритуали), де китайські ідіофони, духові та щипкові функціонують як маркери ідентичності. Висновок Дж. Вінзенбурга принциповий: ідея тембрового поєднання залишається проблемною — частина комбінацій принципово «незмішувані», отже, потрібні нові стратегії письма, просторової режисури й саунд-дизайну. Таким чином, концерт за участю китайського інструмента в якості соліста постає творчою лабораторією, де взаємодія «Схід–Захід» вибудовується не через декоративність, а через глибинні формотворчі механізми, коли «“новаторські” китайські тембри перетворилися на кроскультурні маркери у жанрі ф'южн-концертів, зокрема через перерозподіл оркестрових родин, розширення інструментального розмаїття та нові поєднання індивідуальних і ансамблевих звучань. Посилюючи свою позицію «тембрового аутсайдера» в західній концертній традиції, сукупність китайських інструментів водночас виборола статус «інсайдера» в репертуарі ф'южн-концертів» [204, с. 188].

Інший вимір – європейський жанр для європейського інструмента у виконанні китайського композитора. В дослідженні **Юйтін Цзі** [137] Фортепіанний концерт № 2 Шигуан Цуя (Shiguang Cui) постає як показовий приклад синтезу традиційно-китайських ладо-інтонаційних ресурсів і західної концертної форми та засвідчує вагомий внесок твору у жанр і загалом у розвиток китайської фортепіанної музики початку XXI століття. Сутнісно, дослідження Юйтін Цзі демонструє модель гібридної формотворчості в китайській фортепіанній музиці початку XXI століття: пентатонічна база поєднується з квартовою гармонією, уникаючи функційної тональності при збереженні симфонічної енергії. Фактурно-ритмічні стратегії простираються від традиційного нашарування (доцзюй) до поліритмії, діючи як конструктивні, а не декоративні чинники. Фольклорно-театральні джерела функціонують як структурні модулі формотворення, а темброві імітації китайських інструментів і залучення ударного комплексу забезпечують органологічну «націоналізацію» західного інструментарію.

У вступній статті «China and the West – The Birth of a New Music» редактор випуску **Едвард Грін** [114] концептуалізує творчість нової плеяди китайських композиторів через парадигмальну біологічну метафору «народження». Він стверджує, що взаємодія китайської та західної музичних традицій у творчості Чжоу Веньчжуна, Тан Дуна, Чень Ї, Брайт Шена та інших призвела не до поверхневого синкретизму, а до появи цілком нової, органічної та самостійної музичної сутності. Ця музика, подібно до дитини, хоч і має культурних «батьків», не належить жодному з них, а є унікальним, живим і вільним феноменом, що належить усьому людству: «на світ з'являється нова “музична дитина”, і будь-яка спроба привласнити її одній культурі коштом іншої є естетично некоректною. Вона належить усьому світові музики й постає свіжою та гідною саме у власній ідентичності. І — вільною: вільною так само, як люди вільні обирати життєві шляхи, разюче відмінні від шляхів своїх батьків, і формувати риси характеру, яких не мав жоден із попередників. Вільна музика. Нова музика» [114, с. 494].

Е. Грін проводить аналогію, протиставляючи «суміш» (як поверхнєве накладання пентатоніки на романтичні гармонії) та «молекулу» (де елементи утворюють нову структуру з унікальними властивостями)¹. Саме таку молекулярну, глибинну єдність, на його думку, втілюють композитори, чия творчість базується на «люблячій уяві», а не на «інертній пам'яті» [114, с. 495]. Прогнозуючи майбутнє цієї музики, автор порівнює її з джазом, який, виникнувши в афроамериканському середовищі, згодом став глобальною мовою, відкритою для митців будь-якого походження.

Зрештою, Е. Грін виокремлює роль Чжоу Веньчжуна як наставника багатьох композиторів цієї хвилі, чия мистецька філософія «Чотирьох Ні» («The Four No's») [114, с. 497] — ані Схід, ані Захід, ані Старе, ані Нове — слугує квінтесенцією естетичної програми цього нового напрямку: радикальна незалежність від будь-якої культурної чи темпоральної приналежності та створення мистецтва, що долає усталені норми.

Узагальнюючи, маємо збалансовану, але внутрішньо варіативну систему, де глобальна видимість поєднується з різними режимами самоідентифікації та техніко-естетичними інноваціями. Подальший розгляд музикознавчих стратегій спрямований на дослідження режимів функціонування твору і транскультурних моделей ідентичності, зокрема у фокусі транснаціональних постатей, аби розрізнити декоративну «китайськість» і структурно мотивовану та показати, як локальні коди стають універсальним композиційним ресурсом.

1.2 Творчість китайсько-американських композиторів сучасності як проблема музикознавства: аналітичний дискурс

У контексті XXI століття ядро сучасної китайської академічної музики окреслюється колом імен, які задають тон і формують канон глобальної рецепції. Частину цих композиторів вже було згадано у попередньому підрозділі роботи у зв'язку з дослідженнями інших музикознавців. Доповнимо та розширимо цей

¹ В оригіналі – «A mixture is not a molecule» [114, с. 494].

список: Тан Дун (Tan Dun), Чень Ціган (Qigang Chen), Го Веньцзін (Guo Wenjing), Є Сяоган (Ye Xiaogang), Чжоу Лун (Zhou Long), Чень Ї (Chen Yi), Брайт Шен (або Шен Цзунлян – Bright Sheng), Ду Юнь (Du Yun), Ван Сілінь (Wang Xilin), Хе Сюньтянь (He Xuntian), Цзя Гопін (Jia Guoping), Цінь Веньчень (Qin Wenchen), Хао Вейя (Hao Weiya), Чжоу Тянь (Zhou Tian), Чжан Цюй (Zhang Qu), Лей Лян (Lei Liang), Хуан Жо (Huang Ruo), Чжао Цзіпін (Zhao Jiping), Лю Сола (Liu Sola) та багато інших авторів. Умовно цей орієнтирний корпус прочитується у двох векторах:

- академічні лідери Великого Китаю (материковий Китай, Тайвань, Гонконг, Макао), пов'язані з провідними консерваторіями й оркестровими сценами країни-батьківщини;
- транслокальна та діаспорна хвиля, що працює в глобальних інституційних мережах і одночасно артикулює виразну культурну ідентичність. В цьому відгалуженні умовно можна виділити композиторів, чия творчість пов'язана з Америкою та Європою.

Симптоматичним є той факт, що репрезентанти саме діаспорного/транслокального сегмента водночас — «титани» канону, адже їхня творчість є глобально видимою так такою, що описує діаспорну траєкторію, пов'язану з освітою, кар'єрою й інституційною базою на Заході, міжкультурною поетикою тощо. Частково це може бути пов'язано і з умовною «відкритістю» Заходу до нового та інакшого, про що згадував Тан Дун в інтерв'ю (див. підрозділ 1.1).

Окремою проблемною зоною музикознавства постають **китайсько-американські музичні зв'язки**, які досі ще не підлягали глибокому осмисленню. Це по суті багаторівнева екосистема дипломатії, освіти, композиторської поетики та виконавських практик, що еволюціонувала від наказів «зверху» до сталих, симетричних форм співпраці. Показовим вихідним пунктом є тур Філадельфійського оркестру 1973 року: подія, яка, по суті, була інструментом культурної дипломатії на тлі ще незавершеної нормалізації двосторонніх відносин і триваючої «культурної революції». Репертуарні переговори (зокрема

вимога Цзян Цін щодо виконання Шостої симфонії Бетховена) редукувалися не до естетики, а до політичної семантики. Однак саме ця подія парадоксально запустила неконтрольовану хвилю зацікавлення суспільства західною академічною музикою.

В подальшому саме логіка інституціоналізації забезпечила стійкість обміну: емблематичним тут є відкриття у 2020 році Тяньцзінської школи Джульєрд — першої в Китаї магістерської програми з американською акредитацією. Задумана як платформа ансамблевого музикування (оркестрова, камерна музика, концертмейстерська практика) за участю резидентних і запрошених викладачів із Нью-Йорка, вона переводить модель взаємодії з формату періодичних гастролей у режим повсякденної співприсутності, від «експорту» до співпраці, де Китай перестає бути лише реципієнтом, а стає рівноправним організаційним і освітнім центром.

Найглибша зона синтезу фіксується на композиторському рівні. Для постреволюційного покоління авторів китайського походження, сформованих у США, транскультурація не зводиться до еkleктичного «змішування» стилів, а працює як особливий творчий процес у «третьому просторі».

Виконавський вимір діалогу формують одночасно постаті-ікони та колективні ініціативи. «Ефект Лан Лана» — масова піаністична освіта дітей у Китаї та нова хвиля інтересу до класики — засвідчує, як медійна постать соліста конвертується у попит на мистецтво. Натомість проєкт «Шовковий шлях» (Silkroad) Йо-Йо Ма моделює співтворчий формат: гнучкий ансамбль замовляє нові партитури, поєднує традиційно східні інструменти із західними складами і винаходить «міжмовні» форми співзвучності. На інституційному полі американські оркестри за останні десятиліття зафіксували зростання частки музикантів східноазійського, зокрема китайського, походження; водночас кількісна присутність не автоматично означає рівний доступ до владних ієрархій, що іноді оголює стереотипи меншинності. Позитивними зрушеннями є також призначення диригентів та диригенток китайського походження на провідні посади в західних оркестрах.

Стійкість обміну забезпечують спеціалізовані платформи. Тематично вибудований фестиваль China Now (Інститут музики США й Китаю при Bard College)¹ не лише репрезентує музику, а й артикулює історико-культурні позиції («Китай і Бетховен», «Голоси американців азійського походження», ювілейні проекти довкола трансконтинентальної залізниці та внеску китайських робітників). Паралельно розгалужене «низове» середовище діаспори — від аматорських оркестрів традиційних інструментів до локальних фестивалів і святкових серій — здійснює щоденне культурне посередництво.

Отже, доречно стверджувати: траєкторія китайсько-американських музичних взаємин другої половини ХХ — початку ХХІ ст. рухалася від одиничного дипломатичного жесту до мережі освітніх, композиторських, виконавських і фестивальних інституцій. Центральна вісь цієї еволюції — перехід від ідеї впливу до моделі співзалежного партнерства: Китай з позиції «адресата» перетворюється на співорганізатора й того, хто продукує смисли, а США — на рівноправного учасника обігу ідей. На рівні естетики це виявляється у відмові від екзотизуючих стратегій на користь процесів глибинної інтеграції (композиція), на рівні практик — у зсуві від гастрольних «візитів» до щільних освітніх і ансамблевих мереж. Саме тому перспективи подальшого розвитку доцільно окреслювати не в термінах асиміляції, а як зростання складності та щільності діалогу, у якому множинні музичні мови не «розчиняються» одна в одній, а співналаштовуються, спільно моделюючи контури глобального музичного ландшафту ХХІ століття.

Симптоматичною є й поява спеціалізованих досліджень, в яких аналізуються перетини музичної творчості Китаю та США.

В цьому аспекті показовою є дисертація Юю Чжан [212], яка пропонує цілісний огляд китайсько-американських класичних музичних зв'язків, вибудований на аналізі таких опорних компонентів як історія, освіта, культурна політика та арт-менеджмент, і доповнений інтерв'ю з шістьма музикантами різних поколінь. Логіка роботи послідовна: від опису еволюції взаємодії

¹ <https://www.barduschinamusic.org/china-now>

музичної практики обох сторін (імпорт європейських практик у США в XIX–XX століттях; рецепція Заходу в Китаї від місіонерських дотиків і шанхайської модернізації до заборон Культурної революції й пізнішої інституціоналізації НЦВМ) — до творчості виконавців, для яких Америка постає як зріле, але вразливе середовище з сильними оркестровими структурами і донорською моделлю культури, тоді як Китай — як молодий, швидкозростаючий простір із високим соціальним запитом на інструментальне навчання та викладацькі кар'єри.

В межах освітнього процесу автор роботи звертає увагу на асиметрію педагогічних установок: китайська початкова і професійна підготовка дає масовість і технічну дисципліну (школи при консерваторіях, позашкільні заклади, екзаменаційна логіка й батьківські стратегії), тоді як американська навчальна стратегія орієнтується на ансамблевість, інтерпретацію та «осмисленість музичного твору» [212, с. 46]. Адже «унаслідок недостатнього знання та осмислення музичних творів китайська аудиторія нерідко не вибудовує адекватного комунікативного зв'язку з музикантами на концертах академічної музики; так, наприклад, під час концерту частина слухачів може пересуватися залом і створювати шум, що робить відвідуваність і загальну концертну атмосферу менш виразними порівняно з активністю у сфері музичної освіти» [212, с. 46]. Необхідність підвищення рівня освіти пояснює стійкий канал мобільності «Китай — США» (майстер-класи, спільні прослуховування, Young Artist-програми) і паралельне повернення випускників до КНР, які «підтягують» місцеві кадри. До того ж, «подібність освітніх систем Китаю та США сприяє визнанню американських і китайських дипломів як еквівалентних на території Китаю — рівню взаємної конвертованості, якого позбавлені дипломи низки інших західних країн», що спрощує систему творчої міграції [212, с. 46].

Таким чином, китайсько-американські відносини в зоні музики сьогодні постають двонаправленим процесом циркуляції ресурсів між системами. Вимальовується і різниця: освітня масовість і державна підтримка в Китаї продукують широкий, але регульований простір зайнятості, а зрілі інституції та

приватна підтримка у США забезпечують високі стандарти і можливості для найсильніших — при нижчій загальній участі. Саме ця структурна асиметрія і визначає конфігурації транскультурних біографій.

Принципово, «нульовою точкою» китайсько-американського композиторського дискурсу ХХ століття слід уважати *Чжоу Веньчжуна* — митця, який першим послідовно оформив транскультурну модель письма як естетичну й методологічну норму. Народившись у Китаї та продовживши навчання у США, він, по-перше, концептуалізував синтез через теорію *variable modes (pian)*, засновану на принципах І цзін, даосизму, каліграфії та практиці цинь, і, по-друге, задав зразок «мислення від джерела»: «пізнай власну традицію, щоби знати, куди рухатися далі» [103¹].

Творчість та діяльність Чжоу Веньчжуна є наріжним каменем, без якого неможливо уявити розвиток китайсько-американської композиторської школи. Він був не просто першим значним композитором цього напрямку, а й його головним теоретиком, педагогом та інституційним архітектором. Його внесок полягає у створенні глибокого філософського та технічного підґрунтя для синтезу східної та західної музичних традицій, що дозволило наступним поколінням вийти за межі поверхневої стилізації.

У своїй програмній статті «Whither Chinese Composers?» [102] 2007 року композитор здійснює критичну діагностику стану сучасної китайської академічної музики, протиставляючи тисячолітній ідеал китайського *wenren* (філософа-митця) запозиченій моделі західного «композитора», орієнтованого на індивідуалістичне самовираження. Автор вибудовує історичну траєкторію чотирьох «хвиль» азійських композиторів, які прибували на Захід, та доводить, що, попри технічну досконалість, більшість із них, особливо третя «пост-революційна» хвиля, не змогла досягти справжньої культурної взаємодії через низку факторів: комерціалізацію «світової музики» (*world music*), яка перетворила культурну спадщину на екзотичний товар, та внутрішню відірваність від власних філософсько-естетичних засад.

¹ <https://chouwenchung.org/about/biography/>

Чжоу Венъчжун стверджує, що фундаментальною перешкодою є ігнорування єдиної теоретичної бази традиційних китайських мистецтв, що походить від ідеографічної природи мови та знаходить вияв у каліграфії, яка є, по суті, «музикою в туші». Цей зв'язок було розірвано, зокрема, через освітні політики, що унеможливили доступ молодих поколінь до класичних текстів. Відтак, автор закликає до відродження духу *wenren* як передумови для справжнього «злиття культур» (*confluence*). Зрештою, на думку Чжоу Венъчжуна, істинна роль китайського композитора полягає у досягненні творчої незалежності, що ґрунтується на глибокому знанні як західної, так і власної спадщини, і дозволить на рівних умовах брати участь у формуванні майбутнього світової музики.

Вплив Чжоу Венъчжуна на китайсько-американських композиторів наступних поколінь неодноразово обговорювався у наукових працях [91]. Так, робота **Ліндсі Берг** [80] присвячена впливу композитора на наступне покоління митців. У своїй дисертаційній праці «Винайдення традиції: Вплив композиторської естетики Чжоу Венъчжуна та розвиток композиції "Нової хвилі"» Л. Берг здійснює глибокий аналіз феномену творчості китайсько-американського композитора, застосовуючи як методологічну основу концепцію «винайдення традиції» Еріка Гобсбаума. Ключова теза авторки полягає в тому, що винятковий успіх та вплив Чжоу Венъчжуна зумовлені не лише його новаторським синтезом східних і західних музичних ідіом, але й, що більш важливо, свідомим конструюванням власної композиторської традиції. «Критичний успіх Чжоу зумовлений не лише його інноваційною художньо-естетичною філософією, а й зростаючим інтересом західних авангардних композиторів середини ХХ століття до світових музичних традицій як до цінного джерела композиційного оновлення та творчих імпульсів. За спостереженням самого Чжоу, композитори повоєнної доби прагнули ревіталізувати власну традицію, звертаючись до пошуку нових засобів музичного висловлення, здатних вийти за межі усталених канонів західної поліфонічної системи» [80, с. 42] Для її легітимізації та створення ілюзії історичної спадкоємності

композитор, за твердженням Л. Берг, вибірково апелює до «високих» (high brow) елітарних елементів китайської культури, зокрема до філософії та естетики вчених-літераторів (веньжень) та мистецтва гри на стародавній цитрі цинь.

Проте, як доводить дослідниця, ця свідомо сконструйована традиція стає проблематичною при її подальшому розвитку. Повернувшись до Китаю у 1978 році та ініціювавши рух композиторів «Нової хвилі», Чжоу Веньчжун згодом почав критикувати своїх послідовників за еклектичність, комерціалізацію та використання «низьких» (low brow) елементів, що не відповідали його власному елітарному канону. Таким чином, Ліндсі Берг розкриває фундаментальну суперечність у філософії композитора: він використовує власну селективну й, по суті, «винайдену» традицію як універсальний критерій для оцінки інших, альтернативних шляхів міжкультурного синтезу. У підсумку авторка доходить висновку, що як елітарний підхід Чжоу Веньчжуна, так і більш еклектичні, комерційно орієнтовані пошуки композиторів «Нової хвилі», є однаково легітимними та цінними моделями розвитку сучасної музики на перетині культур, кожна з яких заслуговує на неупереджене вивчення та визнання.

Аналізуючи дисертаційне дослідження **Менцзянь Лін** «Фортепіанна музика Чжоу Веньчжуна: дослідження естетики “Re-Merger”» [154] у співставленні з працею Ліндсі Берг, можна простежити два різні, хоча й взаємодоповнюючі, вектори наукової думки. Обидві роботи зосереджені на феномені міжкультурного синтезу у творчості композитора, водночас Менцзянь Лін застосовує внутрішній, музикознавчо-аналітичний інструментарій, спираючись на власну термінологію композитора (естетика возз’єднання або «re-merger») та універсальну методика «звукового дизайну» (sonic design) Р. Когана та П. Ескот: «Запропонована ними концепція звукового дизайну покликана “розробити способи осмислення всього мистецтва звуку... створити рамку, в межах якої вся музика та концепти, що справді її прояснюють, можуть бути зведені воєдино”. Звуковий дизайн походить з акустичної сфери аналізу. Повна

аналітична модель складається з чотирьох етапів: музичний простір, музична мова, ритм і час, а також темброво-звукова барва» [154, с. 64].

Дійсно, філософським ядром творчості Чжоу Веньчжуна є концепція «*ge-merger*» (воз'єднання або повторного злиття). На відміну від простого синтезу, що передбачає поєднання двох різних сутностей, Чжоу Веньчжун виходив з переконання, що культурні течії Сходу та Заходу походять зі спільного, архаїчного джерела людської цивілізації. З його точки зору, їхнє розходження було історичною аномалією, а їхнє воз'єднання в сучасну епоху — не просто мистецькою можливістю, а історичною необхідністю. Ця ідея надала його творчому проєкту не еkleктичного, а глибоко органічного характеру. Він прагнув не змішувати елементи, а віднайти їхню первісну єдність на рівні фундаментальних принципів.

Однак його роль виходить далеко за межі власної творчості. Саме Чжоу Веньчжун виступив у ролі інтелектуального перекладача, створивши спільний концептуальний апарат для діалогу двох культур. Він здійснив подвійний переклад: з одного боку, він адаптував вarezівський модернізм, зробивши його зрозумілим для музикантів, вихованих на східних традиціях; з іншого — він перетворив абстрактні філософські та естетичні принципи китайського мистецтва на конкретні, формалізовані композиторські форми творчості, прийнятні в рамках західного авангарду. Без цього концептуального мосту діалог міг би залишитися на рівні поверхневої екзотизації. Чжоу Веньчжун забезпечив можливість глибинного, структурного синтезу. Його інституційна діяльність як професора Колумбійського університету та засновника Центру обміну мистецтвами між США та Китаєм перетворила його на одну з головних постатей свого напрямку. Він відкрив двері для цілого покоління композиторів, що прибули з Китаю наприкінці 1970-х, надавши їм не лише освіту, а й готову парадигму для осмислення власної творчої ідентичності, яка поставила перед наступними поколіннями композиторів низку фундаментальних питань:

- 1) системність як основа для створення цілісної філософсько-композиторської системи;

- 2) легітимізація в утвердженні міжкультурного висловлювання, необхідність апелювати до «великої традиції»;
- 3) ставлення до «високої» та «низької» культури;
- 4) роль композитора – хранителя і реформатора великої традиції або глобального митця, вільного від тягаря національної ідентифікації.

Ці та інші питання, породжені складною та суперечливою спадщиною Чжоу Веньчжуна, стають ключовими для аналізу творчості наступного покоління китайсько-американських композиторів, по суті натхненних прикладом старшого колеги.

Узагальнимо відомості про китайсько-американських композиторів після Чжоу Веньчжуна у вигляді таблиці (Таблиця 1).

Таблиця 1.1.

Найбільш значущі китайсько-американські композитори в хронологічному порядку

Ім'я українською	Ім'я пінїнь	Рік народження
Чжоу Веньчжун	Chou Wen-Chung	1923
Чжоу Лун	Zhou Long	1953
Чень Ї	Chen Yi	1953
Лю Сола	Liu Sola	1955
Ге Ганжу	Ge Gang-ru	1954
Брайт Шен	Bright Sheng	1955
Тан Дун	Tan Dun	1957
Чень Шихуей	Chen Shihui	1962
Куй Дун	Kui Dong	1966
Лей Лян	Lei Liang	1972
Ду Юнь	Du Yun	1977
Хуан Жо	Huang Ruo	1976
Чжоу Тянь	Zhou Tian	1981
Ентоні Ченг	Anthony Cheung	1982
Дай Бо	Dai Bo	1988

Китайсько-американське композиторське коло виглядає реперною віссю сучасних китайсько-американських музичних зв'язків: саме тут вибудовується

«третій простір» між локальною традицією та західними техніками. Водночас у наукових роботах, де розглядаються їхня музика, кристалізуються методологічні моделі аналізу гібридних стилів. Констатуючи це, коротко охарактеризуємо творчі напрямки ряду композиторів, починаючи з засновників діаспорної парадигми, для яких досвід Культурної революції, навчання у провідних консерваторіях КНР і подальша академічна соціалізація в американських інституціях стали біографічним та естетичним двигуном транскulturації.

Когорта композиторів, що прибула до США наприкінці 1970-х — на початку 1980-х років, становить ядро китайсько-американської музичної сцени. Їхня юність та рання творчість були опалені подіями Культурної революції (1966–1976), що залишило глибокий «шрам» на їхній долі та мистецтві. Цей травматичний досвід мав подвійний, парадоксальний ефект. З одного боку, закриття консерваторій та переслідування інтелігенції розірвало їхній зв'язок з формальною західною та навіть класичною китайською музичною освітою. З іншого боку, примусове заслання в сільську місцевість для «перевиховання» занурило їх у сирий, автентичний світ китайського фольклору, ритуалів та народних театрів, який був недоступний у рафінованому міському середовищі. Цей безпосередній контакт із першоджерелами народної культури став потужним компенсаторним механізмом і заклав основу їхньої майбутньої творчої ідентичності. На відміну від філософської абстракції Чжоу Веньчжуна, музика так званого «покоління шрамів» часто несе в собі потужний наративний, драматичний, а іноді й відверто автобіографічний заряд. Їхній творчий акт був не стільки інтелектуальним «повторним злиттям», скільки емоційним осмисленням розірваної пам'яті та спробою зцілення культурної травми через мистецтво.

Показовим є тандем Чжоу Луна та Чень Ї. Обоє — вихованці Центральної консерваторії, пройшли докторську сертифікацію у США та професійно інтегрувалися в американську музичну освіту. Естетично *Чжоу Лун* послідовно працює з органологічною реконструкцією: у симфонічному складі він відновлює традиції давньокитайських інструментів, перетворюючи тембр на структурний

параметр. Його поетика — загострено-лірична, з тяжінням до семіотики класичної поезії та «порожнечі» як композиційної категорії. Його міжнародне визнання досягло піку у 2011 році, коли він отримав Пулітцерівську премію за оперу «Madame White Snake». Цей твір є блискучим прикладом переосмислення класичного китайського сюжету в рамках західного оперного жанру, де традиційні китайські мелодичні звороти органічно поєднуються з західною гармонічною мовою та оперною драматургією.

Чень Ї, своєю чергою, демонструє інтегративну модерністську стратегію: фольклорні інтонації, пентатонічні контури й імітації національних інструментів у неї вбудовані в поліструктурні фактури, складну метроритмію та післядодекафонну гармонію. Фольклор у її творах функціонує не як етнодекор, а як носій формотворчих імпульсів і національної семантики. Стиль Чень Ї характеризується надзвичайною енергією, ритмічною складністю та перкусивністю. Вона майстерно переносить специфічні техніки гри на традиційних китайських інструментах на інструменти західного симфонічного оркестру. Її твори, такі як Друга симфонія та «Momentum», сповнені динамізму та звукової потужності.

Тан Дун є, мабуть, найвідомішим представником цього покоління, який досяг безпрецедентного міжнародного визнання. Будучи одним із перших учнів Чжоу Веньчжуна в Колумбійському університеті, він засвоїв ідею глибокого, філософського підходу до композиції. Однак він трансформував інтелектуальну концепцію свого вчителя в яскравий, чуттєвий та театралізований досвід. Центральною для його творчості є ідея «органічної музики» — прагнення повернути музикування до первісних, ритуальних джерел та розширити палітру музичних звуків за рахунок природних стихій.

Його знакові твори, такі як Водний та Паперовий концерти, є радикальним переосмисленням жанру інструментального концерту. Тут солюючими «інструментами» стають вода, папір, каміння чи кераміка. Виконавці не просто грають на них, а вступають у ритуальну взаємодію, перетворюючи концертний виступ на візуально-звукову виставу, що відсилає до архаїчних шарів людської

свідомості. Тан Дун виходить за межі традиційного оркестру, змушуючи слухача по-новому сприймати саму природу звуку. Його колосальний успіх у кінематографі, зокрема здобуття премії «Оскар» за саундтрек до фільму «Тигр, що підкрадається, дракон, що зачаївся», продемонстрував унікальну здатність митця поєднувати автентичні китайські тембри з пишною палітрою західного симфонічного оркестру, створюючи мову, зрозумілу та емоційно привабливу для глобальної аудиторії.

Творча траєкторія *Брайт Шена* є яскравим підтвердженням того, що не існувало єдиного «китайсько-американського стилю». Його шлях демонструє альтернативну модель синтезу, що сформувалася поза прямим впливом Чжоу Веньчжуна. Ключовими наставниками Брайт Шена в США були Леонард Бернстайн та Джордж Перл, що визначило зовсім інший вектор його мистецьких пошуків. Це створює важливу дихотомію в рамках одного покоління: умовний «колумбійський напрям» (учні Чжоу Веньчжуна) та «гілка Бернстайна» (Брайт Шен).

Якщо перший успадкував вarezівський модернізм, орієнтований на тембр, текстуру та філософську структуру, то Брайт Шен увібрав іншу традицію західного модернізму — ту, що йде від Малера та Стравінського, з її фокусом на драматизмі, наративності та експресивній потужності великого симфонічного оркестру. Його музична мова є складним сплавом трьох основних джерел: багатства китайської народної та класичної музики, гострого психологічного драматизму та ритмічної енергії Бартока. Ця педагогічна розбіжність призвела до фундаментально різних естетичних результатів. У той час як Тан Дун створює ритуали з водою, Брайт Шен пише масштабні симфонічні полотна про історичні трагедії. Його схильність до великих форм та трагедійних тем, що є прямим відлунням його власного досвіду часів Культурної революції, найяскравіше проявилася в опері «*The Song of Majnun*» та оркестровому творі «*Nanking! Nanking!*», присвяченому жахливим подіям Нанкінської різанини. Музика Шена вирізняється емоційною відкритістю та потужним драматургічним імпульсом, що робить її ближчою до традиції західного симфонізму.

Ге Ганжу, якого критики прозвали «китайським Едгаром Варезом», є, мабуть, найбільш радикальним модерністом цієї когорти. Також будучи учнем Чжоу Венчжуна, він довів до крайнощів варезівську ідею роботи зі звуковою масою. Його музика характеризується використанням екстремальних технік гри, щільних звукових кластерів, агресивних, шумових сонорних ефектів та свідомою деконструкцією традиційного звучання інструментів. Його твір «Yi Feng» («Втрачений стиль», 1982) для соло віолончелі постає віхою не лише у хроніці китайського авангарду, а й у дискурсі інструментальної семантики: експерименти зі скордитурою, перкусивізація корпусу, вибудовування «камерної поліфонії» в партії одного інструмента демонструють зсув від етнодекоративності до мікротембровості. У соціокультурній площині така звукова мова, сприйнята в Китаї як політично контроверсійна, маркує розрив із нормативною естетикою і одночасно засвідчує дієвість діаспорної творчості: авангард став формою етичної емансипації та інструментом деколонізації інструментального мислення. Отже, *Ге Ганжу* задає матрицю, у якій транскультурність артикулюється не цитатністю, а конструктивною переробкою матеріалу звуку.

Відтак у межах «покоління засновників» бачимо декілька композиторських векторів: темброву реконструкцію (Чжоу Лун), радикальний авангард (*Ге Ганжу*), інтонаційно-структурний синтез (Чень Ї), мнемотопологічний пошук (Брайт Шен) і ритуально-інтермедіальний синтез (Тан Дун).

Композитори, які належать до наступних хвиль, прибули до США пізніше або їхнє творче становлення припало на більш глобалізований період 1990-х та 2000-х років. Для них досвід Культурної революції вже не є безпосередньою біографічною травмою, а скоріше частиною історичної пам'яті. Відповідно, змінюється і їхнє ставлення до власної культурної спадщини. Замість драматичного осмислення розірваних зв'язків, вони переходять до більш поглибленого, аналітичного дослідження окремих елементів китайської естетики — тембру, філософії, акустичних властивостей мови чи звукового ландшафту.

Цей процес знаменує собою важливий перехід від синтезу як поєднання готових культурних блоків до абстракції — виведення універсальних композиційних принципів зі специфічних культурних практик. «Китайськість» в їхній музиці перестає бути джерелом тематичного матеріалу (мелодій, ритмів) і стає джерелом абстрактного композиційного ДНК, що дозволяє створювати музику, яка є глибоко вкоріненою у своїй традиції, але водночас існує на універсальному, структурному рівні.

Чень Шихуей (Chen Shihui) зосереджується на тембрі та тонких звукових градаціях. Її творчість є прикладом делікатної та витонченої інтеграції китайських та західних інструментів. На відміну від драматичних зіткнень, характерних для попереднього покоління, вона прагне створити єдину, безшовну, гібридну звукову тканину, де сполучаються спектральні традиції Сходу та поліфонія Заходу.

Куй Дун (Kui Dong) представляє інший важливий інституційний центр та, відповідно, інший технологічний підхід. Пов'язана зі Стенфордським університетом та його знаменитим Центром комп'ютерних досліджень у музиці та акустиці (CCRMA), вона активно включає у свою творчість електроніку, мультимедійні елементи та імпровізацію. Це демонструє подальшу диверсифікацію «американського» компонента в китайсько-американській музиці: якщо композитори східного узбережжя (Колумбія, Джульярд) частіше працювали в рамках симфонічної та камерної традиції, то каліфорнійська сцена привнесла сильний вплив технологій та експерименталізму.

Лей Лян (Lei Liang) є одним з найбільш концептуально глибоких композиторів цього покоління. Його творчість є яскравим прикладом згаданого переходу від синтезу до абстракції. Серед знахідок композитора — розробка концепції «одноночної поліфонії» (one-note polyphony), натхненна аналізом акустичних властивостей монгольського горлового співу, де один виконавець одночасно продукує основний тон та серію високих обертонів. Лей Лян переносить цей принцип на ансамблеве та оркестрове письмо, створюючи складну поліфонічну тканину з мікроскопічних тембральних та інтонаційних

змін навколо одного центрального звуку. Він не просто цитує монгольський спів, а виводить з нього універсальний структурний принцип. Тематично його твори часто торкаються питань пам'яті, насильства та зцілення. Наприклад, «Verge Quartet» є рефлексією на події на площі Тяньаньмень, а монументальний оркестровий твір «A Thousand Mountains, a Million Streams» натхненний китайським ландшафтним живописом.

Ду Юнь (Du Yun) та *Хуан Жо* (Huang Ruo) представляють постмодерністський напрям, що характеризується жанровою еkleктикою, іронією та гострим соціальним коментарем. Ду Юнь є мисткинею-хамелеоном, що вільно пересувається між світами опери, авангардного кабаре, електроакустичної музики, візуального мистецтва та панк-року. Її творчість свідомо руйнує кордони між «високим» та «низьким» мистецтвом, кидаючи виклик самому поняттю композитора академічної музики. Опера Ду Юнь «Angel's Bone», що здобула Пулітцерівську премію у 2017 році, є потужним і тривожним висловлюванням на тему торгівлі людьми та сексуальної експлуатації. Вона використовує форму алегорії, поєднуючи елементи барокової ораторії з жорсткими, агресивними звучностями, що межують з нойз-роком.

Хуан Жо (Huang Ruo) також активно працює у великих музично-театральних жанрах, але його підхід є більш систематизованим. Він розробив власну композиторську теорію, яку назвав дименціоналізм (dimensionalism)¹. Ця концепція прагне до інтеграції різноманітних музичних стилів – фольклору, класики, року та авангарду – у єдиний, багатовимірний звуковий простір, де вони не просто співіснують, а взаємопроникають та трансформують один одного.

Наймолодше покоління китайсько-американських композиторів, чие становлення припало на епоху Інтернету, глобалізації та вільного доступу до інформації, демонструє ще одну зміну парадигми. Для них дихотомія «Схід–Захід», яка була центральним екзистенційним та мистецьким конфліктом для їхніх попередників, значною мірою втратила свою гостроту. Виховані

¹ Стиль Хуан Жо буде докладно вивчатися у наступних підрозділах роботи.

одночасно в кількох культурних контекстах, вони вільно оперують найрізноманітнішими впливами, створюючи глибоко індивідуальні стилі. Культурне походження для них є не проблемою, яку треба вирішити, а лише одним з багатьох елементів складної, мозаїчної ідентичності. Їхня творчість свідчить про повну інтеграцію в американську та світову музичну сцену, де акцент зміщується з колективної ідентичності на унікальний особистий голос.

Чжоу Тянь (Zhou Tian) представляє напрям, який можна охарактеризувати як нео-романтичний. Його музика вирізняється багатством та віртуозністю оркестрових барв, виразним ліризмом та більш доступною гармонічною мовою, що часто спирається на розширену тональність або модальність. Такі твори як Концерт для оркестру демонструють блискуче володіння великим симфонічним оркестром у традиціях таких майстрів, як Барток чи Лютославський. Його підхід свідчить про певний відхід від авангардної складності, характерної для багатьох його попередників, і про новий фокус на емоційній безпосередності та комунікації з широкою аудиторією.

Ентоні Чен (Anthony Cheung) демонструє інтелектуально насичений, витончений стиль, що поєднує різні лінії впливу. Будучи учнем Бернарда Ренса та Трістана Мюрая, він створює унікальну власну музичну мову, в якій звук стає основою для побудови гармонії та тембру. Його музика, як, наприклад, у творі «The Centaur's Arioso», є надзвичайно деталізованою, часто досліджує складні зв'язки між тембром, гармонією та літературними джерелами, вимагаючи від слухача зосередженого та вдумливого сприйняття.

Аналіз масиву творчості китайсько-американських композиторів виявляє складний та динамічний еволюційний шлях, що відображає не лише розвиток індивідуальних стилів, а й фундаментальні зміни у глобальному культурному ландшафті. Цей шлях можна простежити через кілька етапів: від філософського проекту «повторного злиття» культур у піонера Чжоу Веньчжуна, через драматичне осмислення травми та віднайдення спадщини у так званого «покоління шрамів», до поглиблених концептуальних абстракцій та глобалізованих пост-ідентичних ідіом у наступних поколіннях.

Узагальнено творчі пріоритети китайсько-американських композиторів можна відобразити у наступній таблиці:

Таблиця 1.2.

Китайсько-американські композитори та їхні ключові концепції

Композитор	Покоління	Впливи	Навчальний заклад США	Знакові твори	Стилістичний фокус / Ключова концепція
Чжоу Веньчжун	I	Едгар Варез, Ніколас Слонімський	Колумбійський університет	Landscapes; Metaphors; Pien	Філософія «re-merger» (повторне злиття); синтез каліграфії та звукової маси
Тан Дун	II	Чжоу Веньчжун	Колумбійський університет	Water Concerto; Paper Concerto; Тигр, що підкрадається, дракон, що зачаївся	«Органічна музика»; ритуальність, театральність, використання природних елементів
Брайт Шен	II	Леонард Бернстайн, Джордж Перл	Колумбійський університет	Nanking! Nanking!; The Song of Majnun	Синтез китайського фольклору, драматизму Шостаковича та ритміки Бартока
Чень Ї	II	Чжоу Веньчжун	Колумбійський університет	Symphony No. 2, Momentum	Високоенергетичний стиль; перенесення китайських інструментальних технік на західні інструменти
Чжоу Лун	II	Чжоу Веньчжун	Колумбійський університет	Madame White Snake; Tales from the Nine Bells	Поетичний ліризм; вплив музики гуцинь та давньої поезії
Ге Ганьжу	II	Чжоу Веньчжун	Колумбійський університет	Yi Feng; Chinese Rhapsody	Радикальний авангард; екстремальні техніки, сонористика, деконструкція інструментів
Шихуей Чень	III	Чжоу Вень-Чжун, Маріо Давідовські	Колумбійський університет	Plum Blossoms, Returning Souls	Тембральна інтеграція китайських та західних інструментів; тонкі звукові градації
Куй Дун	III	(Дьйордь Лігеті)	Стенфордський університет	Pangu's Song, The Seasons	Електроакустика, мультимедіа, імпровізація; технологічний підхід
Лей Лян	III	Гаррісон Бертуістл, Маріо Давідовські	Гарвардський університет	A Thousand Mountains, a Million Streams, Verge Quartet	«Однонотна поліфонія»; дослідження тем пам'яті, насильства та зцілення

Ду Юнь	III	Рендольф Колман	Гарвардський університет	Angel's Bone, Zolle	Постмодернізм; деконструкція жанрів (опера, кабаре, панк-рок), соціальний коментар
Хуан Жо	III	Семюел Адлер	Джюльярдська школа	Dr. Sun Yat-sen, The Sonic Great Wall	Теорія дименціоналізму; інтеграція фольклору, року та авангарду
Чжоу Тянь	IV	Дженніфер Хігдон, Майкл Догерті	Інститут Кертиса, Джюльярдська школа	Concerto for Orchestra, Trace	Нео-романтизм; багатство оркестрових барв, ліризм, тональна/модальна гармонія
Ентоні Ченг	IV	Бернард Ренс, Трістан Мюрай	Колумбійський університет	The Centaur's Arioso, Lyra	Увага до французького спектралізму

Попри величезне стилістичне розмаїття можна виокремити і кілька спільних рис, що проходять крізь творчість більшості цих митців. По-перше, це надзвичайна увага до тембру, його колористичних та текстурних можливостей. Цей інтерес часто натхненний унікальним звучанням традиційних китайських інструментів (гуцинь, чжен, ерху, сяо) та прагненням перенести їхні виражальні якості в середовище західного оркестру чи ансамблю. По-друге, це схильність до лінійного мислення, що, ймовірно, походить від естетики каліграфії та музики для гуцинь. Музична тканина часто сприймається не як вертикальна гармонічна структура, а як плинна, дихаюча лінія. По-третє, це сильний наративний або програмний імпульс, прагнення розповісти історію, зобразити пейзаж або втілити філософську ідею, що відрізняє їхню музику від більш абстрактних течій західного модернізму.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що ці композитори не просто долучилися до західної академічної традиції, а фундаментально змінили її зсередини. Вони значно розширили звукову палітру симфонічного оркестру та камерних ансамблів, ввели нові структурні, філософські та естетичні принципи, що походять з не-західних джерел. Але найголовніше — вони своїм прикладом довели, що найцікавіша, найжиттєздатніша та найактуальніша музика XXI століття народжується не в герметичних національних школах, а на перетині культур, у просторі інтенсивного діалогу та взаємозбагачення. Їхня спадщина —

це не просто сума видатних творів, а незворотна трансформація самої карти сучасної академічної музики, яка завдяки їм стала значно більш відкритою та різноманітною.

Переходячи в зону музикознавчих рефлексій над композиторською творчістю, треба констатувати дійсно об'ємний корпус наукових праць, присвячених композиторам *китайської діаспори*, де беззаперечно домінують студії про Чень Ї, Брайт Шена та Тан Дуна. В аналітичному фокусі цих досліджень опиняється не стільки «зустріч Сходу і Заходу», скільки діаспоральність як умова стилю та транснаціоналізм як базовий режим існування твору: транслокальні біографічні траєкторії та інституційна мультиприналежність формують подвійну адресацію музичного висловлювання.

Так, в роботі **Фредеріка Лау** [145] сучасна «East–West composition» постає не як пізнє відлуння барокової шинуазрі, а як культурно-економічний феномен, що виникає на перетині естетичної легітимації «китайських» звучностей та нової геополітичної суб'єктності Китаю. «Унаслідок геополітичної дистанції та культурної автономії, що розділяють регіони, — зазначає Ф. Лау, — стереотипно означувані як «Схід» і «Захід», контакти між цими музичними культурами мали переважно епізодичний характер і посилювалися лише в критичні історичні моменти експансіонізму та імперського розширення. Йдеться, зокрема, про взаємини між Китаєм і Європою» [145, с. 267].

Передусім Ф. Лау фіксує інституційне визнання китайсько-американських композиторів (Тан Дун, Чен Ї, Брайт Шен) у найпрестижніших західних контекстах, однак наголошує: на відміну від історичних стилізацій, теперішній попит на *Chineseness* формують не лише художні інновації, а й логіка глобального ринку, де «виробництво відмінності» стає капіталом. З огляду на історичний фон — від місіонерських контактів і ранньомодерних європейських оцінок «монофонічної простоти» китайської музики до масового входження європейських інструментів у китайський простір у XIX – XX століття, Ф. Лау демонструє, що дихотомія «Схід–Захід» є радше ідеологемою, аніж онтологією звуку. «Поняття “*East meets West*” є неологізмом, популяризованим у

XX столітті для означення культурних практик, що поєднують — у широкому й часто узагальненому розумінні — елементи китайської та західної традицій. В англо-американському музикознавчому дискурсі цей термін використовується для позначення феномену інкорпорації азійських музичних компонентів у західні композиції. У найзагальнішому вигляді під цим ярликом розуміють будь-яке залучення азійських мелодій або автохтонних інструментів, а також імітації азійських ладових систем, мелодичних контурів, тембрів, фактур, формальних структур, метрів, сонорних характеристик, програмних назв та інших музичних параметрів» [145, с. 271].

Вочевидь, центральним аналітичним вузлом стає не пошук сутнісної китайськості як акустично сталої системи, а вивчення режимів репрезентації: заголовки, програмні примітки й критичні рецензії виступають семіотичними пакунками, які заздалегідь «підсвічують» китайський сенс навіть за мінімальної наявності акустичних індексів. Показові, за Ф. Лау, авторські коментарі Тан Дуна («Out of Peking Opera», «In Distance») і Брайт Шена («The Stream Flows»), де *Chineseness* конструюється через наративи пам'яті, ритуалу, топонімії та метафор тембру, а не лише через пряме цитування. Відтак Ф. Лау переконливо доводить: у глобалізованому культурному полі музичний *Chineseness* є *перформативною категорією*, яку виробляють сумісно звук, текст і ринок, а бінарна опозиція «Схід–Захід» методологічно недостатня і має поступитися описові багаторівневих процесів привласнення, гібридизації та циркуляції смислів.

Наукова праця **Ван Хой Ян** (Wong Hoi Yan) [203], в якій вивчається творчість Чень Ї пропонує розуміти метод композиторки як сформовану в еміграційному досвіді поетику повернень, ширше метод інтертекстуальності. Методологічно поєднуючи інтерв'ю з композиторкою та порівняльний аналіз творів американського періоду (Фортепіанний концерт, «Sparkle», «Golden Flute», «Ba Van» для фортепіано, Si Ji), автор показує, що «китайськість» Чень Ї — це сітка стійких одиниць (зокрема тема Бабань, дванадцятизвуковий ряд, тема

Чень Ї та гамма X), які мігрують між партитурами та переозначаються у нових контекстах, творячи впізнаваний звуковий світ.

Принципово, автор чесно фіксує і межі перцепції: не кожна глибинна відповідність акустично «прочитується», однак саме повторюваність у різних модусах — мелодичному, ритмічному, фактурному — забезпечує самототожність стилю в умовах транслокальності. Для нашої теми — аналізу творчого методу композитора-китайця, що творить за межами Китаю, — цей приклад є показовим: ідентичність формується поверненнями до невеликого ядра матеріалів, які кожного разу складаються інакше. Саме така система повторення дозволяє Чень Ї утримувати зв'язок із культурним джерелом, водночас проектуючи звучання у глобальний простір — туди, де діаспорна біографія перетворює локальний мотив на універсальний голос.

Дисертація **Ййцзін Ван** «A Performance Analysis of Chen Yi's Chinese Ancient Dances for Bb Clarinet and Piano» [202] репрезентує приклад музикознавчої аналітики, де через поєднання історико-культурного контексту, структурного розбору партитури та практик виконавської інтерпретації виявляється механіка кроскультурної поетики Чень Ї.

Навіть попри відсутність типологізаційної матриці міжкультурних впливів, у роботі вибудовано цілком послідовну інтерпретацію «китайськості» та режимів міжкультурної взаємодії. Ййцзін Ван, досліджуючи концерт, поринає у історико-генетичний шар, охоплюючи пласт від трудових співів і ритуалу Ге Тяньші, согдійського ху сюань¹ до поетики Бо Цзюйї. Техніко-композиторський рівень концерту демонструє, що «китайськість» артикулюється не цитатністю, а процесуальністю: мінорна пентатоніка, мелодика, що розгортається хвилями, мікротональні зсуви та естетика паузи (liu bai) стають механізмами мислення, трансформованими в дуеті кларнет–фортепіано. У виконавській перспективі спостерігається переклад вокальних манер шаньге («sigh/holler/shout») [202, с. 71] у площину кларнетного виконання й перкусивізація фортепіано, що

¹ Ху сюань (hu xuan) —архаїчний танцювально-музичний феномен китайської культури, що сформувався за добу династії Тан.

дозволяє зберігати емоцію, а не темброву якість музики. Також апеляція до асиметричного групування тривалостей (наприклад, 3+5 у «Hu Xuan Dance») моделює специфічний хронотоп. Нарешті, в роботі явно проступає ідентифікаційний, діаспорний вимір: композиторка оперує не уламками мелодій, а законами їхньої кристалізації, піднімаючи «китайськість» на рівень організації музичного сенсу.

У статті «Tradition and Creation» **Чень Ї** [94] сама вибудовує цілісну автоетнографію композиторського методу, у центрі якої — принцип «перекладу» культур у звук. Передусім окреслюється вихідна теза: сучасність постає як динамічна мережа світоглядів, а музична композиція є осадом (precipitate) [94, с. 59] культурно-психологічного досвіду автора. Відтак композиторка формує стійкі естетичні засади, що дозволяють одночасно говорити мовою універсальної музики та інтонаціями материнської китайської культури: «Серйозний композитор повинен навчитися вибудовувати певні відносно стабільні принципи, на яких може ґрунтуватися його творча робота. Оскільки я переконана, що мову можна перекласти на музику, і оскільки я природно висловлююся рідною мовою, у моїй музиці присутні китайська кров, китайська філософія та китайські звичаї. Водночас, з огляду на те, що музика є універсальною мовою, я прагну вловити сутність як східних, так і західних культур і створювати твори, які втілювали б мій власний темперамент, а також дух цієї сміливої нової епохи. Я сподіваюся сприяти поглибленню взаєморозуміння між людьми з різним культурним досвідом і утвердженню миру в нашому новому світі» [94, с. 59].

Систематичні студії в Центральній консерваторії, поєднані з багаторічною польовою роботою композиторки, сформували те, що вона окреслює як природність виразу: коли логіка твору корелює з логікою мови й звичаю, емоція стає природною, а форма — виваженою. Загалом, стаття демонструє переконливі компоненти творчої стратегії Чень Ї: етнографічний базис (фольклорні розвідки як джерело інтонаційної пам'яті), трансмедіальність (каліграфія — форма; поезія — фактура), пропорційне формотворення (золотий перетин, ряди Фібоначчі як

«природний закон» форми), а також робота з тембрами (імітація китайських інструментів західними засобами). Саме ці фактори забезпечують не емблематичну репрезентацію китайської традиції, а структурну — таку, що проступає в логіці часу, дихання та інтонаційного руху та тембрових рішень.

Наукова розвідка **Петера Чанга** [89] про музику Брайт Шена окреслює цілісну модель транскультурної композиції, у якій китайські поетичні, театральні й фольклорні ресурси (пентатонічні наспіви, темброві практики пекінської опери, інструментальні тембри піпи, шена, ерху тощо) інтегруються з європейсько-американською модерною традицією — від Бартока, Стравінського, Равеля й Гіндеміта до Лігеті — при збереженні тональної опори, мотивно-варіаційної логіки, виразної ритмічної енергії, різкої драматургії та пропорційно збалансованої форми. Автор аргументовано фіксує «бікультурність» Брайт Шена як функціонально «двомовну» («100% китайську й 100% американську» [89, с. 32]) ідентичність, що сформована не стільки механічним запозиченням, скільки глибинною реінтерпретацією традицій: фольклорними експедиціями, широким знанням китайської поезії та оперної декламації, а також обізнаністю західними техніками. «Шен сформував виразний індивідуальний стиль, який вирізняється тяжінням до тональної мови й мотивного розвитку, імпульсивною ритмікою, ліризмом, драматичними контрастами, а також відчуттям пропорції та рівноваги. По суті, він є сучасним класицистом, який трансформує класичні цінності, надаючи їм нових кроскультурних обрисів у власних творах. Свій кроскультурний музичний досвід він осмислює як бікультурний — у сенсі білінгвальний, — а його музика слугує каналом вираження й рефлексії цього досвіду. Таким чином, його музичний синтез досягається на доволі витонченому рівні, за якого кроскультурні матеріали легко впізнавані без потреби в додаткових ідентифікаційних “ярликах”» [89, с. 2].

Показовим є й виконання музики композитора: від ранніх упереджень до стабільної присутності в програмах провідних оркестрів, що корелює зі зрозумілістю його мови для західної аудиторії: тональна (або модально

розширена) гармонія, впізнавані формальні віхи, яскраві темброві образи. І хоча критика вказує на ризик недостатньої афективності в окремих сценах (особливо в ранніх операх), емоція для композитора виявляється транс-культурною, а отже, первинною щодо стилістичних маркерів.

Теоретичне підґрунтя роботи П. Чанга інтерпретується через поняття синкретизму і досвіду: синтез постає як процес сумісності на генетичному рівні (інтонації і ритм, перформативні сценарії). Порівняння з Чжоу Веньчжуном виокремлює два полюси однієї парадигми: у Чжоу Веньчжуна — раціонально-концептуальна стратегія творчості, у Брайт Шена — інклюзивна, інтуїтивно-практична, з активним залученням «несумірних» тембрів у спільний простір. Композиторський процес, описаний самим Брайт Шеном, пояснює, чому мотивна «мікроінженерія», ритмічні остинато, контрапунктичні нашарування й оркестрова колористика у нього працюють на наратив, а не навпаки. Сукупно розвідка Петера Чанга демонструє, що «китайська хвиля» у США є не «екзотикою», а повноцінним сегментом актуальної академічної музики, де Брайт Шен виступає сучасним класиком транскультурної епохи: він продовжує класичні цінності ясності, балансу й афекту, переосмислюючи їх у змішаних складах, змішаній ладовості та змішаній семантиці. Тим самим його доробок підтверджує продуктивність моделі бі-культурної компетенції як умови не поверхового «міксу», а внутрішньо необхідного синтезу, що витримує як естетичний, так і соціально-комунікативний іспит.

З огляду на аналітичні висновки іншого музикознавця **Юй Ян** [210], доречно стверджувати, що два камерні твори Брайт Шена зі змішаним китайсько-західним складом — «Clearwater Rhapsody» (ерху, скрипка, віолончель, фортепіано) та «The Singing Sands of the Great Gobi» (ерху, чжунху, піпа, яньцінь, саксофонний квартет, ударні) — показують інтеграцію «китайськості» у сучасний глобальний музичний дискурс в зоні камерно-інструментальних жанрів. Ця стратегія культурного синтезу базується на трьох ключових принципах: тонально-модальній децентралізації, за якої традиційний пентатонічний мелос модернізується шляхом системного уникнення стабільного

тонального центру; багатошаровій драматургії, де форма організується як асинхронна взаємодія різних структурних рівнів, що органічно поєднує східне підголоскове мислення із західними архітектонічними принципами та темброво-інструментальній логіці. Відповідно до останньої, змішаний китайсько-західний склад інструментів функціонує як поле взаємозбагачення, де відбувається переважно «китаїзація» західних тембрів, що відкидає поверхневу стилізацію. Таким чином, композитор пропонує модель інтеграції семантики до світової музичної мови на глибинному структурному, а не лише на декоративному рівні.

У статті **Цянь Ден та Фун Чіат Лу** (Qian Deng, Fung Chiat Loo) [107] розгорнуто проаналізовано, як Брайт Шен інтегрує традиційну китайську техніку вокально-інструментального орнаментування *жунь цянь* (jun qiang) у фактуру двох сольних фортепіанних циклів — «My Song» (1989) та «My Other Song» (2007). Жунь цянь окреслюється як усталений у народному виконавстві комплекс прийомів «зволоження» мелосу (мелодичні, темброві й динамічні варіанти) через висотні, динамічні та темброві мікромодуляції. В інструментальному варіанті це втілюється аподжіатурами, мордентами, трелями, портаменто/глісандо, «притиснутим ковзанням» тощо. В «My Song» Шен показує жунь цянь як естетику народженого з голосу піанізму через морденти та інші прикраси та просторову гру з резонансом. Структурна семантика підсилюється використанням дисонантних тетраходів, мікроагогії та акцентної артикуляції. У «My Other Song» композитор зміщує фокус від прямого цитування фольклору до абстрактної китайськості: орнаментика походить з буддійської кантилени, а тривалі повтори й протяжні каданси відтворюють ритуально-медитативний час. Сукупно це демонструє послідовну інструменталізацію голосу як принцип транскультурної композиції: жунь цянь стає принципом формування піаністичної фактури та драматургії. Цянь Ден та Фун Чіат Лу фіксують, що Брайт Шен не окультурює фольклор західними модерністськими прийомами, а синтезує дві системи — китайську орнаментальну поетику та західну техніку композиційної організації — в нову художню мову з впізнаваною індивідуальною стилістикою.

Дисертаційна праця **Лю Ле** [303] окреслює одне з найактуальніших полів сучасного музикознавства — транснаціоналізацію композиторського мислення в опері — крізь призму творчості китайських композиторів-емігрантів Тан Дуна та Брайт Шена. У контексті глобалізаційних процесів ХХ–ХХІ століть, коли мистецький діалог «Схід–Захід» набуває безпрецедентної інтенсивності, дослідження послідовно аргументує, що саме оперна сцена стає лабораторією для вироблення нової стильової ідентичності, де етнохарактерні параметри китайської традиції інтегруються в академічні західні моделі. В цьому контексті вибудовується верифікація особливостей музичної мови Тан Дуна та Брайт Шена в оперному жанрі з позиції нової, подвійної ідентичності, що постає результатом культурної міграції та перехресного засвоєння естетичних норм.

Передусім авторка вибудовує розлогий теоретико-методологічний фундамент: на стику історіографії, компаративістики, жанрового, композиційного та інтонаційного аналізів систематизовано корпус праць про взаємодію культур Заходу і Сходу, сучасну китайську музику та оперну творчість композиторів-діаспори. Транснаціоналізм музичної творчості визначено як процес культурного відтворення у митців-емігрантів, що поєднують у своїх партитурах ознаки кількох національних стилів; при цьому описано три базові способи комбінування — сепарацію (свідоме розведення шарів), екстраполяцію (перенесення прийомів між системами) та інтеграцію (глибинне сплавлення матеріалів). Остання, як слушно наголошує дослідниця, є найбільш продуктивним шляхом до індивідуальної ідентичності в нових контекстних умовах. Вочевидь, ця понятійна оптика дозволяє не лише описувати явища, а й інтерпретувати їхні естетичні наслідки в координатах неоорієнталізму — постмодерного перепрочитання «Сходу», позбавленого колоніальних кліше й архаїчних екзотизмів.

Дисертація простежує персональні траєкторії Тан Дуна і Брайта Шена як провідних репрезентантів китайсько-американського культурного поля, підкреслюючи їхній спільний досвід еміграції, академічної освіти на Заході та свідомого повернення до власної культурної пам'яті. Поряд із цим, показово

окреслено і ширший контекст «покоління» — від Чжоу Веньчжуна до Чень Ї, Чжоу Лун й Хуан Жо, що уможлиблює зіставлення індивідуальних стратегій у межах спільної транснаціональної парадигми.

Аналіз творчості Брайт Шена, переконливо демонструє, що в його творах прагнення стерти межі між китайською і західною оперними традиціями реалізується передусім у темброво-ритмічній та інтонаційній площинах: залучення народно-пісенних формул і пентатоніки, складних метроритмічних комплексів, театральних манер співу й емблематичних інструментальних барв. Характерно, що в ранніх операх такі зіштовхування часто мають поверхневий, демонстративний характер; натомість у «Мрії Червоної палати» досягається рівень органічного синтезу, коли темброва драматургія західного оркестру свідомо «перекладає» ритмічні та звуковисотні моделі пекінської опери, а композиційна логіка авангарду вбирає інтонаційні коди китайського театру без втрати структурної цілісності. Отже, стиль Брайт Шена у своїй зрілій фазі постає як інтегративна матриця, у якій взаємопроникнення систем стає джерелом нової оперної семантики

Що стосується аналітичних студій опер Тан Дуна, то, по-перше, аргументовано розмежовано два етапи його естетики. У ранніх проектах («Дев'ять пісень», «Марко Поло», «Півонієвий павільйон») східні коди подано як привнесені маркери самоідентичності: міфологічні сюжети, ритуально-театральні практики, органічні (в тому числі «неакадемічні») інструменти, техніки вокальної та тілесної дії, — усі вони влітаються в постмодерністську тканину з її настановою на експеримент. У такий спосіб композитор цілеспрямовано адресує «іншомовний» матеріал західному слухачеві, водночас витворюючи зримий міст до китайської класичної естетики й філософії. По-друге, у пізніших операх, як слушно підкреслено, відбувається кристалізація стилю транснаціонального типу: історичні сюжети, стриманіші апеляції до фольклору, редукція імпровізаційності, поява авторських інструментів і раціоналізована інтеграція неоорієнталістського підходу із західним авангардом.

Відтак, еволюція Тан Дуна у трактуванні «східності» ілюструє рух від екзотизуючого показу до внутрішньо вмотивованого синтезу.

В статті **Еріка Ханга** «Tan Dun Through the Lens of Western Media (Part I)» [135] «китайськість» Тан Дуна окреслюється як багаторівневий конструкт, у якому композиторська техніка, біографічні топоси та аудіовізуальні пара-тексти взаємно підсилюють одне одного. Е. Ханг переконливо демонструє траєкторію переходу митця від радикального посткейджіанського експерименту до інституційно затребуваних «великих форм» — фільмової партитури, опери, симфонії — при збереженні інваріантів письма: систематичної апеляції до локальних фольклорних практик, роботи з «органічними матеріалами» (вода, папір, кераміка), ритуалізації виконавського процесу, використання цитатної техніки.

Як слушно підкреслює Е. Ханг, вирішальним стає не лише «що» пише композитор, а «як» його репрезентують. «Soundshape: Works & Process at the Guggenheim» (1990) фіксує діалектику «шамана» і «філософа»: тілесну інтенсивність звукоутворення та програмну ідею органічної музики як єдності стихій. Зустріч Сходу й Заходу тут фактично відбувається в руслі посткейджіанської естетики, радше ніж у власне тематичній матеріальності звучання. У «Broken Silence» (1995) наголошено даоський горизонт і «сільські» витоки слуху, а також симптоматичне замовчування модельних опер Культурної революції на тлі акценту на «шок Бетховена» [135, 606], що у кінці 1970-х набуває в Китаї символічної ваги культурного перезавантаження. «New York Composers: Searching for a New Music» (1996) вписує Тан Дуна в урбаністичний авангард *Bang on a Can*¹ [135, с. 608].

У корпусі відеофіксацій інструментальних творів Е. Ханг виокремлює кілька основних точок. «Kronos on Stage» із «Ghost Opera» пропонує акустично прозору, просторово виважену версію з продуманою мізансценою камери.

¹ Нью-йоркська інституція сучасної музики, заснована 1987 року композиторами Джулією Вулф, Девідом Ленгом і Майклом Гордоном, відома безперервними «марафонами» (довгі концерти з міксом академічної, електроакустичної, рок- та «world»-естетик), ансамблем **Bang on a Can All-Stars**, власним лейблом **Cantaloupe Music** та літнім фестивалем/школою в MASS MoCA. Їхня естетика — постмінімалізм, кросовер і DIY-дух (сама назва буквально «гриміти по бляшанці»): будь-який звук може стати музикою.

Концерт для відео, віолончелі та оркестру «The Map» відкриває етичні та герменевтичні питання: що означає «оживляти» польові записи у концертній ситуації; як співвіднести радісну жанрову природу *feige*¹ [135, с. 613] з ностальгійно-меланхолійним оркестровим звучанням; де пролягає межа між «діалогом» і композиторською проєкцією. Фестивальні записи «Water Concerto» й «Paper Concerto» (Opus Arte) доповнені авторськими мікроесе, де формулюється знаменита аксіома «1+1=1» (людина+природа; високе+низьке; «Схід+Захід»): «органічна» етика слухання пропонується як відповідь на екологічну та культурну кризи, свідомо романтизуючи традиції, що зникли.

Інакше кажучи, прочитання корпусу творів Тан Дуна, запропоноване Е. Хангом, дозволяє побачити не лише техніко-стильові константи музики композитора, а й механіку виробництва його «китайськості» — між ритуалом і маркетингом, локальною пам'яттю та глобальною репрезентацією.

Дисертація **Нган Ней Чан** [162] пропонує не просто опис «китайськості» у фортепіанних творах Тан Дуна, Чень Ї та Брайт Шена, а позиціонує її як набір аналітичних параметрів, релевантних для наукового опису і виконавської практики. З огляду на історичний контекст автор вибудовує такий науково-пошуковий фрейм, у межах якого «нова хвиля» композиторів формує комплементарні стратегії поєднання фольклорних джерел і західних посттональних технік. Власне, ключові виміри — ладо-модальна організація (стійкі пентатонічні модули та їх локальні трансформації), типи фактури (гетерофонія шаньге, антифонність, маршево-перкусійні патерни) та темброве моделювання традиційних інструментів (чжен, сяо/дізи, суона, шен, «військовий» комплекс гонгів і барабанів) — описані як конструктивні, а не декоративні чинники.

З методологічного погляду примітно, що порівняльний аналіз не зводиться до констатації цитат: для Тан Дуна показано, як «прозорий» виклад народної мелодики отримує форму завдяки модально-транспозиційній сегментації; для Брайт Шена — як напруга/розв'язання постають у пентатоніці через півтонові

¹ Букв. з пін'їнь «летюча пісня» – різновид народних «гірських пісень» Південно-Західного Китаю.

підміни двох пентатонік; для Чень Ї — як мотиви народного танцю поєднується з інтонаційними ознаками пекинської опери та локальними серійними ритмічними формулами. Водночас автор враховує географію фольклору (північ/південь) як інтонаційну змінну, що безпосередньо корелює з мелодичною морфологією цитат у різних композиторів.

Відтак, «китайський стиль» у фортепіанних творах кінця ХХ століття, згідно Нган Ней Чан, — це впорядкований набір прийомів формотворення, фактурного та тембрового моделювання. І хоча праця Нган Ней Чан обмежена аналізом ранніх клавірних опусів трьох авторів, однак це не нівелює головного — демонстрації того, як пентатоніка, гетерофонія й традиційна інструментальна логіка структурно організують сучасну китайсько-американську фортепіанну мову.

Велика кількість робіт присвячена композитору Лей Лян¹. Особливу увагу привертає стаття Чжоу Веньчжуна про творчість свого молодого колеги: «Ми з Лей Лян живемо з різницею у віці майже два покоління або півстоліття! — пише Чжоу Веньчжун. — Проте, здається, ми поділяємо схожі погляди на особливості та майбутнє традиційної китайської культури: зберігати та розвивати її, не зловживаючи. Звичайно, те, що ми успадкували, не зовсім однакове, тому наш розвиток також потребує модифікації! Більше того, його та мій досвід вивчення музики є одночасно схожими та різними» [220]. Чжоу Веньчжун окреслює творчість Лей Лян як представника нового типу китайського музиканта-інтелектуала, здатного поєднувати глибоке знання традиційної китайської культури з усвідомленим володінням сучасними західними композиційними техніками. Особливу увагу автор приділяє виховному й середовищному чиннику: родинному зв'язку Лян Лея з китайською музикологічною традицією, ранньому зануренню в етномузикологічне коло, а також усвідомленому навчанню в американській освітній системі, яка дала йому інструменти для критичного діалогу з Заходом, а не для пасивного запозичення. Таким чином, творчість Лян Лея постає в оцінці Чжоу Веньчжуна як переконливий приклад

¹ <https://sites.google.com/site/leiliangcomposer2/biography/bibliography?authuser=0>

продуктивної транснаціональної моделі, де відмова від механічного наслідування Заходу стає передумовою формування самостійної сучасної китайської композиторської ідентичності.

У трактуванні Чен Ісюань [95] однією з форм прояву східної ментальності у творчості Чжоу Венчжуна та Лян Лея постає каліграфія. Обидва композитори мислять окремий тон не як статичну висотну одиницю, а як внутрішньо динамічний звуковий процес, наділений жестовою, часовою та семантичною багатовимірністю. Чжоу Венчжун, аналізуючи феномен монотону, акцентує на мікровідхиленнях звуку як структурно значущих параметрах, пов'язаних із філософією *І цзін* та принципами каліграфічної варіативності. Лян Лян, своєю чергою, розвиває ідею «один тон — кілька голосів» [95, с. 94] як перцептивно відкриту модель, у якій завершеність звуку визначається слуховим сприйняттям. Такий «каліграфічний звук» корелює з сучасними уявленнями про тембр як перцептивну, а не фізичну категорію, що формується у процесі слухового аналізу. У цьому контексті каліграфія виступає не лише культурною метафорою, а й когнітивною моделлю східного музичного мислення, де звук осмислюється як процес, рух і простір водночас.

Аналіз сучасного корпусу наукових праць, присвячених композиторам китайської діаспори в Америці, засвідчує фундаментальний зсув дослідницької парадигми. Музикознавчий дискурс остаточно відходить від спрощеної дихотомії «Схід–Захід» та поверхневих метафор «зустрічі культур», натомість пропонуючи комплексні моделі для опису транснаціональної творчої ідентичності. У фокусі переважної більшості студій перебуває творчість ключових репрезентантів «нової хвилі» – Чень Ї, Брайт Шена, Тан Дуна та Лян Ляна, чий композиторські стратегії розглядаються як результат складної взаємодії діаспорального досвіду, інституційної мультиприналежності та глибокої реінтерпретації культурної пам'яті.

Вочевидь, центральним аналітичним вузлом стає не пошук «сутнісної китайськості» як акустично сталої величини, а вивчення режимів її функціонування та репрезентації. Як переконливо доводить Фредерік Лау, у

глобалізованому культурному полі Chineseness постає перформативною категорією, що виробляється сумісно звуком, паратекстами (назвами, анотаціями) та логікою ринку. Відтак бінарна опозиція «Схід–Захід» виявляється методологічно недостатньою і має поступитися місцем описові багаторівневих процесів гібридизації та циркуляції смислів.

Ця засаднича теза знаходить своє підтвердження у конкретних аналітичних студіях, присвячених індивідуальним композиторським методам. Так, у дослідженнях творчості Чень Ї домінує концепція іманентної, структурно вмотивованої «китайськості». Згідно з евристичною моделлю, запропонованою Ван Хой Ян, її стиль формується не буквальним змішуванням, а «поетикою повернень» до стійкого ядра інтонаційних, ритмічних і структурних одиниць, які мігрують між партитурами, забезпечуючи самототожність стилю в умовах транслокальності.

Дещо іншу, хоча й не менш органічну модель синтезу, репрезентує творчість Брайт Шена. У трактуванні Петера Чанга, його ідентичність є функціонально «двомовною», а стиль постає як глибинна реінтерпретація китайських ресурсів (фольклор, поезія, пекінська опера) у діалозі з європейсько-американською модерною традицією. Принципово, що, на відміну від раціонально-концептуальних стратегій, метод Брайт Шена визначається як інклюзивний та інтуїтивно-практичний, де первинною є транскультурна емоція.

Творчість Тан Дуна, згідно з представленими дослідженнями, розглядається крізь призму ритуалізації, перформативності та медійної репрезентації. Як зазначає Лю Ле в контексті оперного жанру, естетика композитора еволюціонує від ранніх проєктів, де східні коди подано як експоновані, постмодерністські маркери самоідентичності, до пізніших творів, де відбувається кристалізація стилю транснаціонального типу з раціоналізованою інтеграцією. Водночас, як слушно підкреслює Ерік Ханг, «китайськість» Тан Дуна є багаторівневим конструктом, у виробництві якого беруть участь не лише партитури, а й біографічні наративи та аудіовізуальні паратексти, що балансують між образом «шамана-філософа» та ринковою

стратегією. Робота з «органічними матеріалами» (вода, папір) та ритуалізація виконавського процесу стають ключовими елементами його унікального художнього методу.

Звертають на себе увагу рефлексії композиторів наймолодшої генерації над власною творчістю, результати якої стають основою для магістерських або докторських студій. Так, композитор та дослідник *Чжоу Тіє* [216] доводить, що в його музиці традиційно-китайські елементи інтегруються в корпус західного модернізму й постмодерної оркестрової сонорики. Молодий композитор послідовно вибудовує власну мову через темброцентризм, ритмічну модальність та оркестрову фактуру як носіїв «китайськості» у нових культурних контекстах (ансамблі змішаного складу, електроакустичні експерименти, камерна опера). Його твір «*The Impression of Peking Opera*» переосмислює ознаки пекінської опери через модерні гармонічні прийоми; електроакустичний твір «*Samsara*» демонструє ритуалізовану інтерпретацію тембрів гуциня, піпи, оперної ударної групи, людських голосів, шумових й природних звуків; у «*Sail to the South*» артикульовано проблематику темперованої несумірності та змішаної оркестровки поряд із відмовою від фольклорної ілюстративності; хоровий твір «*Snow River*» проектує класичну поезію Тан у вокально-інструментальну акустику; симфонічне полотно «*Snow Country*» демонструє рецепцію лігетівського звуку, поєднаного з тембровими алюзіями на тибетську обрядовість. Нарешті, камерна опера «*The Birth of the Modern Composer*» створена у метамузичному вимірі. Таким чином, в музиці Чжоу Тіє можна виявити послідовний темброцентричний підхід як головний механізм культурної інтеграції, оркестрову винахідливість у роботі з «шумовим спектром», продуману драматургію напруження без залежності від класичних форм та етичну обережність у роботі з етнічними матеріалами, де інтерпретація переважає над цитатністю.

Виходячи з аналізу праці *Алекса Хо* [125], який є представником китайсько-англійської лінії транснаціональної творчості, доцільно констатувати структурну асиметрію репрезентації китайських митців у британському та

американському контекстах. Як переконливо демонструє А. Хо, британська академічно-концертна інфраструктура у сфері сучасної класики функціонує із затримкою інституційного визнання: видимість авторів китайського походження є епізодичною. Натомість в США існує безперервність — від Чжоу Веньчуня та «нової хвилі» (Тан Дун, Чень Ї тощо) до нинішніх авторів (Хуан Жо, Ду Юнь), яку підтримує розвинений академічний дискурс Asian American Studies та етномузикології.

У концептуальному вимірі А. Хо, послідовно спираючись на ряд дослідників (С. Холл, Г. Бгабга, Дж. Льюїс та інші), розуміє транснаціональне китайське як динамічну мережу зв'язків діаспор, що одночасно продукує нові практики належності й опору. Це дає змогу побудувати власний метод автоетнографії як дослідницько-композиторський інструмент: від ідентифікації власного досвіду й його контекстуалізації — до інтерпретації у звуці та рефлексивного повернення в теорію. «Мої композиції, — пише А. Хо, — постають як точки орієнтації та переорієнтації у складній тканині соціальних, культурних, політичних, історичних і особистісних чинників, вплетених у транснаціональну китайську ідентичність. ... я вибудовую транснаціональну китайську ідентичність у спосіб, що поєднує історичну усвідомленість, культурну чутливість і політичну активність. Важливою складовою цього підходу є представлення транснаціональних китайських ідентичностей, досвідів, історій і мов на сценах і в концертних програмах транснаціональними китайськими митцями як форми підриву євроцентричності академічної музики та її домінантного погляду на «інші» культури. У такому контексті повторне привласнення терміна *orient* як концептуального жесту, спрямованого на деконструкцію орієнталістських дискурсів, дозволяє критично висвітлити процеси формування культурних ідентичностей, а також способи, якими вони впливають на творчі практики й, водночас, зазнають впливу з боку креативних процесів» [125, с. 123].

Отже, узагальнюючи висновки представлених досліджень, можна констатувати, що сучасне музикознавство розглядає творчість китайсько-

американських композиторів як складний феномен, що вимагає аналітичного інструментарію, чутливого до процесів транскультурної гібридизації.

1.3. Жанрово-стильові параметри творчості Хуан Жо

Хуан Жо (Huang Ruo) належить до кола китайсько-американських митців нового покоління, чия творчість уже набула статусу одного з найпомітніших феноменів сучасної композиторської практики. Його індивідуальний стиль, що формується у площині міжкультурних перетинів, ґрунтується на органічному поєднанні пластів китайської традиційної музики (як архаїчної, так і народної) з досягненнями західного авангарду, експериментальної естетики, а також із практиками, притаманними джазу, року тощо. Важливим є те, що митець не обмежується еkleктичним суміщенням різнорідних елементів, а здійснює їхню цілісну інтеграцію, що створює ефект природного й водночас вивіреного синтезу.

Композиторський доробок Хуан Жо охоплює широкий спектр жанрів і форматів: від симфонічних та камерних творів до оперних і театральних постановок, від балету та танцювальних проєктів до мультимедійних інсталяцій і кросжанрових експериментів. Показово, що до цього переліку входять також фолк-рокові композиції, кіномузика й імпровізаційні практики, що підкреслює універсальність його творчої стратегії та її спрямованість на подолання меж між академічним і позаакадемічним просторами. Таким чином, постать Хуан Жо є репрезентативною для сучасного типу композитора, який працює на стику локальної ментальності та глобалізованої музичної культури.

Творчість Хуан Жо вже здобула широке міжнародне визнання, про що свідчить географія її прем'єр та масштаб виконавського втілення. Його симфонічні твори були представлені у програмах провідних колективів світу — Нью-Йоркської філармонії, Філадельфійського оркестру, Симфонічного оркестру Сан-Франциско, Симфонічного оркестру Сієтлу, Оркестру Національного польського радіо, Гонконгської філармонії та інших знакових інституцій. Камерний доробок митця не менш показовий: його інтерпретацією

займалися такі знані ансамблі, як Товариство камерної музики Лінкольн-центру, ансамбль Шенберга, колектив Ensemble Modern, London Sinfonietta тощо.

Вагомим індикатором професійного статусу Хуан Жо є також увага з боку видатних диригентів сучасності. Його твори звучали під орудою Вольфганга Савалліша (Wolfgang Sawallisch), Майкла Тілсона Томаса (Michael Tilson Thomas), Джеймса Конлона (James Conlon), Марін Алсоп (Marin Alsop), Денніса Рассела Девіса (Dennis Russell Davie) та інших маестро, чия діяльність визначає обличчя світового симфонічного виконавства. Таким чином, масштабна репрезентація музики Хуан Жо у виконанні як найавторитетніших оркестрів, так і камерних ансамблів свідчить про універсальність його композиторської мови та її інтеграцію у глобальний культурний контекст.

Важливою складовою діяльності Хуан Жо є його ініціативи у сфері виконавської та організаційної практики. У 2001 році він виступив співзасновником International Contemporary Ensemble — гнучкого за складом колективу (приблизно 30 музикантів), що спеціалізується на виконанні творів сучасних композиторів з Європи, Латинської Америки та Азії. Подібні проекти засвідчують прагнення митця інтегрувати різні музичні традиції в єдину інноваційну платформу. Подальший розвиток цієї стратегії втілюється у створенні ним у 2005 році перформанс-компанії Future in Reverse (FIRE), орієнтованої на реалізацію мультимедійних та міжжанрових проектів, де музика постає як інтегрований елемент складних сценічних концепцій.

Міжнародне визнання творчості Хуан Жо підтверджується не лише численними нагородами, але й активною сценічною присутністю його творів у світовій виконавській практиці. Показовим є здобуття першої премії конкурсу Celebrate Asia (2010) із композицією The Yellow Earth, яка у виконанні Симфонічного оркестру Сіетлу прозвучала на початку 2011 року. Важливо, що ця партитура постала у вигляді нової редакції третьої частини концерту для шена «Yellow Color», у якому китайський інструмент органічно інтегрується у західний оркестровий контекст. Така практика не лише розкриває діалог

культурних кодів, але й формує нову модель тембрової взаємодії, де локальна традиція набуває універсального звучання.

Особливу роль у творчому доробку композитора відіграє оперний жанр, що став полем для масштабних міжкультурних експериментів. Так, американська прем'єра опери «Dr. Sun Yat-sen» відбулася у 2014 році в «Санта-Фе Опера» та була представлена також на сцені Ванкуверської опери, закріпивши за автором репутацію інноваційного інтерпретатора історичних ідей у музично-театральному форматі. Подальший розвиток оперної лінії засвідчила постановка твору «Paradise Interrupted» (2015, фестиваль у Сполето, США), яка вже наступного року була репрезентована у Лінкольн-центрі, а згодом увійшла до міжнародного турне по Азії та Європі.

Біографічний вимір творчості Хуан Жо безпосередньо пов'язаний із соціокультурними трансформаціями Китаю другої половини ХХ століття. Народившись у 1976 році на острові Хайнань — символічно саме в рік завершення Культурної революції — він увійшов у музичне середовище завдяки своєму батькові, знаному китайському композитору, який із ранніх років систематично виховував у сина навички гри на фортепіано та навчав основам композиції. Вже у дванадцятирічному віці юний музикант був прийнятий до Шанхайської консерваторії, де опановував як традиційний китайський репертуар, так і канони західної класики.

Освітній процес Хуан Жо відбувався на тлі масштабних економічних і культурних зрушень у Китаї 1980–1990-х років, коли країна поступово відкривалася для світових культурних потоків. Його музичний кругозір розширювався від вивчення Й. С. Баха, В. А. Моцарта, І. Стравінського та В. Лютославського до засвоєння популярних західних жанрів — від музики The Beatles до рок-н-ролу, хеві-металу та джазу. Перемога на Міжнародному кіно- та музичному фестивалі у Швейцарії (1995, премія Генрі Манчіні) стала відправною точкою для продовження освіти у Сполучених Штатах: спочатку в Оберлінській консерваторії (бакалаврський рівень), а згодом у Джульярдській школі (магістерська та докторська програми з композиції). Важливою складовою

його професійного становлення було навчання у таких педагогів, як Рендольф Коулман та Семюель Адлер.

Подальший етап розвитку композитора пов'язаний із Нью-Йорком, де він удосконалював майстерність на факультеті композиції Музичного коледжу Маннеса при The New School. Зараз паралельно з композиторською діяльністю Хуан Жо активно працює як диригент та організатор: він є художнім керівником ансамблю Future in Reverse (FIRE). Його суспільне визнання засвідчило обрання до кола Young Leaders Національним комітетом із відносин між США та Китаєм (2006), що підтвердило його роль як посередника між двома культурними системами — китайською та американською.

У творчій біографії Хуан Жо значне місце займають професійні відзнаки, що засвідчують як якість його композиторського письма, так і актуальність його естетичної позиції. Зокрема, у 2008 році він став лауреатом престижної Люксембурзької міжнародної премії з композиції, що підтвердило міжнародний резонанс його мистецького доробку. Наступного року масштабна культурна подія «Ancient Paths – Modern Voices», організована у співпраці з Карнегі-холлом, окреслила ще один важливий вектор його діяльності. Фестиваль було задумано як репрезентацію традицій Китаю в сучасному світі, а також як спробу осмислити їхній безперервний вплив на нове покоління китайських музикантів, вихованих у контексті західної культури. У цьому проєкті Хуан Жо не лише виступив як композитор, але й як рефлексуючий інтерпретатор культурних процесів, наголошуючи на принципах інтеграції китайських народних мелодій у західну оркестрову тканину. Така позиція підкреслює його прагнення до конструювання синтетичного музичного простору, в якому локальні інтонаційні джерела стають складовою універсальної художньої мови.

Естетичні орієнтири Хуан Жо виходять далеко за межі вузького музичного дискурсу, інтегруючи концепти архітектури, візуальних мистецтв та сучасної художньої теорії. Сам композитор визначає власний стиль як спробу встановити зв'язки між простором, часом і звуком, акцентуючи на спорідненості музики з архітектурою та візуально-пластичними формами. У своїх авторських

рефлексіях він розгортає метафору двовимірного мистецтва, яке потребує перспективного розширення та поглибленого досвіду, що виходить за межі поверхні полотна. Архітектура, на його думку, є моделлю нескінченного самопереосмислення, що змінює взаємини об'єкта з оточенням не лише зовні, але й у внутрішніх просторових конфігураціях.

Переносячи цю ідею на сферу музики, Хуан Жо мислить її як багатовимірне явище, що охоплює простір, час, колір і звук у їхній взаємозалежності (Див. підрозділ 1.4). Він наголошує на тому, що музика функціонує як живий організм — «дихання і рух», що має здатність не лише наповнювати сценічний простір, а й оточувати слухача, утворюючи ефект акустичної архітектури. Звідси постає уявлення про звук як про матеріальну субстанцію, котру можна уявляти в абстрактних формах і кольорових проекціях, які, змінюючи «освітлення», набувають щоразу нової конфігурації. У такій концептуалізації музика наближається до ідеї відкритої системи з потенційно нескінченними варіантами художнього існування.

Для Хуан Жо досвід занурення у нью-йоркський урбаністичний простір з його щільною китайською діаспорною мережею, що природно стимулює репатріацію пам'яті та звичаїв у нові життєві сценарії, перетворився не на адаптаційний виклик, а на продуктивний механізм художнього становлення. Саме в цій екосистемі, де акультураційний вплив західної модерності накладається на інтонаційні коди «домашньої» традиції, сформувалася складна естетика композитора: не мозаїчна сума двох світів, а симбіотичний пласт — органічна зчіпка китайської культурної спадщини з контрапунктами сучасного західного середовища.

У результаті спостерігаємо не «ілюстративну китайськість», а принципово іншу стратегію стилю: автор працює з етнонємонічними ресурсами як із живою матерією власної суб'єктивності — без декларативної самоідентифікації, без приклеєних ярликів етніки, натомість із внутрішньою переконаністю, що культурне походження — не зовнішній орнамент, а глибинний спосіб слухання

й мислення. Його багатомовність виступає не просто лінгвістичним фактом, а метафорою композиторської поліморфності.

Звертаючись до систематизації творчості Хуан Жо, можна зробити наступні висновки. Оперний та музично-театральний корпус утворює ядро публічної репрезентації композитора і водночас розкриває діапазон його естетичних стратегій. Історико-політична лінія окреслюється оперою «Доктор Сунь Ятсен» («Dr. Sun Yat-sen», 2011; ред. 2014), у якій реконструюється постать засновника Китайської Республіки з акцентом на етичній риториці модернізації; лібрето створено драматургинєю Кендіс Чонг (Candace Chong), що принципово важливо для посилення китайськомовної перспективи в глобальному оперному дискурсі. До цієї ж площини прилучається «Американський солдат» («An American Soldier», 2014; рев. 2018; лібрето Девіда Генрі Хванга), де діаспорна тема набуває трагічної інтонації, а музична мова поєднує стильові коди західного театру з інтонамами китайської кантилені. Міфологічну вісь репрезентує «Перерваний рай» («Paradise Interrupted», 2015) — «інсталяційна опера» на межі пластичного театру, де жіночий голос (сопрано) взаємодіє з мультимедійною сценографією, відтворюючи архетипові сюжети бажання і втрати у густо метафоризованому звуковому середовищі. Власне міфологічний шар посилюють «Книга гір і морів» (Book of Mountains and Seas, 2021–2022) — вокально-театральний твір, натхненний давнім китайським звіророзповідом, і «М. Баттерфляй» («M. Butterfly», 2022; лібрето Девіда Генрі Хванга за його ж п'єсою), у якій деконструюється екзотизуючий погляд Заходу на Схід через складну драматургію «інверсій» гендеру, влади та уявної культурної ідентичності. До цього ряду вже анонсовано «Царя-Мавпу» («The Monkey King», 2025; лібрето Девіда Генрі Хванга), де матеріал роману «Подорож на Захід» перепрочитується через синтез опери, танцю та лялькарства. Тут «академічна» сцена перетворюється на мультижанровий простір, що дозволяє звуку буквально «обходити» слухача завдяки рухові тіл і об'єктів.

Окремо стоїть вокально-оркестровий твір «Острів Енджел — Ораторія» («Angel Island — Oratorio», 2021), в якому тексти взято з віршів китайських

мігрантів, вирізьблених на стінах карантинної станції острова Енджел у Сан-Франциско, що надає творові статусу документально-поетичної акустичної інскрипції.

Оркестровий корпус і концерти демонструють, у який спосіб композитор переводить культурні коди в масштаб симфонічного письма, працюючи зі звучаннями та тембрами. Знаковим є концертний напрям із залученням традиційних інструментів. Так, «Жовтий колір» («The Color Yellow», 2007) — концерт для шена і 15 виконавців, що вибудовує контактні зони між фіксованою європейською оркестровою фактурою і гнучкою агогікою східного дихання. Твір «Жовта земля» («The Yellow Earth», 2010) відзначений в конкурсі Celebrate Asia! і презентований Сієтлським симфонічним оркестром у 2011 році. До цього ж блоку прилягають «Все-присутність» (Omnipresence, 2003) — концерт для скрипки, а також оркестрові твори «Still / Motion» і «Becoming Another», де просторові уявлення композитора артикулюються через контрасти кінетики й статичності, прозорості й масивності тембрових пластів.

Камерно-симфонічна та ансамблева лінія є лабораторією формотворчих процесів. «Шлях відлунь: Камерна симфонія № 1» («Path of Echoes: Chamber Symphony No. 1», 2001) розгортає драматургію хвилеподібних процесів, синтаксис регулюється сонорними якостями матеріалу. Серія «Камерних концертів» (Chamber Concertos Nos. 1–4, у тому числі № 1 «Yueh Fei»; № 3 «Divergence»; № 4 «Confluence») розігрує зіткнення солістів і ансамблевої периферії, що дозволяє простежити, як локальні мотивні зерна розсіюються у більших акустичних об'ємах. Ця ж логіка роботи зі звуком опрацьована в «Shattered Steps» — проєкті на межі камерно-вокальної інтонаційності та інструментальної маси.

Інтермедіальна серія Drama Theater — окрема «дослідна станція», у якій жанрові маркери свідомо розмиваються. «Плинні тіні» («Shifting Shades» — Drama Theater No. 2) для віолончелі, ударних і фортепіано, «Написане вітром» («Written on the Wind» – Drama Theater No. 3) та «До чотирьох кутів світу» («To the Four Corners» – Drama Theater No. 4) демонструють, яким чином мікрорухи,

тілесна перформативність і мультимедійні сигнали входять у структурну тканину музики, перетворюючи сцену на зону ритуальної акустичної дії.

Камерний корпус інструментальних творів фіксує інтонаційні «мікросвіти» композитора. Струнний квартет № 1 «Три часові плани» (String Quartet No. 1 «The Three Tenses», 2005) моделює час як поліфонію шарів пам'яті; «Чотири фрагменти» («Four Fragments», 2006; у т. ч. версія для підсиленої скрипки) і «Дерево без вітру» («Tree Without Wind», 2004) виявляють тяжіння до структур «відкритої форми», де темброві тіні функціонують як носії семантичної енергії. Дуетні та сольні опуси — «Бути...» («Being...», 1999, для альт-саксофона або кларнета з альтом) і «Вітер віє...» («Wind Blows...», 2007, для альту і фортепіано) — працюють із тілесністю звуку, акцентуючи «подих» як композиційний параметр.

Хорова та вокальна лірика утворює корпус «вербальних резонансів», де текст стає не лише семантичним носієм, а й акустичним матеріалом. «Без слів» («Without Words», дата не зазначена) для хору з дзвіночками демонструє, як артикуляційні рухи хору формують «дзвінки» спектри. «Пісня про вічний жаль» («Song of Everlasting Regret», 2023, моноопера для сопрано і фортепіано) переводить класичний сюжет у мініатюрний формат «камерної драми», тоді як «Праця ангелів» («The Work of Angels», 2020, для мецо-сопрано і фортепіано) артикулює інтимну медитативність з її тонкою грою кольорів і пауз.

Мультимедійні проєкти та інсталяції продовжують авторську ідею «вимірності» як просторової музики. «Місто плаваючих звуків» («City of Floating Sounds», 2024) використовує мобільні телефони і оркестрове оточення, трансформуючи слухацьку позицію на «переміщувану точку зору», де акустична матерія стає буквальним середовищем, що змінює конфігурацію залежно від траєкторій руху публіки. До медіакорпусу долучаються й саундтреки — «Понад морем потопельників» («Above the Drowning Sea», 2017) та «Блакитне небо» («Blue Sky», 2013), де композитор працює з документальною часовістю образу, вмонтовуючи звук у ритм монтажу.

Отже, творчість Хуан Жо характеризується жанровою багатовекторністю, високою композиційною активністю та системним залученням східних культурно-естетичних орієнтирів, інтегрованих у власну художню мову. Узагальнення цих характеристик свідчить про специфічний тип творчого мислення, що ґрунтується на одночасному співіснуванні та взаємодії різних параметрів музичної структури без їх жорсткої ієрархізації. У цьому контексті дименціоналізм, задекларований самим автором, постає адекватним теоретичним поняттям для опису означених особливостей, що зумовлює звернення до його розгляду в наступному підрозділі роботи.

1.4. Філософія дименціоналізму у творчості Хуан Жо в оптиці мистецьких відносин «Схід–Захід»

Дименціоналізм — відносно новітній термін, утворений калькуванням англійського слова *Dimensionalism*, що розуміється як вимірюваність, мірність. Семантично термін означає підхід, що програмно мислить об'єкти й події одночасно у різних вимірах (просторових, часових, перцептивних тощо), тобто розгортає їх у координатах багатовимірності. У музикознавстві «дименціоналізм» уживається частіше за все для опису перцептивних сценаріїв (феноменологія слухання) й перформативних подій (просторова організація звучання).

У контексті цього дослідження доцільно розрізнити взаємопов'язані, але методологічно відмінні «поток» осмислення музичної багатовимірності, кожен із яких окреслює свій режим інтерпретації простору, часу та тілесної присутності у звуці.

Феноменологічний вектор зсуває фокус з об'єкта на суб'єкт, наполягаючи на тому, що музичний досвід за своєю природою поліаспектний і «живий», тобто актуалізується в моменті слухання як інтерсуб'єктивна подія, що залучає тіло, емоцію, пам'ять і соціальну ситуацію зустрічі. Стаття **Сесілії Ферм Торгерсен** «Lived Music—Multi-dimensional Musical Experience: Implications for Music Education» [195] пропонує цілісну феноменологічну модель музичного

досвіду та окреслює її прями наслідки для музичної освіти. Вихідною проблемою авторка вважає недостатню увагу досліджень до «живого» (lived) виміру музики: якщо ігнорувати тілесні, екзистенційні та емоційні компоненти, наукова й педагогічна уява збіднюється і не здатна розширити діапазон майбутніх можливостей музичної практики. Теоретичний каркас сформовано на перехресті феноменології естетичного досвіду Мішеля Дюфренна, тілесної феноменології Моріса Мерло-Понті, екзистенційної перспективи Мартіна Гайдеггера (у читанні Б. Е. Бенсона), соціальної феноменології Альфреда Шюца.

Ключовим внеском є поняття «lived music» як багатовимірне явище, у якому музика постає не річчю, що існує поза суб'єктом, а подією співтворчості виконавців й слухачів у конкретних просторово-часових і соціокультурних ситуаціях. Авторка виокремлює кілька взаємопов'язаних вимірів досвіду, що діють одночасно: структурний, емоційний, «тенсійний» (напруження), екзистенційний, тілесний і акустичний. Залежно від спрямованості уваги та попереднього досвіду певні виміри переходять у передній план, інші — нівелюються. Принцип інтенціональності тут засадничий: естетичний об'єкт і естетичний досвід невіддільні; твір стає естетичним об'єктом лише за умови активної присутності чуттєвого, відкритого сприйняття. За М. Дюфренном, повнота естетичної зустрічі вибудовується у трьох фазах — присутності, репрезентації/уяви та рефлексії/почуття, що разом уможливають доступ до глибини вираженого світу твору.

Особливий акцент зроблено на «le sensible» (чуттєво-сенситивному) як зоні, де матерія мистецтва перетворюється на значущу форму. У цьому сенсі досвід не зводиться до слухання, він мультисенсорний і тілесно вмотивований: мистецтво торкається нас з усіх боків, а ми, у свою чергу, спів-діємо в його розгортанні. Через поняття «музичного мешкання» (dwelling), запозичене з гайдеггерівської традиції у трактуванні Б. Е. Бенсона, музика осмислюється як простір спільного перебування-імпровізації, де минулі досвіди (аперцепція) і наявні інструменти культури дозволяють учасникам «обробляти підручне» та одночасно відкривати нові комбінації смислів. Інтерсуб'єктивність визначальна:

музичний досвід завжди соціально опосередкований, жанрово й культурно окреслений; очікування і конвенції (зокрема жанрові) задають рамки можливого, але водночас створюють «щілини» для уяви.

Композиторський вектор (а саме тут відбувається принциповий зсув від теоретизації до художньої дії) знаходить найповніше втілення у практиці Хуан Жо, який послідовно користується поняттям «дименціоналізм» як власною естетичною філософією. Ідеться про синтез абстрактних моделей і перцептивних інтуїцій у конкретній сценографії та процедурах, спрямованих на створення тотального, чотиривимірного (звуково-просторово-тілесно-часового) досвіду, що залучає слухача як співучасника події.

Відповідно, базовий тезис цього підрозділу формулюється так: «дименціоналізм» Хуан Жо — не альтернативна дефініція терміну, а синтетична операційна система, яка надає практичну, художню форму тим питанням просторовості, сприйняття та занурення, що у попередніх підходах лишалися переважно теоретичними. Його проекти постають кульмінацією й переведенням «у дію» ідей, що циркулюють у сучасній музичній думці.

Дименціоналізм Хуан Жо не зводиться ані до стилістичної етикетки, ані до набору технік: радше йдеться про композиторську філософію, що транслює абстрактні поняття простору/часу у «тотальний» чотиривимірний досвід, де звук, простір, ритуал і соціальна взаємодія утворюють єдину конфігурацію. В авторському інтерв'ю для *Ricordi News* (10.07.2020) [132] Хуан Жо не вживає поняття «дименціоналізму» як метафору. Радше йдеться про цілісну робочу філософію, яка, за його власним визначенням, «з'єднує всі речі з усіх напрямків крізь простір і час» [132] та структурно організує всі фази творчого процесу — від задуму до виконання і рецензії. Симптоматично, що програмна логіка портретного альбому «*Into the vast world*» побудована довкола полярних опозицій — рух/статичність, безчасовість/миттєвість, дикість/урочистість, а сама назва релізу, як наголошує композитор, фіксує його «подорож зі Сходу на Захід», тобто життєвий простір–час як визначальний чинник композиційної свідомості. У цьому сенсі дименціоналізм Хуан Жо має емпіричне підґрунтя: він

не абстрагується від контексту, а конструює звуковий світ як динамічну взаємодію сил у великому світі, де особистий досвід і художня форма кореспондують між собою.

Важливою є й оркестрове мислення автора: за його формулюванням, кожен оркестр постає «всесвітом», у межах якого доступне моделювання «мультивимірною саундскейпу, що еволюціонує, трансформується і змінюється від секунди до секунди, від позиції до позиції» [132]. Тим самим Хуан Жо принципово зміщує акценти з традиційного тематико-гармонічного мислення до просторово-часової організації звучання, де конфігурації тембрів, їхні комбінації та розгортання у просторі є первинними змінними композиційного процесу.

Паралельно його діяльність як диригента не змінює стиль, але коригує письмо — тобто забезпечує рефлексивний зворотний зв'язок між авторською уявою та виконавською перспективою. Аналогічно, власна вокальна практика композитора визначає драматургію: композитор часто виконує вокальні партії своїх творів, що підкреслює значення живої подієвості для його естетики.

Не менш показовою є етична ангажованість композитора, яка конкретизує його дименціоналізм у суспільно-історичних координатах. У згаданому інтерв'ю Хуан Жо описує пандемічну ситуацію як стан «замороженого часу і простору», а також прямо артикулює резонанс руху «Black Lives Matter» та сплеск антиазійського расизму у світі, розділеному пандемією COVID-19. Тим самим дименціоналізм Хуан Жо набуває додаткового виміру — соціальної відповідальності, де з'єднання речей крізь простір і час включає, серед іншого, етичний аспект.

У межах проблематики «Схід–Захід» концепт дименціоналізму Хуан Жо постає не як стилістичний знак, а як операційний принцип інтеграції культурних кодів, просторово-часових уявлень і медіальних практик. За матеріалами інтерв'ю-есе Ілони Олтускі [164], дименціоналізм композитора визначається як авторський термін, що окреслює зв'язки між простором, часом і звуком. Первинною є ідея багатовимірною досвіду, де слухач має опинитися всередині звуку, а не перед сценою. Саме ця просторово-тілесна уява, за свідченням автора,

спрямовує Хуан Жо до форм інакшої рецепції — можливості ходити довкола джерела звуку та перебувати у полі його руху, що фіксує зсув від двовимірного представлення (нотація/запис) до іммерсивної інсталяційної логіки.

Біографічний вектор композитора — народження на острові Хайнань (1976), ранній вступ до Шанхайської консерваторії, міграція до США після премії Анрі Манчіні (1995), подальша освіта в Оберліні та Джульярді (серед учителів Р. Коулман і С. Адлер) — конститує його подвійну ідентичність і водночас задає напрямок творчих пошуків, у якому Схід і Захід постають не як полярності, а як взаємопроникні виміри творчого процесу. Показовим є і родинний досвід митця — саме батько-композитор традиційної китайської музики спершу фіксував «недостатню китайськість» сина. Переломною віхою став скрипковий концерт «Omnipresence» (2003), запис якого, за словами Хуан Жо, дозволив батькові зрозуміти і прийняти іншу естетику творчості сина. У цьому епізоді вбачається сутнісна риса дименціоналізму не як ілюстративного цитування «східного» в «західному», а медіації між поколіннями, традиціями та мовами, де нова форма стає комунікативним мостом.

На рівні письма, як слушно зауважує А. Козінн, у творах Хуан Жо «китайські манери артикуляції — ковзання, гнучкі інтонаційні вигини — вільно поєднуються із західними прийомами та діатонічною гармонією» [164], що демонструє саме структурне, а не декоративне зрощення технік. Аналогічно, у «Leaving Sao» для сопрано/народного китайського голосу й камерного оркестру (меморіал для бабусі композитора) критик Е. Томмазіні фіксує звабливий колаж азійського фольклорного мелосу та «пекучих» західно-класичних елементів; сам автор виконував сольну партію у високій, «квазі-голосильній» манері, що ще раз підкреслює інтермодальність і тілесність звучання.

Програмно важливими для східно-західної оптики дослідження є й крос-жанрові колаборації Хуан Жо, на що вказує І. Олтускі: співпраця з балетними трупамі (NYCB, James Sewell Ballet), хореографами (Д. Вецель, К. Вілдон), кінетичним художником Н. Перріманом, а також створення у 2005 році перформативної компанії FIRE (Future in Reverse), орієнтованої на

мультимедійні й міжвидові проєкти. Власне інсталяційна практика, зокрема спільна робота з художницею Христиною Мамакас над «підводною» відео- і звуковою середою з чотирма динаміками, є прямою демонстрацією дименціоналізму. За визначенням Х. Мамакас, митець поєднує витoki китайського фольклору, західний авангард, рок і джаз, конструюючи багатовимірний простір, де образ і звук взаємно «перетікають», а отже, культурні реєстри не зіставляються, а взаємно моделюють один одного.

Показовим є і позамузичний кейс: робота Хуан Жо над саундтреком до документального фільму «PBS I.M. Pei: Building China Modern», що проблематизує «неможливу» задачу поєднання модерності з традицією в архітектурі. Вибір саме цього композитора для проєкту прочитується органічно: як і І. М. Пей, Хуан Жо працює на межі, досліджуючи і примиряючи суперечливі сили через музичне висловлювання. Відповідно, дименціоналізм у площині «Схід–Захід» постає, за словами І. Олтускі, як:

- 1) метод подолання бінарностей через просторово-часову організацію матеріалу (іммерсивність, «всередині звуку»);
- 2) техніка інтервалентного змішування артикуляцій та ладотональних систем, що зберігає їхню семантичну вагу;
- 3) медіальна стратегія, яка переводить культурну різницю у поліфонію каналів (вокал/інструмент/відео/рух);
- 4) етична установка на ненасильницьку інтеграцію (не у штучний спосіб, як підкреслює автор), спрямовану не на маркування «китайськості» чи «західності», а на творення «нової субстанції».

Узагальнюючи матеріал статті І. Олтускі, можна зазначити, що дименціоналізм Хуан Жо, сформований у контексті подвійної ідентичності, реалізує модель східно-західного синтезу як багатовимірного процесу — від інтонаційної мікропрактики до просторових інсталяцій, — у якому культурні системи взаємно перекодовуються, зберігаючи при цьому відчужувану автономію своїх голосів.

Доповнюючи попередній виклад, доречно залучити свідчення з інтерв'ю-розмови Хуан Жо з Ф. Отері [128] (New Music USA / SoundLives, 2022), де концепт дименціоналізму підкреслено як чотиривимірний спосіб існування музики, структурно споріднений із театром. Принципово важливо, що композитор послідовно наголошує на недостатності «двовимірних» носіїв (передусім аудіозапису) для адекватної репрезентації його творів: майже кожна композиція вибудовує візуальний вимір і включає театральну дію, аби слухач не дивився на музику, а опинявся всередині звукової події. Таким чином, заявлена нами раніше інтегральна модель «Схід–Захід» отримує додаткове підтвердження через тілесно-просторову режисуру сприйняття: східні практики втілення (ритуал, тілесні практики) перетворюються на формотворчий чинник сучасної західної сцени.

Показовим у цьому сенсі є «Sound of Hand», який наводить композитор, де соліст-перкусіоніст виконує партію голою рукою, а місцями — рухом у повітрі. Тут композитор прямо зіставляє задум із китайською медициною та тайцзі/кунг-фу, тобто переносить східну тілесну техніку в поле перформативної музики, де глядач може майже нічого не чути, але бачить усе. Це не декоративний жест «екзотизації», а глибинна інтермодальна трансляція східного знання в західний формат contemporary performance.

Тим самим «східність» перестає бути лише стильовою ознакою й стає етичною перспективою, з якої переосмислюється американський наратив. Водночас дименціоналізм у Хуан Жо охоплює й «тиху» практику інтеркультурного ритуалу у квартеті «A Dust in Time». Вказані Ф. Отері приклади підтверджують раніше встановлену тезу: у Хуан Жо східно-західна взаємодія реалізується не як колаж або патерн цитат, а як єдина багатовимірна система, де матеріал, медіум і спосіб рецепції узгоджені між собою. Нарешті, значущим для аргументації є висловлена композитором пандемічна етика співтворення: попри необхідність фізичної дистанції, мистецтво має знаходити власні шляхи співтворчості [128].

Отже, в оптиці «Схід–Захід» дименціоналізм Хуан Жо в інтерпретації Ф. Отері постає як:

- 1) просторово-часова режисура музики, де східні тілесні практики стають структурою західної перформативності;
- 2) тематична робота з травматичними сюжетами міграції та расизму в американському контексті;
- 3) комунікативна стратегія руйнування бар'єрів між сценою та публікою;
- 4) ритуально-учасницькі формати, що повертають слухачеві активну роль.

У сукупності це фіксує перехід від міжкультурної взаємодії до інтермедійної практики, де Схід і Захід взаємно визначають і розширюють одне одного.

Важливо, що багатовимірність у дименціоналізмі має не лише культурно-географічний, а й технологічно-перцептивний вимір. Інтерв'ю Ф. Отері послідовно підкреслює «антимедійність» запису для такої музики (двовимірність носія проти чотиривимірної події), а окремі твори зводять звучання до мінімуму, переводячи акцент у зону видимої тілесної дії. Наведемо свідчення Дж. Танні у статті «Multi-Dimensional Music» [196], де багатовимірність описано як багатопластове нашарування й алгоритмічні перетворення (перекодування візуального у звук), що феноменологічно дають надлишок переживання у слухачів. Хоч ідеться про іншу естетичну традицію, цей приклад підтверджує: «мультивимірність» — не метафора, а режим організації сприйняття.

Дименціоналізм функціонує як операційний принцип композиції, оркестровки й сценічної організації, що переводить абстракцію мультивимірності у практику створення та презентації твору — від вибору живої форми фіксації до інтеграції виконавських ролей і просторової драматургії. Таким чином, з огляду на наведені авторські свідчення, творчість Хуан Жо може бути концептуально осмислена як кульмінація розглянутих у попередній частині роботи ідей: вона демонструє, як окреслена множинність вимірів — естетичних, просторово-часових і соціальних — стає ядром цілісної та дієвої художньої методології.

У межах запропонованої в роботі аналітичної рамки видається продуктивним зіставити «дименціоналізм» (як композиторську філософію, що артикулює багатовимірну — просторово-часову та інтермедіальну — організацію музичного досвіду) з постмодернізмом, метамодернізмом і космодернізмом, особливо в проєкції питання «Схід–Захід». Враховуючи окреслені у музикознавчій літературі риси постмодерну — плюралізм концепцій, діалог епох і стилів, пошук нових якостей звучання та нетрадиційних засобів виразності, дименціоналізм очевидно використовує постмодерний інструментарій: полістилістику, міжвидову інтеграцію, гетерогенність джерел. У цьому сенсі свідчення І. Олтускі про композиторську мову Хуан Жо є показовими: він свідомо поєднує китайську традицію з західним авангардом, роком і джазом, а також розгортає мультимедійні колаборації, водночас формулюючи власний термін, який зв’язує простір, час й звук з опорою на архітектурні метафори та візуальні практики.

Водночас, на відміну від типової постмодерної «гри цитатами», дименціоналізм у Хуан Жо не зводиться до комбінації текстів, він формує умову сприймання: «перебування всередині» звуку та зображення, просторову об’ємність і перформативність, які, за словами композитора у розмові з Ф. Отері, принципово ускладнюють адекватну репрезентацію на двовимірному носії.

З іншого боку, метамодерна оптика — як «стан коливання» між модерною щирістю та постмодерною іронією — дає змогу схопити динаміку ідентичнісних і стилістичних перемикань у дименціоналізмі. Біографія Хуан Жо демонструє не статичний синтез, а саме маятниковий рух між локальним і транслокальним, між фольклорною артикуляцією та західною діатонікою й оркестровою фактурою — те, на що раз по раз звертали увагу рецензенти. Отже, в метамодерному читанні дименціоналізм постає як технологія коливання між регістрами (ритуал/театр — «чистий звук»; локальна пам’ять — глобальні сцени), що проте не вичерпує його аналітичного потенціалу.

Нарешті, доречно розмістити дименціоналізм у ширшій парадигмі космодернізму К. Морару [156]. Космодернізм, як засвідчує дослідник, не є

стилістичною декларацією, а радше методологією читання мистецтва доби «після постмодернізму»: фокус зміщується від іронічної інтертекстуальності до планетарної зв'язаності, «сусідства» культур, етики взаємної адресованості та мережових маршрутів циркуляції смислів. На відміну від постмодерного кодування недовіри до метанаративів і «холодної» полістилістики, космодернізм наполягає на відповідальному співбутті різних естетик у спільному просторі; на відміну від метамодерного маятника, він пропонує аналітику зв'язків і режимів співприсутності. Саме так читається дименціоналізм Хуан Жо: у формулі, яку фіксує І. Олтускі (поєднання всього з усіх напрямків через простір і час), вже закладено космодерний імператив зв'язності. На практиці — це чотиривимірні перформативні ситуації, де звук, тілесна дія, простір і візуальний шар творять спільний континуум; це проекти, що занурюють у травматичний досвід міграції й расизму в американському контексті, але артикулюють їх мовою планетарної етики; це колаборації, що демонструють «сусідство» культур. Інакше кажучи, дименціоналізм тут не «додає» Схід до Заходу як екзотику і не «осерднює» їх у безбарвній еkleктиці; він моделює спільний простір дії й сприймання, у якому відмінності не знімаються, а співналаштовуються. Саме цим він органічно вписується в космодернізм.

Висновки до Розділу 1

Академічна музика Китаю початку XXI століття постає як самостійний культурний феномен із власною інституційною опорою та усталеними каналами циркуляції творів. Система функціонує у балансі великих жанрів, які забезпечують публічну репрезентацію й канонізацію, та камерних форматів як зони експерименту. У теоретичному плані відбувається зсув від переліку стилістичних маркерів до аналізу механізмів означування «китайськості» у взаємодії музичного тексту, сценічних рішень і рецепції. На рівні поетики визначальними стають темброцентричне мислення та перенесення виконавських практик традиційних інструментів у західний оркестрово-ансамблевий контекст.

Діяльність композиторів поза межами материка формує другий полюс цієї системи. Саме транслокальна діаспора, з одного боку, закріпила глибинну інтеграцію технік і тембрів без зведення до етнодекору, а з іншого — забезпечила стабільні, зокрема китайсько-американські, канали обміну. Траєкторія від одиничних дипломатичних жестів кінця ХХ століття до мережевих освітніх і фестивальних платформ початку ХХІ століття демонструє перехід від логіки «впливу» до моделі співучасті. У цьому полі ключовою є спадщина Чжоу Веньчжуна, який, поєднавши філософську концепцію «повторного злиття» з педагогічною та інституційною діяльністю, запропонував парадигму структурної, а не декоративної транскультурації. Подальші генерації композиторів розвинули її в діапазоні від ритуально-тембрових синтезів до абстрагування на рівні композиційних принципів.

Дименціоналізм Хуан Жо окреслюється як продуктивна методологія організації звукової події: різнотипні стилі (фольклорні, академічні, рокові, авангардні) інтегруються у багатовимірний простір, де часові, темброві й фактурні шари не просто співіснують, а взаємно трансформуються. У проєкції бінарності «Схід–Захід» така оптика переводить опозицію в режим співприсутності: культурні коди функціонують як координати єдиної багатовісної структури, що мінімізує екзотизуючі ефекти та нормалізує транскультурність на рівні формотворення.

РОЗДІЛ 2

ОРКЕСТРОВІ ТВОРИ ХУАН ЖО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ

В інструментальній творчості Хуан Жо засадничі риси його композиторського мислення виявляються достатньо яскраво. Це пов'язано з осмисленням китайським автором сучасних жанрових моделей, розширенням програмного виміру та інтеграцією міжкультурних концептів. Звернення до оркестру зумовлює можливість роботи з масштабними формами й багаторівневою звуковою організацією, у межах яких поєднуються сучасні композиційні принципи, темброво-фактурне мислення та різні культурні смисли. Водночас інструментальний доробок композитора не утворює уніфікованої стилістичної системи: кожен твір постає як самодостатня художня структура з індивідуально вибудованою внутрішньою логікою, у якій у концентрованому вигляді реалізуються авторські естетичні та світоглядні установки.

З огляду на значний обсяг і різноманітність оркестрової спадщини композитора, у цьому розділі здійснюється селективний аналіз найбільш показових творів для оркестру, що репрезентують основні програмні, жанрові, стильові та міжкультурні параметри його творчої стратегії. Дослідження спирається як на партитурний матеріал, так і на наявні виконавські реалізації, що дозволяє розглядати композиції у їхньому актуалізованому звучанні.

2.1. Твори для симфонічного оркестру Хуан Жо: програмні, жанрово-стильові та міжкультурні контексти

У музикознавчому дискурсі XXI століття традиційна європейська опозиція «програмного» та «абсолютного» дедалі очевидніше виявляє методологічну вичерпаність: вона не охоплює тих форм змістотворення, в яких позамузичне функціонує не як ілюстрація сюжету, а як структурний принцип організації звукового часу і простору (інтермедіальна семіотика, акустична архітектоніка, ритуальна перформативність тощо). У ситуації глобалізації — з її проникними кордонами, змішаними стилевими кодами та зсувом від репрезентації до

середовищності — постає потреба у розширенні аналітичного апарату: від опису «про що музика» до аналізу «як музика створює простір значень».

На цьому тлі творчість Хуан Жо пропонує показову дослідницьку проблематику. Його музика постає не як еkleктичне суміщення «Сходу» й «Заходу», а як цілісний спосіб мислення, у якому китайські філософські конструкти і західні авангардні техніки взаємодіють на рівні базисних механізмів. Тобто позамузичний смисл у цьому доробку не «дописується» до музики у вигляді сюжету, а вбудовується у сам режим звучання.

Дименціоналізм як творча позиція автора, у свою чергу, репрезентує еволюцію програмного мислення від наративно-ілюстративної парадигми до просторово-онтологічної. Інакше кажучи, програмність у такій моделі є не текстом поза музикою, а вимірністю самої музики: взаємопроникненням простору, часу й звуку, де естетика тотальності (характерна для китайської ментальності) знімає дихотомію історії та абстракції, переводячи її в площину акустичної архітектури — організації форми, циркуляції тембрової матерії, організації режимів сприйняття. Відтак пропонований підхід дозволяє переосмислити категорію програмності як інтерпретативний інструмент для музики постевропоцентричного горизонту, в рамках якої зміст не розповідається — він конструюється у самій тканині звучання, у тому, як музика організовує досвід присутності.

Класична дефініція програмної музики, сформована в добу романтизму, окреслює її як інструментальне письмо, у якому позамузичний зміст, закодований у вигляді літературної ідеї, легенди, пейзажу, картини тощо, виконує роль смислового каталізатора, що спрямовує слухачьку увагу й задає траєкторію інтерпретації. Їй, як відомо, протиставлялася так звана абсолютна (або абстрактна) музика, де художній інтерес, за задумом, зосереджується на самодостатній звуковій конструкції — формі як такій, без апеляції до позамузичного референта. Ця бінарна модель — успадкований продукт естетики XIX століття — довгий час виконувала функцію методологічної установки, в межах якої визначалася правомірність позамузичних смислів. Проте сьогодні

така опозиція виявляє радше історичну обмеженість: вона фіксує лише крайні полюси спектру, ігноруючи проміжні режими — від інтермедіальних натяків до ритуально-перформативних сценаріїв, де музика не «ілюструє», а конструює простір значень.

В історії безпосередньо програмності зазвичай відправною точкою називають Бетховенську «Пасторальну» симфонію¹. Подальша кристалізація відбувається у Берліоза, зокрема у «Фантастичній симфонії» (1830), яка показала, що програмність перестає бути зовнішнім «підписом» до музики, перетворюючись на механізм внутрішньої драматургії. У Ф. Ліста та Р. Штрауса симфонічна поема відсуває межу ще далі і вирішальним стає не ступінь буквральності передачі, а спосіб, яким оркестрова морфологія стає носієм позамузичного смислу без редукції до точного зображення. Таким чином, програмна практика XIX століття вже тоді рухається від опису «про що» до інженерії «як це звучить», аби значити.

Упродовж XX століття відверта описовість як головний маркер романтичної програмності зазнала системного згортання, хоча сама практика позамузичного кодування не зникла, а зберіглася у знакових опусах. Водночас межа між «програмним» і «абсолютним» дедалі більше нівелювалася: навіть твори, що претендували на автономію чистої форми, виявляли семантичну опору, яка актуалізувалася через епістолярні свідчення, робочі чернетки, контексти прем'єр тощо. Інакше кажучи, зміст почали мислити не як зовнішній підпис до партитури, а як потенціал інтерпретації, закладений у сам спосіб організації звукового часу та у способи його читання.

Поворотним моментом наприкінці XX — на початку XXI століття стає становлення музичної герменевтики, що вплинула на адаптацію інструментарію літературної теорії для аналізу того, як музика продукує смисли. В результаті відбувається парадигмальне переозначення програмності: від репрезентації (музика «про щось інше») до наративності як універсальної потенційності будь-

¹ У даному випадку ми навмисно не враховуємо більш ранньої практики «називання» музики, подібної до тієї, що була за часів Рамо та Куперена, а концентруємося саме на понятті програмності, що є справедливим, на думку більшості західних дослідників, лише по відношенню до музики XIX століття.

якої музики, що рухається в часі та володіє синтаксичною логікою. Якщо романтична дефініція спиралась на зовнішню вербальну програму, то сучасний дискурс працює зі спектром — від «нульової» тематизації до максимальної семантичної густини, де показником є не наявність тексту, а міра внутрішньої причинності та модуси слухацької присутності. Бінарна опозиція «програмне / абсолютне» анахронізується, а її місце займає континуум смислового потенціалу.

Паралельно, у XXI столітті, вибудовується й інша, на перший погляд опозиційна, траєкторія: пріоритет імерсивних звукових середовищ (особливо в «посткласичних» практиках), де сам досвід перебування у звукопросторі стає важливішим за розгортання синтаксису чи гармонічної логіки. В результаті значення стає феноменом присутності, а для певних жанрів (інсталяції, перформансів) наративні інструменти взагалі втрачають значущість.

У китайській художній традиції — і насамперед у музичній — смислотворчу матрицю задають дві комплементарні концептосфери, що постачають не лише терміни, а й смисл мистецтва: конфуціанська (соціально-етична нормативність, гармонія співжиття) та даоська (природність, спонтанність, узгодження з космічним порядком). На відміну від європейської романтичної моделі, де програмність історично описувала *про що* музика і *як* вона репрезентує позамузичний сюжет, у китайській парадигмі первинною є не репрезентація, а мета дії — *те, для чого* музика здійснюється і саме тому зміст постає не як зовнішній текст, а як вектор етичного чи духовного росту слухачів.

У конфуціанській доктрині музика мислиться як механізм унормування афектів і вирівнювання соціальних відношень, а відтак музичний твір набуває функції виховного медіума, що спрямований на зменшення дисонансів між індивідом і суспільним життям. Даоська парадигма, навпаки, переносить центр ваги з соціальної нормативності на онтологію природності, у якій найвища краса локалізована не в зусиллі, а в налаштуванні — в умінні слухати світ, що вже звучить. Тут музика прилаштовує слух до дао — порядку, що передує будь-якій іконографії й будь-якому сюжету.

Принципова відмінність між західною програмною традицією та китайським програмним мисленням, отже, пролягає не в техніках, а в меті. Європейська модель, сформована в модерному ХІХ столітті, переважно орієнтується на естетичні цілі, а китайська модель — на позаестетичні результати: морально-соціальне налаштування спільноти або філософсько-духовне узгодження з космосом. У такій перспективі програма постає не вербальним поясненням задуму композитора, а піднімається до рівня мети, позамузичного горизонту, до якого спрямовано акустичні події.

До окреслення специфіки китайського програмного мислення доцільно залучити поняття «концептосфери», запропоноване, зокрема, у дисертаційному дослідженні Лу Цзе [24]. Ідеться не просто про сукупність тем чи образів, а про цілісну семантичну систему — режим художнього мислення, у якому музика не репрезентує трансцендентний предмет зовні, а пробуджує внутрішні глибинні культурні та філософські конфігурації. Саме тому концептосфера є унікально придатною формою для китайського способу осмислення музики, адже вона фіксує не описову оболонку, а структурно-експресивний горизонт очікувань, де національне світовідчуття як глибинна матриця організує слухацьку присутність у звукопросторі. Інакше кажучи, концептосфера — це спосіб, у який музика конфігурує смисли, а не просто їх зображує.

У межах цього питання виокремлюється три взаємопроникні поля: Природа, Ритуал, Міфологія. Конкретний твір може одночасно активувати всі три поля, змінюючи їхню ієрархію залежно від драматургічної фази або способу просторової організації звучання.

Концептосфера природи (даоська вісь) є не західною звукописністю, імітацією зовнішніх об'єктів, а філософським актом узгодження з космосом. Звук у такому випадку не зображує, наприклад, птахів чи воду, а налаштовує слух та приховує підтексти та мікросмисли.

Концептосфера обряду (конфуціанська вісь) — інструмент етичної та соціальної координації: акустичний порядок синхронізує афекти, нормує «пульс» спільноти, перетворюючи художній акт на дію громадського значення.

Концептосфера міфу (архетипічна вісь) — найширша сфера, що охоплює легендарні сюжети, постаті, алегорії космічного порядку. Вона не стільки ілюструє міф, скільки вмонтовує міфологічні архетипи у формотворення. Саме тут найвиразніше прочитується китайська синестетична єдність музики й поезії: вербальні тіні — не надбудова, а генератор напрямку слухання.

Зважаючи, що сутнісною рисою китайського підходу є синкретизм музики, поезії та філософії, програма стає власне способом існування змісту. Відтак концептосфери діють переплетено — ніби три вектори одного поля. Один і той самий опус може відразу звертатися до природного космосу (даоська лінія), водночас нести етичний імператив (конфуціанська лінія) і розгортати архетипову драму (міфологічна лінія) — і все це у межах єдиної, акустично зшитої драматургії.

Зазначимо, що для музики китайських композиторів XXI століття ця систематизація вже не завжди є достатньою. Підтвердженням цьому є творчість Хуан Жо. Його музику неможливо адекватно проаналізувати крізь призму історичної західної дихотомії «програмна/абсолютна музика», водночас твори композитора не завжди вписуються у тріаду концептосфер. Опуси Хуан Жо вимагають нового теоретичного підходу, що враховує як західні наративні та імерсивні стратегії, так і глибинні принципи китайської естетики. Окремо стоїть його філософія дименціоналізму, що поєднує просторові та темброві дослідження західного авангарду з цілісними, імерсивними та філософськими пошуками традиційної китайської естетики. Таким чином утворюються багатовимірні, мультисенсорні світи, у які слухач запрошений увійти та які він може досліджувати.

Творчість Хуан Жо є метафоричною по своїй глибинній сутності, що спонукає до звернення до поняття метафоричної програмності. Тут музика не просто вказує на щось (як символ), а дає змогу досягнути одну концептуальну царину крізь призму іншої. В основі цього лежить сучасна теорія концептуальної метафори, розроблена в когнітивній лінгвістиці та застосована до музики теоретиком Лоуренсом Збіковським [211]. Суть його теорії полягає в тому, що

ми осмислюємо абстрактні поняття (наприклад, музичні відношення) через наш тілесний і фізичний досвід. Цей процес називають «міждоменним відображенням» (cross-domain mapping). Метафора працює за принципом концептуалізації: ми розуміємо абстрактний музичний процес А у термінах нашого досвіду Б.

Між метафоричною програмністю та філософією дименціоналізму Хуан Жо існує глибинна смислова кореляція. Дименціоналізм переносить метафору з площини аналітичного опису у сферу втіленого, імерсивного переживання — з рівня інструмента до рівня самої художньої мети і матеріалу.

Метафорична програмність, на відміну, наприклад, від сюжетної, ґрунтується на когнітивному механізмі міждоменного відображення: абстрактні музичні структури осмислюються через тілесно-сенсорний досвід суб'єкта. Саме тому ключові концептуальні метафори, якими оперує музичний розум слухача, виявляють системний характер: «висота звуку — це вертикальний простір», «музика — це рух у просторі», «гармонія — це фізичне напруження/розслаблення». Отже, метафорична програмність — це фундаментальна когнітивна схема, за допомогою якої структурується сам музичний досвід: музика «значить» настільки, наскільки вона активує тілесні карти простору, руху й сили слухача.

На цьому тлі дименціоналізм Хуан Жо постає як втілена метафора, як стратегія, що переводить вищеназвані схеми з площини опису у площину композиційної техніки й сценічної організації. По-перше, перехід від метафори простору до простору як такого: тоді як традиційний дискурс оперує вертикалізмами «високо/низько», композитор залучає саме фізичне розташування звукових джерел і траєкторії слухача, формуючи акустичну архітектоніку з можливістю обходу звучання. Слухач не лише дивиться на виконання музики, а перебуває всередині. Звідси — інсталяційна логіка окремих проєктів, у яких середовище стає співтворцем форми. По-друге, перехід від метафори об'єкта до звуку як об'єкта: те, що зазвичай описується як «щільна» чи «легка» фраза, у дименціоналістській оптиці набуває статусу скульптурної

звукової маси — матерії, яку можна розглядати з різних ракурсів через повільні спектральні трансформації, зміну тембрового освітлення, варіації фактурної щільності. По-третє, перехід від метафори занурення до тотальної імерсії, коли замість класичного фронтального «переді мною звучить музика» пропонується ситуація «я — в музиці».

Таким чином, у межах даного дослідження поняття програмності розглядається не у вузькому, історично зумовленому значенні, пов'язаному з сюжетною або образно-нарративною моделлю музичного мислення ХІХ століття, а як ширша категорія, що охоплює різні способи актуалізації позамузичних смислів у структурі оркестрового твору. Такий підхід зумовлений специфікою сучасної композиційної практики, у якій програмний імпульс дедалі частіше виявляється не на рівні опису чи ілюстрації, а на рівні концепту, процесу або принципу формоутворення.

У цьому контексті програмність постає як відкрита система смислової референції, що може ґрунтуватися на культурній пам'яті, тілесному досвіді, філософській моделі або екзистенційному переживанні, не трансформуючись при цьому в програму. В оркестрових творах Хуан Жо позамузичний чинник не задає зовнішній сценарій розгортання музичного матеріалу, а інтегрується у внутрішню логіку композиції, визначаючи характер тембрової організації, ритмічної динаміки, часових пропорцій і взаємодії звукових шарів. Таким чином, програмність у даному випадку функціонує як чинник її структурної детермінації.

Відповідно, доцільно говорити про різні модуси програмності, які співіснують у межах оркестрової творчості композитора: від культурно-інтонаційної, що апелює до колективної звукової пам'яті, до процесуальної та концептуальної, у яких смисл формується через сам спосіб музичного розгортання. Таке розуміння дозволяє розглядати програмність не як бінарну ознаку (наявність / відсутність програми), а як градаційний параметр, що змінює свою функцію залежно від художнього задуму твору. Саме в цій розширеній інтерпретації програмність стає адекватним інструментом аналізу оркестрових

композицій Хуан Жо, водночас зберігаючи зв'язок із традицією та відповідаючи логіці сучасного композиторського мислення.

Визначимо основний спектр смислів, або спектрів програмності, виявлений у творчості китайського композитора:

- інтонаційно-генетична;
- метафорична (кінестетична);
- філософсько-онтологічна;
- екзистенційно-меморіальна.

Розглянемо кожен з цих пунктів окремо у наступних підрозділах роботи.

2.2. «Народні пісні для оркестру» як жанрово-стильовий феномен: інтонаційно-генетична програмність

У низці оркестрових творів Хуан Жо програмний вимір формується на інтонаційно-генетичному рівні, коли смислова наповненість музики зумовлена не позамузичною програмою, а походженням інтонаційного матеріалу. У таких випадках фольклорне першоджерело та пов'язаний із ним поетичний текст функціонують поза безпосереднім звучанням, проте зберігаються у колективній жанровій пам'яті, що активується через характерні мелодичні, ритмічні та ладові формули. Програмність тут не задається заголовком і не розгортається у формі наративу, а вбудовується у тканину твору як реліктовий смисловий шар, історично «осілий» в матеріалі. Таким чином, інтонаційно-генетична програмність визначається не функцією висловлювання, а функцією походження, забезпечуючи культурну впізнаваність без переходу до описовості.

«Народні пісні для оркестру» можна вважати показовими з точки зору оркестрового стилю твором Хуан Жо. В них композитор демонструє особливості погляду композитора XXI століття на китайський традиційний фольклор. Цікаво, але цей твір не має програмного заголовку та визначається як «Folk Songs» («фольклорні», або «народні» пісні), хоча у партитурі композитор залишає програмні нотатки, які вказують на використані в якості основи музики

народні китайські пісні. Дослідження жанрового статусу твору призвело до цікавих та неоднозначних результатів. У світовій практиці творів, заснованих на народних темах та написаних для виконання оркестром, є дуже багато. Проте не всі вони характеризуються спільністю жанрових ознак, а отже, не можуть бути виокремлені в самостійну жанрову групу. Так, традиція створення **народних пісень для оркестру** сходить ще до початку ХХ століття. Згадаємо «Неаполітанську пісню» для оркестру ор. 63 Миколи Римського-Корсакова, 1907 року або «Вісім російських народних пісень» для оркестру Анатолія Лядова, написаних у 1906 році. Останні не вважаються програмними, хоча й завдяки змісту текстів самих пісень та їхній жанровій характеристиці набувають по суті статусу програмного циклу із загальною лінією драматургічного розвитку. Перелік народних пісень для оркестру можна доповнити «Сюїтою англійських народних пісень» англійського композитора Ральфа Воан-Вільямса¹ (1923) та «Угорськими селянськими піснями» для оркестру, написаними Белою Бартоком у 1933 році, які є аранжуванням раніше створених композитором фортепіанних п'єс.

Незважаючи на відсутність оригінальних творів з жанровим позначенням «народні пісні для оркестру», персоналія Бартока була однією з основних в контексті питання європейського неофольклоризму. Композитор, як відомо, конкретизував три основних методи роботи з фольклором, якими користуються митці у своїй творчості. Це – цитування народної теми з простим обрамленням, імітація народної теми (орнаменталізація та «вилучення інтонаційного скелету», поняття інтонаційного асонансу) та створення «атмосфери селянської музики» (заломлення сукупності фольклорних ознак або одної характерної якості). Дослідниця вказує й на особливості розкриття Бартоком властивостей фольклору, серед яких — посилення рис, які містяться у народній темі, або введення параметрів, які суперечать на перший погляд фольклорній музиці, проте створюють неочікуваний контекст. Саме останній принцип став основою

¹ Цей твір, до речі, був написаний для воєнного оркестру і аранжований для великого оркестру учнем Вільямса Кнеллером Холлом (Kneller Hall) у 1924 році. Складається твір з трьох частин – двох маршів по краях та інтермецо посередині.

роботи композиторів-неофольклористів, які часто зверталися до музичного фольклору як до *приводу* для нового твору, асимілюючи прийоми народного музикування оригінальними композиторськими технологіями. Прикладом втілення жанру народної пісні для оркестру в контексті нових умов творчості можна вважати «Народні пісні для оркестру» американського композитора Джорджа Волкера (George Walker), написані у 1997 році.

В українській музиці жанр «народної пісні для оркестру» майже не знаходить відтворення, виключенням є «П'ять п'єс» М. Вериківського (1921). Більш пізнім аналогом такого типу композиції можна вважати сюїту для симфонічного оркестру «Гуцульський триптих» Мирослава Скорика, написану у 1965 році, в період активного розвитку в Україні стильової течії нової фольклорної хвилі. Питання неофольклоризму та його впливу зокрема й на творчість українських композиторів аналізує у своїх наукових розвідках Олена Дерев'янченко [13, 12], пропонуючи називати такі твори «фольклорними композиціями», що доречно застосувати й по відношенню до творчості Хуан Жо.

«Народні пісні для оркестру» Хуан Жо в західних джерелах визначаються як «симфонічні народні балади», проте це визначення треба піддати критиці. Звертаючись до терміну «балада» в музиці, дослідники вказують на міжвидовий статус цього феномену. Лю Ся [35] основними жанровими ознаками балади визначає її зв'язок з літературним першоджерелом та наративність: «Наративність як жанровий фактор в баладі є результатом синтезу наративного вербального тексту і відповідної подієвості вокального твору (позамузична складова) і специфіки їх музичного втілення (музична складова)» [35, с. 132]. Отже, жанровий статус балади визначається особливою музичною подієвістю, яка базується на послідовному «викладі подій від “третьої” особи» [35, с. 133]. Така позиція в цілому відповідає особливостям циклу Хуан Жо. Музичний текст «Народних пісень» підпорядковується вербальному фактору, ілюструє події та підсилює їхнє емоційне забарвлення. Проте головною відмінністю є відсутність загальної програми, а отже, конкретної події, відносно якої будуть прочитані всі частини музичного тексту. Програма твору визначається за дужками — через

назви пісень, які komponуються автором на основі його власних уподобань. Тому однозначно говорити про жанровий статус балади відносно Чотирьох пісень було б не вірно. Правильніше відзначити *ознаки баладності*, які проявляються через наративність тексту та прямий зв'язок з поетичною складовою через тексти обраних композитором пісень.

Народні пісні Хуан Жо справедливо назвати фольклорними творами або оркестровими обробками фольклорних наспівів (що дуже нагадує принципи роботи з фольклором композиторів XIX століття, певним чином модифікованими в напрямку осучаснення музичної мови). Чжан Лін у своїй статті, присвяченій жанру обробки народної пісні, зазначає, що «народна пісня в Китаї, як і в Україні, є надважливим джерелом для академічного мистецтва, вона — носій національно-традиційних рис, образної та ментальної специфіки» [62, с. 308]. Автор підкреслює, що «сучасний жанровий феномен обробки народної пісні в Китаї має дві різновиди — це обробки народних пісень в історично традиційній композиторській практиці, де фольклорне першоджерело та його обробка виконані в одній системі музичних засобів, та обробки народних пісень, створені за допомогою композиторів — представників академічного музичного мистецтва» [62, с. 309]. Саме другий принцип обробки фольклорної пісні характерний для Хуан Жо.

Ставлення композитора до китайських народних пісень — особливе. Композитор з дитинства любив стародавню китайську поезію, китайський живопис, оперу та національні музичні інструменти. Так, у своєму відео на YouTube каналі WQXR, записаному до Нью-Йоркського фестивалю (2012 рік), він пояснює сюжет та ілюструє голосом свої п'ять найулюбленіших китайських пісень, чотири з яких стали основою його оркестрових композицій¹. Це доводить обізнаність композитора у даному питанні. Як зазначає сам Хуан Жо у програмних нотатках до «Народних пісень», «у Китаї проживає понад п'ятдесят етнічних груп, кожна зі своєю культурою, традиціями та народними піснями»²

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=oqHIO7SMZRE>

² Програмні нотатки до партитури

[131, с. 4]. Саме тому митець, з метою популяризації народно-пісенної спадщини своєї країни, створив проект «Народні пісні для оркестру», який розпочався з замовлення Симфонічного оркестру Сан-Франциско. Композитор зазначає, що він планує зібрати та *перевести* народні мелодії з різних частин Китаю в *західну оркестрову форму* з метою не тільки збереження та оновлення самотньої народної пісні, але й перетворення її на академічні твори мистецтва. «Народні пісні для оркестру» стали частиною цього масштабного проекту. Таким чином, задум композитора наводить на думку, що жанр його оркестрових пісень можна назвати й оркестровою транскрипцією.

«З дитинства я любив народні пісні всіх етнічних груп, але зараз багато молодих людей не слухають і не розуміють цих пісень. Як композитор, я хочу відтворити ці пісні у *формі симфонії*, даючи їм глибокий і тривимірний звук. Ефект дозволить більшій кількості людей, включаючи китайців і аудиторію з усього світу, відчувати сутність нашої нації» [217], — сказав Хуан Жо. Визначення «симфонія», запропоноване композитором, водночас не відбивається на жанрових якостях його твору. Звичайно, що симфонічна концепція певним чином відображується у кількості частин (4) та розподіленні характерів та темпів, проте особливості музичного матеріалу та принципи його розвитку не дозволяють визначити цикл як симфонію.

У «Народних піснях» використані пісні, що демонструють різні стилі музики з чотирьох регіонів Китаю. Це:

1. «Пісня про квітковий барабан з Фен'ян» 《鳳陽花鼓》；
2. «Любовна пісня Кан Дін» 《康定情歌》；
3. «Маленька блакитна квітка» 《三花花》；
4. «Дівчина з міста Да Бан» 《达坂城的姑娘》。

Склад оркестру, який використовує композитор, представлений групою академічних дерев'яних, мідних та струнних інструментів, доповнених двома ансамблями ударних. До першого увійшли бонго, конго та басовий барабан, металеві дзвіночки, звичайні дзвіночки та тарілки. До другого ансамблю перкусії

включені китайські тарілки, китайський оперний гонг, великий індонезійський гонг, трикутних, гlockеншпіль, великий там-там, високий вудблок та тамбурін. Саме перкусійні інструменти покликані створювати «атмосферу китайської музики», що відтіняє звучання класичного оркестру.

«Народні пісні» Хуан Жо, хоча й об'єднані в цикл, пронумеровані та видані єдиною партитурою, можуть виконуватися у іншому порядку (це також суперечить ідеї жанру симфонії). Композитор коментує, що бажано виконувати пісні у зазначеному порядку, проте це не є обов'язковою умовою. До того ж, в партитурі в переліку інструментів вказується, що Чотири пісні складаються з *трьох* частин, з приблизною тривалістю 10 хвилин. А в програмних нотатках, що йдуть на наступній сторінці, зазначається вже чотири частини та приблизна тривалість — 15 хвилин. Оцінювати таке неспівпадіння складно, проте можна зробити висновок, що частини циклу не є драматургічно пов'язаними та кожна з них представляє окремий, самостійний оркестровий номер.

Перша частина циклу «Пісня про квітковий барабан із Фен'ян» («Fengyang Flower Drum») — традиційна китайська народна пісня округу Фен'ян провінції Аньхой, яка була створена під час пізньої династії Мін. Спочатку це була скорботна пісня, оскільки китайці співали її під час жебракування після повеней і посухи. Традиційно пісню виконує молода жінка, яка одночасно грає на прикрашеному барабані.

Це — життєрадісна жвава пісня, написана у мажорній пентатоніці. Наведемо оригінал пісні:

Нотний приклад 2.1.

Китайська народна пісня «Пісня про квітковий барабан із Фен'ян»

Композитор повністю використовує матеріал фольклорного першоджерела, обрамлюючи його вступом та заключенням. Вступ, який виконує оркестр tutti (без низьких струнних), побудований на закличних безпівтонових інтонаціях третьої строфи оригінальної пісні (останні п'ять тактів). Слідом йде основна тема пісні, яка доручається ансамблю флейт та гобоїв, що ведуть діалог (4 такти — флейта, 4 — гобой та 2 разом). Акомпануючу функцію виконує група струнних, які грають нон-стоп фігури, що нагадують альбертієві баси, засновані на пентатонічних інтонаціях. Завдяки цьому акомпанемент звучить дуже делікатно. Друге проведення теми виконує група мідних інструментів (тему повністю грають труби). Звучання стає більш насиченим та яскравим ще й за рахунок ритмічних особливостей акомпанементу (синкопи у струнних). Третє проведення теми доручене скрипкам, яким «вторять» флейти, що договорюють фрази народної пісні. Четвертий раз тему грає весь оркестр (флейти+труби+скрипки). Після цього композитор два рази проводить приспів та завершує частину акордовим tutti. Цікавим у цьому розділі вбачається саме імітація звучання приспіву, який в оригінальній фольклорній темі виконується зі специфічним вокальним тремоло. В партитурі цей ефект передається за рахунок використання тремоло духових, а «народність» звучання імітується завдяки тріолям та квінтолям, які розтягують звуковий простір тактів, додаючи певну імпровізаційність, та тембру ударних інструментів (банго, конго та великий барабан, китайський оперний гонг та тарілки).

Друга частина циклу називається «Любовна пісня Кан Дін» («Love Song from Kang Ding»)¹. Ця мелодія є однією з найпопулярніших китайських народних пісень провінції Сичуань. Вважається, що цю пісню створили пастухи та фермери з каналу Яла на півночі міста Кан Дін. Для неї характерна проста мелодія та яскравий ритм, а слова присвячені темі кохання.

Нотний приклад 2.2.

Китайська народна пісня «Любовна пісня Кан Дін»



В інтерпретації Хуан Жо пісня звучить надзвичайно проникливо та чуттєво. На відміну від попередньої частини композитор проводить тему у первинному вигляді тільки один раз на початку, доручаючи її гобою, валторні та флейті (по 4 такти). Звучання оркестру супроводжується рейнстіком, який імітує звучання води та додає атмосферності. У другому проведенні варіант теми переданий струнним, проте вона насичується мелодичними оспівуваннями та її гармонічний профіль «затирається» під дією поліфонічного багатоголосся. Після другого проведення пісні композитор вставляє розділ репетитивної природи. Спочатку з'являється двотактовий патерн, який повторюється шість разів — кожного разу в оновленому вигляді за рахунок ритмічних змін та посилення динаміки. Відбувається завойовування звукового простору, що призводить до кульмінаційного зриву та останнього проведення третього речення пісні (приспіву) у валторн, що розчиняється у звучанні фінального акорду. Треба зазначити, що в цій обробці Хуан Жо уникає використання стандартних гармонічних послідовностей (як у першій частині циклу) та «вирощує» гармонію

¹ Пісня також відома як Pǎo Mǎ Liū Liū De Shān Shàng («На горі біжить кінь»).

з мелодичного матеріалу першоджерела, підпорядковуючи її лінійним силам поліфонічного голосоведення.

В основі третьої частини циклу Хуан Жо лежить пісня «Маленька блакитна квітка» («Little Blue Flower») провінції Цзяннань. Пісня датується XVIII століттям (епоха Цянлунь династії Цин). Існує кілька регіональних версій пісні — з різними текстами та мелодією. Пісня будується на пентатонічній гамі та є однією з коротких мелодій сяо дяо («xiao diao»¹), популярних у міських районах Китаю. Зазвичай її виконували на стародавніх металевих дзвонах та нефритових курантах. У своєму інтерв'ю композитор пояснює, що цю пісню традиційно співає батько своїй донечці, саме тому вона звучить дуже лірично та ніжно.

Нотний приклад 2.3.

Китайська народна пісня «Маленька блакитна квітка»



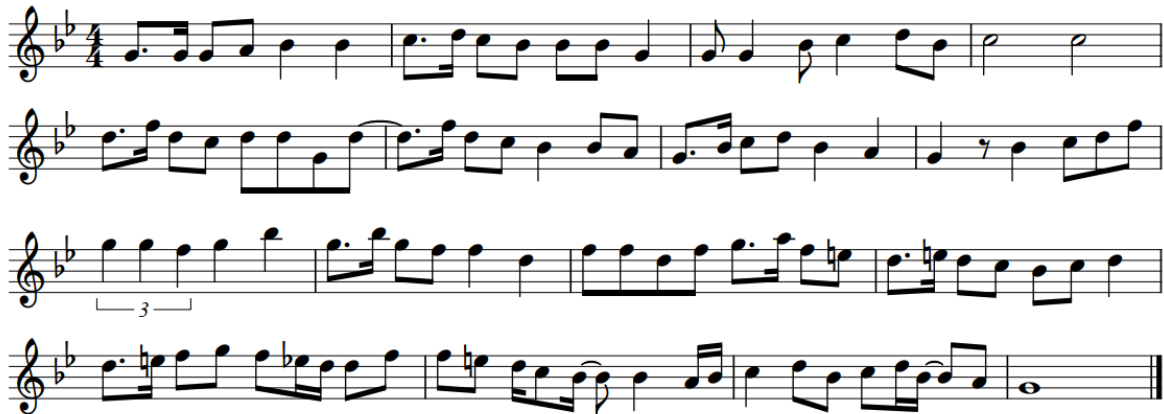
Третя частина — це яскравий сонорний епізод в рамках циклу, в якому головну роль доручена партії першої скрипки, що солює. В цьому розділі композитор виходить за рамки жанру простої фольклорної обробки. Він користується оригінальною китайською мелодією, проте подає її в особливій сонорній «атмосфері», що створюється засобами західного оркестру. Це — протягнуті сонорні смуги в партіях струнних, яскраві сонорні «сплески» духових. В кульмінації частини з'являється красиве та надзвичайно чуттєве соло скрипки на фоні тендітних трелей оркестру, які створюють ефект «мерехтіння». Це нагадує сторінки «нової простоти» або рефлексивної метамузики, зверненої до почуттів аудиторії XXI століття. Додатковим колористичним фактором виступає тембр дзвіночків. Закінчується ця частина поліфонічним епізодом у духових інструментів, які поступово збирають звучання у сонорний кластер.

¹ Сяо дао – це популярні китайські мелодії сільської та міської місцевості, що характеризуються фіксованою мелодикою, текстами та формою. Деякі мелодії, такі як «мелодія жасмину», як ще називають пісню «Little Blue Flower» утворили багато варіантів.

Нарешті, остання композиція циклу базується на пісні «Дівчина з міста Да Бан» («Girl from the Da Van City», відома також як «Пісня візника») провінції Сіньцзян. Жвава музика демонструє захоплені та колоритні характеристики уйгурської народної пісні.

Нотний приклад 2.4.

Китайська народна пісня «Дівчина з міста Да Бан»



Заклучна частина починається вступом, у якому на фоні мірного остинато трикутника «розлиті» інструментальні пасажі. Основна тема звучить у скрипок та має бойовий, бравурний та водночас танцювальний характер. Композитор зберігає її ладові особливості (пентатоніка), підкреслені в гармонічній мові твору. Форму цієї частини можна назвати рондоподібною, адже основна тема буде перемежовуватися з новими темами, поданими в різних тембрових варіантах. Відтіняє основну тему мелодія, яка доручається флейті, що виступає другим, жіночим, персонажем цієї героїчної історії. Наступна тема доручається віолончелям, які зміщують ракурс на маскулінні образи. Завершується частина основною темою в партії оркестру тутті, проте фінал є відкритим. Останній акорд не стійкий, він зривається, не ставлячи останню крапку, а ніби запрошуючи до продовження. Як зазначає сам композитор, «іноді під час створення та відтворення музики не існує остаточного фіналу, тому питання є самостійною відповіддю. Усе має кінець, а кінець — це новий початок» [217].

Таким чином, музика Хуан Жо для оркестру може вважатися продовженням осягнення китайської традиційної музики в західному мистецькому просторі. Композитору вдається розвивати тенденції, закладені

його попередниками — митцями, які є носіями «подвійного культурного коду», та створювати на основі китайських пісень зразкові оркестрові композиції, що полюбилися як східній, так і західній публіці. Жанровий профіль циклу є складним та об'єднує ознаки фольклорної композиції, обробки народної пісні, оркестрової транскрипції в рамках окремих номерів та балади й симфонії в рамках цілого. Звернення до жанру «народної пісні для оркестру» зумовлює особливості музичної мови творів — максимальне збереження характерних рис першоджерела, що прочитуються крізь призму бачення композитора ХХІ століття, зокрема через використання сонорних та мінімалістичних засобів. Водночас композитор користується й традиційними способами обробки та гармонізації народних мелодій, що допомагає створити тривимірний творчий простір, який відповідає ідеї «багатовимірності» як стильової домінанти композиторської діяльності Хуан Жо.

2.3. «Shattered Steps» як модель метафоричної (кінестетичної) програмності в контексті дименціоналізму

Інший тип програмності в оркестровій музиці композитора пов'язаний із метафоричним, зокрема кінестетичним, способом смислотворення, де джерелом позамузичного імпульсу виступає тілесний досвід руху. У таких творах програмний зміст не корелює з конкретним образом або подією, а формується через метафори, що реалізуються на рівні ритмічної організації, динамічної пульсації тощо. Якщо мова йде про кінестетичність, то музика не зображує рух, а моделює процес його переживання, апелюючи до слухацької тілесної рецепції. Програмність у цьому випадку ґрунтується на відображенні, у якому фізичний жест трансформується в часову та звукову структуру. Отже, йдеться про програмність процесу, а не образу.

«Shattered Steps» Хуан Жо є показовим прикладом реалізації його естетики дименціоналізму — стратегії, що інтегрує різновимірні параметри звуку та різнокультурні коди у єдиний цілісний твір.

Партитура твору датована 2006 роком, орієнтовна тривалість становить близько дванадцяти хвилин. Світова прем'єра згідно матеріалу «Santa Cruz Chamber Players»¹ відбулася на фестивалі Кабрільйо у 2012 році. З урахуванням інституційної ваги Cabrillo Festival of Contemporary Music та присутності Хуан Жо в афіші того сезону подію 2012 року безумовно слід розглядати як знакову. Подальша виконавська траєкторія вибудовується пунктиром репрезентативних віх: південноамериканська прем'єра 10–12 жовтня 2019 року у Sala Sao Paulo (Симфонічний оркестр Сан-Паулу під орудою Марін Олсон, де композитор виступав у ролі folk-rock-вокаліста), а також концертний запис із Шанхайським філармонічним оркестром під керуванням Ляна Чжана також за участю Хуан Жо як вокаліста, виданий 2020 року на лейблі Innova (альбом Into the Vast World), що, зрештою, закріплює звуковий профіль твору в публічному просторі.

Окреслимо семантичне поле заголовка «Shattered Steps», що буквально можна перекласти як «розбиті сходи» (кроки). Це — метафора подорожі, складеної з уламків, поступу вперед, що не є лінійною, а постійно змінює напрям і переривається. Отже, основною стає метафорична програмність. Це репрезентує і музичну форму, у якій моменти напористої енергії змінюються раптовими паузами та тривожними, застиглими фактурними рішеннями.

Зауважимо також, що підзаголовок твору — «симфонічний фолк-рок для голосу й оркестру» (у варіативній редакції: «для китайського фолк-рок-голосу й оркестру») — одразу маркує інтегральний жанровий режим і задає напрямок слухання.

Звукова палітра «Shattered Steps» окреслюється двома моментами: по-перше, потужним апаратом великого оркестру, який забезпечує композиторові практично необмежений темброво-динамічний ресурс; по-друге, нетрадиційним статусом голосу, трактованого не як носія вербального смислу, а як генеративної — по суті інструментальної — сили, що ініціює й підпорядковує собі подальшу розбудову фактури. Інструментальний склад твору традиційний: 3 флейти, 3 гобої, 3 кларнети, 2 фаготи, 4 валторни, 3 труби, 2 тромбони, бас-тромбон,

¹ <https://www.scchamberplayers.org/press/review-of-del-sol-string-quartet/>

туба, 3 ударники та струнні¹. Поданий склад однозначно демонструє повноцінний оркестровий формат пізньоромантичної/ранньомодерністської традиції, а не камерний оркестр: потрійні дерев'яні (за формулою 3–3–3–2) та посилена мідь із чотирма валторнами і повним тромбовим хором (із бас-тромбоном) створюють свого роду «динамічну стелю» й дозволяють вести драматургію великими масами звуку. Водночас, і це показово, дерев'яна група структурно асиметрична: за наявності потрійних флейт, гобоїв і кларнетів низовий регістр дерев'яних представлено лише двома фаготами, що, з одного боку, забезпечує прозорішу, легшу підпору фактури й рухливішу басову лінію, а з іншого — переносить функцію глибинного фундаменту на тубу, бас-тромбон і групу віолончелей/контрабасів. Як результат баланс низу досягається радше через мідно-струнну взаємодію, ніж через важкі тембри дерев'яних.

Потрійні флейти/гобої/кларнети відкривають широке поле для гетерофонних взаємодій, розширеної хорової поліфонії тембрів і світло-тіньових модуляцій у середньому та верхньому регістрі, тоді як мідь формує яскраву фанфарну проєкцію, імпульсні кульмінаційні моменти й характерну мідну домінанту у тутті. Струнні покликані забезпечити щільні акордові площини та камерну мікропластичність фразування, що дає можливість додати скульптурності рельєфу. Наявність трьох ударників (без екстраординарного розширення) вказує не стільки на ефектну перкусійну театральність, скільки на структурну метроритмічну функціональність. Водночас звертає на себе увагу й використання великої кількості колористичних ударних інструментів, що підсилює національну приналежність твору.

Таким чином, з огляду на традиційність матриці та її цілеспрямовані підсилення, йдеться про великий симфонічний склад із потенціалом як монолітних тутті, так і витончених камерних взаємодій. Саме така конфігурація органічно підтримує драматургію різких гармоній, щільної оркестровки та інтенсивної ритмічної енергії.

¹ Зазначимо, що композитор часто робить перекладення своїх творів для різних складів.

У цій оркестровій перспективі введений композитором голос, позбавлений семантичного тягаря тексту, функціонує як тембро-інтонаційна основа, вступаючи з оркестром у відносини не соліст–акомпанемент, а координації. Вокальна партія постає як розлогий а *carrella*-вступ, виконаний драматичним, щедро орнаментованим чоловічим фальцетом, де, що принципово, інтонування відбувається у вимірі уявної, імпровізованої мови — поза вербальною семантикою, у статусі чистого звуку. Показово й те, що цю партію нерідко виконує сам композитор, спираючись на власну практику вокальної імпровізації. Причому, за його авторською ремаркою, робота над твором розпочиналася саме з використання запису такої імпровізації як вихідної інтонаційної матриці (іншими словами, як «першокоду», з якого далі конструюється оркестрова тканина).

Таким чином, роль голосу в «Shattered Steps» постає принципово інакшою, ніж у каноні західної оркестрової традиції, де в рамках текстоцентричних жанрів сольна вокальна лінія частіше перетягує на себе увагу, а голос слугує носієм вербально кодифікованого змісту. Тут натомість відбувається цілеспрямоване вилучення мовного рівня: композитор позбавляє голос його семантичної функції, переводячи його у площину чистої звучності — відповідно, слухач сприймає не історію, а звук з його мікрорухами, диханням та енергією. У такому смислі вокаліст постає як своєрідний шаманістський архетип — до-лінгвістичний автор матеріалу, який, оперуючи уявною мовою та імпровізуючи, переносить витoki твору у простір інтуїтивного, тілесно-дихального й недискурсивного.

Маркер «folk-rock» у свою чергу сигналізує про відмову від норм бельканто на користь рельєфної орнаментики в дусі китайського традиційного співу, глибинної експресії та розширених манер звукоутворення (скерцозні злами регістру, фальцетні спалахи, «брудна» атака), що демонструють акультураційний вплив позаакадемічної практики музикування композитора.

Форма й музична мова «Shattered Steps» органічно проростають із назви твору, що задає модель перерваного поступу. «Розбиті кроки» — це не лише метафора руху, що щоразу натикається на невидимі перешкоди, а й принцип

структурної організації, де дискретність є композиційною стратегією, а монтаж фрагментів — способом драматургії.

Нелінійність тут не зводиться до відмови від спрямованості заради довільності. Радше йдеться про інший хронотоп — структуру без початку і кінця, у якому локальні енергетичні осередки перебирають на себе функцію формотворчих сил, витісняючи класичні схеми, на кшталт сонатного дуалізму, репризної симетрії, рондальної циклічності тощо. У цьому сенсі «Shattered Steps» демонструє поєднання кінестетики й мозаїчності: не сюжет веде музику, а динаміка зчеплень — зіткнення, зсуви, паузи-обвали, що утворюють живу архітектоніку форми.

Логіка розгортання матеріалу може бути окреслена як послідовність блоків-станів із різним ступенем напруження й проникності меж. Композитор виділяє у партитурі три розділи, кожний з яких також не є монолітним та містить в собі декілька хвиль розвитку.

Перший розділ — це вступне сольне а cappella (Chinese Folk-Rock I, Tape =1'16''). Тут фігурують орнаментальні розсипи, фальцетні відблиски, ритмічна нестабільність. Стилiстично цей спів не можна віднести до єдиного джерела, адже в ньому можуть поєднуватися різні імпровізаційні техніки. Так, у записі твору із Симфонічним оркестром Сан-Паулу під керівництвом Марін Олсон (2019 рік) сам композитор як вокаліст демонструє симбіоз різних технік — тут і горловий спів в дусі традиційної китайської музики і йодель, і фальцет. Об'єднуючим фактором виступає швидкий темп, пульсуючий ритм та метрична стабільність цього фрагменту.

Пульсуючий метроритм переноситься у звучання оркестру, позначене фанфарно-танцювальними, ритуальними ритмами. Він — напористий, драматичний, із активним рухом, що задає векторну спрямованість при необов'язковій метричній стабільності. В цьому відношенні танець прочитується не як жанрова цитата, а як моторика матеріалу. Починається розділ зі звучання ударної групи, що підхоплює темп та рух голосу. Композитор використовує Clapstick, Indonesian Button Gong, Chinese Opera Gong, Small Wood Block, Chinese

Crash Cymbals, що фрагментарно, по черзі звучать на фоні литаврової партії. Таким чином в сумі вимальовується багатотембровий звукообраз східної природи (Приклад).

Нотний приклад 2.5 (тт. 2–7)

The musical score for percussion instruments is divided into three staves:

- Литаври (Timpani):** Features a melodic line in bass clef with dynamic markings *f*, *p*, *mf*, *mp*, and *f*.
- Ударні 1 (Percussion 1):** Includes Indonesian Button Gong, Small Wood-block, and Indonesian Button Gong. Dynamics range from *f* to *mp*.
- Ударні 2 (Percussion 2):** Includes Slapstick, Chinese Opera Gong, Slapstick, Chinese Opera Gong, Slapstick, and Chinese Opera Gong. Dynamics range from *f* to *mf*.

Фрагмент ударних розгортається протягом 19 тактів, після чого його енергія трансформується у суворий та стриманий хор струнних, зведених до октавного подвоєння. Інтонаційний каркас цього розділу вибудований на постійному повторенні інтервалу малої терції з її глісандовим заповненням, яка, неначе нав'язлива формула, функціонує не лише як тематичний осередок, а й як акустичний маркер драматургії. Саме ця інтервальна клітина створює ефект ритуальної монотонії, де багатократне нашарування одного інтонаційного жесту перетворює його з локальної фігури на символічний структуротворчий знак (Приклад).

Нотний приклад 2.6 (тт. 20–27)

The image shows a musical score for a string ensemble. It consists of nine staves, each representing a different instrument. From top to bottom, the staves are labeled: Скрипка I 1, Скрипка I 2, Скрипка II 3, Скрипка II 4, Альт 1, Альт 2, Віолончель 1, Віолончель 2, and Контрабас. Each staff contains a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a forte (f) dynamic marking. The time signature is 4/4. The notation is consistent across all instruments, indicating a homophonic texture.

Струнна партія розгортається в естетиці мінімалістичного звукового мислення (до т. 46): остинатна фактура й дрібнотематичні повтори формують своєрідний пунктирний пульс, у якому відчуття поступу народжується не від гармонічного чи мелодичного розвитку, а від акумуляції мікрорухів. Цей процес постійно підважується метричними зсувами й раптовими ритмічними збивками. Водночас фактурна тканина відтіняється поодинокими вигуками — короткими інтервенціями різних інструментальних груп (за винятком ударних), які функціонують як риторичні вставки, своєрідні експресивні репліки, що розривають монотонність і надають звуковій поверхні багат шаровості та динамічного напруження.

За відсутності традиційної періодичності даний розділ доцільно осмислювати у вигляді хвильових блоків, кожен з яких окреслює локальну фазу

розгортання. Перша хвиля охоплює такти 20–29, друга – такти 29–44, після чого формується умовно новий розділ зі зміненою фактурною логікою, в рамках якої накопичується напруга в дусі симфонічних традицій мотивної розробки. Упродовж цих хвиль струнна партія зазнає поступового розвитку: розширюється її діапазон, ущільнюється фактура, зростає темпоральна напруга завдяки дробленню ритмічного малюнка. Водночас інтонаційна логіка зберігає тяжіння до модально-діатонічної площини, свідомо уникаючи півтонових ходів, що зближує матеріал із архаїчними східними традиціями. З уламків інтонаційної пам'яті складається ніби атмосфера східного простору, де всі елементи не конфліктують, а вступають у діалогічні відносини.

Активність змінюється різким «зануреним» станом з тривожною міддю та низькорегістровими протяжними сонорами у другому розділі (т. 133). Тут час ніби застигає, а драматургія стає статичною, внаслідок чого замість тематичного розвитку отримуємо згущення звукового спектра. Розсіяне звучання не має тематичної репрезентації, а музика складається з реплік різних інструментів і груп, продовжуючи встановлену раніше логіку розвитку.

Третій розділ розпочинається з тривожного протягнутого мідного наростання, на фоні якого з'являються ударні (аналогічно початку). Це змінюється танцювальною енергією та ритмічним пульсом, в який вбудовані всі інструменти. Кульмінація твору пов'язана з тривалим накопиченням енергії, рухом до високого регістру, збільшенням напруги, ущільненням фактури, поліритмічними накладаннями і мерехтливою гармонічною неоднозначністю.

У тремтливій коді відбувається повернення голосу — момент, який можна означити як реперсоніфікацію джерела (т. 262), адже початковий долінгвістичний знак знову окреслює контур, але тепер парадоксальним чином набуває функції завершення. Важливо, що вокал не зливається з оркестровою фактурою в унісон, а накладається на неспокійні алеаторичні пасажі у партіях різних інструментів (за винятком високої міді), формуючи густий хаотичний потік. Цей хаос не є випадковим, він функціонує як акустичний символ розпаду, як звучання множинності, що виводить слухача за межі замкненої форми.

Вокальна лінія в цьому процесі не зберігає своєї одиницності: вона множитья, відлунює у власних варіаціях, стає частиною загального звукового розбурхання. Таким чином, голос перестає бути індивідуальним носієм смислу й перетворюється на один із потоків стихії.

Фінальний фрагмент твору розпочинається з такту 265, коли голос остаточно замовкає, поступаючись оркестровому звучанню. Тембровий простір оркестру тут утримує інтонаційну близькість до китайської музичної традиції: відсутній унісон, проте формується відчуття паралельного існування кількох стихій, які співіснують у спільному метроритмічному диханні. Кожна з цих ліній відтворює подібний звуковий жест, але з інтонаційними варіаціями, що створює ефект гетерофонного розшарування, однак поданого в різко сонорній, майже агресивній манері.

Починаючи з такту 267, фактура поступово ущільнюється: до звучання долучається все оркестрове «тутті». Репетиційним штрихом інструменти нарощують енергію, вибудовуючи чотиритактове крещендо, у кульмінаційний момент якого підключаються ударні. Це призводить до грандіозного звукового зриву — масивного фортісімо (*ffff*), що функціонує як остаточно енергетичний вибух. Саме цей апофеозний удар завершує всю композицію, підкреслюючи її драматичний характер: фінал не розв'язує, а радше зриває накопичену напругу, залишаючи слухача в просторі акустичного знаку оклику.

Таким чином, логіка розвитку у творі тяжіє не до класичної симфонічності, а радше до процесу, де чергування щільності й розрідженості фактури, зіткнення тембрових шарів та різноспрямовані сонорні вектори виконують роль справжніх рушіїв часу. Водночас у структурі «Shattered Steps» виразно проступають риси, що дозволяють говорити про певну симфонічність у ширшому значенні цього терміну.

Так, сама присутність великого оркестру, його масштабна енергетика та здатність акумулювати потужний динамічний ресурс формує відчуття симфонічного простору, навіть попри відсутність класичної сонатної драматургії. По-друге, у тканині твору виявляються елементи мотивного

розвитку, зокрема трансформація невеликих інтонаційних осередків, їх повторне використання та варіаційні зрушення. Це розвиток у класичному сенсі, але переломлений крізь призму китайської звукової естетики: замість тематичного «ведення» у західному розумінні отримуємо множинність мікрорухів, що не зливаються у єдиний дискурс, а співіснують у поліфонічно-просторовій конфігурації.

Особливо показовим є використання інтонацій, наближених до китайської традиційної музики: відмова від півтонових ходів, тяжіння до діатонічних і пентатонічних структур, регулярні повтори формул, залучення ударних та вокальних елементів у їх первісній, майже ритуальній функції. Вони постають не як прямі цитати, а як узагальнені символи культурної пам'яті, що зберігають відчуття східного простору, але позбавленого конкретної локалізації чи фольклорного забарвлення.

Таким чином, можна говорити про особливу форму симфонічного розвитку — не класично-лінійну, а просторово-енергетичну, де інтонаційні клітини функціонують як зерна, з яких проростають хвилеподібні динамічні маси. Ця логіка відповідає самій ідеї «розбитих кроків»: не прямої ходи, а множинних нашарувань і зсувів, що утворюють спільну формулу твору. Тобто ми маємо справу з феноменом, який можна визначити як симфонічний розвиток без симфонічності у традиційному сенсі — коли енергія й інтонаційна пам'ять оркестру функціонують за законами великої форми, але її форма тяжіє в бік відкритої, багатозначної і поліфонічно-просторової структури.

Важливо підкреслити взаємодію двох векторів темпоральності: лінійного та циклічного (або ритуального). Повернення голосу в коді не є «поверненням до того самого» — це повернення-інакшість: голос несе на собі акустичний вплив пройдених звукових густин. Звідси — ефект відкритої репризи, де фінал не закриває форму, а консервує її в стані живої потенції, зберігаючи можливість подальшої реконфігурації. Саме тут проявляється композиторська стратегія сучасної симфонії: замість «розв'язки» — перспектива; замість остаточного

смыслу — множинність читань, що вібрують довкола темброво-жестових інваріантів.

Підсумовуючи, «Shattered Steps» можна тлумачити як симфонічну поему, де корелюють рух та час: «крок» структурує час, а «розбитість» цього кроку перепрограмує наші слухові очікування. Це музика монтажною логікою, де форма — не послідовність тем, а поле для її виникнення, зупинок, зсувів. Тут текстура мислиться композиційно, а кінець є відбитком кроку, що застигає на межі наступного руху.

Водночас «Shattered Steps» можна інтерпретувати як симфонічний твір у дименціональній метафоричній парадигмі: він не вибудовує лінійний сюжет, але акумулює багатовимірні процеси, які в сукупності формують відчуття великої форми. Це дозволяє поєднати «традиційну» енергію симфонізму з сучасним баченням музики як багатовимірного акустичного простору.

2.4. Філософсько-онтологічні засади програмності: концептосфера Інь–Ян в інструментальній музиці Хуан Жо

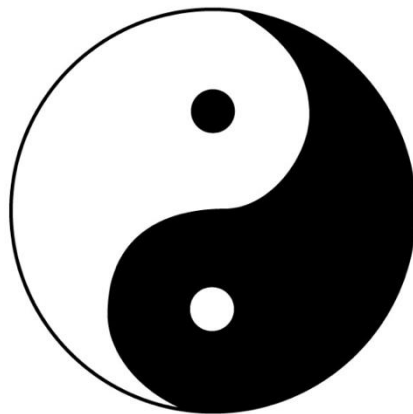
Особливе місце в оркестровій творчості Хуан Жо посідає філософсько-онтологічний тип програмності, пов'язаний з осмисленням категорій китайської концептосфери, зокрема даоської моделі перетворення. У таких композиціях позамузичний зміст не репрезентується у вигляді наочних символів чи образних відповідників, а реалізується як принцип організації музичної форми. Смысл тут тотожний логіці розгортання: взаємопереходу, балансу протилежностей, флуктуації та безперервної зміни станів. Музика не ілюструє концепти китайської філософії, а функціонує відповідно до їх внутрішніх закономірностей, перетворюючи філософську ідею на структуроутворювальний чинник. Отже, програмність набуває статусу принципу, а не змісту.

Однією з характеристик творчості Хуан Жо є використання концептів традиційної китайської філософії, яскравим прикладом чого є твори «Becoming another» та «Still / Motion», в яких відображено ідею східної дуальності, вираженої у складній взаємодії концептів Інь та Ян.

Дихотомія Інь–Ян є проявленням китайського дуалістичного мислення, що лише віддалено нагадує західні діалектичні принципи, побудовані на основі формальної логіки. Західна діалектика фокусується на суперечності та змінах і може бути узагальнена у трьох правилах — перехід кількісних змін в якісні, єдність і боротьба протилежностей та заперечення заперечення. Китайська діалектична думка відмітає наявність справжньої суперечності та приймає єдність протилежностей — Інь та Ян, вважаючи їх співіснування постійним та таким, що не виключає один одного. Це робить китайський світогляд цілісним, динамічним та діалектичним.

Інь–Ян є одним з найвідоміших символів Східної Азії. Він представляє собою коло, розділене на дві рівні половини вигнутою лінією, одна сторона якого чорна (Інь), а інша — біла (Ян) (Рис. 1).

Рис. 1. Символ Інь-Ян



В цьому символі закладене розуміння інтеграції двох протилежних космічних енергій, що є основою для формування всіх світових явищ: «Інь уособлює "жіночу" енергію, таку як місяць, ніч, слабкість, темрява, м'якість і жіночність; а Ян — "чоловічу" енергію, таку як сонце, день, сила, яскравість, твердість і мужність. Біла крапка в чорній області та чорна крапка в білій області означають співіснування та єдність протилежностей, що утворюють єдине ціле» [111, с. 31]. Нерівна лінія, що ділить символ, означає, відсутність абсолютної межі між протилежностями. Таким чином, «принцип Інь–Ян втілює дуальність,

парадокс, єдність у різноманітності, зміну і гармонію, пропонуючи цілісний підхід до вирішення проблем» [111, с. 32].

Походження філософії Інь–Ян досі є суперечливим питанням. Так, дослідник Го Мін Чень [93] розробив історичні та філософські характеристики Інь–Ян, аналізуючи китайську концепцію «бянь» (зміни) у старовинній «Книзі змін» («І Цзін»), виділяючи Інь та Ян в якості фундаментальних основ для розуміння всесвіту. Зміна таким чином розуміється фундаментальним принципом світобудови, що формує онтологічні позиції китайської філософії. Ці ідеї вплинули майже на всіх давньокитайських мислителів, у тому числі Конфуція та Лао-цзи, останній з яких є засновником даосизму, в рамках якого Інь та Ян є основою всіх речей у всесвіті, породженому природнім ходом (Дао):

«Один породив Два.

Два породило Три.

Три породили всі речі.

Всі речі несуть у собі Інь і тримаються на Ян.

Їх змішаний вплив приносить Гармонію» [111, с. 33].

Пітер Лі [146] визначає Інь–Ян не просто давньою китайською філософією, а й цілісним, динамічним та діалектичним світоглядом, що включає «три постулати» дуальності. На думку дослідника, принцип «холістичної дуальності» дозволяє розуміти цілісність тільки за наявності двох протилежних елементів; «динамічна дуальність» обумовлює взаємний перехід елементів один в одного в процесі балансування; нарешті, «діалектичний дуалізм» стверджує, що «цілісний і динамічний принципи можуть існувати, оскільки два протилежні (відносно суперечливі), але взаємозалежні (відносно сумісні) елементи існують як протилежності в єдності, щоб взаємно стверджувати (для послідовності і рівноваги) і взаємно заперечувати (для повноти і пунктирного зсуву)» [146, с. 416].

Лі Ці та Річард Нісбетт та Янь Цзі Су пов'язують взаємозалежність між Інь і Ян взаємодією двох космічних енергій: «Коли Інь досягає своєї крайності, він стає Ян; коли Ян досягає своєї крайності, він стає Інь. Чистий Інь прихований в

Янь, а чистий Янь прихований в Інью» [136, 450]. Коротко підсумовуючи ці спостереження, Тоні Фан зазначає: «Інь і Ян співіснують у всьому, і все охоплює Інью і Ян. Інью і Ян породжують, доповнюють і підсилюють одне одного. Інью і Ян існують один в одному і взаємодіють один з одним, утворюючи динамічну і парадоксальну єдність» [136, 34].

Дискурс нескінченного, циклічного і трансформуючого руху змін позначається на філософському дискурсі та також впливає на бойові мистецтва, медицину, науку, літературу, політику, повсякденну поведінку, вірування, мислення та інші сфери. Так, у старовинних китайських віруваннях концепція Інью–Ян має безпосередній зв'язок з теорією музики, а звуки старовинної китайської ладової системи «люй-люй» поділяються на «іньські» та «янські». В статті День Цзянькуня зазначається, що «відповідно до легенди, Лінью Луень, наслідуючи спів птахів, зробив 12 бамбукових трубок, довжини яких знаходилися у певному числовому співвідношенні одна відносно іншої, також використовуються металічні трубки або дванадцять дзвіночків, настроєних по півтонах. Кожен нижній звук трактується як «янський», який має «іньський» аналог, розташований на квінту вище. Укладається два ряди трубок, із довших видобуваються «янські» звуки, або «цин» («чисті»), а коротших – «іньські», або «чжо» («мутні»), які співвідносяться рівно за квінтами. У результаті й виникає 12-ти ступеневий хроматичний звукоряд» [136, 187].

Звернення до китайської традиційної ладової системи також показує наявність дуалізму Інью та Ян. Так, ладова система китайської музики вельми різноманітна, проте в її основі лежить пентатоніка, в рамках якої реалізується дуальні закономірності. П'ять основних китайських ладів (цзюе, юй, шан, чжи та гун) містять уявлення про лади Інью та Ян.

Одним з перших композиторів, хто звернувся до концепції Інью–Янь, втіливши їх в музиці, став Джон Кейдж. Так, його захоплення східною філософією та ідеєю дуальності стало імпульсом до створення знаменитої композиції «4'33'»», в якій на концептуальному рівні взаємодіють звуки та тиша.

Дуальними опозиціями пронизані й твори Тан Дуна, в яких східна та західна традиція притягують та відштовхують один одного як Інь та Ян.

В оркестровій музиці китайських композиторів взагалі взаємодія західних та східних елементів стає аналогом відносин Інь–Ян та є важливим показником стилю. Ден Цзянькунь, досліджуючи інструментальну духову музику китайських авторів, зазначає, що «для сучасного музичного мистецтва Китаю загалом та у використанні музичного інструментарію в духовій музиці зокрема важливим є баланс «західного» і «східного» елементів, акультурації та інкультурації, що дасть можливість продовжити життя національної традиції, основаної на «зростанні» з рідною культурою, у нових творчих формах» [10, 186].

В оркестровій музиці Хуан Жо концептуальний сенс взаємодії Інь–Янь проявляється особливим чином. Так, основною ідеєю «Becoming another» (дослівно, «Стаючи іншим») є перетворення, зміна, що у філософії даосизму вважається головною формою існування Всесвіту. Твір був написаний у 2015 році на замовлення Національного симфонічного оркестру Тайваня. «Becoming another» увійшов до альбому Хуан Жо «У безмежний світ» («Into the Vast World», лейбл «Innova»), в якому зібрані основні симфонічні твори композитора. Альбом побачив світ у 2020 році та складається виключно з живих записів. Всі твори альбому сконцентровані навколо проблеми дуальності життя: рух та спокій, позачасовість та миттєвість, дикість та урочистість. У своєму інтерв'ю з приводу виходу цього альбому Хуан Жо повідомляє: «Мене цікавлять контрастні точки, простір і час між ними, а також те, як ці дві точки подорожують, взаємодіють, обмінюються та інтегруються одна з одною. Я вірю, що те, хто і де ми є, і коли ми існуємо, зрештою, визначає нашу музику. Мій новий диск “У безмежний світ” документує мою власну подорож зі Сходу на Захід через мої симфонічні та оперні твори протягом багатьох років. Це збірка думок і моментів з мого життя у величезному світі, сповненому течій і протитечій. Тому в цьому альбомі моя творчість охоплює вибір дуальностей, які існують у цьому часі та просторі. Мої

композиції ґрунтуються на тому, що я створив і назвав “дименціоналізмом”, який пов’язує всі речі з усіх боків крізь простір і час» [132].

«Becoming another» призначений для великого оркестру з розширеною групою ударних інструментів, до яких, окрім академічного набору, включені великий там-там, маримба, індонезійські гонги та трубчасті дзвони. Композиція триває 15 хвилин і представляє собою дуже «тягучу» звукову масу, в якій звучності ніби перетікають від одного стану до іншого, в чому складно не відзначити реалізацію взаємодії Інь та Ян.

Починається твір з *ff* у низьких струнних, дерев’яних та мідних духових в унісон зі звуку «*фа*» та різкого удару великого там-таму та трубчастих дзвонів, що ніби символізує єдність універсуму. Потроху музичний простір починає розростатися, захоплюючи нові висоти. Проте цей процес відбувається вкрай повільно та невпевнено. Спочатку основна висота «*фа*» ледь чутно «розхитується» нотами «*мі-бемоль*» (контрабаси та туби). До цього процесу приєднуються високі струнні («*соль*» та «*сі-бемоль*»), яким вторять в далечині віброфон та маримба. В результаті поступового нашарування голосів починає формуватися пентатонічний звукоряд (*фа – соль – сі бемоль – до – мі бемоль*), що нагадує лад «шан», побудований від «*фа*».

У такті 12 з’являється новий елемент — квінта «*сі – фа-дієз*» валторн, яка невдовзі підхоплюється іншими інструментами (окрім контрабасів), що разом безупинно пролонгують звук «*фа*». Лише у такті 15 басова партія зміщується на велику секунду вниз до «*мі-бемоль*». Проте ця зміна відбувається вкрай непомітно, адже вся оркестрова маса знаходиться у стані перманентного коливання, «мерехтіння», що створюється за допомогою секундових або терцієвих тремоло, які переміщуються від одного інструмента до іншого або звучать разом, створюючи стереофонічний ефект.

Перший кульмінаційний «зрив» відбувається у такті 32, коли всі інструменти піднімаються до найвищої точки як теситурно, так і динамічно (*ff*), утворюючи кластерне співзвуччя, яке представляє собою згорнуту у вертикаль пентатоніку «*мі – фа-дієз – соль-дієз – ля-дієз – до – ре*» на незмінному басу «*фа*».

З такту 33 починається друга хвиля розвитку. Вона позначена більш розвиненим мелодичним рухом. Тут з'являються арпеджіо у фразах акомпануючих інструментів та виділяється основна мелодична лінія, доручена валторнам, що розвивається секвенційно, рухаючись поступово вгору. Змінюється й характер басової лінії, що починає більш активно розгойдуватися, захоплюючи оточуючі її висоти — «мі-бемоль» та «соль».

У такті 52 розпочинається умовна третя хвиля розвитку. Її звуковою основою стає перманентне «коливання» низьких струнних, духових та діалог між валторнами та скрипками, що то сходяться в унісон, то знову розходяться власними шляхами. Постійно з аморфної маси звуків починає народжуватися прониклива та хвилююча мелодія у скрипок (т. 78), до яких у наступній фразі приєднуються флейти та гобої (т. 84). Цей ліричний настрій постійно перебивається невдоволеними репетиціями труби, які позначені гучною динамікою та штрихом *sffz*. Магічного, інфернального ефекту додає музиці тембр повітряних дзвіночків, чий звук буквально розсипається простором, значно освіжаючи твір.

Поступово звучання низьких інструментів відступає та музика остаточно «перетворюється». В партитурі залишаються тільки високі духові (флейти, гобої, кларнети) струнні, перкусія (тт. 95–99) та ледве чутне «до» у туби. В такті 100 підключаються й труби, які нещодавно звучали вкрай зловісно та протистояли основному руху музики. Але тут їхня характеристика змінюється: вони звучать хвилююче, неначе передвіщаючи якісь зміни. І останні не примусять себе довго чекати. Вже у такті 109 звуковий баланс знову порушується: музика стає більш схвильованою та хаотичною, перетворюючись на багатоконпонентну рухливу звукову масу, що веде до загальної кульмінації у такті 142, підготовленої нарощуванням динаміки, повторами фраз та підключенням масиву ударних інструментів. Але після емоційного зриву відключаються не всі інструменти. На тій же гучній динаміці (*fff*) продовжують звучати струнні у високому регістрі (кластер «фа-дієз», «соль» та «ля» третьої октави) та кротали, створюючи надзвичайно пронизливий та неприємний тембр. Поступово всі звуки, окрім

«ля», відмирають, а музика, природньо затихаючи, закінчується. В кінці залишається головне питання: чи відбулося перетворення? Ймовірно — так. Але перетворення отримало й чисто звуковисотний сенс. Від початкового низького звуку «фа» музика прийшла до «ля» третьої октави.

Отже, музика «Becoming another» зробила перехід від низького та темного Інь до світлого та високого Янь, а основою логіки побудови твору виступила ідея перетворення. Цьому були підпорядковані всі засоби музичної виразності. Так, специфічною є загальна процесуальна крещендуюча наскрізна форма, яку лише умовно можна поділити на декілька хвиль розвитку відповідно до розподілу кульмінаційних зон — гребнів хвиль. Гармонічний профіль твору сфокусований на використанні всіх 12 хроматичних звуків, з яких постійно утворюються пентатонічні фрази мелодії, хаотично розкидані по партитурі. Метроритмічною основою побудови більшості фраз є ідея флуктуації, реалізована в численних тремолоюючих інтонаціях в партіях всіх інструментів. Цікавим є й використання ударних інструментів, у тому числі й специфічно східних, темброве забарвлення яких надає музиці ледь відчутного східного колориту, хоча їх основна функція полягає у формуванні колористичності звучання.

У творі дуже тонко реалізований принцип «діалектичного дуалізму», коли дві протилежності існують в одночасності та плавно мігрують від одного до іншого стану. Образи Інь та Ян не отримують індивідуальної тембрової, гармонічної або мелодико-ритмічної характеристики, а модулювання від однієї якості до іншої відбувається у потоці єдиної сонорної маси складної внутрішньої будови. Це найкращим чином ілюструється словами самого композитора: «Кожен симфонічний простір і час дозволяє мені створювати багатовимірний звуковий пейзаж, який розвивається, трансформується і змінюється від секунди до секунди, від позиції до позиції» [7].

У творі «Still / Motion» (буквально, «Спокій / Рух») принцип реалізації дуальності Інь–Ян інакший. Композиція була написана раніше за «Becoming Another» у 2009 році та є прямим вираженням протилежних якостей. Проте в музиці, неначе у символі Інь–Ян, немає однозначності. Pokій заключає в собі

рух, а рух реалізується у статиці. Вони виявляються залежними один від одного та тільки в синергії створюють цілісність.

Опус призначений для великого оркестру (хоча, як і з «Becoming Another», існує версія і для камерного оркестру). Як і у попередньому творі, в «Still / Motion» композитор приділяє увагу групі ударних інструментів, включаючи екзотичні для західного слухача бонго, тибетські співаючі чаші, індонезійські гонги.

Твір складається з двох частин, які композитор не називає у партитурі, позначаючи їх як, відповідно, «I» та «II». В цьому можна побачити елемент гри, намагання відійти від конкретизації образів, що відповідним чином розширює їхні семантичні межі.

Перша частина починається з ледве чутного удару бонго та басового барабану, яким відповідають дерев'яні інструменти (флейти, гобої та кларнети) у високому регістрі. Ці «питання – відповідь» повторюються три рази, і кожного разу діапазон та протяжність звучання духових збільшується. Інтонаційною основою фраз стає частина пентатонічного звукоряду – «*соль-дієз – сі – до-дієз*» з наступним «з'їздженням» звуку, що підсумовується ударом тибетських чаш. За третім проведенням додається ще один звук «*мі*», який не порушує структури пентатоніки. Відмінністю цієї фрази є висхідний рух звуку в кінці («під'їзд») та грізне включення мідної групи на *ff* на звуці «*до-дієз*», яке також тане у просторі протягом чотирьох наступних тактів з ефектом спотворення звучання (у партитурі позначено кривою лінією). На фоні згасаючого «*до-дієз*» міді вступає струнна група, в партії якої формується поступово прониклива лірична мелодія, зіткана з інтонацій пентатоніки, звуки якої вперше з'явилися у дерев'яних духових на початку твору. Вона нагадує народну китайську пісню, що виконує група традиційних струнних інструментів з нетемперованим звучанням. Але вже у такті 29 ця тема припиняється та в авангард виходять поодинокі вигуки та невеликі фрази різних інструментів, які створюють ефект сцени з численними персонажами, нагадуючи фрагменти дії китайського традиційного театру.

З т. 47 розгортається нова сцена, яка базується на постійному звучанні низьких струнних та труб (квінта «*фа – до*») та «мерехтливому» тремолоючому русі високих струнних та дерев'яних духових, що нагадують коливання, шелест. Ця сонорна маса буквально «виключається» у т. 60, після чого залишається лише стукіт бонго та індонезійського барабану, гучність яких поступово згасає, неначе віддаляючись, остаточно припиняючись у т. 64.

Саме тут (т. 65), як і на початку, з удару бонго та басового барабану починається друга частина. В унісоні оркестру на *ff* звучить репетиція звуку «*ре*». Це звучання пролонгується протягом шести тактів та вбудовується у згасаючу динаміку з поступовим «відключенням інструментів», поки не залишається одна труба. Завдяки репетиціям звучання унісону не характеризується єдністю, а набуває стереофонічності та «мерехтить» неначе зірка. Після тиші та наступного удару гонгу все повторюється. Музика отримує мінімалістичні ознаки. Тут композитор залишає коментар: у фрагментах, що повторюються, варіювати звучання за допомогою різної аплікатури, зсувів на $\frac{1}{4}$ або $\frac{3}{4}$ тону тощо. Таким чином, на наш погляд, реалізується ідея дуальності — попри висотну статичність музика набуває динамічності за рахунок варіювання динаміки, тембрів, артикуляції тощо.

У такті 106 з'являється нова висота — «*соль*», яка змагається з «*ре*» за право вважатися місцевим устоем. І лише у такті 126 відбувається формування інтонаційної чарунки — пентатонічної фрази «*ре – фа – соль*» (аналогічної тій, на якій будувався ліричний фрагмент струнних з першої частини), якій відповідає фраза «*фа – соль – сі-бемоль*», що нагадує лад цзює та визначається як «інський». Остання фраза стає мінімалістичним патерном, на основі повторення якого формується звуковий профіль музики. Сонорні якості частини, попри її одноголосність, проявляються у тонкій роботі композитора з динамікою та тембрами, що створює ефект стереофонії.

У т. 202 до загальної звукової маси додається новий пласт у виконанні труб. Він протистоїть основному патерну, адже базується на малосекундovій інтонації «*сі-бемоль – ля*», що повторюється у ритмічній прогресії. Цей

деструктивний фактор призводить до порушення унісонного звучання оркестру. Кожний з інструментів отримує власну партію, що, хоча й розвивається за тими ж принципами репетитивності, проте звучить індивідуально, створюючи контрапунктичні взаємодії з іншими партіями. Це призводить до початкової «*re*» і рух починає «розкручуватися» за тим же сценарієм знову, що дозволяє говорити про ознаки тричастинності, з одного боку, а з іншого — про адиктивні якості структури композиції, яка розпадається на дві хвилі. Попри спільність звуко-інтонаційних формул за другим проведенням розгортається нова панорама, що призводить до грандіозної кульмінації у фіналі – зриву кластера на *ffff*.

Отже, беззаперечно, у творі «*Still / Motion*» можна спостерігати дуальність відносин протилежних музичних параметрів, які, співіснуючи в одночасності, формують звуковий універсум твору. Так, першу частину можна охарактеризувати в цілому як статичну сонорну масу, проте цю статику формують множинні «рухи» різних груп інструментів, побудованих на спільному звуковому матеріалі. І навпаки, рух другої частини обумовлений роботою композитора зі статичними мінімалістичними патернами, які частіше за все зводяться до одного–двох звуків. Внутрішній рух при зовнішній висотній статичності обумовлений змінами артикуляції, динаміки, звуковидобування тощо. Іншим виявляється й композиційний профіль частини, яка, на відміну від континуальної першої, отримує розподіл на два розділи, що починаються однаково (статика), але призводять до різних фіналів (динаміка). Показником статичності у другій частині також виявляється ладо-гармонічний параметр, який сфокусований на розгортанні ладу цзює, у той час як динамічність реалізації цього ладового утворення є результатом метроритмічної роботи композитора, що проявляється у зміні тактових розмірів та як наслідок — нерегулярності акцентів.

Таким чином, оркестрові твори «*Becoming Another*» та «*Still / Motion*» Хуан Жо представляють своєрідне трактування композитором традиційних філософських східних концептів в західному мистецькому просторі. Композитор розвиває мистецькі тенденції, започатковані його попередниками, та створює

зразкові оркестрові опуси, що знайшли визнання по всьому світу. Інтерпретація автором дуальної опозиції Інь–Ян виявляється не прямою, проте прояснює особливості музичної мови та композиції творів, що вивчаються. Хуан Жо, обережно використовуючи елементи китайського традиційного мелосу, створює «багатовимірні» та глибокі опуси, в яких відображені стильові пріоритети композиторської діяльності автора.

2.5. «Path of Echoes»: екзистенційно-меморіальна програмність у жанровій парадигмі камерної симфонії

У низці оркестрових творів програмний вимір набуває екзистенційно-меморіального характеру, коли джерелом смислу стають колективна травма, культурна пам'ять та досвід історичного переживання. У цьому випадку музика не спрямована на реконструкцію події чи створення сюжетної програми, а функціонує як простір акустичного резонансу, у якому актуалізується наслідок події в слухацькому досвіді. Програмність у такому випадку визначається не оповіддю, а впливом, не репрезентацією, а афективною взаємодією між музикою та слухачем.

Камерна симфонія ХХ–ХХІ століття постає як жанровий парадокс, у якому поєднуються монументальність великої симфонічної форми та витонченість камерного ансамблю. В її сутності відбито ключові художні пошуки епохи — від реакції на гіпертрофовану емоційність пізньоромантичної традиції до експериментів у царині тембру, структури та музичної семантики. Типологічні риси камерної симфонії виявляють цілісний комплекс характеристик, що конституують її як своєрідну лабораторію нового музичного мислення.

Передусім визначальним є принцип сольного ансамблю, що розгортається в умовах зменшеного, проте нестандартного інструментального складу. Йдеться не лише про кількісне обмеження (зазвичай від 10 до 25 виконавців), але й про якісну унікальність кожної партії: кожен інструмент набуває статусу індивідуалізованого голосу, соліста, чия роль у структурі твору незамінна. Це

впливає на прозорість фактури, загострену деталізацію звукової тканини, а також появу нових, нетипових для традиційного симфонізму тембрових поєднань (фортепіано, клавесин, саксофон, розширена група ударних тощо), що формують оригінальні акустичні світи.

У площині форми та драматургії камерна симфонія реалізує тенденцію до стиснення та концентрації. Вже на початку ХХ століття типовим стає відхід від класичної чотиричастинної будови на користь одночастинних циклів із внутрішньою диференціацією, у яких традиційні функції частин (сонатного алєгро, скерцо, адажіо, фіналу) зберігаються, але органічно перетікають одна в іншу. Внаслідок цього виникає ефект стисненої, афористичної думки, що протистоїть романтичній «гігантоманії». Тривалість камерних симфоній зазвичай не перевищує 15–25 хвилин, а конфліктність драматургії набуває граничної напруги, психологічної загостреності, де контрасти й кульмінації набувають підвищеної експресивності.

На рівні музичної мови камерна симфонія постає як експериментальний полігон для випробування нових ідей. Тут співіснують неокласицистичні моделі, що спираються на жанри бароко і класицизму та поєднуються із сучасною гармонією і поліфонією; експресіоністичні та додекафонні практики, що висвітлюють крайні стани емоційності та дисонантну напругу; а у другій половині ХХ — на початку ХХІ століття — явище полістилістики. Нерідко у цей спектр інтегруються й техніки мінімалізму з його остинатними структурами, що створюють ефект застиглого часу або розчиненого простору.

Камерна симфонія № 1 «Path of Echoes» («Шлях відлуння») Хуан Жо — яскравий приклад програмної камерної симфонії ХХІ століття, створеної на перехресті декількох культурних парадигм. Вона написана на замовлення американського оркестру IRIS Orchestra під орудою Майкла Стерна. Важливо наголосити, що сама формула замовлення — доволі відкрита й водночас концептуально навантажена, адже твір мав відлунювати тему майбутнього концерту «Війна і мир». Це і визначило горизонти композиторських пошуків. Таким чином, Хуан Жо, сформований у полікультурному середовищі, опинився

перед викликом дати власну, автентичну інтонаційну відповідь на універсальну проблематику війни і миру, що належить до вічних тем культурної свідомості.

Показово, що композитор сам наголошує на відсутності безпосереднього воєнного досвіду, підкреслюючи, що його світоглядне ставлення до теми війни сформоване не на особистій участі, а на екзистенційному переживанні катастрофічних подій, зокрема трагедії терактів 11 вересня 2001 року у Нью-Йорку, свідком яких він став. Як вказує сам композитор, протягом цілого місяця після трагедії він не був здатен написати жодної ноти: стан депресивного заціпеніння паралізував творчий процес. Однак згодом, унаслідок глибокого внутрішнього переосмислення, прийшло усвідомлення: музика, на відміну від війни, не завдає шкоди, а відкриває простір для співпереживання і катарсису. Саме це прозріння стало відправною точкою нового етапу його творчості, а «Path of Echoes» — своєрідним художньо-музичним маніфестом цього переконання.

Саме в точці перетину двох чинників — зовнішнього соціокультурного завдання й внутрішнього екзистенційного переживання — формується концепція твору. Вона синтезує траурний марш (як символ колективного скорботного ритуалу), життєствердний танець (як апологію життєвої енергії) та плач (як індивідуально-експресивну рефлексію втрати), створюючи не ілюстративну програму, а радше психоакустичну подорож у вимір відлунь — простір, де звукова метафора стає інструментом пам'яті й особистісного катарсису.

Зазначимо, що трагічні події 11 вересня 2001 року залишили глибокий і майже травматичний слід у світовій культурі, ставши своєрідним цивілізаційним маркером для колективної пам'яті. Музичне мистецтво виявилось одним із найпотужніших каналів для осмислення цієї катастрофи: від монументальних академічних партитур до камерних поп-балад митці прагнули через звук висловити скорботу, вшанувати жертв та запропонувати слухачеві простір для співпереживання. В академічному сегменті особливого значення набули твори, що стали музичними меморіалами. Одним з найперших висловився американський композитор Джон Адамс. Його твір «*On the Transmigration of*

Souls» (2002), замовлений Нью-Йоркським філармонічним оркестром і відзначений Пулітцерівською премією, — не традиційний реквієм, а радше «простір пам'яті» — звукова інсталяція, де оркестрове й хорове звучання переплітається з урбаністичними шумами й переліком імен загиблих. Стів Райх у *WTC 9/11* (2010) використав методику мінімалістичного документалізму: у тканину струнного квартету й електроніки інтегровано голоси диспетчерів, очевидців та інтонації єврейських молитов, що формують трагічно-експресивний звуковий хронотоп. Джон Корільяно у «*One Sweet Morning*» (2011) відмовився від буквального опису подій, звернувшись до поезії різних епох (Гомер, Чеслав Мілош, Лі Бо), і створив універсальну медитацію про війну, втрату й надію. Вільям Басінскі в ембієнт-проекті «*The Disintegration Loops*» (2002–2003) синхронізував процес руйнування старих магнітних стрічок із власними відеоспостереженнями падіння веж-близнюків: у такий спосіб народилася музична елегія про зникання та крихкість буття. Роберт Моран у «*Trinity Requiem*» (2011), написаному для хору й органу, обрав іншу тональність — світлу й умиротворену, даруючи слухачеві катарсичне відчуття спокою. Таким чином, рецепція трагедії 11 вересня сформувала складну культурну матрицю пам'яті: незалежно від стилю чи жанру всі ці твори репрезентують спробу зафіксувати катастрофічний досвід, трансформували його у простір колективного скорботного ритуалу, естетичної рефлексії та надії на відновлення.

Світова прем'єра «*Path of Echoes*» Хуан Жо відбулася у березні 2006 року. Водночас, як засвідчують доступні джерела, точна дата і місце першого виконання є неточними, що залишає певну невизначеність в історії відтворення твору. Подальша виконавська історія демонструє поступове входження симфонії у концертний простір: 30 травня 2012 року відбулася нью-йоркська прем'єра у виконанні Ensemble 212 під орудою Юн Дже Лі, а згодом твір прозвучав у інтерпретації Boston Modern Orchestra Project під керуванням Джила Роуза.

Особливу увагу привертає подвійна інструментальна редакція твору: «*Path of Echoes*» існує у двох версіях — для великого симфонічного оркестру та для камерного складу. Ця жанрово-оркестрова бінарність віддзеркалює

композиторську стратегію Хуан Жо, спрямовану на розширення діапазону акустичних відлунь — від масштабної симфонічної панорами до інтимного камерного звучання, що по-різному артикулюють метафору «шляху відголосків».

У китайській філософській традиції та культурі відлуння постає не лише як акустичний феномен, а передусім як багатовимірний символ, що пронизує сферу мислення, естетики та мистецтва. На відміну від західної традиції, де відлуння часто асоціюється з відсутністю, ілюзією чи навіть обманом (як, наприклад, у відомому міфі про Нарциса та Ехо), у китайській свідомості воно має інший семантичний вектор, символізуючи неминучий відгук, резонанс і гармонію між усіма явищами буття. Відлуння втілює принцип причинно-наслідкової обумовленості, кармічної відповідальності та всеосяжного космічного зв'язку.

Філософські традиції надають цьому феномену різних акцентів. У даосизмі відлуння демонструє природний порядок Дао: світ мислиться як єдиний організм, де кожна дія породжує відгук, подібно до того, як звук неминуче викликає відлуння у горах. У трактаті «Чжуан-цзи» (IV ст. до н.е) підкреслюється, що мудрець, діючи в гармонії з Дао, не створює дисонансів, а лише гармонійні «відлуння». У буддизмі цей образ слугує метафорою закону карми: кожна дія — добра чи зла — породжує відповідний наслідок, як чистий звук викликає ясне відлуння. У конфуціанстві ж відгук має соціально-етичне забарвлення: належна поведінка правителя резонує у свідомості народу, забезпечуючи порядок і процвітання, тоді як несправедні дії викликають хаос. Таким чином, відлуння функціонує як універсальний інструмент мислення, що дозволяє ілюструвати як космічні, так і суспільні закономірності.

Особливої ваги набуває концепція «космічного резонансу» або «взаємного відгуку». Ця ідея припускає, що всі речі у Всесвіті перебувають у постійному невидимому діалозі: людські вчинки впливають на природні явища, емоції резонують із космосом, а музика здатна врівноважувати гармонію в державі. Відлуння у цьому контексті — не лише фізичне явище, а відчутний символ цієї

загальної взаємопов'язаності. Як слушно зазначав Дж. Б. Гендерсон [122], китайська космологія мислить світ як гігантську резонуючу камеру, де будь-який звук має свій відгук, а будь-яка дія — свій наслідок.

Не менш важливим є естетичний вимір. У поезії відлуння співвідноситься з категорією «залишкового звучання»: істинно досконалий вірш має звучати і після того, як слова закінчилися, залишаючи у свідомості читача хвилюючий посмак образу. У живопису, особливо у пейзажному, принцип резонансу виявляється у взаємодії елементів композиції, у циркуляції «ци», де пустоти мають таке ж значення, як і зображені форми: вони створюють простір для «візуального відлуння». У музиці цей принцип реалізується в діалогах інструментів, у техніці запитання-відповіді, а також у важливості паузи, що дозволяє відлунню прозвучати у тиші. Отже, відлуння в китайській культурі функціонує як універсальна метафора, що поєднує філософію, етику й мистецтво. Воно символізує не відсутність чи повторення, а радше живий, динамічний і неминучий зв'язок усіх речей у космосі. Це нагадування про те, що жодна дія не залишається без відповіді і що гармонія можлива лише тоді, коли «звук» і його «відлуння» перебувають у стані ідеального співзвуччя.

У «Path of Echoes» Хуан Жо демонструє свій характерний композиторський почерк, що постає як синтез різних культурних вимірів — від інтонацій китайської традиції до авангардних експериментів західної музики. Особливо показовим є використання високих дерев'яних духових та ударних інструментів, які стилістично відсилають до акустичної мови китайської опери, тим самим формуючи специфічний культурний тембр твору.

Музична тканина симфонії вибудовується за принципом імітаційної акустики природи: у ній впізнаються відзвуки голосів, спів птахів, шум вітру й дощу, що відтворюються за допомогою оркестрових фарб. Водночас ці звукові образи не зводяться до натуралістичної імітації: ефект луни у Хуан Жо створюється у різний спосіб — від прямого повторення мотиву в різних інструментальних групах до його поступового віддалення, трансформації, викривлення й складного багатопланового нашарування. Саме цей процес

наближає музику до категорії «контрольованої алеаторики», де композитор поєднує свободу звукових потоків із жорсткою структурною організацією.

Динаміка твору розгортається як чергування стабільних звукових пластів і раптових драматичних вибухів. Ця напруга відчувається особливо у кульмінаційних епізодах, коли мідні духові утворюють кластери, що додають відчуття акустичного пресингу, тоді як струнні насичують фактуру стрімкими пасажами, формуючи ефект звукової стихії.

«Path of Echoes» складається з п'яти розділів. У першому розділі закладено концептуальну модель твору, яка одразу артикулює ключову ідею відлуння як звукового й філософського феномену. На початку лунає звук *фа-дієз* у труби — ледь чутно (*ppp*), ніби здалеку, нагадуючи сигнал повітряної тривоги. Наступний звуковий хід труби — хід *фа-діє мі* — функціонує як своєрідний «первісний сигнал», від якого починає формуватися простір відлунь. Ця низхідна секундова інтонація, хоча і не напряму, буде відігравати значну роль і у подальшому розгортанні звукової тканини протягом всіх п'яти частин. Кожен новий звук ніби «нашаровується» на попередній, поступово створюючи багатовимірну акустичну перспективу. У цей процес органічно включається валторна, що вибудовує висхідний рух *фа дієз – соль* й тим самим створює ефект «відповіді» — класичний приклад взаєморезонансу, де інтонація одного інструмента продовжується іншою, утворюючи звуковий діалог.

Далі до звучання долучається вся мідна група, причому також на динаміці *ppp*, що додає образу примарності та дистанційності. Цей тембровий шар нагадує відлуння сирени або автомобільних клаксонів — міських шумів, які у свідомості слухача асоціюються з тривогою, катастрофою, станом напруженого очікування. Таким чином, «міська акустика» тут стає своєрідною метафорою подій 11 вересня, який у творі відтворюється як простір, сповнений сигналів і їхніх відлунь.

Нотний приклад 2.7.

«Path of Echoes». І частина. Початок

The image shows a musical score for six instruments: two Fagots (Фа), two Труби (До), and two Тромбони (1 and 2). The score is in 4/4 time and features a cluster of notes in the final measure, with dynamic markings like *ppp* and *pp*.

Усі ці лінії поступово зводяться до кластерного звучання, що «розповзається» по фактурі алеаторно, немовби позбавляючись чітких меж. Цей процес нагадує акустичне розчинення звуку у просторі, коли початковий сигнал втрачає свою визначеність і трансформується у багатоголосну звукову масу. Зрештою підключаються струнні, які ніби підхоплюють відлуння й переводять його у новий тембровий план. Саме тут Хуан Жо використовує техніку контрольованої алеаторики: формальна розмитість поєднується зі скрупульозною динамічно-тембровою організацією. Отже, початок «Path of Echoes» постає як звукова метафора народження луни: початковий сигнал, його поширення, нашарування, викривлення і подальше перетікання у нову фактуру створюють акустичну модель резонансу світу, яку композитор мислить не як імітацію, а як естетично-філософську категорію.

Проте ця інтонаційна гра одразу ж переривається потужною атакою мідних духових, які формують глибинний гнітючий фон. Його структура виростає з висхідного руху з використанням глісандо, що створює відчуття акустичного простору, який постійно розширюється. Такий прийом можна інтерпретувати як

звукову метафору хвилі, що невинно зростає, втягуючи у себе попередні інтонації. На цьому тлі розгортається діалог флейт і гобоїв, який звучить як своєрідне «людське слово» серед масивного мідного фону. Легкість дерев'яних тембрів та їхня здатність до інтонаційної гнучкості вступають у виразний контраст із масивністю мідних звучань. Таким чином, цей фрагмент набуває символічного звучання: камерна інтонація протиставляється грандіозному гулу, але водночас існує з ним у єдиному резонансному полі. Хуан Жо вдається майстерно поєднати принцип «відлуння» з драматургією контрасту: невеликий інтонаційний рух, немов відгомін природи чи людського голосу, вступає у діалог із монументальною фактурою, і цей діалог розгортається вже не лише як акустична гра, а як метафора взаємодії малих і великих вимірів буття.

Подальший розвиток музичної тканини характеризується несподіваною появою невеликого, майже «кокетливого» епізоду у гобоїв та кларнетів. Цей фрагмент, тривалістю лише один такт, вирізняється камерністю й легкістю, що, однак, не позбавляє його внутрішньої напруги, оскільки він побудований на принципах контрольованої алеаторики. Тут відчувається своєрідна гра з часом і простором: звуковий жест начебто народжується й одразу ж розчиняється, залишаючи по собі враження швидкоплинності, «тіні звуку».

Починаючи з цифри 13, композитор знову повертає слухача до початкової звукової моделі, яка ніби функціонує як своєрідний сонорний архетип твору загалом. Провідну роль на нетривалий момент перебирають на себе мідні духові інструменти, що формують густий й насичений «простір гудіння». Цей акустичний фон створює відчуття стійкого резонансного поля, в якому кожний звук розчиняється й набуває відлуння у багатошаровій тембровій масі.

Втім, рівновага цього «звукового купола» виявляється крихкою: уже через сім тактів вона руйнується раптовим сплеском дерев'яних духових, чия яскрава атака розтинає акустичний простір, немов несподіваний катаклізм. Цей момент можна трактувати як перехід від «інертного резонансу» до «активного відгуку», коли стабільна звукова маса поступається місцем різкій, динамічно насиченій інтонаційній хвилі. Подальший розвиток переводить енергію звучання у

темброву площину низьких струнних інструментів. Їхнє звучання додає музиці нової глибини й ваги, немовби занурюючи слухача у підземний регістр акустичного ландшафту, де відлуння набуває форми глухого, майже фізіологічного резонансу. Саме тут виявляється особливість композиційної техніки Хуан Жо: кожен тембровий пласт не просто змінює попередній, а трансформує його у новий стан, продовжуючи основну ідею — луна як нескінченний процес метаморфоз і акустичних перевтілень.

Подальший розвиток фактури відбувається у вигляді нової хвилі, центром якої стає репетиційне звучання тромбонів у високому регістрі. Динаміка організована від поступового нарощування до затухання. Така побудова створює відчуття постійного «дихання фактури», що ніби пульсує всередині загальної звукової маси. На цьому тлі розгортається тривожне остинатне алеаторне звучання високих струнних, яке утворює фон напруженої невизначеності, своєрідний «акустичний серпанок». Саме крізь цей серпанок раптово проривається інтонація труби на форте — рух *до–ре* (висхідна секунда), який відсилає слухача до початкової інтонації твору. Таким чином, відбувається ремінісценція початкової інтонаційної формули, але цього разу вона подається з іншим семантичним навантаженням — як своєрідний «маніфест», твердження, що виринає з хаотичної фактури.

Однак ця інтонація не утримується надовго: уже через два такти вона ніби розчиняється в загальному алеаторному русі, втрачаючи свою виразну контурність і поступово трансформуючись у сонорний шурхіт. Цей перехід від чіткого сигналу до шумового звучання можна розглядати як символ процесуального перетворення, адже будь-який яскраве звучання у творі Хуан Жо приречено на розчинення у багатовимірному резонансі.

Після короткочасного згасання звучання відбувається ще одна спроба маніфестації висхідної секундової інтонації у партії труби — тієї самої інтонаційної формули (*до–ре*). Цього разу її відлунюють (у викривленому вигляді) гобої та флейти, створюючи своєрідний тембровий хор голосів, що прагне утвердити початковий мотив як головний структурний знак. Проте ця

спроба знову не досягає повної реалізації: інтонаційний жест переривається алеаторними хвилями в партіях ударних, литавр та низьких струнних, які вводять хаотичний, дестабілізуючий елемент у музичний простір. Фактура набуває характеру своєрідного «звукового рикошету»: віолончелі й контрабаси відгукуються короткими, уривчастими інтонаціями, що розсипаються на тлі загального резонансного поля. Таким чином, чергова поява початкової секундової інтонації виявляється лише фрагментом, спалахом, який не може втримати стабільності у хаотичній хвилі алеаторних нашарувань.

У такті 32 розпочинається нова хвиля фактурного розвитку, яку формують високі струнні інструменти у діалозі з високими дерев'яними духовими. Їхні висхідні глісандо створюють надзвичайно яскравий і водночас тривожний акустичний образ, що у слуховому сприйнятті асоціюється із звучанням сирен, сигналами швидкої допомоги або навіть з наростанням звуку бомби перед вибухом. Це не натуралістична імітація, а радше метафоричне відтворення звукового середовища катастрофи, яке втілюється через авангардні засоби оркестрового письма.

Драматургія досягає свого піку у низхідному пасажі тромбонів: динаміка поступово нарощується від *mezzo piano* до *forte*, створюючи відчуття кульмінаційної «точки вибуху». Цей момент функціонує як своєрідна акустична катастрофа, де злива глісандо, кластерні нашарування й масивне звучання мідних концентруються у виразний драматичний голос.

Втім, перший розділ характеризується несподіваним і контрастним «згортанням» фактури, де контрабаси поступово знижують динаміку від *f* до *ppp*, залишаючи лише один звук — *фа*, який розчиняється у тиші. Таке завершення можна розглядати як символ заспокоєння, коли вибухова енергія згасає, і залишається лише ледь чутне відлуння. У такий спосіб перший розділ «Path of Echoes» вибудовує драматургію від «сигналу тривоги» до «порожнього резонансу», що відповідає філософській метафорі луни — як неминучого відгуку будь-якого звуку чи події.

Другий розділ, що розпочинається з такту 37, зберігає інтонаційну спадкоємність із попереднім, водночас відкриваючи нову драматургічну ширину. На самому початку з'являється висхідна секундова інтонація у партії кларнетів — та сама формула, яка була головним інтонаційним знаком першого розділу. Тут вона постає в іншому семантичному освітленні: звучить на тлі удару тибетського гонга (Tibetan Hand Bell), який вносить у фактуру своєрідний «ритуальний резонанс». Поєднання сучасного оркестрового інструментарію із тембром, що асоціюється з архаїчною сакральною практикою, надає цьому моменту символічної ваги, немов відлуння давніх ритуалів у сучасному звуковому просторі (Приклад 8).

Нотний приклад 2.8. «Path of Echoes». II частина. Початок

The musical score shows the beginning of the second part of «Path of Echoes». It is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 52. The score is marked *f* (forte). The instruments and their parts are:

- Флейта 1 (Flute 1):** Rests in the first measure, then plays a rising second interval (B \flat 2 to B \flat 3) with a fermata in the second measure.
- Флейта 2 (Flute 2):** Rests in the first measure, then plays a rising second interval (B \flat 2 to B \flat 3) with a fermata in the second measure.
- Гобой 1 (Oboe 1):** Rests in the first measure, then plays a rising second interval (B \flat 2 to B \flat 3) with a fermata in the second measure.
- Гобой 2 (Oboe 2):** Rests in the first measure, then plays a rising second interval (B \flat 2 to B \flat 3) with a fermata in the second measure.
- Кларнет (C1) 1 (Clarinet 1):** Rests in the first measure, then plays a rising second interval (B \flat 2 to B \flat 3) with a fermata in the second measure.
- Кларнет (C1) 2 (Clarinet 2):** Rests in the first measure, then plays a rising second interval (B \flat 2 to B \flat 3) with a fermata in the second measure.

Проте цей «вислів» кларнетів одразу ж переривається грізною відповіддю низьких мідних духових (тромбонів) у поєднанні з литаврами, які вибудовують фактуру паралельних квінт. Їхнє звучання створює ефект набату — гучного, попереджувального сигналу, що в культурному кодї Китаю пов'язується з воєнними або ритуально-обрядовими функціями. У такий спосіб композитор

вводить у музичну тканину інтонаційний пласт, який має архаїчний характер, наближаючи сучасну оркестрову драматургію до традиційної сигнальної символіки (Приклад 9).

Нотний приклад 2.9. «Path of Echoes» II частина. Тт. 42–46

The musical score consists of three staves. The top two staves are for Trombone 1 and Trombone 2, and the bottom staff is for Percussion I. All staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features triplets of eighth notes and sixteenth notes, marked with 'ff' (fortissimo). The Percussion I part consists of a series of chords and single notes, also marked with 'ff'.

Таким чином, початок другої частини можна тлумачити як зіткнення двох начал: індивідуального (секундова інтонація кларнетів як продовження «голосу пам'яті») та колективного сигналу з минулого (кластери мідних і перкусії як відлуння архаїчних набатів). Саме ця дихотомія — між особистим і універсальним, між сучасністю і культурною архаїкою — задає характер подальшого розгортання.

Після могутнього «набату» мідних духових та перкусії ініціативу поступово перебирає група струнних інструментів, які вступають у фактуру за принципом ступінчастого наростання від низьких до високих регістрів. Вони виконують алеаторні пасажі дрібними тривалостями в обмеженому діапазоні, створюючи щільну акустичну вібрацію, подібну до ефекту роїння. Важливо підкреслити, що інтонаційною основою цієї звукової хвилі знову постає інтервал секунди, який від початку симфонії функціонує як провідна формула та своєрідний лейтмотив «відлуння».

Цей струнний шквал не є однорідним: його звучання періодично проривається короткими, майже вигуківими репліками флейт, гобоїв, кларнетів, а також низьких мідних інструментів, насамперед тромбонів. Таке чергування створює багатовимірну музичну картину, де головний фоновий пласт (алеаторне

звучання струнних) співіснує із яскравими тембровими акцентами духових. У результаті формується відчуття акустичного простору, наповненого різноспрямованими відлуннями, у якому окремі голоси ніби прориваються крізь загальний резонансний потік, додаючи фактурі поліфонічної глибини та об'ємності.

Завершення другого розділу позначене поверненням до квінтових ходів литавр і тромбонів, які виступають своєрідним драматургічним підсумком. Їхнє звучання, винесене на рівень подвійного *forte*, має характер фатального акценту, що «ставить жирну крапку» у цій звуковій історії. Якщо до цього звучання балансувало між швидкоплинними секундовими інтонаціями, алеаторними фактурними хвилями й багатоголосими тембровими перегуками, то квінтові пустоти повертають слухача до монументальної архаїчної символіки набату.

Цей звуковий «удар» можна інтерпретувати як образ-символ війни — безкомпромісний, неухильний, різкий. У структурі твору він водночас виконує функцію противаги початковим камерним інтонаціям кларнетів і дерев'яних духових, нагадуючи, що у просторі резонансів «відлуння» завжди має і світлу, і темну грань. Таким чином, фінал другої частини закарбовує слухове враження як «дзвін війни», який у контексті симфонії Хуан Жо поєднується з філософською ідеєю пам'яті та неминучого відгуку будь-якої події у світі.

Третій розділ, що починається з такту 56, відкривається тематично індіферентним звуковим матеріалом, який навмисно позбавлений чіткої мелодичної організації. Тут композитор працює з уривчастими секундовими інтонаціями, що подаються у різних напрямках — то висхідно, то низхідно, — і щоразу у нових ритмічних комбінаціях. Ці мікрорухи звучать у вигляді тріолей, повторів шістнадцятих тривалостей, синкопованих ритмів, завдяки чому формується відчуття постійної варіативності й рухливості.

Секундові інтонації з'являються у партіях різних інструментів — то у струнних, то у дерев'яних духових, що створює ефект «блукаючого мотиву», який ніби переходить від одного тембрового середовища до іншого. На тлі цих інтонаційних фрагментів виникають алеаторні пасажі: зокрема у флейт, у

перших та других скрипок, а також в інших дерев'яних духових. Це породжує відчуття хаотично організованої звукової стихії, у якій голоси різних інструментів співіснують без єдиного тематичного центру.

У результаті вибудовується жива музична маса, яка постає як акустичний організм, складений з безлічі уривчастих інтонацій та тембрових шарів. Тут особливо чітко проявляється концепція композитора: музика не рухається за традиційними законами мелодико-тематичного розвитку, а існує як динамічне середовище відлунь і перегуків, у якому кожен звук є лише частиною ширшого резонансного поля.

На тлі тематичної розірваності й інтонаційної фрагментарності третьої частини особливо виразно звучить момент у такті 66, коли вперше виникає щось схоже на тему тутті, інструментальне втілення якої пов'язане з валторнами, трубами та китайськими цимбалами (*fff*). Тут знову маніфестується низхідна секундова інтонація, подібна до початку симфонії. У тріольному русі з акцентами на кожній ноті ця інтонація постає як жест ствердого характеру, який різко контрастує з розпорошеністю попереднього матеріалу. Однак ця маніфестація триває лише один такт: починаючи з наступного такту, текстура знову повертається до «вібруючого» алеаторного звучання, яке розподілене між партіями різних інструментів. У такий спосіб композитор створює драматургію постійної напруги між хаотичною, фрагментарною масою та короткими спалахами тематичної чіткості.

Вже у такті 69 відбувається нова маніфестація, але у зміненій формі: початкова інтонація подається як низхідний квартовий хід у труб та гобоїв, який підтримується перкусією. Таким чином, головний мотив розгортається, модифікується й продовжується, утворюючи ефект діалогу між різними групами інструментів. Перекличка між ними набуває характеру серії хвиль, у яких фрагментарна алеаторика знову й знову проривається короткими організованими структурами. Така побудова дозволяє говорити про принцип хвильового контрасту: з одного боку — розріджена, «пульсуюча» фактура, що відтворює ідею невизначеної луни, з іншого — раптові маніфестації унісонного тутті, що

функціонують як своєрідні «звукові маркери», нагадуючи слухачеві про інтонаційний архетип твору (Приклад 10).

Нотний приклад 2.10. III частина. Тема духових інструментів

The image shows a musical score for two flutes, labeled 'Гобой 1' and 'Гобой 2'. The music is in 2/4 time and consists of three measures. Each measure contains a triplet of eighth notes. The notes are G4, A4, and Bb4. The first measure is marked with 'fff' and an accent (>) over each note. The second and third measures also have accents over each note. The triplet is indicated by a '3' below the notes.

Кожна нова фраза духових (кожного разу це нові темброві сполуки) щоразу набуває дедалі більшої експресивності: динаміка поступово загострюється, інтонаційне наповнення розширюється, а фактура стає щільнішою. Якщо початкова форма маніфестації базувалася на тріольному русі, то у фінальному варіанті тріолі перемежуються із шістнадцятими, створюючи ефект нервового прискорення та перевантаження. Така трансформація інтонаційної моделі ніби виводить її за початкові рамки — мотив стає екзальтованим, емоційно розпеченим.

Цей процес безпосередньо впливає на подальший розвиток: багатошаровий фрагмент, який з'являється після кульмінаційної маніфестації, відзначається більшою протяжністю та щільністю. У його фактурі проступає принцип репетиційності: кожен інструмент — від скрипок до дерев'яних і мідних духових — вводить повторювані інтонації, що нашаровуються один на одного. У результаті виникає відчуття накопичення енергії та агресії, звукової маси, що втягує слухача у своєрідний вир емоційного напруження, «загущення», у якому первинні інтонаційні зерна перетворюються на потужний акустичний потік.

Відтак, починаючи з такту 93, у тканині твору формується своєрідний траурний марш, який уводиться в партії труб на *p*. Це — центр розділу. Його основу становить стабільний пунктирний ритм, що задає характер ритуального руху й організує усю фактуру наступних десяти тактів. Саме ця метроритмічна

стабільність перетворює музичну течію на процесію-спогад, у якій кроки ніби відлунюють у просторі.

До низхідної секундової інтонації, озвученої трубами, поступово долучаються віолончелі, а згодом і інші інструменти струнної та мідної груп. Внаслідок цього інтонаційний розвиток поступово розгортається: окрім початкової низхідної секунди виникають нові мотивні формули — висхідні секунди, подвійне послідовне висхідне секундове співвідношення, а також рух на терцію. Водночас, незважаючи на розширення інтонаційного простору, загальна атмосфера залишається стриманою, немов зафіксованою у ритуальному жесті.

Нотний приклад 2.11. III частина. Похоронний марш



На певному етапі траурний марш втрачає свою непорушну монолітність: його хід різко переривається ударом *break drums*, які вриваються на *forte*, вносячи ідею нав'язливого репетиційного повторення звуків. Цю ж ідею майже відразу підхоплюють інші інструменти: вже в такті 103 з'являються переклички між флейтами та гобоями, кларнетами та фаготами, а також струнними (скрипка, альт, контрабас). Цей багатоплановий процес формує своєрідну резонансну концепцію «відлуння», втілену у принципі повтору й акустичного відгуку.

Подальший розвиток підкреслюється шурхотливими тембрами скрипок, які створюють хвилеподібні структури з постійним чергуванням сусідніх звуків. Ця пульсуюча, нервово-збуджена основа утворює фон для перекличок різних груп інструментів, котрі, втім, позбавлені чіткої тематичної оформленості. У результаті виникає багатовимірною звукова маса, своєрідна акустична хмара, яка розгортається у просторі, проте несподівано зникає — обривається миттєво, залишаючи відчуття раптово урваної хвилі емоційної енергії.

Починаючи з такту 127, у фактурі знову повертається пунктирний ритм у розмірі 5/4, проте його семантика зазнає виразної трансформації. Якщо раніше

цей ритм функціонував як траурний марш, то тепер він звучить ніби як жалобний плач за жертвами війни. Його остинатна природа стає основою для драматичного розгортання, але акцент переноситься на інші моменти.

Особливої виразності набувають жалібні низхідні секундові інтонації у партії флейти, підсилені глісандо, що створюють враження підвивання під час плачу. Ці інтонації супроводжують усі інструментальні групи, які ведуть між собою своєрідну перекличку, утворюючи багатошарову мережу звукових голосів.

Водночас фундаментом усього розділу залишається звучання труби, що вступає в такті 129 та нагнітає напругу. Цей процес досягає свого апогею в такті 140, де музичний потік ніби завершує трагічний розділ оповіді, залишаючи після себе акустичний слід колективної скорботи.

У завершальному епізоді третього розділу провідна роль остаточно переходить до ударних інструментів, які формують своєрідний темброво-звуковий «каркас» усього фрагмента. Початковий імпульс задають литаври, до яких поступово долучаються інші ударні, створюючи густу, репетиційно насичену тканину. На цьому тлі з'являються лише поодинокі вигуки інших інструментів чи груп — немов віддалені інтермедії у гулкому просторі.

Втім, саме ударні, що ведуть свою швидкотемпову остинатну репетицію, задають поступальну динаміку й відчуття невпинного нагнітання. Їхній безперервний рух стає кульмінаційним осердям частини та поступово підштовхує драматургію твору до межі, за якою відкривається новий звуковий вимір.

Четвертий розділ твору демонструє новий, яскраво контрастний звуковий простір, у якому панівними стають активні танцювальні імпульси. Він починається у такті 163, коли провідну роль перебирають на себе перші та другі скрипки, до яких долучається підтримка інших струнних. Їхня моторна енергія надає фактурі відчуття пульсації, близької до ритуально-танцювальної (Приклад 12).

Нотний приклад 2.12. IV частина. Тт. 163–165

The image shows a musical score for four violins, labeled "Скрипка I 1", "Скрипка I 2", "Скрипка II 1", and "Скрипка II 2". The music is in 11/32 time and marked *mf*. The score consists of three measures. The first two measures show a steady eighth-note pattern. In the third measure, the rhythm changes significantly, with some notes appearing as beamed sixteenth notes, illustrating the "sharp transformation of the metrorhythm" mentioned in the text.

Уже з такту 169 відбувається різка трансформація метроритму: рух змінюється з 10/32 на 11/32, далі – на 9/32 і навіть на 6/32. Така постійна зміна розмірів позбавляє музику відчуття звичної рівноваги, створюючи відчуття нестабільності, з одного боку, але водночас — і певної ігрової стихії, яка надає частині особливої жвавості.

Починаючи з такту 171 долучаються по черзі ударні інструменти — Indonesian Baton Gong, Sleigh Bell, maracas, Brake Drums, які різко змінюють колористичний спектр, надаючи звучанню екзотичних тембрових відтінків і своєрідного «східного» колориту. Їхня поява функціонує як символічний маркер переходу до нового плану дії. Дерев'яні та мідні духові інструменти включаються короткими вигуками, які переривають і збагачують танцювальну основу струнних.

Таким чином, у четвертій частині виникає контрастна художня площина, яка рішуче відходить від драматичного напруження попереднього розділу й вибудовується на енергії ритмічної мінливості, поліритмічних накладаннях і своєрідній грайливості, що межує з ритуальною екстатикою.

Завершення четвертого розділу вирізняється концентрованістю та динамічною стислістю. Він є найкоротшим у всьому циклі, проте саме ця згорнутість надає йому функції своєрідного «переходу-порталу» до фіналу. Кульмінаційним моментом стає проведення основної теми у литавр на два *forte*:

попри монументальність звучання, тема не втрачає свого ігрового, навіть танцювального характеру. Далі фактура ніби розчиняється у каскаді метричних трансформацій. Відбувається послідовна зміна розмірів в кожному такті: 10/32, 9/32, 8/32, 7/32, 6/32 ... 1/32. Така «метрична воронка» створює враження стиснення музичного простору, яке завершується у своєрідній «крапці сингулярності» — розмірі 1/32 (такт 211). Саме тут, у цій кульмінаційній миті зупиненого часу, народжується п'ятий, фінальний розділ симфонії, що розгортає накопичену енергію в новому масштабі.

П'ятий розділ постає як своєрідна космогонічна картина, де хаос не набуває деструктивних ознак, а перетворюється на впорядковану хаотичність — багатовимірний звуковий простір, що нагадує природний процес життя, пульсації чи розростання.

Фактура формується через «розсип» еkleктичних алеаторичних прийомів у різних інструментальних групах: короткі імпульси, іскристі атаки, швидкі алеаторні пасажі, репетиційні повтори й темброві нашарування. Ці елементи співіснують у постійній змінності, створюючи враження живої тканини всесвіту, в якій звучання різних інструментів нагадують то голоси тваринного світу, то відлуння природних стихій (шелест вітру, тріскіт, шум дощу, гротескні поклики), то техногенні звуки.

Незважаючи на відсутність стабільної заголовної теми чи метричної опори, ця частина не сприймається як руйнівна. Навпаки, композитор надає хаосу розміреності та органічності: кожен звуковий жест тут вписується в загальну багатошарову палітру, створюючи ефект «живої розмови» всередині космосу.

Тут значення має також первісна секундова інтонація, що у фіналі набуває зовсім іншого змісту. У партії флейти ця інтонація втрачає фанфарність і жорсткість: тепер це вже не заклик, а «голос природи», дихаючий, м'який, органічно вплетений у поліфонічну тканину хаотичного, проте живого звукового космосу. Саме тут композитор здійснює подвійну метаморфозу: темброву — коли мідь поступається місцем легкому, повітряному подиху дерев'яних духових; і смислово — коли інтонація тривоги трансформується у знак

природної гармонії, один із струменів «звукового всесвіту». Ця інтонація вже не прагне до домінування, а стає лише одним із голосів багатовимірного ландшафту, своєрідним «відгомонам природи», що у філософській перспективі постає символом примирення та розчинення людини у космосі.

У такті 256 розвиток досягає крайньої межі. Флейтовий ансамбль, який окреслював атмосферу природного споглядання, раптово обривається тотальним оркестровим *tutti*, зведеним до граничної динаміки *fff*. Це протяжне, щільне звучання, позбавлене внутрішньої артикуляційної диференціації, сприймається як своєрідна «звукова стіна», у якій сконденсовано весь драматизм попереднього розгортання. Подальше поступове *crescendo* до рівня *ffff* перетворюється у кульмінаційний вибух не лише п'ятого розділу, але й усього симфонічного твору. Тут розчиняється багатовимірність попереднього хаосу: усе сплавляється у монолітний акорд-удар, сповнений катастрофічної невідворотності та трагічного пафосу.

Таким чином, Хуан Жо вибудовує філософську дугу симфонії — від первісної сигнальної секундової інтонації — через її багатоступеневі метаморфози, коливання між хаосом і структурованістю — до фінального апофеозу трагізму, де «голос природи» й «голос людини» однаково поглинаються безжальною стихією тотального звучання. Завершення постає символом руйнування і водночас очищення, адже фінальне *ffff* можна трактувати і як знак кінця, і як потенційний імпульс до відродження.

В цілому камерна симфонія утверджує цінності економії засобів, раціоналізму та об'єктивності, що стало характерною ознакою «Path of Echoes» Хуан Жо. Передусім це тяжіння до компактності драматургії, де відсутність масштабних розробкових розділів компенсується концентрацією смислових акцентів у межах невеликих формальних сегментів. Подібно до класичних камерно-симфонічних зразків, композитор послуговується поліфонічним принципом мислення: у різних розділах твору спостерігається одночасність подій, діалогічність голосів, перекличка мотивів (зокрема, трансформація секундового інтонаційного зерна). Важливою камерною рисою є й фактурна

прозорість: попри значний інструментальний склад, композитор у багатьох епізодах створює відчуття «розрідженого» звукового простору, де тембри подані як індивідуалізовані голоси ансамблю. Так само зберігається й характерна для камерної симфонії тенденція до ансамблевої сольності: окремі групи (флейтовий ансамбль, труби, ударні) виступають як відносно самостійні камерні колективи всередині симфонічної цілісності.

Водночас у Хуан Жо очевидним є принципове новаторство. По-перше, він радикально розширює темброву палітру, активно вводячи національно характерні ударні інструменти, які стають не прикрасою, а важливим драматургічним важелем. По-друге, композитор застосовує алеаторні прийоми та створює багатовимірну картину хаосу, що виходить далеко за межі класичної камерно-симфонічної моделі, тяжіючи радше до сучасної концепції «звукового всесвіту». По-третє, у його трактуванні спостерігається екстремалізація динамічної шкали: фінальне доведення звучності до *ffff* фактично руйнує межі камерності, перетворюючи жанр на арену грандіозного звукового апофеозу. Нарешті, принцип постійної зміни метра (від 11/32 до 1/32) формує відчуття динамічного «руйнування простору часу», чого не знала традиційна камерна симфонія з її тяжінням до структурної компактності.

Таким чином, у своїй симфонії Хуан Жо органічно поєднує традиційні риси камерності — компактність форми, поліфонічність, ансамблевість — із новаторськими пошуками, серед яких домінують радикальне розширення тембрового арсеналу, застосування алеаторики, екстремальна динаміка та поліметричні експерименти. Завдяки цьому його твір можна розглядати як оригінальну модернізацію жанру камерної симфонії, де історична традиція трансформується у простір нової звукової філософії.

Висновки до Розділу 2

Отже, оркестрова творчість Хуан Жо постає як цілісна система, у якій різножанровість і міжкультурна інтеграція підпорядковані не принципу

стильового синтезу, а багатовимірній організації музичного мислення. Аналіз показує, що звернення композитора до оркестру формує окрему сферу реалізації його естетичних і концептуальних установок, де жанр та програма функціонують як інструмент моделювання смислового простору.

Запропонована у розділі типологія програмності дозволяє конкретизувати механізми смислотворення в окремих творах. Так, у «Folk Songs for Orchestra» інтонаційно-генетична програмність виявляється через трансформацію пентатонічних інтонацій і фольклорного мелосу в сучасні оркестрові текстури, де поетичне першоджерело і ритуально-обрядовий контекст не відтворюються безпосередньо, але зберігаються як шар інтонаційної пам'яті. Тут програмність закладена в самій генезі матеріалу і забезпечує культурну впізнаваність без ілюстративності чи сюжетної відповідності.

У «Shattered Steps» домінує метафорична (кінестетична) програмність, у межах якої позамузичний смисл пов'язаний із тілесним досвідом руху. Фрагментована ритмічна організація, різкі акустичні розриви, хвилеподібне нарощування та розсіювання енергії формують відчуття перерваного кроку й нестабільної траєкторії. Програмний вимір тут реалізується не через образ, а через процесуальність музичного розгортання, що апелює до слухацького переживання часу й напруги.

Філософсько-онтологічна програмність найбільш послідовно представлена у творах «Becoming Another» та «Still / Motion», де концептосфера Інь–Ян функціонує як структурний принцип. Протиставлення статичності й руху, густини та розрідженості, звуку й тиші не фіксуються як символічні опозиції, а розгортаються як процеси взаємопереходу, що пронизують форму, метроритм, темброву організацію та гармонічне мислення. У цих композиціях програмність ототожнюється з логікою формоутворення, а не з позамузичним змістом у традиційному сенсі.

Екзистенційно-меморіальний тип програмності реалізується в камерній симфонії «Path of Echoes», де жанрова модель використовується як простір акустичної роботи з пам'яттю та резонансом. Повторювані хвилеподібні

структури, ефекти відлуння, поліметричні поля та екстремальні динамічні контрасти формують звучання, орієнтоване не на опис події, а на її емоційний і етичний наслідок у слухацькому досвіді. У цьому контексті камерна симфонія постає як лабораторія багатовимірного звукового процесу з відкритою формою та незавершеною фінальною перспективою.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що різні типи програмності — інтонаційно-генетична, метафорична (кінестетична), філософсько-онтологічна та екзистенційно-меморіальна — не існують у творчості Хуан Жо ізольовано, а співвідносяться між собою в межах авторської концепції дименціоналізму. Саме вона забезпечує рівноправність простору, часу, тембру й руху як вимірів музичного матеріалу та зумовлює перехід програмності з рівня опису на рівень композиційної техніки. У результаті оркестрові твори композитора демонструють стилістичну впізнаваність і концептуальну єдність попри жанрову та формальну різноманітність, що й визначає їх місце в контексті сучасної оркестрової музики.

РОЗДІЛ 3

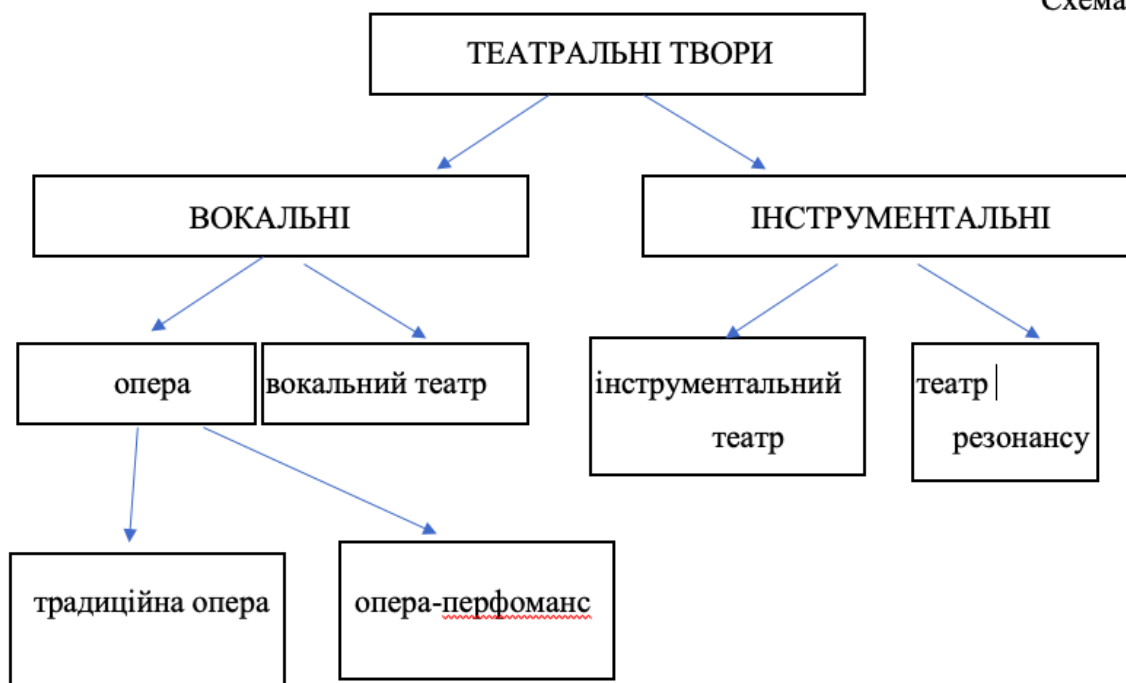
ТЕАТРАЛЬНА МУЗИКА ХУАН ЖО В КОНТЕКСТІ ПРОВІДНИХ ТЕНДЕНЦІЙ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХІ СТОЛІТТЯ

3.1. Жанрова типологія театральних творів Хуан Жо

У театральному доробку Хуан Жо (або сценічному, як вказується на офіційному сайті композитора) окреслюється цілісна, але внутрішньо диференційована система жанрових моделей, що виявляє як тяглість традиції, так і радикальні пошуки нових форм музичного синтезу. Вона структурно поділяється на дві великі групи — опери та інструментальні театри, кожна з яких розгортає власну логіку розвитку й по-своєму демонструє авторську концепцію дименціоналізму як естетики багатовимірного сприйняття музичного тексту. Представимо жанровий світ театральних творів Хуан Жо у вигляді схеми:

Схема 3.1.

Схема



До першої групи належать оперні твори, які сам композитор розмежовує на кілька підтипів. По-перше, це опери, що розгортають масштабну музично-драматичну архітектоніку у класичному для ХХІ століття розумінні жанру, проте наповнюють її актуальним культурно-історичним змістом. Творами цього

жанрового циклу є опери: «Dr. Sun Yat-sen» (2011), «Американський солдат» (2014/2018), «M. Butterfly» (2022) та «The Monkey King» (2025). Окремо зазначимо камерну оперу «Bound» (2014) та коротку оперу «Rift», яка увійшла до циклу «Written in Stone» (2022).

В першій опері композитора «*Dr. Sun Yat-sen*» (лібрето К. Чонґ) фабула зсунута з біографії до інтимної історії — любовно-етичної колізії Сунь Ятсена, Сун Цінлін і родини Сонґ, яку композитор послідовно тлумачить через чотири модуси любові (подружньої, дружньої, батьківської та громадянської), отже, політичне тут мислиться як зумовлене особистісним. Критично значущою є мовна природа вокалу: спів на мандарині й кантонською (у північноамериканській прем'єрі) задає рельєф словесних тонів, а мелос ніби підхоплює тональні контури мовлення. Оркестрова тканина опери гібридна: поряд із західним складом Хуан Жо інтегрує китайські інструменти (зокрема піпу, шен і бамбукові флейти), причому в редакції для опери Санта Фе це не вставки-екзотизми, а стабільний тембровий режим опери. Безпосередні свідчення постановочної групи (Керолін Куан) фіксують участь трьох китайських інструменталістів та принципову установку на саме додану оркестровку, а не на заміну західних тембрів китайськими аналогами. У підсумку форму організує маятникова вісь «перкусивна моторика — лірична кантилена» з густими кульмінаціями та розрідженими вокальними плато, де інтеграція Сходу/Заходу позбавлена ефекту цитатності (рецензії підкреслюють двомовність вокалу й роль китайських тембрів у ритмічному русії музики).

«*Madame Butterfly*» Хуан Жо — оперна транскрипція п'єси Девіда Генрі Хвана (Broadway, 1988), чия постановка постає як студія кроскультурної драматургії. Йдеться не про «ілюстрацію» літературного джерела, а про перепрочитання: партитура функціонує як поліфонічний інтертекст, у якому семіотика Дж. Пуччіні й коди традиційної китайської опери співіснують у режимі акультураційного сплаву.

Сюжетний вектор — стосунки французького дипломата Рене Галлімарда з китайською оперною дівочою Сонґ Лілін у 1960-х — виписано як лабораторію

сприйняття: «ідеальна жінка», прочитана через міфологему Пінкертона, виявляється перформативною роллю (чоловік у жіночому образі), тоді як любовний роман «працює» як прикриття шпигунської мережі. Кульмінація (паризька в'язниця; арешт за шпигунство; розрив ідентичностей) оголює головне: не стільки «обман», скільки несумірність культурних лінз, крізь які персонажі бачать одне одного.

Музична мова вибудована як сонористично-риторична матриця: від початкових, нервово-імпульсивних ритмів до розгорнутих вокальних арій, що оперують довгими лініями дихання й підтекстовими відсиленнями до китайської вокальної техніки. Є в опері цитати та алюзії на музику Дж. Пуччіні, які переростають у механізм семантичного тертя: інтонаційний слід італійського оперного дискурсу взаємодіє з прозорою, мрійливою фактурою сцен і ритмічною загостреністю західних епізодів. Водночас ударні з китайською перкусійною семантикою час від часу маркують присутність іншого культурного поля. Фіналом опери є ритуальне самогубство Галлімарда у відлуннях пуччінівського архетипу з переозначуванням ролей: «Метеликом» виявляється не «Схід», а той, хто вірив у власний образ «Західної істини». Прем'єрні виконання (зокрема, Сонг Лілін у трактуванні контртенора Кангміна Джастіна Кіма та Галлімард у виконанні баритона Марка Стоуна) підкреслили тілесно-сценічний вимір партитури: пластика голосу й корпусу тут тотожні музичній аргументації.

З огляду на авторські висловлювання, проєкт вписується у ширшу траєкторію самоідентифікації композитора, для якого «говорити своїм акцентом» означає поєднати західні стилістики з наснагою китайської традиції без етнографічного екзотизму. Відтак опера демонструє не лише сюжетну драму «обману і розкриття», а і дименціоналістський принцип Хуан Жо: простір–час–тіло–пам'ять як багатовимірний сцена, де інтонаційні коди різних культур не зливаються, а переплітаються, утворюючи нову етику слухання, симптоматичну для оперного театру XXI століття.

«*The Monkey King*» (San Francisco Opera, прем'єра запланована на 14–30 листопада 2025; лібрето Д. Генрі Хвана) вибудовує іншу оптику. За

попередніми даними в цій опері не відбувається переказ міфу, а подається картина походження героя в рамці аксіологічного діалогу «сила — просвітлення». Сюжетно це концентрат перших розділів «Подорожі на Захід» — народження з каменю, пошук безсмертя як етичної відповідальності за плем'я, конфлікт із небожителями. Музично-театральна логіка неоднорідна та поєднує «високоенергетичну» музику боїв та розгорнуті аріозні медитації, переносячи слухача в площину міфу, уводячи вертикаль сакрального часу в напрямок видовищного дійства. Партитура принципово двомовна (англійська/китайська) і стилістично білінгвальна: поряд із сучасною західною оркестровою риторикою артикулюються коди пекінської опери (консультант із джинцзюй у постановочній групі), танець і масштабна лялькова семіотика (Б. Твіст), що поводяться як розширення «оркестру тембрів» у бік візуально-кінетичної артикуляції. Інституційні матеріали підкреслюють саме злиття традиційно-китайського й сучасно-західного письма, а також структурування дії за принципом контрасту «екшн–споглядання», з чітко означеною лінією духовного формування героя.

Перформативні опери Хуан Жо тяжіють до інсталяційної форми, де музичний текст стає частиною просторово-візуального дійства. Характерним прикладом є опера «Перерваний рай», у якій сама сценографія активується голосом співачки, перетворюючи спів на інструмент взаємодії з об'єктом середовищем (докладно оперу розглянуто в Розділі 3.2).

Новітнім підтипом у доробку Хуан Жо є **опери для голосу** (voice operas), в яких хоровий і ритуальний початок домінує над театральною дією. У «*Книзі гір та морів*» («Book of Mountains and Seas») Хуан Жо радикально зсуває увагу від міфу до перформативної сонористики, у якій голос і перкусія діють як медіуми смислу: голос — тілесний резонатор (архаїка крику/співу), удар — артикулятор часу й простору. Музика вибудовується не тематично, а текстурно-енергетично: крихкі «дзвінки» кластери (дзвіночки, кротали), глибинні резонанси (барабани, вододфон), зерниста повітряна фактура й остинатні пульсації творять змінні смуги та потоки звучання, що то згущуються у кульмінаційні «плями», то

розчиняються в медитативній прозорості. Твір складається з чотирьох сцен: «The Legend of Pangu», «The Spirit Bird», «The Legend of Ten Sun», «Kua Fu Chaising the Sun».

У своїй опері Хуан Жо принципово відмовляється від моделі «персонажної дії», натомість конструюючи узагальнену атмосферу міфу, де людська присутність виявляється маргінальною щодо сил природи. Анімаційні вкраплення розширюють часову перспективу до відчуття позаземної тривалості, тоді як хор функціонує як носій чарівного звукового ландшафту. Попри ефемерність тембру хору, партитура вибудовує чітку драматургічну дугу: від медитативних пластів і гомофонних шарів — до поліфонічних нагромаджень та динамічних ритмічних фігур, які наростають у поступовому прискоренні, досягаючи кульмінації фінальної історії. Відсутність вібрато й випадкові орнаменти у партіях хору підкреслюють «не-західний» відтінок звучання, який додатково акцентується за допомогою гонгів та маримби — саме вони задають імпульс усьому оперному полотну.

Особливої уваги заслуговує мовний експеримент: виконання опери супроводжується англійськими субтитрами, адже хор співає навпіл китайською та вигаданою композитором мовою (аналогічний прийом — в опері «Перерваний рай»). Такий прийом породжує ефект багатошарової перцепції: англomовний слухач, не володіючи китайською, занурюється у простір «напіврозуміння й абстракції», тоді як носій китайської мови чує власний мовний код, переплетений із безглуздими складами вигаданої мови. У результаті Хуан Жо артикулює парадоксальну ідею універсальності: учасник дійства може говорити всіма або жодною з мов, проте це не перешкоджає йому досягнути глибинне естетичне враження — усвідомлення спільної людської присутності у космічному цілому. У четвертій сцені «Куафу» найбільш чітко простежується поетика дименціоналізму: звук, простір (сценографія «матеріалів»), час (алеаторні тривалості, ритуальні рухи) та тілесність (дихання/жест, вокальний акт) з'єднуються в багатовимірну подієвість. Інтермедіальна семіотика (шовк-вода, картон-земля, ліхтарики-повітря) не ілюструє музику, а «переплітається» з нею.

Так постає театр сплетень: акустичні й візуальні коди, тілесні ритуали та міфологічні сюжети утворюють єдину соно-топологію, у якій міф повертає не сюжетну «казковість», а режим віри як стан слухання. Музична новизна — у тому, що драматургія виникає з самої матеріальності звуку, а багатовимірність (простір–час–тіло) стає конструктивним принципом форми.

Свіжим прикладом *вокального театру* виступає твір «*Між двох вогнів*» («*Between Two Lights*»), прем'єра якого відбулася у травні 2025 року, де колективний голос перетворюється на сакральне середовище, що функціонує одночасно як ритуал і як оперна драматургія. Тема опери — переживання смерті як онтологічний досвід (поштовхом до створення цієї музики була смерть матері композитора під час пандемії COVID-2019). Виходячи з естетики дименціоналізму Хуан Жо, «*Між двох вогнів*» доцільно кваліфікувати не як «сюжетну оперу», а як концентрований звуковий ландшафт — ритуально організовану подієвість у координатах «звук–простір–час–тіло». Генетичне осердя форми закорінене у переживанні бардо (семиденний чин жалоби та подальший шеститижневий період), що зумовлює принципову відмову від лінійного наративу на користь медитативної циркуляції між звуком і тишею, пам'яттю й відпусканням. В опері аудиторія трансформується з пасивного спостерігача у співучасника стану: твір скеровує не до відповіді, а до внутрішньої подорожі, де «порожнеча–форма» (за Сутрою серця) постає як операційний принцип слухання. Відповідно, музична мова вибудовується не тематично, а сонористично-текстурно: «музичні мантри» породжують тривалі смуги та потоки; крихкі дзвінки спектри (чаші, кротали, гонги) контрапунктують глибинним резонансам ударних, а розмежування голосів локалізує часові поля уваги. Зокрема, мінімальний, але семіотично навантажений склад (12–16 співаків плюс перкусія) забезпечує інтимну масштабність акустики; голос функціонує як колективне тіло, ідіофони — як темброві осі простору. Водночас прем'єра 22 травня 2025 року в Muziekgebouw aan 't IJ засвідчує європейсько-міждисциплінарний формат ритуалу. Отже, дименціоналізм тут не декларація, а конструктив форми: із мантр виникає безперервна топологія звуку, у якій рух і

спокій, миттєвість і тривкість, Схід і Захід — не опозиції, а переплетені осі однієї акустичної архітекτονіки.

Таким чином, навіть у межах оперного жанру композитор послідовно розширює його межі: від історично-нарративного типу до інсталяційного, а від нього — до ритуального-хорового.

Другу групу театрального доробку складають інструментальні театри, які репрезентують пошуки іншого плану — не через сюжет і вокально-драматичну дію, а через потенціал інструментального звучання та взаємодії виконавців і аудиторії. У цій царині можна виокремити дві провідні категорії — театр драми та театр резонансу.

Театр драми, або драматичний театр, або інструментальний театр (Drama Theatre) — це театр, у якому музиканти виступають у ролі «акторів» чисто акустичного процесу. Прикладами є експериментальні твори, що розгортають драматургію виключно засобами інструментальної артикуляції та фактурної морфології.

Drama Theater No. 1 «AQ» (1998) — для струнного октету та китайського гонга — постає як ранній, але концептуально зрілий зразок інструментального театру, де звук, час і тілесність виконавця втягнуті у спільну драматургію «події». Твір двочастинний — *Announcement* та *Portrait* — і спирається на програмні нотатки з трьома фрагментами з «Правдивої історії А Q» Лу Сіня (Lu Xun). Відповідно до цієї паратекстуальності, композитор радикально розширює поняття «партитури» та статус виконавця як актора акустичної дії.

У частині *Announcement* реалізується алеаторно-сонорна модель із домінуванням особливих виконавських прийомів: гра поза метричними та тональними знаками; спеціальні режими роботи смичка; рандомізовані удари по струнах у довільному ритмі й динаміці; приглушення (*stopping/muting*) для отримання «сухого» шумового тону; графічна (неп'ятилінійна) нотація, де паузи тиша регламентовані як тривалісні константи («скільки хвилин мовчати», «де і як входити»). У цьому сенсі *Announcement* є не вступом у традиційному

розумінні, а диспозицією слухання: інструкцією до сприйняття, де тиша і жест рівнозначні звуку, а час — матеріал форми.

Частина *Portrait* повертає традиційну п'ятилінійну фіксацію, але зберігає високу сонористичну насиченість і жестову семантику: бартоківське піцикато, «долонею» по струнах, різні типи глісандо, режими *sustain*, гра пальцями по відкритих та притиснутих струнах. У структурі розділу з'являються маркерні вказівки (*struggle*, *exit to existence*, *setback*, *internal voice*, *wild disturbance*), що конвертують виконавський прийом у психологічну топіку: наприклад, *wild disturbance* вимагає алеаторичного фортиссісімо (до *ffff*) як кратер енергії в середині фактури, тоді як *internal voice* спрямовує увагу на приглушену внутрішню резонансність (інтровертивний регістр звучання). Портрет, таким чином, вибудовується не мелодично, а текстурно-риторично: це палітра станів, у яких інструментальна тілесність виконавця є носієм смислу, а колапсуючі смуги та пульсуючі плями формують драматургію згущень і затухань, що завершується тотальним завмиранням.

З огляду на рукописний статус партитури (збереження у вигляді автографа) та наявність програмних нот із посиланням на Лу Сіня, Драматичний театр №1 слугує ключовим прологом до всієї лінії «*Drama/Resonant Theatre*»: тут закладено принципи перекатегоризації нотації (графіка ↔ традиційний запис), реабілітації тиші як конструктивного параметра, персоніфікації прийому (прийом = смислова подія) та драматургії без слів, де інструментальний акт стає сценічною дією, а слухання — місцем співпереживання. Власне тому «оголошення» (*Announcement*) і «портрет» (*Portrait*) співвідносяться як постановка режиму слухання і виведення екзистенційного образу: від алеаторної лабораторії шуму й тиші — до сонорного образу людини, викарбуваного прийомами, жестами і паузами.

По-іншому представлений твір «*Drama Theater No. 2: Shifting Shades*» (2008) функціонує як приклад дименціоналістської поетики. Це тричастинний твір для камерного ансамблю, написаний для фортепіано, віолончелі та перкусії, а також 18 пивних пляшок. Тривалість композиції становить 17 хвилин. Кожна з трьох

частин має власний підхід до зміщення звуків, кольорів, форм, структури та драматизму. Твір спочатку був створений для трьох музикантів, які виступають не лише як виконавці, але й як «драматурги», що вибудовують наратив без слів.

Початок твору формує ритмічну матрицю з кількох повторюваних патернів, кожен із яких пов'язаний із визначеними або невизначеними висотами. Упродовж розділу ці клітини взаємодіють у змінних темпоритмах і густотах, народжуючи прихований вимір слухання: передбачувана регулярність пульсу постійно зіштовхується з тембровою непевністю, утворюючи напружений «коридор уваги», в якому структура щоразу відкривається як процес дослідження. Слухач опиняється між передбачуваним ритмом і непередбачуваною сонорикою, де власне динаміка їхнього діалогу й конститує форму.

Другий розділ вибудовано як квазі-пасакалію: фортепіано вводить лаконічну висотну формулу у верхньому регістрі, яка піддається поступовій деконструкції та переозначенню. Кульмінаційний момент — поява звуків видуваних пивних пляшок: їхній тембр на межі шуму й висоти «переналаштовує» форму, переводячи жанрову сталість у таємничий звуковий світ. Так традиційний жанровий код зсувається до експериментального звукового ландшафту, де повсякденний об'єкт стає носієм поглибленої тембрової семантики, а стійка варіантність — не гармонічною, а текстурно-енергетичною.

Фінал акумулює попередні сили в подорож зміщень і обертань: від вертикального до горизонтального, від протяжного до пуантилістичного, від перкусійного до інструментального, від упорядкованого до хаотичного, від імпровізаційного до радикального. Розділ функціонує як взаємодія протилежностей: контрастні вектори не взаємовиключні, а взаємопороджувальні, завдяки чому форма існує як неперервна кінетика трансформації. Завершує твір афористичний підсумок композитора — «Той, хто переслідує, сам переслідуваний...», який накладає на інструментальну драму психологічну перспективу: суб'єкт і об'єкт погоні міняються місцями, так само як у музиці постійно міняються ролі ритму, тембру й простору. Композитор

принципово переозначає роль виконавця: «музикант-драматург» не відтворює партитуру, а втілює драму без слів, переводячи інструкцію в жест, а жест — у сценічну дію.

У театрі резонансу до музичного процесу активно долучається аудиторія, стаючи співучасником звучання. Саме тут проявляється дименціоналізм Хуан Жо в його найбільш радикальному вимірі: слухач стає не пасивним спостерігачем, а співтворцем акустичного простору, інтегруючись у партитуру як повноцінний компонент форми. У цьому плані театр резонансу показує тенденцію до ширшої театральної експансії, ніж театр драми, оскільки виносить музику за межі суто інструментального дискурсу, перетворюючи її на явище соціально-акустичного сплетення¹.

Таким чином, театральні твори Хуан Жо вибудовують багаторівневу систему жанрових інновацій: від класичних опер, що зберігають сюжетно-історичну основу, але наповнюються сучасними інтерпретаційними пластами, до експериментальних інструментальних театрів, у яких музика функціонує як резонансне середовище, інтегроване з тілесністю, простором і комунікативною присутністю слухача. Ця система, у своїй різноманітності, єднається наскрізною ідеєю дименціоналізму: музика тут мислиться як простір багатовимірних сплетень, де інструменти, голоси, тіла й культурні коди взаємодіють, утворюючи нову драматургію сучасного музичного театру.

Зважаючи на велику кількість театральних творів композитора, звернемося докладніше до тих, що максимально підкреслюють його філософію дименціоналізму.

3.2. Опера як соціальний коментар: інсценізація проблем азійсько-американських відносин в «Американському солдаті»

Опера «Американський солдат» була написана Хуаном Жо у 2014 році у співпраці з лібретистом Девідом Генрі Хвангом. Жанр опери — нетрадиційний.

¹ Детальний розгляд див. у підрозділі 3.3.

Це опера, в якій чітко не втілюється зовнішня китайськість, а демонструється проблема китайсько-американських відносин як на рівні особистості, так і суспільства.

В основі лібрето опери «Американський солдат» лежить документально зафіксована трагедія рядового Денні Чена, який 3 жовтня 2011 року загинув під час служби в Афганістані. Опера зосереджена не стільки на події смерті, скільки на факті систематичного знущання, що їй передувало: приниження за етнічною ознакою з уживанням образливих кличок на кшталт «chink» і «dragon lady», примус до виснажливих «караульних» тренувань, волочіння по гравію, побиття камінням, що здійснювали як командири, так і товариші по службі (або інші солдати). Подальші суди честі обмежилися порівняно м'якими вирокami і, за оцінкою правозахисниці Елізабет Оу Янг, подали небезпечний сигнал: армійська система не розцінює подібні випадки як злочини належної ваги. Саме цей реальний, юридично й морально нерозв'язаний конфлікт стає для твору не просто фоном, а структуроутворювальною ідеєю — програмним осердям, яке визначає етико-драматургічну логіку опери.

Лібрето Девіда Генрі Хвана вибудоване довкола наративної рамки військового трибуналу над сержантом Аароном Маркумом — художньою проекцією реальної постаті сержанта Адама Холкомба. Структура опери від початку має виразно нелінійний характер: свідчення, виголошені у залі суду, постійно перетинаються з флешбеками, що відтворюють фрагменти життя Денні Чена в Чайна-тауні та його військової служби. Такий прийом перетворює пам'ять і травму на основні театральні механізми, де минуле й теперішнє, документ і переживання сплітаються у єдину драматургічну тканину. Початковий варіант твору (2014), тривалістю близько 60 хвилин, був визначений авторами як «доку-опера», адже значною мірою ґрунтувався на автентичних стенограмах судових слухань. Проте подальше розширення до двоактної версії (2018) змінило акценти: композиція отримала простір для глибшого психологічного аналізу персонажів і дозволила ввести нові фігури, завдяки чому драматургія набула

більш інтимного, особистісно загостреного виміру, а внутрішній світ Денні постав не лише як соціальний симптом, але й як екзистенційна драма.

Як зазначає сам композитор у партитурі [69], народження опери відбулося у форматі одноактної камерної «доку-опери», прем'єра якої пройшла у Вашингтонській національній опері 2014 року. Завдяки програмі New Works, Bold Voices Series компанії Opera Theatre of Saint Louis автори отримали унікальну можливість розгорнути цей задум у повномасштабний двоактний твір — у горизонтальному, вертикальному та вимірному сенсах, тобто у напрямі розширення драматургії, оркестрової палітри та психологічної глибини. Нова версія в центр своєї драматургії ставить нерозривний зв'язок між матір'ю, яка втратила сина, та самим Денні Ченом, розгортаючи історію крізь призму пам'яті, болю й любові. Вона дозволяє представити сюжет із більшою кількістю деталей і нюансів, надає ширшу палітру емоційних відтінків, заглиблюється у психологію персонажів. Опера виходить за рамки особистої трагедії: вона артикулює вічні й водночас актуальні питання — *що* становить сутність «американського кредо» та *що* означає бути американцем у сучасному світі.

В опері постає ціла галерея персонажів, репрезентативних як у соціально-етнічному, так і в психологічному плані. Центральною фігурою є рядовий Денні Чен (19 років) — молодий американець китайського походження, чия трагічна доля становить драматичне ядро твору. Його історія розгортається у зіткненні з постатями військового середовища: військовий суддя (бас), сержант Аарон Маркун (баритон) — білий американський військовий, чия жорстокість і владність набувають символічного виміру. Особливе місце належить жіночим образам: Мама Чен (мецо-сопрано, 40 років), китайська емігрантка у США, втілює материнську скорботу, а Джозефіна Янг (ліричне сопрано, 19 років), азійська дівчина, уводить до партитури інтимно-психологічну лінію, що розкриває особисті емоції Денні. Серед ровесників головного героя з'являються національно характерні образи: рядовий Менні Девіс (сопрано, афроамериканець) та рядова Соня Гонсалес (сопрано, 20 років, латиноамериканка), які уособлюють поліетнічний склад американської армії й

надають драматургії ширшого суспільного контексту. Другорядні персонажі — рядовий Стентон (бас-баритон, у виконанні Менні Девіса), рядовий Вашингтон (тенор, афроамериканець) та інші, що з'являються спорадично, — формують пласт додаткових голосів, які розширюють картину військового середовища.

Важливу функцію виконує хор, котрий постає як багатофункціональний колектив: він уособлює то голоси судової зали, то спільноту військових, то анонімну масу, що підсилює емоційний і символічний рівень дії. Саме завдяки цій поліфонії голосів опера набуває характеру своєрідного соціально-культурного «трибуналу», у якому зіштовхуються індивідуальні долі та колективні ідеологеми.

Партитура опери вибудована за принципом багатовимірної структури, яка проявляється не лише у тембрових рішеннях, а й у способах організації гармонічного та ритмічного розвитку. Інструментальний склад опери відзначається своєю особливою гібридністю, поєднуючи традиційну оркестрову групу з експериментальними тембрами, що розширюють акустичні горизонти звучання. У його основі — класичний симфонічний кістяк: дві флейти, два гобої, два кларнети, два фаготи, дві труби, дві валторни, два тромбони, туба, струнна група та двоє виконавців на ударних. Водночас принциповим новаторським елементом стає введення великих діджеріду та пластичних звукових труб, якими дублюються духові низького й середнього регістру (зокрема труби, тромбони). Ці інструменти, що походять із зовсім інших культурних контекстів, привносять ефект «нетрадиційного резонансу», створюючи густі акустичні шари.

Такий оркестровий дизайн вибудовує мультитембровий простір, де співіснують канонічні симфонічні голоси та «альтернативні» звукові джерела. Завдяки цьому оркестр функціонує не лише як супровідний апарат, а як метафорична арена культурного конфлікту.

Водночас гонг китайської опери, діджеріду, пластикова звукова труба, вплітаючись у загальну фактуру, створюють звуковий ландшафт, що втілює розколоту ідентичність головного героя. Оркестр у такий спосіб перестає бути нейтральним акомпануючим середовищем, він перетворюється на простір

протистояння, де відлуння військових фанфар вступають у різку полеміку з «азійськими» інтонаційними нашаруваннями. Цей конфлікт уособлює драматичне протистояння культур, у якому опинився Денні Чен.

Гармонічна мова твору характеризується домінуванням комунікативного дисонансу, що стає своєрідним програмним знаком. Дисонанс не сприймається тут як випадковий елемент модерністської експресії — він набуває символічної ваги, акустично втілюючи насильство, психологічний тиск і системну несправедливість. Критики справедливо означають цей пласт звучання як «бурхливий», «потужний» і «сповнений невпинної тривоги». Фактично від перших тактів у музиці формується відчуття емоційного виснаження, що на пряму корелює з досвідом постійного цькування, приниження і фізичного насильства, якого зазнає герой.

Не менш промовистою є ритмічна організація партитури. Тут відчутний принцип наслідування механістичної структури військової дисципліни: остинатні ритмічні моделі, навмисно жорсткі акценти й повторювані метричні зсуви моделюють атмосферу брутального казарменого життя. Ритмічний рух часто відтворює жорстоку регулярність фізичних покарань або відчуття невпинного психологічного пресингу. З іншого боку, у фрагментах, що апелюють до індивідуального внутрішнього світу героя, з'являються зрушення ритму, асиметричні фігури й алеаторні вкраплення, що руйнують механістичну однорідність і вказують на спробу вирватися за межі травмуючої реальності.

У результаті вся музична тканина постає як простір конфлікту й водночас віддзеркалення психологічного стану персонажа. Інтенсивність дисонансів, тяжіння до граничної динаміки, темброві контрасти та ритмічна жорсткість перетворюють партитуру на емоційний еквівалент історії Денні Чена. Таким чином, музична мова опери функціонує не просто як фон чи ілюстрація, а як головний драматургічний інструмент, що транслює змістові акценти сюжету через звук.

Постійно підкреслювана критикою дихотомія між складною, густо нашарованою оркестровою партитурою та «загально-декламаційною»

вокальною лінією у «Американському солдату» не є технічною вадою чи стилістичним дисбалансом, а навпаки — цілеспрямованою експресивною стратегією, що конструює семантичний нерв опери. З одного боку — оркестр як багатопланове сонорне поле: темброво гібридизований (із включеннями квазі-«азійських» ефектів, перкусійних резонансів і фрагментованих маршево-фанфарних формул), гармонічно напружений (домінування інтенсивного комунікативного дисонансу), ритмічно агресивний (механістичні остинато, нерівні пульсації, «деформації» метричного поля). З іншого — голос, свідомо утриманий у зоні підвищеної емоційної напруги без розгортання кантилени, із пріоритетом речитативно-декламаційних жестів і жорсткої дикційної артикуляції: це не простір ліричної рефлексії, а дискурс інституції — казенна мова трибуналу, наказів і юридичних свідчень. Таким чином вибудовується принципова семіотична опозиція «внутрішнє/зовнішнє»: оркестр функціонує як акустична археологія травми (пам'ять, що звучить крізь тріщини фанфар, крізь «аккультураційні» тіні тембрів), тоді як вокальна сфера — як репрезентація соціального примусу, де індивідуальний голос відчужено вмонтовується у протокольну риторику системи.

У цій оптиці відсутність «великої арії» у Денні — не брак мелодійності, а музично-драматургійний вирок системі, що відмовляє людині у праві на ліричний суб'єкт: голос героя «ув'язнений» у твердій оболонці декламаційних формул, його вислів редуковано до свідчення, до відповіді на виклик інституції, де суб'єктивне «я» системно глушиться. Натомість оркестрова тканина, виведена у статус головного носія афекту, «говорить за нього» — то як пунктирний метричний пульс травматичної пам'яті, то як кластери згущеної тривоги, то як політемброві рої «чужих» інтонацій, що утворюють акустичний портрет розламу між американською мрією та її насильницькою інверсією. Саме на тлі цієї системної декламаційності поодинокі спалахи кантилени набувають статусу знаків людяності.

Опера вибудовує складну систему музичних кодів ідентичності, де стилістичні шари функціонують як знаки культурної належності. Так, вокальні

партії Матері Чен оперті на пентатоніку, що інтонаційно відсилає до китайських народних пісень і колискових; завдяки цьому її образ маркується як фігура традиції, носійка культурної пам'яті та досвіду першого покоління емігрантів (в тексті навіть зазначається, що вона не вміє читати англійською). На відміну від цього, Денні й Джозефіна співають у більш сучасному, західному стилі, що відбиває їхнє американське виховання й соціалізацію у мультикультурному середовищі США. Водночас їхні партії «позначені» інтонаційними нашаруваннями китайського походження, особливо у взаємодії з Матір'ю Чен, що музично моделює конфлікт ідентичності другого покоління — роздвоєність між культурою предків та американським сьогоденням.

Хор солдатів функціонує як втілення гнітючої інституції, її безособового механізму. Музика для хору — це агресивні застільні пісні, унісонне скандування, марші, що акустично передають дух конформізму й жорсткої колективної дисципліни. Особливу драматургічну вагу має фінальний хор «E pluribus unum»: він написаний у величній поліфонічній манері, проте його виконання після несправедливого вироку набуває глибокої іронії. Ідеали американського девізу виявляються тут порожніми риторичними формулами, що контрастують із трагедією конкретної людини, перетворюючи фінал на гірку алегорію пропаганди й розриву між національним міфом і реальністю.

Мова та переклад також виконують символічну функцію. Хоча лібрето переважно англomовне, у ньому з'являються фрагменти китайської — у вступному хорі та в командах, адресованих Денні. Таке перемикання кодів слугує художнім жестом, що перетворює спадщину героя на знаряддя приниження й відчуження. У нью-йоркській постановці використання англійських і китайських субтитрів ще більше загострює цей ефект, підкреслюючи звернення опери до мультикультурної аудиторії та особливу значущість для китайсько-американської громади.

Структурна організація опери демонструє чітку архітектонічну симетрію: два акти формують загальну драматургічну дугу, в якій перший містить шість сцен, а другий — чотири. Поділ на сцени тут не є умовною «нумерацією», а відображає

внутрішню логіку драматичного розгортання, адже кожна сцена функціонує як завершений смисловий блок, водночас інтегрований у наскрізну композицію. Саме це поєднання симетрії й безперервності формує баланс між зовнішньою структурованістю й внутрішньою плинністю подій.

Важливо підкреслити, що наскрізний розвиток усередині сцен перетворює їх на своєрідні «відкриті форми», де музика не завершується традиційними кадансовими зупинками, а прямує далі, створюючи ефект невідворотності та психологічного тиску. Така драматургічна стратегія відображає документальний і травматичний характер сюжету: сцени стають не відокремленими номерами, а «епізодами у безперервному судовому процесі», де кожне наступне висловлювання виростає з попереднього.

Отже, формальна симетрія (6 + 4 сцени) співіснує із принципом наскрізності, і саме ця діалектика статичної пропорційності й динамічного розгортання є ключем до розуміння драматургії твору.

У першій сцені першого акту опера відразу задає рамку подієвості й символічного кодування простору. Початковий оркестровий вступ з домінуванням ударних інструментів формує атмосферу ритуального напруження, що виконує функцію своєрідного «звукового прологу» до судового дійства. Водночас поява вигуків «Wei Wu!» вводить у контекст етнічної ідентифікації, сигналізуючи від самого початку, що національна приналежність героя і його культурне походження будуть не лише тлом, а й осердям драматургічного конфлікту. Традиційний військовий вигук, який армійські підрозділи скандують у відповідь на накази командирів, — це своєрідний ритуал дисципліни й демонстрації єдності. «Wei Wu!» (букв. «могутність», «військова сила») — не випадковий набір складів, а маркер військової культури Китаю, що тут використано як елемент ідентифікації та водночас як символ дисципліни, сили й колективного тиску.

Таким чином, початок першої сцени виконує одразу кілька функцій: інституційно-драматичну (установлення суду як головного місця дії), психологічну (створення атмосфери тривожного очікування) та семіотичну

(позначення китайського культурного маркера, який стане предметом дискримінації та осмислення у подальшому розвитку опери). Звуковий «зліт» оркестру, що передує входженню судді, символізує перехід від нейтрального передчуття до офіційного простору — сцена розпочинає не просто історію окремої людини, а процес судового й культурного протистояння.

У першій сцені першого акту, відразу після встановлення офіційно-судової рамки дії, з'являється ліричний відгук Денні. Його репліка «No one listening» виокремлюється з попереднього жорсткого оркестрового тла пластичністю інтонацій і ритмічною гнучкістю. Це не арія в традиційному сенсі як відмежований сольний номер, а радше інтонаційний острівець, що вириває всередині щільної драматичної фактури. На тлі звучання струнних і високих дерев'яних духових формується інший емоційний простір: якщо оркестр до того демонстрував напружену, ритмічно жорстку атмосферу інституційної сили, то тепер у голосі Денні проступає особиста, інтимна інтонація жалю й відчаю. У такий спосіб від початку окреслюється його функція у драматургії: він є носієм внутрішнього, людського виміру в опері, що постійно контрастуватиме з інституційним і механістичним середовищем військового трибуналу (Приклад 13).

Нотний приклад 3.1. Тт. 146–151

mf *ff*
 No no, no no no, thwycan't hear - me. No one's lis - ten-ning. no one's list-
 en-ing. They's the way, taht's the way, things have al - ways been....
f *mf* *mp* *p*

Таким чином, ця мить не лише вперше надає герою інтонаційний голос, а й запроваджує головний семантичний контраст опери: ліричне «я» проти колективного механізму сили.

У другій сцені першого акту відбувається подальше розгортання ліричної площини образу Денні у ретроспективі, тепер уже в діалогічній формі — у дуеті з Джозефіною. Саме тут композитор уперше надає простір для безпосереднього

емоційного висловлювання, що контрастує з холодною протокольною мовою судового простору попередньої сцени. Тут відбувається розмова героїв про сутність «американської мрії».

Сцена побудована з декількох фрагментів. Тут є ліричний вступ («Danny Chen! It's senior year»), моторно-танцювальний епізод («I could be in dance»), китайська стилізація («Nei Kei Hai»), обурення («No, no, no»), кожен з яких має власний емоційний вектор, але всі разом формують цілісний процес зближення персонажів. Важливо, що ця лірична взаємодія забарвлена інтонаціями зі «східним відтінком»: пентатонічні мотиви та характерні орнаменти іноді вплітаються у кантилену, нагадуючи про культурне коріння героїв. Це не пряме цитування, а радше темброво-інтонаційна тінь пам'яті, яка увиразнює їхню належність до іншого, «неамериканського» виміру.

Таким чином, дует виконує дві взаємодоповнюючі функції. По-перше, він розбудовує ліричний контур партії Денні, показуючи його не лише жертвою обставин, а й людиною, здатною до глибокого почуття й емоційної відвертості. По-друге, сцена створює контрапункт культурних шарів: елементи «західного» вокального письма поєднуються з відлуннями «східної» інтонаційності, що втілює складність ідентичності героїв другого покоління.

У першому акті важливою драматургічною віхою стає перша поява образу Матері Чен, яка викликається суддею на допит (сцена 3). Сам момент її входження у музичну тканину підкреслюється специфічним оркестровим супроводом: звучать суворі «зворотні подвійні пунктири» та різкі ударні акценти, що створюють враження «батовогоподібних» звукових жестів. Це своєрідний звуковий портрет її внутрішнього стану — суміші гніву, болю й стриманої скорботи, який водночас формує оркестрове обрамлення сцени.

Поступово ця жорстка звукова рамка трансформується у більш камерний пласт: розгортається дует матері й Денні, де син намагається пояснити свій вибір піти до армії (сцена 4). Тут відбувається важливе стилістичне зіставлення: якщо інтонації Денні тяжіють до сучаснішої західної вокальної манери, то партія матері насичена китайськими інтонаційними моделями, передусім

пентатонічними зворотами, а також формулами, що відсилають до колискової традиції (Приклад 14).

Нотний приклад 3.2. Колискова Матері Чень «You're my son»

You are my son! My little Ah Fa. I sang to you in your crib: Sleep now, little
 one, do not fear, do not cry. Like the stars above, I'll watch over you

Додатковий тембровий вимір у партії Матері Чен формується завдяки введенню китайських дзвоників *wing chimes*. Їхня присутність не є декоративною деталлю, а виконує подвійну семантичну функцію. З одного боку, це звукова метафора східної природи, де прозорі, кришталеві відзвуки асоціюються з легкістю вітру, води чи дощу — елементів, традиційно пов'язаних із китайською поетичною образністю. З іншого боку, дзвоники чітко вплітаються у жанровий профіль колискової, підкреслюючи її інтимність та обрядово-заспокійливий характер.

У результаті *wing chimes* стають своєрідним символом перетину культурних кодів: вони підкреслюють етнічне коріння матері й водночас виводять інтимно-родинний жанр колискової у площину універсального, де індивідуальна пам'ять і культурна традиція зливаються в єдине звукове ціле.

Таким чином, у четвертій сцені виникає подвійний контраст: інституційна жорсткість (символізована ударним і пунктирним оркестровим супроводом) протиставляється інтимно-родинному діалогу, тоді як у вокальній сфері звучить конфлікт і водночас діалог культурних пластів — західного та східного, американського і китайського. Образ матері втілює пам'ять і традицію, що входять у драматичну полеміку з вибором ідентичності її сина.

У п'ятій сцені першого акту дія знову переноситься до судової зали, де відбувається виклик свідків. Саме тут композитор і лібретист застосовують ненормативну лексику, що підкреслює документалізований характер опери та її відверту спрямованість на відтворення автентичної атмосфери військового

середовища. У цій сцені особливої ваги набуває поява хору солдатів («The food tastes like crap»), який уперше стає самостійною драматургічною силою. Його унісонні інтонації, скандування й агресивно-ритмізовані вигуки створюють ефект занурення слухача в атмосферу колективного тиску й конформізму, демонструючи, як інституція перетворює індивідуальні голоси на знеособлену масу.

У шостій сцені першого акту з'являється новий важливий персонаж — Соня Гонсалес, чия партія вводить у драматургію пряму тему расової дискримінації в армії. У її свідченні звучить епізод про так званий «расистський четвер», коли знущання й приниження набували системного характеру. Вокальна інтонація тут виконує особливу роль: вона використовується як засіб імітації насильства та глузування, відтворюючи звукові жести цькування. Особливо промовистим є момент, коли на слові «Chen» з'являється інтонаційна імітація мекання козла — акустичний символ приниження, що матеріалізує расистську образу у музичному звучанні. Цей момент стає каталізатором для реакції головного героя, який співає «All the weak people left or been sent home».

У подальшому сценічна структура трансформується в скорботний ансамбль-тріо Денні, Мати Чен і Соні Гонсалес, кожний з яких на своєму рівні висловлює жаль з приводу проблеми дискримінації. Завдяки такій побудові індивідуальне свідчення переростає у колективний крик болю, де особистий досвід накладається на материнську скорботу й власну травму Денні. У музичній тканині ця сцена виконує функцію кульмінаційного загострення першого акту: якщо раніше ліричні епізоди намагалися втримати голос індивідуальності, то тепер він розчиняється у багатоголосому просторі, що фіксує масштабність і глибину системної проблеми.

У першій сцені другого акту розгортається один із найпроникливіших і водночас контрастних щодо попереднього матеріалу ліричних епізодів усієї опери — «Місячний дует» Денні та Джозефіни. Саме тут музика відходить від жорсткої декламаційності та фрагментованої фактури першого акту, набуваючи розширеної романтичної гармонічної палітри. Широки вокальні інтонації, співучі

фрази й розгорнуті мелодичні лінії виводять цей номер у площину європейської оперної традиції, де дует виступає символом згоди, інтимного єднання й надії (Приклад 15).

Нотний приклад 3.3. Місячний дует

Завдяки цьому «Місячний дует» виконує функцію своєрідної «острівної зони ліризму», що вирізняється на тлі загальної драматургії опери. Він нагадує класичні любовні дуети з опер XIX століття, але водночас зберігає багат шаровість контексту: ніжність і гармонія тут звучать не як ідеалізований світ, а як крихке тимчасове укриття від реальності військового цкування та судового процесу. Цей дует стає не лише кульмінацією особистої лінії Денні, а й драматургічною противагою інституційній риториці: він демонструє, що навіть у межах травматичного сюжету можливе відродження поетичного звучання, яке утверджує людську здатність до кохання, довіри й духовного єднання.

У другій сцені другого акту дія переноситься з інтимного світу «Місячного дуету» назад у жорстку реальність армійського побуту, де знову домінує тема приниження та расової дискримінації. Саме тут композитор свідомо протиставляє попередньому епізоду новий оркестровий пласт: замість розгорнутих кантилен і романтичної гармонії звучить різка, насичена дисонансами оркестрова палітра, що створює ефект акустичного «травматичного поля».

Дисонансні зіткнення у струнних і духових, жорсткі акценти ударних, ламана метроритмічна організація — усе це вибудовує образ системного тиску та знеособленого насильства, де кожен жест армійського колективу спрямований на руйнацію індивідуальності. Тут особливо виразно звучить документальна

стратегія композитора: музика стає не ілюстрацією, а безпосереднім відтворенням атмосфери агресії, відчуження й расового цькування.

У третій сцені другого акту дія знову переноситься у простір суду, але цього разу він набуває особливо трагічного забарвлення. Оркестрова тканина тут наскрізно пронизана звукописом набату, що функціонує як метафора невідворотності вироку та як символічний знак колективної провини. На цьому тлі постає ключовий момент внутрішнього прозріння героя: Денні усвідомлює, що трагедія його життя не є наслідком особистої провини чи «помилки», а відображає глибоку системну хибність військової інституції, яка відтворює расизм і насильство як структурну норму. Ця ідея втілюється у його проникливій ліричній сповіді — сольному фрагменті на словах «I'm sorry, A Ma». Саме цей епізод стає кульмінацією ліричної лінії персонажа Денні: кантиленна тема різко контрастує з попереднім декламаційним вокальним письмом. Вона звучить як голос оголеної людяності, спроба встановити інтимний зв'язок попри тиск суду й армійської системи. Ліризм цієї сцени — крихкий і болісний (Приклад 16).

Нотний приклад 3.4.

p I'm sorry, A Ma. You didn't understand me. Now I don't know if I understand my self.

mp I've got to find it, find a way out, find my team, I feel so lost.

Таким чином, третя сцена другого акту функціонує як внутрішня кульмінація всієї опери: у ній досягає апогею не лише образ Денні, а й головна драматургічна опозиція твору — людське «я» проти інституції.

Четверта сцена другого акту відкривається оркестровим вступом, що створює відчуття ритуального очікування: фактура напружена, але стримана, ніби акустично позначаючи наближення моменту вироку. Саме тут відбувається оголошення судового рішення: формально — «невинний», проте з м'яким, символічним покаранням для підсудного. Така розв'язка не є актом

справедливості, а радше виявом системної байдужості, де людська трагедія редукується до бюрократичної процедури.

Після вироку вступає хор солдатів із монотонним скандуванням «Unum, unum», що накладається на соло судді. Разом вони формують звуковий образ, який за своєю структурою й характером нагадує похоронний марш у стилі хоралу. Це не величний реквієм, а холодний, відчужений обряд, де колективна інституція остаточно зливає голос індивіда у безособовий ритуал.

Кульмінаційною точкою фіналу стає соло Матері Чен, побудоване на темі «I had a dream» з першого акту. Її голос повертає слухача у площину інтимної пам'яті, до особистісного виміру трагедії. Проте ця тема не знаходить завершення у гармонічному чи драматургічному сенсі — опера обривається саме на ній, залишаючи фінал відкритим і невизначеним.

Таким чином, завершення «Американського солдату» функціонує не як розв'язка у традиційному оперному сенсі, а як відкрита рефлексивна рамка: слухачі залишаються із темою нездійснених мрій, втраченої справедливості та особистого болю, який система не здатна ані почути, ані зцілити.

В «Американському солдаті» дименціоналізм розгортається як принцип багатопланової драматургії та сприйняття. Сценічна дія одночасно утримує три часово-онтологічні площини: «теперішнє» судового засідання, ретроспективні «флешбеки» минулого та метафізичну присутність примари Денні. Музика корелює з цією тривимірністю: оркестр конструює внутрішній, психологічний простір пам'яті (згустки дисонансної енергії, «тіні» культурної пам'яті, фрагментовані фанфарні сигнали), тоді як вокальні лінії відтворюють зовнішній, документально-вербальний рівень (свідчення, накази). У підсумку постає багатовимірний досвід співіснування та взаємопроникнення реальностей: часових (минуле/теперішнє), онтологічних (життя/пам'ять) і модусних (інтимне/публічне). Ця логіка не є разовою технікою, а виразом цілісної естетичної філософії композитора.

Міжкультурний вимір цієї філософії принциповий. Дименціоналізм у Хуан Жо — завжди мультикультурний: він організує співприсутність різних

історій і перспектив (матері-іммігрантки першого покоління та її сина — американця другого покоління), відшукуючи не поверхневий «колаж», а органічне сутнісне ДНК стилів і традицій. Східні та західні елементи інтегруються на глибинному рівні тембру, інтонації, ритуальної форми, що унеможливило їх просте розведення за культурними межами: вони зростаються в єдину акустичну архітектоніку.

У ширшій перспективі розвитку оперної музики XXI століття «Американський солдат» артикулює актуалізовану веристську парадигму — оперу «з газетної шпальти», яка працює з недавніми подіями та реальними особами. Такий тип письма свідомо стирає межі між мистецтвом і документалістикою: оперна форма стає інструментом публічної етики, здатним говорити про расизм, війну та системну несправедливість не через репрезентацію сюжету, а через сконструйований досвід присутності. Саме тут дименціоналізм Хуан Жо демонструє свою методологічну продуктивність: він переводить «програмність» із площини позамузичного тексту в саму тканину звучання, де багатовимірні простори пам'яті, травми та надії моделюються музикою як живою, поліфонічною реальністю.

3.3. Традиції та новаторство в опері-інсталяції «Перерваний рай» Хуан Жо

Одним із цікавих зразків сценічної музики у творчості Хуан Жо є «Перерваний рай» («*Paradise Interrupted*») — унікальний твір, що репрезентує сучасну концепцію опери-інсталяції, де сама сценографія активується голосом, перетворюючи простір на «резонатор» вокальної дії. Поєднуючи традиції китайської куньцюй, західну оперну драматургію та сучасні сценічні технології, ця опера відкриває нові перспективи для осмислення жанрової гібридності та інтермедіальності в музичному театрі XXI століття.

Олена Берегова та Сергій Волков [**Помилка! Джерело посилання не знайдено.**], аналізуючи загальні закономірності розвитку оперного жанру наприкінці XX – на початку XXI століття, наголошують на тенденції відмови

композиторів від традиційних наративних структур і сюжетних схем, пов'язуючи це з глобальними культурними змінами та розширенням художнього інструментарію. Інтеграція нових медіа, цифрових технологій, електроакустичних засобів та експериментальних сценічних форм значно впливає на оперний жанр, перетворюючи його на платформу для взаємодії музики, драматичного мистецтва, кінематографу та медіа-арту. Водночас у сучасному оперному процесі простежується зростаючий інтерес до переосмислення історичних жанрових моделей, зокрема через призму неоорієнталізму та постмодерністських синтезів, що поєднують традиційні стилістичні засоби з новаторськими прийомами.

В якості одного з ключових напрямів сучасного оперного мистецтва О. Берегова та С. Волков виділяють камерну оперу, що надає композиторам можливість для гнучкого експериментування зі звуковою тканиною, просторовими рішеннями та виконавськими техніками. Цей формат дедалі частіше виступає лабораторією нових художніх стратегій, у яких взаємодіють вокальні, інструментальні, електронні та мультимедійні елементи. Водночас у статті акцентується увага на тому, що сучасна камерна опера значною мірою орієнтована на *монооперні форми* та невеликі виконавські склади, що дозволяє зосередитися на загостреному психологізмі та інтимності драматичної дії. Композитори відходять від масштабних полотен на користь експериментальних камерних структур, які надають можливість тонкого звукового моделювання, поєднання вокальних, електроакустичних і візуальних елементів. Згадані дослідниками опери «*One*» Міхеля ван дер Аа, «*Hypermusic Prologue*» Ектора Парри, «*Lohengrin*» Сальваторе Шарріно та «*Lady Lazarus*» Людмили Юріної демонструють стійку тенденцію до мінімалізму у виконавському складі та водночас — складної взаємодії різних мистецьких медіа, що формує нові парадигми камерної опери у сучасному музичному просторі.

У цьому контексті творчість Хуан Жо є також показовою, оскільки «*Paradise Interrupted*» демонструє не лише синтез східної та західної музичних традицій, а й новітні тенденції у сфері камерної опери як жанру, що знаходиться на перетині

класичних та експериментальних форм. Особливістю жанрової форми опери «Paradise Interrupted» є її позиціонування саме як опери-інсталяції.

Опера-інсталяція як жанр сучасного музичного театру відображає радикальний зсув у бік експериментаторства при взаємодії тексту, музики та простору. Вона виходить за межі традиційної драматургії та фізичних обмежень оперної сцени, перетворюючи виставу на інтерактивний художній об'єкт, у якому глядач часто стає безпосереднім учасником подій. В рамках жанру опери-інсталяції композитори та режисери використовують розширені акустичні та електронні засоби, нетипові вокальні техніки, інтегруючи у структуру твору перформативні елементи, інсталяційні об'єкти й відеопроєкції, що дозволяє створювати багатопланові смислові конструкції. «Чистих» зразків такого жанру небагато, адже майже всі вони балансують на перехресті опери, перфомансу, інсталяції, експериментальної постановки тощо. В якості прикладів наведемо «*Sun & Sea (Marina)*» (2019) Ліни Лапеляйте, «*The Murder of Halit Yozgat*» (2017) Бена Фроста.

Твір Хуан Жо в цьому сенсі можна вважати одним з яскравих прикладів опери-інсталяції, адже сам автор в партитурі дає таке жанрове визначення. При заглибленні в сутність поняття стає зрозумілим, що це сценічний твір, який активно залучає простір до побудови драматургії. Як вказує Клер Бішоп, «“Інсталяційне мистецтво” — це термін, який умовно позначає тип мистецтва, у яке глядач фізично занурюється і яке часто описується як “театралізоване”, “імерсивне” або “експериментальне”». Дослідниця також акцентує, що у мистецькій інсталяції «простір і сукупність елементів розглядаються як єдине ціле у всій своїй повноті...». Інсталяційне мистецтво «звертається до глядача безпосередньо як буквальна присутність у просторі» [82, с. 6].

Опера-інсталяція Хуан Жо демонструє відмінність від класичних форм інсталяційного мистецтва, оскільки не передбачає повного занурення глядача у сценічний простір, зберігаючи традиційну модель дистанціювання між виконавським актом і аудиторією. Водночас використовуються засоби просторової організації візуального ряду та сценографічні рішення, що

активізують сприйняття та сприяють ефекту співприсутності. Завдяки цьому глядач опиняється в середовищі, де сценічна дія виходить за межі класичної концепції театрального поділу на сцену і зал, а візуально-просторові аспекти оперної постановки стають важливими чинниками її драматургічної структури. Такий підхід, хоча й не нівелює межу між виконавським і рецептивним просторами, водночас створює умови для розширеного досвіду сприйняття, що наближається до імерсивної театральності.

Враховуючи складність жанрової моделі опери, її створення вимагало співпраці розширеного творчого колективу, до якого, окрім Хуан Жо, увійшли художник-постановник Цзі Чао (*Ji Chao*), режисерка Дженніфер Вень Ма (*Jennifer Wen Ma*) та виконавиця головної ролі Цянь І (*Qian Yi*). Кожен з цих митців зробив важливий внесок у формування естетики та концептуальної структури опери, що ґрунтується на синтезі традиційного й сучасного. Візуальний аспект, розроблений Цзі Чао та Дженніфер Вень Ма, забезпечив унікальну сценографічну інтерпретацію, яка поєднує мінімалістичну стилістику з динамічними світловими й просторовими ефектами. Використання візуального символізму та кінетичних декорацій підкреслює ідею взаємодії минулого й теперішнього, а також розширює межі традиційного оперного сприйняття.

Унікальність сценографічного рішення «*Paradise Interrupted*» полягає у концепції «райського саду», розробленій Дженніфер Вень Ма, яка спирається на традиційне китайське мистецтво вирізання паперу цзяньчжи (剪纸 Jiǎnzhǐ). Вона створила масштабну сценічну інсталяцію, що складалася з гігантських паперових моделей, ретельно вирізаних вручну зі спеціального тонкого матеріалу, характерного для китайської художньої традиції та пофарбованих у чорний живих квітів.

Рис. 3.1. Сцена з опери¹

Ці делікатні, але водночас монументальні конструкції виконують не лише декоративну функцію, а й набувають символічного значення, репрезентуючи ідею змінності та крихкості ідеального світу. Завдяки інтеграції кінетичних механізмів і динамічного світлового оформлення паперові декорації трансформуються протягом вистави, реагуючи на драматичний розвиток подій. Таким чином, простір сцени не залишається статичним, а постійно змінюється, посилюючи атмосферу метафоричної подорожі героїні крізь світ ілюзій та самопізнання.

У контексті візуальної концепції опери «*Paradise Interrupted*» особливої уваги заслуговує її чорно-біла палітра, що простежується як у сценографії, так і в костюмах. Цей естетичний вибір не є стилістичним мінімалізмом у західному сенсі, він проявляє традиції китайського художнього мислення. За визначенням багатьох дослідників, в основі китайської культури лежить принцип взаємодії «Інь і Ян» — фундаментальний філософський концепт, виражений чорно-білим дихотомічним образом. Саме в цьому баченні світопорядку чорне і біле не є протилежними полюсами, вони перебувають у взаємозумовленій рівновазі, що визначає структуру буття. Візуальне втілення цієї ідеї знайшло яскраве

¹ <https://www.littlemeat.net/paradise-interrupted?lightbox=dataItem-jb43lwzd1>

виявлення у традиційній китайській живописі тушшю, де монохромність, за висловом китайського митця епохи Тан Ван Вей, вважалася найвищою формою художнього вираження. Кольорова виразність замінюється безмежною грою відтінків чорного і білого, світлотіньових нюансів. Таке мислення переноситься в сценічну мову «*Paradise Interrupted*», де чорно-біла палітра слугує не лише візуальною метафорою, а й свого роду «естетичним жестом», що кодує національно-культурну ідентичність. У даному випадку монохромність не просто передає символічну опозицію світла і темряви, а стає носієм концептуального навантаження, яке відкриває простір для медитативного сприйняття, в якому глядач, занурений у чорно-білий світ сцени, вступає у діалог з традицією, філософією та образами власної свідомості.

Опера «*Paradise Interrupted*» є унікальним мистецьким явищем ще і тому, що синтезує елементи традиційної китайської опери кунцюй, західної академічної музики та сучасних мультимедійних технологій. Її драматургія будується навколо образу жінки, яка шукає недосяжний ідеал, що підкреслює глибоко психологічний аспект опери в дусі сучасних композиторських пошуків.

Якщо традиційний оперний жанр тяжів до лінійного, чітко вибудованого драматичного наративу, то в опері Хуан Жо відбувається децентрація образу героїні, яка перетворюється на множинну, розірвану, глибоко рефлексивну сутність. Жіночий образ тут виходить за межі класичних уявлень про стабільну ідентичність та трансформується у процесуальну структуру, що постійно змінюється залежно від звукового оточення, сценографічних рішень. Подібно до традицій мистецтва інсталяції, що відмовляється від єдиної перспективи огляду, пропонуючи замість цього багатовимірний простір взаємодії, в опері «*Paradise Interrupted*» жіноча суб'єктність є фрагментованою, контекстуальною, непостійною, такою, що існує лише в моменті виконання.

На початку дія розгортається в умовному, абстрактному просторі, однак поступово сценічний ландшафт зазнає трансформацій: сад ніби виростає з порожнечі, а елементи декорацій переміщуються, модифікуючи візуальне середовище та створюючи враження нестабільної, плинної реальності. Такий

підхід ґрунтується на принципах китайського театру, зокрема ідеї «порожньої сцени», що наповнюється змістом завдяки діям персонажів і розвитку сюжетної лінії.

В «*Paradise Interrupted*» Хуан Жо одним з ключових механізмів створення багаторівневого смислового простору, що відкриває широкі можливості для інтерпретації та імерсивного залучення глядача, виступає концепція сну. Просторовий вимір опери відмовляється від однозначності. Автори навмисно не дають остаточного пояснення, чи є події, що розгортаються на сцені, реальністю, фантазією чи сновидінням героїні. Це активізує глядацьке сприйняття, перетворюючи слухача на співавтора, який змушений доконструювати власний сенс оперного наративу.

Лібрето опери є складним конгломератом класичного китайського тексту та експериментального підходу до мовного матеріалу. Основою лібрето є 55 епізодів з «Півонієвої альтанки» Тань Сяньцзу та поезія династії Тан. Текст опери використовує класичну китайську, сучасну китайську та вигадану мову, яку автори асоціюють із прамовою. Саме остання підсилює ідею інсталяційності, оскільки кожен слухач може самостійно інтерпретувати ці фрагменти та наповнювати їх смислом. Така структура демонструє полістилістичний та полімовний підхід, що є ключовим для концепції опери як транскультурного мистецького явища.

Знятий образ Півонієвої альтанки (що виходить з тексту) в цьому контексті постає важливим елементом смислового простору, що виконує функцію символічного порталу між світами. Як і тотальна інсталяція, що, за визначенням К. Бішоп [82], занурює глядача в середовище, де смисли формуються через асоціації, тексти Тан Сяньцзу в «*Paradise Interrupted*» стають ядром уявного просторового досвіду, навколо якого розгортається дія. У свою чергу сад стає місцем зустрічі з бажаним, відлунням втраченого, перехідним станом між зовнішньою реальністю та внутрішнім світом героїні. Його візуальна форма надає додаткового рівня умовності, підкреслюючи крихкість і плинність простору, що постійно перебуває у стані формування та розпаду. Такий підхід

підсилює концептуальну відкритість опери, адже, як і в сновидінні, значення формується не в межах стабільної структури, а через процес індивідуального переживання та інтерпретації.

Особливе значення має взаємодія сценографії з мультимедійними технологіями. Мультимедійні візуальні ефекти, які може побачити глядач позаду сцени, тонко реагують на вокальні зміни, створюючи синестетичний ефект, де звук і світло формують єдину художню структуру.

Музична драматургія «Paradise Interrupted» базується на поєднанні східних і західних традицій. Композитор Хуан Жо спочатку задумував оперу як монооперу для однієї виконавиці, але згодом були додані чотири чоловічі («західні», за визначенням автора музики) голоси: бас-баритон, тенор, баритон та контртенор, що співають свої партії в європейській оперній манері. Їхні ролі не отримують конкретики, символізуючи одночасно такі елементи як повітря, вітер, землю, світляка, вогонь, коханця, вовка, світло та чотири напрями. Відсутність чіткої персоналізації та стилістична контрастність музики наводять на думку, що ці голоси утворюють символічну «звукову стіну», що оточує жінку та міняється разом з нею.

Вокальна партія героїні виконується у стилі опери кунцюй. Вона м'яка та витончена, відрізняється плавністю мелодичної лінії та великою кількістю прикрас. Окремо треба зазначити роль виконавиці головної партії — Цянь І. Ця співачка є професійною виконавицею ролей кунцюй, що дозволило їй привнести в оперу унікальну вокально-акторську стилістику, яка базується на традиціях класичного китайського музичного театру. Її участь не лише збагачує звукову палітру твору, але й надає йому автентичного зв'язку з традицією, що контрастує із сучасними композиторськими прийомами Хуан Жо.

Інструментальна партія опери, що містить елементи контрольованої алеаторики, поєднує китайські традиційні (дізі, шен, піпа, ударні) та європейські академічні інструменти (гобой, кларнет, фагот, труба, тромбон, та струнна група), які інтегруються в єдину звукову тканину, що не підлягає бінарному поділу на «своє» і «чуже». Такий новаторський підхід Хуан Жо до тембрової

уніфікації руйнує типову дихотомію східного та західного, натомість пропонуючи інтеркультурну єдність.

Отже, опера «Перерваний рай» є інноваційним синтезом традицій та новітніх мистецьких підходів. Вона виходить за межі традиційної опери, поєднуючи в експериментальному досвіді перформативність, інсталяцію, мультимедійну сценографію та полістилістику. Остання проявляється не лише у вокальній та інструментальній драматургії, а й у текстовій композиції, що включає різноманітні мовні системи. Взаємодія аудіовізуальних елементів та інсталяційний характер постановки створюють унікальний досвід для слухачів-глядачів, залучаючи їх до активної взаємодії з оперним дійством. Таким чином, «*Paradise Interrupted*» можна розглядати як важливий зразок сучасної транскультурної оперної практики, що розширює межі традиційного музично-театрального жанру.

3.4. Інструментальна творчість Хуан Жо та його театр резонансу як принцип самоідентифікації

Цікавою творчою сферою композитора є звернення до явища інструментального театру, позначеного у творі «*Звукова Велика стіна*» як «театр резонансу». Розглянемо це явище більш детально.

Інструментальний театр в музикознавчій думці сьогодення відноситься до більш широкого поняття просторової музики, яка акцентує увагу на використанні простору для створення звуку. Водночас інструментальний театр вимагає безпосередньої активної участі виконавців і слухачів, зокрема через фізичні дії та взаємодію. Цей жанр відіграє важливу роль у сучасному музичному мистецтві, адже він поєднує елементи музики та театру, створюючи нові форми художнього вираження. Інструментальний театр визначається як перформативний жанр, в рамках якого виконавці стають активними учасниками сценічної дії та використовують не лише звукові елементи, але й візуальні та фізичні аспекти своєї гри. У статті Олени Берегової [4] підкреслюється, що інструментальний театр передбачає нові підходи до виконання, в яких композитори не лише

створюють музику, а й беруть на себе функції режисерів, керуючи виконавцями у межах театралізованого виступу.

Гонцало Андре Діас Пескада [170] у своїй статті також звертає увагу на те, що в інструментальному театрі композитор використовує театральні елементи для створення інтерактивного досвіду. Це підтверджує концепцію, що інструментальний театр є *процесом*, у якому музику сприймають не лише як звукове явище, а й як частину драматургії.

У статті Віталія Волкомора [9] акцентується, що інструментальний театр також відображає соціокультурні зміни, адже він потребує нових способів мислення, які включають в себе тактильні та візуальні елементи. Автор стверджує, що сучасні технології значно вплинули на розвиток цього жанру, що дозволяє композиторам експериментувати з формами та матеріалом і, у свою чергу, змінює сприйняття повсякденних просторів.

У контексті просторової музики, що розглядається в статті Еліз Піттеджер [173], поняття інструментального театру доповнюється новими вимірами, оскільки взаємодія звуку і простору стає центральним елементом виконання. Тут важливо, що інструментальний театр не лише змінює традиційні уявлення про музику, а й запрошує слухача до активної участі у процесі, перетворюючи його на співучасника дійства.

Загалом, усі дослідження з означеної проблематики підкреслюють, що інструментальний театр є складним та багатогранним жанром, в якому поєднуються музика, театр, технології і соціокультурний контекст. Це робить його важливим феноменом сучасного мистецтва, який розширює горизонти музичного виконання і відкриває нові можливості для творчого вираження.

Поняття «театру резонансу», що використовується у назві твору Хуан Жо, є новим для музичного мистецтва та відзначається певною метафоричністю. Звернемося до етимології терміну. Резонанс (від фр. *resonance*, лат. *resono* — «відгукуюсь») — це специфічне акустичне явище, при якому коливання одного тіла викликають аналогічні коливання в іншому тілі. У музичному контексті резонанс використовується для посилення та подовження звуку, а також зміни

тембру. Резонанс відіграє вирішальну роль у створенні звучання, адже він формує його унікальні характеристики, а розуміння принципів резонування є ключовим для композиторів і виконавців, які рухаються в напрямку збагачення звукової палітри та формування нових можливостей для творчої діяльності.

«Театр резонансу», таким чином, стає концептуальною формою сучасного музичного театру, що інтегрує звукові, візуальні та перформативні елементи, створюючи комплексний і динамічний досвід для слухачів та виконавців. Його концепція підкреслює синергетичну взаємодію музики та театру, де резонанс стає механізмом, який об'єднує звукові хвилі з фізичними діями виконавців, дозволяючи створювати багатоплановий художній полілог. Отже, театр резонансів відкриває нові горизонти для розуміння музики: вона перестає бути статичним явищем і перетворюється на динамічну практику «тут і зараз», здатну адаптуватися та реагувати на зміни.

Розглядаючи театр резонансів у контексті китайського світовідчуття, можна знайти певні точки відповідності. Відомо, що в китайській культурі звук і тиша, динаміка і спокій вважаються невід'ємними частинами цілісного існування, що в цілому відображає принципи даосизму і конфуціанства. Ці філософські системи акцентують увагу на гармонії між людиною та оточуючим світом як рівноправних елементів в досягненні рівноваги. Тож театр резонансів, спираючись на ці основи, може потенційно створити середовище, де всі елементи (звуки, рухи, просторові характеристики, виконавці) перебувають у постійній взаємодії, що є символічним відображенням філософії єдності та цілісності.

Окремо треба зауважити, що й театр, як мистецький феномен, у Китаї представляє собою унікальну форму культурного вираження, глибоко вкорінену в історичних традиціях і поглядах нації. Він виконує функцію передачі історичних і міфологічних сюжетів, відображаючи багатогранність китайської ідентичності. У традиційних театральних формах здійснюється інтеграція музики, танцю, акробатики та образотворчого мистецтва, що формує цілісний художній досвід. Таким чином, сучасні театральні експерименти, такі як

інсталяції та мультимедійні проекти, розширюють межі класичних форм, активно впроваджуючи елементи взаємодії з аудиторією. Це, у свою чергу, створює нові можливості для культурного діалогу, підкреслюючи роль театру як важливого інструменту в контексті сучасного китайського мистецького простору.

З іншого боку, західний (в широкому сенсі) театр також виявляє сьогодні явний потяг до різного роду експериментів. Це стосується не тільки музичної гілки цього явища. В останні десять років експериментальний театр активно розвивається, впроваджуючи нові форми взаємодії з аудиторією та простором. Одним із найяскравіших прикладів є «Sleep No More» (2011) театральної компанії Punchdrunk, яка пропонує глядачам досліджувати занедбаний готель. Аудиторія має можливість вільно пересуватися простором і спостерігати за різними сюжетними лініями, що ґрунтуються на творі «Макбет» Шекспіра. Іншим яскравим прикладом є спектакль «The Encounter» (2015), створений композитором і режисером Саймоном МакБерні в рамках компанії Complicité. У цій постановці глядачі отримують навушники і занурюються у звуковий ландшафт тропічного лісу, що створює глибоку взаємодію з аудиторією. Також варто згадати проєкт «The Jungle» (2017) від Good Chance Theatre, який розгортається в таборі біженців у Франції, а аудиторія стає безпосередньою частиною історії, переживаючи реальні умови життя мігрантів. «The Invisible Man» (2019) інтегрує інтерактивні елементи, дозволяючи глядачам брати участь у створенні візуальних ефектів і звукового супроводу через спеціальні пристрої. В проєкті «You Are Here» (2020) глядачі стають частиною дослідження міського простору, взаємодіючи з артистами і досліджуючи різні локації. Отже, основні стратегії сучасного експериментального театру, що залучають аудиторію та простір, зосереджуються на інтерактивності, нестандартності просторових рішень та мультисенсорному досвіді, що дозволяє створити унікальне театральне мистецтво, здатне відображати культурні реалії XXI століття.

Композитор Хуан Жо демонструє в цьому сенсі надзвичайну чуттєвість до сучасних магістралей розвитку мистецтва, адже він став автором двох творів, які

названі «театром резонансу». Це достатньо масштабні та тривалі композиції, які сполучають в собі елементи перфомансу, сонорно-алеаторної композиції та інструментального театру. Резонансний театр № 1: «Звукова Велика стіна» був написаний у 2016 році та призначається для виконання тринадцятьма музикантами та аудиторією. Композитор залучає по одному інструменту кожної групи оркестру (окрім туби) та набір перкусії, створюючи таким чином різнотембровий ансамбль з широким спектром можливостей. Резонансний театр № 2: «Вплетений» з'явився роком пізніше (2017) та призначений для виконання аналогічним інструментальним складом. За тривалістю твори виявляються приблизно однаковими (пів години). Особливою групою учасників композитор визнає саму аудиторію слухачів, для якої прописується окрема партія. Всі ці компоненти дозволяють вважати театр резонансу (або резонансний театр) особливою *жанровою формою*, головними ознаками якої є залучення аудиторії та своєрідний інструментальний склад.

Програма Резонансного театру № 1 вельми символічна. Велика китайська стіна завжди була важливою спорудою для Китаю, яка слугувала як задля захисту, так і для комунікації. Тому композитор наголошує, що метою твору, як це не парадоксально, є встановлення нових зв'язків та руйнування бар'єрів. Дійсно, композитор деконструє межу між сценічним простором і зоною для аудиторії та запрошує виконавців усередину перфомативного середовища, у той час як виконавці циркулюють між різними точками, створюючи динамічну взаємодію.

Важливим для виконання виявляється й освітлення та сценографія, які дуже впливають на сприйняття. Цей мистецький проект робить аудиторію активним учасником, співавтором, і резонанс, що виникає в процесі взаємодії, стає ключовим елементом для формування нового перцептивного досвіду.

Виконанню твору передуює вступне слово автора проєкту, який пояснює смисл програми та робить певні налаштування. Він зазначає, що музика в його творі виступає метафорою вогню (як засобу комунікації на Стіні), що передається від однієї групи музикантів до іншої. Композитор розміщує

аудиторію в спеціальний спосіб, формуючи п'ять проходів. Виконавці знаходяться по різних боках від цих проходів, створюючи під час гри стереофонічне звукове середовище, яким керує диригент (=композитор). В концертному просторі формується шість груп інструментів — «станцій», що символізують шість башт Стіни, між якими рухаються музиканти під час виступу.

Перед початком твору композитор запрошує слухачів взяти папір і написати кілька фраз, що виникають у думках при згадуванні слова «стіна», або описати свої емоції, пов'язані з цим поняттям. Після цього вони обмінюються аркушами та читають думки один одного, обираючи одне слово, яке справило найбільше враження, і записують його на звороті паперу. Під час виконання ці слова та фрази будуть використані в якості тексту партії аудиторії. Ця інтерактивна стратегія сприяє формуванню нових зв'язків між виконавцями та аудиторією, підкреслюючи значення спільного творення у процесі виконання.

Твір розпочинається медитацією, під час якої гасне світло: композитор запрошує слухачів встати, закрити очі та почати глибоко дихати. Учасники співають звук «Hmmm», який в медитативній практиці вважається вираженням внутрішнього голосу кожної людини. Це призводить до формування тихої сонорної маси, що викликає стан зосередженості та глибокого занурення в звуковий простір. Ці дії активізують слухові сприйняття учасників та готують їх до подальшого музичного досвіду, формуючи специфічну атмосферу, в якій звук і тиша переплітаються. Ця медитація стає основою для емоційного зв'язку виконавців у подальшому процесі.

Аналізуючи партитуру, треба зазначити, що композитор інколи вказує на ключові аспекти виконання, детально прописуючи часові маркери (наприклад, п'ять хвилин — медитація на початку) та тривалість нот, а інколи виставляє специфічні алеаторні знаки. Таким чином, твір не переходить у статус неконтрольованої алеаторики, а балансує між детермінованим нотним текстом та імпровізаційною свободою виконавців, хоча, безумовно, останню потрібно

визначити як домінуючу стратегію, внаслідок чого цей перфоманс звучить кожного разу інакше.

Отже, перший розділ твору відкривається сонорним «гудінням» аудиторії під акомпанемент струнних інструментів, які тягнуть певні тони, створюючи загальний звуковий фон для специфічних тембрів, таких як великий диджерід, тибетські пальцеві цимбали та великий індонезійський гонг. Ця палітра звуків формує атмосферу гірських просторів, де розташована Велика китайська стіна, а також передає специфічний емоційний стан, пов'язаний із концепцією *межі*.

Весь процес відбувається в умовах темряви, а червона підсвітка, що оточує музикантів, підкреслює їхню важливість у загальному контексті дійства та ймовірно є відображенням символу вогню. Диригент, на якого спрямовано біле світло, координує ансамбль та контролює поступове включення інструментів. Емоційна атмосфера стає все більш напруженою, що підтверджується тривожним «набатом» тибетської чаші, яка виступає в ролі сигнального інструмента Стіни.

Коли аудиторія замовкає та сідає, починається новий розділ композиції, де домінують струнні та ударні інструменти. Їхні лінії мелодизуються та починають нагадувати звучання традиційних китайських струнних, таких як ерху або банху, що звучать в ансамблі (цифри 76–84).

У новому розділі акцентується увага на дуеті дерев'яних і мідних духових інструментів, які формують розріджену сонорну масу з окремих фраз і звукових точок.

Наступний етап твору зосереджений на соло флейти під акомпанемент ударних, що супроводжується шепотінням аудиторії. Цей процес підключення глядачів до виконання створює знов інтерактивну атмосферу, де слухачі активують свої думки, читаючи слова, написані на папірцях.

У подальшому звучить новий континуальний сонорний епізод, який охоплює весь ансамбль, що імпровізує. Формується жива звукова маса, яка постійно рухається. Після короткого соло ударних окремі інструменти виходять на передній план: виконавці, що пересуваються між аудиторією, буквально,

нахиляючись до слухачів, запрошують їх виголошувати окремі слова, що «резонують» з поняттям «стіна». Музиканти імпровізують, використовуючи екстремальні техніки виконання, підкреслюючи інноваційний підхід до процесу.

Останній фрагмент композиції задіює весь ансамбль та побудований на співзвуччях кластерного типу. Вони представляють собою континуальні сонорні плями, які змінюють свій колір під час залучення нових інструментів. Ці звукові елементи повторюються, формуючи трансний ефект. Барабани вщухають, залишаючи поодинокі сонорні лінії флейти та гобою в високому регістрі, кларнетів та фаготів, мідних духових та струнних інструментів — в середньому, тембри яких поступово зникають з простору, що підкреслює магію звукового середовища і його безмежність.

Окремо треба зазначити, що у даному творі надважливі функції виконують саме ударні інструменти. По-перше, вони виступають в ролі набату, що створює напружену атмосферу, сигналізуючи про важливі моменти в композиції та підкреслюючи програмний контекст. По-друге, ударні інструменти виконують колористичну функцію, додаючи звукові відтінки, що збагачують загальний звуковий ландшафт. Нарешті, їхнє використання може трактуватися як національно визначальне, адже вони пов'язані з традиційною китайською музикою та підкреслюють культурну своєрідність твору.

Отже, у «Звуковій Великій стіні» Хуан Жо взаємодія між музикантами і аудиторією стає ключовим елементом художнього висловлювання. Інтерактивність, що проявляється через залучення слухачів до процесу виконання, формує нову динаміку, яка виходить за межі традиційних театральних форматів. Важливим аспектом є також використання різноманітних інструментів, звучання яких адаптується відповідно до ситуації, а також самого простору приміщення. Це підкреслює принципи інструментального театру, де звук слугує засобом спілкування. Принципи театру резонансу виявляються у діалозі не лише між учасниками, а й кожного учасника з власним «я», що створює глибокі сенси та збагачує емоційну палітру твору. Це мистецьке

висловлювання стає простором для роздумів, що відкриває нові горизонти для осмислення та переживання реальності.

Отже, твір «Звукова Велика стіна» Хуан Жо є яскравим втіленням принципів інструментального театру, зокрема театру резонансу, де взаємодія між музикантами та аудиторією стає основним засобом художньої комунікації. У процесі виконання композитор акцентує увагу на інтерактивності, запрошуючи слухачів брати участь у створенні звукового масиву. Принципи театру резонансу, закладені в музику Хуан Жо, виявляються у постійній динаміці всередині творчого простору, що дозволяє слухачам відчувати себе повноцінними учасниками дійства. У результаті, «Звукова Велика стіна» парадоксальним чином долає кордони мистецької практики та відкриває нові горизонти для сприйняття музики, стаючи важливим культурним феноменом, що ілюструє синергію між різними елементами музичного мистецтва та підкреслює глибину китайської ідентичності.

Твір «*Woven*» (2017) — це *другий опус «Резонансного театру»* Хуан Жо. Власне назва *woven* (буквально: «сплетений», «переплетений», «тканий») задає ключовий образ: не колаж чи механічне змішування матеріалів, а текстильну метафорику звуку, в якій тембри та рухи, наче нитки різної щільності, проходять крізь спільну основу часу-простору, утворюючи акустичну тканину. Семантика «*woven*» водночас апелює до соціальної тканини: аудиторія, що стає співвиконавцем, буквально вшивається у партитурний простір, і цей жест уможливорює не цитатний, а тілесний діалог Сходу й Заходу (ритуальна зосередженість і американська експериментальна театральність сходяться у спільному диханні та спільній акустиці простору). Це підтверджує використання дименціоналізму, що, за словами самого автора, з'єднує все з усім через простір і час, переводячи музику з двовимірності нотоносця у четверту вісь сценічного існування (просторово-часові шари + тілесна участь аудиторії). І саме ця оптика, згідно з автором, тримає разом розмаїття культурних кодів у сучасній композиції.

Назва твору функціонує як концептуальний маркер авторського мислення, що переводить композиційний процес із площини тематичного «розвитку» в площину текстильно-просторової поетики: звук тут не «розгортається», а ніби прядеться. У цьому сенсі семантичне поле «сплетіння» в Хуан Жо стабільно виходить за межі дескриптивної метафорики і позначає режим музичного буття, де композитор проектує взаємопроникнення різних кодів — тембрових, просторових, культурних, перформативних — у єдиний соносинтаксис. У «Woven» метафора назви набуває ще й соціально-тілесного виміру: аудиторія введена як співвиконавець і, отже, стає живою пряжею музичної події: дихання, гул, мікрорухи слухачького тіла включаються до партитурної тканини, знімаючи межу між сценою і залом. Тож «сплетіння» перетворюється на операційну категорію авторського дименціоналізму.

«Woven» написаний для тринадцяти музикантів і аудиторії, причому остання введена не як метафоричний чи умовний учасник, а як повноцінний структурний елемент із прописаними діями та власним партитурним рядком, що є характерним принципом усієї серії «Resonant Theatre». Сам факт залучення аудиторії, вплетення її акустичних та тілесних жестів у загальну тканину партитури, формує той самий чотиривимірний простір, де співіснують звук, рух, світлові стани і комунікативна енергія між виконавцем і слухачем.

На початку партитури прописана принципова п'ятихвилинна інструкція, яка, по суті, розкриває генетичний код твору: породжувальним фактором є серцевий пульс (heartbeat), отже, тілесність (фізіологічна ритміка, подих, мікропульсації) набуває статусу первинного музичного матеріалу, а не лише метафоричної опори.

Твір має тричастинну будову, причому перший розділ розпочинається в умовах тотальної темряви з дихальних інтервенцій виконавців та їхнього стуку сердець. Далі показовою є часова нотація: попри фіксовані тактові межі, над тактами проставлено конкретні тривалості у секундах (34, 21, 13, 5, 8 тощо), які регламентують тривалість дій. Тут маємо справу з пропорційною часовою нотацією і керованою алеаторикою (варійований «часовий метр» без єдиної

ізохронної логіки). Умовно «в третьому такті» входить перший інструмент — маленька дерев'яна коробочка, що працює як постійний ритмічний маркер першої частини: його фігура принципово незмінна, але через різну секундну довжину кожного такту остинатний сигнал випадає з ізохронії, утворюючи пунктирний метричний пульс як ефект неоднорідної проєкції часу. Отже, всередині акустичної матерії дихання виникає внутрішній темпоритмічний контур, який не підпорядковує, а прошиває фактуру.

У цьому розділі істотно зростає роль звукорежисера: партитура покладає на нього реальне керування звучанням у часі, зокрема дифузією сигналів і балансом між «тілесною» акустиккою сцени й електроакустичною проєкцією. Відповідно до авторського запису, імпульси heartbeat подаються в акустичну систему, даючи електроакустичне сонородублювання тілесного пульсу — як зі сторони аудиторії, так і окремих виконавців (зокрема труби та скрипалів). Отже, первинний фізіологічний ритм отримує подвійну репрезентацію: безпосередньо як мікрошумові дихальні жести в інструментах; як підсилений, просторово проєктований сигнал, що перетворює heartbeat на комунікативний інтерфейс між тілом і акустичним простором. Так вибудовується аудіоторика початку: дерев'яний удар (woodblock) як «позначка» часу, дихальна смуга-полоса як стабільне гармонічне тло та електроакустичне віддзеркалення серцевого пульсу — три взаємопов'язані «нитки» метафори «Woven», які не зливаються в унісон, а переплітаються, формуючи нерівномірну, але структурно тривку тканину першого розділу.

У другому розділі, який розпочинається з такту 44, партитура чітко фіксує зміну світлового стану: після тотальної темряви першої секції вмикається світло, що семантично маркує перехід до іншої якості звучання. Тут провідними параметрами стають сонорика та алеаторика, проте відмінність полягає у зміні суб'єктів дії: аудиторія відключається від процесу, і музична тканина вибудовується виключно силами ансамблю.

Початковий звук цього розділу належить перкусії та фаготу, які спільно артикулюють глибоке *мі* на фоні «дихання» інших духових. До цього звукового

стовпа поступово приєднуються тромбон та віолончель, вибудовуючи моновертикаль. Всі інструменти утримують єдиний тон, за винятком контрабаса, який відхиляється на секунду (*pe*), що створює інтервальний розлам у межах монофонної площини. Цей мінімальний інтервал стає знаком руху в нерухомості: звуковий масив постає як фактурна смуга з домінуючою висотною стабільністю, але внутрішньо «прорізаною» дисонансним відхиленням.

У результаті виникає образ єдиної лінії, що наче тягнеться у просторі, поступово нарощуючи обсяг і щільність. Ця лінія функціонує не як мелодична послідовність, а як сонорний континуум, у якому важливим є не висотний розвиток, а текстурне розростання: від початкового стрижня *mi* до розгалуження й диференціації акустичної маси. Таким чином, друга частина виводить слухача в інший вимір сприйняття: якщо перший розділ будувався на тілесно-аудіальному досвіді та хаотично-пульсаційних потоках, то тут домінує статична протяжність смуги, всередині якої зароджується процесуальність через мінімальні інтервальні зсуви, що у перспективі розгортають метафору «сплетення» у бік розростання й ускладнення акустичної тканини.

Подальший розвиток другої частини ґрунтується на процесі поступового розшарування: єдина звукова опора на *mi*, що на початку артикулювалася як фактурна смуга, починає диференціюватися у вертикаль, де кожен інструментальний шар відокремлюється від ядра. Цей процес набуває характеру текстурного розростання, у якому горизонтальна статичність поступово перетворюється на вертикальну багатопверховість.

Кульмінаційний момент цього етапу припадає на 62-й такт, де відбувається своєрідний сонористичний прорив: високі дерев'яні духові (гобої, кларнети) у поєднанні з низовим регістром віолончелей і контрабасів продукують октавні сплески, що контрастують із попередньою фактурною одноманітністю. Ці сплески функціонують як миттєві звукові плями, що пробивають стабільну смугу, створюючи ефект раптової вертикальної експансії. Однак після цього епізоду партитура знову повертає матеріал у стан монофонічного занурення:

вертикальні розриви зникають, і слухове поле знову організовується довкола єдиного тону, що відновлює відчуття монозвучової атмосфери.

Таким чином, такт 62 постає як точка драматургічного прориву, яка, проте, не закріплюється у стійкий розвиток, а виконує функцію миттєвого «вузла» у тканині сплетення — епізодичного розгортання, після якого відбувається повернення до вихідної стабільності. Це створює враження «дихання» самої фактури: інтенсивне розширення — і знову конденсація в унісонному звуковому полі, що підкреслює процесуальність і хвилеподібність музичної тканини.

Поступове розгортання другої частини має виразну тенденцію до ритуалізації звучання: звукові події втрачають характер випадкових імпульсів і набувають ознак стійких формулювань-знаків, що створюють ефект обрядової повторюваності. У такті 73 провідна роль належить трубі, чий тембр постає у мерехтливій артикуляції: тремолоюче коливання звуку перетворює початковий імпульс на тривалу акустичну структуру. Саме тут формується сонорна смуга, яка вибудовується з мікрорухів у динаміці та висоті, але при цьому зберігає відчуття стабільності та безперервності. Ця смуга-полоса функціонує як текстурний маркер ритуальності: мерехтливість труби не лише наповнює простір резонансом, але й створює відчуття символічного стовпа світла, що підтримує цілісність акустичного середовища. У термінах сонористики ця конфігурація поєднує статичність гармонічного поля з рухливістю внутрішньої зернистості, завдяки чому смуга набуває особливої семантичної ваги — знаку неперервного процесу, що відсилає до ідеї «сплетення» як ритуального ткацтва, у якому кожен звук-нитка влітається у загальну тканину колективного акустичного руху.

У такті 78 вводиться великий барабан, завдяки чому фактура набуває нової динамічної якості. Проте ця напруга переривається октавним сплеском, що знову «розламує» вертикаль, утворюючи дискретний прорив у фактурі. У термінах фактурної морфології маємо пульсуючу смугу, яка зростає, але в певний момент розривається у короткочасну пляму-сплеск, після чого звучання знову занурюється в атмосферу очікування.

Таким чином, ця ділянка демонструє характерну для Хуан Жо хвилеподібність процесуальної форми: акустична тканина наповнюється поступовим наростанням енергії, яка періодично проривається й гасне, залишаючи після себе не стільки розрядку, скільки новий виток у метафорі «сплетення» — чергування стабільної смуги та її драматичних розривів.

Раптово драматургія зазнає різкого зламу (т. 92): попередня напруга ніби розсіюється у повітрі, і замість хвилеподібного накопичення з'являється стан акустичної прозорості. Провідну роль тут беруть на себе високі дерев'яні духові та перші й другі скрипки, у яких формується своєрідна терцієва смуга-мереживо: горизонтально протягнуті інтервали, що мерехтять у високому регістрі, створюють враження легкості й невловимості. До цього додаються кротали та гlockenшпіль, чий металевий тембр привносить у фактуру дзвінку яскравість і спектральну прозорість, підкреслюючи характер «повітряного сяйва». На рівні образності тут окреслюється своєрідний китайський пейзаж — картина природи, де окремі інтервали-лінії та дзвінки удари ударних нагадують іскристість світла чи краплі роси. У цьому епізоді зникає відчуття метричної організації: час ніби розчиняється, тягнеться як чистий простір споглядання, позбавлений імпульсивного пульсу. Музика входить у стан медитативної нерухомості, у якій провідною стає не темпоритмічна логіка, а контемплативна акустична картина — своєрідний «звуковий живопис», що втілює ідею позачасовості й спокою, водночас інтегруючи традиційний для східної естетики принцип зосередженого розглядання тиші крізь звук.

Входження великого барабана (т. 107) стає знаком повернення до напруженого акустичного поля. Ударний імпульс розгортає серію пасажів, які поступово повертають музику в русло драматичного загострення. На цьому тлі у мідно-духових з'являються терцієві трелі, які вносять у сонорну тканину відчуття тривоги й передчуття розриву. Поступово оживає весь оркестровий масив: фактура перетворюється на мерехтливу палітру, де домінують повтори єдиної ноти та терцієві трелі, розсіяні по групах. У результаті створюється

враження, що весь оркестр входить у стан вібрації — від мікрорухів окремих інструментів до тотальної пульсації ансамблю як цілісного організму.

Кульмінаційна точка цього процесу настає в такті 127, коли фактура набуває якості багатовимірності: одночасне нашарування мерехтливих трелей, ударних пульсацій і стійких сонорних смуг створює ефект акустичного простору, що розширюється в усіх напрямках. Тут метафора «сплетення» постає максимально конкретизованою: вертикалі й горизонталі, ритмічні імпульси й тривалі смуги, світлі дзвінки тембри й темні резонанси — всі ці «нитки» фактури переплітаються в єдиний багатосаровий організм, де час перетворюється на мерехтливу багатовимірну матрицю.

Особливої уваги заслуговує використання у партитурі нетрадиційних інструментів, зокрема Bullroarer (бичачий ревун), чий низькочастотний резонанс посилює репетиційні формули у різних групах оркестру. Його звучання створює відчуття просторового перегуку: темброві «відлуння» перекликаються між собою, утворюючи своєрідну акустичну архітектуру, в якій слухач опиняється всередині «живого простору», що коливається та дихає.

Починаючи приблизно з такту 143, у фактурі фіксується принципове розширення інтервального простору: після довготривалої монозвучової опори поступово вибудовується квінтовий контур, який і визначає подальшу драматургію другої частини. Цей інтервал, розгорнутий у різних регістрах, стає ніби опорною віссю акустичного простору, що зберігається аж до фінальних етапів розділу. У флейт, гобоїв та скрипок з'являється знову острівець спокою й надії, підкреслений кришталевим звучанням гlockenspiel (т. 152). Однак цей фрагмент не є статичним: його фактура відзначається також інтервалом квінти, що додає звучанню нової глибини. У такті 165 змінюється тембровий склад та характер звучання: додаються низькі духові, проте інтервал квінти лишається незмінним, завдяки чому утворюється ефект сталої гармонічної основи, яка водночас звучить як розширена «смуга» — статична, але наповнена внутрішніми коливаннями.

Кульмінаційна точка цієї логіки припадає на такт 181, де вступає повний оркестр: tutti, тремоло, квінти на *ff*, що надає фактурі максимального енергетичного напруження. Тут відбувається якісна трансформація характеру: замість медитативної монофонічної стабільності звучання набуває ритмічної імпульсивності, у яку проникає елемент танцювально-ритуального жесту. Характерною є наявність постійних збивок і ритмічних «спотикань», що руйнують відчуття рівномірності, натомість створюючи відчуття ритуального трансю.

Таким чином, другий розділ поступово проходить шлях від монотонної медитативності до екстатичної ритмізації, і визначальним фактором цього перетворення є саме поступове інтервальне розширення від унісону до квінти, яка спершу постає як острівець відкритості серед монофонічного звучання, з часом розростається у масштабну гармонічну площину, що у фіналі другої частини трансформує саму природу музичного простору, відкриваючи новий вимір у метафорі «сплетення»: від статички — до динамічного ритуального руху.

Третій розділ твору — імпровізаційний, де визначальним принципом стає алеаторика та колористична сонорика. Використання нетипових для академічного оркестру інструментів — тибетських чаш, пальцевих цимбалів — переводить звучання у площину гулу, що постає не як масивна акустична стіна, а радше як віддалене резонування, яке ніби долинає з глибин простору. На тлі цього гулу всі інструменти імпровізують на витриманих тонах, створюючи ефект акустичної «туманності», у якій відсутня чітка тональна визначеність, але відчувається єдина точка притягання.

Цей образ стає своєрідним поверненням до витoku після екстатичного прориву другої частини: якщо там фактура розширювалася до квінтових вертикалей і кульмінаційних tutti, то тут відбувається стиснення звучання у точку, повернення до первісного стану тілесного та просторового. У цій логіці особливо показовим є знову залучення аудиторії, яка повертається до прослуховування й матеріалізації власного серцевого ритму. Завдяки звукоорежисерському підсиленню цей пульс знову стає повноцінним елементом

акустичної тканини, що інтегрується в оркестровий гул. Таким чином, музика тіла й музика простору переплітаються в єдиній фінальній стадії, підкреслюючи наскрізну концепцію «резонансного театру».

Завершення твору відбувається через поступове розчинення: кожен інструмент і кожен виконавець починає «грати» у власному темпі, що призводить до децентралізації звучання. У результаті виникає ефект розчинення у просторі: акустична тканина поступово розпадається на окремі нитки, які тануть у тиші, символізуючи не кінець, а перехід у новий вимір беззвучності.

Таким чином, уся тричастинна форма постає як цілісний цикл, де крайні розділи будуються на алеаторних і сонористичних практиках, безпосередньо пов'язаних із тілесністю (дихання, heartbeat, резонанс тіла й простору), тоді як центральна частина демонструє розвиток за внутрішньою музичною логікою — від унісонного монотону до квінтового поля і далі до ритуально-танцювального tutti. У цій логіці чітко простежується авторська метафора «сплетення»: від елементарного тілесного ритму — через акустичне розростання та колективне ритуальне дійство — до розчинення у спільному акустичному просторі, де індивідуальні та колективні голоси зливаються в єдину тканину звуку.

Отже, твір «Woven» можна розглядати як драматургію трьох станів:

- 1) музика тіла (дихання, heartbeat, темрява);
- 2) музика ритуалу (сонорні смуги, квінтове розширення, танцювальна ритмізація);
- 3) музика розчинення (алеаторна імпровізація, дзвінкові тембри, віддалений гул).

Ця логіка відповідає самій концепції Хуан Жо про дименціоналізм: перетворення часу, простору й тілесності у тканину звукової події, де кожен шар є ниттю великого сплетення культур і сенсів.

Висновки до Розділу 3

У сценічному доробку Хуан Жо окреслюється цілісна, але внутрішньо диференційована система жанрових моделей, у якій тяглість традиції співіснує з радикальними пошуками нових форм акустичного синтезу. Ця система

розгортається у двох великих векторах — опера та інструментальний театр, що по-своєму інтерпретують авторську концепцію дименціоналізму як естетики багатовимірного сприйняття музичного тексту.

В оперній лінії композитор веде «велику форму» ХХІ століття поза межі ілюстративного орієнталізму до органічного зрощення кодів: просодики тонових мов, пентатонічних проєкцій, західної гармонічної логіки та гібридної оркестровки. Хрестоматійний приклад — «Dr. Sun Yat-sen»: не панегірична «біографія», а етична драма, у якій любовні, дружні, родинні й громадянські модуси конфліктно накладаються, антропологізуючи політичне. У цьому самому векторі — «M. Butterfly», що представляє складний поліфонічний інтертекст, де пуччинівський слід вступає у семантичне тертя з кодами пекінської опери і прозорою оркестровою фактурою. Коронним соціальним коментарем оперної лінії виступає «An American Soldier», де документально артикульована трагедія Денні Чена розгортається як «опера-трибунал». Контрастні стилістичні шари тут не зшиваються механічно, а виконують функцію кодів ідентичності (образ Матері — пентатонічно маркований «голос традиції»; молодші персонажі — «американізований» спів із тінями китайської інтонаційності); фінальний хорал-емблема «E pluribus unum» прочитується як іронічний ритуал порожньої єдності.

На іншому полюсі — високоенергетична двомовна партитура «The Monkey King», мінімалістична монохромна опера-інсталяція «Paradise Interrupted». Ще радикальніше зміщення — хорово-ритуальні голосові опери: «Book of Mountains and Seas», в якій міф перетворено на перформативну сонорику, та «Between Two Lights», де спостерігається ритуальна циркуляція звуку й тиші, а мінімальний виконавський склад формує інтимну масштабність. Таким чином, навіть «опера» у Хуан Жо — це своєрідна шкала від історичного наративу до ритуально-хорових ландшафтів.

Другий вектор — інструментальні театри, що виводять драму зі сфери персонажів у сферу дії інструментів, жестів і простору. У «Drama Theatre No. 1: AQ» та «No. 2: Shifting Shades» виконавець стає актором акустичної події: графічна/традиційна нотація співіснує з керованою алеаторикою; прийом

набуває статусу смислової події; форма вибудовується текстурно-риторично — як палітра станів, де «боротьба», «внутрішній голос» чи «wild disturbance» кодують психологічні топоси. Кульмінацією цієї лінії стає театр резонансу: «The Sounding Great Wall» і «Woven» для стабільного складу — 13 музикантів і аудиторії. Тут резонанс — не метафора, а механіка форми: дихання, гул, стук сердець слухачів вплітаються у партитуру; дії виконавців, світло та розташування аудиторії модулюють акустичну кінетику. У «Великій стіні» медитативний гул аудиторії, тибетські дзвони, діджеріду й гонги народжують звукові «вогні-сигнали», що передаються від групи до групи; у «Woven» майже текстильна метафора винесена у конструкцію часу: керована алеаторика вибудовує особливий метричний пульс, серцебиття дублюється електроакустично, а звучання дерев'яних ударів, дихальних шумів і протяжних інструментальних сонорних смуг переплітаються в нерівномірну, але стійку тканину. Тактильність, рух, світло й соціальна взаємодія стають повноцінними параметрами композиції; публіка — співвиконавцем; музика — не твір, а **подія** співприсутності. У широкій порівняльній перспективі це перегукується і з європейською камерно-оперною лабораторією з її новими медіа, мінімальними складами та установкою на перформативність, і з китайською традицією синтетичного театру як цілісного ритуального середовища.

Отже, жанровий світ Хуан Жо — не сума «східних» і «західних» компонентів, а акультураційний інтеграл: органічна єдність китайської інтонаційності та європейської гармонії, тембрової полікомпонентності й просторової режисури, документальної пам'яті та міфопоетики. Дименціоналізм тут — не декларація, а конструктив форми: із позамузичного метричного пульсу, згустків тембрової енергії та ритуальних циклів постає єдиний сонотекст, у якому культурні пласти не конкурують, а резонують, відкриваючи новий реєстр емоційної достовірності й інтелектуальної переконливості сучасного музичного театру.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження узагальнює й систематизує феномен сценічної та інструментальної творчості Хуан Жо в оптиці дименціоналізму як авторської естетики багатовимірного музичного мислення китайсько-американського композитора. Обґрунтовано тезу, що сучасна китайська академічна музика демонструє ознаки самостійної інституційної системи, в якій діаспорний (зокрема китайсько-американський) вектор забезпечує сталі канали циркуляції і співтворчості. У цій мережевій рамці спадщина Чжоу Веньчжуна — одного з перших китайсько-американських композиторів — постає вихідною парадигмою транскультурації.

Міграцію китайських композиторів упродовж XX — початку XXI століття доцільно описувати як послідовність «хвиль» (у термінологічній логіці Чжоу Веньчжуна), у яких змінюються не лише географія та маршрути, а передусім — режими «китайськості» як дискурсивної стратегії.

Формування феномена китайсько-американської композиторської спільноти доцільно відлічувати від еміграції Чжоу Веньчжуна в Америку у тисяча дев'ятсот сорок шостому році. Творчий шлях саме цього митця став першим індивідуальним прецедентом інтеграції китайського композитора в американський академічний музичний простір. Його ж осмислення національної специфічності музики та способи роботи з матеріалом стали прецедентними у формуванні творчих принципів китайсько-американських композиторів наступних поколінь.

Водночас процес міграції з постаттю Чжоу Веньчжуна не набуває характеру сталого руху. Протягом майже чотирьох десятиліть — від кінця 1940-х до кінця 1970-х років — від'їзд композиторів із материкового Китаю на Захід не стає системним явищем. Це зумовлено передусім складними соціально-політичними обставинами всередині країни, включно з періодом ідеологічної ізоляції, що фактично унеможлиблювала академічну мобільність.

Ситуація змінюється після 1978 року, коли на тлі реформ і відновлення культурних контактів формується нове покоління композиторів, відкритих до

впливів Заходу. Символічним осередком цього зламу стає так званий «Клас-сімдесят вісім» Центральної консерваторії, у середовищі якого з'являються композитори, для яких міжкультурна перспектива стала органічною складовою професійної ідентичності. Перша реальна хвиля китайсько-американської композиторської міграції розгортається поетапно у 1980-х роках: одним із перших до США виїжджає Брайт Шен, згодом — Чжоу Лун, а наприкінці десятиліття — Чень Ї та Тан Дун. Ця група митців вже формує впізнавану та стійку діаспорну спільноту, закладаючи основи нового канону китайсько-американської музики.

Починаючи з 1990-х років, композиторська міграція з Китаю набуває системного характеру. Вона перестає бути винятком і перетворюється на стабільний механізм творчої мобільності: композитори їдуть навчатися на Захід, частина з них повертається, інші залишаються, формуючи транснаціональне середовище постійного обміну. Саме в цей період китайсько-американська композиторська традиція остаточно переходить від стадії «хвилі» до режиму сталої культурної циркуляції.

Спостереження за хвилями композиторської міграції та розвитку їхньої самості логічно ведуть до висновку: чим далі розгортається транскультурна історія, тим менше працюють зовнішні маркери і тим більше зростає роль складних, багатовимірних моделей мислення, де індивідуальний стиль народжується не з демонстративної інакшості, а з органічної перебудови самої музичної матерії.

Саме в цьому контексті творчість Хуан Жо постає як показовий приклад нового етапу китайсько-американського композиторського мислення, орієнтованого на внутрішню концептуальну цілісність. Професійне становлення митця відбувалося в уже усталеному глобалізованому музичному просторі. За цих умов звернення до китайської традиції в його творчості набуває опосередкованого, концептуалізованого характеру й майже не ґрунтується на прямій адаптації фольклору. Відмова від необхідності декларувати «китайськість» як зовнішній ідентифікаційний маркер зумовлює переорієнтацію

композиторського мислення. На тлі пошуків Хуан Жо виникає концепція дименціоналізму, що в межах дисертації визначається як композиторська стратегія багатовимірного мислення музичного твору — простору, де кожен параметр (висотність, ритміка, тембр, фактура, тілесний жест, інтермедіальні нашарування, культурна пам'ять) функціонує як окрема «вісь» смислу й організації, а композиційний процес полягає у керованому перемиканні між цими вимірами, їхньому нашаруванні та взаємному «перезначенні». Дименціоналізм, отже, має кілька взаємопов'язаних сторін: акустично-темброву (тембр як структурний параметр та носій пам'яті), просторово-часову (конструювання «щільності» та «розрідження», багаторівнева темпоральність), культурно-семіотичну (перехід від прямої цитати до кодування афекту, атмосфери), рецептивну (усвідомлення того, що «китайськість» є не оздобленням, а принципом мислення).

Водночас концепція дименціоналізму не вичерпує індивідуального стилю композитора, а функціонує як домінуючий, але відкритий принцип творчого мислення, що співіснує з іншими жанровими та стилістичними стратегіями в межах його художнього почерку та найяскравіше проявляється у його оркестрових та сценічних творах.

Оркестрова творчість Хуан Жо функціонує як цілісна художньо-композиторська система, у межах якої китайсько-американський вимір не зводиться до поверхової стилізації чи колажного поєднання «свого» й «чужого», а постає як стійкий механізм формотворення та смислотворення — через інтонаційні архетипи, темброво-оркестрову семантику, типи драматургії та специфіку роботи з музичним часом. В рамках філософії дименціоналізму форма творів мислиться не як лінійний процес, а як взаємодія одночасних площин (часових, просторових, тембрових, енергетичних), що можуть бути зсунуті, накладені, розшаровані або переплетені між собою. Відтак оркестровий текст у Хуан Жо інтерпретовано як поліструктурний об'єкт з внутрішньою ієрархією шарів і режимів слухання (від фокусованого тематичного до спектрально-резонансного та ритмо-енергетичного), а не лише як сукупність тем і гармоній.

У процесі аналізу доведено, що провідним інструментом дименціонального мислення у сфері оркестру є типологічна програмність, що не обмежується вербальною назвою чи сюжетом, а діє як спосіб організації культурної пам'яті всередині звукової матерії. У розділі систематизовано кілька взаємодоповнювальних моделей програмності, кожна з яких корелює з окремими параметрами оркестрового письма. Інтонаційно-генетична програмність (репрезентована, зокрема, у циклі «Народні пісні для оркестру») осмислена як стратегія роботи з фольклорним матеріалом не тільки у статусі «цитати», а й первинного генетичного коду. Тут інтонаційні формули та модальні тяжіння функціонують як пам'ять жанру, актуалізуючи етнокультурні та історичні конотації. Особливо значущими виявляються процеси варіантно-варіаційного розгортання, мікромотиви, розщеплення первинної формули на темброві проєкції та її «переписування» засобами сучасної оркестрової техніки (регістрове моделювання, артикуляційні контрасти, звукові згущення). Отже, фольклор тут постає не стільки «матеріалом», скільки структурною пам'яттю, яка формує логіку руху музичного часу та спосіб контролювання оркестрової маси.

Метафорична (кінестетична) програмність, яскраво реалізована у творі «Shattered Steps», пов'язана з процесуальністю та тілесним переживанням руху. Тут первинним імпульсом формотворення стає не наративна подія, а уявний жест, тип руху, режим тілесної енергії, тобто те, що можна означити як драматургію моторики. У такому випадку оркестрова тканина організується через конфігурації пульсації, інерційні траєкторії наростання/спаду, фазові зсуви, асиметричні акценти, при цьому тематизм може бути мінімізований або підпорядкований енергетичній логіці. Важливим висновком стало те, що кінетична програмність у Хуан Жо задає архітектуру часу, визначає співвідношення дискретного й континуального, стабільного й нестійкого, передбачуваного й алеаторичного, тим самим наближаючи оркестровий твір до моделі події, що «виникає» у процесі.

Філософсько-онтологічна програмність, репрезентована у творах «Becoming Another» та «Still/Motion». Вона пов'язана з концептосферою Інь–Ян, однак реалізується не на рівні символічної репрезентації, а як принцип організації цілого. Музична мова цих творів сфокусована на тембровій семантиці, поліфонії фактурних шарів, монтажності формальних блоків. Опозиції статичності й руху, згущення й розрідження, звуку й тиші функціонують тут як процеси взаємного перетікання, формуючи сонорні та драматургічні конфігурації. Саме тут виявляється принципово важливою позиція композитора щодо «китайського» компонента: він трактується як ресурс структурної організації та культурний референс.

Екзистенційно-меморіальна програмність виявляється у камерно-симфонічному творі «Path of Echoes», де жанрова модель камерної симфонії використовується як простір роботи з пам'яттю, резонансом і афективним відлунням пережитого досвіду. Поняття «відлуння» тут набуває статусу формотворчого чинника: повтори, затримки, темброві віддзеркалення й просторові ефекти формують особливу акустичну архітектуру, у якій минуле не відтворюється, а резонує в теперішньому.

Таким чином, оркестрова музика Хуан Жо репрезентує керовану жанрову трансформацію, у якій європейська традиція (із її формальною раціональністю, масштабністю, драматургією розвитку) взаємодіє з локальними (китайськими) принципами музичного мислення — модальною організацією, варіантністю інтонацій, пріоритетом темброво-артикуляційної виразності, ритуальною повторюваністю та специфічною логікою «часу-кола». У цьому ракурсі доведено, що європейський тип тематичного розвитку у Хуан Жо часто поступається місцем стратегіям стратифікації (нашарування автономних пластів), модуляції слухацької уваги (перемикання між текстурними фокусами) та формальної поліцентричності (наявність кількох «вузлів» напруги замість одного кульмінаційного піка). Отже, стиль композитора синтезує симфонічну логіку з подієвою, процесуальною та акустичною логіками, формуючи інакший тип оркестрової драматургії.

На рівні музичної мови в оркестровій творчості Хуан Жо зафіксовано комплекс ознак, які виконують демонструють дименціональність тексту:

1) темброво-оркестрове мислення як первинний носій смислу (розподіл ролей між групами, оркестровий дизайн як драматургічний чинник, активна роль перкусії та шумових ресурсів);

2) текстурна поліфонія (співіснування різних типів матерії — лінійної, сонорної, резонуючої);

3) ритмо-часова організація, зорієнтована на пульсацію, фазові зсуви, повторюваність як форма напруги;

4) інтонаційний пласт, де модальність, пентатонічні тяжіння чи формульність можуть входити у взаємодію з сучасними техніками (кластери, мікроінтервальні зони, спектрально зорієнтовані співзвуччя) як спосіб створення семантичного рельєфу;

5) артикуляційна режисура оркестру, що перетворює виконання на драматургію рухів і станів.

Отже, оркестровий доробок Хуан Жо є концептуально вмотивованим і методологічно послідовним: дименціоналізм у ньому функціонує як інтегративний принцип, що поєднує програмність, жанрову трансформацію та транскультурну семантику в єдину систему. Оркестр у цій системі постає середовищем, де музична пам'ять і сучасна звукова технологія вступають у діалог, а національна ідентичність набуває статусу процесу (перереформатування, переозначення, критичного самоспостереження), а не фіксованого знаку.

Сценічна музика Хуан Жо становить окрему цілісну жанрово-типологічну систему, внутрішньо диференційовану відповідно до провідних векторів сценічного мистецтва XXI століття (постдраматична театральність, інтермедіальні формати, імерсивні та партисипативні практики, документалізм, транскультурні стратегії). Доведено, що системність цієї сфери зумовлена не спільністю сюжетів або повторюваністю зовнішніх театральних атрибутів, а сталістю композиторського методу, пов'язаного з концепцією дименціоналізму. Архітектоніка театральних творів композитора вибудовується навколо двох

макрогруп — оперних проєктів та інструментальних театрів, які по-різному реалізують параметри багатовимірної подієвості, проте збігаються у ключовому: драматургія визначається не лінійністю, а конфігурацією зв'язків між музичною фактурою, тембрами, вокальною артикуляцією, жестовою пластикою, сценічним простором та міжмедійними компонентами. Відповідно, жанр інтерпретується як динамічна форма культурної комунікації, де смисли продукуються через зіставлення та взаємну корекцію різних кодів.

В оперній лінії простежено еволюцію від історико-нарративних моделей до інсталяційно-перформативних і хорово-ритуальних форматів, у яких посилюється роль голосу, перкусійних структур і текстурно-енергетичних механізмів (кластери, остинатні пульсації, резонансні поля) як основи драматургічного розгортання. На матеріалі «Dr. Sun Yat-sen» (2011) показано, що політична проблематика прочитується крізь інтимно-етичну оптику, а двомовність вокалу (мандарин/кантонська) та стабільна присутність китайських інструментів (піпа, шен, бамбукові флейти) функціонують як структурні параметри форми. В «M. Butterfly» (2022) обґрунтовано механізм інтертекстуальної взаємодії з традицією Дж. Пуччіні й кодами китайської опери, що реалізується в режимі семантичного напруження та актуалізує проблематику перформативної ідентичності. У новітній опері «The Monkey King» (2025) виявлено модель контрасту «дія — споглядання» з виразною стилістичною та мовною двополюсністю (англійська/китайська), а також залученням кодів цзінцзюй, танцювальності та лялькової семіотики, що забезпечує поліканальність сценічної комунікації та ускладнює жанровий профіль твору. Окремо встановлено, що «voice operas» на кшталт «Book of Mountains and Seas» (4 сцени; вигадана мова поряд із китайською; домінування голосу й перкусії) та «Between Two Lights» радикально зсувають центр ваги від персонажної дії до ритуально організованого звукового процесу.

На матеріалі «An American Soldier» (2014/2018) доведено, що композитор актуалізує веристську парадигму соціально-етичної «опери актуальності», використовуючи документальну рамку військового трибуналу та флешбекову

нелінійність як засіб формування поліфонії часових площин (судове «тепер», травматичне «минуле», метафізична присутність загиблого та його коментарі). Показано, що музична тканина кодує конфлікт через керований «комунікативний дисонанс»: механістичні остинато й мультитембровий оркестровий дизайн (введення діджеріду та пластикових звукових труб) поєднуються з декламаційною вокальністю як знаком інституційного мовлення. Водночас романтичний дует Чен та Джозефіни, пентатонічна колискова Матері Чен з повітряними дзвіночками і фінальний хор «E pluribus unum» розсувають стильові та смислові рамки твору, виводячи з режиму констатації до внутрішньої рефлексії травми, її проживання.

Аналіз «Paradise Interrupted» засвідчив, що «опера-інсталяція» у Хуан Жо є не номінативною жанровою ознакою, а принципом сценічної організації. Сценографічні рішення (сад-портал, вирізання паперу цзяньчжи, монохромна інь-ян палітра) та мультимедійні реакції простору на голос утворюють синестетичну драматургію, а елементи опери куньцюй та вокальна тілесність головної героїні вступають у смислову полеміку з «західними» чоловічими голосами-символами. Водночас полімовність (класична/сучасна китайська + вигадана «прамова») створює ефект багаторівневої перцепції та багатошарової культурної пам'яті.

У сфері інструментального театру встановлено дві провідні моделі. Перша — театр драми, у якому «прийом» набуває статусу події: у Drama Theater No.1 «AQ» графічна нотація, активізація пауз і психологічно марковані виконавські жести (wild disturbance / internal voice) формують подієвість на межі звучання, руху та мовчання, а тиша функціонує як повноправний формотворчий ресурс. Друга — театр резонансу, у якому слухач інтегрується в партитуру як конструктивний компонент: у Resonance Theatre No.1 «The Sonic Great Wall» (2016) аудиторія продукує текст і звук (обмін фразами про «стіну», колективне медитативне hmmm у темряві, просторове групування «станцій»-веж), а поєднання детермінованих часових маркерів із контрольованою алеаторикою перетворює виконання на соціально-акустичну дію, спрямовану на моделювання

взаємодії, залучення та подолання комунікативних бар'єрів. Отже, театральні твори Хуан Жо репрезентують комплексну відповідь на ключові тенденції сучасного сценічного мистецтва: жанр розширюється до інтермедіального середовища, опера переосмислюється як форма культурної рефлексії й експериментальної організації подієвості, а дименціоналізм постає як метод формотворення, що синхронізує різні рівні музично-театральної комунікації та конструює нові режими слухання в транскультурному контексті.

Таким чином, творчість Хуан Жо репрезентує новий тип китайсько-американського композиторського мислення, де міжкультурна інтеграція здійснюється не шляхом зовнішнього маркування національного, а як внутрішня робота форми — у тембровій архітектоніці, просторово-часовій режисурі та перформативній організації звучання. Дименціоналізм у його оркестрових і сценічних творах функціонує як конструктивний принцип, який переозначає програмність (від оповідності до процесуальної моделі смислотворення) та водночас радикально розширює поняття жанру, переводячи його у площину події співприсутності — з активною роллю тіла, простору й аудиторії. Все це дозволяє розглядати доробок Хуан Жо як концептуально цілісну систему й, ширше, як симптоматичний вияв трансформацій академічної музики XXI століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Бай Сяонань. Хронотопічні фактори історичної поетики музики: композиторський та виконавський підходи : дис. ... д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво» / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2023. 189 с.
2. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.
3. Берегова О. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в ХХІ столітті. Київ : Інститут культурології АМУ, 2009. 184 с.
4. Берегова О. М. Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологічна думка*. 2018. № 14. С. 102–108.
5. Берегова О. Музика ХХ–ХХІ століть. Східна Європа та українське зарубіжжя. Кн. 1. Ч. 1. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. 296 с.
6. Берегова О. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 89: Сучасний оперний театр: проблеми оперознавства. С. 190–205.
7. Ван Лунчань. Оперна сюжетологія як предмет сучасного музикознавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 19 с.
8. Ван Те. Явище національного стилю в контексті музичної поетики опери : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 26 с.
9. Волкомор В. Інноваційні звукові технології просторової звукопередачі: ретроспектива звукових інсталяцій. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2020. С. 75–81.
10. Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2019. 190 с.

11. Ден Цзякунь. Сучасна українсько-китайська музикознавча думка у сфері міжкультурного діалогу. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2018. С. 67–78.
12. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2005. 19 с.
13. Дерев'янченко О. «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми» Михайла Вериківського: принципи опрацювання фольклору. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2022. Вип. 134. С. 69–84.
14. Драч І. Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (нарративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу). *Художня культура: Актуальні проблеми*. Вип. 16. Ч. 2. 2020. С. 50–54.
15. Жарков О. Техніка композиції як мовний механізм: від правила до звучання. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 132. С. 9–23.
16. Кан Їнчжен. Симфонічне оркестрове виконавство Китаю ХІХ – початку ХХІ століть у контексті вестернізації та інтеграційних процесів у музичній культурі : дис. ... д-ра філософії : 034 «Культурологія» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. 203 с.
17. Кияновська Л. Опера як ринок: вистава як маркетинговий хід. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. Вип. 89. С. 47–57.
18. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ ст.: особистісні та діяльнісні аспекти : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харківська державна академія культури. Харків, 2019. 39 с.
19. Коробецька С. Ю. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність: монографія. Нац. пед. ун-т ім. І. П. Драгоманова. Київ, 2011. 332 с.

20. Кроскультурна взаємодія: теорія, методологія, практика : монографія / за заг. ред. А. К. Солодкої. Миколаїв : Гліон, 2014. 204 с.
21. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень : автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. 19 с.
22. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті ретроспекції вивчення антропології культури. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук. пр.* / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 59. С. 194–203.
23. Лі Цян. Особливості взаємовпливу італійської та китайської музичної театральної традиції в історичному розвитку. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2023. Вип. 67. С. 56–67.
24. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2017. 22 с.
25. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2017. 186 с.
26. Лу Цзе. Типи програмності в китайській фортепіанній музиці ХХ століття. *Українська музика*. 2016. № 2 (20). С. 45–54.
27. Лю Бинцян. Музыкально-исторические типологии в искусстве Китая и Европы: монография по истории музыкальной культуры для музыкальных академий (университетов и вузов искусств). Одесса: Астропринт, 2011. 212 с.
28. Лю Бицян. Веристский строй оперного творчества Тан Дуна. *Вісник НАКККіМ*, 2014. № 3. С. 170–175.

29. Лю Бінцян. Музично-історична синхроністичність Китаю і Європи : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015. 28 с.
30. Лю Ле. Китайські композитори на заході: на шляху до нової стильової ідентичності (на прикладі опери «Мрія Червоної палати» Брайта Шена). *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2021. № 3–4 (52–53). С. 66–79.
31. Лю Ле. Опера «Первый Император» Тан Дуна в контексте взаимодействия западных и восточных музыкальных традиций. *European Journal of Arts*. 2021. №1. С. 85–91.
32. Лю Ле. Опера «Пісня Меджнуна» Брайта Шена як відображення проблеми діалогу культур у творчості китайсько-американського композитора. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2022. Вип.48. Т. 1. С. 125–131.
33. Лю Ле. Оперна творчість китайських композиторів-емігрантів в аспекті взаємодії східних та західних традицій : дис. ... д-ра філософії / Національна академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. 220 с.
34. Лю Ле. Постмодерністська рецепція ідеї двосвіття в опері Тан Дуна «Марко Поло». *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2020. № 127. С. 124–136.
35. Лю Ся Балада як наративний жанр камерно-вокальної музики Аспекти історичного музикознавства. Харків, 2020. Вип. XXI. С. 123–135.
36. Лю Цзюньї. Китайська фортепіанна музика у процесах глобалізації та глокалізації стилю : дис. ... д-ра філософії / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2024. 198 с.
37. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наук. думка, 1991. 269 с.
38. Ляшенко І.Ф. Етномистецтвознавчий напрям у вивченні художнього досвіду націй. *Українська художня культура*. Київ : Либідь, 1996. С. 53–76.

- 39.Павлишин С. Американська музика. Львів: БаК, 2007. 316 с.
- 40.Приходько А. В. Інструментальний театр у соціокультурному просторі ХХ–ХХІ століть. *Музичне мистецтво*. 2013. Вип. 13. С. 95–102.
- 41.Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.03 «Музыкальное искусство». Київ, 2003. 437 с.
- 42.Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
- 43.Смірнова І.В., Калашник М.П. Ансамблеве письмо: теорія та композиторська практика: монографія. Харків: Планета–Прінт, 2021. 164 с.
- 44.Сун Яньин. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Львовская национальная музыкальная академия имени Н. В. Лысенко. Львов, 2016. 183 с.
- 45.Сюта Б. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. Книга 2. Київ : УБСП «Комора», 2006. 65 с.
- 46.Сюта Б. Особливості рецепції академічної музики в умовах глобалізації. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 75 : Композитор і сучасне соціокультурне середовище. С. 19–24.
- 47.Хуан Кайлян. Жанрово-стильові особливості «Народних пісень для оркестру» Хуана Жо // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : Наук. зб.; напрям: Мистецтвознавство. Рівне : РДГУ, 2023. Вип. 46. С. 92–100.
- 48.Хуан Кайлян. Інструментальна творчість Хуана Жо та його театр резонансу як принцип самоідентифікації. *Актуальні питання гуманітарних наук* / [ред.-упоряд. М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 80. Том 2. С. 116–121.

49. Хуан Кайлян. Концептосфера Інь–Ян у симфонічній творчості Хуана Жо. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : Наук. зб.; напрям: Мистецтвознавство. Рівне : РДГУ, 2024. Вип. 48. С. 216–223.
50. Хуан Кайлян. Традиції та новаторство в опері-інсталяції «Перерваний рай» Хуан Жо. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2025. Вип. 86. Т. 3. С. 138–143.
51. Хуан Тайлун. Особливості китайської традиційної музики. *Fine Art and Culture*. 2024. Вип. 5. С. 93–99.
52. Цяо Чжи. Музична семіосфера опери на переході від ХХ до ХХІ століття: нові художньо-репрезентативні тенденції : дис. ... д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво». Одеса, 2025. 206 с.
53. Цяо Чжи. Семантичні пролегомени специфікації музичної мови опери. *Музичне мистецтво і культура*. 2024. Вип. 41. С. 223–234.
54. Цяо Чжи. Шляхи формування оперної логосфери та способи її вивчення. *Музичне мистецтво і культура*. № 36. Том 1. 2023. С. 114–125.
55. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. 34 с.
56. Черкашина-Губаренко М. Поетика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Вип. 18. Ч. 1. С. 17–25.
57. Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох. Київ : Наука, 2002. Т. 2. 206 с.
58. Черкашина-Губаренко М. Структурний аналіз оперного твору. *Часопис Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського*. 2009. Вип. 2. С. 44–59.
59. Чернова І. Історія зарубіжної музики: Американські композитори ХХ століття: Навч. посібник. Львів, 2010. 128 с.
60. Черноіваненко А. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології : автореф. дис. ... д-ра

- мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової. Одеса, 2021. 42 с.
61. Чжан Кай. Современный оперный театр как художественное явление и категория музыковедческого дискурса : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 «Музыкальное искусство». Одесса, 2017. 186 с.
62. Чжан Лін. Жанр обробки народної пісні на сучасному етапі: культурно-історичний аспект. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2020. Вип. XIX–XX. С. 298–312.
63. Чжу Сісі. Еволюція китайської інструментально-виконавської школи XX – початку XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2024. № 1. С. 387–392.
64. Ян Цзюнь. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті XX – початку XXI ст. : дис. ... д-ра філософії : 034 «Культурологія» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. К., 2022. 167 с.
65. Ян Цзюнь. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті XX – початку XXI ст.: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. 19 с.
66. Янь Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів XX – початку XXI століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів, 2018. 22 с.
67. Albertson Dan. Lei Liang. Available at: <https://composers21.com/compdocs/liangl.htm> (accessed: 03.01.2026).
68. American Composers Orchestra. World Premiere Recording of Huang Ruo's An American Soldier. American Composers Orchestra. Available at: <https://www.americancomposers.org/post/world-premiere-recording-of-huang-ruos-an-american-soldier> (accessed: 03.01.2026).

69. An American Soldier (Huang Ruo / David Henry Hwang). OPERA America. Work Database. Available at: <https://apps.operaamerica.org/applications/nawd/titles.aspx?id=7266> (accessed: 04.01.2026).
70. Ang Ien. The Differential Politics of Chineseness. *Southeast Asian Journal of Social Science*. 1994a. Vol. 22. Pp. 72–79.
71. Ang Ien. Transcending Trans-Asia? Lessons from Trans-Europe. *Trans-Asia as Method: Theory and Practices* / ed. Jeroen De Kloet, Yiu Fai Chow, Gladys Pak Lei Chong. London: Rowman & Littlefield, 2020. Pp. 59–78.
72. Asian american voices. Available at: <https://www.barduschinamusic.org/china-now> (accessed: 03.01.2026).
73. Associated Press. Huang Ruo's The Monkey King to get world premiere at San Francisco Opera. Associated Press. Available at: <https://apnews.com/article/monkey-king-san-francisco-opera-ddd50f62e255c5583921d9ac91bc8fb8> (accessed: 03.01.2026).
74. Bai Zhao. Influences étrangères dans la musique contemporaine des artistes chinois exerçant ou ayant exercé en France, en Allemagne et aux États-Unis. Dissertation. Université Paris-Sorbonne. Paris, 2017.
75. Ban Lixia 班丽霞 主编, 借音乐提问 : 梁雷音乐文论与作品评析. 上海音乐学院出版社, 2017 一位拥抱世界的行者. 人民音乐, 2008. No.1. Pp. 40–43.
76. Barbican. Huang Ruo's M. Butterfly. Barbican. Available at: <https://www.barbican.org.uk/whats-on/2024/event/huang-ruos-m-butterfly> (accessed: 03.05.2025).
77. Barone J. Asian Composers Reflect on Careers in Western Classical Music. The New York Times. Available at: <https://www.nytimes.com/2021/07/23/arts/music/asian-composers-classical-music.html> (accessed: 12.01.2024).

78. Barone J. Opera Can No Longer Ignore Its Race Problem. The New York Times. Available at: <https://www.nytimes.com/2020/07/16/arts/music/opera-race-representation.html> (accessed: 20.07.2025).
79. Berehova O., & Volkov S. Modern Opera of the Late 20th-Early 21st Centuries: World Trends and Ukrainian Realities. *Journal of History Culture and Art Research*, 2020. 9 (4). P. 217–235.
80. Berg L. *Inventing Tradition: The Influence of Chou Wen-chung's Compositional Aesthetic and the Development of New Wave Composition*. Thesis of MA in History. University of Alberta, Edmonton, 2012. 125 p.
81. Biddle I.; Knights V. (eds.). *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*. Aldershot: Ashgate, 2007. 272 p.
82. Bishop C. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate, 2005. 144 p.
83. Bonds M. E. *Absolute Music: The History of an Idea*. Oxford: Oxford University Press, 2014. 400 p.
84. Born G. and Hesmondhalgh D. *Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press, 2000. 373 p.
85. Bridle M. Huang Ruo's M. Butterfly gets its UK premiere. *Opera Today*. Available at: <https://operatoday.com/2024/11/huang-ruos-m-butterfly-gets-its-uk-premiere> (accessed: 23.11.2025).
86. Buruma, Ian. 'Tan Dun infuses Western music with Chinese traditions', *New York Times*, 4 May 2008, <https://www.nytimes.com/2008/05/04/arts/04iht-04dun4t.12545838.html> (accessed: 23.10.2024).
87. Byron Almén. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008. xiv, 248 pp.
88. Carroll D. Opera review: M. Butterfly, The Barbican. *Arts Hub*. Available at: <https://www.artshub.co.uk/news/reviews/opera-review-m-butterfly-the-barbican-2619444> (accessed: 27.10.2024).
89. Chang P. Bright Sheng's music: An expression of cross-cultural experience—illustrated through the motivic, contrapuntal and tonal treatment of the Chinese

- folk song The Stream Flows. *Contemporary Music Review*. 2007. Vol. 26. Pp. 619–633.
90. Chang P. Chou Wen-Chung's Cross-Cultural Experience and His Musical Synthesis: The Concept of Syncretism Revisited. *Asian Music*. 2001. Vol. 32, no 2. Pp. 93–118.
91. Chang P. M. Chou Wen-Chung: The Life and Work of a Contemporary Chinese-Born American Composer (Composers of North America). Scarecrow Press. 2006. 264 p.
92. Chen G.–M. Bian (Change): A perpetual discourse of I Ching. *Intercultural Communication Studies*. 2008. 17(4). Pp. 7–16.
93. Chen M.–J. Transcending paradox: The Chinese 'middle way' perspective. *Asian Pacific Journal of Management*. 2002. 19(2/3). Pp. 179–199.
94. Chen Yi. Tradition and Creation. *Current Musicology*, 2002. 67/68. Pp. 59–72.
95. Chen, Yi-hsien 陈以轩. 何谓线条--探讨周文中和梁雷"书法音响"的笔墨实践. 星海音乐学院学报, 2021 no.2. 85–95.
96. Chernoiivanenko A. D. To the problem of musical thinking: from thinking on an instrument to thinking with an instrument. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної консерваторії ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 28, кн. 1. С. 182–196.
97. Chernoiivanenko A.D. Musical and instrumental foundations of modern composition techniques. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2019. № 2. С. 429–434.
98. Chernoiivanenko A.D. Performing semantics of silence in instrumental music of the XX–XXI centuries. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2019. № 1. С. 412–416.
99. Cheung Hon Ki. Listening to Each Other? – Opportunities and Challenges in Music Exchanges between the United States and the People's Republic of China in the Late Twentieth Century. 2024. Rockefeller Archive Center Publisher. 16 p.

100. Cheung Joys Hoi Yan. Chinese Music and Translated Modernity in Shanghai, 1918–1937. *Twentieth-Century Music*. Cambridge, 2025. Pp. 1–32.
101. Ching-chih Liu. A Critical History of New Music in China. Translated by Caroline Mason. Hong Kong: The Chinese University Press, 2010. 912 p.
102. Chou Wen-chung Whither Chinese composers? *Contemporary Music Review*, 2007. 26:5-6. Pp. 501–510.
103. Chou Wen-chung. Biography. Available at: <https://chouwenchung.org/about/biography/> (accessed: 03.01.2026).
104. Chun Allen. Fuck Chineseness: On the Ambiguities of Ethnicity as Culture as Identity, 1996. *Boundary 2* 23, no. 2. Pp. 111–138.
105. Classique d’aujourd’hui. Tan Dun, Guo Wenjing, Xu Shuya : trois compositeurs chinois contemporains. Classique d’aujourd’hui (blog d’actualité de la musique classique et contemporaine). Available at: <https://brunoserrou.blogspot.com/2018/07/tan-dun-guo-wenjing-xu-shuya-trois.html> (accessed: 08.01.2024).
106. Corbett John. Experimental Oriental: New Music and Other Others. *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley, CA: University of California Press, 2000. Pp. 163–86.
107. Deng Qian & Chiat Loo. The Reveal of Chinese Musical Technique “Run Qiang” in Bright Sheng’s Piano Works “My Song” and “My Other Song”. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. 2024. Pp. 249–268.
108. Die Rolle der traditionellen chinesischen Musik in der chinesischen Kultur. Interview mit Gong Nili in Guiyang, VR China. Gerda Henkel Stiftung (L.I.S.A. Wissenschaftsportal). Available at: https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/die_rolle_der_traditionellen_chinesischen_musik_in_der_chinesischen_kultur?nav_id=4548 (accessed: 24.12.2025).
109. Du Yun. Who Owns Asian Culture? Not Me. *On Curating*, no. 44 (January 2020). Available at: <https://www.on-curating.org/issue-44-reader/dreams-of-equal-division-of-toxicity-793.html> (accessed: 24.04.2020).

110. Everet Y. U., Lau F. *Locating East Asia in Western Art Music*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004. 349 p.
111. Fang T. *Yin Yang: A New Perspective on Culture*. *Management and Organization Review*. 2012. No.8. Pp. 25–50.
112. Germano W. *Opera as News: Nixon in China and the Contemporary Operatic Subject*. *University of Toronto quarterly*. Vol. 81. 2012. №4. Pp. 58–66.
113. Globokar Vinko. *The Problem of Instrumental and Musical Theatre*. *Musicological Annual*, 1968. 4(1). Pp. 132–137.
114. Green Edward. *China and the West – The Birth of a New Music*. *Contemporary Music Review*. 2007. 26/5–6. Pp. 493–499.
115. Green Edward. *Editor’s Introduction China and the West—The Birth of a New Music*. *Contemporary Music Review*. Vol. 26, Nos. 5/6, October/December 2007. Pp. 493–499.
116. Hanqing Zhou. *Lei Liang’s Compositional Philosophy and My Windows*. Doctor of Musical Arts / University of Houston, 2017. 48 p.
117. Heile B. "Transcending Quotation": Cross-cultural musical representation in Mauricio Kagel’s *Die Stücke der Windrose für Salonorchester*. *Music Analysis*, 2004. 23(1). Pp. 57–85.
118. Heile Bjorn *Migration, the dodecaphonic diaspora and the transnational network of musical modernism: the varied career of Hans-Joachim Koellreutter*. *Twentieth-Century Music*, 2025. 22 (3). Pp. 1–40.
119. Heile Bjorn. *A theatre of sound and movement. Experimental music theatre and theories of embodied cognition*. *European Drama and Performance Studies*, 2020. 15(2). Pp. 217–237.
120. Heile Björn. Iddon Martin. *Introduction: Theory and Practice of Somatic Music*. *Tempo*, 2024. Vol. 78, no. 310. Pp. 5–12.
121. Heile Björn. *The Music of Mauricio Kagel*. Farnham: Ashgate/Routledge, 2006. 224 p.

122. Henderson J.B. *The Development and Decline of Chinese Cosmology. Neo-Confucian Studies*, Columbia University Press, 2011. 294 p.
123. Hepokoski J. *The Second Cycle of Tone Poems. The Cambridge Companion to Richard Strauss*. Ed. Charles Youmans. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. Pp. 78–104.
124. Ho Alex. *Mind the Gap: Navigating Transnational Identity in Opera*. British Music Collection, 28 October 2019. Available at: <https://britishmusiccollection.org.uk/article/mind-gapnavigating-transnational-identity-opera> (accessed: 13.04.2024).
125. Ho Alex. *Reflecting and Reimagining Transnational Chinese Identity through Composition : DMus in Composition*. London: Royal College of Music, 2024. 156 p.
126. How I create... with composer Huang Ruo. *Southbank Centre*. 2025. Available at: <https://www.southbankcentre.co.uk/magazine/how-i-create-with-composer-huang-ruo> (accessed: 04.01.2026).
127. Huang Q. 沒有「中國音樂」這回事 [There Is No Such Thing as “Chinese Music”]. In: *聽賞中國音樂 [Listening to and Appreciating Chinese Music]*. Ed. by Q. Huang. The Chinese University of Hong Kong Press, 2017, pp. 1–10.
128. Huang Ruo: *Creating Four Dimensional Experiences*. Available at: <https://newmusicusa.org/nmbx/huang-ruo-creating-four-dimensional-experiences/> (accessed: 04.01.2026).
129. Huang Ruo: *Interview about his new portrait album*. URL: <https://www.ricordi.com/de-DE/News/2020/07/Huang-Ruo-Into-the-Vast-World.aspx> (Дата звернення: 02.04.2024)
130. Huang Ruo. *An American Soldier. Full Score*. 2024. Ricordi Publisher.
131. Huang Ruo. *Folk Songs for Orchestra. Full score*. London : G.Ricordi & Co, 2012. 60 p.
132. Huang Ruo. *Interview about His New Portrait Album Into the Vast World*. Ricordi, 2020. Available at: <https://www.ricordi.com/de->

[DE/News/2020/07/Huang-Ruo-Into-the-Vast-World.aspx](https://www.arts.gov/stories/blog/2020/our-music-cannot-escape-our-lives-art-talkcomposer-huang-ruo)

(accessed:

04.01.2026).

133. Huang Ruo. Our Music Cannot Escape Our Lives: An Art Talk with Composer Huang Ruo', interview by Ann Meier Baker, National Endowment for the Arts, 2020. Available at: <https://www.arts.gov/stories/blog/2020/our-music-cannot-escape-our-lives-art-talkcomposer-huang-ruo> (accessed: 04.01.2025).
134. Hübner Falk. Chapter Two: Between Music and Theatre. Shifting Identities: The Musician as Theatrical Performer. PhD dissertation. Leiden University, Leiden, 2013. Pp. 52–66.
135. Hung E. Tan Dun Through the Lens of Western Media (Part I). *Notes* 67, 2011. No. 3. Pp. 601– 618.
136. Ji L. J., Nisbett R. E. & Su Y. Culture, change, and prediction. *Psychological Science*, 2001. 12(6) Pp. 450–456.
137. Ji Yuting. A Discussion of Shiguang Cui's Piano Concerto No. 2, Focusing on a Stylistic Analysis and Traditional Chinese Musical Elements. DMA, University of Southern Mississippi, 2016. 96 p.
138. Jiaxue Hongzi. Investigating Chinese American Ethnic/Cultural Identity Through Music Education. A Thesis of MA in Music. Academy of Art University, San Francisco, 2021. 106 p.
139. Kijanowska A. Revolutionizing the sounds of the piano by 'painting images' of nature in Lei Liang's *Garden Eight* (1996/2004) and *My Windows Suite* (1996/2007). *Perspective on Contemporary Musical Practices: from Research to Creation*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2022. Pp. 265–288.
140. Kramer Lawrence. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press, 2002. 344 p.
141. Kregor Jonathan. *Program Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 309 p.
142. Kregor Jonathan. *Program Music. Richard Strauss in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. Pp. 200–208.

143. Lau F. When a Great Nation Emerges: Chinese Music in the World. *China and the West: Music, Representation, and Reception*. University of Michigan Press, 2017. Pp. 265–282.
144. Lau Frederick. Fusion or Fission: The Paradox and Politics of Contemporary Chinese Avant-Garde Music. *Locating East Asia in Western Art Music*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004. Pp. 22–39.
145. Lau Frederick. When a Great Nation Emerges: Chinese Music in the World. *China and the West*. University of Michigan Press, 2017. Pp. 265–283
146. Li P. P. Toward a geocentric framework of trust: An application to organizational trust. *Management and Organization Review*. 2008. 4(3). Pp. 413–439.
147. Liu Ching-Chih. A Critical History of New Music in China. Translation by Caroline Mason. Hong Kong: Chinese University Press, 2010. 911 p.
148. *Locating East Asia in Western Art Music*. Edited by Yayoi Uno Everett and Frederick Lau. 2004. Middletown, CT: Wesleyan University Press. xx, 321 p.
149. Locke Ralph P. On Exoticism, Western Art Music, and the Words We Use. *Archiv Für Musikwissenschaft*. Vol. 69, № 4 (2012). Pp. 318–328.
150. Locke Ralph P. Reflections on Orientalism in Opera (and Musical Theater). *Revista de Musicología*. 1993. 16, № 6. Pp. 3122–3134.
151. Locke, Ralph P. A Broader View of Musical Exoticism. *The Journal of Musicology*, 2007. 24, no. 4. Pp 477–521.
152. Mackerras C. P. Chinese and Western drama traditions: A comparative perspective. *Selected Essays by Contributors to the Research Seminar Series of the Institute of Comparative Cultural Studies at the University of Nottingham Ningbo, China, 2005-2007*. Nottingham, England: Critical, Cultural and Communications Press, 2009. Pp. 21–34.
153. Melvin Sheila, and Jindong Cai. *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*. New York: Algora, 2004. 262 p.

154. Mengqian Lin. Chou Wen-Chung's piano music: a study in "re-merger" aesthetics. A doctoral essay. Coral Gables, Florida, 2021. 115 p.
155. Ming Yue. My Musical Language: The Formation and Development of My Evolutionary Transcultural Creative Approach. Doctor of Philosophy dissertation. New York, 2021. 540 p.
156. Moraru Christian. Cosmodernism: American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary. University of Michigan Press, 2010. 440 p.
157. My first opera: Huang Ruo. Available at: https://www.operaamerica.org/r/people/8760/my-first-opera-huang-ruo?fbclid=IwAR1PY9wEqGn6WJ1TIQqSOsZZ88cqCUI-D61biHIBLnT4qS-P_Jnc5SspTk (accessed: 05.01.2026).
158. Nan Zhang. Neo-orientalism in the operas of Tan Dun. Dissertation on the degree of Master of Arts. Dalhousie University Halifax, Nova Scotia, 2015. 93 p.
159. Nathanel A. Contesting and Appropriating Chineseness in Sinophone Music. *China Perspectives* [Online], 2020-2 | 2020. Available at: <https://doi.org/10.4000/chinaperspectives> (accessed: 24.11.2025).
160. Nathanel A. Editorial – Including Music in the Sinophone, Provincializing Chinese Music. *China Perspectives*. 2019. № 3 (118). Pp. 3–6.
161. Neda Nikolić. Instrumental Theater in the Works of Mauricio Kagel, Georges Aperghis and Heiner Goebbels. *Facta Universitatis*. Series: Visual Arts and Music, 2020. Vol. 6, no. 1, Pp. 33–48.
162. Ngan Nei Chan. Exploring Chinese Folk Musical Elements in Three Piano Works by Tan Dun, Bright Sheng, and Chen Yi. Doctor of Musical Arts dissertation. The University of Georgia, 2022. 116 p.
163. Ning Wang. Orientalism versus Occidentalism? *New Literary History*, 1997. 28/1. Pp. 57–67.
164. Oltuski Ilona. Huang Ruo: Multi-Dimensional Composing Between East and West. SeattlePI. Available at:

- <https://www.seattlepi.com/lifestyle/blogcritics/article/Huang-Ruo-Multi-Dimensional-Composing-Between-891121.php> (accessed: 04.01.2026).
165. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. Emotive-Axiological Approach in Musicology and Modern Theory of Opera Experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, issue 2, Special Issue 35. Pp. 37–39.
166. Oteri Frank. Huang Ruo: Creating Four Dimensional Experiences. *New Music USA*, 18 January 2022. Available at: <https://newmusicusa.org/nmbx/huang-ruo-creating-four-dimensionalexperiences/> (26.02.2024).
167. Pac Nyc. An American Soldier (May 12—19, 2024). Available at: <https://pacnyc.org/whats-on/an-american-soldier> (accessed: 24.03.2025).
168. Paget C. M. *Butterfly* review – Huang Ruo’s cross-cultural opera gets an enthralling UK premiere.” *The Guardian* (review). 2024. Available at: <https://www.theguardian.com/music/2024/oct/27/m-butterfly-review-huang-ruo-opera-barbican-bbcs-london> (accessed: 04.02.2025).
169. Parker D. C. Exoticism in Music in Retrospect. *Musical Quarterly*. Available at: <https://www.semanticscholar.org/paper/EXOTICISM-IN-MUSIC-IN-RETROSPECT-Parker/c9ac0d2ba8459161ed58efbe8d7ce9a662c32109> (accessed: 04.11.2025).
170. Pescada G. A. D. Episoden, Figuren: The Concept of Musical and Instrumental Theater in the Contemporary Music Interpretation. *Recent Trends in Arts and Social Studies*. 2023. Vol. 1. Pp. 41–57.
171. Peter Chang, Chou Wen-Chung. *The Life and Work of a Contemporary Chinese-Born American Composer*. Oxford, U.K: The Scarecrow Press, 2006. 264 p.
172. Pitman John. Reviews: Huang Ruo’s *An American Soldier*. 2025. Available at: <https://www.allclassical.org/pitman-reviews-ruo-american-soldier> (accessed: 04.01.2026).

173. Pittenger E. Visible Music: Instrumental Music Theatre Shaping Sight and Sound in Instrumental Music. Thesis. Schulich School of Music, Department of Performance. McGill University, Montréal, QC. 2010. 59 p.
174. Pullinger Mark. The metamorphosis of *M. Butterfly*: Huang Ruo's opera receives UK premiere. *Bachtrack*. 2024. Available at: <https://bachtrack.com/review-m-butterfly-huang-ruo-hwang-stone-kangmin-justin-kim-bbc-symphony-barbican-london-october-2024> (accessed: 05.07.2025).
175. Putiatytska O., Sakalo O., Artemieva V., Shchyrytsia D. The Emergent Properties of the Opera Genre in the Contemporary Musical Context. *Revista Musica Hodie*, 2024. 25 p.
176. Rao Nancy Yunhwa. 2024 Cantonese Opera and Sino-Soundscapes in North America. *Sinophone Studies Across Disciplines: A Reader*. New York: Columbia University Press, 2024. Pp. 89–107.
177. Rao Nancy Yunhwa. Anti-Asian Hate and the Transpacific History of American Music; Or, Why Is “Chinatown, My Chinatown” Still Played? *American Music*, 2022. 40/4. Pp. 547–552.
178. Rao Nancy Yunhwa. Asian Americans in Opera: Historical and Contemporary Perspectives. *Oxford Encyclopedia of Asian American Literature*. 2020. Available at: <https://oxfordre.com/literature/page/asian-american/the-oxford-encyclopedia-of-asian-american-and-pacific-islander-literature-and-culture> (accessed: 14.06.2025).
179. Rao Nancy Yunhwa. Asian-American Music: Chinese-American. In *New Grove Dictionary of American Music*. New York: Oxford University Press, 2013. Vol. 1. Pp. 22–224.
180. Rao Nancy Yunhwa. Calligraphy, Ink, and Literary Pulse in the Manuscript of Chou Wen-chung's *Echoes from the Gorge*. *Exploration in Music*, 2024. 2. Pp. 16–29.
181. Rao Nancy Yunhwa. Chinese Opera Percussion from Model Opera to Tan Dun. *China and the West*. University of Michigan Press, 2017. Pp. 163–186.

182. Rao Nancy Yunhwa. Cultural Boundary and National Border: Recent Works of Tan Dun, Chen Yi, and Bright Sheng. Translated by Myojung Bae. *Contemporary Music in East Asia*. Seoul: Seoul National University Press, 2015. Pp. 283–309.
183. Rao Nancy Yunhwa. Inter-Asia Imaginings: Eternal Pine. *Musical Meaning and Interpretation: Perspectives, Reflections, Critique*. New York: Oxford University Press. 2025. Pp. 238–262.
184. Rao Nancy Yunhwa. Inter-Asia Sensibility: Vocality and Materiality in Tan Dun's *Tea: A Mirror of Soul*. *Contemporary Opera in Flux*. MI.: University of Michigan Press. 2024. Pp. 152–175.
185. Rao Nancy Yunhwa. Inter-Asia Studies and Global History of Music. *Formosan Journal of Music Research*, 2023. 35/2. Pp. 123–132.
186. Rao Nancy Yunhwa. Sonic Imagery of Chen Yi's Bright Moonlight. *Modeling Musical Analysis*. New York: Oxford University Press, 2025. Pp. 203–213.
187. Rao Nancy Yunhwa. The Color of Music Heritage: Chinese America in American Ultra-Modern Music. *Journal of Asian American Studies*, 2009. 12/1: Pp. 83–119.
188. Reports, 4 March 2024. Available at: <https://rockarch.issuelab.org/resource/listening-to-each-other-opportunities-andchallenges-in-music-exchanges-between-the-united-states-and-the-peoples-republic-of-china-in-the-late-twentieth-century.html> (accessed: 12.04.2025).
189. Review of Del Sol String Quartet Concert (4 December 2015). San Francisco Chamber Players. Available at: <https://www.scchamberplayers.org/press/review-of-del-sol-string-quartet/> (accessed: 24.01.2024).
190. Saffle Michael. A Postscript. *Chinese Music in the World*. « University of Michigan Press, 2017. Pp. 283–287.
191. Said Edward W. *Orientalism*. London: Penguin Classics, 2003. 234 p.

192. Shiva Feshareki. Multidimensional thinking: Perspective and Intersection. British Music Collection, 15 July 2020. Available at: <https://britishmusiccollection.org.uk/article/multidimensionalthinking-perspective-and-intersection> (accessed: 23.11.2025).
193. Steiman Harvey. A lurid tale told deftly in *M. Butterfly*, a new opera from Huang Ruo.... *Seen and Heard International (review)*. 2022. Available at: <https://seenandheard-international.com/2022/08/a-lurid-tale-told-deftly-in-m-butterfly-a-new-opera-from-huang-ruo-based-on-david-henry-hwangs-play> (accessed: 04.04.2024).
194. Stephen J. Crossing the Bridge: The Story of the Class of '78 and the Emergence of New Music in China. *World New Music Magazine*, 2018. 28 (January 1, 2018). Pp. 4–15.
195. Thorgersen Cecilia Ferm. Lived Music – Multi-dimensional Musical Experience: Implications for Music Education. *Philosophy Study*, 2013, Vol. 3, No. 12, Pp. 1124–1134.
196. Tunney Jase. Nacci and Kettlewell: The History of Multi-Dimensional Music. Available at: <http://mastersofharmonica.com/multi-dimensional-music/the-history-of-multi-dimensional-music-of-kettlewell-nacci-by-jase-tunney/> (accessed: 04.01.2026).
197. Ugolotti Nicola De Martini. Music-Making and Forced Migrants' Affective Practices of Diasporic Belonging. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 2020. Pp. 1–18.
198. Utz Christian. Neue Musik und Interkulturalität: Von John Cage bis Tan Dun. *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* 51. 2002. Kapitel I. Pp. 1–69.
199. Waleson H. 'An American Soldier'... Reviews: Modern Tragedy...'' Wall Street Journal (review). 2024. Available at: <https://www.wsj.com/arts-culture/theater/an-american-soldier-and-les-fetes-de-thalie-reviews-modern-tragedy-and-baroque-comedy-at-the-opera-b4265a55> (accessed: 06.11.2025).

200. Wang Gungwu. Chineseness. *The Dilemmas of Place and Practice. Sinophone Studies. A Critical Reader*. New York: Columbia University Press. 2013. Pp. 121–144.
201. Wang Serena Yiai. *New Chinese Music in New York City: From Revival to Musical Transnationalism*. Ph.D. diss, City University of New York, 2021. 239 p.
202. Wang Yijin. *A Performance Analysis of Chen Yi's Chinese Ancient Dances for Bb Clarinet and Piano*. DMA Dissertation Thesis. University of California, Los Angeles, 2025. 117 p.
203. Wing-Wah Chan. *Recurrence as Identity in Chen Yi's Music*. Thesis. Master of Philosophy in Music. The Chinese University of Hong Kong, Hong Kong, 2007. 168 p.
204. Winzenburg John. *Spanning the Timbral Divide: Insiders, Outsiders, and Novelty in Chinese-Western Fusion Concertos*. *China and the West*. University of Michigan Press, 2017. Pp. 186–205.
205. Witter-Johnson, Ayanna. *Transnational Identity and Composition*. *British Music Collection*. 1 July 2020. Available at: <https://britishmusiccollection.org.uk/article/transnational-identity-andcomposition> (accessed: 07.10.2023).
206. Wu Ellen. *Asian Americans and the 'Model Minority' Myth*. *Los Angeles Times*. 23 January 2014. Available at: <https://www.latimes.com/opinion/op-ed/la-oe-0123-wu-chua-model-minoritychinese-20140123-story.html> (accessed: 14.11.2023).
207. Zhang X., & Fyr K. *The use of traditional chinese elements in selected saxophone works by Lei Liang*. *Journal of Music Research*, 2021. Vol. 35. Pp. 123–154.
208. Yang Hon-Lun. *Music, China, and the West: A Musical-Theoretical Introduction*. *China and the West: Music, Representation, and Reception*. MI: University of Michigan Press, 2017. Pp. 1–20.

209. Yayoi Uno Everett. *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera*. Bloomington: Indiana University Press, 2015. 264 p.
210. Yu Y. 音色与语言的融合——盛宗亮室内乐创作中的中西交融特征探析 [The fusion of timbre and language: An analysis of the characteristics of Chinese-Western integration in Sheng Zongliang's chamber music]. *音乐研究* [Music Research], 2022. (1). Pp. 132–137.
211. Zbikowsky L. Music, language, and multimodal metaphor. *Multimodal metaphor*. 2009. Pp. 359–381.
212. Zhang Youyou. *Chinese and Chinese American Classical Musicians in the United States*. Thesis of Master of Science in Arts Administration. Faculty of Drexel University. 2020. 80 p.
213. Zheng Su. *Claiming Diaspora: Music, Transnationalism, and Cultural Politics in Asian/Chinese America*. New York: Oxford University Press. 2010. 29 (3). Pp. 386–388.
214. Zheng Su. *Claiming Diaspora: Music, Transnationalism, and Cultural Politics in Asian/Chinese America*. New York, NY: Oxford University Press, 2010. 448 p.
215. Zhou Jinmin. *New Wave music in China*. PhD dissertation. University of Maryland, Baltimore County ProQuest Dissertations Publishing, 1993. 24 p.
216. Zhou Tie. *Interaction with Traditional Chinese music in a Portfolio of Original Compositions*. PhD Thesis. Cardiff University School of Music. 2023. 82 p.
217. 华裔作曲家黄若回母校上海音乐学院 带来了中国民谣 URL : <http://news.cctv.com/2019/10/20/ARTIsJtuy2N6dOt3ORCgZeOH191020.shtml> (accessed: 05.10.2023).
218. 梁茂春. *中国交响音乐博览会*. 人民音乐出版社. 北京. 2010. 883 c.

219. 陳怡文. 中國八○年代新潮音樂：隱微寫作與知音論、引導和創造聽眾. 中國八○年代新潮音樂：隱微寫作與知音論、引導和創造聽眾. Pp. 97–126.
220. 周文中：作曲家之培养与中国音乐之前景. URL : https://mp.weixin.qq.com/s/_5xVJDCEnVx9oa-EEjc0YA (accessed: 15.05.2024).

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у фахових наукових виданнях України

1. Хуан Кайлян. Жанрово-стильові особливості «Народних пісень для оркестру» Хуана Жо. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : Наук. зб.; напрям: Мистецтвознавство. Рівне : РДГУ, 2023. Вип. 46. С. 92–100.

DOI : <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.679>

2. Хуан Кайлян. Інструментальна творчість Хуана Жо та його театр резонансу як принцип самоідентифікації. *Актуальні питання гуманітарних наук* / [ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 80. Том 2. С. 116–121.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/80-2-16>

3. Хуан Кайлян. Концептосфера Інь–Ян у симфонічній творчості Хуана Жо. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : Наук. зб.; напрям: Мистецтвознавство. Рівне : РДГУ, 2024. Вип. 48. С. 216–223.

DOI : <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.774>

4. Хуан Кайлян. Традиції та новаторство в опері-інсталяції «Перерваний рай» Хуан Жо. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2025. Вип. 86. Т. 3. С. 138–143.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-20>

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЙНОЇ РОБОТИ

Участь у конференціях

1. XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних, пандемічних викликів та війни» (Рівне, 17–18 листопада 2022 р.);
2. Міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» (Харків, 17–19 березня 2023 р.);
3. Міжнародна науково-освітня конференція «Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу» (Київ, 8 червня 2023 р.);

4. Всеукраїнський круглий стіл на тему «Український фестивальний рух в умовах війни як один із найвагоміших важелів музично-історичного процесу» (Київ, 3 жовтня 2023 р.);
5. Сьома міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2–4 листопада 2023 р.);
6. XIX Міжнародна науково-практична конференція «Українська і світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни» (Рівне, 16–17 листопада 2023 р.);
7. XIII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року», Київ, 20–21 листопада 2023 р.);
8. Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» (Київ, 7 грудня 2023 р.);
9. Міжнародна конференція наукового проекту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика», Харків, 13–14 лютого 2024 р.);
10. Міжнародна науково-практична конференція «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом» (Київ, 25 квітня 2024 р.);
11. Всеукраїнський круглий стіл «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» (Київ, НАМ України, 26 вересня 2024 р.);
12. Восьма Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ» (Київ, 7–9 листопада 2024 р.);
13. XX Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: освітній і культурно-мистецький вимір» (Рівне, 21–22 листопада 2024 р.);
14. Міжнародна наукова конференція «Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект»; в рамках Третього міжнародного культурно-мистецького фестивалю пам'яті Героя України, Лауреата Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка, академіка, композитора Мирослава Скорика, Київ, 5–7 травня 2025 р.).