

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. Чайковського
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Тан Гао Сіцзя

УДК 78.071.1Лян:780.616.432:78.01(510)(043)

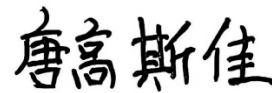
**ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ЛЕЙ ЛЯНА
В КОНТЕКСТІ СИНКРЕТИЗМУ
МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ КОМПОЗИТОРА**

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



Тан Гао Сіцзя

Науковий керівник:

Путятицька Ольга Вікторівна
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Тан Гао Сіцзя. Фортепіанна творчість Лей Ляна в контексті синкретизму музичного мислення композитора – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

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

Сучасна академічна музика дедалі виразніше осмислюється як простір взаємодії культурних досвідів, типів мислення та моделей слухання, де проблема «впливів» поступається питанню внутрішньої організації художнього мислення. У цьому контексті особливої ваги набуває творчість американського композитора китайського походження Лей Ляна (Lei Liang, 梁雷; нар. 1972), для якого музика постає не лише сферою естетичного висловлювання, а й формою інтелектуальної та етичної рефлексії. Його творчий доробок охоплює оперні, оркестрові, камерні, вокальні та фортепіанні жанри, електроакустичну музику; водночас митець провадить активну науково-просвітницьку діяльність, що разом з композиторською практикою утворює єдине поле «музики й мислення» як взаємопов'язаних модусів творчості.

Єдність художнього, інтелектуального й етичного вимірів, як ключовий маркер композиторського мислення Лей Ляна, зумовлює доцільність розглядати його крізь призму поняття синкретизму. У сучасному гуманітарному дискурсі концептуалізація синкретизму виходить поза межі історико-описового терміна, пов'язаного з архаїчними формами культури, і осмислюється як аналітична категорія, що позначає багатовимірну єдність художнього цілого без її спрощення до суми окремих складових. Принциповим у цьому контексті є розмежування синкретизму й синтезу: якщо синтез передбачає інтеграцію вже автономізованих

складових, то синкретизм означає стан внутрішньої співприсутності різних вимірів у межах єдиного процесу, де розрізнення зберігається, але перестає бути визначальним принципом організації цілого.

В перспективі окресленої оптики особливого значення набуває зіставлення західної логіко-концептуальної моделі мислення з китайською образно-процесуальною традицією сянь-мислення, зорієнтованою на перцептивність, несубстанційність та процесуальне переживання цілого. Аналіз фортепіанних творів засвідчує, що кроскультурна парадигма у творчості Лей Ляна не зводиться до схеми «Схід – Захід» і не реалізується як стилістична еkleктика: культурні пласти у його музиці проходять шлях глибокої абстракції, формуючи «сублімований» вимір звучання, у якому «східне» існує не як зовнішній маркер, а як принцип організації часу, тиші, тембру та слухання.

У такому методологічному контексті актуальність цього дослідження зумовлена кількома чинниками. По-перше, Лей Лян є репрезентативною постаттю нової генерації композиторів доби глобалізації, чия творчість пов'язана з глибинним переосмисленням китайської інтелектуально-естетичної традиції та західної університетської культури. По-друге, його музика виявляє особливий тип художньої цілісності, що не зводиться до стилістичних, жанрових чи композиційних ознак, оскільки її ключові процеси розгортаються на рівні музичного мислення, де взаємодіють культурна пам'ять, філософія світосприйняття, етична позиція та звукова організація. По-третє, попри активний інтерес до творчості Лей Ляна в англomовному й китайськомовному дискурсі, її дослідження має переважно фрагментарний характер і зосереджується на окремих творах або концептуальних аспектах музики композитора. Фортепіанна творчість Лей Ляна, залишаючись важливою складовою його художнього доробку, досі не була предметом системного аналізу як цілісного простору синкретичного

музичного мислення. Зазначене зумовлює потребу введення постаті Лей Ляна та пов'язаного кола проблем у вітчизняний науковий обіг.

Об'єкт дослідження – фортепіанна творчість Лей Ляна.

Предмет дослідження – синкретизм музичного мислення Лей Ляна.

Мета дослідження: виявити та осмислити синкретизм музичного мислення Лей Ляна на матеріалі його фортепіанної творчості як цілісного художнього феномена, сформованого на перетині китайської образно-філософської традиції та західних логіко-концептуальних моделей композиторського мислення.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в українському музикознавстві вперше введено до українського наукового дискурсу постать Лей Ляна – одного з провідних композиторів сучасності; комплексно досліджено фортепіанну творчість Лей Ляна періоду 1999–2017 рр.; обґрунтовано застосування поняття синкретизму як аналітичної категорії музичного мислення, що дозволяє осмислювати композиторську свідомість як форму внутрішньої єдності різних типів мислення; виявлено специфіку синкретизму музичного мислення Лей Ляна, що формується у взаємодії китайської образно-філософської традиції сян-мислення та західних логіко-концептуальних моделей, без редукції однієї традиції до іншої; систематизовано та проінтерпретовано ключові концепти композиторського мислення Лей Ляна (однотонова поліфонія, дихання, тіні, трансформація) як органічні складові його музичного висловлювання; показано, що фортепіанна творчість Лей Ляна є невід'ємною частиною цілісного художнього простору його мислення, у якому синкретизм реалізується через інтеграцію різних способів слухання, звукової організації та культурної пам'яті.

Розділ 1 «**Феномен синкретизму в сучасній мистецькій парадигмі**» формує теоретико-методологічне підґрунтя дослідження й окреслює поняття синкретизму як ключову категорію аналізу музичного мислення

Лей Ляна. Аналіз українського гуманітарного корпусу в підрозділі 1.1 засвідчує, що синкретизм осмислюється переважно як внутрішній принцип формування смислової та структурної цілісності художнього цілого через поетику й образність (О. Єременко), міжмистецькі взаємодії (Н. Дмитренко), культуротворчі та психорелігійні виміри (Т. Чумаченко), а також як стиль мислення, що поєднує пізнавальні й ціннісні орієнтири (А. Архангельська). Водночас у музикознавчому сегменті вітчизняного дискурсу спеціально розроблені студії синкретизму залишаються поодинокими, що зумовлює звернення до «внутрішньомузичних» методологічних опор, зокрема уявлення про мистецтво як цілісно-чуттєвий спосіб пізнання (С. Шип) та концепт інтегративності композиторських технік (О. Жарков). У західному гуманітарному дискурсі ХХ століття, сформованому в контексті колоніального й постколоніального досвіду, поняття синкретизму оформлюється як окрема аналітична перспектива, спрямована на осмислення кроскультурної взаємодії та процесів формування міжкультурної ідентичності (Е. Parsons, М. Herskovits). Застосування цієї оптики до музичного матеріалу (R. Waterman, А. Merriam), а також її поєднання з «антропологією досвіду» й герменевтичною традицією (Е. Bruner, W. Dilthey) дозволяє розглядати культурний синкретизм як альтернативний шлях формування творчої свідомості в умовах міжкультурної взаємодії (Р. Chang). У підрозділі 1.2 синкретизм розглядається в площині кроскультурних процесів і типів мислення. Зіставлення західної логіко-концептуальної моделі з китайською образно-процесуальною традицією сянь-мислення (*Дао, Тайцзи, Ці, сін-сін*; практики *гуань* і *сянь*) дозволяє показати, що різниця між цими підходами визначає не лише філософські концепції, а й моделі творчості та уявлення про цілісність художнього висловлювання. На прикладі музичної практики ХХ століття, зокрема творчості Чжоу Веньчуна – одного з перших композиторів, які продемонстрували можливість неосинкретичного

мислення як внутрішньої сумісності різних традицій, а не їх зовнішнього поєднання, – простежується формування кроскультурної композиторської свідомості, в якій співіснування різних типів мислення стає внутрішньою умовою художнього цілого. Саме в цій перспективі у роботі розглядається творчість Лей Ляна як подальший етап розвитку неосинкретичного мислення в умовах глобального культурного простору.

Розділ 2 «Філософія та художній світ Лей Ляна на перетині двох культур» присвячений осмисленню життєтворчості композитора як цілісного поля взаємодії культурного досвіду, етичної позиції та художнього мислення. У підрозділі 2.1 простежено формування творчої особистості Лей Ляна в контексті багатовимірного культурного й історичного досвіду: родинного середовища, вкоріненого в китайській інтелектуальній традиції та західній університетській культурі; раннього залучення до гуманітарної думки; пережитого досвіду Культурної революції та подій 1989 року; еміграції й навчання в американському академічному середовищі. Показано, що в цих координатах музика з самого початку постає для композитора не як автономна естетична сфера, а як спосіб осмислення історичного часу, пам'яті й людської відповідальності. Особливу увагу приділено неінституційним формам інтелектуального становлення Лей Ляна, зокрема його багаторічному перебуванню в домі Рулан Чжао Піан – однієї з ключових постатей американської етномузикології та синології другої половини XX століття. Занурення в традицію гуціня, робота з давніми східними текстами, спілкування з представниками китайської інтелектуальної діаспори формують тип мислення, у якому слухання стає базовою пізнавальною дією, а культура формою буття, а не об'єктом репрезентації. У підсумку життєтворчість Лей Ляна осмислюється як нероздільна єдність життєвого досвіду, етичної позиції та художнього мислення, що створює підґрунтя для його філософії творчості. У підрозділі 2.2 розкрито філософські та етичні засади

композиторського мислення Лей Ляна й систематизовано ключові авторські концепти – однотонова поліфонія, тіні, дихання та трансформація. Доведено, що ці поняття не утворюють замкненої методологічної системи, проте окреслюють внутрішню логіку мислення, в межах якої звук, час і форма осмислюються як процеси, відкриті до постійної зміни. Показано, що соціальна, етична й екологічна спрямованість творчості Лей Ляна не має ілюстративного характеру: музика виступає формою залученого мислення, здатною працювати з травматичним досвідом, колективною пам'яттю та сучасними суспільними викликами. У цьому сенсі композиторська діяльність Лей Ляна постає як художньо-етичне висловлювання, невіддільне від відповідальності митця.

У **Розділі 3** фортепіанна творчість Лей Ляна 1999–2017 років постає як цілісне художнє поле, у якому синкретизм виявляється на рівні слухового досвіду, організації часу та звукової матерії. Показано, що незалежно від жанру й масштабу: від лаконічних за обсягом п'єс для одного чи двох виконавців до масштабного концертного твору, фортепіанна музика Лей Ляна осмислюється не як послідовність стилістично автономних рішень, а як єдиний процес роботи зі звуком, тишею, пам'яттю та тілесною присутністю виконавця. У творах *My Windows* (2007) та *Piano, Piano* (2012) визначальними для аналізу стають процесуальність звучання, відмова від тематично-гармонічної ієрархії, концепти дихання та однотонової поліфонії. Звук тут мислиться не як матеріал розвитку, а як подія, занурена в психофізичний і тембровий контекст; тиша набуває статусу активного формотворчого чинника, а фортепіано сприймається як цілісне акустичне середовище. Міжжанровий і міжкультурний вимір синкретизму Концерту для фортепіано та великого китайського оркестру *Tremors of a Memory Chord* (2011) виявляється через інтеграцію різних способів слухання, тембрового мислення та фактурної організації, у результаті чого фортепіано постає носієм внутрішніх коливань пам'яті, де історичне, особисте й

акустичне співіснують без ієрархії. Аналіз твору доводить, що взаємодія європейської концертної форми з циклічними моделями організації часу та концептом пам'яті як резонансного, а не наративного явища, відбувається без стилістичних цитат чи зовнішніх алюзій. Принципову трансформацію композиторської оптики засвідчує фортепіанний твір *The Moon Is Following Us* (2015), у якому звернення до китайської народної пісні та традиційного звуковидобування на клавішах поєднується з внутрішньо асимільованими спектральними й сонорними принципами. Мелодія осмислюється як ландшафт, а форма – як послідовність змін слухової перспективи. У цьому ж контексті розглянуто твори для двох виконавців *Against Piano* (1999) та *Will You Come to My Dream?* (2017), які окреслюють хронологічні межі досліджуваного корпусу творів та виявляють сталість авторських естетичних настанов. У цих п'єсах фортепіано постає як спільний простір дії й слухання, де звук народжується з поєднання фізичного жесту виконавців, резонансу та тиші.

У Висновках підведено підсумки дослідження й окреслено подальші наукові перспективи. Показано, що поняття синкретизму в сучасному гуманітарному дискурсі XX–XXI століть виходить за межі історико-описового терміну й набуває статусу аналітичної категорії для дослідження музичного мислення в умовах кроскультурної взаємодії. У цьому контексті окреслено співвідношення китайської образно-процесуальної традиції сяньмислення та західної логіко-концептуальної моделі як різних, але внутрішньо сумісних модусів організації художнього досвіду. Доведено, що композиторське мислення Лей Ляна формується на перетині життєтворчих, культурних та етичних чинників і постає як цілісна філософія творчості, де музика осмислюється як форма відповідального слухання світу. Систематизація ключових авторських концептів (однотонова поліфонія, тіні, дихання, трансформація) засвідчує їхню роль не як методологічної системи, а як параметрів внутрішньої логіки мислення, що визначає

характер його поетики. Підсумовано, що фортепіанна творчість Лей Ляна 1999–2017 років є цілісним художнім простором реалізації синкретизму музичного мислення на рівні звукової організації, форми, тембру та виконавської взаємодії. Зміна жанрів і технічних підходів у різних творах не порушує внутрішньої єдності авторської ідентичності, а навпаки, щоразу актуалізує її в нових акустичних і смислових конфігураціях.

***Ключові слова:** творчість Лей Ляна, сучасна фортепіанна музика, музичне мислення, музика XXI століття, кроскультура, культурна пам'ять, розширенні техніки гри на фортепіано, сонористика, автентичність, тембр.*

ABSTRACT

Tang Gaosijia. The piano works of Lei Liang in the context of the composer's syncretic musical thinking – Qualification scientific work as a manuscript.

Thesis for the scientific degree of Doctor of Philosophy in the speciality 025 – «Musical Art» (field of knowledge 02 – «Culture and Art»). The P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2026.

Contemporary academic music is increasingly understood as a space of interaction among cultural experiences, modes of thinking, and models of listening, in which the issue of “influences” gives way to questions of the internal organization of artistic thinking. In this context, the work of the American composer of Chinese origin Lei Liang (梁雷, b. 1972) assumes particular significance. For him, music functions not only as a sphere of aesthetic expression but also as a form of intellectual and ethical reflection. His creative output encompasses operatic, orchestral, chamber, vocal, and piano genres, as well as electroacoustic music; at the same time, the composer engages in active scholarly and educational work which, together with his compositional practice, forms a unified field of “music and thinking” as interconnected modes of creative activity.

The unity of artistic, intellectual, and ethical dimensions as a defining feature of Lei Liang’s compositional thinking makes it methodologically appropriate to examine his work through the prism of syncretism. In contemporary humanities discourse, the conceptualization of syncretism extends beyond its earlier use as a historical-descriptive term associated with archaic cultural forms and is understood as an analytical category that designates the multidimensional unity of an artistic whole without reducing it to the sum of its individual components. Of fundamental importance in this context is the distinction between syncretism and synthesis: whereas synthesis presupposes the

integration of already autonomous elements, syncretism denotes a state of internal co-presence of different dimensions within a single process, in which differentiation is preserved but no longer functions as the determining principle of the organization of the whole.

Within this analytical framework, particular significance is attached to the comparison of the Western logical-conceptual model of thinking with the Chinese image-based, process-oriented tradition of *xiang* thinking, oriented toward perceptual experience, non-substantiality, and the processual apprehension of wholeness. Analysis of Lei Liang's piano works demonstrates that the cross-cultural paradigm in his music cannot be reduced to an "East–West" scheme and is not realized as stylistic eclecticism. Instead, cultural layers in his music undergo a process of deep abstraction, forming a "sublimated" dimension of sound in which the "Eastern" element exists not as an external marker but as a principle governing the organization of time, silence, timbre, and listening.

Within this methodological context, the relevance of the present study is determined by several factors. First, Lei Liang represents a new generation of composers in the era of globalization, whose creative work is associated with a profound rethinking of Chinese intellectual-aesthetic tradition and Western university culture. Second, his music reveals a distinctive type of artistic wholeness that cannot be adequately described solely in terms of stylistic, generic, or compositional features, since its key processes unfold at the level of musical thinking, where cultural memory, philosophies of perception, ethical positioning, and sound organization interact. Third, despite sustained interest in Lei Liang's work within English- and Chinese-language discourse, research on his творчість remains largely fragmentary and focuses primarily on individual works or conceptual aspects of his music. Lei Liang's piano oeuvre, while constituting an important component of his artistic output, has not yet been subjected to systematic analysis as a coherent space of syncretic musical thinking. This

circumstance necessitates the introduction of Lei Liang's work and the associated set of problems into Ukrainian musicological scholarship.

The object of research is Lei Liang's piano works.

The subject of research is the syncretism of Lei Liang's musical thinking.

The aim of the study is to identify and comprehend the syncretism of Lei Liang's musical thinking based on his piano works as a holistic artistic phenomenon formed at the intersection of Chinese figurative and philosophical traditions and Western logical and conceptual models of compositional thinking.

The scientific novelty of the study lies in the fact that Ukrainian musicology has introduced Lei Liang, one of the leading composers of our time, into Ukrainian scientific discourse for the first time; comprehensive research has been conducted on Lei Liang's piano works from 1999 to 2017; the application of the concept of syncretism as an analytical category of musical thinking has been substantiated, allowing us to understand the composer's consciousness as a form of internal unity of different types of thinking; the specifics of the syncretism of Lei Liang's musical thinking, which is formed in the interaction of the Chinese figurative-philosophical tradition of Xiang thinking and Western logical-conceptual models, without reducing one tradition to another, have been revealed; the key concepts of Lei Liang's compositional thinking (monophonic polyphony, breathing, shadows, transformation) as organic components of his musical expression; it has been shown that Lei Liang's piano works are an integral part of the holistic artistic space of his thinking, in which syncretism is realized through the integration of different ways of listening, sound organization, and cultural memory.

Chapter 1, "The Phenomenon of Syncretism in the Contemporary Artistic Paradigm," establishes the theoretical and methodological foundation of the study and defines syncretism as a key analytical category for the examination of Lei Liang's musical thinking. An analysis of the Ukrainian humanities corpus in subsection 1.1 demonstrates that syncretism is understood

primarily as an internal principle of semantic and structural unity of the artistic whole, manifested through poetics and imagery (O. Yeremenko), inter-artistic interactions (N. Dmytrenko), cultural-creative and psycho-religious dimensions (T. Chumachenko), as well as a style of thinking that integrates cognitive and value-based orientations (A. Arkhanhelska). At the same time, within the musicological segment of the national discourse, specialized studies devoted specifically to syncretism remain scarce, which necessitates recourse to “intra-musical” methodological frameworks, including the conception of art as an integrally sensuous mode of cognition (S. Shyp) and the notion of the integrative character of compositional techniques (O. Zharkov).

In Western humanities discourse of the twentieth century, shaped by colonial and postcolonial experience, syncretism emerges as a distinct analytical perspective aimed at understanding cross-cultural interaction and the processes of forming intercultural identity (E. Parsons, M. Herskovits). The application of this perspective to musical material (R. Waterman, A. Merriam), together with its integration with the “anthropology of experience” and the hermeneutic tradition (E. Bruner, W. Dilthey), makes it possible to view cultural syncretism as an alternative pathway for the formation of creative consciousness under conditions of intercultural interaction (P. Chang).

In subsection 1.2, syncretism is examined within the framework of cross-cultural processes and types of thinking. A comparison between the Western logical-conceptual model and the Chinese image-based, process-oriented tradition of *xiang* thinking (Dao, Taiji, Qi, *xin-xing*; the practices of *guan* and *xiang*) demonstrates that the differences between these approaches determine not only philosophical concepts but also models of creativity and conceptions of artistic wholeness. Through the example of twentieth-century musical practice—particularly the work of Chou Wen-chung, one of the first composers to demonstrate the possibility of neo-syncretic thinking as an internal compatibility of different traditions rather than their external juxtaposition—the study traces the

formation of a cross-cultural compositional consciousness in which the coexistence of different types of thinking becomes an internal condition of the artistic whole. It is from this perspective that the present study examines the work of Lei Liang as a subsequent stage in the development of neo-syncretic thinking within the global cultural space.

Chapter 2, “The Philosophy and Artistic World of Lei Liang at the Intersection of Two Cultures,” is devoted to interpreting the composer’s life and creative path as an integral field of interaction among cultural experience, ethical positioning, and artistic thinking. Subsection 2.1 traces the formation of Lei Liang’s creative personality within the context of a multidimensional cultural and historical experience, including his family environment rooted in both Chinese intellectual tradition and Western university culture; his early engagement with humanistic thought; the lived experience of the Cultural Revolution and the events of 1989; as well as emigration and education within the American academic environment. It is demonstrated that within these coordinates music emerges for the composer from the outset not as an autonomous aesthetic sphere but as a means of reflecting on historical time, memory, and human responsibility.

Particular attention is given to non-institutional forms of Lei Liang’s intellectual formation, notably his many years spent in the household of Rulan Chao Pian, one of the key figures in American ethnomusicology and sinology of the second half of the twentieth century. Immersion in the tradition of the *gugu*, engagement with ancient Eastern texts, and communication with representatives of the Chinese intellectual diaspora shaped a mode of thinking in which listening becomes a fundamental cognitive act and culture is understood as a form of being rather than an object of representation. As a result, Lei Liang’s life and creative activity are interpreted as an indivisible unity of lived experience, ethical stance, and artistic thinking, which provides the foundation for his philosophy of creativity.

Subsection 2.2 reveals the philosophical and ethical foundations of Lei Liang's compositional thinking and systematizes his key authorial concepts—monophonic polyphony, shadows, breath, and transformation. It is demonstrated that these concepts do not constitute a closed methodological system; rather, they delineate an internal logic of thinking within which sound, time, and form are understood as processes open to continual change. It is further shown that the social, ethical, and ecological orientation of Lei Liang's work is not illustrative in nature: music functions as a form of engaged thinking capable of addressing traumatic experience, collective memory, and contemporary societal challenges. In this sense, Lei Liang's compositional activity emerges as an artistic-ethical statement inseparable from the responsibility of the artist.

Chapter 3 examines Lei Liang's piano works from 1999 to 2017 as an integral artistic field in which syncretism manifests itself at the level of listening experience, the organization of time, and sonic material. It is demonstrated that, regardless of genre and scale—from concise works for one or two performers to a large-scale concerto—Lei Liang's piano music is conceived not as a sequence of stylistically autonomous solutions but as a unified process of working with sound, silence, memory, and the performer's bodily presence.

In the works *My Windows* (2007) and *Piano, Piano* (2012), the analysis foregrounds the processual nature of sound, the rejection of thematic-harmonic hierarchy, and the concepts of breath and monophonic polyphony. Here, sound is understood not as material for development but as an event embedded in a psychophysical and timbral context; silence acquires the status of an active formative factor, and the piano is perceived as a coherent acoustic environment.

The intergeneric and intercultural dimension of syncretism in the *Concerto for Piano and Large Chinese Orchestra Tremors of a Memory Chord* (2011) is revealed through the integration of different modes of listening, timbral thinking, and textural organization. As a result, the piano emerges as a carrier of internal resonances of memory, where the historical, the personal, and the acoustic coexist

without hierarchy. Analysis of the work demonstrates that the interaction between the European concerto form and cyclical models of temporal organization, together with the concept of memory as a resonant rather than narrative phenomenon, takes place without stylistic quotation or external allusion.

A fundamental transformation of the composer's artistic perspective is evidenced in the piano work *The Moon Is Following Us* (2015), in which the turn toward a folk song and traditional keyboard sound production is combined with internally assimilated spectral and sonoristic principles. Melody is conceived as a landscape, and form as a sequence of shifts in listening perspective. Within the same context, the study also considers the works for two performers *Against Piano* (1999) and *Will You Come to My Dream?* (2017), which delineate the chronological boundaries of the examined corpus and reveal the consistency of the composer's aesthetic orientations. In these pieces, the piano appears as a shared space of action and listening, where sound emerges from the interplay of the performers' physical gesture, resonance, and silence.

The **Conclusions** summarize the results of the study and outline directions for further scholarly inquiry. It is demonstrated that the concept of syncretism in the contemporary humanities discourse of the twentieth and twenty-first centuries extends beyond its historical-descriptive usage and acquires the status of an analytical category for the study of musical thinking under conditions of cross-cultural interaction. Within this framework, the relationship between the Chinese image-based, process-oriented tradition of *xiang* thinking and the Western logical-conceptual model is defined as that of distinct yet internally compatible modes of organizing artistic experience.

It is argued that Lei Liang's compositional thinking is formed at the intersection of life experience, cultural background, and ethical positioning, and emerges as a coherent philosophy of creativity in which music is understood as a form of responsible listening to the world. The systematization of the composer's key authorial concepts (monophonic polyphony, shadows, breath, and

transformation) demonstrates their function not as a methodological system, but as parameters of an internal logic of thinking that shapes the character of his poetics.

The study concludes that Lei Liang's piano works from 1999 to 2017 constitute an integral artistic space for the realization of syncretic musical thinking at the level of sound organization, form, timbre, and performer interaction. Changes in genre and technical approaches across different works do not disrupt the internal unity of the composer's artistic identity; on the contrary, they continually reactivate it in new acoustic and semantic configurations.

Keywords: *the music of Lei Liang, contemporary piano music, musical thinking, twenty-first-century music, cross-culturality, cultural memory, extended piano techniques, sonoristics, authenticity, timbre*

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у фахових наукових виданнях України:

1. Тан Гао Сіцзя. Творчість Лей Ляна: до питання культурної ідентичності митця. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 83. Том 3. С. 66–71.
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-10>
Ключові слова: Лей Лян, композитори ХХІ ст., культурна ідентичність, сучасна фортепіанна музика.
2. Тан Гао Сіцзя. Соціальна відповідальність мистецтва та «духовні ландшафти» творчості Лей Ляна. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 87. Том 3. С. 67–73.
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/87-3-10>
Ключові слова: Лей Лян, композитори ХХІ ст., сучасна музика, філософія мистецтва, соціальна відповідальність творчості.
3. Тан Гао Сіцзя. Інтерференція культурних кодів у концерті Лей Ляна «Тремтіння акорду пам'яті». *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 92. Том 3. С. 149–154.
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-21>
Ключові слова: Лей Лян, композитори ХХІ ст., «Тремтіння акорду пам'яті», фортепіанний концерт, інтерференція культурних кодів.

ЗМІСТ

ВСТУП	21
РОЗДІЛ 1 ФЕНОМЕН СИНКРЕТИЗМУ В СУЧАСНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ПАРАДИГМІ.....	34
1.1 Синкретизм у сучасному гуманітарному дискурсі: поняттєві, історичні та методологічні виміри	34
1.2. Китайське та західне мислення в кроскультурній композиторській свідомості: феномен нового синкретизму	51
Висновки до Розділу 1.....	65
РОЗДІЛ 2 ФІЛОСОФІЯ ТА ХУДОЖНІЙ СВІТ ЛЕЙ ЛЯНА НА ПЕРЕТИНІ ДВОХ КУЛЬТУР.....	69
2.1. Життєтворчість Лей Ляна: витоки та формування ціннісних орієнтирів.....	69
2.2. Філософія творчості Лей Ляна та концепти його композиторського мислення.....	89
Висновки до Розділу 2.....	105
РОЗДІЛ 3 ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ СИНКРЕТИЗМУ МИСЛЕННЯ ЛЕЙ ЛЯНА.....	109
3.1. My Windows.....	109
3.2. Tremors of a Memory Chord.....	121
3.3. Piano, Piano	142
3.4 The Moon is Following Us.....	158
3.5 Фортепіанні дуети Against Piano та Will you come to my dream?.....	174
Висновки до Розділу 3.....	183
ВИСНОВКИ.....	186

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	196
ДОДАТКИ.....	214
ДОДАТОК А.....	214
ДОДАТОК Б.....	231

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Американський композитор китайського походження Лей Лян (Lei Liang, 梁雷; нар. 1972) належить до кола провідних митців сучасної академічної музики, чия діяльність набула широкого міжнародного визнання. Його біографія пов'язана з ключовими інституціями та подіями музичного життя США і світу. Творчий доробок митця охоплює оперні, оркестрові, камерні, вокальні та фортепіанні жанри, а також електроакустичну музику. Численні твори Лей Ляна регулярно звучать на провідних концертних майданчиках. Робота в тісній взаємодії з виконавцями, щирість і відкритість у спілкуванні сприяли формуванню тривалих професійних і дружніх зв'язків із музикантами з різних країн світу. До кола його ключових творчих партнерів належать також колеги з Каліфорнійського університету в Сан-Дієго, зокрема піаніст Алек Каріс (*Aleck Karis*), сопрано Сюзан Наруккі (*Susan Narucki*), ударник і диригент Стівен Шик (*Steven Schick*), а також контрабасист Марк Дрессер (*Mark Dresser*) [130, с. 427].

Вражаюче органічністю й глибиною поєднання в його музиці візуального мистецтва, філософії, давніх пластів східних культурних традицій, модерних звукових ландшафтів та найсучасніших комп'ютерних технологій було відзначене найпрестижнішими нагородами, серед яких премія Джорджа Артура Найта від Гарвардського університету (2006), премія Аарона Копленда (2008), стипендія Фонду Гуггенхайма (2009), Римська премія (2011), фіналістський статус Пулітцерівської премії (за концерт для саксофона з оркестром «Xiaoxiang», 2015) та премія Гравемейера (*Grawemeyer Award for Music Composition*, 2021) за концерт «Тисяча гір, мільйон струмків».

Характерною рисою діяльності Лей Ляна є поєднання композиторської роботи з інтенсивною науково-просвітницькою

діяльністю. Він є автором понад п'ятдесяти наукових і публіцистичних статей, опублікованих у провідних фахових виданнях США та Китаю, зокрема *Contemporary Music Review*, 人民音乐 (*People's Music*), 音乐艺术 (*Music Art*), 音乐生活 (*Music Life*). Тематичне коло цих публікацій охоплює проблеми міжкультурної музичної взаємодії, естетику сучасної композиції, питання збереження музичної спадщини та відповідальності митця в умовах глобалізованого світу. Важливо, що ці тексти не існують відокремлено від композиторської практики, а становлять органічну частину єдиного мисленнєвого процесу, у якому музика й рефлексія взаємно доповнюють і прояснюють одна одну.

Водночас науково-просвітницька діяльність Лей Ляна виходить за межі суто академічного середовища. Він активно бере участь у публічних дискусіях, лекціях та інтерв'ю для широкої аудиторії, зокрема на платформах *WQXR-FM* та *New York Philharmonic*, де послідовно порушує питання культурної ідентичності, ролі композитора в сучасному суспільстві, а також проблеми взаємозв'язку мистецтва й природного середовища. Така відкритість до діалогу й прагнення мислити музику як частину ширшого гуманітарного простору формують образ композитора як інтелектуала нового типу – митця, для якого художній акт є водночас актом мислення й відповідальності. За словами відомої японо-американської музикознавиці Яйюї Уно Еверетт: «Як композитор, науковець і активний захисник культурних традицій, Лян Лей є гуманістом, який відкриває широкі художні горизонти для ХХІ століття» [111, с. 409].

У своїх численних статтях і критичних роботах Лей Лян послідовно формулює власне розуміння завдань і мети мистецтва. Музика для нього – це насамперед безмежний комунікативний простір, у якому композитор здатен передавати філософський досвід, життєву мудрість і те, що він сам означає як «давно загублений конфуціанський гуманістичний дух та

свідомість активної участі» [147, с. 23]. Ця позиція не є абстрактною декларацією, а безпосередньо пов'язана з його баченням ролі композитора як мислителя, що усвідомлює історичну зумовленість власного часу й водночас здатний критично дистанціюватися від поверхових тенденцій культурної глобалізації.

У передмові до ювілейного видання антології літературної та композиторської творчості видатного композитора Чжоу Веньчжуна (1923-2019), який, за словами Ніколаса Слонимського, був «одним із перших китайських композиторів, які спробували перекласти автентичні східноазійські мелодики та ритми термінами сучасної західної музики» [99, с. 34], Лей Лян практично сформулював концепцію сучасного універсального музиканта-філософа. За словами митця «неможливо створити глибоку музику без глибоких думок. <...> більшість композиторів, яких я особливо поважаю, написали статті, що спонукають до роздумів: Айвз, Копленд, Кейдж і Картер зі Сполучених Штатів; Булез, Штокхаузен, Лігеті та Беріо з Європи; і Тору Такеміцу, Дзьодзі Юаса та Юдзі Такахаші з Японії. Читати їхні статті – це як слухати їхню музику, яка може відкрити нашу мудрість» [147, с. 23]. Лян вважає, що музичні твори повинні мати глибокий сенс і філософську наповненість, а композитор, як взірць для нього, володіти «проникливістю історика перед обличчям поточних тенденцій розвитку китайської і західної культур і недоліків, викликаних комерційною глобалізацією» (там само).

Отже, у такому розумінні музичний твір перестає бути самодостатнім об'єктом естетичного сприйняття й постає як результат складної взаємодії філософських ідей, культурної пам'яті та особистісного досвіду. Саме такий підхід визначає специфіку композиторського мислення Лей Ляна й зумовлює потребу його аналізу не лише в категоріях композиційної техніки чи стилю, а як цілісного художнього феномена.

Творчість Лей Ляна увібрала в себе двоїстість культурних пластів, які формували митця з самого дитинства. Світогляд композитора глибоко вкорінений в усвідомленні власної ідентичності як «людини з Китаю», однак ця ідентичність не набуває форми замкненості чи стилізованої екзотичності. Навпаки, у своїх текстах і висловлюваннях Лей Лян неодноразово підкреслює обережне ставлення до будь-яких жорстких визначень традиції, вбачаючи в них потенційну загрозу для свободи індивідуального мислення й розвитку незалежної особистості.

У цьому контексті постать Лей Ляна постає репрезентативною для нової генерації композиторів доби глобалізації та глибоких соціокультурних зрушень, для яких музика перестає бути автономною художньою системою й набуває значення простору етичної, філософської та культурної рефлексії. Його творчість формується на перетині різних традицій, досвідів і типів мислення, не зводячись ані до схеми «Схід – Захід», ані до стилістичної еkleктики, натомість виявляючи цілісну модель синкретичного музичного мислення, у якій художнє висловлювання, інтелектуальна рефлексія та культурна пам'ять перебувають у постійній взаємодії. Дослідження фортепіанної творчості Лей Ляна в такій перспективі дає змогу осмислити не лише індивідуальний композиторський стиль, а й ширші процеси трансформації сучасного композиторського мислення, що визначають художні практики початку XXI століття. Саме цим зумовлюється актуальність обраної теми, спрямованої на виявлення синкретизму як ключового принципу музичного мислення композитора та як важливого феномена сучасної музичної культури.

Ступінь вивченості теми. Бібліографія, присвячена життєтворчості Лей Ляна, налічує понад 90 джерел, представлених на офіційному сайті композитора¹. У зарубіжному музикознавчому дискурсі творчість Лей Ляна

¹ Більш детальна інформація тут:

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

репрезентована здебільшого через аналітичні статті, авторські есе, інтерв'ю та програмні коментарі, що зосереджуються на окремих творах, тематичних напрямках або концептуальних аспектах його музики – зокрема проблематиці культурної пам'яті, екологічного мислення, просторовості звуку та взаємодії традиції й сучасних композиційних практик. Водночас ці публікації, попри їхню теоретичну насиченість і фактологічну цінність, здебільшого мають фрагментарний характер і не формують цілісного уявлення про внутрішню логіку композиторського мислення митця. Особливо це стосується фортепіанної творчості Лей Ляна, яка, залишаючись важливою складовою його художнього доробку, досі не була предметом системного аналізу як простору синкретичного поєднання різних типів мислення, культурних кодів і принципів звукової організації.

Попри активну присутність Лей Ляна в англомовному та китайськомовному науковому й публіцистичному дискурсі, україномовні публікації, присвячені його творчості, залишаються поодинокими², що засвідчує істотний дисбаланс між рівнем міжнародної наукової уваги до композитора та ступенем його представленості в українському музикознавстві. Це зумовлює потребу в системному введенні постаті композитора та пов'язаних із нею проблем у вітчизняний музикознавчий обіг.

Ключовим питанням у цілісному осмисленні творчості та філософії Лей Ляна залишається феномен його культурної ідентичності, що постає не як фіксована належність до певної традиції, а як динамічний процес мислення в умовах міжкультурної взаємодії. Саме ця обставина, чітко артикульована у численних авторських текстах і інтерв'ю композитора, а також в дослідницьких публікаціях, зумовлює необхідність комплексного

² Станом на сьогодні в україномовному науковому дискурсі, окрім публікацій авторки цього дослідження, наявна лише одна праця, присвячена аналізу творчості Лей Ляна, у якій порушується питання формування його світоглядно-філософських засад [74].

підходу до аналізу його музики, зокрема фортепіанної творчості, як цілісного художнього феномена, в якому синкретизм постає визначальним принципом організації композиторського мислення.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами. Дисертацію виконано на кафедрі історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського згідно з темою №26 «Музичне мислення: сучасні аспекти дослідження» перспективно-тематичного плану науково-дослідницької діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського на 2026–2030 рр. Тему дисертації в остаточному формулюванні затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ імені П. І. Чайковського (протокол № 9 від 07.01.2026 р., наказ 2–А).

Мета дослідження: виявити та осмислити синкретизм музичного мислення Лей Ляна на матеріалі його фортепіанної творчості як цілісного художнього феномена, сформованого на перетині китайської образно-філософської традиції та західних логіко-концептуальних моделей композиторського мислення.

Для реалізації поставленої мети у роботі передбачено виконання таких завдань:

1. Проаналізувати еволюцію поняття синкретизму в гуманітарному дискурсі XX–XXI століть та обґрунтувати його застосування як аналітичної категорії в сучасному музикознавстві.
2. Виявити специфіку співвідношення китайського сянь-мислення та західної логіко-концептуальної моделі у контексті сучасних кроскультурних композиторських практик.
3. Окреслити життєтворчі, культурні та етичні чинники формування композиторського мислення Лей Ляна, розглянувши їх як підґрунтя його філософії творчості.

4. Систематизувати ключові концепти композиторського мислення Лей Ляна (однотонова поліфонія, тіні, дихання, трансформація) та визначити їх роль у формуванні авторської поетики.
5. Проаналізувати фортепіанні твори Лей Ляна 1999–2017 років як простір реалізації синкретизму музичного мислення на рівні звукової організації, форми, тембру та виконавської взаємодії.
6. Обґрунтувати цілісність творчості Лей Ляна як процесу формування авторської ідентичності, в якій зміна жанрів і технік не порушує внутрішньої логіки мислення.

Об’єкт дослідження – фортепіанна творчість Лей Ляна.

Предмет дослідження – синкретизм музичного мислення Лей Ляна.

Аналітичний матеріал дослідження складають нотний матеріал фортепіанних творів Лей Ляна, а саме: фортепіанна сюїта *My Windows* (1999–2007), концерт для фортепіано та великого китайського оркестру *Tremors of a Memory Chord* (2011), п’єса *Piano, Piano* (2012), п’єса *The moon is following us* (2015), фортепіанні дуети *Against Piano* (1999) та *Will you come to my dream?* (2017). До аналітичного корпусу також залучено аудіо- та відеозаписи виконавських інтерпретацій зазначених творів. Додатковим джерелом матеріалу стали відеозаписи інтерв’ю та публічних розмов з композитором, а також програми й передачі, присвячені його творчості.

Методологія дослідження. Методологія дослідження ґрунтується на комплексному міждисциплінарному підході, що поєднує музикознавчі, філософсько-культурологічні та аналітичні методи й спрямований на осмислення синкретизму музичного мислення як цілісного феномена композиторської свідомості. Такий підхід зумовлений специфікою об’єкта дослідження, який не зводиться ані до стилістичного аналізу окремих творів, ані до опису міжкультурних впливів, а потребує розгляду музики як процесу мислення, вкоріненого у філософських, культурних і життєтворчих координатах.

Теоретико-методологічну основу дослідження становить *історико-теоретичний метод*, застосований для аналізу еволюції поняття синкретизму в гуманітарному дискурсі XX–XXI століть та для розмежування синкретизму і синтезу як принципово різних способів організації художнього цілого. У межах цього підходу синкретизм розглядається не як результат поєднання автономних елементів, а як форма внутрішньої єдності, що дозволяє осмислювати складні художні явища без редукації їх багатовимірності. Важливу роль у роботі відіграє *філософсько-культурологічний метод*, спрямований на зіставлення західної логіко-концептуальної моделі мислення з китайською образно-процесуальною традицією сян-мислення. Аналіз ключових понять китайської філософії (*Дао, Тайцзи, Ці, сін-сін*), а також принципів спостереження й образного пізнання (*гуань, сян*) дозволяє розкрити альтернативні способи організації досвіду, що безпосередньо впливають на моделі композиторського мислення та формування музичної мови в умовах кроскультурної взаємодії. Для осмислення творчої особистості Лей Ляна застосовано *біографічний та герменевтичний підходи*, які дають змогу розглядати життєвий досвід, етичну позицію та художнє мислення композитора як взаємопов'язані складники єдиного життєтворчого ландшафту. У цьому контексті музика інтерпретується не лише як естетичний результат, а як форма відповідального мислення, спосіб осмислення історичної пам'яті, травматичного досвіду та соціальної реальності. Ключовим для аналітичної частини роботи є *музично-аналітичний метод*, спрямований на дослідження фортепіанних творів композитора з урахуванням звукової організації, формоутворення, тембрової складової, ролі тиші та специфіки виконавської взаємодії. Аналіз здійснюється з позицій процесуального мислення, де музичний матеріал розглядається як подія, а не як об'єкт тематичного розвитку. Це дозволяє виявити особливості однотонової поліфонії, концепту дихання, трансформації звуку та змінності функцій музичних

параметрів. З метою виявлення внутрішньої логіки авторського мислення використано *компаративний підхід*, який застосовується для аналізу різних способів організації часу, простору й акустичного досвіду в межах фортепіанної творчості Лей Ляна. Такий підхід дає змогу простежити, як зміна жанрів, технічних засобів і виконавських форматів не руйнує авторської ідентичності, а актуалізує її в нових акустичних площинах. Таким чином, поєднання історико-теоретичних, філософсько-культурологічних, герменевтичних та музично-аналітичних методів забезпечує цілісний підхід до вивчення фортепіанної творчості Лей Ляна як простору реалізації синкретизму музичного мислення, у якому звук постає одночасно як процес, як носій пам'яті та як форма міжкультурного діалогу.

Теоретична база дослідження сформувалася на основі праць вітчизняних і зарубіжних дослідників, серед яких:

– дослідження, присвячені феномену синкретизму як поняттєвій, історико-культурній та методологічній категорії, що використовується для осмислення цілісності художнього явища (А. Арєф'єва [3], А. Архангельська [4], О. Єременко [29–30], Б. Дерепаска [25], Н. Дмитренко [26], Ф. Канак [34], А. Саприкіна [64], В. Скуратовський [66], Дінь Тан Фан [74], Т. Чумаченко [84], Р. Chang [99], N. Grebenuk [120] та ін.);

– праці, спрямовані на осмислення кроскультурних процесів і типів мислення (Д. Андросова [2], Ван Яньсуй [14–15], В. Гамянін [17], Н. Герасимова-Персидська [19–20], Лу Цзе [43], Лю Бінцянь [45–46], Лю Ле [47], Цзюнь Лю [52], Ма Вей [53], Д. Малий [54], Є. Пахомова [58], Н. Рябуха [61], О. Самойленко [63], О. Серова [65], А. Тормахова [73], Хуан Чжулін [76], К. Цзівей [77], М. Черниш [79], А. Черноіваненко [80], E. Bruner [94], B. Burke [96], P. Chang J. [98–100], J. Dahinden [108], W. Dilthey [110], T. Faist [113], N. Foner [117], M. Herskovits [122], A. Hopkins [124], E. Hung [126], S. Melvin, J. Cai [162], A. Merriam [163], E. Parsons [169], A. Roy, A. Ong R. [174], K. K. Shelemay [178–179],

T. D. Taylor [184], S. Y. Wang [186], R. Waterman [189], H.-L. Yang [194], та ін.);

– дослідження сучасної фортепіанної музики та проблем композиторського мислення XX–XXI століть (Т. Афанасенко [5], М. Висоцька, Г. Григорьева [16], О. Жарков [32–33], Цзе Лу [42–44], В. Москаленко [55], І. Пясковський [60], Н. Рябуха [61–62], І. Сухленко [67], Сяо Ін [68], Сяо Сяо [69], Хуан Чжулін [76], Чжао Юе [81], С. Шип [85–86], V. K. Agawu [88], R. Bunger [95], N. Cook [105], J. J. Nattiez [167], K. K. Shelemay [179], Sound & Score [182], L. P. F. Vaes [185] та ін.);

– джерела, безпосередньо пов'язані з життєтворчістю та філософією Лей Ляна, що включають авторські тексти композитора, наукові публікації, аналітичні розвідки, інтерв'ю, публічні лекції та матеріали медіа-простору (серед них – різноманітні тексти та інтерв'ю Лей Ляна [136; 138–148; 151–152; 155; 158–159], роботи Хуан Дань [75], Ban Lixia [89–93], Cai Liangyu [97], Chen Hongdu [101], J. Chute [103–104], T. Fischer [116], C. Fonseca-Wollheim [118], Gao Lianlian [119], Hanqing Zhou [121], K. Kaufman [130], R. Kirsinger [131], Xi'an Li [160], Qin Luo [161], D. Molla [164], K. K. Shelemay [178], M. Sheridan [180], J. Tamilio III [183], Wenzheng Xu [192], Jie Yang [195], Wen-chung Chou [102, 203] та ін.)

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в українському музикознавстві вперше:

– введено до українського наукового дискурсу постать Лей Ляна – одного з провідних композиторів сучасності;

– комплексно досліджено фортепіанну творчість Лей Ляна періоду 1999–2017 рр.;

– обґрунтовано застосування поняття синкретизму як аналітичної категорії музичного мислення, що дозволяє осмислювати композиторську свідомість як форму внутрішньої єдності різних типів мислення;

– виявлено специфіку синкретизму музичного мислення Лей Ляна, що формується у взаємодії китайської образно-філософської традиції сянь-мислення та західних логіко-концептуальних моделей, без редукції однієї традиції до іншої;

– систематизовано та проінтерпретовано ключові концепти композиторського мислення Лей Ляна (однотонова поліфонія, дихання, тіні, трансформація) як органічні складові його музичного висловлювання;

– показано, що фортепіанна творчість Лей Ляна є невід’ємною частиною цілісного художнього простору його мислення, у якому синкретизм реалізується через інтеграцію різних способів слухання, звукової організації та культурної пам’яті.

Ці результати розширюють наукове уявлення про сучасні кроскультурні процеси в академічній музиці та відкривають перспективи для подальших досліджень композиторського мислення в умовах міжкультурної взаємодії. У роботі дістали *подальшого розвитку* теоретичні положення синкретизму як аналітичної категорії музичного мислення, уточнено підходи до осмислення взаємодії китайської образно-філософської традиції та західних логіко-концептуальних моделей у сучасній композиторській практиці, а також поглиблено уявлення про фортепіанну творчість Лей Ляна як важливу складову цілісного художнього простору його мислення.

Практичне значення дослідження. Практичне значення дослідження полягає в можливості використання його результатів у науково-дослідній, педагогічній та виконавській практиці. Матеріали й висновки роботи можуть слугувати теоретичною основою для розробки й оновлення навчальних курсів у закладах вищої мистецької освіти, зокрема з історії та теорії сучасної академічної музики, проблем композиторського мислення ХХ–ХХІ століть, а також курсів, присвячених кроскультурним процесам у сучасному музичному мистецтві. Аналітичні розділи, присвячені

фортепіанній творчості Лей Ляна, можуть бути використані у виконавській практиці під час підготовки концертних програм, роботи з сучасним репертуаром, а також при створенні програмних анотацій і коментарів до виконання його творів. Запропонований у дослідженні підхід до аналізу музики як процесу звукового мислення та культурної пам'яті може бути застосований у ширшому колі аналітичних студій, орієнтованих на сучасну композиторську практику. Окремі положення роботи можуть бути використані в подальших музикознавчих дослідженнях, пов'язаних з проблематикою синкретизму, міжкультурної взаємодії та сучасних моделей композиторського мислення, а також у міждисциплінарних гуманітарних студіях, що звертаються до осмислення звуку як форми культурного досвіду.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження висвітлені у трьох наукових публікаціях у фахових наукових виданнях, затверджених ДАК МОН України. Окремі теоретичні та методичні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, а також на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях та круглих столах: Круглий стіл НАМУ «Чи може бути культура токсичною? Екстрема. Ідентичність», Київ, 16 травня 2023 року; Міжнародна науково-освітня конференція «Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу», Київ, 8 червня 2023 року; Всеукраїнський круглий стіл на тему «Український фестивальний рух в умовах війни як один з найвагоміших важелів музично-історичного процесу», Київ, 3 жовтня 2023 року; Круглий стіл «Про стан сучасного виконавського мистецтва», Київ, 27 жовтня 2023 року; VII Міжнародна наукова конференція «Україна. Європа. Світ», Київ, 2–4 листопада 2023 року; V Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», Київ, 15–

16 листопада 2023 року; Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку», Київ, 7 грудня 2023 року; Міжнародна конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика», Харків, 13–14 лютого 2024 року; Міжнародна науково-практична конференція «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом», Київ, 25 квітня 2024 року; Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика», Київ, 26–27 квітня 2024 року; Всеукраїнський круглий стіл «Сучасні тенденції у музичному мистецтві», Київ, 26 вересня 2024 року; VIII міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ», Київ, 7–9 листопада 2024 року; VI Міжнародна наукова конференція НАМ України «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», Київ, 13–14 листопада 2024 року; XXIV Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці», Київ, 28–30 березня 2025 року; Міжнародна наукова конференція «Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект», Київ, 5–7 травня 2025 року; Всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві», Київ, 5 червня 2025 року; VIII міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ», Київ, 7–9 листопада 2025 року.

Структуру роботи складають вступ, три розділи, висновки, перелік використаних джерел налічує 202 позиції, з них 116 іноземними мовами (англійською, французькою, китайською). Обсяг основного тексту роботи – 175 сторінок, загального – 233 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ФЕНОМЕН СИНКРЕТИЗМУ В СУЧАСНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ПАРАДИГМІ

1.1 Синкретизм у сучасному гуманітарному дискурсі: поняттєві, історичні та методологічні виміри.

Упродовж XX–XXI століть поняття синкретизму зазнало суттєвого розширення смислового поля, перетворившись із характеристики окремих історичних або архаїчних культурних форм на одну з ключових категорій гуманітарного знання. Сучасні культурні процеси, позначені глобалізацією, інтенсифікацією міжкультурних контактів та зростанням ролі інтегративних художніх практик, актуалізують синкретизм як інструмент осмислення цілісності складних, багаторівневих явищ. У цьому контексті синкретизм дедалі частіше постає як спосіб організації художнього й мислительного цілого, що не зводиться до механічного поєднання різнорідних елементів.

Особливої ваги поняття синкретизму набуває у дослідженнях сучасної музики, де композиторська свідомість формується в умовах взаємодії різних культурних традицій і естетичних систем. У таких випадках синкретизм виходить за межі міжвидової взаємодії мистецтв і постає як внутрішній принцип художньої організації, пов'язаний із досвідом культурного перетину, самоідентифікації та рефлексії. Саме в цьому методологічному горизонті розглядається фортепіанна творчість Лей Ляна – композитора, чия художня мова формується на перетині західних логіко-конструктивних моделей і китайських філософсько-образних традицій. Для аналізу такого типу авторської позиції поняття синкретизму потребує не лише уточнення, а й історичного та теоретичного осмислення.

Принципове розмежування між синкретизмом і синтезом є вихідним пунктом у формуванні сучасного розуміння цього поняття. На відміну від

синтезу, що передбачає поєднання вже автономізованих і вилучених із первісної єдності складових, синкретизм означає нерозчленовану єдність, у якій різномірні елементи співіснують без втрати своїх первісних якостей [26, с. 3]. Саме ознака неподільності складного цілого становить смислове ядро поняття в різних галузях гуманітарного знання.

Термін *syncretismus* (з грецьк. συνκρητισμός – з'єднання, поєднання; лат. *syncretismus* – поєднання спільнот) має давнє походження. Його перше зафіксоване пояснення, що дійшло до сучасності, пов'язують із Плутархом, який уживав його для означення об'єднання грецьких полісів перед спільною загрозою, наголошуючи на ідеї солідарності та єдності попри внутрішні відмінності [84, с. 98]. Уже на цьому етапі в понятті синкретизму окреслюється важлива риса: поєднання різного на основі спільного смислового ядра.

У новочасній науці синкретизм уперше стає предметом спеціального теоретичного осмислення у праці Джеймса Брауна «Міркування про поезію та музику, їх становлення, сполучність і силу, а також про їх розвиток, поділ та занепад» (1763), де порушується питання початкової єдності мистецтв і подальших процесів їх диференціації [26, с. 10–11]. Саме з цього моменту поняття синкретизму поступово входить до наукового обігу як аналітичний інструмент.

Подальший розвиток концепції синкретизму відбувався в межах етнографічних і антропологічних студій XIX століття, присвячених первісній культурі. У працях Е. Тайлора, Дж. Фрезера, Е. Дюркгейма, К. Леві-Строса синкретизм осмислюється як характеристика архаїчного світогляду, в якому релігійні, міфологічні, художні та соціальні елементи існують у нерозчленованій єдності [26, с. 11]. Цей підхід заклав основу для розуміння синкретизму як первісного способу організації культурного досвіду.

Центральне місце в осмисленні синкретизму мистецтва належить Олександру Веселовському, який увів поняття первісного синкретизму як форми нерозчленованого існування різних видів мистецтва в межах ритуалу, де слово, жест, міміка, рух і музика становлять єдине ціле. Ця концепція суттєво вплинула на подальші дослідження міфології та художнього мислення. Зокрема, проблема міфу як яскравого втілення синкретизму первісної епохи отримала розвиток у працях Е. Мелетинського, М. Еліаде, О. Лосева, де міф розглядається як цілісна форма світосприйняття, що поєднує онтологічні, естетичні та символічні виміри.

У XX столітті поняття синкретизму зазнає подальшої трансформації. У літературознавстві та мистецтвознавстві воно починає набувати термінологічного статусу в дослідженнях, що трактують синкретизм як ознаку певних історичних епох: насамперед перехідних, таких як кінець XIX – початок XX століття та постмодернізм [26, с. 11]. Ці періоди характеризуються відкритістю художніх систем, розмиванням жанрових і стилевих меж, активним змішуванням різних естетичних кодів, у межах яких синкретизм постає як перетворюючий чинник, здатний надати культурній реальності нової цілісності та смислової наповненості.

У сучасному українському гуманітарному дискурсі поняття синкретизму формується на перетині кількох дослідницьких традицій, кожна з яких висвітлює окремі аспекти цього складного феномена. Йдеться не про єдину теорію синкретизму, а про сукупність аналітичних оптик, що разом вибудовують багатовимірну картину його функціонування в культурі та мистецтві. У межах цього поля синкретизм постає як поняттєвий інструмент, що залучається для розв'язання різних дослідницьких завдань: від осмислення стилю мислення до аналізу внутрішньої організації художньої форми.

Одним із ключових і водночас найбільш ґрунтовних теоретичних осередків осмислення синкретизму в українському літературознавстві є докторська дисертація О. Єременко «Синкретизм художньої образності української прози другої половини XIX – початку XX століття» (2008). У цьому дослідженні запропоновано власне робоче поняття синкретизму художньої образності (СХО), яке визначається як явище поєднання різнорідних компонентів літературного тексту, за якого вони утворюють специфічну єдність без повної втрати своїх якісних ознак, перебуваючи у стані «неостаточного злиття» [30, с. 3; 10].

Принципово важливо, що синкретизм у концепції Єременко не розглядається як периферійний або похідний ефект міжмистецьких взаємодій, а осмислюється як іманентна властивість літератури, одна з її сутнісних характеристик. Дослідниця послідовно теоретизує концептуальні параметри СХО, простежуючи генезу як теоретичних, так і текстологічних моделей синкретизму художньої образності в українській прозі означеного періоду. Ключовою для авторської концепції є теза про те, що синкретизм художньої образності безпосередньо пов'язаний із категорією образу як структурної одиниці художньої свідомості. Саме образ, за Єременко, забезпечує можливість вибудовування «радіальних системних зв'язків» між компонентами тексту [30, с. 9], охоплюючи всі його пласти й водночас розмежовуючи їх. Підґрунтя СХО дослідниця вбачає в таких базових властивостях художнього образу, як поліфонія, асоціативність, динамічність і синестетичність [30, с. 11]. Ці характеристики дозволяють розглядати синкретизм не як зовнішню суму елементів, а як внутрішній спосіб організації художнього цілого, що реалізується на різних рівнях структури тексту.

Важливим аспектом дослідження Єременко є також аналіз синкретизму художньої образності з позицій рецептивної естетики. Авторка підкреслює, що формування СХО зумовлюється не лише системою

мистецьких чинників, а й психічними компонентами індивідуальностей автора та реципієнта [30, с. 9]. Образність функціонує як еклектичне за своєю природою поняття, водночас сфокусоване на свідомості людини та відкритому полі сприйняття, де взаємодіють різні сенсорні й екстрасенсорні досвіди. Магістральними рисами образності, на яких ґрунтується її синкретизм, дослідниця визначає динамічність, диференційованість і сенсорну забезпеченість, що в літературі реалізується передусім через уяву [30, с. 10].

У підсумку художній твір осмислюється як системне утворення, онтологічно-художня цілісність якого значною мірою зумовлена ейдетичною структурою та взаємодією різних типів образів. Синкретизм художньої образності, таким чином, моделює як багатовимірність тексту, так і парадоксальність художнього переживання, у якому поєднуються різномірні рівні смислу, чуттєвості й духовного досвіду.

Саме в цій площині аналізу синкретизму як внутрішнього механізму формування художньої образності знаходиться дисертаційне дослідження Н. Дмитренко «Музика й живопис у творчості О. Кобилянської та Я. Івашкевича: синкретизм художньої образності» (2010), де окреслені Єременко теоретичні засади отримують подальшу конкретизацію на матеріалі міжмистецької взаємодії музики, живопису й слова в літературному тексті. На матеріалі творчості О. Кобилянської та Я. Івашкевича дослідниця аналізує взаємодію музики й живопису як внутрішній механізм образотворення, у межах якого звукові, візуальні та словесні імпульси поєднуються в цілісну смислову конфігурацію. Показовим у цьому контексті є спостереження авторки щодо творчості Івашкевича, де «музичне світовідчуття накладає відбиток на всі його твори, по-особливому формуючи поетичну діяльність, структуруючи її за законами музики», внаслідок чого митець «поєднує музику і слово в особливих синкретичних образах у прозовому доробку» [26, с. 13].

Музичний чинник постає тут як структурно значущий компонент художньої образності: через ритм, темпоральність і внутрішню динаміку він визначає спосіб розгортання образу та його емоційно-смислову напругу. У такій перспективі синкретизм розкривається як процесуальна якість художнього цілого, що реалізується через взаємопроникнення різних сенсорних і смислових рівнів, забезпечуючи цілісність образу без редукції його складових.

Розширення цієї проблематики за межі суто літературознавчого аналізу здійснюється у статті Т. Чумаченко (2014) «Синкретизм як культуротворча інтенція», де поняття синкретизму набуває статусу універсального аналітичного інструмента в роботі з різними галузями гуманітарного знання [84]. Дослідниця послідовно окреслює площини його функціонування: релігійну, психологічну та мистецьку. У релігійному вимірі синкретизм постає як історично зумовлений процес формування нової світоглядної цілісності внаслідок взаємодії вірувань і культових практик [84, с. 99–100]. У психології він осмислюється як характеристика ранніх форм сприйняття й мислення, пов'язаних із нерозчленованістю досвіду, егоцентричністю та домінуванням уяви [84, с. 100]. У мистецтві ж синкретизм розкривається через категорію художньої образності, здатної поєднувати просторові, часові, емоційні та смислові параметри в єдиному образному полі [84, с. 102]. Принципово важливо, що ці підходи не зводяться один до одного: Чумаченко демонструє рух поняття синкретизму між різними дослідницькими контекстами, зберігаючи спільне смислове ядро – ідею первинної цілісності досвіду. Саме така логіка осмислення синкретизму як цілісного, але внутрішньо рухливого явища, вписується в сучасний український гуманітарний дискурс, у межах якого поняття набуває різних функцій і смислових акцентів.

Інший вектор осмислення синкретизму пропонує А. Архангельська у статті «Майбутнє за синкретизмом? (до питання про стиль мислення)»

(2011), де «пропонує коротку версію концепції інтегративності пізнавальних та ціннісних підходів (гносео-аксіологічних) для позначення плідності ролі синкретизму як стилю мислення» [4, с. 3]. Дослідниця трактує синкретизм як спосіб відкритого мислення, пов'язаний із подоланням жорстких дисциплінарних меж і переходом до трансдисциплінарної логіки осмислення реальності. У центрі уваги опиняється не результат інтеграції різних знань, а сам процес їх взаємодотуку (intertouch) – динамічна зона, де наукове, філософське й художнє мислення взаємодіють без редукції одне до одного. Запропоноване Архангельською розуміння «нового синкретизму» ґрунтується на ідеї системності, що постає з подолання хаотичної злитості архаїчного мислення, але водночас зберігає його здатність до цілісного охоплення досвіду. У цьому сенсі синкретизм інтерпретується як стиль мислення, зорієнтований на багатовимірність, ціннісну рефлексію та відкритість до непередбачуваних смислових переходів: характеристики, які виявляються принципово важливими для аналізу сучасних художніх і музичних практик.

Подібна ідея рухливості синкретичних процесів отримує історико-теоретичну розробку у статті А. Арєф'євої «Синкретизм та синтетизм еволюції мистецтва як засоби культуротворчості» (2021) з акцентом на динаміку еволюції мистецтва та його формотворчих механізмів. У роботі поняття синкретизму і синтетизму подані не як взаємовиключні поняття, а як пульсуюча пара, що по чергово висувається на передній план у культурних циклах і функціонує як механізм системогенезу мистецтва, тобто породження та оновлення художньої цілісності в історичному русі культури: синкретизм фіксує стадію «первинної простоти» й потенціал художнього універсалізму доби, тоді як синтетизм пов'язується з фазою «квітучої складності» та структурним ускладненням форм (у статті це підкріплено апеляціями до Ф. Шміта й К. Леонтьєва) [3, с. 167]. Важливо, що авторка розводить близькі поняття всередині власного тезаурусу:

«художній синтез» означає іманентну цілісність твору (синтез образу й предмета), натомість «синтез мистецтв» – взаємодію різних видів мистецтва як практику їх поєднання [3, с. 165]. У цьому ж ключі вибудовується її формула просторово-часової організації: синкретизм прочитується як просторова модель художньої цілісності, а синтез – як часова, що дає підстави говорити про «пластику» і «тектоніку» як дві базові координати формотворення [3, с. 166]. Найвиразніше дослідницьке «зерно» статті – спроба показати, як на грецькому матеріалі (хорея, агон, протагоніст, маска, єдність місця–часу–дії) виникають первинні механізми сценічної події та її «тканини», тобто ті структури, що структурують переживання часу й простору та роблять їх спільно прочитуваними. Для ракурсу нашого дослідження це принципово: Ареф'єва фактично пропонує бачити синкретизм не просто як «змішання» мистецтв, а як спосіб збирання цілісності то в просторі (симультанність, багат шаровість), то в часовому розгортанні (композиційна дія, архітектоніка події), що й визначає логіку системогенезу художнього мислення в еволюції мистецтва [3, с. 167–169].

На тлі цих узагальнених моделей особливої ваги набуває зсув уваги до індивідуально-авторського рівня, здійснений у статті А. Саприкіної (2011) «Синкретизм художнього мислення Г. Мазуренко як вияв творчої ідентичності» [64]. Тут синкретизм осмислюється як спосіб поєднання різних рівнів художнього досвіду: образного, інтуїтивного, символічного та концептуального, що разом формують цілісну модель творчої ідентичності. На матеріалі творчості Г. Мазуренко показано, що синкретичність художнього мислення виявляється у здатності мислити образ як багатовимірну смислову єдність, у межах якої співіснують різні культурні коди та типи художнього досвіду. У цьому контексті синкретизм постає як індивідуальний принцип формування стилю, що забезпечує внутрішню цілісність творчого висловлювання та водночас відкритість до міждисциплінарних і міжкультурних перетинів. Такий підхід є важливим

для подальшого аналізу художнього мислення в музиці, де інтеграція різнорідних смислових і звукових пластів визначає специфіку авторської поетики.

Поняття синкретизму в контексті медіальної організації мистецтва розглядається у статті В. Скуратовського «Синкретизм давній і синкретизм новітній» (2020), де воно безпосередньо пов'язується з феноменом «рухомого зображення» як специфічного комунікативного утворення [66, с. 45]. Вихідною для автора є теза про те, що поява кінематографа наприкінці XIX століття не була лише інженерною інновацією, а становила оновлення давнього феномену «первісного синкретизму» за принципово нових естетичних і технологічних умов [66, с. 47]. Саме цей первісний синкретизм, за Скуратовським, поєднував усі рецептивні можливості людини: зір, слух, рух, жест, звук, у створенні цілісної просторово-часової картини світу, і кінематограф із дивовижною послідовністю «поновлює рішуче всю семіотичну його суму», хоча й на іншій матеріально-технічній основі [66, с. 45].

Принциповим для концепції Скуратовського є історико-культурний паралелізм: становлення кінематографа відбувається майже синхронно з формуванням наукових уявлень про первісний синкретизм у працях школи О. Веселовського, що дозволяє авторові інтерпретувати «рухоме зображення» як неусвідомлене повернення культури до власних першооснов. У цьому сенсі вся історія кіно – від ранніх експериментів зі сполученням зображення і звуку до подальших пошуків їх узгодження чи асинхронії – постає як тривалий процес поновлення синкретизму, а не як лінійний рух від «несформованості» до спеціалізації медіумів.

Таким чином, у Скуратовського синкретизм не є аналітичною метафорою чи стилістичною характеристикою, а виступає базовою семіотично-комунікативною моделлю, що дозволяє по-новому прочитати природу кінематографа і його місце в історії культури. Саме це розуміння

синкретизму як відновлюваної цілісності рецептивного досвіду створює важливий методологічний горизонт для подальших розвідок звуково-візуальної взаємодії та музичної присутності в екранних мистецтвах.

Органічним продовженням осмислення синкретизму в кінематографі як аудіовізуальної цілісності є робота Б. Дерепаски «Стилістична та смислова синкретичність у музичному оформленні українських фільмів 2014–2024 років» (2024), у якій поняття синкретичності застосовується до практик сучасного українського кіновиробництва [25]. Автор послідовно розрізняє стилістичну та смислову синкретичність, пов'язуючи першу з інтеграцією різнорідних музичних стилів і жанрових моделей, а другу – зі здатністю музичного оформлення створювати додаткові смислові зв'язки, що виходять за межі суто візуального наративу [25, с. 397]. У фокусі статті – діяльність композиторів і звукорежисерів, для яких музика у фільмі не є ілюстративним тлом, а функціонує як активний елемент художньої структури, що підсилює режисерські метафори та формує іммерсивний аудіовізуальний досвід. Аналіз конкретних українських стрічок демонструє, як поєднання фольклорних тембрів, електронних технологій, дієгетичних звуків і шумових фактур створює цілісний смисловий простір фільму, у якому музика стає носієм культурної ідентичності та важливим чинником інтерпретації події на екрані [25, с. 398]. У такий спосіб синкретичність у Дерепаски постає не як абстрактна властивість мистецтва, а як конкретна професійна стратегія музичного оформлення кіно, спрямована на посилення емоційної й семантичної насиченості аудіовізуального твору.

В українському музикознавчому дискурсі дослідження, безпосередньо присвячені проблемі синкретизму, залишаються поодинокими, а саме поняття не набуло статусу стабільної аналітичної категорії. Показовою в цьому сенсі є колективна стаття Н. Гребенюк і співавторів «Синкретичні тенденції в сучасному західноєвропейському вокально-хоровому мистецтві: виклик сьогодення» (2021), у назві якої

термін «синкретизм» винесено на перший план, однак у самому тексті він не отримує послідовного теоретичного опрацювання [120]. У роботі синкретизм використовується переважно як узагальнююче визначення поєднання вокальних, музичних і сценічних чинників, не переходячи в площину структурного аналізу музичної матерії. Така розбіжність між заявленою термінологією й реальним аналітичним інструментарієм виразно окреслює лауну: потребу осмислення цілісності музичного явища зсередини власне музичного мислення.

Особливе місце в цьому контексті посідає позиція відомого українського теоретика-музикознавця С. Шипа, важлива як аналітичне осмислення специфіки мистецтва з позицій музикознавства. У монографії «Музична форма від звуку до стилю» (1998) поняття синкретизму не вводиться як спеціальний термін і не стає предметом окремого теоретичного розгляду. Водночас Шип послідовно підкреслює специфіку мистецтва як способу пізнання, що ґрунтується на цілісному, конкретно-чуттєвому досвіді та суб'єктивному ставленні до дійсності. За його словами, митець, на відміну від ученого, зосереджується не на узагальнювальних закономірностях, а на унікальних елементах власного досвіду; особисті враження, емоції й переживання стають тим змістом, який мистецтво прагне донести до іншої свідомості. У цьому сенсі мистецтво «стверджує цілісно-синкретичне відношення до об'єктів», спираючись на конкретно-чуттєвий характер сприйняття та принципово відкрити, багатозначну природу своїх знакових форм [86, с. 19]. Важливо, що така цілісність не ототожнюється з прагненням до об'єктивного віддзеркалення реальності: специфіка мистецтва полягає саме у можливості виразити внутрішній світ особистості та відкрити його для іншого. Таким чином, хоча Шип не оперує поняттям синкретизму як категорією аналізу, його розуміння мистецтва як особливого типу пізнання – цілісного, суб'єктивно забарвленого, нерозкладного на

ізолювані параметри, створює концептуальний ґрунт для осмислення синкретичних процесів у музиці без їх прямої термінологічної фіксації.

Таке розуміння мистецтва як цілісного, конкретно-чуттєвого способу пізнання природно зсуває фокус уваги з абстрактних визначень на внутрішню логіку художньої діяльності, на те, як ця цілісність формується в процесі творчості та закарбовується в самій організації матеріалу. Саме в цій площині розгортається думка О. Жаркова. У його статті «Деякі інтегративні тенденції у мистецтві напередодні ХХІ століття та парадигматичний характер техніки композиції» (2000) хоча проблема синкретизму прямо не артикулюється як термін, однак осмислюється на рівні інтегративних процесів сучасного музичного мислення та техніки композиції. Фокус дослідника зосереджений на аналізі того, *«як зроблено»* музичний твір, тобто на внутрішніх механізмах організації матеріалу, які визначають нову художню цілісність наприкінці ХХ століття. Жарков виходить із уявлення про зміну культурної парадигми, що формується під впливом постмодернізму, інтертекстуальності та неонапрямів, і простежує, як ці процеси відбиваються в техніках композиції, трансформуючи уявлення про форму, звук і час [32, с. 102].

Ключовим для його підходу є поняття парадигматичного характеру музичного мислення, яке дозволяє описати взаємодію різних композиторських технік не як ізолюваних систем, а як таких, що здатні до взаємопроникнення, мимікрії та інтеграції [32, с. 105]. Саме на цьому рівні виникає те, що автор означає як можливе *«переростання синтезу в новий синкрезис»* як результат складних процесів акумуляції, асоціативного зіставлення та структурного зближення різнорідних технічних принципів [32, с. 106]. Аналіз серіалізму, алеаторики, сонористики, мінімалізму, електронної музики та інструментального театру показує, що, попри відмінність засобів, їх об'єднує спільний слуховий результат і тенденція до формування нових цілісностей на основі інтегративної логіки.

Важливо, що інтегративність у Жаркова має внутрішньомузичний вимір: вона проявляється не на рівні міжмистецьких декларацій, а в роботі з тембром, звуком, паузою, структурою, у переосмисленні співвідношення матеріалу й форми. У цьому сенсі його позиція перегукується з гносео-аксіологічним розумінням синкретизму у Архангельської, однак переносить його з рівня стилю мислення на рівень композиторських практик і конкретних технік письма. Саме тому стаття Жаркова посідає особливе місце в українському музикознавчому дискурсі: вона дозволяє говорити про синкретичні та інтегративні процеси *зсередини музики*, через аналіз того, як сучасна композиція формує нову художню цілісність у межах власної матеріальної логіки.

У цьому контексті парадигма, яку окреслив Жарков, є продуктивною і для осмислення індивідуального композиторського мислення, зокрема творчості Лей Ляна, де інтеграція різних технік, тембрових моделей, культурних і семантичних шарів відбувається не як зовнішній синтез, а як внутрішній принцип організації музичної форми.

Узагальнюючи український досвід осмислення синкретизму в царині культурології, літературознавства та мистецтвознавства, можна констатувати, що він зосереджується переважно на аналізі художньої образності, поетики та внутрішніх механізмах формування художньої цілісності. Західний гуманітарний дискурс XX століття не скасовує цих підходів, однак, зберігаючи зв'язок із релігієзнавчими, антропологічними та соціологічними традиціями XIX – початку XX століття, доповнює їх новими оптиками, у межах яких синкретизм осмислюється крізь призму проблем акультурації, міжкультурного діалогу та досвіду індивіда в ситуації культурної множинності, багатошарової ідентичності й перетину кількох культурних горизонтів. Саме в цьому контексті формується поняття культурного синкретизму як одного із напрямів осмислення складних процесів взаємодії культур.

Поняття культурного синкретизму в західному гуманітарному дискурсі оформлюється у 1930-х роках у межах антропологічного вивчення феномена акультурації. Однією з перших спроб його теоретичного осмислення стала концепція, запропонована американською антропологинею Елсі Парсонс (*Elsie Parsons*, 1875–1941), яка розглядала синкретизм як механізм, що функціонує в процесі культурного контакту [169]. Досліджуючи взаємодію західного католицизму з автохтонними релігійними практиками Мексики, Парсонс показала, що запозичення чужих культурних елементів відбувається не шляхом прямого наслідування, а через вибіркове прийняття тих компонентів, які знаходять відповідники у власній традиції. Саме ця логіка співвіднесення нового з уже наявними смисловими структурами закладає підґрунтя для подальшого розуміння синкретизму як процесу культурної сумісності.

Подальший розвиток поняття пов'язаний з роботами Мелвілла Герсковіца (*Melville Herskovits*, 1895–1963), який чітко окреслив синкретизм як аналітичний інструмент для пояснення механізмів культурної синтези. На його думку, синкретизм ґрунтується на «тенденції ідентифікувати елементи нової культури з подібними елементами старої, що дозволяє людям, які відчують культурний контакт, переходити від однієї системи до іншої і назад з психологічною легкістю» [122, с. 57]. Таким чином, акцент переноситься з результату культурного злиття на динамічний процес переінтерпретації та внутрішньої адаптації культурних форм.

Цей теоретичний обрій був конкретизований у працях учнів Герсковіца, зокрема Річарда Вотермана (*Richard Waterman*) та Алана Мерріама (*Alan Merriam*), які у 1950-х роках застосували поняття синкретизму до аналізу музичних процесів. У статті 1952 року Вотерман уперше вводить термін «*amusical syncretism*», використовуючи ідеї Парсонс і Герсковіца для пояснення механізмів поєднання африканських і європейських елементів в афроамериканській музичній традиції. Він

доходить висновку, що успішне засвоєння європейських музичних рис було зумовлене їхньою концептуальною та структурною сумісністю з уже наявними африканськими моделями, тобто саме синкретичною природою цього процесу [189].

Натомість Алан Мерріам у статті 1955 року, зберігаючи вихідні позиції теорії акультурації, звертає увагу на ситуації культурної несумісності, коли відмінності музичних систем перешкоджають процесу взаємного обміну. Його порівняльні спостереження демонструють, що синкретизм не є універсальним механізмом, а залежить від ступеня відповідності світоглядних, естетичних і структурних параметрів різних культурних традицій [163]. Водночас і Вотерман, і Мерріам залишають поза полем уваги індивідуальний вимір культурної синтези, зосереджуючись переважно на узагальнених моделях групової поведінки.

У подальшому теоретичному осмисленні процесів музичної синтези важливу роль відіграють моделі, зорієнтовані на аналіз досвіду як рушійного чинника культурної взаємодії. У цьому контексті показовою є концепція антропології досвіду, яку запропонував Едвард Брунер (*Edward Bruner*). Він трактує художнє вираження як форму культурного тексту, що постає з пережитого досвіду, усвідомленого через події, дії та емоційні стани індивіда [94]. У такому ракурсі музичний твір може розглядатися як артикуляція досвіду, здатна виявляти міжкультурні напруження та внутрішні кризи ідентичності, пов'язані з перебуванням митця між різними культурними системами.

Методологічне підґрунтя цього підходу сягає герменевтичної традиції Вільгельма Дільтея (*Wilhelm Dilthey*, 1833–1911), який наголошував, що вихід за межі безпосереднього досвіду можливий через інтерпретацію його вираження: «ми долаємо вузьку сферу переживання, інтерпретуючи вираження» [110, с. 230]. Саме ця логіка дозволяє поєднати поняття досвіду з аналітикою синкретичних процесів, розглядаючи їх як

динамічні, поступальні й такі, що розгортаються в часі через конкретну діяльність індивіда. У цьому сенсі синкретизм постає не як абстрактна характеристика культурного контакту, а як змінна, що дає змогу простежити, яким чином митець осмислює, відбирає та інтегрує різноманітні культурні елементи у власній творчій практиці.

У межах сформованого західного дискурсу культурного синкретизму особливе місце посідає підхід Пітера Чанга (*Peter Chang*), який розвиває антропологічну традицію, зміщуючи аналітичний фокус із колективних моделей акультурації на індивідуальний досвід митця. Не заперечуючи напрацювань Парсонс, Герсковіца та їхніх послідовників, Чанг пропонує розглядати синкретизм як тривалий процес особистісної взаємодії з кількома культурними системами, що розгортається у межах творчої біографії й визначає логіку формування художнього висловлювання.

Ключовим у концепції Чанга є розмежування та водночас взаємодія процесів інкультурації (*enculturation*) та акультурації, які дослідник розглядає не як односпрямований рух запозичення, а як складний цикл порівняльного оцінювання «чужих» і «власних» культурних рис. Він наголошує, що переінтерпретація традиції передбачає попередній етап рефлексії, у ході якого відбувається повторне осмислення й оновлення власної культурної основи: «перед остаточним прийняттям певних іноземних властивостей, корінні жителі повинні пройти їх порівняльну оцінку як в іноземних, так і в рідних культурах» [99, с. 94]. Особливо показовим цей процес стає для митців, які здобули західну освіту і змушені співвідносити різні культурні системи не теоретично, а в площині особистого досвіду.

Саме в цьому контексті Чанг вводить фігуру *fusion-maker* – митця, чия творчість формується на перетині кількох культур і чий індивідуальний шлях дозволяє простежити довготривалу динаміку акультурації. Акультурація, за Чангом, є процесом, що може тривати десятиліттями, а

тому аналіз кар'єрної траєкторії митця, його міжкультурних практик і художніх рішень стає ключем до розуміння механізмів синкретизму. У цьому аналізі важливими є не лише музичний матеріал, а й «посередницькі» дії, мотиваційні чинники та ступінь усвідомленості творчих рішень у процесі синтезу [99, с. 94].

Методологічно Чанг поєднує поняття синкретизму з концептом досвіду, розглядаючи мистецький твір як форму його вираження. Синкретичний процес він пропонує відстежувати через аналіз діяльності митця, використовуючи синкретизм як аналітичну змінну, що дозволяє фіксувати результати міжкультурної взаємодії. Принципово важливо, що цей процес має динамічний і прогресивний характер та пов'язаний із необхідністю позиціонування себе між культурами.

Центральним у цій моделі є мотив кризи самоідентифікації, яку *fusion-maker* неминуче переживає в умовах культурних суперечностей. Чанг описує цю динаміку як послідовність взаємопов'язаних стадій: криза → нове розуміння → висловлювання (*articulation*) [99, с. 95]. У процесі подолання кризи митець не лише поглиблює усвідомлення обох культур, а й набуває здатності до рефлексивного та все більш чіткого формулювання власного міжкультурного досвіду. Це висловлювання, у свою чергу, виходить за межі приватного й стає доступним для інших у вигляді форм художньої творчості.

У такому розумінні концепція Пітера Чанга окреслює не завершену модель синкретизму, а радше дослідницький горизонт, у межах якого міжкультурна взаємодія постає як динамічний процес формування мислення, ідентичності та художньої мови митця. Саме тут синкретизм виходить за межі суто аналітичної категорії й наближається до проблеми типів мислення та філософських поглядів, що стоять за творчими рішеннями в умовах кроскультурного досвіду. Це відкриває перспективу подальшого розгляду специфіки різних культурних логік, зокрема

співвідношення образно-інтуїтивного мислення китайської традиції та логіко-концептуального мислення європейської культури, як підґрунтя для розуміння індивідуальних шляхів новітніх композиторів, чия творчість формується в просторі між Сходом і Заходом.

1.2 Китайське та західне мислення в кроскультурній композиторській свідомості: феномен нового синкретизму.

Дослідження творчості Лей Ляна неможливе поза усвідомленням її принципової включеності у два різні культурно-інтелектуальні простори: західний і східний. Йдеться не про зовнішнє поєднання стилістичних елементів чи технічних прийомів, а про глибинну взаємодію двох типів мислення, що формують саму основу композиторської свідомості митця. Як слушно зауважує Кей Кауфман, «звукові концепції та техніки Лей Ляна впливають з його транснаціонального досвіду інтернаціоналізації та досвіду життя в різних культурних світах і ландшафтах» [130, с. 188]. У цьому контексті кроскультурність постає визначальною складовою характеристики творчості Лей Ляна.

Китайський та західний типи мислення, сформовані в різних філософських, онтологічних і пізнавальних традиціях, репрезентують принципово відмінні способи осмислення світу, часу, процесу та форми. Їхня опозиційність не означає взаємного виключення; радше вона відкриває поле напруги, в якому можливе народження нового художнього синтезу. Аналіз цих ментальних моделей дозволяє точніше окреслити ті філософські передумови, на ґрунті яких у творчості Лей Ляна формується специфічний тип кроскультурного музичного мислення та постає феномен нового синкретизму.

Розмежування західного та китайського типів мислення ґрунтується на принципово різних філософських моделях пізнання. Західна інтелектуальна традиція, сформована у руслі античної філософії й

систематизована аристотелівською логікою, виходить із пріоритету поняття (*conceptus*) як основного інструмента мислення. Світ у цій моделі осмислюється через категоріальну сітку, де кожне явище має визначену сутність, стабільні ознаки та чітке місце в ієрархії причинно-наслідкових зв'язків. Таке мислення орієнтоване на аналітичне розчленування цілого, фіксацію форм і побудову універсальних абстрактних структур.

Натомість китайська філософська традиція розвивається на засадах *сян (xiang)-мислення*, яке не зводиться до системи абстрактних понять і не має прямого аналога в західній логіці [181, с. 1]. «Сянь» означає не символ і не метафору, а образ як динамічну цілісність, що поєднує чуттєве сприйняття, процес і смисл в єдиному акті пізнання. У цьому контексті мислення не відокремлюється від переживаного досвіду, а пізнання не передбачає відстороненого аналізу об'єкта.

Ключовими категоріями *сян (xiang, 象)* є *Дао (Dao, 道)* як принцип шляху та безперервного становлення, *Тайцзи (Taiji, 太极)* як динамічна єдність протилежностей, а також *сін-сін (xin-xing, 心性, «серце–природа»)*, що поєднує когнітивний, етичний і онтологічний виміри людського буття [181, с. 1]. На відміну від західного поділу на раціональне й емоційне, *сін-сін* фіксує нероздільність мислення, відчуття та внутрішньої моральної налаштованості суб'єкта. Як підкреслюють автори, у такій системі не існує жорсткого протиставлення суб'єкта й об'єкта: пізнання відбувається як співналаштування з процесами світу, а не як їх концептуальне осягнення.

Сян та *сян-мислення* є фундаментальною основою китайської філософії та культури. Починаючи з кінця XIX століття і впродовж усього XX століття, під впливом активного поширення західної філософії та культури, традиційна китайська філософська спадщина поступово

опинилася в тіні оксиденталізму³ й була маргіналізована. Унаслідок цього сформувалася практика вивчення китайської філософії за допомогою західних логічних і концептуальних моделей.

Таке перенесення методологій різних шкіл західної філософії на китайський матеріал призвело до суттєвих теоретичних викривлень. Класичні тексти китайської філософії, зокрема *Книга змін*, *Лао-цзи*, *Чжуанцзи* та конфуціанські *Чотири книги*, ґрунтуються переважно на *сян-мисленні*, а не на західному логічному мисленні. Якщо логічне мислення пов'язане з раціональністю та абстрактною концептуалізацією, то *сян-мислення* характеризується передусім перцептивною установкою, де провідну роль відіграє чуттєво-образне сприйняття [181, с. 2].

У фундаментальній роботі «Витоки китайської філософії та культури: вступ до поняття *сян* і *сян-мислення*» автори наголошують, що ключова відмінність між китайським і західним типами мислення полягає у різному розумінні найвищих філософських засад, насамперед у протиставленні субстанційності та несубстанційності. У так званий «осьовий час»⁴, коли одночасно сформувалися основні цивілізаційні традиції, західна філософія заклала у своїй основі ідею субстанції: у Платона це сфера ідей, у Аристотеля – «перша сутність». Обидві концепції виходять із уявлення про буття як про щось онтологічно фіксоване, здатне постати об'єктом мислення [181, с. 4].

На відміну від цього, у китайській філософській традиції базові категорії *Дао* у Лао-цзи та Чжуанцзи, *Тайцзи* у «Книзі змін», *Ци* (*Qi*, 气), а також *сін-сін* (*xin-xing*, 心性, «серце–природа») в конфуціанстві, мають принципово несубстанційний характер. Вони не позначають готову сутність

³ Оксиденталізм (від лат. *occidens* – Захід, *occidentalis* – західний) – уявлення Сходу (Азії) про Захід (Європу та Північну Америку) [56].

⁴ Осьовий час (нім. *Achsenzeit*) – поняття, яке запровадив Карл Ясперс для позначення періоду приблизно між VIII–III ст. до н. е., коли в різних регіонах Старого Світу (Греція, Палестина, Іран, Індія, Китай) відбулися фундаментальні духовно-філософські зрушення, що заклали основи провідних світоглядних традицій і типів мислення наступних цивілізацій [57].

або сталий об'єкт, а фіксують процесуальні, динамічні цілісності. Якщо західне субстанційне мислення розгортається в межах моделі «суб'єкт – об'єкт», то китайська філософія виходить із настанови «єдності людини і природи» або інтеграції суб'єкта й об'єкта, яка при цьому не є статичною, а постійно перебуває в русі.

Субстанційність передбачає можливість мислити об'єкт як «готовий», тобто такий, що може бути визначений, приписаний або використаний як вихідна основа для подальших побудов. Саме на цьому ґрунтуються логіко-концептуальні форми мислення Заходу: визначення, судження, дедукція, аналіз, синтез, логічні схеми. Несубстанційні ж категорії китайської традиції не можуть бути перетворені на об'єкти без втрати своєї природи, оскільки їхня динамічна цілісність у разі об'єктивації неминуче застигає й спрощується. Водночас вони не можуть бути й «заздалегідь сконструйованими», оскільки їхнє буття розгортається у часовому процесі, «епоха за епохою».

Саме тому Дао, *Ці*, *Тайцзи* та *сінь-сін* за своєю суттю не підлягають логіко-концептуальному визначенню. Їх неможливо адекватно досягнути за допомогою раціонального аналізу – вони можуть бути пізнані лише через *сян*-образ. У «Книзі змін» це формулюється як «знаходження *сян* через спостереження» та «встановлення *сян* для повного виявлення смислу». Такий спосіб пізнання можна визначити як *сян*-мислення [181, с. 4].

Отже, якщо логіко-концептуальне мислення західної традиції належить до сфери раціональності, то *сян*-мислення коріниться у перцепції. Сутність перцепції полягає не в абстрагуванні, а у безпосередньому спостереженні та образному виявленні смислу, що постає у процесі. Саме ця відмінність між субстанційним і несубстанційним типами мислення визначає глибинну розбіжність між західною та китайською філософськими традиціями.

У структурі *сян*-мислення вихідною точкою постає спостереження / споглядання (*guan*, 观 → *гуань*), яке розгортається у двох взаємопов'язаних висловах класичної традиції 观物取象 (*guan wu qu xiang* → *гуань у цюй сян*) та 象以尽意 (*xiang yi jin yi* → *сян і цзінь і*). У першому з них послідовно поєднані споглядання (*guan*, 观), річ/явище (*wu*, 物), акт виявлення (*qu*, 取) та образ (*xiang*, 象). У другому сам образ (*xiang*, 象) стає тим середовищем, через яке (*yi*, 以) розкривається повністю (*jin*, 尽) смисл (*yi*, 意). Разом ці вісім ієрогліфів окреслюють рух мислення від уважного сприйняття світу до внутрішнього осягнення смислу, не зведеного до поняття. Саме тому споглядання *гуань* (观, *guan*) займає центральне місце: воно означає не пасивне бачення і не фіксацію зовнішнього, а перцептивну дію, в якій спостереження, інтуїція й розуміння перебувають у нерозривній єдності.

Найбільш елементарною формою *гуань* (*guan*) є зовнішнє, чуттєве спостереження «бачення очима». Саме з ним пов'язаний зовнішній, феноменальний рівень *сян*, тобто його видима форма. Проте осягнення істини динамічної цілісності неможливе на цьому рівні. Для цього необхідно вийти за межі зовнішнього спостереження і перейти до внутрішнього споглядання, інтегрованого з інтуїцією. Саме такий тип *сян* Лао-цзи окреслює формулою 大象无形 (*da xiang wu xing* → *да сян у сін*): «великий образ не має форми» [134, гл. 41]. Цей «великий образ (*сян*)» принципово не піддається поверховому спостереженню, оскільки не має фіксованої форми. У зв'язку з цим Лао-цзи говорить про необхідність внутрішнього бачення, яке досягається через стан внутрішньої порожнечі та спокою: «致虚极，守静笃。万物并作，吾以观复» («Спорожни себе до межі, зберігай глибокий спокій; усі речі виникають і рухаються, але я споглядаю їх повернення до витоку») [134, гл. 16]. В умінні бачити світ, без якого неможливий перехід від зовнішнього до внутрішнього спостереження, виявляється принципова відмінність між китайським і

західним типами мислення: ця форма пізнання є непридатною для західних, об'єктно-орієнтованих шляхів знання, але є необхідною передумовою для розуміння *Дао* та *Ці* [181, с. 4]. Йдеться про певний стан свідомості, в якому спостереження, інтуїція та розуміння перебувають у нерозривній єдності.

Саме цей стан отримує розгорнуте осмислення у текстах Чжуанцзи, де він описується через низку образних позначень: 心齋 (*xinzhai* → сінчжай, «очищення серця»), 坐忘 (*zuowang* → цзо-ван, «сидіння в забутті»), 吾喪我 (*wu sang wo* → у сан уо, «я забув самого себе») [181, с. 5]. Усі ці образні визначення фіксують досвід внутрішнього відсторонення від усталених способів сприйняття, у якому знімається жорстке протиставлення суб'єкта й об'єкта та послаблюється прив'язаність до власного «я».

У даоській традиції цей стан мислиться як повернення до первісної простоти, який Лао-цзи порівнює з дитинством. Немовля тут постає як певний образ свідомості, що передує мовним і понятійним розрізненням та зберігає безпосередню єдність із світом. Ідеться не про буквальну регресію, а про тимчасове призупинення «дорослого» способу мислення, стану, в якому людина впевнена у власному знанні. Лише через таке відсторонення можливе входження в первинну відкритість, яку даоська традиція пов'язує з небуттям (*wu*, 无) як початком усякого становлення.

Показово, що у цьому питанні великі китайські й західні філософи поділяють спільну позицію. Арістотель також пов'язує витoki мудрості з невіглаством – не як браком знання, а як початковим станом здивування й відкритості [193, с. 31]. Лао-цзи також говорить про необхідність відмови від усталених уявлень і «дорослого» знання. Лише тоді, «коли людина відмовляється від дорослих знань і вступає в “глибоке спостереження”, виходячи за межі встановлених норм, вона зможе проникнути в суть і знайти новизну в оновленні» [181, с. 6]. За словами Лао-цзи, такий спосіб бачення відкриває «двері до всіх Таємних Сутностей» [134, гл. 1].

У китайській традиції уявлення про первинну відсутність/небуття (*wu*, 无 → *y*) – це початковий стан, у якому ще не розмежовані форма й смисл, суб'єкт і об'єкт, але вже присутній потенціал руху та народження нового. Саме тому у даоському мисленні становлення мислиться як вихід із *wu*: Лао-цзи формулює це як 有生于无 (*you sheng yu wu* → ю шен юй у, «буття народжується з небуття») [134, гл. 40]. У традиції *Zhouyi* (Чжоуї) цю ж ідею передає вираз 无极而太极 (*wuji er Taiji* → у цзі ер Тайцзи), де Тайцзи постає не як завершена форма, а як розгортання з первісної безмежності [202, с. 1]. У цьому сенсі «хаос» у межах *сян-мислення* постає не негативною протилежністю порядку, а станом відкритості, з якого можливе формоутворення.

Це уявлення про початкову невизначеність як необхідну умову досягнення й творчості простежується й у дзенській традиції, де шлях пізнання описується через відмову від фіксованих уявлень – 无念、无相、无住 (*wu nian*, *wu xiang*, *wu zhu* → у нянь, у сян, у чжу) [181, с. 6]. Усі ці означення вказують на спільну логіку: лише через піднесення мислення до рівня 无 (*wu* → *y*, «хаос») можливе те споглядання, яке відкриває новий смисл.

Коли об'єктом пізнання постає динамічна цілісність: природа, суспільство або духовний досвід, логіко-концептуальне мислення, що спирається на наперед задані норми й усталені форми, виявляється недостатнім. Динамічна цілісність безперервно змінюється, оновлюється й самоорганізується, цей процес складний і не піддається фіксації в стабільних поняттях. Тут *сян-мислення* виявляє свою специфіку: воно не прагне зупинити рух, а намагається увійти в нього, сприймаючи тенденції становлення зсередини. Натомість логіко-концептуальне мислення орієнтоване на субстанційне й статичне, на те, що може бути виокремлене, зафіксоване та описане в понятті [181, с. 7].

Ця відмінність особливо виразна на рівні мови. Якщо концептуальне мислення користується мовою абстрактних понять і логічних структур, то *сян*-мислення послуговується так званою «мовою *сян*»⁵. Йдеться не лише про зорові образи: до *сян* належать також запах, звук, смак, дотик – усе те, що здатне нести сенси. Принципово важливо, що ця «мова» має і духовний вимір – до нього належить вислів «大象无形» (*da xiang wu xing* → да сян у сін, «великий образ не має форми»), де *сян* перестає бути чуттєвим образом і постає як внутрішній спосіб осягнення цілого.

Звідси випливають і відмінності у способах мислення. *Сян*-мислення вирізняється поетичною асоціативністю, рухливістю та здатністю виходити за межі безпосередньо даного. Логіко-концептуальне мислення, навпаки, тяжіє до об'єктивації, стабільності та фіксації. Поетична асоціативність *сян*-мислення має хаотичний характер: вона нерегулярна, нестандартна, саморухлива. Концептуальне мислення вибудовує впорядковані системи, спираючись на логічну послідовність і вихідні передумови. *Сян*-мислення розгортається в «потоці та перетворенні образів» [181, с. 2], використовуючи аналогію, символ, метафору, поетичне зіставлення (*bixing* → *bisín*), тоді як концептуальне мислення реалізується через визначення, судження, дедукцію, аналіз і побудову аксіоматичних систем. Нарешті, *сян*-мислення тяжіє до єдності суб'єкта й об'єкта, тоді як концептуальне закріплює між ними чітку межу.

Водночас, за думкою дослідників, *сян*-мислення має первинність в історії людської свідомості [181, с. 8]. У доісторичну добу, ще до появи розвиненої мови, всі людські спільноти перебували на стадії *сян*-мислення: мислення і комунікація здійснювалися через чуттєві образи. Саме з цього ґрунту згодом постали мова, виробничі практики, релігія, мистецтво й

⁵ Розробка поняття «*xiang language*» належить професору Лі Шухуа (prof. Li Shuhua). Детальніше див. [181, с. 7].

філософія. Первісні музика і танець, пов'язані з архаїчними віруваннями, є найдавнішими художніми формами *сян-мислення*. У цю ранню добу східні й західні культури ще не виявляли принципових розбіжностей, що підтверджують, зокрема, наскельні зображення в різних регіонах світу [там само].

Розходження проявляється з розвитком писемності. Західна алфавітна традиція поступово відмовляється від зображальності, перетворюючи слово на абстрактний символ, що передає смисл через звук і граматичну структуру; це сприяє утвердженню раціонального, логіко-концептуального мислення. Китайські ієрогліфи, навпаки, зберігають образну основу, поєднуючи логічну впорядкованість із поетичною чуттєвістю форми. І в осьовий період, і після нього китайська культура не відмовляється від *сян-мислення*, а інтегрує його в філософські традиції *Дао*, *сін-сін* і *дзен*, що розгортаються на духовному рівні «великого образу без форми».

Як первісний спосіб мислення, *сян-мислення* передуює і мові, і логіці. З нього постають усі пізніші типи мислення, включно з західним концептуальним. Те, що і східні, і західні мови виникають із піктографічних форм, свідчить: слово як знак цивілізації є продуктом *сян-мислення*. У ранній фазі цивілізації це мислення реалізується насамперед у міфі, який відкриває простір для вільної уяви, не обмеженої логічними правилами. Саме тому міфологічна творчість і сьогодні зберігає здатність дивувати й надихати [181, с. 9].

У сучасному світі, де домінує логіко-концептуальне мислення, *сян-мислення* не зникає, а продовжує існувати як приховане джерело творчості. Чуттєвий досвід через зір, слух, нюх, смак, дотик завжди залишається невід'ємною частиною людського мислення, а разом із ним і *сян*. На духовному рівні це мислення актуалізується тоді, коли людина здатна відмовитися від «дорослого» знання і увійти в стани, описані Чжуанцзи як

心齋 (*xinzhai* → *сіньчжай*), 坐忘 (*zuowang* → *цзован*) або 无 (*wu* → *y*). За таких умов відкривається простір найбільшої свободи уяви й творчості, у якому творення народжується не з дотримання готових принципів, а з повернення до хаотичної відкритості, з якої знову може постати нове [181, с. 10].

Досвід історії людства переконливо свідчить: жодна розвинена традиція мислення не існує і не розвивається в умовах повної автономії. Уже на ранніх етапах реального контакту між різними цивілізаційними світами постає питання не лише зіткнення форм, а передусім взаємного розуміння способів мислення. Саме в цій площині взаємодії Сходу і Заходу проблема набуває принципового характеру.

Якщо *сян-мислення* виявляє себе як глибинне джерело творчості, пов'язане з досвідом відкритості, хаосу й первісної свободи уяви, то в ситуації міжкультурного діалогу постає інше, не менш важливе завдання: яким чином цей досвід може бути осмислений, артикульований і залучений до нових художніх і інтелектуальних практик. Саме тут виникає потреба не у відмові від власної традиції, а у співвіднесенні різних типів мислення, що історично формувалися в різних культурних просторах.

Наприкінці XVI – на початку XVII століття, в умовах активного поширення західними місіонерами європейських надбань культури, науки та філософії в Китаї, великий конфуціанець пізнього періоду династії Мін Сюй Гуанці формулює принцип взаєморозуміння між двома культурними традиціями: «гармонійно поєднувати й глибоко розуміти, щоб досягти досконалості» (цит. за: [181, с. 10]). Далекоглядність Сюй Гуанці полягала в усвідомленні обмеженості будь-якого окремого типу мислення. Дійсно, ані західна логіко-концептуальна модель, ані традиційне *сян-мислення* не можуть претендувати на універсальність або самодостатність [181, с. 11]. Новий шлях до самореалізації та досягнення успіху в самому широкому сенсі, вочевидь, відкривається після завершення внутрішнього

самовдосконалення і потребує гармонійного поєднання та глибокого розуміння різних способів мислення. У цьому контексті йдеться про співіснування *сян-мислення* та логіко-концептуального мислення як двох рівнів духовного досвіду, що не взаємно виключаються, а доповнюють одне одного.

Поєднання не передбачає ієрархії або підпорядкування, а радше відкриває простір їхньої взаємодії. Вихід за межі замкненої самоестетики, у якій *сян-мислення* втрачає здатність пов'язувати індивідуальний духовний досвід із динамічною цілісністю, дозволяє йому перейти в площину практичної реалізації. У цьому вимірі *сян-мислення* зберігає свою інтуїтивну та образну чутливість, водночас залучаючи логіко-концептуальні інструменти для осмислення й розв'язання конкретних завдань, не втрачаючи творчого потенціалу. Така здатність до гармонійного поєднання й глибокого розуміння китайської та західної традицій постає необхідною умовою пошуку нових шляхів у ширшому, культурно-історичному сенсі, особливо в ситуаціях, коли творчий досвід виходить за межі однієї спадщини й потребує нового рівня саморефлексії.

У ХХ столітті ці філософські відмінності між китайським і західним типами мислення перестають існувати лише в площині абстрактної теорії. Глибокі трансформації світового культурного простору, зростання інтенсивності міжкультурних контактів, зміна освітніх і наукових парадигм, усвідомлення історичної взаємопов'язаності цивілізацій створюють умови, за яких композиторська свідомість дедалі частіше формується на перетині різних традицій мислення. У цьому контексті кроскультурність перестає бути зовнішньою стратегією стилістичного запозичення і постає як внутрішній процес інтеграції різних способів осмислення світу.

Саме в таких історичних і культурних умовах поступово визріває потреба в новому типі автентичності, що не зводиться ні до відтворення традиції, ні до наслідування запозичених зразків. Йдеться про формування

простору між культурами, у якому взаємодія різних типів мислення стає внутрішнім досвідом, а не зовнішнім поєднанням. Біографія й творчий шлях Лей Ляна, що стануть предметом аналізу в другому розділі, наочно демонструють цю ситуацію: навчання та професійне становлення в західному академічному середовищі поєднуються в нього з глибоким зануренням у китайську філософську й естетичну традицію, що зумовлює пошук рівноваги між різними культурними логіками та вихід на рівень нового синкретизму композиторської свідомості.

Попри винятковість особистого досвіду, творчість Лей Ляна вписується у ширший процес переосмислення культурної ідентичності, характерний для сучасної китайської музики. Уже в середині XX століття формується коло китайських митців, для яких проблема культурної взаємодії виходить за межі стилістичних рішень і набуває екзистенційного та світоглядного виміру. Серед них особливе місце посідає Чжоу Веньчжун (周文中, *Zhou Wen-chung*, 1923–2021) – китайсько-американський композитор і музичний мислитель, один із перших митців, для яких поєднання китайського та західного типів мислення стає цілісним творчим принципом і водночас формою особистісного та культурного самопізнання.

Витоки цього підходу значною мірою закладені в родинному та культурному середовищі композитора. Чжоу Веньчжун⁶ виріс у традиції

⁶ Чжоу Веньчжун (周文中, Zhōu Wénzhōng; 1923–2019) – китайсько-американський композитор, музичний мислитель і педагог. Народився 28 липня 1923 року в Яньтаї (провінція Шаньдун, Китай). У 1940-х роках здобув освіту в галузі цивільного інженерства в Університеті Чунцін; після Другої світової війни вирушив до Сполучених Штатів за п'ятирічною стипендією для навчання архітектури в Єльському університеті. Незабаром після приїзду відмовився від архітектурної стипендії на користь музичної освіти і вступив до New England Conservatory of Music у Бостоні, де вивчав композицію у Ніколаса Слонімського та Карла Мак-Кінлі. Пізніше навчався в Columbia University у Нью-Йорку (магістратура), брав приватні уроки у Едгара Вареза, який став його наставником. Первісний конфлікт із родиною щодо вибору музичної кар'єри та період воєнних років сформували його внутрішню мотивацію до мистецтва як сфери особистісного самовираження і культурного внеску. У 1950–1960-х роках він розвивав власну композиторську мову та працював над синтезом західних технік і китайських концепцій. З 1960-х років викладав у різних американських вищих закладах освіти, зокрема був професором Колумбійського університету; у 1978 році заснував Center for U.S.–China Arts Exchange, спрямований на міжкультурний діалог у сфері мистецтва. Чжоу Веньчжун був одним із перших китайських композиторів, які системно осмислили зустріч традицій Сходу й Заходу в музиці і вплинули на наступні покоління композиторів як у США, так і в Китаї. Помер 25 жовтня 2019 року у Нью-Йорку.

wénrén – ученого-митця, для якого література, каліграфія, живопис і музика становлять єдине поле духовної практики. Його дід належав до останнього покоління системи чиновників-учених і водночас гостро усвідомлював потребу оновлення китайської культури в умовах модерного світу [99, с. 95]. Цей принцип поєднання глибокого знання власної традиції з відкритістю до західного досвіду був успадкований також батьком композитора. У родинному домі природно співіснували предмети традиційної китайської культури та знаки західної модерності, а рання освіта Чжоу Веньчжун включала класичну поезію, каліграфію й знайомство з західною музикою. Важливо, що цей кроскультурний вимір не переживався як конфліктний, він був радше формою органічного співіснування різних культурних горизонтів.

Перші композиторські спроби Чжоу Веньчжуна, здійснені під час навчання в США, відбувалися в межах підходу, поширеного серед китайських композиторів із 1920-х років: поєднання китайського мелодичного матеріалу із західними поліфонічними формами. Зокрема, він створював так звані «китайсько-стилізовані фуги». Саме цей досвід став для нього джерелом глибокої внутрішньої кризи. Реакція його викладача, Богуслава Мартіну на одну з таких фуг – просте запитання, навіщо він це робить, – виявилася переломною. Чжоу Веньчжун усвідомив, що механічне накладання пентатонічного матеріалу на фугу, сформовану в гептатонічно-тріадичній традиції, подібне до «вкладання китайських слів у вуста Баха». Фуга була природною мовою Баха, але не могла стати мовою його власного мислення [99, с. 100]. Це усвідомлення змусило композитора відмовитися від поверхового «змішування» стилів і шукати глибший, концептуальний рівень синтезу, що ґрунтувався б не на зовнішніх ознаках, а на внутрішніх принципах музичного мислення.

Криза «наївного синтезу» збіглася з поступовим переосмисленням власної культурної ідентичності. Чжоу Веньчжун дедалі чіткіше

усвідомлює, що проблема полягає не в нестачі технічних засобів, а в поверховому знанні власної традиції. У своїх пізніших текстах він прямо говорить про занепад китайської культури внаслідок історичних катаклізмів і про небезпеку некритичного наслідування західних моделей, яке підмінює справжній діалог імітацією [203, с. 6–7]. Повернення до китайської традиції для нього не означало реставрації або стилізації; йшлося про свідоме й критичне перевідкриття її глибинних естетичних і філософських засад.

Цей процес перевідкриття розгортається паралельно з ґрунтовним опануванням західної музики ХХ століття. Під керівництвом Едгара Вареза Чжоу Веньчжун засвоює принципово інший підхід до композиції, в якому першорядного значення набуває ідея твору, внутрішня логіка звукового процесу й відповідальність кожного технічного рішення. Досвід роботи копіїстом Вареза дозволив йому спостерігати сам процес творення зсередини – як поєднання інтуїції, планування та глибокого слухового уявлення [99, с. 102]. Паралельно важливу роль відіграє зацікавлення музикою Антона Веберна з її увагою до мікроструктури, ізоляції звука та граничної концентрації форми. Якщо у дослідженні китайської культури Чжоу Веньчжун йде шляхом заглиблення до витоків, то західну традицію він опановує через найсучасніші на той час композиторські техніки.

Поступово формується метод, який визначає зрілий етап його творчості. Чжоу Веньчжун відмовляється від розуміння синтезу як поєднання інтонаційних або стилістичних маркерів. Його цікавить не китайська музика як сукупність звукових ознак, а китайський спосіб сприйняття й осмислення музики. Цей спосіб мислення, споріднений із *сян*-мисленням, він реалізує через логіко-концептуальні інструменти західної композиційної традиції. У результаті виникає універсальний музичний дискурс, у якому китайська філософія та західні техніки існують у стані внутрішньої сумісності, а не зовнішнього поєднання.

Саме цей шлях від «фуго-китайського» мислення ранніх років до концептуально інтегрованої художньої мови робить досвід Чжоу Веньчжуна одним із ключових прецедентів нового синкретизму ХХ століття. У цій перспективі його творчість постає не лише як індивідуальний художній проєкт, а як модель кроскультурної композиторської свідомості, що згодом знайде продовження й розвиток у творчості наступних поколінь, зокрема Лей Ляна.

Висновки до Розділу 1.

Упродовж ХХ–ХХІ століть поняття синкретизму трансформувалося з описової характеристики архаїчних культурних форм на аналітичну категорію, здатну фіксувати цілісність складних явищ без редукації їх внутрішньої різноманітності. Розмежування синкретизму й синтезу виявилось принциповим: якщо синтез передбачає поєднання вже автономізованих компонентів, то синкретизм окреслює нерозчленовану єдність, у якій елементи співіснують, не втрачаючи власних якостей. Історико-теоретична перспектива (від ранніх уживань терміну та новочасного осмислення «початкової єдності мистецтв» до антропологічних моделей ХІХ століття й концепції первісного синкретизму) показує спадкоємність базової ідеї: синкретизм пов'язаний із процесами культурного осмислення досвіду, у межах яких відбувається взаємодія різних рівнів художнього цілого.

Аналіз українського гуманітарного корпусу засвідчив, що синкретизм у ньому розкривається переважно як внутрішній принцип формування смислової та структурної цілісності, що реалізується через образність і поетику (О. Єременко), міжмистецькі взаємодії всередині літературного тексту (Н. Дмитренко), культуротворчі та психорелігійні виміри (Т. Чумаченко), а також як стиль мислення й інтегративність пізнавальних та ціннісних підходів (А. Архангельська). У цих підходах синкретизм постає не як «змішування», а як спосіб організації цілого: від

«неостаточного злиття» компонентів до моделювання системних зв'язків і сенсорної багатовимірності образу; від просторово-часових координат формотворення (А. Арєф'єва) до індивідуальної творчої свідомості як принципу стилю (А. Саприкіна). Разом із тим, у музикознавчому сегменті українського дискурсу спеціально розроблені студії синкретизму залишаються поодинокими, що виразно підкреслює методологічну вагу «внутрішньомузичних» опор позиції С. Шипа щодо мистецтва як цілісно-чуттєвого способу пізнання та концепту інтегративності композиторських технік у О. Жаркова.

Зіставлення української оптики з західною траєкторією розвитку поняття дозволило окреслити важливе доповнення: західний дискурс ХХ століття у контексті колоніального та постколоніального досвіду, не скасовуючи попередніх підходів формує поняття культурного синкретизму як окремий напрям осмислення взаємодії культур у процесах акультурації та індивідуальної міжкультурної ідентичності. Лінія від теорії культурних процесів (Елсі Ключ Парсонс, Мелвілл Дж. Герсковіц) через застосування синкретизму на музичному матеріалі (Річард Ватерман із терміном *amusical syncretism*, Аллан П. Мерріам) до «антропології досвіду» (Едвард М. Брюнер, герменевтична перспектива Вільгельма Дільтея) створює підґрунтя для підходу Пітера Чанга, який переводить проблему в площину творчої біографії *fusion-maker*: інкультурація/аккультурація, криза самоідентифікації, переосмислення досвіду й художнє висловлювання як повторювана динаміка становлення. Саме ця логіка відкриває можливість аналізу типів мислення та філософських ідей, що лежать в основі кроскультурних творчих рішень і стає необхідним інструментом для подальшого осмислення музичного мислення Лей Ляна в просторі взаємодії китайської образно-філософської традиції та західних логіко-конструктивних моделей.

У цьому контексті принципового значення набуває співставлення китайської інтелектуально-естетичної традиції із західною логіко-концептуальною моделлю мислення. Західний тип пізнання зорієнтований на аналітичне розчленування, фіксацію об'єкта та оперування стабільними поняттями. Китайське *сян-мислення* постає як інший спосіб організації досвіду – перцептивний, процесуальний і несубстанційний. Категорії *Дао*, *Тайцзи*, *Ці*, *сінь-сін*, а також практика спостереження й образного виявлення смислу (*гуань*, *сян*) окреслюють мислення, спрямоване не на відокремлення явища, а на входження в динаміку цілого та співналаштування з його внутрішніми трансформаціями.

Отже, якщо західне мислення вибудовується навколо стабільних форм і понять, то китайське *сян-мислення* зорієнтоване на процесуальність, взаємозв'язок і контекстуальність. Ця відмінність не є суто філософською: вона визначає різні способи організації досвіду, різні моделі творчості та різні уявлення про цілісність художнього висловлювання. Саме в напрузі між цими двома типами мислення формується підґрунтя для сучасних кроскультурних практик і відкривається можливість осмислення неосинкретизму як якісно нового типу свідомості.

У музичній практиці ХХ століття ці відмінності перестають залишатися абстрактними. Вони безпосередньо впливають на моделі композиторського мислення, способи формування музичної мови та уявлення про автентичність художнього висловлення в умовах міжкультурної взаємодії. Досвід китайських композиторів середини ХХ століття, зокрема Чжоу Венчжуна, засвідчує, що подолання поверхового «змішування» стилів можливе лише за умови глибокого переосмислення власної традиції та одночасного опанування західних композиторських технік на концептуальному рівні. Саме тут синкретизм набуває рис внутрішньої сумісності різних типів мислення, а не їх зовнішнього поєднання.

Таким чином, синкретизм у сучасному розумінні постає як динамічний процес формування творчої свідомості, у межах якого відбувається не лише взаємодія культур, а й трансформація самих підстав мислення. У цьому сенсі досвід Чжоу Веньчжуна демонструє, як *сян-мислення* може бути реалізоване через логіко-концептуальні інструменти західної музики, не втрачаючи власної філософської глибини. Саме ця логіка становить вихідну точку для розгляду творчості Лей Ляна, у якій неосинкретизм постає як новий рівень композиторської свідомості в умовах глобального культурного простору.

РОЗДІЛ 2

ФІЛОСОФІЯ ТА ХУДОЖНІЙ СВІТ ЛЕЙ ЛЯНА НА ПЕРЕТИНІ ДВОХ КУЛЬТУР

2.1 Життєтворчість Лей Ляна: витоки та формування ціннісних орієнтирів.

Традиційно творчість Лей Ляна відносять до генерації так званої « нової китайської хвилі », попри те, що з сімнадцятирічного віку життєвий шлях композитора пов'язаний зі Сполученими Штатами Америки і його професійне і багато в чому світоглядне формування відбувалося в західному музичному та інтелектуальному середовищі. З іншого боку, свідоме відкриття Лей Ляном східної культури, зокрема китайської, відбулося в Америці, під час його навчання в Консерваторії музики Нової Англії (New England Conservatory of Music). Ця « двоїстість » потужних культурних пластів – східного та західного, не була для митця пізнім відкриттям або зовнішньо набутою моделлю, а становила природне середовище його формування з дитинства.

Лей Лян (Lei Liang, 梁雷; нар. 1972) народився в Пекіні в родині музикологів. Його дитинство й ранні роки формування припали на період глибоких соціокультурних трансформацій у Китаї кінця ХХ століття, що істотно впливало як на освітні можливості, так і на характер доступу до національної музичної спадщини. В таких, в цілому несприятливих умовах, родинне середовище відіграло для майбутнього композитора компенсаторну й формотворчу роль, створюючи широкий міжкультурний простір інтелектуального та слухового досвіду. Оточення Лей Ляна поєднувало різні традиції, дослідницькі оптики та культурні горизонти, які згодом визначили багатовимірний характер мислення композитора.

Витоки цієї культурної множинності простежуються вже в кількох поколіннях родини. По материнській лінії Лей Лян належить до кола інтелектуалів, безпосередньо пов'язаних із західним академічним світом: його дідусь, теолог Цай Юнчунь (蔡詠春), після Другої світової війни продовжив навчання у Сполучених Штатах Америки, де здобув ступінь доктора філософії в Колумбійському університеті [173, с. 7]. Таким чином, західна університетська традиція була в родині не абстрактною культурною моделлю, а живою спадкоємністю кількох поколінь, і поєднувалася з глибоким зануренням у китайську музичну та інтелектуальну традицію.

Його мати Цай Лянюй (蔡良玉, нар. 1940), музикознавиця Інституту мистецтв Китаю, належала до числа перших китайських дослідниць, які системно вивчали західну музичну культуру, зокрема американську традицію. У дитячі роки (1946-1950) вона мешкала в США, а згодом неодноразово поверталася туди як дослідниця та запрошена науковиця, формуючи власний досвід безпосереднього залучення до західного культурного середовища [173, с. 464–465]. Це свідчить, що західна музична культура входила у світ Лей Ляна не як «інша» або зовнішня система, а як природна складова родинного інтелектуального середовища.

Батько композитора, Маочун Лян (梁茂春, нар. 1940), професор Пекінської центральної музичної консерваторії, є одним із провідних дослідників історії китайської музики XX століття, автором фундаментальних праць з проблем китайської сучасної та новітньої музичної культури і музичної критики [173, с. 468]. Його наукова діяльність була зосереджена на осмисленні національної музичної традиції в контексті історичних зламів і культурних трансформацій. Американська дослідниця Лара Пеллегрінеллі справедливо зазначає, що Маочун Лян став піонером у вивченні китайської музики в період після Культурної революції [171, с. 68]. Від п'ятимісячного віку й до моменту від'їзду за кордон Лей Лян мешкав у

середовищі провідних китайських етномузикологів – у тому самому будинку, де жили й працювали Ян Інлюй, Цао Аньхе та інші відомі дослідники традиційної музики Китаю. Постійна присутність живої наукової дискусії, слухового досвіду традиційної музики та повсякденного спілкування з представниками різних музикознавчих шкіл формувала його культурну свідомість у неінституційному, органічному вимірі [97, с. 258; 173, с. 7].

Отже, у родинному середовищі Лей Ляна західна й китайська культурні моделі співіснували не в режимі протиставлення, а як паралельні й взаємодоповнювальні способи осмислення музичної історії та сучасності. Саме ця рання нормалізація культурної множинності створила підґрунтя для формування синтетичного типу мислення композитора, у якому міжкультурний діалог не потребує спеціального підкреслення або ідеологічного обґрунтування, а постає як природний стан творчої свідомості.

Лей Лян почав займатися фортепіано у чотирирічному віці, однак, за його власним зізнанням, ранні заняття мали радше характер вільного музичного дослідження: він часто імпровізував, створюючи уявні музичні історії, що батьки не лише не стримували, а й свідомо підтримували, розпізнаючи в них прояви оригінального музичного мислення [139, с. 29–30].

Вирішальним етапом професійного музичного формування Лей Ляна стало навчання у видатної китайської піаністки й педагога Чжоу Гуанжень (周广仁, 1928–2022) – однієї з ключових постатей становлення китайської фортепіанної школи другої половини XX століття. Важливо, що світогляд Чжоу Гуанжень формувався не в ізольованому культурному просторі: народжена в Європі (м. Ганновер, Німеччина), вона з ранніх років була залучена до західноєвропейського музичного контексту, а згодом активно представляла китайську фортепіанну культуру в США та країнах Європи.

Крім того, її педагогічне та виконавське становлення відбувалося в колі композиторів-піонерів, зокрема Дін Шаньде (丁善德), одного з перших китайських митців, які послідовно поєднували західну композиторську традицію з національним інтонаційним мисленням.

Характер педагогічного стилю Чжоу Гуанжень яскраво окреслюється у спогадах Лей Ляна, де вона постає не лише як наставниця з фортепіано, а як вихователька цілісної творчої особистості. Усупереч усталеним уявленням про «професійну освіту», Чжоу свідомо підтримувала його схильність до імпровізації та композиційного мислення, розглядаючи фортепіано як простір для «музичного оповідання», а не лише технічної вправності. Принципово важливою була її настанова на формування широкого культурного фундаменту: за її порадою майбутній композитор обрав навчання у загальноосвітній школі, що, на її переконання, мало забезпечити глибшу гуманітарну базу для подальшого розвитку [Li, Xi'an. Xu er: Meiyou chuangxin, с. 17]. Сам композитор неодноразово підкреслював, що саме це рішення суттєво позначилося на його освітньому й інтелектуальному формуванні [145, с. 88–89].

Водночас формування музичних уявлень Лей Ляна відбувалося не лише в межах індивідуального педагогічного впливу, а й у ширшому соціально-культурному контексті, який значною мірою визначав характер доступного музичного матеріалу та ієрархію цінностей у сфері музичної освіти. Цікавим є факт, що, за словами самого митця, соціально-музичне середовище його покоління рідко пропонувало традиційну китайську музику: «Пекінська опера, народні пісні, придворна музика, конфуціанська церемоніальна музика, тощо, не були присутні у нашому повсякденному суспільному музичному житті... У вільний час зі своїми шкільними друзями в Центральній консерваторії Пекіна я слухав записи Бітлз і Майкла Джексона. Я пам'ятаю, що я міг заспівати «Бітлз» ще до того, як розмовляв англійською» [136, с. 3]. У свій початковий період життя Лей Лян

опановував лише європейський інструмент – фортепіано з відповідним репертуаром, тому що у той час в Китаї вважалося, що вивчення західного інструменту краще, престижніше, ніж вивчення традиційних китайських інструментів. У своїй статті «Про те, щоб бути китайцем» Лян пише: «Насправді, у Китаї фортепіано стало символом так званої вищої освіти та вищого соціального статусу, тоді як існує загальноприйняте упередження щодо традиційних китайських інструментів не дуже, так би мовити, “високого класу” [136, с. 4]. Лей Лян посилається на той факт, що його рідна країна не поважала та не цінувала власну музичну культуру. Іншими словами, через культурну революцію китайські музичні традиції припинили свій розвиток і тому поступово відійшли до вторинного культурного статусу в китайському суспільстві.

Китайський період життя Лей Ляна закінчився трагічними подіями 1989 року на площі Тяньаньмень, які сильно вплинули на всю політичну та економічну систему країни. Будучи одним із активних учасників протестів, шістнадцятирічний Лей Лян разом з друзями та однокласниками майже два місяці приєднувався до протестуючих, які намагалися вирішити соціальні проблеми, питання свободи слова, корупції уряду та прагнення до демократії. Він почав замислюватися питаннями ідеального суспільства і це згодом стало стрижнем його світогляду: «Це був досвід, який змінив життя. Я відчуваю, що все, що я роблю сьогодні, мотивоване цим досвідом, тими двома місяцями» » [103, с. 3].

В інтерв'ю визнаному американському музичному критику Джеймсу Чуту⁷ в 2011 році Лей Лян згадував: «Я бачив всюди кров, кулі, дим... Коли

⁷ Джеймс Чут – критик класичної музики та мистецтва, працював музичним критиком у The Cincinnati Post, The Milwaukee Journal, The Orange County Register, The San Diego Union-Tribune. У Техаському університеті обіймав посади помічника редактора з мистецтва, редактора Currents, редактора з мистецтва та редактора спеціальних розділів. Фіналіст Пулітцерівської премії в галузі критики (1985) та володар премії ASCAP-Deems Taylor Award і премії Penney Missouri Award, автор статей для New Grove Dictionary of Music.

те, у що ви так пристрасно вірили, миттєво забирається насильством, ви починаєте думати про те, чого не може забрати зброя... Ваш спосіб мислення, ваші фантазії, ваша культура, ваша уява, ваша свідомість – ці речі неможливо відібрати насильством! Отже, найкращий спосіб перемогти насильство – це розвивати цей світ, це зробити цей світ настільки незалежним, настільки вільним, щоб він мав силу протистояти [насильству]. І так я почав свій шлях» [103, с. 3].

Ця кардинальна зміна світобачення призвела Лей Ляна до еміграції до Сполучених Штатів в 1990 році, де він здобув блискучу західну освіту в коледжі Консерваторії музики Нової Англії, отримавши ступені бакалавра та магістра. Він був слухачем Гарвардського університету і відвідував заняття з історії релігії, сучасної архітектури, філософії та антропології, а пізніше в Гарварді отримав ступень доктора філософії. Його викладачами з композиції були сер Харрісон Біртвістл, Роберт Коган, Хая Черновін, Маріо Давидовські, Джошуа Файнберг, Еліот Гайгер, Лі Хайла та Бернард Рендс. Крім того, він брав майстер-класи у Магнуса Ліндберга, Джеймса Тені та Чінарі Унга в Гарварді, а також у Георга Фрідріха Хааса, Тошіо Хосокави та Вольфганга Міттерера на Міжнародному курсі нової музики в Дармштадті.

Про найбільші творчі впливи сам митець зазначає: «Я був натхненний Кейджем та Фельдманом на самому початку, коли вступив до коледжу Консерваторії музики Нової Англії. Пізніше, багато інших композиторів вплинули на мене – так багато, що їх дуже важко порахувати. Я б сказав, що Монтеверді та монгольський музикант Сераші – два абсолютно особливі для мене митця. Останній одного разу сказав своїм учням, що “ви повинні вкладати все своє життя у кожную зіграну вами ноту”. Це стало моїм девізом» [135].

Початковий етап американського періоду був пов'язаний із продовженням середньої освіти в Техасі, де Лей Лян паралельно поглиблював заняття фортепіано та розширював коло гуманітарних

інтересів. Уже в цей час він виявляє нетипове для «академічної» траєкторії поєднання музичних, філософських і соціальних зацікавлень, що згодом стане визначальною рисою його життєтворчості. Важливо, що процес інтеграції в американське середовище не зводився до асиміляції: радше йшлося про входження в культуру критичного мислення, відкритої дискусії та інституційної свободи, які Лян сприйняв як умови відповідального існування митця.

Навчання в Консерваторії Нової Англії в Бостоні (The New England Conservatory / NEC) стало першим системним етапом його професійного становлення в західному академічному контексті. Саме тут композитор отримує не лише ґрунтовну композиторську підготовку, а й досвід життя в інтенсивному міждисциплінарному середовищі, де музика мислилася в діалозі з філософією, історією та сучасними соціальними процесами. Визнання, отримане ще на студентському етапі (зокрема присудження медалі Джорджа Чедвіка разом зі стипендією *Torjie Alumni Scholarship*⁸), засвідчило ранню зрілість його художнього мислення, але не визначило його як «успішного кар'єриста» у вузькому сенсі [173, с. 436].

Принципово важливим для світоглядного формування Лей Ляна стало його багаторічне перебування в Гарвардському університеті – спочатку як молодшого стипендіата Гарвардського товариства (1998–2001), а згодом як докторанта і викладача (2001–2006). Саме гарвардське середовище, з його традицією міждисциплінарного діалогу та увагою до етичного виміру знання, стало простором інтенсивного інтелектуального «дозрівання» композитора [139, с. 31]. Лян перебуває в широкому колі

⁸ Медаль Джорджа Вайтфілда Чедвіка (George Whitefield Chadwick Medal) – найвища відзнака, яку Рада факультету коледжу Консерваторії музики Нової Англії присуджує випускникові бакалаврської програми за виняткові досягнення у фаховій підготовці, суміжних навчальних дисциплінах, позаакадемічній діяльності та активну участь у житті академічної спільноти. Стипендія випускників Турже (*Tourjée Alumni Scholarship Award*) надається випускникам або випускницям Консерваторії для продовження навчання на магістерському рівні в NEC і присуджується за видатну виконавську майстерність, науковий потенціал та перспективність подальшого професійного розвитку в галузі музичного мистецтва [168].

спілкування з істориками, філософами, етномузикологами, архітекторами, що змінює саму оптику його мислення про музику та її місце в гуманітарному знанні [173, с. 34].

Але Америка стала для митця не тільки зануренням у світ західної культури і музики. Найбільш захоплюючим місцем під час навчання у Консерваторії для Ляна стала Бібліотека Гарварда – Єнчінга, в якій зберігається одна з найбільших колекцій східних досліджень в західному світі. Саме там композитор познайомився з великою колекцією творів китайської культури, багато з яких сильно вплинули на музичну філософію Ляна. У процесі самоосвіти Лян зрозумів, що китайська система освіти не надає оригіналів цих трактатів для студентів, що основні смисли оригінальних текстів були глибоко змінені в часткових та інтерпретованих версіях, і що ці версії змушують читачів робити хибні висновки. Розуміння оригінальних версій цих текстів без будь-якої інтерпретації третьою стороною стало пріоритетом Ляна у вивченні китайської культури.

Вирішальним чинником інтелектуального й екзистенційного зростання Лей Ляна стало його багаторічне проживання в домі видатної музикознавиці та етномузикологині Рулан Чжао Піан (Rulan Chao Pian / 卞 趙 如 蘭, 1922–2013), однієї з ключових постатей американської та китайської гуманітарної науки XX століття⁹ та її чоловіка Теодора Піана

⁹ Рулан Чжао Піан (Rulan Chao Pian, 1922–2013) – одна з ключових постатей у становленні сучасного музикознавчого й етномузикологічного вивчення китайської традиційної музики у західному академічному контексті. Донька видатного китайського лінгвіста й композитора Чжао Юаньженя (Yuen Ren Chao), вона отримала ґрунтовну освіту з історії західної музики (Radcliffe College) та захистила докторську дисертацію в Гарвардському університеті зі спеціалізацією в галузі східноазійських мов і музики. Її наукова діяльність поєднувала історико-музикознавчий, аналітичний та етнографічний підходи: дослідження джерел музики династії Сун, аналіз форм і ритмічної організації пекінської опери, інтерпретація давніх нотацій, а також порівняльне вивчення музичних культур Східної Азії. Її монографія *Song Dynasty Musical Sources and Their Interpretation* (1967) була відзначена премією Отто Кінкельдея Американського музикознавчого товариства, що засвідчило її фундаментальний вплив як на музикознавство, так і на синологію.

Важливою складовою діяльності Піан була педагогічна й організаційна робота: вона була однією з перших жінок-професорок Гарвардського університету, заснувала міжнародну конференцію CHINOPERL (Conference on Chinese Oral and Performing Literature), активно сприяла розвитку міждисциплінарних студій, а також ініціювала й здійснила масштабну фіксацію усних і виконавських традицій Китаю за допомогою аудіо- та відеозапису [107].

(Theodore H. H. Pian, 1919–2009), професора аерокосмічної інженерії Массачусетського технологічного інституту. Цей простір був далекий від академічної ієрархії чи формального наставництва: радше йшлося про щоденне співбуття з живою традицією, де знання передавалося не через лекцію, а через жест, інтонацію, побутову деталь, уважність до іншого. У домі Чжао Піан музика, філологія, історія, філософія, живопис і повсякденне життя утворювали єдине поле смислів, у якому культура постає не як об'єкт вивчення, а як форма буття. Саме тут Лян уперше на власному досвіді проживає уявлення про гуманітарне знання як етичну практику, що потребує внутрішньої дисципліни, відповідальності й здатності до співчуття [144, с. 139].

Показово, що перший контакт із Рулан Чжао Піан відбувся за порадою його викладача з композиції в New England Conservatory Роберта Когана (Robert Cogan), відомого дослідженнями тембрового мислення та аналізу звуку. Йшлося про фахову консультацію з аналітичного осмислення репертуару гуціня¹⁰ – галузі, в якій Рулан Чжао Піан була визнаною експерткою, поєднуючи ґрунтовну етномузикологічну підготовку з глибоким знанням традиційної китайської виконавської та теоретичної практики. Враження від першої розмови виявилось для молодого композитора несподівано сильним: не стільки через фаховий рівень та світоглядну глибину співрозмовниці, скільки через сам спосіб її мовлення (пані Піан мала вимову старого пекінського діалекту). Уже на цьому початковому етапі Лян відчув за її словами присутність глибшої традиції – не лише наукової, а й життєво прожитої, сформованої в багаторівневому перетині китайського й західного гуманітарного досвіду [144, с. 138].

¹⁰ Гуцінь (古琴, qín) – семиструнна безладова цитра, один з найдавніших і найбільш престижних інструментів Китаю. В історичній ретроспективі він постає не лише як хордофон, а як символ елітарної інтелектуальної практики, пов'язаної з формуванням етичного й естетичного ідеалу китайського вченого-літератора: гра на гуціні історично розвивалася в камерному колі як мистецтво самозаглиблення, дисципліни слухання та осмислення звуку.

Попри бажання Ляна, його формальне академічне учнівство в класі професора Рулан Чжао Піан виявилось неможливим: на момент їхнього знайомства вона вже завершувала викладацьку діяльність і не набирала нових студентів. Водночас саме за цих обставин розпочалася інша, неінституційна форма навчання. Запропонувавши свою допомогу під час перевезення бібліотеки Рулан Чжао Піан з її гарвардського кабінету до дому, Лян виходив із суто практичних міркувань, як молода людина, здатна виконати значний обсяг фізичної роботи. Однак сам процес швидко перетворився на інтелектуально напружену працю. Бібліотека професора Піан, унікальна за масштабом і складом колекція, що налічувала понад тисячу томів і охоплювала різні галузі гуманітарного знання, зокрема літературу, історію, естетику, текстологію, філософію та релігієзнавство, потребувала не простого механічного пакування, а осмисленого сортування. Класифікація книг неминуче переходила в обговорення про межі дисциплін, статус текстів, їх контексти і способи читання. У цих розмовах професор Рулан Чжао Піан ненав'язливо, але послідовно «тонко стимулювала інтелект і перевіряла потенціал» Ляна, залучала молодого композитора до гуманітарного мислення як практики уважності й відповідальності перед знанням. Саме робота з бібліотекою стала за словами Ляна першою формою його учнівства – неофіційною, але інтелектуально інтенсивною, побудованою на спільному читанні, розмові й повільному входженні в культурний матеріал. Саме ця спільна праця заклала підґрунтя для подальшого багаторічного спілкування та глибшого наставництва [144, с. 138].

Запрошення залишитися в домі Піанів на багато років змінило не лише побутові умови молодого музиканта (у спогадах Лян неодноразово відверто говорить і про досвід нужди, і про те, як «звичайна вечеря» інколи означала можливість фізично відновитися), а передусім відкриває доступ до живої мережі китайської інтелектуальної діаспори, яка в Кембриджі

існувала як живий простір розмови й запеклих дискусій. Саме тут він знайомиться з майстром пекінської опери та гуціня Ні Цюпіном, слухає історика Лу Хуейфена, філософів Лю Сяоганя та Го Лоцзі; входить у коло, де поряд із етикою й історіографією природно звучать питання поетики, музики, живопису, тексту. Присутність таких постатей, як літературознавець Лі Оуфань, філософ Ду Веймін, знавець класичної поезії Стівен Оуен, дослідниця традиційної лірики Є Цзяїн, ботанік Ху Сюїнь, художник Цзінь Шан'ї, важлива перш за все як свідчення масштабу середовища, у якому музика існувала нарівні з іншими формами гуманітарного мислення [там само, с. 141].

У цьому ж середовищі гуцінь відкривається для Лей Ляна не як історичний інструмент, а як спосіб слухання світу. Рулан Чжао Піан наголошувала, що точність у цій традиції стосується не лише висоти звуку, а передусім якості дотику, переходів, тиші, резонансу. Таке слухання вимагало не контролю, а здатності розрізняти тонке, нестале, таке, що зникає при поспішному наближенні. Саме тут «слухання» починає усвідомлюватися як етична дія: не присвоювати, не поспішати, не редукувати складне до зручного [там само, с. 140].

Цей етичний вимір не обмежувався мистецькою сферою. Лян фіксує, як мораль передавалася вчителем через повсякденну поведінку: зокрема епізод у ресторані, де спокійна реакція Рулан Чжао Піан на недбалість і розгубленість офіціантки стає для нього уроком стриманості й співчуття [там само, с. 141]. Саме в цих, на перший погляд, непомітних формах щоденного співбуття: у способі слухати, реагувати, не домінувати, не поспішати з оцінкою, для Лей Ляна поступово формується уявлення про відповідальність як внутрішню етичну настанову, а не зовнішню декларацію. Досвід, набутий у домі Рулан Чжао Піан, не зводився до передачі знань чи культурних кодів; він радше вчив бачити й чути інше – людину, традицію, вразливу ситуацію, без спрощення й редукції. Саме тут

утверджується переконання, що культура не існує автономно від життя, а мистецтво не може бути відокремлене від людського болю, історичної травми чи відповідальності перед світом, у якому воно виникає. Ця позиція – слухати перед тим, як говорити; зупинятися перед тим, як діяти; не привласнювати, а свідчити – згодом стане внутрішнім етичним підґрунтям тих творів Лей Ляна, що безпосередньо звертаються до тем насильства, соціальної нерівності, руйнування культурної пам'яті та екологічної катастрофи.

Важливим є й інший вимір цієї школи – відчуття культури як цілості, яку можна будувати заново з першоджерел. Лян описує власну «підземну» кімнату-«牢» в будинку родини Піан як місце, де він роками переписує, читає, засвоює класичні тексти, не задовольняючись переказами й фрагментами. Саме звідси природно виростає його подальший скепсис щодо вторинних, ідеологічно «підчищених» версій традиції та прагнення працювати з матеріалом без посередницького спрощення. Така дисципліна читання й слухання стає внутрішнім етичним стандартом і водночас підготовлює ґрунт для того, щоб музика могла говорити про пам'ять, травму, історичне насильство як про досвід, який вимагає форми.

У цьому сенсі дім Піанів функціонує як непомітний, але потужний механізм «зміни єства»: Лей Лян входить у американське академічне середовище, не втрачаючи китайського культурного ядра, і водночас повертає собі Китай не як ностальгійний образ, а як відповідальну роботу з мовою, текстом, звуком, людською поставою. Саме тут гуманітарне знання перестає бути «супровідним контекстом» музики і починає звучати як її внутрішня умова.

Отримання докторського ступеня та подальша викладацька діяльність у США не замикають його в межах університетської системи, а навпаки, розширюють поле взаємодії з реальними соціальними процесами. Участь у міжнародних програмах, робота з різними інституціями, а також

поступове входження в публічний дискурс сучасної музики формують у композитора переконання, що художня практика неминуче пов'язана з відповідальністю перед суспільством, історією та довкіллям.

Таким чином, американський період життєтворчості Лей Ляна постає як етап глибокої внутрішньої трансформації: від молодого композитора з багатокультурним досвідом – до мислителя, для якого музика стає інструментом етичної рефлексії, соціального діалогу та усвідомленого реагування на виклики сучасності. Саме цей досвід згодом визначить характер його діяльності у міждисциплінарних проєктах та стане підґрунтям для активної позиції соціальної відповідальності, що набуде особливої ваги в подальші роки.

Філософія творчості митця органічно викристалізувалася з його драматичного життєвого шляху. Ставши свідком трагічних подій 1989 року на площі Тяньаньмень, він пережив глибоке потрясіння, яке, як стверджує сам композитор, змінили його життя. Шокований насильством, він усвідомив, що єдине, чого не можна позбавити людину, це її способу мислення, культури, уяви, свідомості, і відтоді Лей Лян побачив свій шлях саме у розвитку цього світу настільки незалежним, настільки вільним, щоб він мав силу протистояти насильству.

Протягом усієї історії існування людської цивілізації мистецтво було потужним засобом вираження емоцій, ідей та культурної ідентичності людини і суспільства. Однак у сучасному світі, в якому швидко і неминуче відбуваються карколомні зміни, роль мистецтва значно розширилася завдяки виходу за рамки естетики, охоплюючи ширшу відповідальність перед суспільством та довкіллям. Митці та інституції дедалі більше усвідомлюють вплив своєї роботи на соціальні проблеми, формування нових наративів, сприйняття та ставлення. В останні десятиліття спостерігається помітний сплеск інтеграції соціальної відповідальності в мистецтво. Цей зсув відображає зростаючу обізнаність щодо екологічних

проблем, порушень прав людини та соціальної нерівності. Все частіше митці своєю творчістю намагаються привернути увагу суспільства до вирішення нагальних глобальних проблем.

Лей Лян безперечно належить до митців, чия творчість є наочним прикладом інтеграції мистецтва в контекст найгостріших суспільних та екологічних проблем і життєтворчість яких неможливо досліджувати поза питаннями соціальної відповідальності. Влучна думка Дебори Пірс про те, що «музика має так багато потужних аспектів, що ми могли б використовувати її для навчання мистецтву взаємозв'язку, спілкування та трансформації, а також сприяти еволюції людського мислення та дій» [172] глибоко резонує з філософією творчості Лей Ляна, яка безпосередньо пов'язана з найактуальнішими викликами сучасності.

Ідея впливу музики на соціальні процеси, формування суспільства та відношень між людьми існувала в різних культурах від найдавніших часів. Як зазначає у своєму дослідженні Кетлін Хіггінс, «Конфуціанські мислителі у стародавньому Китаї стверджували, що ритуально виконана музика створює дух гармонії та шанування серед членів сім'ї та серед членів ширшої спільноти. Західні філософи погоджувалися, причому Платон та Арістотель детально розглянули важливість музичної освіти для створення суспільства, що співпрацює з громадянами. Корінні австралійці використовують музику для передачі моральних уроків (а також уроків з інших питань). Африканські практики музичного мистецтва зазвичай включають культивування моральних принципів у таких питаннях, як обмін та повага. А деякі західні підприємства використовують музичну діяльність для тимбілдингу» [123, с. 2]. В сьогоденні світі, коли багато людей сприймають сучасну академічну музику як недоступну і незрозумілу, як таку, що має високі бар'єри сприйняття, причому як для слухачів, так і для музикантів, Лей Лян прагне до протилежного. За його словами, він завжди тестував свою музику зі своїм маленьким сином Альбертом. За словами

композитора для нього це був унікальний досвід дослідження сприйняття музики «чистим розумом» дитини, яка не обмежена кліше музичного досвіду. І коли син коментував твір як «занадто повний», для Ляна це був сигнал, що його музиці не вистачає тиші [116]. Водночас митця неможливо звинуватити у «заграванні з публікою», «спрощенні» музичного вислову. Його музична мова сучасна, складна, і навіть, за враженнями деяких музичних критиків, може шокувати на кшталт прем'єри «Весни священної» Ігоря Стравінського в 1913 році, нагадуючи саундтрек до художнього сюрреалістичного фільму або напруженої психологічної драми [183].

Активна позиція соціальної відповідальності Лей Ляна проявлена у всіх сферах його життєтворчості. Композитор є учасником Всесвітнього економічного форуму (*World Economic Forum*) у статусі *Young Global Leader of the World Economic Forum*, що безумовно свідчить про його залученість до глобальних ініціатив та обговорень, які можуть охоплювати широкий спектр тем, включаючи економіку, суспільство та довкілля. З 2013 року Лей Лян залучений до програм і проєктів Інституту *Qualcomm* при Каліфорнійському університеті в Сан-Дієго спочатку як композитор-резидент (*Composer-in-Residence*), з 2018 року як перший «митець-дослідник» (*Research Artist-in-Residence*). За словами композитора, його партнерство з Інститутом стало переломним, він вважає що це «унікальне місце для перевинайдення та переосмислення наших дисциплін, і я сподіваюся знайти абсолютно нові шляхи – як технічні, так і художні – для дослідження розширення взаємозв'язку між музикою, наукою та технологіями» [128]. В *Qualcomm* Лян проводить дослідження озвучення коралових рифів, в якому використовувалися їх зображення та аудіозапису їх звучання, щоб висвітлити небезпеки, з якими стикаються рифи по всьому світу. Результати роботи висвітлюються в його міждисциплінарних курсах «Слухання морських пейзажів», де аспіранти та студенти використовують дані, зібрані дослідниками Океанографічного інституту Скріппса (*Scripps*

Institution of Oceanography) для створення інтерактивних мультимедійних вистав, що поєднують звук, зображення та рух. Директор Інституту *Qualcomm* Рамеш Рао (*Ramesh Rao*), коментуючи діяльність Лей Ляна зазначає, що вона «по-справжньому дивовижна і пропонує свіжий, відкритий погляд на інтеграцію музики, науки та технологій» (там само).

У 2023 році Інститут запустив проєкт «Лей Лабораторія» (*Lei Lab*), творцем і художнім керівником якої виступив Лей Лян. На офіційному сайті Лабораторії зазначено, що вона створена «з переконанням, що ми живемо в епоху неминучого злиття мистецтв і наук; що весь університет є єдиною неподільною одиницею; що творче слухання пропонує унікальний потенціал для навчання; і що нам потрібно колективно та творчо реагувати на проблеми, що стоять перед усіма нами» [151]. В межах проєкту композитор продовжує активно співпрацювати з інженерами, геологами, океанографами та розробниками програмного забезпечення, щоб дослідити те, що він називає «унікальним потенціалом навчання, який пропонує творче слухання». Результатом цієї діяльності стала поява низки творів: «Тисяча гір, мільйон струмків» (*A Thousand Mountains, a Million Streams*, 2018); «Слухові морські ландшафти» (*Hearing Seascapes*, 2018); «Слухові ландшафти/Слуховий крижаний ландшафт» (*Hearing Landscapes/Hearing Icescape*, 2023); «Шість пір року» (*Six Seasons*, 2023); «Нечутний океан» (*Inaudible Ocean*, 2025), прем'єра якого відбулася в межах *New Music Festival* (*Boston Conservatory Theater*).

Оркестровий твір «Тисяча гір, мільйон струмків», натхненний китайським живописом Хуана Бінхуна, є своєрідною музичною медитацією на тему знищення природних і культурних ландшафтів. Лян описує його як спробу зберегти та відновити духовні та фізичні ландшафти, створюючи місце, де ми та наші діти можемо відчувати приналежність. Твір отримав престижну премію *Grawemeyer Award* у 2020 році. У проєкті «Слухові морські ландшафти» Лян разом з інженерами та океанографами

використовує звукові дані з коралових рифів для створення музичних композицій, що відображають стан океанських екосистем. Він спрямований на підвищення обізнаності про загрози, що постають перед океанічним середовищем через зміну клімату. Електроакустичний міждисциплінарний диптих «Слухові ландшафти/Слуховий крижаний ландшафт» є органічним продовженням проекту «Слухові морські ландшафти». Він поєднує різні галузі дослідження китайського пейзажного живопису та народної пісні, океанографії, розробки програмного забезпечення, наук про Землю та підводної акустики. Досліджуючи взаємозв'язок між мистецтвом, наукою та технологією і зосереджуючись на темах зміни клімату та збереження світової культурної спадщини, композитор двома творами «Ландшафтів» співставляє перетворення зображень китайських пейзажів («Слухові ландшафти») та звуків Арктики («Слуховий крижаний ландшафт») на музику. Результатом є «два натхненні пов'язані твори, що використовують різноманітні методології для дослідження нашого зв'язку з нашою планетою та нашого звукового досвіду з нею» [142].

Твір для оркестру «Шість пір року» виник у співпраці з океанографами, які зафіксували звуки сезонного формування льоду на поверхні Північного Льодовитого океану. Їх польові записи надають безцінні дані вченим-дослідникам, але для композитора, який вміє слухати метафорично, вони є не просто звуком «народження льоду», а джерелом музичного натхнення. В цьому творі Лей Лян звертається до інуїтських уявлень про шість періодів року, які визначаються звуками мінливого навколишнього середовища, такими як, наприклад, кроки полярного ведмеда, що знаменують початок нового сезону. За словами композитора, «Шість пір року» підкреслює важливість слухання як способу розуміння змін у природі, як природніх, так і спричинених діяльністю людини.

У «Нечутному океані» Лей Лян на стику мистецтва та науки продовжує дослідження звукових ландшафтів океану, недоступних

людському слуху. У співпраці з океанографом Джошуа Джонсом та лабораторією *Lei Lab*, композитор трансформує інфразвукові та ультразвукові сигнали морських глибин у музичну композицію. Використовуючи технології для уповільнення та транспозиції цих звуків, Лян, за його словами, створює «звуковий ліхтар», що висвітлює приховані чудеса океану [165]. Прем'єра твору відбулася 31 січня 2025 року на концерті-портреті композитора у виконанні ансамблю *contraBAND* Бостонської консерваторії. «Нечутний океан» є частиною ширшої ініціативи композитора, спрямованої на підвищення екологічної свідомості через музику, що відображає крихкість та красу морських екосистем. Цей твір демонструє, як художнє осмислення наукових даних може сприяти глибшому розумінню та збереженню навколишнього середовища.

Лей Лян наголошує, що використовуючи «старі» музичні інструменти ми можемо надати їм абсолютно сучасного звучання, зосереджуючись на відтворенні нових технік гри, створенні нового лексикону звуків, які є відповіддю на багату інформацію оточуючого світу, яка є дуже актуальна для нашого існування на планеті. Вона розповідає про те, звідки ми прийшли, в якому стані ми знаходимося, і в якій небезпеці знаходиться ця планета.

В одному з інтерв'ю Сарі Годчер Мерфі Лей Лян пояснює: «Існує багато музики на тему зміни клімату, яку майже нічого не пов'язує зі справжніми дослідженнями. Я називаю це пропагандистською музикою. Окрім назви, вона не має нічого спільного з кліматом. Потрібна велика співпраця, розуміння та дослідження, щоб вивчити все це, щоб ми могли дійсно створювати наше мистецтво більш обґрунтовано та, сподіваюся, більш актуально» [166].

Крім проблем екології та зміни клімату в центрі творчої уваги композитора є соціальні, політичні та історичні теми. Його музика часто стає засобом осмислення складних суспільних проблем, таких як політичне

придушення, імміграція, насильство та соціальна несправедливість. Наприклад, у 2013 році Лян бере участь у написанні камерної опери «Чотири корідо»¹¹ у співпраці з композиторами Гільдою Паредес, Арлін Сьєрра та Ебертом Васкесом¹². Твір складається з чотирьох монодрам, кожна з яких розповідає історію жінки, втягнуту в сексуальне рабство на кордоні між США та Мексикою. Лян є автором однієї з частин, де через музичну мову передає трагізм і безвихідь ситуації жертв торгівлі людьми. Цей твір не лише художньо осмислює проблему, а й слугує платформою для громадського обговорення, адже супроводжувався публічними форумами за участю фахівців з охорони здоров'я та правоохоронних органів.

У наступній камерній опері Лей Ляна «Спадщина» (*Inheritance*, 2018), на лібрето Метта Донована, композитор досліджує тему насильства із застосуванням вогнепальної зброї в американському суспільстві. Центральною фігурою є спадкоємиця виробника гвинтівок Сара Вінчестер та власниця будинку, в якому, як кажуть, мешкають люди, вбиті з цієї марки вогнепальної зброї. Опера поєднує її історію з сучасними подіями, зокрема шкільними стрілянинами, створюючи метафору колективної провини та спроби спокути. Як зазначає композитор, твір «порушує питання про співучасть, спокуту та насильство із застосуванням зброї в Америці».

Концерт для альт-саксофона та оркестру «Сяоян» (*Xiaoxiang*, 2009, ред. 2014) був натхненний історією селянки з провінції Хунань, чий чоловік був ув'язнений та убитий місцевим чиновником під час Культурної революції в Китаї. Не маючи можливості добитися справедливості, жінка

¹¹ Corridos – це мексиканський жанр баладної пісні, що поєднує розповідь (наратив) із соціальним чи політичним змістом. У перекладі «corridos» буквально означає «балади» або «розповідні пісні», з певною культурною специфікою жанру, адже це не просто пісні, а пісні-свідчення, тісно пов'язані з народною традицією Мексики.

¹² Гільда Паредес (*Hilda Paredes*) – мексиканська композиторка, одна з провідних представниць сучасної авангардної музики Латинської Америки. Арлін Сьєрра (*Arlene Sierra*) – американська композиторка кубинського походження, професорка композиції в Кардіффському університеті (Велика Британія). Еберто Васкес (*Heberto Vásquez*) – мексиканський композитор, диригент та педагог, активний учасник музичного життя Мексики.

щовечора вила в лісі за будинком чиновника, поки обидва не зійшли з розуму. Лян використовує цю історію як алегорію для вираження безсилля перед репресивною владою, а музичний твір стає своєрідним «анти-концертом», де соліст втілює нездатність висловити біль словами. Солюючий інструмент Лей Ляна тремтить, співає та плаче, перетинаючи тривожні музичні ландшафти, вираження горя приходять хвилями та пароксизмами, що переповнюють почуття. «Ця жінка голосила, бо слова вже нічого не означали», – пояснює композитор, «я хотів знайти спосіб дати ще один шанс таким заглушеним голосам, як її» [170]. Твір став фіналістом Пулітцерівської премії з музики у 2015 році, що засвідчило його високу естетичну та соціальну вагу. За висновком журі, твір «використовує звук як хроніку людського болю».

Через вище згадані твори Лей Лян демонструє, як музика може слугувати засобом соціального коментаря та інструментом для порушення важливих суспільних питань. Його підхід поєднує глибоке емоційне занурення з інтелектуальним аналізом, створюючи потужні художні висловлювання, що резонують з актуальними проблемами сучасності.

Оскільки світ відчайдушно бореться з екологічними кризами, соціальною несправедливістю та іншими складними викликами, роль мистецтва стає дедалі важливішою. Дослідження творчості Лей Ляна в контексті соціальної відповідальності мистецтва дозволяє ствердити, що його музичні твори не лише відображають актуальні етичні, екологічні та політичні проблеми сучасності, а й активно беруть участь у формуванні дискурсу змін. Митець поєднує композиторську майстерність із найсучаснішими міждисциплінарними дослідницькими практиками, демонструючи, як музика може ставати дієвим засобом осмислення травматичного досвіду, відновлення колективної пам'яті та активізації етичної рефлексії.

Його авторська стратегія глибоко вкорінена в зацікавленості природою, історією, правами людини та внутрішніми механізмами суспільних трансформацій. Такий підхід утворює своєрідні «духовні ландшафти» – простори, у яких мистецтво виступає інструментом не лише естетичного переживання, а й етичної дії. Лян виявляє мистецтво як форму залученого мислення, що має потенціал змінювати уявлення про світ і структури самого суспільного буття.

Вислів всесвітньо відомого ісландсько-данського художника Олафура Еліассона (1967) «Мистецтво може змінити світ» набуває у цьому контексті конкретного сенсу: музика Лей Ляна не просто відображає дійсність, а створює умови для її переосмислення й переоформлення. Його діяльність підтверджує, що композитор у XXI столітті може бути не лише митцем, а й дослідником, мислителем, агентом змін. Через осмислене поєднання звуку, науки та етики Лян формує унікальний художній простір, здатний впливати на колективну свідомість. У цьому сенсі його творчість постає не лише як естетичне явище, а як етична практика, що спрямована на формування світлішого майбутнього для наступних поколінь.

2.2 Філософія творчості Лей Ляна та концепти його композиторського мислення.

Усвідомлення музики як етичної практики та форми залученого мислення неминує порушує питання про внутрішні механізми такого художнього підходу. Якщо в попередньому підрозділі йшлося про життєві витоки, досвід і ціннісні орієнтири Лей Ляна, що зумовили його увагу до соціальних, історичних і екологічних проблем, то подальший аналіз потребує зміщення фокусу – від площини біографічної й світоглядної до сфери власне художнього мислення. Саме тут постає необхідність розглянути філософію творчості композитора не як абстрактне тло його діяльності, а як безпосередній чинник формування композиційних

концептів, у яких етична позиція, спосіб слухання світу й організація звукового матеріалу утворюють єдине ціле.

Філософія творчості Лей Ляна не постає як окремий рівень рефлексії, відділений від його композиторської практики, так само як і концепти його композиційного мислення не можуть бути зрозумілі як сукупність автономних технічних прийомів. У художньому світі митця ці площини перебувають у стані постійного взаємопроникнення: світоглядні, етичні та естетичні настанови безпосередньо формують спосіб організації звукового матеріалу, тоді як сама музична матерія стає простором філософського осмислення досвіду – особистого, історичного й культурного.

Для Лей Ляна композиція не є «штучною» системою, побудованою з наперед визначених методів або стилістичних моделей. Вона радше функціонує як форма мислення, в якій звук, тиша, рух і час набувають статусу носіїв смислу. Такий підхід принципово руйнує традиційне розмежування між філософією як сферою абстрактного міркування і композиторською технікою як набором практичних інструментів. У творчості Ляна вони існують як єдине ціле, де кожний концепт мислення водночас є етичним висловлюванням, а кожен звуковий вибір – формою світоглядної позиції.

Витоки цього синкретичного підходу сягають не лише міжкультурного досвіду композитора, а й глибшого розуміння мистецтва як способу буття у світі. Лей Лян послідовно відмовляється від уявлення про музику як замкнену естетичну систему, що функціонує за власними внутрішніми законами. Натомість він мислить її як відкритий процес, занурений у ширший гуманітарний контекст. Саме тому межі між мистецтвом і життям, між абстрактним і конкретним, між індивідуальним переживанням і колективною пам'яттю у його творчості залишаються принципово рухомими.

Цей тип мислення багато в чому корелює з фундаментальними засадами традиційної китайської філософії, де процесуальність, взаємозв'язок і незавершеність розглядаються як природний стан буття. Протягом багатьох років Лей Лян занурювався в багате культурне та академічне середовище Кембриджа, штат Массачусетс, та його околиць, отримуючи освіту та виховуючись у традиційній культурі серед китайських вчених. Він також багато читав класичних творів китайської культури в бібліотеці Єнчін Гарвардського університету, навіть ретельно переписуючи вручну улюблені уривки з певних книг, том за томом. Дослідники творчості Лей Ляна вважають, що серед китайців, які вивчають або професійно займаються музикою як в Китаї, так і за кордоном, мало хто занурився в традиційні культурні дослідження настільки, як Лян Лей [90, с. 171]: «Завдяки глибокому вивченню та розумінню традиційної культури, дух і суть китайської культури проникли в його думки та кров. Вираження китайських культурних коннотацій у його творах є цілком природним випромінюванням, позбавленим будь-якого відчуття штучності або претензійної містифікації. Незалежно від того, чи займається він гуцінь, пекінською оперою, оперою куньцю, традиційним живописом, каліграфією чи архітектурою, Лян Лей послідовно синтезує ці дисципліни через власні роздуми» [там само].

У свій час китайська культурна революція у хворобливому прагненні побудувати «ідеальне комуністичне суспільство» табувала китайські традиції, незалежно від їх якості чи цінності. Тому наприкінці культурної революції в середині 80-х років багато пристрасних вчених прагнули відновити втрачене за цей період. Цей процес «відновлення національної історичної пам'яті» триває в Китаї до сьогодні. Як зазначає Лей Лян: «Багато [китайських] композиторів зосереджують свої інтереси на стародавній китайській філософії, традиційній літературі або так званій «первісній культурі», або називають свою музику такими словами, як “порожнеча” або

“дао”, щоб нагадати іншим, що ми “китайські композитори”» [136, с. 5]. Лян підкреслює, що така музика представляє собою лише запозичені матеріали в сучасних ідіомах, без глибокого розуміння традиційної китайської культури і тільки надає музиці поверховості, не встановлюючи емоційного зв'язку між композитором та слухачем. Лей Лян вважає, що ця тенденція призводить до неправильного висновку, що музика, заснована на минулому, буде стимулювати національну гордість.

За словами Лей Ляна, «якщо є потреба позначати свою ідентичність, це свідчення творчої слабкості та безсилля» [136, с. 5]. Композитор наводить деякі приклади на підтвердження своєї позиції пошуку справжньої ідентичності в китайській культурі: «Слово китайський, насправді, дуже некитайське. Наприклад, якщо згадати про найпрекрасніші часи нашої історії, періоди Хань і Тан, не існувало такого поняття, як китайська культура. Світова культура для людей Тан була китайською культурою. Буддизм був імпортований до Китаю за часів династії Хань, і разом з ним багато інструментів, які ми вважаємо традиційними китайськими інструментами сьогодні. У придворній музиці династії Тан ми виявляємо, що значна частина репертуару була імпортована з Малої Азії... Для мене суть китайської культури – це відсутність занепокоєння в її ідентичності. Це відкриває і охоплює все» [там само].

Лян усвідомлює, що для того, щоб по справжньому бути композитором, який представляє китайську культуру, треба подолати обмеження бути китайцем, зберігати відкритість і поглинати якомога більше ресурсів з усього світу. Досвід і філософія Ляна формують його музичний стиль певним чином, основне натхнення якого лежить у китайській культурі, але він зазначає, що це не впливає з його китайської ідентичності. Лян вважає, що китайська національність не дає йому можливості зрозуміти китайську культуру і що тільки шляхом навчання людина може підключитися до кореня цієї культури. У своїй статті

2012 року «Деякі життєво важливі переживання та художнє твердження» [140], Лян вказує, що його прагнення не є ані ярликом так званої китайської традиції, ані ностальгією за стародавньою східною культурою. З точки зору Ляна, традиції, історія та особистий досвід поєднуються разом для створення різних форм мистецтва. Він стверджує, що будь-яке конкретне визначення певного типу традиції лише посилює небезпеку гальмування як індивідуального мислення, так і розвитку незалежної особистості: «Використання старої мелодії з міткою екзотики показує ознаку ліні та дефіциту творчості» [140, с. 10].

Лей Лян наполягає, що «створення музики повинно виходити за рамки простої термінології; іншими словами, мову музики в цілому не варто ототожнювати з будь-якої окремою культурою» [121, с. 1]. Відповідно до його концепції музики, східні або західні композиційні методи або їх поєднання повинні бути тільки інструментами. Музика Лей Ляна зосереджена на зображенні універсальних концептах: внутрішнього сенсу і краси, які виявляються в символіці зображень, таких як магма або мазок пензля в китайській каліграфії. Знання і розуміння китайської культури є основою його творчої філософії, проте, за словами Ляна «китайська культура є моїм джерелом натхнення, але не визначає мене як “китайського” композитора. Я всього лише людина і композитор з Китаю» [136, 1996, с. 3].

У творчості Лей Ляна ці ідеї не відтворюються у формі стилізації чи прямого цитування. Вони проходять складний шлях трансформації, інтегруючись у західноєвропейський композиторський контекст і набуваючи нових форм звучання. Рух у часі й просторі, тиша як активна складова музичної тканини, розмитість меж між головним і другорядним, між формою й процесом – усі ці принципи стають не декоративними ознаками «східного впливу», а внутрішніми механізмами організації музичного мислення.

Іншим джерелом музичного словника Лей Ляна, природно, є західні культурні та музичні ресурси. Більшу частину свого життя (37 років з 53) він прожив в Америці, добре ознайомившись як із західною сучасною, так і класичною музикою. Окрім формальної академічної освіти, Лей Лян брав участь у літніх курсах у Дармштадті (Німеччина), одному з ключових осередків західної сучасної музики, що стало важливим етапом подальшого розвитку його композиторських підходів, зокрема в роботі з серіалізмом та абстрактною музичною мовою. Західна культура та освіта дозволили Лей Ляну досягнути суті інтелектуальної свободи та духовної незалежності, уникнути вузького націоналізму та сформувати більш плюралістичний, відкритий світогляд.

У низці творів Лей Ляна простежується формування особливого звукового простору, що не має прямих генетичних зв'язків ані з китайською культурою, ані з західноєвропейським сучасним музичним академічним дискурсом. Йдеться про залучення транскультурних звукових моделей і способів організації матеріалу. Так, у *Garden No. 6* використання восьмизвукової серії виявляє зв'язок із джазовою гармонічною логікою; у *Some Empty Thoughts of a Person from Edo* композитор звертається до тембрових і ладових ресурсів японської кото та корейської каягим¹³; у творах *Lake* та *In Praise of Shadows* відчутні принципи мелодичного розгортання, споріднені з перською музичною традицією; у *Garden No. 9* і *Brush-Stroke* – ритмічні та фактурні моделі, навіяні балінезійською музикою кечак¹⁴. Ці елементи не функціонують як стилістичні цитати або зовнішні алюзії, а інтегруються в авторський музичний словник як повноцінні

¹³ Традиційні японська кото (яп. 箏) та корейська каягим (кор. 가야금) належать до щипкових струнних інструментів родини цитр і є символами відповідно японської та корейської культур.

¹⁴ Кечак (балін. *kecak*) — традиційна балінезійська вокально-ритмічна практика («мавпячий спів» *Ramayana monkey chant*), що виконується чоловічим хором а *saremba* у колі та супроводжує танцювально-драматичні сцени за мотивами «Рамаяни».

структурні компоненти, що розширюють межі композиторського мислення [90, с. 172].

Отже, музичний словник і композиційне мислення Лей Ляна постають як результат послідовного й уважного входження в різні культурні традиції без прагнення їх ідентифікувати, протиставляти або зводити до спільного знаменника. Китайська культурна спадщина, західний академічний досвід і ширше транскультурне середовище не функціонують у його творчості як самодостатні джерела чи стилістичні пласти, вони радше утворюють рухливе середовище мислення, в якому кожен елемент проходить шлях внутрішнього осмислення й трансформації. Для Лей Ляна принципово важливим є не поєднання традицій як таких, а вироблення позиції, що дозволяє вільно користуватися різними культурними ресурсами, не закріплюючи за ними ідентичнісних або стилістичних ярликів. Саме тому композитор послідовно уникає як зовнішньої стилізації, так і програмного синтезу, зосереджуючись натомість на формуванні автономної музичної мови, в якій традиція не відтворюється, а проживається й переосмислюється. Рух від глибокого вивчення різних культурних традицій до сміливого звільнення від їх обмежень [90, с. 173] визначає логіку його композиторського мислення та окреслює подальші напрями еволюції творчих концепцій.

Китайська музикознавиця Бан Ліся у своїй статті 2017 року пропонує умовну періодизацію творчості Лей Ляна після його переїзду до США, розглядаючи її передусім як вияв домінантних художніх поглядів на різних етапах творчого шляху композитора. Узагальнюючи його репрезентативні твори, дослідниця виокремлює два великі типи художнього мислення, які співіснують у межах єдиного авторського світу.

Перший з них формується в межах 1996–2000-х років і пов'язаний із прагненням до станів ледь відчутності (轻微/qingwei) – споглядальності (淡远/danyuan) – внутрішньої зосередженості 冥想 (mingxiang) [90, с. 164]. Під

впливом буддистської філософії та музики традиції веньчжень (文人音乐)¹⁵, твори Лей Ляна цього періоду тяжіють до мінімалізованих засобів, лінійного мислення та особливої уваги до одиничного звуку як носія самодостатнього смислу. У межах цього типу художнього мислення репрезентативними є насамперед цикл *Garden* (1996–2000), *Against Piano* (1999), *Lake* для двох флейт (1999; ред. 2004), а також *Extend* для гуаньцзи та саксофона (2000). Особливе місце серед них посідає *Garden Eight* (2000), який Бан Ліся визначає як концентроване втілення медитативної орієнтації цього етапу: відмова від традиційної гармонії та фактури, лінійна організація музичного часу, розпорошена, але внутрішньо зв'язана послідовність одиничних звуків створюють відчуття безспрямованого, проте смислово цілісного плину. Аналогічна образно-слухова логіка притаманна і твору *Lake*, де взаємодія двох протяжних флейтових ліній не підпорядковується ані західному контрапункту, ані китайській гетерофонії, а розгортається як природне дихання, що вводить слухача в простір вільної внутрішньої зосередженості.

Водночас у цих творах Лей Лян залучає окремі технічні засоби західної сучасної музики. Зокрема, підготовлене фортепіано (як у *Against Piano* ¹⁶), просторову організацію звучання (*Garden Nine*) та елементи алеаторики й серійного мислення (*Garden Eight*). Однак, принципово важливо, що ці техніки не визначають образно-сміслову природу творів і не функціонують як самодостатні стилістичні маркери. Як підкреслює Бан Ліся, попри наявність окремих західних прийомів, загальна атмосфера цих композицій ґрунтується на східному уявленні про порожнечу,

¹⁵ 文人音乐 (wénrén yīnyuè) – термін китайської культурної традиції, що позначає музику, пов'язану з колом веньчжень: освічених інтелектуалів Давнього та імперського Китаю. Статус *wénrén* передбачав не професійну спеціалізацію, а широку гуманітарну освіченість і практику кількох мистецтв одночасно: поезії, каліграфії, живопису, музики, а також здатність до імпровізації. *Wénrén yīnyuè* (веньчжень-іньюе) не становить окремого жанру в сучасному розумінні, а радше окреслює особливий тип музичного мислення й естетичної настанови, у якій музика постає як форма саморефлексії, духовної дисципліни та внутрішнього досвіду, а не як публічне виконавське мистецтво.

¹⁶ Див. аналіз цього твору у розділі 3.5.

споглядальність і нерозривність звучання й тиші. У цьому сенсі кожна залучена техніка проходить через внутрішній фільтр авторського мислення, асимілюється й перетворюється на органічний елемент індивідуальної поетики Лей Ляна, де спосіб звуковидобування, форма часу та етична позиція становлять єдине ціле [90, с. 172].

Другий тип творчого мислення Лей Ляна окреслюється з початку 2000-х років і пов'язаний із дослідженням граничних станів музичного буття: абсолютної тиші (至静 / zhijing) – абсолютного руху (至动 / zhidong) – фантазійного модусу (狂想 / kuangxiang) [90, с. 165]. Починаючи з 2001 року, композитор виходить за межі попереднього стану зосередженої врівноваженості, спрямовуючи свою увагу на взаємодію крайніх полюсів звучання: звуку й беззвуччя, інтенсивності й крихкості, руху й зупинки. Водночас ці протилежності не протиставляються між собою, а розглядаються як взаємопов'язані складові єдиного процесу, що відкриває простір для нових, майже фантазійних форм переживання часу, пам'яті та культурного досвіду.

До цього періоду належать такі репрезентативні твори, як *Some Empty Thoughts of a Person from Edo* для клавесина (2001), *Memories of Xiaoxiang* для саксофона й магнітної стрічки (2003), *Brush-Stroke* для камерного ансамблю з п'ятнадцяти виконавців (2004), флейтова соло-п'єса *In Praise of Shadows* (2005), а також Струнний квартет *Swash! Fragments* (2005). Саме в цих композиціях Лян формулює для себе принципове питання: чи може конструювання одного звуку вміщувати в собі різні часові потоки, різні культурні досвіди й різні темброві якості, зберігаючи при цьому внутрішню цілісність музичного висловлювання. Як зазначає Бан Ліся, це питання постає не раптово, а є логічним продовженням попередніх пошуків композитора, що сягають ще кінця 1990-х років, однак саме з

початку нового десятиліття воно набуває системного характеру й визначає подальший напрям його творчого мислення [90, с. 165–166].

У творах цього періоду інтегративний принцип реалізується через поєднання матеріалів, що різко контрастують за своїм походженням, символікою та часовою природою. Показовим у цьому сенсі є твір *Memories of Xiaoxiang*, у якому фрагменти пекинської оперної декламації, алюзії на традицію гуціня (*Xiaoxiang shuiyun*), інтонації яо-пісенної культури, зафіксовані голосові записи та електроакустичні шари співіснують радше як стислі інтонаційні відлуння. Лян свідомо уникає розгортання запозиченого матеріалу за законами західної тематичної роботи: замість цього він використовує короткі звукові фрагменти, які вертикально співставляються, створюючи ефект миттєвого згущення часу. У цьому миттєвому зіткненні різних історичних і культурних пластів виникає відчуття цілісного, хоча й багат шарового простору пам'яті, де давнє й сучасне не зливаються, але перебувають у стані внутрішньої єдності. Саме така не конфліктна, а інтегративна модель мислення визначає художню логіку другого типу творчості Лей Ляна та закладає підґрунтя для подальшого розвитку його синкретичного музичного світу. У цьому контексті особливого значення набувають поняття, які Лей Лян формулює як підсумок власних творчих переживань і багаторічної рефлексії над культурними впливами. Йдеться про концепти «однотонової поліфонії», «тіней», «дихання» та «трансформації», що не підміняють собою аналітичний апарат дослідника, але дають доступ до внутрішньої логіки авторського мислення, до того, як композитор розуміє звук, час і взаємодію параметрів музичної тканини.

У власних есеях композитор не прагне вибудувати «школу» чи універсальну методологію. Натомість він описує ті вузлові переживання й ідеї, завдяки яким уперше відчув «свій» голос і згодом утримував його в різних стильових ситуаціях [140, с. 109]. Показово, що цей момент професійної самоідентифікації композитор пов'язує не з опануванням

певної техніки чи стилю, а з конкретним твором *Garden Eight* (1996), написаним для будь-якого інструмента. Саме в цій п'єсі, за словами митця, він уперше почув звук не як носій фіксованої висоти або інструментальної специфіки, а як автономну акустичну подію, здатну вміщувати множинні параметри й внутрішні процеси. Відтак знаходження «власного голосу» постає тут як зміна способу слухання й мислення звуком. Не випадково саме 1996 рік, позначений створенням *Garden Eight*, Бан Ліся розглядає як відправну точку першого періоду творчості Лей Ляна, пов'язаного з медитативною зосередженістю, мінімалістичними засобами та особливою увагою до одиничного звуку як носія самодостатнього смислу. У цьому русі Лей Лян поступово формулює низку опорних понять, якими описує внутрішню логіку своєї композиторської практики. Вони не утворюють замкненої теоретичної системи й не претендують на універсальність, але фіксують ті способи організації звуку, часу й взаємодії параметрів, що виявилися для композитора принциповими на різних етапах творчості. У своїх есеях композитор послідовно окреслює чотири такі концепти: **однотонову поліфонію, тіні, дихання та трансформацію**, кожна з яких відбиває окремий аспект його композиційного мислення й водночас вписується в єдиний вектор художнього розвитку.

Витоки **однотонкової поліфонії** (音多声 , *one-note polyphony*) композитор пов'язує з аналітичним досвідом роботи з музикою гуціня та з увагою до того, як у цій традиції одиничний звук здатен нести значно більше, ніж лише фіксовану висоту¹⁷. Для композитора один тон постає як своєрідна «зернина» або «контейнер», тобто точка перетину багатьох параметрів: тембрових переходів, артикуляційних мікропроцесів, змін щільності резонансу та внутрішніх енергетичних напружень. Увага, таким чином, переноситься з мелодійної лінії як послідовності висот на звук як

¹⁷ Лей Лян вивчав гру на гуціні під керівництвом професора Рулан Чжао Піан (про це детальніше у підрозділі 2.1).

подію, що містить у собі потенціал поліфонічності – не в сенсі багатоголосся незалежних ліній, а як багат шаровість внутрішніх перетворень.

У цьому аспекті однотонова поліфонія Лей Ляна може бути співвіднесена з мікрополіфонічним «потовщенням» звуку в музиці Дьордя Лігеті, де увага також зосереджується не на тематичному розгортанні, а на внутрішній динаміці звукової матерії. Водночас, на відміну від європейської мікрополіфонії, концепт Лей Ляна не виходить із контрапунктної взаємодії щільних голосів, а ґрунтується на досвіді інструментального звуковидобування й акустичної мінливості одного тону.

Як зазначає сам композитор, імпульсом до формування цієї ідеї стала практика гуціня, у якій один звук може бути реалізований сотнями різних способів пальцевої техніки. Мелодична лінія в музиці гуціня є не лише послідовністю висот, а радше різноманітністю звуковидобування, що виявляє спорідненість із каліграфічною лінією. *Exploring Imaginary Landscapes*. Цей принцип митець переносить у власну композиторську практику, розглядаючи однотонову поліфонію як процес створення й повторної «синтезації» тембрів на основі одного тону з метою дослідження тонких змін і трансформацій у межах єдиної звукової події. У цьому контексті композитор звертається до образу пензля та його ворсинок: якщо сам пензель відповідає контрольованому матеріалу / висотному центру, то ворсинки, що розтікають чорнило по паперу, уподібнюються тембровим нашаруванням, які спонтанно розкривають внутрішню багат шаровість звучання. Саме цей процес і становить «поліфонічний» вимір концепта [198, 2021, с. 7].

Важливо, що така поліфонічність одного тону не є суто метафоричною. Вона відкриває конкретну композиційну перспективу, у якій розвиток музичної тканини відбувається через реконфігурацію способів звуковидобування та моделювання мікропереходів, що

сприймаються слухом як темброві й енергетичні зрушення. У межах однотонової поліфонії ключовим стає не накопичення матеріалу, а його поглиблення: композитор не «додає» нові елементи, а розкриває внутрішній ресурс уже наявного, так, ніби один тон може концентрувати в собі кілька траєкторій музичного руху. Сам Лей Лян наводить низку творів, у яких цей концепт визначає спосіб організації матеріалу, зокрема *Brush-Stroke* (2004), *Harp Concerto* (2008) та *Five Seasons* (2010) [141, с. 109]. Саме з цього підходу бере початок і різноманітність трактувань тембру фортепіано в його музиці, а також адаптація виконавських прийомів, характерних для національних щипкових і смичкових інструментів, до можливостей рояля, аспект, що, зокрема, стане предметом детального розгляду в Розділі 3 цієї роботи.

Концепт *тіней* (影子, *shadows*) виходить з іншого типу слухового досвіду, а саме з традиційних багатоголосних практик Східної Азії, зокрема монгольських і японських різновидів гетерофонічного та підголоскового мислення, де взаємини між голосами описуються не як стабільна ієрархія «головне – супровід», а як рухома система зближення і розходження ліній [141, с. 110]. Лей Лян підкреслює діалектику роз'єднання й з'єднання між голосами: функції можуть змінюватися місцями, лінії часто не синхронні, інколи зміщені в часі, при цьому вони можуть рухатися разом або розгортатися автономно – наче різні потоки, що впадають в одне русло. Саме такі лінії зі змінними функціями він називає «тінями» [там само].

Принциповою рисою цього поняття є його переносимість: «тінь» у Лей Ляна не зводиться до окремої фактурної моделі. Композитор поширює її на інші параметри музичної організації, формуючи уявлення про «тінь мелодії», «тінь гармонії», «тінь тембру», «тінь ритму», «тінь часу». Таким чином «тіні» стають концептом, який описує не конкретний прийом, а спосіб мислення про взаємодію: будь-який елемент музичної тканини може мати свою «тінь»: варіант, відлуння, паралельну траєкторію, яка не

повторює, а зсуває перспективу, змінює функцію, підважує звичну структурну ієрархію. Як приклади композитор називає *Gobi Gloria* (2006) та *Verge* (2009). У дослідницькій логіці ці твори можуть стати зручними «вузлами» для демонстрації того, як мислення «тінями» працює водночас на рівні лінійності й на рівні більш абстрактних параметрів, передусім часу й тембрової перспективи.

Особливо наочно концепт тіней реалізується у фортепіанному творі *Piano, Piano* (2012), де вона набуває формотворчого значення. Поділ циклу на частини «Світла» і «Тіні», а також принцип їх накладання за аналогією з палімпсестом визначають не лише фактурну організацію, а й саму архітектуру твору. «Тінь» у цьому випадку постає як окремий, самостійний нотний текст, призначений для одночасного виконання з частинами «Світла» й здатний утворювати змінні конфігурації музичного матеріалу. Завдяки алеаторній свободі, обмеженій заданими регістрами, артикуляцією й часовими рамками, «тіньові» шари не дублюють основний текст, а вступають з ним у рухоме співвідношення, щоразу по-новому моделюючи форму цілого. Саме в цьому творі концепт «тіней» переходить із рівня локального композиційного прийому на рівень принципу формоутворення, що детально буде розглянуто у підрозділі 3.3 цієї роботи.

Концепт **дихання** (呼吸, *breathing*) у Лей Ляна пов'язаний із розумінням мелодичного руху як процесу, що може здаватися вільним або непередбачуваним, але водночас має внутрішню неминучість. Композитор формулює важливу тезу: хвилеподібність мелодичного руху має бути не довільною, а такою, що відчувається як «невідворотна» [141, с. 110]. Саме тут виникає зв'язок із диханням як психологічним і фізіологічним досвідом, який можна описати як постійне розширення й стискання часу. Митець акцентує парадокс: ми рідко усвідомлюємо дихання, хоча навіть коротка втрата цього процесу ставить існування на межу. Тому дихання стає

моделлю глибинної часової організації: воно виявляє час не як «метричний контейнер», а як досвід, що безперервно змінює свою щільність.

Звідси з'являється й культурний вимір цього поняття: композитор пропонує сприймати дихання як «передіндустріальне» переживання часу або навіть як «поза-часовий» час [141, с. 110]. Це надзвичайно важливо для розуміння того, чому в музиці Лей Ляна так часто присутні розтягнуті процеси, повільні «вдихи й видихи» форми, а також структурні розширення й стискання, що не обов'язково артикуюються як темпові зміни, але відчуються як зміна внутрішньої часової перспективи. У межах цього концепту композитор ставить низку питань, які мають майже дослідницький характер: чи здатна музика «дихати» довго й повільно, як дерево взимку; чи може вона утримати відчуття часової нагальності; чи підлягають ці процеси точнішому аналізу й кількісному опису [там само]. Реалізація цього принципу у творчості Лян Лея відбивається у тяжінні до складних видів метричної організації музичної тканини (це характерно для фортепіанного циклу *My Windows* (我的窗, 1996-2007), *Milou* (1999/2002) для саксофона, фортепіано, *Lake* (1999) для дуету флейт, *Memories of Xiaoxiang* (2003) для саксофона та магнітофона [там само]. Важливо, що «дихання» постає не образною метафорою, а принципом часової організації, який напряду стикається з темою тиші, порожнечі, мікропроцесу і тривалого слухання.

Основний принцип четвертого концепту «трансформація» (变化, *transformation*) Лей Лян формулює як увагу до «прихованої напруги та енергії», притаманної кожному звуку, до того внутрішнього потенціалу, що здатен проявлятися як «поступова еволюція та розпад життя» [141, с. 111]. У цьому ракурсі звукова мінливість мислиться як аналог людської здатності адаптуватися в складному й непередбачуваному світі: енергія звуку не є сталою, вона розгортається, змінює щільність і напрям. Тому трансформація означає тут не технічну варіантність, а спосіб осмислення змін як

онтологічної умови: звук не «є» сталим, він перебуває в процесі, а музична форма стає моделлю поступових зрушень і розломів, у яких відображається багатовимірність людського досвіду.

У 2001 році, вперше почувши записи монгольського музиканта Сераші (色西, 1887–1968), Лей Лян був вражений майстерністю виконання відомих мелодій, яке відкривало «потужну життєву силу, величезну просторовість і глибоку самотність» без штучних виконавських прикрас [141, с. 109]. Це виявилось співзвучним творчим прагненням композитора. Композитор вважає, що голос як людини, так і інструменту, містить енергію життя. У творах Лей Ляна звук самоцінний, у ньому закладено властивість саморозвитку. Принцип «трансформації», тією чи іншою мірою, знайшов втілення у фортепіанному циклі Лей Ляна *My Windows* (我的窗, 1996–2007), детально розглянутому у підрозділі 3.1, Струнному квартеті *Serashi Fragments* (色拉西片段, 2005), Квартеті саксофонів *Yuan* (冤•怨•愿, 2008), Концерті для фортепіано з оркестром китайських народних інструментів *Tremors of a Memory Chord* (记忆的弦动, 2011) [там само, с. 111].

Зіставлення цих чотирьох концептів показує, що вони не є паралельним переліком прийомів, а описують взаємопов'язані рівні авторського мислення. Однотонна поліфонія фокусує увагу на внутрішній багатовимірності звуку; тіні моделюють змінність функцій і параметрів у часі; дихання формує часову перспективу як переживання розширення і стискування; трансформація узагальнює цю логіку як принцип життєвого процесу, що проявляється у звуці. Саме тому ці концепти органічно продовжують попередній аналіз культурних джерел: ідеться не про суму запозичень, а про те, як через різномірні впливи Лей Лян формує власні категорії мислення – такі, що дозволяють йому користуватися різними ресурсами, не перетворюючи їх на зовнішні маркери стилю чи ідентичності.

Узагальнюючи викладене, варто підкреслити, що філософія творчості та концепти композиційного мислення Лей Ляна не закріплюються за окремими жанрами чи інструментальними сферами. Вони формують цілісну художню позицію, яка пронизує весь корпус його творів – від камерних і електроакустичних до оркестрових. Проте саме фортепіанна музика посідає в цьому контексті особливе місце, виступаючи своєрідним простором первинної артикуляції авторських ідей і експериментів.

Це значною мірою зумовлено виконавським досвідом самого композитора. Як піаніст, Лей Лян сприймає фортепіано не лише як клавішний інструмент із фіксованою звуковисотною системою, а як багатофункціональний акустичний комплекс, що поєднує струнну, ударну та резонансну природу звуку. Саме у фортепіанних творах він послідовно розширює межі інструмента, досліджуючи його сонорні можливості, нетрадиційні способи звуковидобування, взаємодію клавіатурного й позаклавішного простору, а також потенціал одного тону як носія складних внутрішніх процесів. У цьому сенсі фортепіано стає для Лей Ляна експериментальним майданчиком, де вперше випробовуються ті принципи, які згодом отримують розвиток у творах для інших складів.

Не випадково ключові концепти його композиційного мислення – однотонова поліфонія, тіні, дихання та трансформація – знаходять у фортепіанній музиці особливо виразне втілення. Тут вони проявляються як на рівні мікроструктури звуку й тембрової мінливості, так і на рівні формоутворення, де форма мислиться як процес, що народжується з руху, нашарування й взаємодії звукових подій. Саме тому фортепіанні твори Лей Ляна становлять не окремий жанровий сегмент, а концентроване відображення його художньої філософії, що робить їх показовим матеріалом для подальшого аналітичного розгляду. Цим зумовлюється фокус третього розділу даного дослідження, повністю присвяченого аналізу ключових фортепіанних композицій композитора.

Висновки до Розділу 2.

Життєвий шлях Лей Ляна засвідчує, що формування його творчої особистості відбувалося в просторі багатовимірного культурного й етичного досвіду. Родинне середовище, глибоко вкорінене водночас у китайські інтелектуальні традиції та західну університетську культуру, раннє занурення в гуманітарну думку, досвід Культурної революції та трагічних подій 1989 року на площі Тяньаньмень, еміграція й навчання в американському академічному контексті – всі ці чинники сформували складну систему координат, у якій музика з самого початку постає як спосіб осмислення історичного часу, пам'яті й людської відповідальності.

Особливу роль у цьому процесі відіграли неінституційні форми навчання й спілкування, зокрема багаторічне перебування Лей Ляна в домі однієї з ключових постатей американської етномузикології та синології другої половини XX століття Рулан Чжао Піан та її чоловіка, відомого аерофізика Теодора Піана. Саме тут гуманітарне знання поставало не як абстрактна теорія, а як щоденна практика уважності – до слова, звуку, іншого досвіду. Контакт із традицією гуцінця, робота з текстами, розмови з представниками китайської інтелектуальної діаспори, а також прожиті в цьому середовищі етичні ситуації сформували у композитора тип мислення, в якому слухання стає базовою пізнавальною дією, а культура – формою буття, а не об'єктом репрезентації.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що життєтворчість Лей Ляна постає як цілісне поле, у якому життєвий досвід, етична позиція та художнє мислення перебувають у стані постійної взаємодії. Саме ця нероздільність життєвого, гуманітарного й мистецького виміру створює підґрунтя для його філософії творчості, такої, що не зводиться до набору ідей або прийомів, а визначає сам спосіб мислення музикою.

Дослідження творчості Лей Ляна в контексті соціальної відповідальності мистецтва показує, що його музичні твори не лише

відображають актуальні етичні, екологічні та політичні проблеми сучасності, а й активно беруть участь у формуванні дискурсу змін. Лян поєднує композиторську майстерність із найсучаснішими міждисциплінарними дослідницькими практиками, демонструючи, як музика може ставати дієвим засобом осмислення травматичного досвіду, відновлення колективної пам'яті та активізації етичної рефлексії.

Його авторська стратегія глибоко вкорінена в зацікавленості природою, історією, правами людини та внутрішніми механізмами суспільних трансформацій. Такий підхід утворює своєрідні «духовні ландшафти» – простори, у яких мистецтво виступає інструментом не лише естетичного переживання, а й етичної дії. Лян виявляє мистецтво як форму залученого мислення, що має потенціал змінювати уявлення про світ і структури самого суспільного буття.

Музика Лей Ляна не просто відображає дійсність, а створює умови для її переосмислення й переоформлення. Його діяльність підтверджує, що композитор у XXI столітті може бути не лише митцем, а й дослідником, мислителем, агентом змін. Через осмислене поєднання звуку, науки та етики Лян формує унікальний художній простір, здатний впливати на колективну свідомість. У цьому сенсі його творчість постає не лише як естетичне явище, а як етична практика, що спрямована на формування світлішого майбутнього для наступних поколінь.

Філософія та етичний світогляд Лей Ляна знаходять безпосередню реалізацію в його композиторському мисленні. Аналіз джерел його музичного словника, міжкультурних впливів і авторських концептів доводить, що йдеться не про технічне поєднання різних традицій, а про вироблення внутрішньо цілісної позиції, в межах якої звук, час і форма мисляться як процеси, відкриті до трансформації. Сформульовані композитором концепти його творчого мислення: *однотонова поліфонія, тіні, дихання та трансформація*, не функціонують як методологічна

система в строгому сенсі, проте окреслюють координати його художнього мислення й фіксують принципові способи організації музичного матеріалу.

Зіставлення цих концептів засвідчує, що вони описують різні, але взаємопов'язані рівні однієї логіки: внутрішню багатовимірність звуку, рухливість функцій і параметрів, процесуальне переживання часу та онтологічну змінність як умову музичного буття. У цьому сенсі композиційне мислення Лей Ляна постає як форма залученого слухання світу, де жоден елемент (ані традиція, ані техніка, ані культурний код) не закріплюється у вигляді стилістичного маркера, а проходить шлях внутрішнього осмислення й трансформації.

Особливе місце в реалізації цієї логіки посідає фортепіанна музика композитора, яка виступає простором первинної апробації й концентрації його художніх ідей. Саме у фортепіанних творах найвиразніше проявляються ключові концепти мислення Лей Ляна: від мікропроцесів звукової трансформації до формоутворення як процесу, що народжується з руху, нашарування та взаємодії звукових подій.

Таким чином, музика Лей Ляна постає не лише як художній результат, а як етична практика й форма відповідального мислення, здатна вступати в діалог з історією, пам'яттю та сучасністю. Саме в цій перспективі його творчість відкриває можливість розглядати композитора ХХІ століття не лише як митця, а як дослідника й мислителя, чия діяльність має потенціал впливу на ширший гуманітарний дискурс.

РОЗДІЛ 3

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ СИНКРЕТИЗМУ МИСЛЕННЯ ЛЕЙ ЛЯНА

3.1 My Windows.

Фортепіанна сюїта «Мої вікна» (*My Windows*, 1996–2007) охоплює період понад десятилітньої творчої еволюції Лей Ляна, втілюючи синтез східної філософсько-релігійної думки із західною авангардною музичною технікою. На створення твору композитора надихнув образ *Naimittika pralaya* з давньоіндійського трактату *Vishnu Purana* – космологічного стану тимчасового розчинення світу, у якому зникнення форм не означає їх остаточного знищення, а радше фіксує фазу потенційності між циклами буття. Цей образ задає філософський горизонт сюїти, спрямований на осмислення часу як пульсуючого процесу, у якому пам'ять, тиша й звучання співіснують у нестабільній рівновазі. З іншого боку, сюїта присвячена дружині композитора – японській бароковій клавесиністці Такае Оніші¹⁸, що надає концепції «Вікон» особистісний вимір.

Цей цикл із чотирьох частин: «Тянь» (*Tian*), «Сім променів сонця» (*Seven Rays of the Sun*), «Магма» (*Magma*) та «Пауза, в очікуванні, коли здійметься вітер» (*Pausing, Awaiting the Wind to Rise*), слугує прикладом того, як особисте художнє бачення композитора трансформує універсальні образи природи та метафізики у витончену музичну форму. Загальна драматургічна арка циклу, де дві крайні, повільні частини обрамлюють динамічний центр, визначає циклічність та глибинну єдність, що вимагає детального дослідження взаємозв'язків між частинами на рівні матеріалу та концепції.

¹⁸ Такае Оніші (*Takae Ohnishi*) – японська барокова клавесиністка, дружина Лей Ляна; відома виконавиця старовинної музики, чия професійна діяльність пов'язана з історично інформованим виконавством у США та Японії, зокрема як ад'юнкт-викладачки клавесина в University of California, San Diego.

У кожній п'єсі Лей Лян розгортає специфічний спосіб музичного мислення: від аскетичної звукотоновості «Тянь» (обмеженої шістьма тонами й пропорційними тривалостями) до характерних світлотіньових переливів повторюваних нот і глісандо у «Семи променях сонця», пластичної моторики «Магми» та повернення до матеріалу «Тянь» у заключній частині «Пауза, в очікуванні, коли здійметься вітер». У фіналі темброві згущення й кластери наділяють первісний образ оновленим емоційним забарвленням. Тематичні орієнтири, закладені композитором – буддійське небо, індуїстські космологічні образи, образи природних стихій і сфера особистих почуттів – поступово формують простір, у якому звук функціонує як спосіб спостереження. Саме ці образні вектори, у поєднанні з трансформаціями матеріалу та змінами способів звукоутворення, формують перспективу аналітичного руху, що дозволяє простежити, як різні часові, темброві й фактурні якості взаємодіють у межах одного циклу, не вичерпуючи його смислового потенціалу.

Фортепіанна сюїта Лей Ляна «Мої вікна» написана у контексті глибокого впливу буддизму Чань (Chan) на композиторське мислення автора. При цьому, саме *перша частина циклу, «Тянь» (Tian, Небо)*, стає безпосереднім та найбільш концентрованим втіленням цієї філософії. Композитор, який на певному етапі своєї творчості шукав способи виразити стан Чань у музиці, свідомо зосередився на процесі, що є аналогом медитативної дисципліни зосередження на диханні (прогресія дихання). Лян трансформує метафору дихання у фундаментальний елемент музичної форми, цитуючи відоме буддійське висловлювання: «Тривалість життя – це час між вдихом і видихом» [139, с. 30]. Згідно з його есе «Деякі життєво важливі думки», він прагне якомога точніше відобразити в партитурі «дихання та його трансформацію», оскільки «кожна нота несе в собі життя і енергію, які є просто іншою формою дихання, включаючи ритм, тривалість, глибину та їх трансформацію» [140, с. 11]. Таким чином, процес

творчого мислення Ляна набуває циклічної, інтроспективної форми: музичні ідеї створюють психологічний вплив, який відбивається на диханні, а дихання, у свою чергу, перекладається у параметри партитури, такі як метр, тривалість та динаміка.

Концептуальна ідея досягнення повного медитативного стану реалізована в «Тянь» через сувору формалізацію музичного матеріалу та техніку виконання. Композитор пропонує утримувати демпферну (праву) педаль протягом усього руху, створюючи ефект постійного, розсіяного резонансу. При цьому стійкий розмір 4/4 слугує часовою матрицею для розгортання звукового матеріалу. Основою частини є чітко визначена звуковисотна серія, яка побудована на комплексі (0, 1, 2, 4, 7, 9)¹⁹ (див. додаток А, Приклад 1.1). Згідно з авторською передмовою у партитурі цей матеріал «складається із шести відносних тривалостей і шести тонів, кожен з яких переставляється (*permutated*) шість разів» [149, с. 1]. Хоча тривалості окремих висот і пауз у межах кожної із шести транспозицій цього комплексу постійно змінюються, Лян встановлює зовнішню часову межу для кожної перестановки біля трьох із половиною тактів. Це забезпечує точне включення моменту абсолютної тиші (порожнечі), що імпліцитно віддзеркалює зупинку чи фазу медитації (від останньої долі т. 22 до т. 25 включно).

Крім традиційних позначок динаміки та артикуляції, Лян додає власні розширені вказівки, що є прямим результатом його ментальних та дихальних вражень під час написання твору. Ці позначки уточнюють звукове забарвлення/*tone color* («багато тепла»/*much warmth*, «променистий»/*radiant*), вказують на конкретний звуковий ефект («як

¹⁹ Запис класу звуковисотності у первинній формі (0, 1, 2, 4, 7, 9) свідчить про те, що Лян працює з конкретним шестинотним звуковисотним комплексом (*pitch-class set*), який володіє унікальною, фіксованою внутрішньою інтервальною структурою. Ця структура складається з інтервалів м.2, в.2, в.3, ч.5 та в.6 (рахуючи від умовного початкового тону – нуля). Саме цей інтервальный вміст композитор використовує як свій фундаментальний організуючий елемент для побудови серії.

дзвін»/like a bell, «відлуння»/echo) або характер виконання («енергійно»/forcefully). Вони виходять за межі звичайного позначення та надають так званий «четвертий вимір» партитурі, оскільки, за словами композитора, він «намагається запропонувати засоби, за допомогою яких піаніст відчуває клавіатуру» [149, с. 1]. Таким чином, коректне виконання повинно не лише досягти бажаної звучності, але й кінестетично передати взаємозв'язок між нотами, посилюючи зв'язок між акустичним, візуальним та фізичним (дихальним) аспектами. Яскравим прикладом є введення вказівки «багато тепла» (*much warmth*) до ноти *re* першої октави (D¹) у т. 18 із динамічною позначкою *forte* (див. додаток А, Приклад 1.2). Ця вказівка створює когнітивний дисонанс із загальним прохолодним медитативним станом частини, зміщуючи фокус зі звичайного *forte* на якісний тепліший тембр, що є прямим вираженням психологічного враження композитора.

Друга частина сюїти «Сім променів сонця» (Seven Rays of the Sun), слугує драматургічним містком між аскезою «Тянь» та динамікою третьої частини «Магма». На відміну від серіальної організації та лінійних висотних комплексів першої частини, фундаментальною основою звукового матеріалу «Семи променів сонця» є використання поодиноких або групових глісандо та повторюваних нот.

Концептуальним джерелом другої частини є образ із «Вішну-пурани», одного з ключових найдавніших текстів індуїзму. Лян будує драматургію п'єси на основі завершальної фази космологічного циклу (Пралая) – періоду розчинення, що передує новому творенню. Ця фаза має своє окреме заключне оформлення у музичній формі. Композитор посиляється на послідовність подій: «Після того, як сонця спалюють три світи, сто років дощу випадає, щоб огорнути світи одним океаном. В останній частині твору (промені світла, що занурюються в глибини моря) я уявляю собі таємничі промені світла, що занурюються в глибини моря, поки Вішну спить на водах» [149, с. 1]. Це програмне наповнення вимагає від

композитора пошуку нових акустичних рішень для передачі стану води, світла та глибокого спокою, що є потенціалом для наступного циклу творення.

Ключовим структурним та естетичним принципом, який Лян застосовує у цій частині, є однотонова поліфонія – один із головних композиційних концептів Ляна, який він розробив після вивчення китайського щипкового інструменту гуцінь (*gǔqín*) у 1997 році. Композитор переносить техніки гуціня на західні інструменти, щоб розвинути варіації звукового забарвлення в межах однієї звукової висоти. Лян так пояснює цю ідею: «Я помітив, що в музиці гуціня виконавець може створювати складний звук в межах однієї ноти. Різні інтонаційні відхилення на лівій руці в поєднанні з різними варіантами аплікатури в правій руці передбачають незліченні можливості тембру. <...> Кожна нота – це перетин, який може призвести до будь-якого іншого простору... в одній висоті є кілька шарів, передній план шару вбудований у постійно мінливий фон... Я сподіваюся, що кожен, хто грає мою музику, може розглядати кожную ноту як пов'язаний простір. У цих просторах ми всі можемо спілкуватися через музику» [92, с. 41].

У «Семи променях сонця» та фінальній п'єсі «Пауза, в очікуванні, коли здійметься вітер» (на відміну від «Тянь» та «Магми») Лян реалізує концепцію однотонової поліфонії, використовуючи розширену педалізацію та глісандо. Це дозволяє йому досягати інноваційних фортепіанних звукових забарвлень, які порушують очікуване західне звучання. Композитор досягає цього, використовуючи розширену педалізацію та глісандо, що трансформує лінійну висотну організацію на нелінійний шумовий шар. Цей прийом створює ілюзію багатоголосся не завдяки диференціації звукових висот, а за рахунок маніпуляцій тембром і часом.

Втілення однотонової поліфонії безпосередньо пов'язане з розширеним використанням демпферної педалі. Лян розширює її функцію

за межі звичайного західного призначення (підтримання нот та фразування), уподібнюючи її роботі лівої руки при грі на гуціні. Таке використання дозволяє піаністу безпосередньо впливати на вібрацію струн, змінюючи резонанс після натискання клавіші, і створює ефект, схожий на вібрато на струнному інструменті. Це підтверджується конкретними вказівками в партитурі: у тт. 38–40 композитор позначає «Часто змінюйте педаль через різні проміжки часу, щоб змінити резонанс» (див. додаток А, Приклад 1.3), внаслідок чого педаль стає активним регулятором часових і тембрових параметрів, що формують розмаїття акустичних резонансів.

Іншим ключовим елементом, що посилює ефекти однотонової поліфонії, є глісандо. У «Семи променях сонця» Лян розрізняє два типи його виконання. Перший, позначений як «безперервно» (тт. 18–19, див. додаток А, Приклад 1.4), пропонує суцільний звуковий потік. Другий тип (т. 56, див. додаток А, Приклад 1.5) вимагає «надзвичайно делікатного гліссандо з періодичним пропуском нот». Ця вказівка має чітку музично-програмну мету: оскільки останній розділ п'єси має підзаголовок «промені світла, що занурюються в глибини моря» (тт. 48–66), пропущені ноти в гліссандо можуть символізувати заломлення світлових променів у воді. Щоб досягти цього ефекту, виконавець повинен імітувати гру на гуціні, контролюючи темброву варіативність через зміни тиску та швидкості руки, що ковзає по клавішах. Хоча фізична зміна інтонації є практично неможливою на клавішах фортепіано, цей контрольований, нелінійний рух впливає на атаку та резонанс кожної ноти, формуючи цілісний елемент звукової фактури, що додає варіативності до центральної звукової висоти.

Як і в першій частині, Лян використовує власне дихання як структурний та виразний елемент, проектуючи дихальні патерни в музику за допомогою змішаного метру та авторських позначок. Композитор так описує свій метод: «Процес створення моєї композиції утворює коло, де музичні думки створюють психологічний вплив, який відбивається на

моєму власному диханні; я описую це як записування музики, яка близька до мого дихання і серця» [139, с. 29–30]. Лян бере ці три елементи: музичні думки, психологічний процес та дихання, і перекладає їх у партитуру за допомогою метру, тривалості, динаміки та авторських позначок. Це відображається через специфічні вказівки щодо звукового забарвлення та дихальні паузи. Наприклад, Лян вказує «як дзвін» для акорду в т. 6, а потім «відлуння» для акорду в т. 7 (див. додаток А, Приклад 1.6). Характер звучання акорду в т. 6 встановлює прямий зв'язок з «відлунням» в т. 7, що вимагає від піаніста сповільнення видиху в цьому такті порівняно з попереднім для досягнення потрібного акустичного ефекту. Проекція дихальних патернів через змішаний метр стає очевидною в заключних тактах п'єси: у т. 57 Лян використовує зміну розміру $2/4 + 1/8$ у такті повної тиші, позначеному паузами (див. додаток А, Приклад 1.7). Потім він раптово змінює розмір на $5/4 + 1/8$ (т. 58), а потім на $4/4$ (т. 59). У тт. 58 і 59 гліссандо вниз однакової динаміки ілюструють патерн дихання композитора під час написання п'єси. При цьому перше гліссандо охоплює дві октави ($f^3 - f^1$), а друге – дві октави та квінту ($C^3 - G^m$), що, разом із паузою більшої тривалості після гліссандо в т. 58, слугують композиційним відображенням інтроспективної методики Ляна. Перекладені в партитуру дихальні патерни, разом із подовженими паузами, створюють акустичну метафору глибокого спокою Вішну на водах, завершуючи цикл Пралая станом медитативного очікування.

Третя частина сюїти «Магма» (*Magma*), протиставляється медитативному спокою попередніх частин, описуючи нестабільний і постійний рух магми під поверхнею Землі. Хоча джерело цього натхнення невідоме, програмна ідея викликає збуджений, ажитований стан, що різко контрастує зі споглядальною атмосферою «Тянь» і «Семи променів сонця». Композитор обирає просту двочастинну форму АБ та стабільний розмір $4/4$, який, однак, служить основою для розвитку високоінтенсивного звукового

матеріалу. На відміну від решти сюїти, звуковий простір «Магми» розгортається у низьких регістрах клавіатури, що акустично відтворює образ підземної глибини та потужної енергії.

Лян встановлює темп *Presto*, використовуючи безперервний потік тридцять других нот, що створює різкий ритмічний контраст із *Lento* та *Andante* перших двох частин (див. додаток А, Приклад 1.8). Розділ А характеризується схвильованістю, яка певною мірою «гаситься» тихою динамікою (*piano/pianissimo*), що створює відчуття прихованої напруги.

Перехід до Розділу Б (тт. 23–25) супроводжується специфічною характерною вказівкою Ляна: «як божевільний» (*as if crazy*), розташованою у т. 23 (див. Додаток А, Приклад 1.9). Ця позначка точно описує момент, коли два паралельні голоси розділу А розчиняються перед Розділом Б. Слова Ляна інформують виконавців, що «магма втрачає контроль». Це вимагає від піаніста специфічної виконавської інтерпретації: Лян натякає, що ноти повинні групуватися нерівномірно, символізуючи втрату контролю та нестабільність руху. Піаніст повинен дихати відповідно до цього хаотичного ритму, що знову пов'язує фізичний стан виконавця з музичним матеріалом, як це було встановлено в попередніх частинах циклу.

Ключовим принципом, який посилює розрядку та веде до фіналу, є цілеспрямована деталізація динамічних змін як у горизонтальній (лінійній) площині, так і у вертикальній (одночасній) фактурі. Це має на меті виразити конфліктуючі та вибухові образи руху магми (див. додаток А, Приклад 1.10). Лян досягає цього через надзвичайно швидкі та точні динамічні перепади, особливо у фіналі п'єси. Лінійна деталізація проявляється у т. 40, де на першій та другій долях Лян створює димінундо (*decrescendo*) від *forte* до *pianissimo* (*pp*) лише за допомогою п'яти тридцятьдругих нот у лівій руці. Вертикальна деталізація простежується у тт. 41–42, де композитор встановлює одинадцять контрастних динамічних позначок для кожної групи з двох нот у правій руці, тоді як у лівій руці їх

лише вісім. Така асиметрична деталізація створює відчуття багаторівневого динамічного конфлікту в одній точці часу, що посилює ажитований характер частини та веде до її «вибухової» кульмінації.

Лей Лян використовує заключну, *четверту частину циклу «Пауза, в очікуванні, коли здійметься вітер»*, як фінальну ланку, що описує його особисту духовну подорож та композиторське прозріння. Частина, яку автор пов'язує з першою п'єсою «Тянь», є «віддзеркаленням звуку, який я почув, прогулюючись лісом» [149, с. 1]. Філософською основою слугує японський дзен-буддійський трактат 正法眼藏 (Скарбниця істинної Дхарми Око) ченця Сен Юаня. Історія про китайського ченця, який знайшов своє саторі (раптове досягнення стану духовного просвітлення) завдяки слуханню вітру в лісі, адаптується Ляном до власного досвіду – знаходження автентичного композиторського голосу після десяти років пошуків. Згідно з філософією Ляна, буддизм пропонує не фіксовану мету, а прогрес у пошуку прозріння через медитацію та досягнення стану несудження себе. Відповідно, музична структура детально описує цей внутрішній шлях, де імпровізаційний потік та метричні зміни безпосередньо віддзеркалюють зміни в психіці та диханні композитора.

Як і в попередніх частинах, дихання Ляна слугує основою для метричного потоку, надаючи твору імпровізаційного та органічного ефекту. У «Паузі, в очікуванні, коли здійметься вітер» ця ідея реалізується через часту зміну розмірів: чотири зміни відбуваються у тт. 1–6 (див. Додаток А, Приклад 1.11) та чотири – у тт. 18–21 (див. Додаток А, Приклад 1.12). Можна припустити, що безперервна зміна метру безпосередньо відображає стан дихання, яке реагує на внутрішні враження композитора. Цю логіку можна застосовувати і до тиші: тривалість нот і пауз (звуку й тиші) визначається внутрішнім ритмом дихання. Наприклад, у т. 1 Лян використовує педаль для цілого такту паузи. Звідси ліга з'єднує восьму ноту *фа#* першої октави з акордом т. 4, охоплюючи тринадцять восьмих довжин

паузи, впродовж яких демпферна педаль безперервно підтримує резонанс звуку під час зовнішньої тиші.

Ключовим засобом реалізації цього внутрішнього шляху та продовженням ідеї дихання є концепція однотонової поліфонії, що була започаткована в Другій частині. У фіналі Лян розвиває її через розширену техніку педалізації та тонко диференційовану роботу з тембром. Композитор апелює до звукової логіки китайського інструмента гуцінь, де шуми й нефіксовані артикуляційні ефекти стають повноправними музичними елементами. Цю логіку він переносить у фортепіанну техніку через принцип динамічного оксюмору – поєднання екстремальної зовнішньої енергії з контролем внутрішнього звучання (стан, який може бути асоційований із досягненням саторі).

У тт. 10 та 20 цей оксюморон реалізується як поєднання вольового, енергійного жесту виконавця з обмеженим акустичним результатом. У т. 10 на шістнадцятій *фа* контроктави стоять позначки *FFF* із *mute* та знаком «+» (притискання струни без звуковидобування на клавіші): цей жест високої вольової імпульсивності дає мінімальний прямий звуковий відгук, але активує резонансний потенціал струни. Демпферна педаль утримує цей «беззвучний» тон у стані тривалого резонансу (продовжуючи звучання сусідніх висот) аж до т. 17. Отже, «німота» тут не є абсолютною акустичною відсутністю, а функціонує як пасивний опорний тон (резонансне ядро) і як точка внутрішнього зосередження. Одночасно протилежний високий кластер (FF, з позначкою *violently*) створює контраст між зовнішньою агресивною енергією і внутрішньою глибиною низького резонансу (див. Додаток А, приклад 1.13).

Саме тому авторська вказівка в т. 17, яка вимагає «напівзмінити» педаль²⁰, є засобом тонко регульованої тембрової та часової модуляції.

²⁰ «Half-change the pedal to thin out the previous low F».

Напівпедалізація зменшує інтенсивність низького резонансного ядра, «розріджуючи» його спектр і відкриваючи простір для подальших подій. Отже, у секції 7–17 педаль не лише пролонгує звук – вона програмно модулює функцію низького «німого» ядра як динамічного резонансного центру (див. Додаток А, приклад 1.13).

Кульмінація принципу динамічного оксюмору досягається в т. 20 з іншим акустичним наслідком. Позначення FFF (*mute*) на шістнадцятій *сі* першої октави поєднане з авторською вказівкою «швидко і різко змініть положення педалі, що призведе до виникнення шуму від педалі»²¹ (див. Додаток А, приклад 1.14). Цей шумовий імпульс, виникаючи на вже встановленій висотній опорі, утворює додатковий «голос» у межах однієї висоти. Це моделює ефект, подібний до автентичних прийомів гри на гуціні, де артикуляційний шум є частиною тембру. Таким чином Лян розширює простір однотонової поліфонії, уводячи ще один вимір – співіснування звучання і шуму як рівноправних складників висотної події, відображаючи повноту моменту прозріння.

Вертикальна динаміка у «Паузі, в очікуванні, коли здійсниться вітер» вибудована як система багаторівневих звукових площин. Різна сила окремих голосів формує змінні просторові та темброві «зони дихання». Диференціація динамічних рівнів між руками є ключовим засобом створення рухомої, стереофонічної сонористичної структури. Наприклад, у т. 18 верхній голос правої руки (*сі* третьої октави) позначено *ff* з акцентом, що одночасно звучить з *ля*[#] другої октави у лівій руці на *mf* зі стаккато (див. Додаток А, приклад 1.15). В інтервалі лівої руки на шостій долі того ж такту *ре*^b першої октави позначено мецо-піано (*mp*), а *до* першої – піано (*p*), з додатковою вказівкою «крихкий» (*fragile*). Така мікродинамічна деталізація задає різні режими «дихання» тембру: теплий звук (*warmth, gently, much*

²¹ «Change the pedal swiftly and violently, resulting in some noise from the pedal».

warmth) вимагає від виконавця глибшого і повнішого «вдиху», тоді як «крихкий» тембр пропонує більш поверхневий і легкий дихальний жест.

Окрему групу становлять вказівки, які стосуються пластики виконавця й спрямовані на підсилення фізичної експресії звучання. На третій долі т. 18 Лян застосовує ремарку «*forcefully*» (сильно), що уточнює характер акцентованого *ff* та передбачає відповідний тілесний жест. Подібний прийом він використовує й у т. 10, де кластер у *ff* супроводжується позначкою «*violently*» (жорстоко) (див. Додаток А, приклад 1.13), що підкреслює інтенсивність та енергійну природу моменту.

Фортепіанна сюїта «Мої вікна» Лея Ляна є глибоко цілісним та архітектонічно завершеним циклом, а не простою послідовністю п'єс. Її єдність досягається через низку наскрізних інтроспективних елементів, які формують внутрішню логіку твору. Цей циклічний задум розкривається на трьох взаємопов'язаних рівнях: філософському, метричному та техніко-тембровому.

Головним об'єднуючим, інтроспективним принципом є концепція дихання, яка пронизує весь твір. Фізіологічний процес перетворюється на базовий метричний та фразовий імпульс, диктуючи зміну розмірів, тривалість пауз та надаючи музичному потоку органічної, імпровізаційної плинності. Таким чином Лян перетворює об'єктивний час на суб'єктивний, пов'язаний із психофізичним станом внутрішньої концентрації.

Ця внутрішня єдність циклу підкреслюється арковим філософським зв'язком між початковою і фінальною частинами. Лян прямо вказує на спільний музичний матеріал або тематичний інваріант між Частиною I («Тянь») та Частиною IV («Пауза, в очікуванні, коли здійметься вітер»). Цей зв'язок символізує завершення духовної подорожі, кульмінацією якої стає момент прозріння (саторі), що дозволяє композитору знайти свій автентичний голос.

Технічна наступність, що посилює циклічність, спостерігається у послідовному розвитку однотонової поліфонії. Цей принцип, започаткований у Частині II («Сім променів сонця»), отримує своє кульмінаційне розширення у фіналі. Лян апелює до звукової логіки китайського інструмента гуцінь, де шум і нефіксовані артикуляційні ефекти є повноправними елементами. У фортепіанній техніці ця логіка реалізується через динамічний оксюморон (поєднання екстремальної зовнішньої енергії з обмеженим внутрішнім звучанням) та інноваційну роботу з педалізацією. Використання *mute*, резонансу та шуму від різкої зміни педалі дозволяє Ляну включити до фактури артикуляційний шум як додатковий «голос», створюючи таким чином багатовимірну, резонансну «поліфонію однієї висоти».

Отже, сюїта «Мої вікна» функціонує як наскрізний програмний цикл. Його єдність базується на синергії між філософією дзен-буддизму, метафорою дихання та радикальною трансформацією фортепіанного тембру. Усі частини слугують спільній меті: досягненню прозріння через медитативне заглиблення, що є ключовим ідейним та структурним стрижнем усієї сюїти.

3.2 «Тремтіння струни пам'яті» (*Tremors of a Memory Chord*).

Концерт «Тремтіння струни пам'яті» для фортепіано та великого китайського оркестру Лей Лян написав у 2011 році на замовлення Тайбейського китайського оркестру (*Taipei Chinese Orchestra*) спеціально для піаніста Пі-Сянь Чена (*Pi-Hsien Chen*). Прем'єра відбулася 14 квітня 2011 року в Національній концертній залі Тайбея під орудою диригента Ен Шао (*En Shao*)²². У тому ж році була опублікована партитура твору [156],

²² Запис твору був здійснений у 2012 (альбом *Verge*) за участі Пі-Сянь Чена (фортепіано) та Тайбейського китайського оркестру під орудою Ен Шао. Альбом також містить твори Лей Ляна *Verge* та *Five Seasons*, виконані різними ансамблями, зокрема *Palimpsest Ensemble*, *Callithumpian Consort* і *Shanghai Quartet*.

яка містить унікальну авторську передмову, де композитор ділиться спогадами про дитинство в Китаї та музичними враженнями, що закарбувалися в його пам'яті й стали невід'ємною частиною його художньої практики. Авторський коментар дозволяє глибше зрозуміти семіотичні та культурні коди твору та слугує важливим контекстом для аналізу інтерференції культурних кодів у його музиці. Лей Лян підкреслює роль спогадів і культурної пам'яті у формуванні музичного матеріалу. Він зазначає, що «кожен тон, кожна мелодія сповнені спогадів» і що його власний досвід зростання в Пекіні під час останніх років Культурної революції залишив глибокий слід у музичній свідомості: «Це були звуки революційної пристрасі, залізної волі та киплячої крові» [156, с. 2]. Переїхавши до США, композитор почав відтворювати у творчості звуки далекої батьківщини, що «поступово перетворилися на фантазії: деякі близькі, деякі далекі; деякі металеві, деякі ніжні, ніби зроблені з шовку та бамбука» (там само).

Важливим аспектом його композиційної практики є взаємодія традиційних китайських інструментів з західною музичною традицією. Лей Лян наголошує, що технічно «дуже складно поєднати фортепіано з оркестром китайських інструментів», оскільки різні системи налаштування та тембри «не поєднуються», а виконавські практики часто суперечать одна одній. Проте саме ці складності стають творчим ресурсом для формування унікальної музичної мови, у якій фортепіано «стає струнним інструментом, а оркестр – його дихальною камерою» [156, с. 2].

Таким чином, вступне слово композитора демонструє, що концерт «Тремтіння струни пам'яті» постає не просто поєднанням китайських та західних традицій, а діалогом культурних кодів, де звуки минулого та

сучасності взаємодіють у складній композиційній системі, створюючи ефект «тремтіння струни пам'яті»²³.

Партитура в цілому демонструє виняткову синтезовану оркестрову палітру, характерну для композиторського стилю Лей Ляна. Оркестровий склад поєднує традиційні китайські інструменти – різноманітні духові (*bangdi, qudi, sheng, suona*) та струнні (*yangqin, pipa, liuqin, zhongruan, daruan, guzheng*)²⁴, – що забезпечують багатство тембрових і динамічних можливостей, передаючи глибинні семантичні й емоційні відтінки східної музичної традиції.

Оркестрову тканину збагачують шістнадцять ударних, розподілених на шість груп, кожна з яких має власний набір традиційних китайських інструментів (*tu yu*, різноманітні барабани, дзвіночки, *bamboo blocks*,

²³ Нижче наводиться переклад повного тексту вступного слова композитора до партитури: «Кожен тон, кожна мелодія сповнені спогадів. Я народився в останні роки Культурної революції. Зростаючи в Пекіні, я чув багато музики, яка відображала настрої та пропаганду того часу. Це були звуки революційної пристрасності, залізної волі та киплячої крові. Я покинув Пекін і поїхав до США в 1990 році, коли мені було 17 років. У вигнанні я почав шукати звуки далекої батьківщини мого серця. Ці звуки поступово перетворилися на фантазії: деякі близькі, деякі далекі; деякі густі, деякі розріджені; деякі давні, деякі нові. Деякі металеві, деякі ніжні, ніби зроблені з шовку та бамбука. Ці плавні звуки розбурхують мої уривчасті спогади і містять звуки сьогодення, минулого і, можливо, майбутнього. Деякі з цих звуків вириваються з моїх спогадів і виходять за межі штучних визначень регіональних та національних кордонів. Китайські інструменти з'являються в незліченних комбінаціях у традиційному Китаї. Були елегантні ансамблі *Yayue*, стоячі та сидячі оркестри двору династії Тан, струнні ансамблі династії Цін, а також багато ансамблів із шовку та бамбуку, а також духові та ударні інструменти. У XX столітті, за зразком західного оркестру, був створений оркестр китайських інструментів. Технічно дуже складно поєднати фортепіано з оркестром китайських інструментів. Для вправного слуху різні системи налаштування суперечать одна одній, а тембри не поєднуються. Більше того, різні виконавські практики та стилі часто суперечать одна одній. Крім того, форма концерту також запозичена із Заходу.

Багатовимірність традиційної східноазійської музики часто ілюструється багатством тембрів окремих нот і виразністю окремих мелодійних ліній. Вони рідко вдаються до контрапунктичних або гармонійних прийомів. Наприклад, у музиці гуцін і піпа поєднання техніки гри правою рукою і модифікації висоти звуку лівою рукою дозволяє сольному інструменту передати колористичне багатство всього ансамблю. У цьому творі пальцеві прийоми «*lun*» і «*yao*», що використовуються на піпі та гучжен, перетворюються на швидкі тремоло між двома руками піаніста. Звук у блискучому середньому регістрі фортепіано приглушується, що дає більш темні та складні звучання, які наближаються до складності китайських інструментів. Таким чином, фортепіано стає струнним інструментом, а оркестр – його дихальною камерою. Це примара, осяяння, екстаз окремих нот. Звук дихає, струни тремтять: вони фантазують у спогадах і згадують у фантазіях» [156, с. 2].

²⁴ *Bangdi* та *qudi* – різновиди китайських поперечних флейт; *sheng* – язичковий орган із набором вертикальних трубок; *suona* – подвійно-язичковий духовий інструмент зі сріблястим тембром. *Yangqin* – китайський різновид цимбал; *pipa* та *liuqin* – щипкові лютневі інструменти; *zhongruan* і *daruan* – середній та басовий різновиди жуань; *guzheng* – багатострунна щипкова цитра з рухомими кілками.

гонги)²⁵. Така багаторівнева організація створює складну ритмічну поліфонію, підсилює текстурну різноманітність і забезпечує ефект просторового та динамічного «дихання» музики.

Важливу роль у творі відіграє класичне фортепіано, яке постає не лише як сольний інструмент, а й як метафора самої пам'яті – рухливої, мінливої, схильної до внутрішніх коливань. Партія фортепіано поєднує традиційну мелодико-гармонічну функцію з експериментальними тембровими ефектами, досяжними завдяки нетрадиційним прийомам звуковидобування: ковзанню по струнах за допомогою предмета (*slide bar*) та приглушенню звуку дотиком до струн (техніка *mute*). Такі засоби створюють змінні за висотою, «гнучкі» тони й своєрідні шорсткі темброві ефекти, що породжують відчуття «тремтіння» – звукову метафору процесу пригадування, коли минуле постає не як точне відтворення, а як емоційне відлуння, фрагментарне й невловиме. У цьому сенсі фортепіано персоніфікує свідомість митця, у якій поєднуються спогади дитинства, культурна пам'ять і досвід сучасного слухання.

Детальні авторські примітки до фортепіанної партії допомагають виконавцю досягти описаних тембрових і фактурних ефектів, що формують «тремтливу» звукову тканину твору. У них зокрема регламентується використання *slide bar* – металевої або скляної пластини, за допомогою якої виконавець ковзає по струнах в корпусі інструмента, створюючи безперервні глісандо й мікротонові відхилення, а також техніки *mute* (приглушення звуку доторком руки чи предмета до струн). Додаткові вказівки стосуються інтерпретації нерегулярних глісандо та випадкових висот звуків, що підсилюють ефект непередбачуваності й внутрішньої нестабільності звучання. Ці позначки не лише уточнюють технічний аспект

²⁵ *Ми уи* – дерев'яний щільний ударний інструмент із сухим резонансним звучанням, що використовується у буддійській ритуальній практиці; *bamboo blocks* – комплект бамбукових брусків із характерним різким клацанням.

виконання, а й відкривають простір для індивідуального художнього осмислення, у якому взаємодіють інструментальна інновація, інтонаційна гнучкість і метафорика пам'яті.

Концерт є унікальним поєднанням європейського роялю та оркестру традиційних китайських інструментів. Уже на рівні складу проявляється синтез двох традицій: китайської й європейської. Хоча китайський оркестр звучить самотньо й відтворює характерні риси національної музичної традиції, його організація демонструє структурні паралелі з європейським симфонічним оркестром: наявність груп духових інструментів (розділених на дерев'яні та мідні), великої групи ударних та струнних інструментів, а також контрасти між підгрупами й окремими інструментами всередині груп. Такі взаємодії інструментальних шарів створюють на рівні звуку інтерференцію культурних кодів, тобто синтез різних музичних систем і стилів у єдиній оркестровій тканині.

Структура Tremors of a Memory Chord (記憶的弦動) осмислюється композитором не лише в межах західної жанрової моделі фортепіанного концерту, а передусім у співвіднесенні з принципами традиційної китайської багаточастинної циклічності. Важливим орієнтиром тут виступає логіка *daqu* (大曲, «великої сюїти») доби Тан, зокрема структурне розташування циклу Su He Xiang, на яке Лей Лян безпосередньо вказує [147, с. 45]. У цій традиції музичний розвиток мислиться не як драматургія контрастів або тематичних зіставлень, а як послідовне розгортання різних станів, рівнів інтенсивності та способів переживання часу.

У такому контексті формальна схема концерту – вступ, три основні розділи та кода – набуває процесуального характеру. Початковий вступ без метричної регуляції корелює з вільною прелюдійною частиною *daqu*, швидкі розділи формують зони зовнішньої дії та енергетичного накопичення, повільна середня частина функціонує як внутрішній центр

циклу, завершення ж не підсумовує попередній розвиток, а трансформує його в очищений, споглядальний стан.

Концептуальним ключем до цієї структури є і сама назва твору – 記憶的弦動. Ієрогліф 弦 («струна»), що входить до її складу, у китайській традиції має багатозначну семантику: він означає не лише фізичну струну як джерело звуку, а й лінію натягу, коливання, зв'язок і носій пам'яті. У своїй класичній формі 絃 цей ієрогліф поєднує акустичний, тілесний, часовий і філософський виміри, що безпосередньо відбивається у драматургії концерту. Кожен розділ циклу може бути осмислений як окрема «струна пам'яті» – не автономна частина, а стан одного безперервного процесу коливання.

Саме тому розвиток у концерті ґрунтується не на протиставленні тем або на конфлікті між солістом і оркестром, а на внутрішній трансформації звукового матеріалу. Фортепіано постає не як домінуючий носій дії, а як багаторольовий елемент загального звукового поля, здатний переходити від ударно-моторної активності до майже зниклого, камерного способу присутності. У цьому сенсі драматургія *Tremors of a Memory Chord* постає як модель пам'яті, що тремтить у часі: пам'яті не подієвої, а резонансної, де кожен новий стан не заперечує попередній, а утримує його напругу в зміненому вигляді.

Концерт відкривається вступом (тт. 1–29), позначеним ремаркою «широко, таємничо» (*Sparse, Mysterious*), що одразу задає особливий тип слухового простору та спосіб розгортання музичного часу. Вступ виконує подвійну функцію: з одного боку, формує колористично-просторовий образ природи й відчуття відкритого звукового середовища, з іншого – окреслює базові інтервальні та звукорядні «координати» всього твору. Його драматургія вибудована як три мікрохвилі розвитку, об'єднані наскрізною ідеєю хвилеподібного наростання й згасання звукової енергії.

Початкові такти (перша мікрохвиля) ґрунтуються виключно на колористичних тремоло ударних інструментів, розподілених між шістьма перкусійними групами, просторово рознесеними по всій ширині сцени. Така конфігурація створює об'ємний звуковий ландшафт, у якому музична подія сприймається не як лінійний процес, а як середовище. Кожне тремоло побудоване на тонкій мікродинаміці в межах від *pianissimo* до *mezzo-forte*, що породжує ефект внутрішнього пульсування. Саме ця мікродинамічна нестабільність формує відчуття тиші, повітря, мерехтіння, а водночас і прихованого неспокою, який зберігається навіть у найбільш розріджених звукових моментах (див. Додаток А, приклад 2.1).

У т. 4 до цього сонорного поля приєднуються дерев'яні духові, вводячи на *pianissimo* кластер у діапазоні від *re* до *si* першої октави. Його функція виходить за межі суто колористичної: кластер формує інтервальне ядро, з якого надалі виводитимуться мотивні структури. У цьому такті з'являється ще один протягнутий кластер – *re-re#-mi-fa* другої октави. Цей малосекундовий комплекс у межах терції, характерний для інтонаційного мислення Лей Ляна, акцентує поєднання двох пар малих секунд і поглиблює стан напруженої звукової невизначеності. Таким чином, розвиток вступу постає не як тематичний рух, а як поступова трансформація заданого сонорного стану.

Після поступового згасання кластерів у ц. 2 у звуковий простір вступає соліст. Початкові звуки в партії фортепіано виконуються безпосередньо на струнах за допомогою слайд-бару від електрогітари – різновиду нетрадиційного звуковидобування, який композитор послідовно використовує як засіб тембрової трансформації інструмента. Цей прийом принципово змінює акустичну природу фортепіано: замість перкусійно-клавішного тембру виникає ковзкий, нестійкий звук із виразним глісандуючим ефектом, що асоціативно наближає його до звучання китайських щипкових інструментів. У результаті фортепіано не

протиставляється оркестровому звуковому простору, а органічно в нього вбудовується, підкреслюючи ідею тембрової єдності різних культурних традицій (див. Додаток А, приклад 2.2).

Друга мікрохвиля (ц. 3) охоплює чотири такти й продовжує наскрізний розвиток матеріалу. Тут у партії фортепіано з'являються окремі мотивні утворення, також виконані по струнах за допомогою слайд-бару. Вони сприймаються як фрагментарні мелодичні сигнали, що ніби прориваються крізь загальний звуковий фон або доносяться з віддаленого простору. Повтор протягнутого кластера з ц. 1 виконує структурну функцію, фіксуючи умовну циклічність і водночас готуючи перехід до наступного етапу розвитку.

Третя мікрохвиля (від ц. 4) доручена виключно ударним інструментам і постає як варійоване переосмислення початкового матеріалу. Її відмінною рисою є активна мікродинамічна модуляція у надзвичайно широкому діапазоні – від *fff* до *ppp* (див. Додаток А, приклад 2.3). Якщо на початку вступу мікродинаміка формувала статичний звуковий стан, то тут вона набуває виразно енергетичного, майже фанфарного характеру. Кульмінація вступу припадає на ц. 5, де всі ударні одночасно виконують єдину ритмічну фігуру. На тлі цього *fortissimo* у *sotto voce* з'являється модифікований кластер, динаміка якого стрімко наростає до *fortissimo*. Саме цей момент динамічного зламу позначає завершення вступу й відкриває перехід до першого розділу концерту.

Драматургічним і тематичним ядром **першої частини концерту** (тт. 29–136) є надзвичайно динамічний пасаж фортепіано, заснований на дванадцятитоновому звуковисотному комплексі, що розгортається як лінійно організований звуковий процес, здатний до безперервних трансформацій. Його перше викладення (т. 35) відбувається в гранично низькому регістрі контроктави та субконтроктави на *fortissimo* та *staccatissimo*, формуючи щільний, майже автономний фактурно-сонорний пласт (див. Додаток А,

Приклад 2.4). Водночас внутрішня організація цього комплексу осмислена композитором не як результат серіальної техніки, а як наслідок «переплетення» двох систем: пентатонічної моделі у правій руці на чорних клавішах (*соль#–ля#–до#–ре#–фа#*) та діатонічного ряду на білих клавішах у лівій (*соль–ля–сі–до–ре–мі–фа*). Зміщення матеріалу лівої руки на одну шістнадцяту нівелює ефект паралельних септим і формує нерівномірну фактурну сітку, в межах якої обидві лінії зливаються в єдину рухому «багат шарову текстуру».

Фортепіанна тема свідомо дистанціюється від усталених моделей західноєвропейської традиції – поліфонічного мислення барокового типу, арпеджіованих фактур класичної доби та характерних текстур романтичного фортепіано. Натомість розвиток вибудовується відповідно до принципів китайського лінійного мислення, де музичний матеріал розгортається як безперервний процес, що охоплює крайні регістри інструмента й організовується не через тематичні зіставлення, а через внутрішню трансформацію звукової лінії. Тривалі, енергійні ноти стаккато з виразною артикуляцією формують щільний звуковий потік, у межах якого фортепіано органічно інтегрує ритміко-тембровий словник ударних інструментів. Така лінійна логіка розвитку знімає напруження між східною та західною виконавськими традиціями, пропонуючи їхнє неієрархічне співіснування в межах єдиного акустичного процесу. Показово, що ще на етапі репетицій піаніст Чень Бісянь відзначав наявність виразного «китайського колориту» у сольній партії ще до появи китайських інструментів в оркестровій тканині, підкреслюючи принципову відмінність цього твору від будь-якого іншого з його виконавського досвіду [147].

Наприклад, коли фортепіано вступає у т. 35, між ним і струнною групою відразу встановлюється специфічний тип взаємодії. Струнні, насамперед *gehu* та *bass gehu*, уже ведуть протяжний ковзний рух із опорою на квінтові співвідношення (*до–соль*) та басові глісандні з'єднання, і саме в

цей звуковий процес входить фортепіанний пасаж. Його різко артикульований імпульс не ініціює розвиток, а загострює й спрямовує вже наявну лінійну динаміку, утворюючи спільний звуковий потік, побудований не на ієрархії, а на узгодженому «диханні» (див. Додаток А, Приклад 1.19).

Надалі ця модель взаємодії поширюється на інші оркестрові групи: фортепіано вступає в рухливу систему тембрових і ритмічних зв'язків із духовими, щипковими та ударними інструментами (флейта – шен, шен – ансамбль дерев'яних блоків, шен – *gehu*, великий барабан – *gehu*). У такому контексті фортепіано не протиставляється китайським інструментам, а інтегрується в їхній звуковий простір, що й визначає специфіку його поєднання з оркестром у концерті Лей Ляна.

Протягом першої частини концерту фортепіано використовується переважно на крайніх регістрах – найвищому та найнижчому, тоді як середній регістр навмисно залишається майже порожнім. Така регістрова поляризація не є випадковою акустичною особливістю, а входить до цілісної концепції звуковисотної й часової організації матеріалу. Сам композитор пояснює цей принцип, поєднуючи структуру початкової дванадцятитонової системи з просторово-часовою роллю тиші: «Пентатоніка подібна до серцевини квітки, тоді як діатонічна система – до бджіл, що кружляють і рухаються навколо неї. Їхнє взаємне переплетення утворює багат шарову дванадцятитонову структуру. Цей розділ зосереджений на найвищих і найнижчих регістрах фортепіано, тоді як середній регістр свідомо залишається порожнім. Звісно, саме порожнеча (тиша) тут має найважливіше значення – її смисл повною мірою розкривається лише в повільній, другій частині» [147, с. 45]. Таким чином, уже в першій частині формується принцип, за яким тиша постає не як відсутність звучання, а як активний структурний чинник, що організує музичний простір між крайніми регістрами та водночас відкладає свій повний драматургічний потенціал на наступний розділ циклу.

Структурно перша частина складається з кількох взаємопов'язаних пасажів, які можна трактувати як чотири розширені фрази у партії фортепіано, що починаються відповідно з тт. 35, 63, 88 і 106. Перша й четверта фрази розгортаються в нижньому регістрі, друга й третя – у верхньому. Звук наростає шар за шаром, формуючи єдиний процес, у межах якого фортепіано постає як джерело різноманітних тембрових якостей.

Наприклад, у т. 35 багатий, резонансний тембр фортепіано наближається до складного звучання традиційних струнних інструментів, нагадуючи звук великого барабана – глибокий, важкий; ліва рука створює ефект глухого гуркоту. У тт. 44 і 61 щільно нашаровані ноти фортепіано формують звукову масу, динаміка якої зливається з унісоном усієї перкусійної секції, досягаючи вибухової сили (див. Додаток А, Приклад 2.5). Натомість у т. 63 фортепіано переходить у верхній регістр, поєднуючись з одноголовим барабаном і дерев'яним клапаном, створюючи легку, прозору текстуру з врівноваженою взаємодією (див. Додаток А, Приклад 2.6). У т. 74 права рука фортепіано викладає подвійні ноти, вступаючи в діалог із великими та малими гонгами ударної групи (див. Додаток А, Приклад 2.7). У т. 105 з'являються надзвичайно швидкі й енергійні гліссандо, де обидві руки використовують техніку широкого розмаху або «шкреблення», що відсилає до прийомів гри на гучжензі чи піпі (див. Додаток А, Приклад 2.8). В окремих епізодах тремоло, характерні для китайських щипкових інструментів, трансформуються у швидкі, взаємопов'язані тремоло обох рук фортепіано. Як зазначає сам композитор, техніки гри пальцями стають самостійним музичним матеріалом, дозволяючи традиційним виконавським прийомам «розкритися» на клавіатурі фортепіано [147, с. 47].

Таким чином, фортепіано в першій частині постає як багатофункціональний тембровий інструмент, здатний відтворювати широкий спектр звукових відтінків – кожна нота наділяється

індивідуальним звуковим характером і потенціалом до внутрішньої трансформації. Саме еволюція однієї ноти, одного імпульсу чи лінії стає основою багат шарової звукової тканини, що принципово відрізняє цей підхід від західного поліфонічно-гармонічного мислення. Заснована на гнучкій експресії фортепіано, перша частина поступово залучає весь оркестр у спільний процес коливань і наростання, що приводить до раптової кульмінації.

Друга частина концерту (тт. 141–188) посідає центральне місце у загальній драматургічній архітектоніці твору. Вона функціонує не як контрастний епізод між двома активними розділами, а як внутрішня вісь, у межах якої відбувається принципова зміна типу музичного часу, способу слухання та ролей інструментів. Якщо перша частина спрямована на зовнішню дію, моторний імпульс і напружене зіткнення енергій, то друга частина переводить драматургію в інший вимір – з історично зумовленого та соціально напруженого простору до сфери внутрішнього слуху, пам'яті й культурної глибини. Саме тут реалізується той рівень концепції «струн пам'яті», де звук перестає бути подією й набуває якості носія часу.

Композитор безпосередньо пов'язує цей злам із власним біографічним і історичним досвідом. Лей Лян неодноразово наголошував, що перша частина концерту, особливо партія фортепіано, несе в собі пам'ять про період Культурної революції – час, який він сам визначає як «нульову зону» духовної та культурної пам'яті [147, с. 46]. У цьому контексті перехід до другої частини означає не лише зміну темпу й характеру, а радикальний часовий зсув: від «того часу» – конкретного історичного досвіду насильства, ідеологічної жорсткості й розриву з традицією – до умовної «давнини», що мислиться як внутрішній, позачасовий простір культурної пам'яті. Власними словами композитора, це рух від зовнішнього світу до внутрішнього, від соціального шуму до тиші, здатної знову приймати звук [там само].

Ця трансформація значно впливає на роль фортепіано. У другій частині змінюється спосіб його функціонування в загальній звуковій тканині: інструмент відходить від моторної активності, характерної для попереднього розділу, і набуває зосередженого, камерного типу присутності, дедалі глибше інтегруючись у звучання китайського ансамблю та наближаючись за тембровою природою до гуціня. Застосування приглушення, педалізації, нестандартних прийомів звукоутворення, а також активне залучення середнього регістру, раніше навмисно «порожнього», сприяють тембровому зближенню з традиційними струнними інструментами. У цьому контексті фортепіано не імітує гуцнь буквально, а переймає його принцип: звук як процес, як тривале внутрішнє коливання, а не як зафіксована висота. Саме тому в аналітичному сенсі доречно говорити про «зникнення» фортепіано – не як фактичне мовчання, а як зміну ступеня його проявленості в ансамблевому мисленні та переорієнтацію з зовнішньої активності на внутрішню звукову концентрацію.

Початок другої частини (т. 141, ц. 18, ♩ = 45, *Elegant, Rubato, Expressive*) одразу задає інший тип часу. Відсутність чіткої пульсації, рубатна свобода й стримана динаміка формують відчуття сповільненого, внутрішнього руху. Максимальна напруга тут досягається не через динамічне зростання чи фактурне ущільнення, а через радикальне зосередження на одному тоні – *ре* у низькому регістрі фортепіано, що береться за допомогою демпферованої струни (піаніст однією рукою притискає відповідну струну, а іншою натискає клавішу з позначеною у нотному тексті динамікою *fff*). Унаслідок такого способу звуковидобування фактична гучність залишається обмеженою, тоді як тембр набуває сухого, приглушеного характеру, позбавленого перкусійної яскравості. Цей прийом темброво трансформує фортепіано, наближаючи його до звукової палітри гуціня, і водночас створює драматургічну арку зі вступом концерту, де фортепіано також функціонувало поза межами звичної клавішної

артикуляції. На цьому тлі особливо виразним постає контраст із першим розділом, у якому партія фортепіано реалізовувалася винятково засобами традиційної клавірної техніки. Навколо цього звуку формується камерний ансамбль із флейти, гучженґа (з активним вібратором), ерху та басового *gehu*, які не розвивають тему, а ніби «обертаються» навколо центру. Показово, що саме цей момент Лей Лян визначає як емоційну кульмінацію всього концерту, називаючи його «своєю сарабандою» [147, с. 48]. Таке означення не є стилістичною алюзією, а вказує на глибинну функціональну спорідненість із бароковою сюїтною традицією, зокрема з бахівськими сюїтами, де сарабанда постає як внутрішній центр циклу – зона максимальної зосередженості, сповільнення й смислової напруги.

Водночас цей драматургічний вибір пов'язаний із ключовим для композитора поняттям «м'якого серця» (柔软心), запозиченим із дзен-буддистської традиції й пов'язаним з ученням Догена [147, с. 48]. У висловлюванні Лей Ляна це поняття позначає не емоційну сентиментальність, а стан внутрішньої відкритості, сприйнятливості й відмови від насильницького тиску на звук і час. Саме такий тип внутрішньої зосередженості визначає характер другої частини: музика тут не розвивається в напрямі кульмінаційного наростання, а формує простір зупиненого часу, в якому слухання спрямовується не вперед, а всередину – до глибинних шарів пам'яті та культурної тяглості.

На фоні відлуння *ре* контроктави у фортепіано, соло бамбукової флейти *bangdi* інтонує протяжну мелодію пентатонічного походження (див. Додаток А, Приклад 2.9). Вона звучить у середньому регістрі інструмента, без залучення верхньої теситури, що зумовлює її стриманий, нефорсований характер. Своєрідність мелодії визначається поєднанням пентатонічного звукоряду, тонкої мікродинаміки та вільної, рубатної ритміки, позбавленої чіткої метричної фіксації. Початкова фраза вирізняється значною протяжністю, тоді як подальший розвиток відбувається шляхом

фрагментації: окремі інтонаційні осередки перериваються й доповнюються входженнями інших оркестрових груп. Мелодичну лінію *bangdi* підтримують глісандо у струнних інструментів, також побудовані на пентатонічній основі. Внаслідок цього формується багат шарова, але прозора фактурна тканина, організована за принципом варійованого інтонаційного нашарування, а не імітаційної поліфонії. Лінії окремих інструментів не зводяться до гармонічної вертикалі, а співіснують у режимі камерного діалогу, де кожен голос зберігає автономію, не порушуючи цілісності звучання.

Особливе місце в другій частині посідають так звані «звуки, приховані в природі». Музика Лей Ляна послідовно апелює до природних процесів: від відчуття диких вітрів у вступі твору до «насінневої» якості фортепіанного звуку та дихальної організації оркестрової тканини. У тт. 161–165 ці принципи проявляються з особливою виразністю: короткі, розріджені інтонації, тонкі темброві зсуви й нестабільна динаміка створюють враження природного коливання, позбавленого спрямованої драматичної волі (див. Додаток А, Приклад 2.10). Важливо, що в цьому епізоді «порожнеча» – паузи, незаповнений регістровий простір, відсутність суцільної фактури – відіграє не меншу роль, ніж сам звук, перетворюючись на активний елемент драматургії та внутрішнього слухового досвіду. В двотактовому сольному епізоді фортепіано (тт. 162–163) ритмічне обігрування звуку *фа#* першої октави, у тому числі з елементами контрольованої алеаторики, змінюється тембровою трансформацією через застосування слайд-бару, що створює глісандуючий ефект і посилює колористичну напругу епізоду.

Перехід до третьої частини формується як зона підвищеної емоційної напруги й структурної нестабільності. Фортепіано починає виконувати ритмічно акцентовані, але відносно вільні за метричною організацією фрази, що мають перкусійний характер. У цих епізодах проступають алюзії на

китайську барабанну традицію Сіаня та сліди джазового мислення (зокрема асоціації з щипанням контрабаса чи ударами барабанної установки: див. Додаток А, Приклад 2.11).

Сам композитор наголошує, що традиційна китайська музика від самого початку є складною, гібридною й відкритою до впливів, і тому жорстке розмежування між «Сходом» і «Заходом», «стародавнім» і «сучасним», «своїм» і «чужим» є методологічно спрощеним. У цьому сенсі поява гібридних звукових утворень і змішаних технік у зоні переходу до третьої частини не є порушенням стилістичної цілісності, а навпаки – логічним продовженням внутрішньої драматургії другої частини, де звук уже навчився бути гнучким, проникним і здатним утримувати різні шари пам'яті одночасно.

Після зосередженого, внутрішньо зібраного *Adagio* з початком третьої частини (т. 191, ц. 29) музика раптово входить у простір активного руху. Якщо у другій частині час був розтягнутим і спрямованим углиб, то тут він стає лінійним, прямим і невідворотним. Музика ніби різко повертає слухача з простору пам'яті в актуальне «тепер», надаючи рухові відчуття раціональної жорсткості й ваги. *Allegro* відповідає третій семантичній площині ієрогліфа 絃 – «струна як рух, як пульсація», де звук набуває особливої динамічної якості й здатності миттєво змінювати просторові та часові плани. Якщо у другій частині пам'ять розгорталася як внутрішній простір слухання, то тут вона повертається у сферу дії, напруги та зіткнення різних часових шарів. Драматургічно третя частина корелює з розділом традиційної танської великої сюїти *daqu* – *po* (破), фазою розламу й активного розвитку, де матеріал ускладнюється, енергія нарощується, а рух набуває спрямованості. Драматургія частини вибудовується на взаємодії двох ліній: одна з них послідовно акумулює імпульс, просуваючись до умовно визначеної цілі; інша – періодично виносить на поверхню

фрагменти попереднього матеріалу, ніби здійснюючи внутрішній перегляд або спалахи підсвідомої пам'яті. У цій напрузі між рухом уперед і короткими «відхиленнями» назад формується характерна для частини монтажна логіка, де звукові образи можуть з'являтися й зникати раптово, без тривалого розгортання.

Після зони переходу між частинами музика входить у новий простір як у сферу безпосередньої дії: темп Allegro ($\text{♩} = 90$), метр 4/4 і домінування ударних інструментів формують відчуття стрімкого, спрямованого руху. Початковий епізод (ц. 29), витриманий у гучних *fff* і *ff*, характеризується тонкою індивідуалізованою ритмікою й тембровим забарвленням. Сукупність цих ліній створює надзвичайно насичений, майже вибуховий колорит, що дозволяє трактувати цей етап як своєрідну каденцію ударних, винесену на початок частини.

У ц. 30 (т. 201) приєднуються струнні інструменти. Вони вступають імітаційно: по дві партії, зведені в кластер малої секунди, проводять хроматизований мотив із т. 5 вступу, але тепер у подвійному збільшенні, цілими нотами. Так формується рухомий сонорний пласт, який не є статичним тлом. Показово, що низькі струнні паралельно розгортають варіант цього ж матеріалу у зменшенні, шістнадцятими. Така організація сонорики виявляє не лише темброве, а й структурне поліфонічне мислення: сонорний шар функціонує за принципами імітаційного розвитку, що вводить ще одну технічну площину в тканину концерту (див. Додаток А, Приклад 2.12).

Після короткої паузи від т. 209 (ц. 31) музика входить у ще більш активну фазу. До фактури долучаються дерев'яні духові, а згодом фортепіано (ц. 32), яке з'являється у надвисокому регістрі (четверта октава, тремоло обома руками на *ff*) у вигляді швидких, миготливих одиночних звуків (див. Додаток А, Приклад 2.13). Тут виникає відчутний перегук із матеріалом першої частини (див. т. 5), однак тепер він проводиться у вигляді

подвійних нот у малій секунді у високих дерев'яних духових, підтриманих мелодичними тремоло фортепіано та ритмічно активними формулами ударних. Важливо, що навіть у найбільш інтенсивних епізодах Лей Лян принципово уникає акордової вертикалі: фортепіанна партія будується майже виключно з одиночних звуків, що підкреслює концепцію «однієї ноти» як самодостатнього носія енергії та сенсу.

З ц. 33 (т. 222) повертається варійована тема першого розділу, що створює чітку композиційну арку. Проведення теми супроводжується ущільненням оркестрової фактури: фортепіанна партія зберігає початковий тематичний контур, тоді як інші інструменти насичують тканину дублюваннями й контрапунктами. Низькі струнні, замість гліссандо паралельними квінтами, дублюють верхню лінію фортепіано піццикато, підсилюючи активний характер теми. Духові інструменти вводять фрази, побудовані на малосекундових кластерах, які функціонують як поліфонічні контрапункти й забарвлюють основний матеріал новими тембровими відтінками. Додаткову динамізацію забезпечують різноманітні ритмоформули в ударних, а дублювання верхньої лінії фортепіано мідними інструментами значно поглиблює напруження звучання.

Раптова зупинка руху в ц. 34 здійснюється через появу кластера з п'ятого такту вступу у дерев'яних духових на *piano*, що створює різке переключення в іншу акустичну сферу. На тлі майже статичного сонорного поля фортепіано доручається напружена ритмічна фігура, виконувана на демпферованому звуці *do#* контроктави, підтримана одним з ударних інструментів. Така конфігурація виявляє характерний для концерту синтез західного і східного: традиційне клавірне звучання фортепіано співіснує з демпферованою, перкусивною артикуляцією, наближеною до східних інструментальних практик. Показово, що якщо в попередніх фазах твору подібне співставлення розгорталося переважно по горизонталі, то тут воно

реалізується безпосередньо, умовно «по вертикалі», в одному часовому зрізі.

У ц. 35 (т. 234) розвиток продовжується шляхом активної реінтеграції матеріалу попередніх розділів. У фортепіанній партії поєднуються демпферована ритмоформула, перенесена в середній регістр, гліссандо на струнах зі слайдбаром, а також ритмізований демпферований кластер. Ці елементи не цитуються буквально, а вступають у нові комбінації, формуючи рухливу, багатошарову фактуру. У т. 246 з'являється варійоване проведення лінії фортепіано з другого розділу (ц. 21, див. Додаток А, Приклад 1.25), яке тепер доручене високим струнним у поєднанні з високими мідними на *fff* і тремоло. Порівняно з попереднім звучанням ця лінія втрачає пентатонічну основу, зберігає висхідний рух і насичується хроматизмами. Такий синтез матеріалу всіх розділів концерту позначає завершальну фазу формотворення. Кульмінаційний розвиток (від т. 248) повертає музику до максимальної напруги. Фортепіано застосовує розширений арсенал виконавських прийомів – швидкі скребучі гліссандо, ударні рухи, шумові ефекти, досягаючи стану майже неконтрольованого вивільнення енергії. У т. 251 розпочинається масштабна каденція соліста, що апелює до традиційного жанрового архетипу концерту, але наповнює його новим змістом. Фортепіано постає у двох іпостасях: як ударний інструмент і як надзвичайно колористичний звуковий об'єкт, наближений до тембрового світу східних інструментів. У каденції використовуються ритмоформули попереднього розвитку й різні прийоми гри: ритмічне інтонування кластера в наднизькому регістрі у поєднанні з короткими гліссандо у високому; квазі-пуантилістичні пасажі, що охоплюють усі регістри і створюють відчуття «дихання звуку». В лінії фортепіанної партії миготять елементи попередніх частин: формули серій з другої частини, розсипані інтонації вступу, хроматичні пасажі з завершення першої частини. Вони з'являються не як спогад у прямому сенсі, а як короткі

спалахи, що швидко зникають у загальному потоці. У середині каденції особливо виділяється п'ятитактовий фрагмент (від т. 262), де пасажна техніка зберігається, але ґрунтується на звуках *соль#-фа#-соль-соль#* матеріалу кластера духових з п'ятого такту вступу. Ніби підтверджуючи це повернення, у т. 264 аналогічний кластер з'являється у дерев'яних духових і стає фоновим шаром для завершення каденції фортепіано, що доходить до *fff* у т. 269.

Раптове *tutti* оркестру підсумовує цей процес, досягаючи найвищої точки напруження – важкої, стримано-трагічної за характером. Майже всі інструменти виконують тремоло на *fff*, наповнюючи акустичний простір максимальною щільністю. Показово, що фортепіано доручається тремоло на клавішах *ре#-мі* третьої октави – інтервальній основі всього концерту. Саме цей кластер поступово розчиняється в *pianissimo*, відкриваючи простір для коди та залишаючи форму в стані напруженої відкритості.

Таким чином, третя частина концерту не замикає драматургію у фінальну формулу, а радше доводить її до стану граничної насиченості. Тут «струна» мислиться як рухома, пульсуюча субстанція, здатна вміщувати різні часові пласти одночасно: пам'ять і дію, повтор і прорив, внутрішнє й зовнішнє. Саме ця нестійка рівновага й визначає відкритий характер драматургічного простору, з якого постає заключна трансформація твору.

Кода, остання фаза твору (див. Додаток А, Приклад 2.14), охоплює лише сім тактів, але містить глибокий зміст. У «Книзі обрядів: музичні записи» сказано: «Усі звуки походять із людського серця; емоції вирують всередині, проявляючись у вигляді звуків. Коли звуки утворюють візерунки, це називається музикою» [147, с. 49]. У завершальних тактах концерт поступово входить у простір звукового розчинення – у тишу, у післязвуччя, у відкритий акустичний горизонт. Музика ніби сповільнює власний подих, але не втрачає напруги: навпаки, кожна подія тут сприймається як максимально сконцентрована.

У т. 274 фортепіано знову постає як соліст, виконуючі ритмічно примхливу мелодичну фразу в першій октаві (*фа#-ля-сі-до#-мі*), побудовану на пентатонічній основі й виконану демпферованим звуком. Це звучання неминуче перегукується зі вступом концерту, де фортепіано уже поставало у наближенні до східних інструментальних практик. Таким чином, у фіналі виникає артикуляційна арка: фортепіано повертається до свого «східного» тембрового образу, замикаючи внутрішню будову твору й знову актуалізуючи ідею синтезу західного та східного – не як стилістичного прийому, а як способу звукового мислення. Ніби поєднуючи «давнє» із сучасністю, мелодична фраза фортепіано раптово спадає до *мі* першої октави, позначеної *sfzz* як раптове акцентоване форте. Майже одразу долучається група ударних, поступово нарощуючи гучність від *ppp* до *fff* протягом трьох тактів. У фіналі весь оркестр разом із фортепіано рішуче замикає твір потужним *fff*, залишаючи відчуття руху в бік віддаленого майбутнього.

У цілому, концерт Лей Ляна «Тремтіння струн пам'яті» демонструє високий рівень інтеграції культурних кодів Сходу й Заходу і є яскравим прикладом взаємодії різнорідних музичних систем та семіотичних структур, що породжує унікальний художній простір. Твір постає як цілісний музичний організм, де поєднуються різнорідні музичні традиції, експериментальні прийоми та авторське осмислення музичної пам'яті. Кожен розділ концерту виконує власну функцію: від створення просторово-кolorистичного вступу, через тематичний розвиток і ліричний центр, до кульмінаційної репризи та фінального розімкнення в майбутнє. Фортепіано, як представник західної традиції, і китайський оркестр, що відтворює специфіку східної музики, взаємодіють на рівні тембру, фактури та організації звучання, утворюючи унікальну інтерференцію культурних кодів.

Ця взаємодія органічно вписана у композиційну тканину твору і підкреслює синтез Сходу і Заходу, окреслений композитором у передмові. Всі прийоми – від нетрадиційного звуковидобування роялю до контрапунктичних перегуків оркестрових груп – спрямовані на формування авторського простору, у якому взаємодія культур, колористика та тематичні матеріали розкриваються як цілісна художня концепція.

Безумовно, концерт «Тремтіння струни пам'яті» можна розглядати не лише як музичний твір сучасності, а й як органічне продовження багатовікової традиції Схід–Захід. У ньому глобалізаційний контекст виступає каталізатором нового діалогу культур, художніх форм і смислових структур, що дозволяє зберегти індивідуальний авторський голос композитора та водночас актуалізувати взаємодію різних музичних систем у сучасному музичному мисленні, демонструючи інтерференцію культурних кодів.

3.3 Piano, Piano

Твір *Piano, Piano* було створено під час резиденції композитора в Американській академії в Римі на замовлення піаністки Седи Рьодер²⁶, яка вперше виконала його 14 квітня 2012 року в Гете-інституті в Бостоні. Уже сама назва, що апелює до італійських позначень *piano* як «повільно», «лагідно», «тихо», окреслює спрямованість авторського задуму й задає особливий режим слухового сприйняття, в межах якого розгортатиметься подальший аналіз музичного матеріалу.

²⁶ Седя Рьодер (Seda Röder, 1980) – турецька концертуюча піаністка, яка спеціалізується на новій та сучасній музиці, виконанні сольних і камерних програм та активній промоції сучасної музичної культури. Народилася та здобула початкову музичну освіту в Стамбулі, закінчила навчання з відзнакою в Моцартіумі в Зальцбурзі (Австрія) та поглиблювала майстерність на майстер-класах у відомих педагогів. З 2007 до 2011 року була пов'язана з Harvard University, де не лише виконувала сучасну музику, а й досліджувала мистецькі процеси, зокрема творчу спадщину Віденських модерністів (Берг, Веберн, Шенберг). У репертуарі Рьодер – твори від бароко до авангарду та нової музики; вона організовувала майстер-класи, лекції-рецитали й прем'єри сучасних композицій. Після повернення до Європи розвивала діяльність не лише як виконавиця, а й як підприємця, авторка й засновниця Sonophilia Foundation, організації, яка підтримує наукові дослідження творчості та критичного мислення [175].

«Piano, Piano» складається з восьми частин. Він має підназву «Для імпровізації піаніста» і присвячений першій виконавиці *Seda Röder*. Цикл має цікаве оформлення. Перші чотири частини мають назви «Світло 1», «Світло 2», «Світло 3», «Світло 4» і для виконання вони повинні бути надрукованими на папері. А частини з п'ятої до восьмої мають назви відповідно «Тінь 1», «Тінь 2», «Тінь 3», «Тінь 4» і мають бути надруковані на прозорих плівках червоною фарбою для того, щоб їх текст ставити поверх перших чотирьох частин і виконувати одночасно (див. Додаток А, Приклад 3).

У передмові композитор вказує, що частини світла і тіні можна довільно поєднувати, комбінуючи їхні різні варіанти (наприклад, «Світло 1» - «Тінь 3», або «Світло 1» - «Тінь 2» і т.і.)²⁷. У такий спосіб створюється алеаторна структура циклу, яка є підґрунтям для імпровізації піаніста. Також композитор зауважує, що в межах одної частини (тобто при єднанні «світла» і «тіні») піаніст може не виконувати окремі елементи, але немає права додавати нові. Тому можна умовно сказати, що кожна з частин циклу має відносно стабільну структуру.

Варто зауважити, що в частинах «Тіні», композитор вказує окремі часові моменти де піаніст може імпровізувати матеріал, але такі моменти обмежені регістром, часом і артикуляцією. Тож композитор тут використовує в тому числі контрольовану алеаторику, яка є усталеною сучасною технікою.

Композитор у передмові пише, що на цей цикл його надихнули палімпсести Риму. Ідея палімпсесту стає одною з головних в циклі. Принцип написання одного тексту зверху іншого (принцип палімпсесту) саме проявляється у використанні нотного тексту на папері і на плівці.

²⁷ Умовно в тексті дисертації ми будемо називати частини «Світло 1», «Світло 2», «Світло 3», «Світло 4» – частинами «Світла», і відповідно «Тінь 1», «Тінь 2», «Тінь 3», «Тінь 4» – частинами «Тіні».

Показово, що всі чотири частини «Світла» побудовані як одноголосна мелодична лінія, звуки якої розпорошені між регістрами і створюють відчуття пуантилізму. Саме пуантилістична манера викладення семантично створює алюзію до Шенберга і Веберна, до додекафонної техніки. Для композитора це стає «минулим», «старим текстом». На відміну від них частини «Тіні» представляють «новий текст», який побудований дуже колористично. В них переважають сонорні кластери, алеаторика, звукобарвні прийоми гри на струнах роялю з елементами підготовленого інструменту, а також використання додаткових приладів – слайдбару від електрогітари, яким треба робити глісандо по струнах роялю; кульки пенопласту, які слід кидати на струни роялю. Таким чином створюється семантичний діалог між серійною технікою, яка використовується в частинах «Світла», і новітніми техніками використання роялю сучасним композитором. У цьому на композиторському рівні і проявляється принцип палімпсесту.

При всій можливій варіантності співвідношення частин «Світла» і частин «Тіні» композитор використовує технологічні прийоми, які дозволяють говорити про єдність циклу. Так, всі частини «Світла» побудовані за принципом ряду, тобто кожна з частин у вигляді ряду має відповідну кількість тонів, яка потім проводиться у варіантних змінах і саме в середині частин «Світла» не має контрастного матеріалу. Кожна з частин є «моноідеєю» одного ряду, що створює алюзії до серійної техніки. При цьому частини «Тіні» контрастні частинам «Світла».

Слід зазначити, що кожна з частин циклу (і Світла і Тіні) займає одну сторінку, тому можна говорити про однакові масштаби всіх частин, що також об'єднує цикл. Найголовніше – аналіз матеріалу показує, що при максимальній контрастності частин «Світла» і «Тіні» між ними є спорідненість матеріалу і технічних прийомів. Так, початок частини «Світло 4» за матеріалом співпадає з основною ідеєю частини «Тінь 2», а

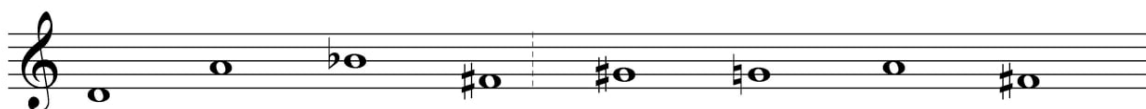
частина «Тінь 4» починається так само як «Світло 2». Саме такий зв'язок цементує цикл і показує єдину композиторську техніку.

Наявність таких зв'язків ставить перед виконавцем питання: як одночасно об'єднувати частини? Якщо об'єднувати споріднені за матеріалом частини (наприклад, Світло 4 і Тінь 2), то основна композиторська ідея буде більш яскраво звучати, адже так підкреслено споріднений матеріал, що виявляє відмінність даної пари частин від інших. Якщо виконавець буде об'єднувати пари поза урахуванням спорідненості матеріалу, то це посилює наскрізну лінію організації циклу, адже споріднений матеріал буде звучати в різних парах частин.

Подібна складна структура парадоксально, з одного боку, контролює виконавця, а з іншого боку дає простір для імпровізації у поєднанні пар частин та їх кількості.

Частина «Світло 1» в основі має ряд з 8 тонів (*ре, ля, сіб, фа#, соль#, соль♭, ля, фа#*, Приклад 1.).

Приклад 1.



Як бачимо, в цьому ряді двічі повторюється тон *ля* (другий і сьомий), а також *фа#* (четвертий і восьмий). Інтервально композитор структурує цей ряд з двох частин – перша включає чотири тони і представляє більш мелодизовану структуру (особливо перші три звуки *ре, ля, сіб*), а друга частина «згортається» в кластер *фа#-соль-соль#-ля*. І хоча всі звуки пуантилістично розкидані по регістрах від *фа#* малої октави до *соль♭* третьої октави, така структура другої частини цього ряду є важливим композиційним компонентом, яка буде активно задіяна в частинах Тіней. Останній тон ряду *фа#* значно відрізняється від інших, тому що має звучати

на меццо форте (решта звучить піано), а також береться клавішею, але з демпферованою струною.

Ця частина побудована як п'ять проведень ряду.

Друге проведення використовує всі тони ряду, починається з шостого тону *соль* і організоване комбінаторно. Після звуку *соль* композитор використовує перші три тони в ракоході, що маскує техніку ряду, але проявляє мелодичну логіку *сiб-ля-ре*, яка притаманна першій половині ряду. Тобто цей ракохід композитор вставляє між 6 і 7 тонами, посилюючи хроматичне звучання. При цьому останні три тони цього проведення знов підкреслюють приховану мелодичну лінію, як і ракохід на початку. Дане проведення також закінчується тоном *фа#*, але в контроктаві і знов має бути взятим з демпферованою струною.

Третє проведення починається з основного тону *ре* малої октави. Воно побудоване з 6 звуків за рахунок вилучення повторів *ля* і *ре*, які були при першому проведенні. Композитор продовжує ритмічний розвиток ряду, урізноманітнює його співставленням різних тривалостей. При такому барвистому ритмічному оформленні і пуантилістичному викладі все ж таки показовим є частковий повтор тривалостей чвертка-дві чвертки-п'ять чверток (заліговані ноти), який, якщо його представляти в цифровому вигляді символізує 1, 2, 5, що створює зв'язку до звуковисотної системи ряду і в ритмічному аспекті втілює 1, 2 і 5 тони ряду (тобто *ре*, *ля*, *соль#*, що синтезується в загальну ідею цифрового вираження композиторського задуму.

Звуковисотне оформлення третього проведення продовжує колористичне співставлення звуків у різних октавах, але в ньому більш проявляється консонантне звучання, що певною мірою контрастує другому проведенню і створює арку до першого.

В основі четвертого проведення – сім звуків ряду, в якому відсутній тон *ля*, але повторюється перший звук *ре*. Мелодична лінія розкидана по октавах, але скоріше звучить у середньому і верхньому регістрах. Саме за рахунок такого діапазону оновлюється звучання. Інтервальний склад цього проведення знов, як і у другому, спрямований на виявлення хроматичного потенціалу ряду, що також стає важливим моментом розвитку.

Заключне п'яте проведення будується (як і перше) з 8 звуків, але на відміну від першого проведення тут повторюється 1 і 4 тони, актуалізуючи велику терцію *ре-фа#*. Треба підкреслити, що це проведення можна поділити на умовні два розділи 5 і 3 звуки, при чому останнє проведення побудоване на звуках *ре-ля-фа#*. Це висвітлює звуки мажорного тризвуку, а також ядро ряду. Таке закінчення показово для всіх частин Світла і створює тонку *алюзію до традиції*. Це стає нібито заключним кадансом кожної частини. Зазначимо, що в бароковій музиці закінчення мажорним тризвуком є стійкою традицією звучання акустичного консонансу.

Треба підкреслити, що розташування перших п'яти звуків проведення акцентує дві інтонації: з одного боку, *ре-сіб*, підкреслюючи мелодичну основу цього ряду, з іншого – хроматичний хід *фа#-соль-соль#*, який має пуантилістичний вигляд нона-септіма. Подібне фактурне оформлення ще раз показує глибинну основу ряду, специфіку його пуантилістичного втілення і створює арку до першого проведення. В артикуляційному плані показовим є те, що фразами композитор підкреслює і консонантне звучання (наприклад, перший інтервал дуодецими), і особливості хроматичної основи ряду (інтервали зменшеної октави і септими між 5, 6 і 7 тонами).

У темпоральному аспекті композитор також уникає повторності і максимально вуалює моменти закінчення одного проведення і початку іншого. У фразуванні проступають числові закономірності, що

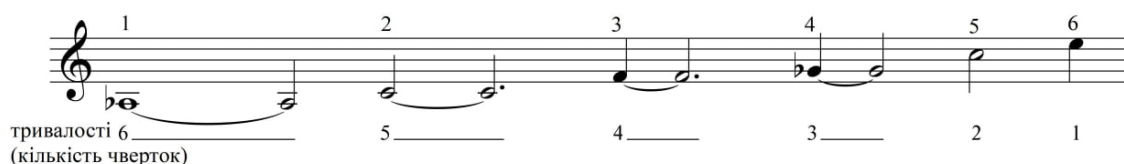
проявляються у кількості звуків. Перші дві умовні фрази по два звуки, третя – чотири звуки, четверта – п'ять і так далі.

У цілому, при всій на першій погляд імпровізаційності, перша частина (як і всі інші) має чітку систему експонування і розвитку матеріалу.

Друга частина «Світло 2» побудована як ряд з 6 звуків (*ля*♭, *до*, *фа*, *соль*♭, *до*, *мі*). Слід наголосити, що тут двічі використаний звук *до*, що важливо для композиції частини. Ряд представляє висхідний хід від *ля бемоля* малої октави до *мі* другої октави спочатку по звуках *фа* мінорного секстакорду, а далі по звуках квартсекстакорду *соль-до-мі*. Відносно вузький регістр цього ряду контрастує ряду попередньої частини і має іншу структуру (Приклад 2).

У середині цього ряду є дзеркальна симетрія інтервального складу: спочатку терція і кварта, а потім секунда, після якої йде ракохід кварта-терція. Подібна чітка структура притаманна багатьом серіям нововіденських класиків і підкреслює традицію цієї техніки.

Приклад 2.



Ритмічне оформлення ряду чітко організоване. Якщо нумерувати тони ряду, то це буде відповідно від 1 до 6, а ритмічне оформлення створює також шість тривалостей, які йдуть у зворотньому напрямку: *ля*♭ – шість чверток, *до* – п'ять чверток, *фа* – чотири чвертки, *соль*♭ – три чвертки, друге *до* – дві чвертки, *мі* – одна чвертка (див. Приклад 2). Показовим тут є те, що поступове зменшення тривалостей у числовому вираженні представляє ракохід номерів тонів у мелодичному русі.

У цій частині композитор максимально підкреслює семантику числа 6: 6 тонів у ряді, 6 тривалостей у ряді, вся частина побудована як 6 проведення цього ряду.

Числова символіка працює і в подальших проведеннях ряду в цій частині. Друге проведення побудовано з 5 звуків, тобто композитор «прибирає» повтор *до*, який був у першому проведенні, тим самим акцентуючи серійну природу цього ряду. Цікаво, що він також прибирає одну з тривалостей, тобто послідовно використовує принцип серіальної техніки. В другому проведенні, як і в інших частинах, композитор пуантилістично проводить ряд, створюючи нові інтервальні співзвуччя і розширюючи діапазон первинного викладу. У другому і подальших проведеннях кожен звук ряду отримує свою нову тривалість, але вона також знаходиться в межах шести тривалостей первинного викладу ряду.

Третє проведення будується також з п'яти звуків. У ньому композитор пропускає четвертий тон *соль*, при цьому ряд отримує вигляд великого мінорного септакорду від *фа*. Треба підкреслити, що в цій частині проведення ряду завжди починається з першого звуку *ля*, але (крім другого і четвертого проведення) завжди в іншій октаві. Таким чином, перший тон звучить у п'яти октавах. Як і у другому проведенні, композитор тут не використовує першу найдовшу тривалість, чим зберігає принцип скорочення звуку і тривалості.

Четверте проведення продовжує ідею скорочення і побудоване з чотирьох тонів. Показово, що в ньому композитор не використовує другий і п'ятий тон *до*. Тим самим структура ряду створює кластер *мі-фа-соль-ля*. Таке конструктивне рішення, як і в інших проведеннях, цементує пуантилістичність викладу кожного звуку і проявляє композиторську ідею серійного типу організації. В цьому проведенні переважають два

дисонанси – септіма і нона, що важливо для розуміння єдності загальної організації циклу.

П'яте проведення знов побудоване на п'яти звуках і, як у другому проведенні, композитор пропускає п'ятий тон *до*, створюючи алюзію на симетрію другого і п'ятого проведення. В цьому проведенні композитор звертається до прийому повтору звуків, тричі повторює *до* і двічі *мі*, що дозволяє йому використати консонанси октаву, сексту і таку ж сексту через октаву від *до*.

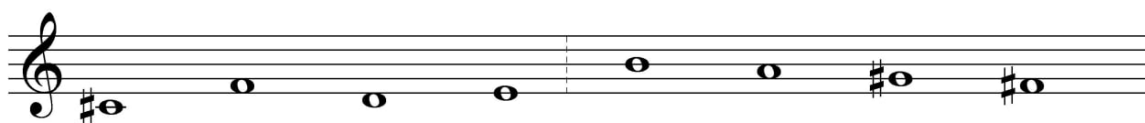
Шосте останнє проведення побудоване на трьох тонах – *ля*б, *до*, *мі*, структура яких окреслює збільшений тризвук. За рахунок повторів звуків їх загальна кількість сім, але, як і в попередньому четвертому проведенні, тут повторюються інтервали октави, сексти і сексти через октаву.

Закінчується частина проведенням першого звуку *ля*б в контр-октаві. Таке закінчення початковим матеріалом характерно для всіх частин циклу. Це останнє *ля*б не можна вважати сьомим проведенням, а це скоріше «крапка», яка закінчує частину.

У цій частині проявляється цікавий виконавський аспект. Композитор пунктирними лігами виділяє умовні фрази і якщо перша фраза співпадає з першим проведенням ряду і охоплює 6 звуків, то далі фразеологічно композитор вуалює ряд і створює фрази, які не співпадають з логікою ряду. Так, друга фраза – це два звуки, третя фраза – чотири звуки, що об'єднує кінець другого проведення і перший звук третього і т.і. Також слід зауважити, що звуки цієї частини, крім одного, беруться традиційно на клавіатурі і представляють традиційну гру. Лише у третьому проведенні звук *фа* у контр-октаві натискається клавішею, але з демпферованою струною. Це можна трактувати як міст між цією частиною і іншими частинами «Тіней».

Основою *третьої частини* «Світло 3» є ряд з 8 звуків, який чітко структурований і має два сегменти. Перший – це початкові чотири звуки *до#*, *фа*, *ре*, *мі*, з структурою півтона-тон-тон. Другий – п'ятий-восьмий звуки *сі*, *ля*, *соль#*, *фа#*. Перший сегмент створює звукоряд в обсязі зменшеної кварта догори, а другий – в обсязі кварта вниз. У цілому весь ряд охоплює діапазон септими з варіантом *фа♭-фа#* (приклад 3).

Приклад 3.



Перше проведення першого сегменту спрямоване на мелодичну інтонацію *до#-фа-ре-мі* з умовним оспівування *ре*, а другий сегмент акцентує хроматичні секундові ходи *сі-ля-соль#-фа#*. Як і в попередніх частинах фактично кожен звук виділяється регістрово: перше *до#* звучить у малій октаві, далі *фа-ре* у другій октаві і *мі* у першій. У другому сегменті за рахунок регістрового контрасту виділяється інтонація *сі-соль-фа#* у третій октаві, якому «протистоїть» *ля* субконтроктави (другий звук частини).

Друге проведення ряду починається з такої трансформації сегменту, яка представляє майже його ракохід – *фа*, *мі*, *ре*, *до#*. Це посилює регірове оформлення: *фа* і *ре* залишаються на своїй висоті у другій октаві, *мі* також лишається у первинній першій октаві, і лише *до#* звучить у другій октаві. Така організація другого проведення формує другий план структури. Умовний ракохід створює відчуття тричастинності, що «порушує» логіку ряду: перший сегмент першого проведення як перша частина тричастинної форми, другий сегмент першого проведення як середина і перший сегмент другого проведення як реприза. Це проведення відбувається за рахунок пермутації. Окремі звуки першого сегменту композитор повторює між

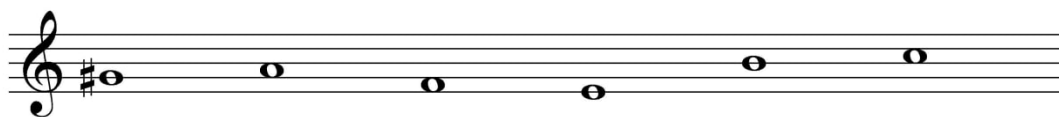
звуками другого сегменту, що в цілому приводить до того, що само проведення містить 11 звуків з повтором *до#*, *мі*, *фа*.

Третє проведення органічно продовжує друге і побудоване з 8 звуків, тобто композитор повертається до основного ряду, але дає його в пермутації, де максимально підкреслено консонантність інтервалів. Початок цього проведення композитор виділяє тим, що воно починається з перших двох звуків ряду *до#-фа*, що створює відчуття умовної репризи.

Останнє четверте проведення також починається з перших двох звуків *до#-фа*, а перші три звуки цього проведення повністю повторюють перші три звуки третього проведення *до#-фа-соль#*. Незважаючи на різне пуантилістичне оформлення, це створює арку між проведеннями і цементує форму. Треба зауважити, що вся ця частина закінчується на 8 тоні *фа#* четвертої октави, але перед цим композитор використовує знов перші два тони ряду в ракоходному русі, чим зберігає основний принцип закінчення частин Світла первинною інтонацією ряду (іноді у варійованому вигляді).

«Світло 4» побудоване на ряді, який представляє три пари нон. Проакцентуємо, що саме ці три пари будуть також основним матеріалом у частині «Тінь 2», створюючи рельєфну арку, яку посилюють точні звуковисотні співпадіння між частинами (*соль#-ля*, *мі-фа*, *сі-до*) (приклад 4).

Приклад 4.



У частині «Світло 4» ці пари композитор максимально підкреслює при першому проведенні: нона *соль#-ля* догори, терцієвий перехід на *фа* і далі нона вниз на *мі*, далі чиста квінта догори на *сі*, остання нона на *до* догори. Тобто між нонами композитор використовує консонантні інтервали. У першому випадку велику терцію вниз, а у другому – чиста квінта догори.

Саме так композитор виокремлює кожну пару дисонансів і підкреслює конструктивну основу ряду.

Пермутація другого проведення побудована таким чином, щоб у цьому ряді виокремити консонанси. Перші його два звуки *фа-ля* створюють низхідну сексту, 3 і 4 звуки створюють низхідну дециму *соль#-мі*, а остання пара так і залишається низхідною ноною *до-сі*. Цікаво, що між першими двома парами, які є консонансами, композитор використовує велику септіму, як обернення нони, і тут вже дисонанс розділяє консонанси.

Третє проведення починається знов з *фа*, але субконтроктави і максимально виділене, тому що береться на клавіатурі з заглушеною струною. Порядок тонів у цьому проведенні у першій парі зберігається як у другому проведенні, третій і четвертий тони є ракоходом третього четвертого тону другого проведення і лише третя пара знов залишається незмінною. Таким чином створюються такі інтервали: терція через три октави, децима і низхідна нона з новим регістровим оформленням першої і третьої пари. Підкреслимо, що друге і третє проведення оновлюються за рахунок нового ритмічного оформлення кожного звуку.

Четверте проведення починається з другого тону – звуку *ля* і подібне до першого. Перша пара подається в ракоході, друга пара – незмінна, а третя пара звучить як у другому і третьому проведенні, створюючи інтервальну арку.

П'яте проведення представляє іншу пермутацію, на початку якої вибудовується ланцюг терцій у різних октавах *до-мі-соль#-сі*. Далі композитор використовує другу пару (*фа-мі*, септіма через октаву). Таким чином це проведення також побудоване, як і попереднє з 6 звуків, але в ньому є повтор звуку *мі*, однак не має звуку *ля*, що стає імпульсом для останнього шостого проведення, де не має звуку *мі*, але повторюється звук *ля*.

В останньому шостому проведенні також 6 звуків. Як зазначалось є повтор *ля* і не має звуку *сі*, що дозволяє композитору втілити загальний принцип закінчення частин. Так це проведення починається з низхідної нони *ля-соль#* (знов ракохід першої пари), далі ундецима від *фа* другої октави до *до* першої, і нарешті закінчення – знов низхідна нона, але вже через октаву (*ля* третьої октави – *соль#* першої). Композитор знов закінчує частину первинною парою, але в цьому випадку в ракоходному русі.

Треба проакцентувати, що як і в попередніх частинах, у 4 частині зберігаються прийоми фразування і артикуляції, при яких фрази не співпадають з рядом і «приховують» технологічну композиторську ідею. Так, у першому проведенні композитор об'єднує звуки по три у кожній фразі, в другому – фразами підкреслює парність ряду, а в подальших – знов фразування не співпадає з пермутаціями ряду.

Чотири частини «Тіні» відрізняються від частин «Світла». Це саме той новий текст, який за рахунок техніки палімпсесту накладається на частини «Світла». Для всіх частин «Тіней» характерне алеаторно-сонорне викладення. Якщо старий текст частин Світла представляє одноголосне викладення, то в частинах «Тіні» композитор використовує кластери і мікрокластери, гру на струнах і інші алетарні і сонорні прийоми. В цих частинах надзвичайно мало виписаного конкретного нотного тексту, тобто саме ці частини дають можливість для імпровізації піаніста, втілюючи підназву «для імпровізуючого піаніста».

Для всіх цих частин є характерними такі прийоми звуковидобування:

- кидання кульок пінопласту на струни;
- глісандо слайдбаром для електрогітари (або скляною банкою чи келихом);
- глісандо догори і вниз на основі кластерів і мікро-кластерів;

- динамічний контраст, який нівелюється більш слабкими звучаннями, коли піаніст грає на струнах.

До того ж, композитор позначає багато моментів для імпровізації, в яких вказує лише умовну звуковисотність і їх умовну ритмічну тривалість. Цікаво, що такі моменти композитор позначає двома знаками: великою літерою X, а також великим ромбом, що наочно створює контраст для виконавця.

Ці частини, як і частини Світла, мають безтактову нотацію, але в «Тінях» по розміщенню знаків нотного тексту, можна зробити висновок, що композитор комплементарно відображає нотний текст, враховуючи, що він буде накладатись на частини Світла. Тим самим композитор втілює техніку палімпсеста в цьому творі.

Тінь I побудована на співставленні мікрокластерів, які беруться за рахунок кульок пінопласту і глісандо на струнах за допомогою слайдбару. Так, частина починається після великої паузи з мікро-кластеру *ля[#]-сі-до*, який береться на струнах пінопластом. Поява його варіантів окреслює ніби умовні розділи форми. Так, другий мікрокластер буде *мі-фа-соль*, третій – *мі-фа-ля-сі*, який слід взяти арпеджіо від нижнього звуку, потім кластер *фа-соль-ля*, далі *ля-сі-ре-мі*, передостанній *ля-сі-до*, а на завершення – мікрокластер *ре-мі-фа* в третій октаві і *мі-фа-соль* у другій октаві. Між ними знаходяться глісандо догори і вниз по струнах слайдбаром, моменти імпровізації та іноді окремі звуки, що також беруться за допомогою пінопласту.

Ближче до закінчення, майже в точці «золотого перетину», композитор виписує алеаторний блок *ре-до[#]-до^b-сі*, який повторюється багато разів з використанням мікродинаміки (від піаніссімо до форте і назад). Цей алеаторний блок також повинен виконуватися пінопластом, але фактично це єдина мелодична фігура (не кластери) в цій частині.

Враховуючи різну гучність звучання струна з пінопластом і глісандо слайдбаром, композитор максимально деталізує динаміку. Цей ефект не використовувався у частинах «Світла», адже там переважала майже виключно динаміка піано. Подібні динамічні контрасти підсилюють сонористичність і колорит звучання.

Тінь II побудована за іншим принципом. У ній композитор використовує той самий ряд, який був у частині Світло 4. Однак у частині Світло 4 він був представлений мелодично, то тут музична тканина починається з тих самих трьох пар нон (*соль#-ля, мі-фа, сі-до*), які оформлені як три вертикальних інтервали і мають гратись традиційно на клавіатурі. Після цього йдуть моменти імпровізації, висхідне глісандо з слайдбаром, а також мікрокластер *до#-ре-мі*, який характерний для всіх частин і створює арку у використанні матеріалу.

Умовний другий розділ виокремлюється першою ноною *соль#-ля*, але тепер між нею і наступною ноною композитор вставляє імпровізацію, таким чином застосовуючи ефекти комбінаторики, тобто продовжуючи ту техніку, яка була представлена в частинах Світла.

Після другої нони також з'являється мелодична фраза у субконтроктаві *ля-сіб-сі#-ля*, яку треба зіграти на клавіатурі, але з заглушеними струнами на фортіссімо. Це створює виразовий сонорний ефект, а використання такого звуковидобування створює арку до Світла 1 і Світло 4. Показово, що після моментів гри на струнах і глісандо на струнах, композитор повертається до цього мотиву і продовжує його на два звуки: *сіб-сі*.

Поява мікрокластера *соль#-ля-сіб* презентує відозміну першої нони і також створює зв'язок з частиною Тінь 1. Тобто можемо констатувати, що на рівні мікрокластерів і інтервалів також є відповідний розвиток.

У цьому умовному третьому розділі знов з'являється мелодична фраза, але скорочена до 3 звуків що об'єднує розвиток у частині.

Показово, що частину композитор закінчує точним проведенням трьох пар нон, після якого звучить мелодичний мотив, але тепер у ньому 6 звуків. Далі може йти імпровізація.

Тінь 3 найбільш імпровізаційна серед частин. У ній композитор найбільш використовує обидва прийоми гри на струнах. Вживання кластерів створює арки до інших частин і відповідним чином структурує форму. Так, перший кластер на струнах (як і всі інші) *ля-сі-до-ре* другої октави, який звучить після моментів гри на струнах і імпровізації, ніби починає перший розділ. Другий кластер *мі-фа-соль-ля* другої октави ніби починає другий розділ. Третій – *ля-сі-до-ре-мі* – акцентує початок третього розділу, в межах якого кластер *соль#-ля-сі-до* першої октави є єдиним кластером, який береться традиційно на клавішах. Четвертий заключний розділ починається з кластера *до-ре-мі-фа-соль-ля*.

Показово, що частина закінчується нонами і септімами, які беруться за допомогою пінопласту, що також створює структурну подібність з іншими частинами.

Тінь 4 в композиційному плані побудована на тому ж самому ряді, що і частина Світло 2. І знов композитор збирає мелодичний ряд Світло 2 у вертикаль: *ля-до-фа-соль-до-мі*, яка звучить від малої до початку другої октави і стає структурною одиницею цієї частини. Точний повтор цього кластеру вказує на початок другого розділу. Третій розділ відкриває варійований повтор кластеру *мі-ля-до-сі-соль* у межах другої та третьої октави. Цей кластер також починає наступний розділ. Після його звучання композитор повторює перший кластер, а останній розділ відзначає його модифікація (*соль#-до-фа-до#-ре*).

Як і в усіх частинах Тіні, між цими кластерами проводиться багато елементів гри на струнах (як з пінопластом, так із слайдером), що створює постійне контрастне звучання. Показово, що в середині передостаннього розділу композитор повертає початковий кластер в незмінному вигляді, що підкреслює модифікації в інших проведеннях. Ця частина закінчується імпровізацією спочатку у високому регістрі, а потім у низькому.

Отже, твір *Piano, Piano* постає як цикл, у якому принцип палімпсесту реалізується не метафорично, а конструктивно: двошарова нотна організація («Світло» / «Тінь») створює керовану варіантність і переводить виконавця з позиції інтерпретатора до співтворця форми. «Світло» з його серійно-орієнтованими рядами, пуантилістичною фактурою та числовою окресленістю функціонує як «попередній текст», тоді як «Тінь» – як «новий шар», що вводить сонористичні кластери, контрольовану алеаторику, розширені техніки й підготовлений інструмент, актуалізуючи іншу акустичну й тілесно-виконавську логіку. Водночас системні тематико-інтонаційні та структурні арки між «Світлом» і «Тінню» цементують єдність циклу, завдяки чому контраст двох шарів сприймається як семантичний діалог традиції модернізму і новітніх практик звучання, а палімпсест – як модель пам'яті, що одночасно зберігає «старе» й продукує «нове» в одному акустичному просторі.

3.4 «Місяць слідує за нами» (*The Moon Is Following Us*).

Порівняно з ранніми фортепіанними творами Лей Ляна – «Антифортепіано» (1999), «Мої вікна» (1996–2007), а також із концертом для фортепіано та народного оркестру «Тремтіння струн пам'яті» (2011), п'єса «Місяць слідує за нами»²⁸ зберігає споріднену поетичну, вільну й

²⁸ П'єса для фортепіано соло «Місяць слідує за нами» було замовлено *Ewell Concert Series* у Коледжі Вільяма і Мері у Вірджинії, США. Прем'єра відбулася у 10 квітня 2015 року у виконанні Чжен Ін (Zheng Yin, 郑吟), піаністки з Шанхаю, яка зараз мешкає у США.

прозору образність, однак демонструє принципово інші композиційні рішення й іншу оптику роботи з матеріалом. Композитор тут відмовляється від розширених прийомів гри на струнах, повністю повертаючись до традиційного для інструменту звуковидобування на клавішах; вперше звертається до традиційного народного мелосу (попри те, що раніше уникав прямої опори на традиційну пісенність); не застосовує характерну для нього техніку «один звук – багато голосів»; уперше наділяє окремі розділи твору поетичними назвами. Сукупність цих рішень дозволяє розглядати «Місяць слідує за нами» як переломний момент у творчості Лей Ляна, своєрідний «вектор змін», що окреслює новий етап його композиторського мислення [91].

Авторська передмова до клавіру пояснює програмну назву та окреслює джерело музичного матеріалу і образну логіку твору: «“Місяць слідує за нами ” заснований на народній пісні, яка має для мене особисте значення, адже я вивчив її в дитинстві, коли зростав у Пекіні, Китай. Пісня “Підіймаюсь на високу гору, дивлюся на рівнину” (*Shangqu gaoshan wang pingchuan*) оспівує високі гори провінції Цінхай.

У цьому прочитанні народна пісня переосмислюється різноманітними засобами. За допомогою технологій стає можливим “увійти” у внутрішній простір пісні. Один голос перетворюється на множину голосів, що лунають із розсіяних відстаней. Мелодія стає ландшафтом, а композитор – мандрівником, який рухається його внутрішньою територією.

Назва твору походить із випадкової репліки мого п’ятирічного сина Альберта. Я уявляю, як веду його на прогулянку ландшафтом – як слуховому, так і візуальному, так само, як колись мої батьки водили мене в дитинстві» [154, передмова].

Ця передмова Лей Ляна визначає кілька принципових векторів осмислення твору. По-перше, зв’язок із конкретною пісенною традицією,

але не через цитатність, а як із джерелом пам'яті й акустичного досвіду. По-друге, трактування мелодії як простору, який можна масштабувати: наближати, віддаляти, «проходити» зсередини. По-третє, метафора руху (прогулянки) задає не стільки сюжетність, скільки спосіб організації часу: слухання розгортається як послідовність змін перспектив, що стає основою формо- та образотворення.

Звуковий матеріал твору, як зазначено в передмові, походить від народної пісні «Підіймаюсь на високу гору, дивлюся на рівнину». Але принциповою особливістю роботи з нею є не цитування, а використання матеріалу, отриманого в результаті комп'ютерного спектрального аналізу її аудіозапису. У процесі аналізу Лей здійснив розчленування мовно-вокальних фонем, упорядкування звуковисотного матеріалу, вимірювання параметрів вібрато, а також виявлення тембрових і емоційних характеристик голосу. Такий підхід зумовлює роботу композитора не з абстрагованою «нотною» формою, а з акустичною реальністю пісні: її мікроінтонаційними відхиленнями, спектральною щільністю та динаміко-тембровими переходами. Принципово важливо, що отримані в результаті спектрального аналізу звукові дані визначають і логіку формоутворення: музика розгортається від абстрактних, повторюваних епізодів до поступового окреслення мелодії народної пісні, ніби відкриваючи її зсередини.

«Підіймаюсь на високу гору, дивлюся на рівнину» належить до жанру *hua'er*²⁹, поширеного в північно-західних регіонах Китаю. Для цієї пісенної традиції характерні широкий діапазон, вільна метроритміка, протяжні звуки з розвиненим вібрато та значна інтонаційна свобода, що

²⁹ *Hua'er* (квітка, 花儿) – це пісенна традиція північно-західного Китаю, поширена в провінціях Ганьсу, Цінхай, Нінся. Виконується переважно соло, часто просто неба, без супроводу або з мінімальною інструментальною підтримкою. Тексти часто пов'язані з пейзажем, горами, далечінню, а також з темами пам'яті й людської присутності в просторі. Пісня «Підіймаюсь на високу гору...» – одна з найвідоміших у цьому репертуарі, своєрідний «канон» жанру.

зумовлює напружено-експресивний характер вокального висловлювання. У різноманітні локальних варіантів *hua'er* особливе місце посідають виконання окремих співаків-носіїв традиції, які в середині XX століття були зафіксовані в межах державних програм документування усної музичної культури [91].

Одним із найвідоміших і найавторитетніших серед них є Чжу Чжунлу (朱仲祿, 1908–1975) – співак із регіону Лінься (провінція Ганьсу), який вважається «батьківщиною *hua'er*». Його записи 1950-х років сприймаються як еталонні та широко використовуються в сучасних музикознавчих і композиторських практиках. Вокальну манеру Чжу Чжунлу вирізняють надзвичайно широкий регістровий розмах, гнучке, «дихаюче» фразування та гранично напружена, але контрольована звукова подача, що максимально повно виявляє акустичний і виразовий потенціал жанру [200]. Саме запис пісні у виконанні Чжу Чжунлу став для Лей Ляна акустичним першоджерелом, з якого було знято спектральні дані для формування звукового матеріалу «Місяць слідує за нами» [91].

Відповідно до структури музичного тексту та авторських назв твір поділяється на шість розділів, чітко відмежованих у нотному тексті подвійними тактовими рисками:

- Пульсуючі імпульси / ♩=30 (or as fast as possible) *Pulsing Impulses* 歌聲凌動 (тт. 1–11)
- Три відстані всередині пісні / *The Three Distances within a Song* 歌聲山色 (тт. 12–19)
- «Висока гора» – народна пісня з провінції Цінхай, яку я вивчив у дитинстві / ♩=60 «*High Mountain*» from Qinghai Province, a folk song I learned in my childhood (тт. 20–52)
- Пульсуючі лінії / ♩=36 *Pulsing Lines* 線的律動 (тт. 53–65)

- Тисяча листків / *A Thousand Leaves* 千葉紛紛 (тт. 66–79)
- «Місяць слідує за нами» / ♩=40 *The Moon Is Following Us* – Albert Shin Liang (5-year-old) (тт. 80–112)

Цей поділ не означає замкненості розділів: кожен із них містить кілька відносно самостійних фрагментів, що перехреснюються, взаємно перериваються й перегукуються, регулярно повертаючись у змінених регістрах, тривалості звучання, щільності фактури та динамічних співвідношеннях. Таким чином між основними розділами начебто перекидаються «містки», вибудовуючи специфічну систему варіативних повторів і накладань, що формує принцип «циклічного повернення». Така логіка драматургічного розвитку корелює з образом руху крізь звуковий ландшафт³⁰. У такий спосіб фрагментарна структура не руйнує цілісності, а навпаки – формує рухому, але збалансовану архітектоніку твору [91].

Мова п'єси поєднує сонорне мислення (робота з щільністю, регістровими площинами, вертикалями) з пуантилістичними принципами розподілу окремих звукових точок і фрагментів. Відмовившись від нетрадиційного звуковидобування, композитор активно використовує новітні типи арпеджіо (*slow arpeggio*, *medium arpeggio*, *fast arpeggio*), які набувають важливого значення як у колористичному, так і у формотворчому аспектах. Уникаючи регулярної метрики, Лей Лян застосовує постійно змінні розміри (9/16, 5/8, 5/32 тощо), а пунктирні тактові риси використовує не стільки для чіткого поділу, скільки для фіксації звукового відлуння попереднього музичного пласта (наприклад, *echo from last measure* у першому такті розділу *A Thousand Leaves*). Саме в такому способі організації метру виявляється специфіка китайського просторово-часового мислення.

³⁰ Отже, ключова метафора твору Лей Ляна, зазначена в авторській передмові – прогулянка крізь звуковий ландшафт, у якому слухач і композитор рухаються не лінійно, а змінюючи дистанції, ракурси й масштаби сприйняття – визначає специфіку формоутворення п'єси.

Перший розділ *Pulsing Impulses* (т. 1–11) виконує функцію умовного вступу й водночас задає основні параметри звукової організації твору. Музика постає як пульсуюча звукова маса, сформована з репетиції кластера *mi-ci-re#-mi-фа* у другій октаві на *fortissimo possibile (fff)*. Уже цей первинний звуковисотний комплекс окреслює два структурно визначальні елементи п'єси: квінтову опору *mi-ci* та мікрокластер *re#-mi-фа*, який надалі відіграватиме важливу роль у формуванні сонорної тканини. Починаючи з другої долі першого такту, кластер поступово ущільнюється низхідними рухами як у верхньому, так і в нижньому звукових пластах. Цей процес не має чітко окресленої мелодичної лінії, однак створює відчуття безперервного, хоча й нерегулярного, спадного тяжіння, подібного до прихованого голосоведіння. У такий спосіб звуковий матеріал розгортається відповідно до логіки сонорного письма, де визначальним стає не тематичний розвиток, а трансформація щільності й реєстрового простору.

Наприкінці другого такту цей процес досягає кульмінації у вигляді тотального кластера, що охоплює діапазон від *mi* другої октави до *соль* третьої октави. У третьому такті починається друга хвиля розвитку основної структури, цього разу репрезентована співзвуччям *ляb-до-mi-соль-ci*, яке утворює великий збільшений нонакорд. Його склад легко «прочитується» як поєднання великої терції *ляb-до* та *mi* мінорного тризвуку. Втім, у цій п'єсі такі впізнавані інтервально-тризвучні контури не розгортаються у функціональну гармонію, а функціонують у межах сонорного контексту.

У четвертому такті продовжується процес руху цієї структури. *Mi* мінорний тризвук замінюється *mi*б мінорним, у межах якого знову активізується низхідний рух. Третій і четвертий такти звучать у динамічному діапазоні від *pp* до *p* і сприймаються як відлуння перших двох тактів, ніби їхня акустична тінь (див. Додаток А, приклад 4.1).

П'ятий такт, позначений авторською ремаркою *sorting algorithms* («алгоритми сортування»), виконує функцію своєрідної монтажної вставки, характерної для сучасного композиційного мислення. Тут з'являється зациклений пасаж із шістдесят четвертими тривалостями *staccato*, який різко контрастує з попередньою звуковою масою. Важливо, що в цьому пасажі як артикуляційно, так і регістрово виокремлюється *fa*♯ малої октави, який надалі постає стрижневим елементом звуковисотної організації п'єси. Попри те, що матеріал такту здебільшого спирається на звуки *mi* мажору, їхнє пуантилістичне розкидання по різних регістрах нівелює відчуття діатонічної опори.

Такти 6–9 утворюють умовно варійовану й скорочену репризу перших чотирьох тактів п'єси, у якій відбувається стиснення попередніх процесів без принципової зміни їхньої звукової логіки. Завершення першого розділу позначене поступовим гальмуванням руху: у фактурі зберігаються велика терція та тризвуківі структури, однак вони перемежуються з арпеджованими співзвуччями у верхньому регістрі, що посилює відчуття згасання та підготовлює перехід до наступного розділу.

Другий розділ *The Three Distances within a Song* (歌聲山色³¹, такти 12–19) вибудовується як просторово організований музичний ландшафт, у якому звуковий матеріал осмислюється не лінійно, а через співіснування кількох планів сприйняття. Уже в нотному тексті композитор чітко маркує три фактурні пласти *close-up view*, *mid-range view* і *distant view*, що безпосередньо апелює до принципів традиційного китайського пейзажного мислення, зокрема до ідеї рухомого погляду й багатоточкової перспективи (див. Додаток А, приклад 4.2). У цьому розділі музика не «розгортається», а

³¹ 歌聲山色 – образна китайська назва, що поєднує поняття звучання (歌聲) і пейзажу (山色). В англійській версії Лей Лян інтерпретує її як *The Three Distances within a Song*, апелюючи до традиційної теорії «трьох далей» (三远), сформульованої Го Сі (висотна, глибинна та горизонтальна даль) [201]. Ця концепція в «Місяці» реалізується через взаємодію близького, середнього та далекого планів і принципу рухомої точки зору.

радше постає як середовище, у якому слух одночасно охоплює близьке, середнє й віддалене.

Верхній пласт (*close-up view* / вид крупним планом) характеризується протяжними, аркоподібними лініями, тонко диференційованою динамікою. Його інтонаційна організація тяжіє до мелодизованих контурів із чітко окресленими квартово-квінтовими співвідношеннями, що надає цьому шару виразної рельєфності. Він побудований на мелодизованому секстакорді *мі* мінору з яскравою низхідною квінтою *сі-мі* у другій октаві, що окреслює основні тони майбутньої пісні. З усіх шарів розділу саме тут звук сприймається як найбільш «наближений», тілесний, детально артикульований. Водночас цей пласт не функціонує як провідний голос у традиційному сенсі: його завдання полягає у формуванні відчуття безпосереднього споглядання, подібного до розглядання деталей гірського схилу з близької відстані.

Другим з'являється нижній пласт (*distant view* / вид дальнього плану), який будується на витриманій децимі *ре-фа#*, що також є важливим для майбутньої пісні. Функція цього шару – створення глибинної опори й відчуття віддаленого простору. У поєднанні з середнім планом він викликає асоціації з обертовою логікою: вертикальні співзвуччя сприймаються ніби як акустичні відгалуження глибинного басового ґрунту. При цьому нижній пласт не активізується ритмічно – його статичність підсилює ілюзію просторової глибини, подібної до далеких гір, окреслених кількома стриманими мазками.

І третім з'являється середній пласт (*mid-range view* / вид середнього плану) – структурне і смислове ядро розділу. Саме тут концентруються складні вертикальні співзвуччя, побудовані на нашаруванні кварт і квінт. Інтервальна логіка цих співзвучь безпосередньо походить від трьох опорних тонів традиційної пісні *hua'er* – *a-d-g*, однак композитор свідомо уникає канонічної чистоти інтервалів, поєднуючи чисті, збільшені й зменшені

кварти та квінти [91]. У результаті виникають багатозвукові структури (зазвичай із п'яти–шести тонів), у межах яких щільно розташовані звуки додатково породжують секунди й терції, збагачуючи сонорну тканину внутрішніми напруженнями.

Характерною рисою цих високих нашарованих співзвучь є їхня принципова неповторюваність: кожен такт приносить нову конфігурацію – змінюється інтервальна будова, регістрове положення, спосіб арпеджування (вгору чи вниз), артикуляція й динаміка. Такий принцип організації музичної тканини цілком узгоджується з естетикою Лей Ляна, у якій форма постає як безперервна варіація погляду, а не як розвиток через повтор. Водночас у тактах 15–16 ці квартові нашарування набувають чітко вираженого пентатонічного забарвлення: при горизонтальному розгортанні п'яти звуків вони утворюють повноцінні п'ятизвукові ладові структури (з опорними звуками *sol* та *si*), зберігаючи зв'язок із традиційною модальністю *hwa'er*. Таким чином, середній план поєднує в собі ладову пам'ять пісні та сучасну сонорну техніку, трансформуючи фольклорне джерело в акустичний образ.

Особливої уваги заслуговує фактурна організація тактів 14–15, де композитор пропонує варіантне переосмислення початкового матеріалу розділу (див. Додаток А, приклад 4.2). У верхньому пласті з'являється контропозиція висхідної квінти (*fa-do*) та низхідної кварта (*mi-si*), тоді як у середньому плані виникає новий арпеджований донизу кластер. Структурна подібність поєднується тут із новим просторовим ракурсом, що відповідає китайській ідеї 山形面面看 – множинності виглядів одного й того самого об'єкта [91].

Завершальні такти розділу (такти 17–19) вибудовуються на внутрішньому контрасті: алеаторичні репетиції окремих звуків у крайніх регістрах перемежуються зі складними співзвуччями середнього шару.

Диференційована динаміка кожного плану посилює ефект нестійкого фокусу, коли жоден із пластів не стає остаточно домінантним. У такий спосіб простір ніби «розшаровується», а слух опиняється в ситуації постійного перемикавання перспективи.

У цілому другий розділ постає як музичний еквівалент пейзажного споглядання, у якому звукова тканина організована за принципами близького, середнього й далекого планів. Квартово-квінтові вертикалі, пентатонічні алюзії та тонко розмежована динаміка формують звучання, що не веде слух уперед, а розгортає перед ним багатовимірний, змінний і водночас внутрішньо цілісний простір.

Третій розділ «*High Mountain*» from *Qinghai Province, a folk song I learned in my childhood* (такти 20–52) є смисловим ядром п'єси. Саме тут уперше повноцінно з'являється народна пісня *Shangqu gaoshan wang pingchuan* («Підіймаюсь на високу гору, дивлюся на рівнину»), яку композитор вивчав у дитинстві (див. Додаток А, приклад 4.3). Для підкреслення її особливого статусу Лей Лян частково знімає відчуття метричної організації, дозволяючи мелодії «плинути» поза регулярним тактовим членуванням.

Сама мелодія є пентатонічною і базується на звукоряді *сі-ре-мі-ля*. Композитор викладає її як мелодичну лінію, але в дублюванні в септіму через октаву і таким чином отримує ще один звукоряд *до#-мі-фа#-сі*.

Звукоряди обох голосів Зведені тони обох голосів Схема середньої лінії

Верхня лінія починається від звука *сі* третьої октави, а нижня від *до#* другої октави. Композитор тут також майстерно використовує диференційовану динаміку. Верхня лінія від *сі* звучить на піано, а нижня від *до#* – на три піано. Це викликає враження, що звучить верхня лінія, а нижня

її колористично «підфарбовує», що також можна розглядати як вплив обертонової техніки. Треба підкреслити, що диференційована динаміка у подальших проведеннях цієї пісні буде інша. Таке фактурне рішення і високий регістр створюють надзвичайно колоритне звучання.

В обох структурах звукорядів композитор обирає необхідні йому інтервали: ланцюги кварт *сі-мі-ля* та *до#-фа#-сі*, які при оберненні дають квінти, а дублювання септімами (в оберненні малі секунди) виростає з першого кластеру першого розділу. Таким чином композитор отримує з пентатоніки всі необхідні інтервали, які створюють сучасне звучання всієї п'єси.

Для підтвердження основної конструктивної ідеї наприкінці пісні композитор вводить квартове співзвуччя *до#-фа#-сі-мі*, яке містить опорні тони обох звукорядів. Таке звучання композитор доповнює терцією через дві октави *соль-сі* на три піано, яка формує арку до децими у другому розділі і ніби показує основний тон як в обертоновій техніці.

У тактах 24–38 викладено у варійованому вигляді матеріал розділу *The Three Distances within a Song*. У тактах 24–30 переважають протягнуті співзвуччя, які базуються на квартах і секундах, а також тремоло септімами і нонами, а в тактах 31–38 повертається матеріал початку п'єси в звуковисотному, ритмічному і фактурному вар'юванні. Такий умовний ракохід створює відчуття концентричної форми, в центрі якої знаходиться третій розділ, тобто сама пісня.

У тактах 39–43 знову з'являється матеріал пісні (у варійованому викладі). В цей раз мелодія проводиться в нону через октаву, де нижній голос починає з *сі* малої октави, а верхній з *до* другої. На відміну від першого проведення більш гучний тут нижній голос, композитор ставить знак *p*, а верхній голос звучить на *ppp* і це створює новий звуковий ефект, коли верхній голос начебто «відзвучує» нижній. Середня і басова лінії

викладаються варійовано, але зберігають своє фактурне навантаження: бас відзвучує терцію через дві октави *ре-фа#*, а в середній лінії також зберігаються складні співзвуччя і кластери, що змінюють свою інтервальну структуру.

Наступний фрагмент третього розділу (такти 44–50) знов повертає матеріал другого розділу (використання першого секстакорду *мі* мінору і децима *ре-фа#* в басу). Водночас композитор вводить тут новий матеріал у вигляді пуантилістичних пасажів, за формою руху пов'язаних з пасажем початку п'єси (5 такт, *Pulsing Impulses*), що створює важливу композиційну арку і об'єднує контрастні розділи.

У тактах 51–52 втретє з'являється матеріал пісні в скороченому вигляді, фактично її друга фраза. При цьому композитор змінює інтервальний склад середньої лінії, а в басовій залишає тільки звук *ре* великої октави.

Таким чином, упродовж цього великого розділу композитор кілька разів повертається до пісенного матеріалу в різних фактурних і динамічних варіантах, що створює ефект наближення й віддалення образу – ніби слухач рухається ландшафтом, змінюючи точку спостереження.

Музичний матеріал четвертого розділу *Pulsing Lines*³² (такти 53–65) повертається до звукової тканини *Pulsing Impulses* у варійованому вигляді, надаючи їй виразно перехідну драматургічну функцію. Розгортання розділу відбувається за принципом поступового наростання напруги. На початку розділу (див. Додаток А, приклад 4.34) композитор майже без змін експонує матеріал 3–4 тактів першого розділу. Проте, якщо в експозиції цей фрагмент сприймався як самостійний імпульс, тут він стає початковою точкою для безперервного розгортання «лінії». Подальший рух вибудовується як

³² Навіть на рівні назв розділів композитор створює вербальну арку: «Пульсуючі імпульси» (1 розділ) – «Пульсуючі лінії» (4 розділ).

цілісне, хвилеподібне *crescendo*, що спрямовує музичну енергію до фінальних тактів *Pulsing Lines*. При збереженні загального типу фактури, автор варіює інтервальну складову. Саме оновлення гармонічного забарвлення дозволяє початковим тематичним елементам набути іншої колористичної якості. Важливим структурним чинником стає зіставлення двох типів письма: гостроритмічних акордових репетицій та динамічних пуантилістичних пасажів (генетично пов'язаних із матеріалом 5-го такту першого розділу).

П'ятий розділ *A Thousand Leaves* (такти 66–79) відкриває новий звуковий ракурс, водночас не розриваючи внутрішньої логіки цілого. На поверхні він сприймається як контраст до попередніх епізодів, однак аналіз виявляє принципову спадкоємність матеріалу. Композитор використовує тут пуантилістську фактуру, розміщуючи поодинокі ноти у трьох голосах у шаховому порядку. Така організація зумовлює їхню взаємодію, за якої жоден із голосів не формує самостійної безперервної лінії, а звукова цілісність постає лише у процесі їхнього послідовного чергування за принципом, близьким до гокету у західній музиці XIII–XIV століть, проте яку Лей Лян переосмислив у суто сонорному ключі [91].

На цьому фоні в середньому голосі виокремлюється провідна інтонаційна лінія – своєрідна «пісня» на двох звуках *si–do#*, чия манера розгортання наближається до вокального вимовлення. Показово, що саме ці звуки відкривають обидва голоси у першому проведенні пісні «Підіймаюсь на високу гору, дивлюся на рівнину», а майже постійний форшлаг *mi* додатково підкреслює її основний тон. Верхній та нижній голоси також складаються з двох-трьох фіксованих нот і вони переплітаються навколо середнього голосу як своєрідні осі, утворюючи верхні та нижні квінти (див. такт 67, додаток А, приклад 4.5).

Відчуття нового звучання поєднується з прихованою пам'яттю попередніх розділів: верхній шар фактури спирається на мікрокластер

першого розділу, тоді як басова лінія тяжіє до терцієвого співвідношення *ре-фа#*, характерного для другого. У такий спосіб п'ятий розділ постає як новий ракурс сприйняття цитованої пісні – простір, у якому синтезуються різномірні мікрокластери, інтервальні опори, пісенні інтонації попередніх частин. У цьому сенсі розділ набуває значення інтермедіальної зони, де попередні звукові світи перехрещуються.

Шостий розділ п'єси *The Moon Is Following Us* (такти 80–112), назва якого збігається з назвою всього твору, походить від спонтанної репліки п'ятирічного сина композитора й відкриває інтимно-наративний вимір слухання. Сам Лей Лян пов'язує цей епізод із роздумами про тяглість родинної пам'яті, про взаємозв'язок поколінь і образ місяця як незмінного свідка цього руху в часі. За словами композитора, саме тому тут з'являється чотириголосний канон – як звукова фіксація особистого спогаду, пов'язаного з родинною близькістю та пам'яттю [152, с. 13].

Канон (такт 80) організований як послідовна імітація з асинхронними вступами голосів у різних регістрах, кожен на відстані октави. Початкове проведення теми з'являється в альтовому голосі на *фа#* першої октави. Верхній голос відповідає йому у другій октаві з тим самим ритмічним малюнком, зі зсувом у $1\frac{1}{4}$ долі. На останній шістнадцятці третього такту у малій октаві в ритмічному збільшенні (удвічі повільніше) вступає теноровий голос, тоді як найнижчий голос з'являється в великій октаві у збільшенні вчетверо на другій половині першої долі сьомого такту. Асинхронні вступи голосів, здійснені на слабких частках подрібненої долі такту, розмивають традиційну метричну регулярність канону і перетворюють його на рухливу й мінливо пульсуючу звукову тканину (див. Додаток А, приклад 4.6). Цей драматургічно важливий епізод постає як смислова зона пам'яті: звуковий образ присутності, що «йде поруч» і водночас постійно зміщується, уникаючи стабільної фіксації.

Звуковисотний матеріал канону ґрунтується переважно на пентатоніці (*ре-мі-фа#-ля-сі*) із додаванням варіантного тону *фа*. Постійне чергування *фа#* і *фа* створює ефект світлотіньових змін, що нагадують поперемінне тяжіння до однойменних мажорного й мінорного ладів. Ця «відкритість» і «змикання» ладового простору збагачують традиційну пентатоніку тонкими барвистими відхиленнями. Водночас, як зазначає китайська музикознавиця Бан Ліся, шеститоновий звуковий комплекс канону безпосередньо пов'язаний із так званим «шеститоновим рядом» з фортепіанної п'єси *Garden No. 8* Лей Ляна і є тотожним звукоряду першого розділу циклу «Небеса» (Heaven). Цей шеститон, який композитор розглядає як первинну «зернину» власної музичної мови, лежить в основі багатьох творів із серій «*Garden / Lake*» та «*Ink and Brush*», формуючи глибинний рівень міжтекстових зв'язків [91].

Після канону у тактах 96–100 востаннє з'являється пісенний матеріал *Shangqu gaoshan wang pingchuan* («Підіймаюсь на високу гору, дивлюся на рівнину»), проведення якого принципово відрізняється від усіх (трьох) попередніх. Тут мелодія вже не розгортається як лінійний наратив і не зазнає інтервальної варіації, а розшаровується між кількома голосами, спрямованими до фінальних тонів *ля*, *сі* і *сі*, рознесених у віддалених регістрах від малої до третьої октави (див. Додаток А, приклад 4.7). Те, що на початку було шляхом і оглядом ландшафту, у фіналі постає як сам ландшафт – багатошаровий, нерухомий, але внутрішньо напружений.

Таким чином, чотири проведення пісні утворюють єдину драматургічну дугу: від зовнішнього, майже об'єктивного образу до внутрішньо пережитої пам'яті. Пісня не повертається у буквальному сенсі, а щоразу змінює спосіб свого існування в музичному часі, створюючи ефект поступового наближення, віддалення й остаточного занурення в акустичний простір спогаду.

Кода (такти 101–112), побудована на матеріалі, який з'являється в першому та четвертому розділах і в масштабі усього твору набуває рис своєрідного рефрену і обрамлення. Поєднання початкових імпульсів і лінійних рухів створює ефект поступового дистанціювання, ніби погляд повільно віддаляється від звукового ландшафту, залишаючи його в просторі пам'яті.

Фортепіанна п'єса *The Moon Is Following Us* постає як складний діалог між китайською естетикою простору та сучасними західними композиторськими техніками. Її формоутворення не підпорядковується лінійній логіці тематичного розвитку, а вибудовується за принципом «прогулянки ландшафтом», про який говорить сам композитор у передмові, як у слуховому, так і у візуальному вимірах. У цьому русі одна й та сама пісня постає в різних проєкціях: як акустичний об'єкт, як просторовий образ, як носій пам'яті. Саме зміна перспектив, а не трансформація теми в традиційному сенсі, стає визначальним чинником формотворення.

Принципово важливим є те, що народна пісня не цитується безпосередньо, а піддається спектральному аналізу й технологічному «розкладанню» на мікроінтонаційні, темброві та динамічні параметри. У результаті пентатонічний матеріал *hwa'er* стає джерелом сучасних інтервальних і сонорних комплексів, цілком співзвучних західній композиторській парадигмі кінця XX – початку XXI століття. Таким чином, технологія тут не протистоїть традиції, а відкриває шлях до її внутрішнього простору, дозволяючи «увійти» в пісню зсередини.

Об'єднувальним принципом цих різнорідних світів виступає розширене розуміння колористики. З одного боку, це темброва й інтонаційна чутливість китайського фольклору; з іншого – сонорне мислення, обертонова логіка та пуантилістичний розподіл звуку, притаманні сучасній західній музиці. Показово, що сам композитор послідовно підкреслює цю двоїстість у вербальних ремарках до нотного

тексту: технічно орієнтовані позначення на кшталт *sorting algorithms* («алгоритми сортування», 5 такт), *round and round* («навколо», 48 такт), *data-driven world* («світ керований даними», такт 54) співіснують із поетичними образами – *Pulsing Impulses* (назва першого розділу), *like a sigh* («як зітхання», 26 такт), *Pulsing Lines* (назва четвертого розділу), *A Thousand Leaves* (назва п'ятого розділу), *The Moon Is Following Us* (назва шостого розділу). Це протиставлення не є декоративним: воно фіксує композиторський задум поєднання технологічного аналізу та поетичного слухання як двох взаємодоповнювальних способів пізнання звуку.

У підсумку в п'єсі перетинаються два культурні й мисленнєві простори: китайський та сучасний західний, об'єднані спільною увагою до окремого звуку як носія смислу. Органічне поєднання цих вимірів через індивідуальний стиль Лей Ляна формує унікальний звуковий ландшафт, відкритий для уважного, «рухомого» слухання. Саме в цій здатності поєднати технологію й поезію, аналіз і пам'ять, досягається глибокий емоційний зв'язок між композитором і слухачем, що виходить за межі опозицій «традиційне – сучасне» та «східне – західне».

3.5 Фортепіанні дуети *Against Piano* («Проти роялю») та *Will you come to my dream?* («Ти прийдеш до моєї мрії?»).

Фортепіанні твори для двох виконавців *Against Piano* (1999) та *Will you come to my dream?* (2017) посідають особливе місце у фортепіанному доробку Лей Ляна, окреслюючи майже двадцятирічний період його творчості. Обидва твори, попри часову відстань між ними, поєднує спільна спрямованість на слухання як процес: уважне й повільне, зосереджене на феномені звуку, що народжується з дії, резонансу та паузи, яка не перериває музику, а входить до її тканини. В обох п'єсах взаємодія двох виконавців виходить за межі традиційної ансамблевої гри і мислиться як спільне

перебування в одному звуковому просторі, де важливими є не лише звучання, а й очікування, рух і тиша між ними.

Появу фортепіанної п'єси *Against Piano* (1999) для двох виконавців, як і інші твори композитора, надихнула китайська культура і природа. Композитор у передмові пише: «Влітку 1999 року мій друг Чон-Джін Кім, корейський архітектор, провів тиждень у буддійському храмі в глибоких горах Південної Кореї. Одного разу пізно ввечері Чон-Джін гуляв, і його застала раптова злива. Дощ був такий сильний, що його зір був повністю засліплений штормом, і, як сказав Чон-Джін, «Якийсь час навколо мене був тільки звук – вітру, дощу і жаби. Я був повністю поглинений цим. Це була симфонія» [137, передмова]. Цей твір, натхненний його досвідом, є особистою подорожжю проти звичності традиційної та сучасної фортепіанної практики; це також подорож, щоб відчутти свіжість звуків фортепіано».

П'єса є алеаторною композицією, в якій рояль переважно звучить «нерояльно», і в цьому проявляється один із сенсів програмної назви. П'єса повинна бути виконаною таким чином, щоб перший виконавець завжди знаходився біля клавіатури, а другий стояв збоку роялю біля струн, тобто знаходився «проти роялю».

Алеаторика проявляється в тому, що нотний текст має бути роздрукований у вигляді свитку, що має бути покладений на струни роялю замість пюпітру. Власне нотний текст оформлений із дзеркальним розташуванням партій, тобто перший виконавець, який стоїть біля клавіатури, прочитує текст зліва направо, а другий – дешифрує його справа наліво. Композитор зазначає в передмові: «Обидва читають верхній рядок партитури, при цьому партія іншого знаходиться в полі зору, щоб покращити обізнаність і взаємодію між виконавцями» [137, передмова].

Композитор також акцентує, що для нього важливі рухи виконавців. Він підкреслює: «Процедура репетицій повинна бути пов'язана як з

хореографією фізичних рухів, так і з музикою. Працюючи над цією п'єсою, виконавці повинні спочатку освоїти звуки. Після того як усі звуки засвоєні, слід попрацювати над фразуванням... Після цього слід драматизувати музичні жести (як тихі, так і гучні), щоб підкреслити театральність цих подій» [137, передмова].

Композиторський задум цієї п'єси визначається прагненням показати нові нетипові і нетрадиційні звуки, які можуть існувати за допомогою роялю. Композитор у передмові поетично це обґрунтовує: «Я уявляю себе перед цим інструментом так, ніби бачу його вперше і не знаю, як на ньому прийнято грати. Підійшовши збоку, я кидаю на струни предмети – пінопласт, пляшку, дерев'яні шматки, – щипаю їх, немов гітарні, ударяю гумкою, веду по них пластиковими брусками. І лише тоді, перейшовши на інший бік рояля, я торкаюся клавіатури з найбільшою ніжністю: серед відкриттів усіх інших прекрасних звучань раптом відкривається краса однієї-єдиної ноти» [137, передмова].

Такому композиторському завданню підпорядковані всі рівні твору. Партії обох виконавців виписані на одній лінійці (див. Додаток А, Приклад 5.1), крім декількох моментів, коли перший виконавець грає на клавіатурі, що сприймається як сильний контраст до нерояльних звуків. Цей прийом видається наслідуванням традицій Джона Кейджа, зокрема його Сонат і інтерлюдій для підготовленого роялю.

Як звуковисотність п'єси, так і її ритмічне оформлення має відносний характер, тобто є алеаторним. Композитор зауважує, що ноти написані на лінійці позначають середній регістр, ноти над рядком – більш високі регістри, а ноти під рядком – більш низькі регістри. Кожен «регістр» охоплює близько трьох октав і дуже важливий. Також композитор наполягає на ритмічній алеаториці: «Чверть дорівнює приблизно 2 секундам. Значення ноти – це тривалість часу, який відводиться для кожної звукової події. Подія

може займати або не займати весь заданий час. Іноді він може тривати понад заданий час» [137, передмова].

У цій п'єсі композитор випробовує велику кількість новітніх прийомів, які отримали назву «*extended techniques*». Так, композитор використовує звуковидобування, при якому пінопластові кульки кидаються на струни, а також глісандо слайдбаром для електрогітари. Треба підкреслити, що саме ці два прийоми композитор застосовує в інших своїх фортепіанних творах. Також композитор розраховує на те, що виконавці будуть використовувати дерев'яний брусок, керамічні кухонні приладдя, й інші на вибір виконавців предмети, що змінюють фортепіанне звучання. Наприклад, у виконанні іспанських піаністів *Ricardo* та *Mara Descalzo* використано музичну шкатулку, яка поставлена на струни роялю.

У цілому композитор наполягає, що твір має виконуватись з *ідеєю порушення регулярності*. Для композиції є важливими моменти неспівпадіння звуків у виконавців і поодинокі співпадіння різних музичних елементів. Такі виняткові співпадіння створюють концентрацію щільності серед прозорого плину різних звучань і стають важливими для сприйняття. Також підкреслимо, що два невеликих алеаторних блоки, які перший виконавець грає саме на клавіатурі, стають майже «чужинними» в оркестровому звучанні неросяльних звуків.

П'єса «Проти роялю» – алеаторна композиція, яка є цікавим прикладом втілення алеаторної техніки на всіх рівнях музичного твору. Вона також є показовою для композитора, що проявляється в її передмові, де зазначено, що її задум пов'язаний із сприйняттям китайської природи і Китаю.

Фортепіанну п'єсу *Will you come to my dream?* (2017) для двох піаністів, що грають в чотири руки, композитор створив під впливом китайського пейзажиста Хуана Бінхуна. У передмові до твору Лей Лян пише: «Образ, який надихнув цю композицію був деталлю, яка взята з

картини. Деталь була створена за допомогою сканування з високороздільною здатністю, і вона розкриває заплутаний світ, прихований у мазках картин. Він залучає нас до ландшафту мікроскопічних елементів – волокна в рисовому папері, чи сліду, який залишився однією волосинкою на пензлі. Це відкриття такого світу та момент, коли ми разом губимось серед пейзажу» [157, передмова].

У передмові композитор наводить цю деталь картини (див. Додаток А, Приклад 5.2), і при існуючих виконаннях вона також виводиться на великий екран на сцені. Таке поетичне обґрунтування композиторської ідеї прояснює техніку, яка, з одного боку, спрямована на розкриття найменших деталей і втілення цілісної колористичної картини, а з іншого – дозволяє композитору використовувати випадкові, «нелогічні» елементи.

У цій п'єсі для композитора є важливим візуальне втілення виконання, що також асоціюється з посиланням до картин художника. Автор підкреслює, що сцена повинна бути у темряві, а рояль повинен створювати яскраву світлову пляму. Рух виконавців (перший виконавець переходить від струн до клавіатури, а другий повинен постійно вставати) створює відповідний до задуму візуальний ряд.

П'єса побудована з трьох розділів, де крайні розділи багато в чому виконують функцію вступу і заключення, а середній розділ є наймасштабнішим і основним.

$$A - B - A_1(C)$$

Перший розділ А (такти 1–5) створює картину широкого містичного простору, який звучить здалека і охоплює всесвіт. Композитор у ньому використовує новітній прийом, коли виконавці кидають на недемпферовані струни кульки з пінопласту. Зауважимо, що цей прийом є улюбленим для композитора і він його використовує в інших творах. У цьому розділі перший виконавець саме працює з пінопластовими кульками, а другий

виконавець тримає праву педаль, чим і створює ефект недемпфрованих струн.

Показовими є інтервальний склад і умовна звуковисотність. Так, початковий мікрокластер (також є улюбленим для композитора) *фа дубль# - соль# - ля* стає джерелом наступного розвитку (див. Додаток А, Приклад 5.3). Подальші звуки і інтервали, які беруться через довгі паузи, створюють мелодичну лінію *ля-сі-фа-до#*, яка теж є важливою у композиції п'єси і окреслює одну з основних фраз другого розділу.

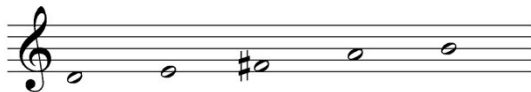
У четвертому такті композиторська ремарка, що перший виконавець має беззвучно зібрати пінопластові кульки і перейти до клавіатури, актуалізує момент рухів у виконанні і апелює до естетики інструментального театру.

Показово, що в 5 такті мікрокластер, що побудований як ущільнений варіант першого, який композитор доручає не першому, а другому виконавцю. Це також підкреслює важливість рухів виконавців.

Весь *Другий основний розділ В* (такти 6–27) виконується на клавіатурі. Єдиний новітній прийом, який тричі використовує тут композитор, це коли один виконавець пальцем демпферує струну, а інший виконавець на три форте бере той самий звук на клавіатурі. Такий прийом створює колористичні відблиски в мелодії, яка в основному звучить у дуже тихій динаміці. І хоча окремі звуки цієї мелодії розділені паузами і регістрами, композитор ретельно в нотному тексті вимальовує фрази, прояснюючи головну ознаку цього одноголосся – її *вокальність і пісенність*.

Мелодичність композитор підкреслює і звуковисотно. Вся мелодія звучить у звукоряді *ре-мі-фа#-ля-сі*, що проявляє її пентатонічну основу і кореспондує до традицій китайського фольклору. Тобто, при всьому сучасному вигляді (в нотному тексті) і звучанні, музичний матеріал через

звукоряд проявляє свою національну природу. Це практично неможливо почути на слух при виконанні, але такий зв'язок з китайським фольклором чітко прописаний у нотному тексті.



Лише іноді в мелодії з'являється *фа♯*, який можна трактувати як той випадковий елемент, як той «волос пензлика», що нібито несподівано звучить і порушує пентатонічну систему.

Сама мелодія побудована як нескінченна гра звуками, а особливий колорит створює постійна зміна їх порядку. Її структура також є варіабельною. Так, перша фраза звучить 5 тактів, друга фраза – чотири, а далі фрази подрібнюються і доходять до окремих мотивів ніби ця мелодія розчиняється в музичному просторі.

Цей розділ побудований як діалог обох виконавців, що пуантилістично і з тривалими паузами викладають одноголосну колористичну мелодію: *фа♯* першої октави у першого виконавця, *ля-сі* другої октави у другого виконавця, *ре-мі* першої октави у першого виконавця, *фа* другої октави у другого виконавця, *сі* першої октави у першого і т. д. (див. Додаток А, Приклад 5.4). Зазначимо, що кожна тривалість практично не повторюється і кожен звук має свій унікальний час звучання.

Також при викладенні мелодії композитор залучає тонку градацію динаміки (від трьох піано до піано), різну артикуляцію (від стакато до легато) і згідно пуантилістичного викладу різні регістри інструменту.

Показовою тут є авторська ремарка до всього розділу: «один звук запалює іншу ауру», яка слугує підтвердженням того, що в цьому творі (як і в іншому) для композитора найголовнішим є звук, *sound for sound*, його неповторний виклад і розташування у фактурі.

Після генеральної паузи (авторська ремарка «*до повного розсіювання резонансу*») починається *третій розділ* $A_1(C)$ (такти 28–35). Він починається ніби контрастним матеріалом. Перший піаніст грає окремі пасажі в високому регістрі (третя і четверта октави) на дуже тихій динаміці, звучання яких можна порівняти з коливаннями вітру (див. Додаток А, Приклад 5.5). На це спрямоване і їх ритмічне оформлення, а пасажі викладаються септолями, десятолями, чотирнадцяттялями і п'ятнадцяттялями. Цей ніби контрастний матеріал насправді побудований як нерегулярне чергування мікрокластеру в діапазоні великої секунди, що пов'язує ці пасажі з першим мікрокластером у першому такті п'єси. Тому можна стверджувати, що цей розділ є варіантним проведенням першого розділу А.

Це підтверджує і партія другого виконавця, який у тактах 30–31 знов видобуває звуки, кидаючи пінопластові кульки на струни. Це створює арку до першого розділу, а самі співзвуччя, в основі яких також вже згаданий мікрокластер, підкреслюють що це варійований повтор першого розділу.

«Випадковим» елементом тут стає *соль* $\sharp$ першої октави в партії другого виконавця, який тут підсвічується нижньою квінтою *до* $\sharp$ першої октави, а згодом ще нижньою квінтою *фа* $\sharp$ субконтроктави. Але цей ніби то «випадковий» елемент, за рахунок своєї тривалості і «звичайного» фортепіанного звучання створює алюзію до мелодичної лінії другого розділу. Саме так композитор об'єднує весь матеріал розділів і синтезує в сучасному звучанні новітні техніки і мелодичну лінію, що в своєму звукоряді ґрунтується на китайському фольклорі.

Останні чотири такти цього розділу повертають матеріал основного розділу В, але тут окремі пуантилістичні звуки втрачають свій мелодичний малюнок, звучать як окремі мотиви, що розчиняються в просторі. Такий

ефект посилює і кластерне співзвуччя в 32 такті в партії першого піаніста, яке береться як низхідне арпеджіо.

П'єса закінчується генеральною паузою і авторською ремаркою «нехай дзвонить», що кореспондує до назви твору «Ти прийдеш до моєї мрії?», втілює образ того, як мрія розчиняється у тиші простору концертного залу. Саме ця зосередженість на звуці, його післязвуччі та взаємодії з тишею дозволяє розглядати фінал п'єси не лише як завершення окремого твору, а як ключ до розуміння ширших естетичних орієнтирів композитора у фортепіанній творчості.

Обидві розглянуті в у цьому підрозділі п'єси виростають зі східного образного кола, але кожна окреслює його по-різному. *Against Piano* бере за вихідну точку досвід «сліпоти» у зливі, коли світ сприймається передусім слухом: звук тут постає як самодостатня реальність, що відкривається в багатстві тембрів, резонансів і пауз. *Will you come to my dream?* народжується з візуального імпульсу споглядання мікродеталі в пейзажах Хуана Бінхуна; звідси камерність жесту, увага до найменших зрушень звукової матерії, а також пентатонічна основа мелодичної лінії, яка співіснує з «випадковими» відхиленнями. В обох творах цей образний вектор реалізується як внутрішня подорож слухання – зосереджена, некваплива, спрямована на поступове занурення у звук і тишу.

Разом із тим способи реалізації цієї образності належать до простору сучасних західних виконавських і композиційних практик. Обидві п'єси є переконливими прикладами сучасного західного письма, в якому рояль стає простором експерименту: алеаторика, розширені прийоми звуковидобування та елементи інструментального театру визначають не лише акустичний результат, а й саму організацію виконання. Виконавці тут постають співучасниками й співтворцями звукового простору: їхня взаємодія, розподіл дій і «хореографія фізичних рухів» набувають смислової ваги, а клавірний, «традиційний» звук роялю виринає як подія у

напруженому співвідношенні з тишею та післязвуччям, які в обох творах стають не тлом, а повноправним компонентом музичної тканини.

Висновки до Розділу 3

Фортепіанна творчість Лей Ляна, розглянута в межах цього розділу, постає не як сукупність стилістично різнорідних творів, а як цілісний процес формування авторського музичного мислення, в основі якого лежить синкретичне поєднання філософських, культурних, акустичних і виконавських вимірів. Незалежно від жанру, масштабу та часової дистанції між творами: від камерної фортепіанної п'єси до розгорнутого концертного полотна, композитор послідовно працює з музикою як із простором внутрішнього досвіду, де звук, тиша, пам'ять і тілесність перебувають у постійній взаємодії.

У фортепіанних творах 2000-х років («Мої вікна», *Piano, Piano*) синкретизм мислення Лей Ляна виявляється передусім у зсуві фокусу з тематично-гармонічної логіки на процесуальність звучання. Музичний матеріал тут мислиться не як об'єкт розвитку, а як подія, занурена в дихальний, психофізичний і тембровий контекст. Концепція дихання, однотонової поліфонії, палімпсесту та керованої алеаторики формує особливу модель часу – не лінійного, а внутрішньо пульсуючого, де тиша набуває статусу активного структурного чинника. У цьому вимірі фортепіано перестає бути виключно клавішним інструментом і постає як резонансне тіло, здатне акумулювати східні інструментальні логіки (гуцінь), модерністські серійні техніки та новітні сонористичні практики в єдиному акустичному полі.

Концерт *Tremors of a Memory Chord* (2011) репрезентує інший рівень синкретизму – міжжанровий і міжкультурний. Тут фортепіано представлене не як солюючий інструмент у традиційному західному сенсі, а як один із співучасників спільного звукового процесу, в якому переплітаються

китайська циклічна модель мислення, європейська концертна форма та концепт пам'яті як резонансного, а не наративного явища. Синтез Сходу і Заходу реалізується не через стилістичні цитати, а через глибинну інтеграцію різних способів організації часу, тембру та фактури. Фортепіано в цьому контексті стає «струною пам'яті», носієм внутрішніх коливань, у яких історичне, особисте й акустичне співіснують без ієрархії.

Фортепіанний твір «Місяць слідує за нами» (2015) засвідчує принципову трансформацію композиторської оптики. Відмова від розширених технік гри на струнах, повернення до традиційного клавішного звуковидобування та звернення до народної пісні не означають редукції попередніх здобутків, а навпаки – їх внутрішню асиміляцію. Синкретизм тут проявляється як здатність поєднувати спектральний аналіз, фольклорну пам'ять, пейзажне просторове мислення та сучасні сонорні принципи в межах прозорості, майже аскетичної фактури. Мелодія мислиться як ландшафт, а форма як послідовність змін слухової перспективи, що свідчить про збереження процесуальної логіки навіть за умов зовнішньої простоти матеріалу.

У цьому ж руслі процесуального мислення й зосередженості на слуханні особливе місце посідають фортепіанні твори для двох виконавців *Against Piano* (1999) та *Will you come to my dream?* (2017), які окреслюють крайні хронологічні точки досліджуваного періоду та водночас виявляють внутрішню цілісність авторських естетичних настанов. У цих п'єсах фортепіано постає не лише як інструмент, а як спільний простір дії, слухання й взаємної присутності, у якому звук народжується з поєднання фізичного жесту, резонансу та тиші. Якщо в *Against Piano* акцент зосереджено на радикальному переосмисленні звукових можливостей роялю й на досвіді слухання, що виникає з безпосередньої дії «всередині» інструмента, то в *Will you come to my dream?* цей самий підхід трансформується у витончену, камерну форму, де пентатонічно забарвлена

мелодика, візуальний вимір виконання та мікродеталь звучання формують цілісний споглядальний простір. Обидва твори засвідчують, що взаємодія виконавців у Лей Ляна мислиться не як ансамблева координація в традиційному сенсі, а як спільне творення слухового поля, у межах якого кожен звук і кожна пауза мають рівну смислову вагу.

Таким чином, у фортепіанній творчості Лей Ляна 1999–2017 років виразно окреслюється внутрішня логіка авторського мислення: зміна жанру й технічного арсеналу не руйнує авторської ідентичності, а щоразу актуалізує її в новій акустичній площині. Синкретизм музичного мислення композитора полягає не в еклектичному поєднанні різних традицій, а в їх органічному співіснуванні в межах єдиного слухового поля, де звук осмислюється як простір, процес і носій пам'яті. Саме ця властивість забезпечує внутрішню цілісність фортепіанної творчості Лей Ляна й дозволяє розглядати її як одну з ключових сфер формування його авторської поетики.

ВИСНОВКИ

Фортепіанний доробок Лей Ляна в сучасному музичному просторі постає як явище, що резонує з ключовими інтелектуальними та етичними запитами ХХІ століття. Йдеться не лише про творчість композитора з міжнародним визнанням, а про митця, у якого художня практика органічно поєднана з академічною, дослідницькою та інституційною діяльністю. Як керівник музичної кафедри в Університеті Каліфорнії в Сан-Дієго, автор численних наукових публікацій, редактор академічних видань і засновник міждисциплінарної лабораторії *Lei Lab*, Лей Лян мислить музику не ізольовано, а в полі взаємодії з гуманітарним знанням, наукою й технологіями. Така позиція визначає характер його композиторського мислення: музика стає не лише формою естетичного висловлювання, а способом дослідження звуку, часу, пам'яті, тілесності й культурного досвіду.

Цей дослідницький вимір безпосередньо впливає на специфіку музичної мови Лей Ляна. Традиційні елементи, пов'язані з китайською культурою, у його творчості зазнають процесу глибокої абстракції: вони втрачають ознаки зовнішньої впізнаваності, стилістичної цитатності чи екзотичної маркованості. Замість цього формується сублімований образ «східного» звучання, який існує не на рівні поверхневої стилізації, а на рівні способу мислення звуковим матеріалом. Китайська образно-філософська традиція тут не репрезентується, а проживається як внутрішній принцип організації часу, тиші, тембру й слухання. Саме тому музика Лей Ляна уникає ефекту культурної демонстративності, натомість зосереджуючись на процесах трансформації та внутрішньої взаємодії різних пластів досвіду.

У цьому контексті творчість Лей Ляна не вписується у звичні моделі протиставлення або механічного поєднання «Сходу» і «Заходу». Йдеться радше про якісно інший етап кроскультурної парадигми, у межах якої різні

культурні моделі співіснують у формі внутрішньої єдності, не зводяться одна до одної. Показовою в цьому сенсі є спадкоємність композиторського мислення Лей Ляна щодо ідей його наставника Чжоу Веньжуна, який одним із перших поставив проблему не адаптації, а глибинної трансформації східних образно-мисленнєвих структур у контексті західної музичної мови. Водночас Лей Лян радикалізує цю позицію, переносючи акцент із питань ідентичності на процеси слухання, пам'яті та етичної відповідальності, що формують нову модель композиторської свідомості в умовах глобального культурного простору.

Саме в цій площині постає питання про відповідний аналітичний інструментарій для осмислення творчості Лей Ляна. Його музика виявляє тип художньої цілісності, який не може бути повноцінно описаний через категорії стилю, техніки або жанру. Вона потребує звернення до рівня музичного мислення як процесу, в якому взаємодіють філософські погляди, культурна пам'ять, особистий досвід і специфіка звукової організації. Така внутрішня єдність різних вимірів художнього досвіду природно підводить до поняття синкретизму не як зовнішнього «поєднання», а як принципу цілісності, що дозволяє осмислити композиторську свідомість Лей Ляна та, зокрема, його фортепіанну творчість у всій її багатовимірності.

У ході проведеного дослідження було виявлено, що в сучасному гуманітарному знанні поняття синкретизму дедалі виразніше виходить за межі історико-описового терміну, традиційно пов'язаного з архаїчними формами культури. У XX–XXI століттях воно трансформується в аналітичну категорію, здатну працювати з цілісністю складних художніх явищ без редукції їх внутрішньої багатовимірності. Йдеться про такий тип єдності, який не зводиться до сумування або комбінування окремих елементів, а фіксує їх співіснування в межах єдиного процесу, де розрізнення не скасовується, але перестає бути домінантним принципом організації цілого.

Саме в цьому контексті принципового значення набуває розмежування синкретизму й синтезу. Якщо синтез передбачає інтеграцію вже відокремлених і автономних складових, то синкретизм описує стан, у якому розчленування ще не виступає визначальним способом мислення й формоутворення. Історико-теоретичний аналіз від ранніх уживань терміна та новочасних уявлень про «первісну єдність мистецтв» до антропологічних концепцій XIX століття засвідчує сталість однієї базової інтенції: синкретизм пов'язаний із формами культурного переживання досвіду, у межах яких різні рівні художнього цілого не вибудовуються ієрархічно, а перебувають у стані взаємної співприсутності.

У вітчизняному гуманітарному дискурсі така оптика знаходить розвиток у трактуванні синкретизму як внутрішнього принципу організації смислу й структури. У працях Олени Єременко він постає через поетику й образність, у дослідженнях Наталії Дмитренко – через міжмистецькі взаємодії всередині літературного тексту, у роботах Тетяни Чумаченко – як культуротворчий і психорелігійний чинник, а в концепціях Алли Архангельської – як стиль мислення, що поєднує пізнавальні й ціннісні орієнтири. У цих підходах синкретизм не ототожнюється зі «з'єднанням», він радше описує спосіб формування цілого від відкритої, «неостаточної» єдності компонентів до складних системних зв'язків і сенсорної багатовимірності художнього образу. Від координат просторово-часової організації форми (як у Алли Арєф'євої) до індивідуальної творчої свідомості як принципу стилю (у Аліни Саприкіної) синкретизм у цьому корпусі мислиться як динамічна структура, а не як фіксований результат.

Водночас у межах українського музикознавства концептуально розгорнуті студії синкретизму залишаються поодинокими. Саме це загострює значення підходів, що відштовхуються з «внутрішньомузичних» параметрів художнього мислення. Позиція Сергія Шипа, який розглядає мистецтво як цілісно-чуттєвий спосіб пізнання, а також ідея інтегративності

композиторських технік у працях Олександра Жаркова створюють важливу методологічну опору для застосування синкретизму в аналізі музики. У цьому контексті синкретизм перестає бути зовнішньою характеристикою стилю й перетворюється на інструмент осмислення композиторського мислення, у якому техніка, форма й смисл не функціонують ізольовано.

Порівняння цих підходів із західною траєкторією розвитку поняття дозволяє побачити додатковий вимір проблеми. У західному гуманітарному дискурсі ХХ століття, сформованому під впливом колоніального та постколоніального досвіду, синкретизм поступово оформлюється як категорія аналізу міжкультурної взаємодії та індивідуальної ідентичності. Від теорій культурних процесів (Елсі Ключ Парсонс, Мелвілл Дж. Герсковіц), через застосування поняття до музичного матеріалу (Алан Мерріам з його концептом *amusical syncretism*), до «антропології досвіду» Едварда М. Брюнера та герменевтичної перспективи Вільгельма Дільтея вибудовується підґрунтя для музикознавчого підходу американського дослідника Пітера Чанга. У його логіці синкретизм переноситься в площину творчої біографії *fusion-maker*, де інкультурація й акультурація, криза самоідентифікації та художнє висловлювання утворюють повторювану динаміку становлення.

Такий ракурс виявляється особливо продуктивним для аналізу типів мислення, що лежать в основі кроскультурних композиторських рішень. Він дозволяє перейти від опису зовнішніх впливів до осмислення філософських поглядів, які визначають спосіб організації музичного матеріалу. У цьому сенсі ключовим стає співставлення китайської інтелектуально-естетичної традиції із західною логіко-концептуальною моделлю. Західне мислення зорієнтоване на аналітичне розчленування, фіксацію об'єкта та оперування стабільними поняттями; китайське ж сянь-мислення ґрунтується на перцептивності, процесуальності й несубстанційності. Категорії *Дао*, *Тайцзи*, *Ці*, *сін-сін*, а також практики *гуань* і *сянь* окреслюють спосіб

мислення, спрямований на співналаштування з динамікою цілого, а не на його відокремлення.

Ця відмінність має не лише філософський, а й безпосередньо художній вимір. Вона формує різні моделі творчості, різні уявлення про форму, час і цілісність висловлювання. Саме в резонансі між цими двома типами мислення – східним та західним – у музичному мистецтві XX століття виникає можливість осмислення неосинкретизму як нового рівня свідомості, характерного для сучасних кроскультурних практик, що безпосередньо впливає на композиторське мислення, принципи організації музичної мови та критерії автентичності художнього висловлення. Досвід Чжоу Веньчжуна переконливо засвідчує, що подолання поверхового стилістичного «змішування» можливе лише за умови глибокого переосмислення власної традиції та одночасного опанування західних технік на концептуальному рівні.

Розгляд життєвого шляху, інтелектуального середовища та філософських орієнтирів Лей Ляна дозволяє побачити, що формування його композиторської свідомості відбувалося в умовах багатовимірного культурного й етичного досвіду. Родинне середовище, вкорінене водночас у китайській інтелектуальній традиції та західній академічній культурі, раннє залучення до гуманітарної думки, досвід Культурної революції й подій 1989 року, а згодом еміграція та навчання в американському університетському контексті сформували складну систему координат, у межах якої музика для Лей Ляна з самого початку постає не як сфера естетичного висловлювання, а як засіб осмислення історичного часу, пам'яті та людської відповідальності.

Важливу роль у цьому становленні відіграли неінституційні форми навчання та інтелектуального спілкування, що доповнювали й водночас коригували досвід формальної академічної освіти. Тривалий досвід перебування в домі відомих науковців Рулан Чжао Піан і Теодора Піана

відкрив для Лей Ляна інший спосіб існування гуманітарного знання не як теоретичної системи, а як щоденної практики уважності: до мови, звуку, жесту, іншого досвіду. Саме в цьому середовищі слухання було базою пізнання, а культура мислилася не як об'єкт репрезентації, а як форма буття, у якій проживається і передається досвід.

Шляхи формування композиторської свідомості дозволяє розглядати життєтворчість Лей Ляна як цілісне поле, у межах якого життєвий досвід, етична позиція та художнє мислення перебувають у стані постійної взаємодії. Його філософія творчості не зводиться до набору декларативних ідей або авторських концепцій у вузькому сенсі; вона визначає саму модальність мислення музикою – як процес, відкритий до змін, відповідальності й рефлексії. У цьому контексті музика Лей Ляна постає не лише як художній результат, а як форма залученого мислення, здатна реагувати на травматичний досвід, екологічні виклики, проблеми історичної пам'яті та соціальної трансформації.

Дослідження показало, що соціальна й етична спрямованість творчості Лей Ляна не має ілюстративного характеру. Його музичні твори не просто відображають актуальні проблеми сучасності, а створюють умови для їхнього осмислення й переоформлення. Поєднання композиторської практики з міждисциплінарними дослідженнями, зацікавленість наукою, природою та правами людини формують особливий художній простір – своєрідні «духовні ландшафти», у яких мистецтво функціонує як інструмент етичної дії. У цьому сенсі діяльність Лей Ляна підтверджує можливість існування композитора ХХІ століття не лише як митця, а як дослідника й мислителя, чия творчість здатна впливати на ширший гуманітарний дискурс.

Філософські та етичні засади цієї позиції знаходять безпосередню реалізацію в композиторському мисленні Лей Ляна. Аналіз джерел його музичного словника, міжкультурних впливів і авторських концептів

засвідчує, що йдеться не про технічне поєднання різних традицій, а про формування внутрішньо цілісної логіки, в межах якої звук, час і форма мисляться як процеси, відкриті до трансформації. Систематизовані в роботі концепти – однотонова поліфонія, дихання, тіні та трансформація – не утворюють замкненої методологічної системи, проте окреслюють координати композиторського мислення й фіксують принципові способи організації музичного матеріалу.

У сукупності ці концепти виявляють різні, але взаємопов'язані рівні однієї художньої логіки: багатовимірність звуку, рухливість його функцій і параметрів, процесуальне переживання часу та онтологічну мінливість як умову музичного буття. У такій перспективі композиторське мислення Лей Ляна постає як форма залученого слухання світу, в якій жоден елемент: ані традиція, ані техніка, ані культурний код, не фіксується у вигляді стилістичного маркера, а проходить шлях внутрішнього осмислення й перетворення.

Фортепіанна музика Лей Ляна, не виокремлюючись у привілейований жанр (принаймні після середини 90-х років), дає змогу простежити, як загальні принципи цього мислення набувають конкретного звукового втілення: від мікропроцесів звукової трансформації до формоутворення, що народжується з руху та нашарування звукових подій.

Починаючи з 1996 року, моменту, який сам композитор пов'язує з усвідомленням власного авторського голосу, у його творчості формується цілісний художній простір, у межах якого принципи організації звуку й часу не залежать від інструментального складу. У сольних фортепіанних п'єсах *My Windows* (1996–2007) та *Piano, Piano* (2012) з достатньою ясністю простежуються ті ж самі засади мислення, що визначають його музику загалом. Тут концепції дихання, однотонової поліфонії, палімпсесту та керованої алеаторики зумовлюють особливу модель музичного часу – не лінійного і не спрямованого до кульмінації, а внутрішньо пульсуючого, у

якому тиша входить до структури як активний чинник формоутворення. Саме в цьому часовому вимірі фортепіано вже на межі 2000-х років перестає мислитися Лей Ляном виключно як клавішний інструмент і постає як резонансне тіло, здатне поєднувати східні техніки гри на гуціні, західні модерністські серійні техніки та сучасні сонористичні практики в єдиному акустичному полі.

Ці самі принципи розгортаються в іншому масштабі у концерті для фортепіано та великого китайського оркестру *Tremors of a Memory Chord* (2011). Тут фортепіано виведене за межі традиційної для жанру ролі солюючого інструмента й включене в щільну мережу тембрових співвідношень, де воно постає як один із носіїв пам'яті, що резонує з іншими звуковими шарами. Аналіз показав, що музичний час у цьому творі вибудовується як поле резонансів і повторних відлунь пам'яті, а не як послідовність подій. За цих умов масштабність звукового простору не породжує телеологічної спрямованості, а, навпаки, підсилює відчуття внутрішнього пульсу та акустичної тривалості. Східно-західний діалог формується тут не через стилістичні алюзії, а через інтеграцію способів мислення на рівні фактури, тембру й формоутворення.

Фортепіанна п'єса *The Moon Is Following Us* (2015) засвідчує принципову зміну композиторської оптики, що не заперечує попередній досвід, а переосмислює його зсередини. Відмова від розширених технік гри на струнах, які композитор активно застосовував у попередніх творах для фортепіано, звернення до традиційного клавішного звуковидобування та використання народної пісні не призводять до стилістичного спрощення. Навпаки, аналіз виявив, що тут синкретизм реалізується через поєднання спектрального слухання, фольклорної пам'яті та просторового, «пейзажного» мислення у межах прозорості, стриманої фактури. Форма постає як послідовність змін слухової перспективи, що зберігає процесуальну логіку навіть за умов зовнішньої лаконічності матеріалу.

Твори для двох виконавців *Against Piano* (1999) та *Will You Come to My Dream?* (2017) окреслюють крайні хронологічні точки досліджуваного періоду й водночас підтверджують сталість авторської логіки. У них фортепіано постає як спільний простір слухання, дії та присутності, де звук виникає з поєднання жесту, резонансу й тиші. Взаємодія виконавців у Лей Ляна не зводиться до ансамблевої координації, а мислиться як спільне формування слухового простору. В *Against Piano* акцент зосереджений на безпосередньому контакті з акустичною природою інструмента та досвіді слухання, що виникає з дії «всередині» фортепіано. У *Will You Come to My Dream?* цей самий підхід набуває камерного, споглядального характеру: пентатонічно забарвлена мелодика, візуальний аспект виконання й мікродеталь звучання утворюють єдине поле уважного співбуття звуку й тиші.

Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що фортепіанний доробок Лей Ляна постає як внутрішньо узгоджене художнє ціле, в якому різні способи мислення: образно-перцептивні, процесуальні та логіко-конструктивні, співіснують без взаємної редукції. Кожен музичний твір не ілюструє наперед задану концепцію, а актуалізує власну конфігурацію звуку, часу й слухання, зберігаючи водночас спільне поле культурної пам'яті та філософської чутливості. Зміна жанрів, масштабів і технічних рішень не порушує авторської ідентичності, оскільки вона не закріплена за формальними ознаками, а виникає щоразу в самому процесі звукової взаємодії. Синкретизм музичного мислення Лей Ляна виявляється не в поєднанні різних традицій як зовнішніх шарів, а у здатності утримувати китайське сянь-мислення та західні композиторські техніки та підходи в стані внутрішньої співналаштованості. Саме ця якість визначає фортепіанну творчість композитора як простір слухової присутності, у якому звук постає водночас подією, процесом і носієм пам'яті.

У цьому сенсі фортепіанна творчість Лей Ляна виходить за межі індивідуальної авторської поетики й постає як чутливий індикатор ширших процесів сучасного музичного мислення, у яких поєднання культур, способів слухання та філософських оптик набуває нових, ще не усталених форм. Оскільки ж творчість композитора продовжує формуватися в актуальному культурному контексті, її осмислення відкриває перспективу спостереження за народженням цих форм у реальному часі як процесу, що має не лише індивідуальну, а й ширшу гуманітарну значущість.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азарова Ю. Запад и Восток в музыке постмодернизма. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Київ, 2016–2017. Вип. 8–9. С. 165–176.
2. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення: дис... канд. мист: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 235 с.
3. Ареф'єва А. Ю. Синкретизм та синтетизм еволюції мистецтва як засоби культуротворчості. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки. 2021. Вип. 2(90) С. 165–176.
4. Архангельська А.С. Майбутнє за синкретизмом? (до питання про стиль мислення). Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія: Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія. 2011. Т. 24 (63). № 2. С. 3–11.
5. Афанасенко Т. В. Темброкolorистична палітра у фортепіанних творах Олів'є Мессіана : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 15 с.
6. Афоніна, О., Зав'ялова, О., Стахевич, О. Фортепіанна музика Китаю: жанрово-стильові конотації. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. 2023. № 56 (129-130). С. 271–282. DOI: <https://doi.org/10.24139/2312-5993/2023.05-06/271-2823>
7. Бай Е. Китайська фортепіанна музика у контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2014. 198 с.
8. Батанов В. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – XXI ст. : дис. ... канд. искусствоведения : Специальность 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Одесская национальная музыкальная академия имени А.В. Неждановой. Одесса, 2016. 231 с.
9. Безбородько, О. Національний образ фортепіано. Fine Art and Culture Studies, (3), 2023. С. 3–10. DOI : <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-1>
10. Бурська О. П. Інтонаційний аналіз фортепіанної фактури як засіб розвитку виконавського мислення піаніста: зміст, слухові стратегії та

- прийоми. Музичне мистецтво і культура. 2022. Випуск 34, книга 1. С. 173–194.
11. Вайцзерер, Ернст; Війкман, Андерс. Come On! Капіталізм, недалекоглядність, населення і руйнування планети / переклад з англ. Ю. Сірош; за наук. ред. В. Вовка, В. Бутка. Київ : Саміт-Книга, 2019. 276 с.
 12. Ван Сі. Еволюція опосередкувань образів Китаю у європейській музичній традиції. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія: Мистецтвознавство. 2011. № 1. С. 3–48.
 13. Ван Яньсуй. Музичне мистецтво у призмі давньокитайської філософської думки. Fine Art and Culture Studies. Луцьк: «Гельветика». 2022. Вип. 1. С. 19–27.
 14. Ван, Яньсуй. Національні риси китайського фортепіанного мистецтва. Матеріали IX Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих учених «Гуманітарний і інноваційний ракурс професійної майстерності: пошуки молодих вчених». Одеса 15 грудня. Львів – Торунь : Liha-Pres. 2023. С. 250–253.
 15. Ван, Яньсуй. Традиціоналізм китайського світогляду у поглядах на природу і мистецтво. Abstracts of I International Scientific and Practical Conference «Current methods of improving outdated technologies and methods». Bilbao, Spain. January 08–10. 2024. С. 32–35.
 16. Высоцкая, М. С., Григорьева, Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учебное пособие. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 440 с.
 17. Гамянін, В. Конфуціанський трактат «Чжун юй» (до питання перекладу категорій «чжун-юй»). Східний світ. 1999. № 1–2. С. 87–111.
 18. Герасимова-Персидська Н. О. Нове у музичному хронотопі кінця тисячоліття. Українське музикознавство. Київ, 1998. Вип. 28. С. 32–39
 19. Герасимова-Персидська Н. Нові звучання – нові знаки: сучасна музика в історичному ракурсі. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Науковий журнал. 2010. Вип. 3 (8). С. 39–46.
 20. Герасимова-Персидська Н. XXI століття і musica mundana. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Науковий журнал. 2008. Вип. 1 (1). С. 90–97.
 21. Гудимова, С. Символіка китайської музики. Вісник культурології. 2003. № 3. С. 171–186.

22. Гундорова Т. *Femina Melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. К. : Критика, 2002. 272 с.
23. Дембіцький С.С. Крос-культурні дослідження // Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [веб-сайт] / гол. редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=2131
24. Ден Еньї. Основні етапи еволюції музичної взаємодії китайської та західної музичних традиції. Слобожанські мистецькі студії. 2024. № 1. С. 26–29.
25. Дерепаска Б. В. Стилiстична та смислова синкретичнiсть у музичному оформленнi українських фiльмiв 2014–2024 рокiв. Вiсник Нацiональної академiї керiвних кадрiв культури i мистецтв : наук. журнал. 2024. № 4. С. 395–400.
26. Дмитренко Н. В. Музика й живопис у творчості О. Кобилянської та Я. Івашкевича : синкретизм художньої образності : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». К., 2010. 23 с.
27. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. Музикознавчі студії: збірка статей. Вип. 18. Львів: «Сполом», 2008. С. 11–17.
28. Дувірак Д. А. Мистецтво постмодерної епохи. Syntagmation. Львів : Сполом, 2000. С. 52–60.
29. Єременко О. В. Літературний образ у силовому полі синкретизму (на матеріалі укр. прози другої половини ХІХ – початку ХХ ст.). К. : Євшан-зілля, 2008. 320 с.
30. Єременко О. В. Синкретизм художньої образності української прози другої половини ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Київ, 2008. 36 с.
31. Єрьоменко О. Китайське фортепіанне мистецтво: історичні передумови формування та розвитку. Музикознавча думка Дніпропетровщини, 28 (1), 2025. С. 324–338. DOI : <https://doi.org/10.33287/222496>
32. Жарков О. Деякі інтегративні тенденції у мистецтві напередодні ХХІ століття та парадигматичний характер техніки композиції. Музикознавство: з ХХ у ХХІ ст. Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 7. С. 101-107.

33. Жарков О. М. Техніка композиції як мовний механізм: від правила до звучання. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2021. Вип. 132. С. 9–23.
34. Канак Ф. Синкретизм. Філософський енциклопедичний словник. В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін ; Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України. Київ : Абрис, 2002. С. 581. 742 с.
35. Конфуціанство у Китаї. Проблеми теорії та практики. Київ, 1982. 264 с.
36. Кун Цзівей. Музична творчість як мистецтвознавча проблема: дис. ... доктора філософії: спец. 025 – Музичне мистецтво. СумДПУ імені А. С. Макаренка. Суми, 2021. 194 с.
37. Ліва Н. Музичний мінімалізм у контексті західноєвропейської метасвідомості. Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. К., 2018. №3 (40). С. 6–16.
38. Лі Хуасінь. Взаємодія культур у музичній творчості: китайські образи у західній музиці. Вісник НАКККіМ. № 3, 2023. С. 276-281
39. Лі, Хуасінь. Європейський вплив та стильові конотації у китайській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Суми : Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, 2023. 205 с.
40. Лі Хуасінь. Серійна техніка у китайській фортепіанній музиці. Музикознавчі студії Поділля – 2023: Тези Всеукраїнської науково-практичної конференції (20–21 квітня 2023). Вінниця. 2023. С. 50–52.
41. Лі Хуасінь. Сонористика у китайській фортепіанній музиці ХХ ст. АртПлатформа. 2023. № 7. С. 71–83.
42. Лу Цзе. Втілення китайської ритуальної концептосфери у програмній фортепіанній музиці. Українська музика. 2016. № 4 (22). С. 78–83.
43. Лу Цзе. Категорія «концепту» в парадигмі європейської та китайської музичної культури. Наукові збірки Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса : ОНМА, 2015. Вип. 21. С. 305–316.
44. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст.: дис. ... канд. мист. Львів, 2017. 244 с.
45. Лю Бінцян. Методологічні аспекти проблеми історико-типологічної синхронії музичного мистецтва Китаю та Європи. Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. Вип. 27. К. : Міленіум, 2015. С. 14-23
46. Лю Бінцян. Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю та Європи. Одеса : Астропринт, 2014. 440 с.

47. Лю Ле. Китайські композитори на Заході: на шляху до нової стильової ідентичності (на прикладі опери «Мрія Червоної палати» Брайт Шена). Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2021. № 3–4 (52–53). С. 66–79.
48. Лю Ле. Опера «Первый Император» Тан Дуна в контексте взаимодействия западных и восточных музыкальных традиций. *European Journal of Arts*. PRIEMIER Publishing, 2021. №1. С. 85–90.
49. 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.
50. Лю Ле. Оперна творчість китайських композиторів-емігрантів в аспекті взаємодії східних та західних традицій: кваліфікац. наук. праця на здобуття ступеня д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво»; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. 220 с.
51. Лю Сяосі. Музика китайських композиторів для дуєтів традиційних інструментів з фортепіано: жанрово-стильові та виконавські аспекти : кваліфікац. наук. праця на здобуття ступеня д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво»; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023. 218 с.
52. Лю Цзюньї. Взаємодія культурних компонентів у музичному мистецтві Китаю у контексті глобалізаційних впливів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 3. С. 294–299.
53. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. канд. мист. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса. 2004. 16 с.
54. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.: дис. ...канд. мист. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків. 2018. 218 с.
55. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. Концептуальні питання сучасного музикознавства. Київ : НМАУ, 2009. С. 106–111.

56. Оксиденталізм та орієнталізм / В. П. Мельник, У. І. Луц. Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2022. URL: <https://esu.com.ua/article-76195>
57. Павленко Ю. В. Осьовий час [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 7: Мі-О / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ : В-во "Наукова думка", 2010. 728 с. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Osovyj_chas
58. Пахомова Є. Г. Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство») : дис. ... канд. мист. : 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство). Київ, 2018. 207 с.
59. Пэй Хан. Жанр фортепіанної сюїти: компаративний аналіз європейської та китайської музичної творчості : дис. ... канд. мист. Харків, 2009. 160 с.
60. Пясковський, І. Музика і кібернетика: все ще актуальне зіставлення понять. Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. № 3 (4). 2009. С. 90–103.
61. Рябуха Н. Звуковий образ як феномен культури: досвід міждисциплінарного синтезу. Культура і сучасність. Київ, 2014. Вип. №2, С.112-119.
62. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: дис. ... д-ра мист. Харків, 2017. 456 с.
63. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис. ... д-ра мист.: 17.00.03. Київ, 2003. 27 с.
64. Саприкіна А. Г. Синкретизм художнього мислення Г. Мазуренко як вияв творчої ідентичності. *Наукові праці. Серія «Філологія. Літературознавство»*. Українська література в пошуках ідентичності. 2011. Т. 166, № 154. С. 112–116.
65. Серова О. Музичний мінімалізм: між Сходом і Заходом. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. № 1. С. 79–85.
66. Скуратівський В. Синкретизм давній і синкретизм новітній. Культурологічна думка. 2020. №17. С. 45–53 DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-17-2020-1.45-53>

67. Сухленко І. Ю. Твір композитора у виконавській практиці: тотожність/ідентичність-відкритість-цілісність. Аспекти історичного музикознавства. ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2017. Вип. 10. С. 169–180.
68. Сяо Ін. Обробка народної музики у фортепіанній творчості композиторів Китаю: дис. ... канд. мист. Львів. 2002. 225 с.
69. Сяо Сяо. Еволюція звуку: практики препарування фортепіано в музиці ХХ – початку ХХІ століття // *Українська музика* : науковий часопис. 2023. № 2 (45). С. 67–73.
70. Тан Гао Сіцзя. Інтерференція культурних кодів у концерті Лей Ляна «Тремтіння акорду пам'яті». Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 92. Т. 3. С. 149–154. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-21>
71. Тан Гао Сіцзя. Соціальна відповідальність мистецтва та «духовні ландшафти» творчості Лей Ляна. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 87. Т. 3. С. 67–73. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/87-3-10>
72. Тан Гао Сіцзя. Творчість Лей Ляна: до питання культурної ідентичності митця. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Вип. 83. Т. 3. 2025. С. 66–71. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-10>
73. Тормахова А. Глобалізація та транскультурація у музичній культурі ХХ-ХХІ ст. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Міленіум. № 2. 2018. С. 134–138.
74. Фа, Дінь Тан. Орієнталістика як фактор формування неосинкретизму (до проблеми «Схід – Захід») / Науково-дослідний інститут «Проблеми людини»; Міністерство культури та мистецтв України. Людина і духовність. Уряду України, Президенту, законодавчій, виконавчій владі «Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура. Аналітичні розробки, пропозиції наукових та практичних працівників. Т.14. Київ, 1999. С. 558–565.
75. Хуан Дань. Витоки творчості Лей Ляна: особливості формування світоглядно-філософських основ. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2022. № 55. Т. 1. С. 60–65. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-1-9>

76. Хуан Чжулін. Відображення філософської категорії «Чі» у фортепіанній музиці Китаю. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 21. С. 109–116.
77. Цзівей, К. Музичне мислення і композиторська техніка в аспекті розвитку комп'ютерних технологій. Культура України, (71), 2021. С. 82–85. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.071.10>
78. Цинь Тянь. Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів : дис. ... канд. мист. Харків, 2012. 240 с.
79. Черниш М. Проблемне поле трансформацій сучасної культури в нових цивілізаційних умовах. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Міленіум. 2014. № 4. С. 42-45.
80. Черноіваненко, А. Д. До проблеми музичного мислення: від мислення на інструменті до мислення інструментом. Музичне мистецтво і культура, 1(28). 2019. С. 162–176.
DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-1-162-176>
81. Чжао, Юе. Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століть: дис. д-ра філософії. 025 Музичне мистецтво. Сумський державний педагогічний університет А. С. Макаренка, Суми, 2023. 179 с.
82. Чжихао Янь Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. Українська музика: Науковий часопис. Львів, 2017. 4 (26). С. 94 – 101.
83. Чинаев, В. П. «Открытое» сочинение и исполнитель (пути осмысления и звукового воплощения алеаторных композиций). Музыкальное исполнительство и педагогика. История и современность : сборник статей / составитель Т. А. Гайдамович. Москва : Музыка, 1991. С. 213–239.
84. Чумаченко Т. Синкретизм як культуротворча інтенція. Культурологічна думка. 2014. Вип. 7. С. 98–103.
85. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. ... д-ра мист. Київ, 2002. 42 с.
86. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
87. Янь Чжихао. Шляхи проникнення фортепіанного мистецтва у китайський культурний простір. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль, 2017. № 2 (Вип 37). С. 51–57.

88. Agawu, V. Kofi. Music as discourse : Semiotic Adventures in Romantic Music. Oxford University Press, Inc., New York, 2009. 346 p.
89. Ban, Lixia. Bieyang de chuanchen yu baohu, selaxi chuancuo shimo he fenxi [Аналіз «Фрагментів Сераші» Лей Ляна для струнного квартету]. Huangzhong – Journal of Wuhan Conservatory of Music. 2008. No. 3 (86). P. 126–132.
90. Ban, Lixia. Yiwei yongbao shijie de xingzhe – lümei zuoqujia lianglei chuangzuo yu guannian pingxi [Мандрівник, що охоплює світ – аналіз творів і концепцій китайсько-американського композитора Лей Ляна]. In: Questioning in Music: Collected Essays of Lei Liang and Analysis of His Works. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2017. P. 163–173.
91. Ban, Lixia. Yi Linqun zhi xin guan yue ting jing – Liang Lei gangqin duzou qu “Yueliang piaoguo lai” shanshui neijing yu kongjian buju [«Слухати музику й осягати пейзаж серцем лісів і джерел»: внутрішній «пейзаж» і просторова організація фортепіанної сольної п’єси Лей Ляна «Місяць слідує за нами»]. Yinyue yu Biaoayan. 2016. No. 4.
92. Ban, Lixia (ed.). Jie yinyue tiwen: Liang Lei yinyue wenlun yu zuopin pingxi [Питання через музику: музична теорія та аналіз творів Лей Ляна]. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2017. 256 p.
93. Berg L. Inventing Tradition: The Influence of Chou Wen-chung's Compositional Aesthetic and the Development of New Wave Composition. Edmonton, Alberta, 2012. 125 p.
94. Bruner, E. Experience and Its Expressions. The Anthropology of Experience. Victor Turner and Edward Bruner, eds. Urbana: University of Illinois Press. 1986. 391 p.
95. Bunker R. The well-prepared piano. 2nd ed. San Pedro, Calif.: Litoral Arts Press, 1981. 94 p.
96. Burke P. Cultural Hybridity. Cambridge : Polity Press, 2009. 160 p.
97. Cai, Liangyu (蔡良玉). Yaoyuan shenchen de jiyi – Liang Lei gangqin xiezouqu ‘Jiyi de xiandong’ shuping [Далекі та глибокі спогади – аналітичний огляд Фортепіанного концерту Лей Ляна «Тремтіння струн пам’яті»]. In: Questioning in Music: Collected Essays of Lei Liang and Analysis of His Works. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2017. P. 257–268.
98. 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* 26, no. 5–6, 2007. P. 619–633.
99. Chang, P. Chou Wen-Chung's Cross-Cultural Experience and His Musical Synthesis: The Concept of Syncretism Revisited. *Asian Music*, vol. 32, no. 2, 2001. P. 93–118.
 100. Chang, P. M. Chou Wen-Chung: the Life and Work of a Contemporary Chinese-born American Composer. Oxford, UK: The Scarecrow Press, 2006. 264 p.
 101. Chen, Hongdu (陈鸿铎). Chizi qinghuai wenren jingshen – jiedu lümei Zhongguo zuoqujia Liang Lei de yinyue chuanguo [Невинні почуття та літературний дух – інтерпретація музичного твору Лян Лея, китайського композитора, який живе в Сполучених Штатах]. *Yinyue Shenghuo Zazhi*. 2020. No. 5.
URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/a2Y9EhS9XuF03zY8uSnRxw>
 102. Chou, Wen-chung (周文中). Zuopin jia zhi peiyang yu Zhongguo yinyue zhi qianjing. In: Ban, Lixia (ed.). *Jie yinyue tiwen: Liang Lei yinyue wenlun yu zuopin pingxi*. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2017. P. 5–9. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/_5xVJDCEnVx9oa-EEjc0YA
 103. Chute, J. Touched by tragedy at Tiananmen Square, in creating his music, Lei Liang still draws on what he saw. *San Diego Tribune* (April 8, 2011). P. 1–3. URL: <http://www.sandiegouniontribune.com/sdut-UCSD-Lei-Liang-2011apr08-htmlstory.htm>.
 104. Chute, J. Women xuyao Liang Lei de yinyue [Нам потрібна музика Лей Ляна]. *Renmin Yinyue*. 2019. No 9.
 105. Cook, Nicholas. Review-Essay: Putting the Meaning Back into Music, or Semiotics Revisited. *Music Theory Spectrum*, vol. 18, no. 1, 1996. P. 106–123. DOI: <https://doi.org/10.2307/745847>.
 106. Corbett John. *Experimental Oriental: New Music and Other Others. Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. University of California Press, 2000. P. 163–186.
 107. Cranston, E. A., Hughes, D. G., Kelly, T. F., Owen, S., Shelemay, K. K. *Rulan Chao Pian: Faculty of Arts and Sciences – Memorial Minute*. The Harvard Gazette, February 13, 2015.
URL: <https://news.harvard.edu/gazette/story/2015/02/rulan-chao-pian/>
 108. Dahinden J. Transnationalism Reloaded: The Historical Trajectory of a Concept. *Ethnic and Racial Studies*. 40 (9). 2017. P. 1474–1485.

109. Deleuze, G., Guattari, F. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1987. P. 3–25; 310–350.
110. Dilthey, W. *Selected Writings*. Cambridge University Press. 1976. 268 p.
111. Everett Y. U. Calligraphy and musical gestures in the late works of Chou Wen-chung. *Contemporary Music Review*. 2007. Vol. 26 (5-6). P. 569–584. DOI: <https://doi.org/10.1080/07494460701652988>.
112. Everett, Y. U. Bifa zhuanji jieshao [Презентація альбому «Каліграфічний штрих»]. In: *Questioning in Music: Collected Essays of Lei Liang and Analysis of His Works*. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2017. P. 409–414.
113. Faist T. Transnational Social Spaces out of International Migration: Evolution, Significance and Future Prospects. *European Journal of Sociology*, 39(2). 1998. P. 213–247. DOI:10.1017/S0003975600007621
114. Featherstone Mike. *Global Culture: An Introduction*. Theory, Culture, and Society 1. Volume 7, Issue 2–3, 1990. P. 1–14.
115. Feld, S. *Acoustemology: Four Lectures*. Santa Fe, NM: VoxLox, 2024. 212 p. URL: <http://www.stevenfeld.net/acoustemology-four-lectures>
116. Fischer, T. Lei Liang about Directions in Contemporary Composition. Fifteen Questions about Lei Liang's solo album Dui. 2016. URL: <https://www.15questions.net/interview/lei-liang-about-directions-contemporary-composition/page-1/>
117. Foner N. What's New About Transnationalism? *New York Immigrants Today and at the Turn of the Century*. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*. Volume 6, Issue 3, Winter 1997. P. 355–375.
118. Fonseca-Wollheim, Corrina. Scorched Silence, Fragile Rebirth, Award-Winning Music: Lei Liang's 'A Thousand Mountains, a Million Streams,' about fragile environments, won the prestigious Grawemeyer Award. *New York Times*, Dec 13, 2019. URL: <https://www.nytimes.com/2019/12/13/arts/music/lei-liang-grawemeyer.html>.
119. Gao, Lianlian (高莲莲). Liang Lei yinyue de kuawenhua tezheng [Міжкультурні особливості музики Лей Ляна]. In: Ban, Lixia (ed.). *Jie yinyue tiwen: Liang Lei yinyue wenlun yu zuopin pingxi*. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2017. P. 213–226.
120. Grebenuk N., Batovska O., Kyrylenko Y., Tesler T., Hasanov R. *Syncretic Trends in Contemporary Western European Vocal and Choral Art: The*

- Challenge of Today // *Studia UBB Musica*. 2021. Vol. LXVI, No. 2. P. 157–177. DOI: 10.24193/subbmusica.2021.2.11.
121. Hanqing Zhou. *Lei Liang's Compositional Philosophy and My Windows. An Essay for the Degree of Doctor of Musical Arts*. Houston, 2017. 37 p.
 122. Herskovits, M. *Acculturation: the Study of Culture Contact*. Reprint of 1938 ed., Gloucester, Massachusetts: Peter Smith, 1958. 155 p.
 123. Higgins, Kathleen M. *Connecting Music to Ethics*. *College Music Symposium*, vol. 58, no. 3, 2018. P. 1–20.
 124. Hopkins A.G. *Globalization in World History*. London, 2003. 352 p.
 125. Huang, Dagang; Wu, Yuan (eds.). *Zhou Guangren gangqin jiaoxue yishu* [Мистецтво фортепіанної педагогіки Чжоу Гуанжень]. Beijing: Central Conservatory of Music Press, 2007. 652 p.
 126. Hung E. Introduction: Music and the Asian Diaspora. *Asian Music*. Vol. 4, № 1, Music and the Asian Diaspora (Winter – Spring, 2009), University of Texas Press. P. 1–3.
 127. Jang Jiehong. *Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art*. Hong Kong : Hong Kong University Press, 2007. 172 p.
 128. Jennewein, Chris. *Composer Integrates Music and Science in New UC San Diego Residency*. *Times of San Diego*, Sept. 4, 2018. URL: <https://timesofsandiego.com/arts/2018/09/04/composer-integrates-music-and-science-in-new-uc-san-diego-residency/>
 129. Ji Zhigang. Cong 'huitong' dao 'chaosheng': Xu Guangqi kexue sixiang de lishi jiazhi yu dangdai yiyi [Від «huitong» до «chaosheng»: справжнє значення та історична цінність наукової теорії Сю Гуанці]. In: Song Haojie, ed. *Zhongxi wenhua huitong diyiren*. Shanghai: Shanghai gujichubanshe. 2006.
 130. Kaufman, Kay. *Listening to Flowing Landscapes: Geographical Imagination and Musical Creation in Migration* / transl. by Cai Wen. In: *Questioning in Music: Collected Essays of Lei Liang and Analysis of His Works*. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2017. P. 181–193.
 131. Kirsinger, Robert. Liang Lei geren jianli / “Youguang” zhuanji jieshao. Yi: Wang, Tingting [Особиста біографічна довідка Лей Ляна / презентація альбому «Youguang» («Тьмяне сяйво»)]. In: *Questioning in Music: Collected Essays of Lei Liang and Analysis of His Works*. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2017. P. 426–432.
 132. Lai, Eric. *Modal Formations and Transformations in the First Movement of Chou Wen-Chung's 'Metaphors*. *Perspectives of New Music*, vol. 35, no. 1, 1997. P. 153–85.

133. Lai E. A Theory of Pitch Organization in the Early Music of Chou Wen-Chung. Ph.D. diss., Indiana University, 1995.
134. Laozi. 老子. Hefei (合肥): Huangshan shushe (黄山书社), 2002.
135. Leone F. D. Composer Profile: Lei Liang. *Musica Kaleidoskopea: a kaleidoscopic view of music*. 6 august, 2014. URL: <https://fdleone.com/2014/08/06/composer-profile-lei-liang/>
136. Liang, Lei. About Being Chinese. *Sonus: A Journal of Investigations into Global Musical Possibilities* 17, no. 1, 1996. P. 3–5.
137. Liang, Lei. *Against Piano* [Score]. New York: Schott Music Corporation, 1999. 11 p.
138. Liang, Lei. Colliding Resonances: The Music of Xiaoyong Chen. *Contemporary Music Review*. 2007. Vol. 26, no 5 and 6. P. 529–545.
139. Liang, Lei. Congwo geren de qiuxue jingli tan hafo daxue de jiaoyu linian [Мій особистий погляд на критерії освіти в Гарвардському університеті]. *Xinghai Yinyue Xueyuan Xuebao*. 2005. No 4 (98). P. 28–42.
140. Liang, Lei. Dui wo shenyou yingxiang de jige tiyan he yixie chuanguo xiangfa [Some vital experiences and an artistic statement]. *Beijing: Renmin Yinyue* 585, no. 1, 2012. P. 10–11.
141. Liang, Lei. Dui wo shenyou yingxiang de ji ge tiyan he yi xie chuanguo xiangfa [Декілька переживань, що мали на мене глибокий вплив, і деякі творчі міркування] In: *Questioning in Music: Collected Essays of Lei Liang and Analysis of His Works*. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2017. P.108-112
142. Liang, Lei. *Hearing Landscapes*. Focus Recordings. March 10, 2023. URL: <https://www.newfocusrecordings.com/catalogue/lei-liang-hearing-landscapes-hearing-icescapes/>
143. Liang, Lei. He'er butong de youyi – ji yu Cai Zhongde xiansheng de zhenglun [Суперечлива дружба – моя дискусія з проф. Цай Чжун Де про буддійську музичну естетику]. *Zhongyang Yinyue Xueyuan Xuebao*. 2006. No 1 (102). P. 133–135.
144. Liang, Lei. Hua cong dan chu liu xiang yuan – zhuiyi enshi Zhao Rulan jiaoshou [«Квітка з простоти зберігає далекий аромат»: спогади про наставницю Чжао Жулань]. In: *Questioning in Music: Collected Essays of Lei Liang and Analysis of His Works*. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2017. P. 137–144.
145. Liang, Lei. Jiao yi ge “luan dan qin” de xuesheng – ji yu Zhou Guangren laoshi xuexi gangqin [Навчати «учня, що вільно імпровізує»: спогади про

- навчання фортепіано у професорки Чжоу Гуанжень]. In: Questioning in Music: Collected Essays of Lei Liang and Analysis of His Works. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2017. P. 87–92.
146. Liang, Lei. Jie yinyue tiwen [Запитування в музиці]. Renmin Yinyue. 2000. No 12 (416). P. 11–12.
 147. Liang, Lei. Jiyi de xiandong: Liang lei, Chen bixian, Shao en, Fan weici tan gangqin yu mingzu yuedui xiezouqu de chuanguo yu quanshi [Струни пам'яті – дискусія про композицію та інтерпретацію твору для фортепіано та великого китайського оркестру]. Co-edited by Yeung-Ping Chen and Lei Liang. Zhongyang Yinyue Xueyuan Xuebao. 2012. No 1. P. 44–50, 103.
 148. Liang, Lei. Luo Qin, Cai Liangyu. Huiliu: Zhou Wenzhong yinyue wenji [Збірник музичних праць Чжоу Венчжуна]. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2013. 334 p.
 149. Liang, Lei. My Windows [Score]. New York: Schott Music Corporation, 2004. 17 p.
 150. Liang, Lei. Piano, Piano [Score]. New York: Schott Music Corporation, 2011. 10 p.
 151. Liang Residency at Qualcomm Institute. Official website. URL: <https://lei-lab.ucsd.edu/#projects>
 152. Liang, Lei. Shijian de ningju, yinxiang de zhenfa [Конденсація часу, резонанс (активація) звучання]. Renmin Yinyue. 2016. No 12. P. 12–18.
 153. Liang, Lei. Some Empty Thoughts of a Person from Edo [Score]. New York: Schott Music Corporation, 2007.
 154. Liang, Lei. The Moon Is Following Us (for piano solo). New York: Schott Music Corporation, 2015, 19 p.
 155. Liang, Lei. Tiejin zi xin de yinyue: lianglei jin zuo san ren tan Li, Xi-an, Xie Jiaying and Lei Liang [Наближення музики до серця – інтерв'ю з Лі Сі-аном та Се Цзясін]. Renmin Yinyue. 2006. No 2 (479). P. 26–32.
 156. Liang, Lei. Tremors of a Memory Chord for piano and grand Chinese orchestra [Score]. New York: Schott Music Corporation, 2011. 69 p.
 157. Liang, Lei. Will you come to my dream? [Score]. New York: Schott Music Corporation, 2017. 7 p.
 158. Liang, Lei. Xunzhao geren yu mizu de shengyin, zhujian'er jiaoxiangyue zuopin de tezheng [У пошуках індивідуалістичного та націоналістичного голосу – симфонічні твори Чжу Цзянь-ера]. Renmin Yinyue. No 1 (465). 2005. P. 23–27.

159. Liang, Lei. Zhongxi jiaorong yu yinyue de linghun [Про музичне поєднання китайської та західної культур]. Renmin Yinyue. No 11 (338). 1993. P. 37–38.
160. Li, Xi'an. *Xuer: Meiyong chuangxin, jiu meiyong yinyue de weilai – wo suo renshi de xinshengdai zuoqujia Liang Lei* [Передмова 2: Без інновацій немає майбутнього музики – нове покоління композиторів і Лей Лян, якого я знаю]. In: *Questioning in Music: Collected Essays of Lei Liang and Analysis of His Works*. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2017. P. 11–18.
161. Luo, Qin (Ed.). Beizhiyi de huida – ‘tiwen yu huida’ zai Liang Lei yinyue zuopin zhong de duochong yihan. In: Baichuan huiliu de shengjing: zuoqujia Liang Lei de renwen xushu [Питання та відповіді: численні конотації «питань та відповідей» в музичних творах Лей Ляна. Звуковий ландшафт усіх річок: гуманістична розповідь композитора Лей Ляна]. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2020. P. 289–305. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/qO0cQqIZOSQtrcEeGIKDqQ>,
162. Melvin, S., Cai, J. Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese. New York: Algora Publishing, 2004. 362 p.
163. Merriam, A. The Use of Music in the Study of a Problem of Acculturation. *American Anthropologist* 57, 1955. P. 28–34.
164. Molla, Doriana. M. Lei Liang: Tremors of a Memory Chord & More Music, Secrets and Stories. Hoctok, August 2015. URL: <https://www.hoctok.com/lei-liang.html>.
165. Murphy, S. G. Boston Conservatory’s New Music Festival Puts Contemporary Composers in the Spotlight. Boston Conservatory at Berklee. January 24, 2025. URL: <https://bostonconservatory.berklee.edu/news/boston-conservatory-s-new-music-festival-puts-contemporary-composers-in-the-spotlight>
166. Murphy, S. G. Q&A with Visiting Artist Lei Liang. Boston Conservatory at Berklee. May 7, 2024. URL: <https://bostonconservatory.berklee.edu/news/q-a-with-visiting-composer-lei-liang>
167. Nattiez, J. J. Music and discourse: toward a semiology of music. Princeton, N.J. : Princeton University Press, New Jersey. 1990. 272 p.
168. New England Conservatory of Music. 2024–2025 NEC Academic Catalog: Graduation Honors and Awards. Retrieved from New England Conservatory Academic.

169. Parsons, E. C. Milta, Town of the Souls. Univ. of Chicago Publications in Anthropology. Chicago: University of Chicago Press, 1936. 590 p.
170. Pellegrinelli, Lara. Hearing History. Harvard Magazine. January-February 2015. URL: <https://www.harvardmagazine.com/2015/12/hearing-history>
171. Pellegrinelli, L. Hearing History. The Harvard Magazine (January-February), 2016. P. 68–70.
172. Pierce, D. L. Redefining Music Appreciation: Exploring the Power of Music. College Music Symposium, vol. 55, 2015. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/26574401>.
173. Questioning in Music: Collected Essays of Lei Liang and Analysis of His Works. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2017. 473 p.
174. Roy, A., Ong, A. Worlding Cities: Asian Experiments with the Art of Being Global. John Wiley & Sons, 2011. 365 p.
175. Röder, S. Biography / About // *Seda Röder : офіційний сайт*. URL: <https://www.sedaroder.com/>
176. Sarvaiya, S. A Sustainable Approach Towards Art Practices: Embracing Social Responsibility. ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts, 5(ICETDA24), 2024. p. 263–267.
DOI: 10.29121/shodhkosh.v5.iICETDA24.2024.1336
177. Shchyrytsia D., Putiatytska O., Ryndenko O., Osoka O., Putiatytska L. Exploring global musical diversity: analysing the fusion of styles, genres, and traditions in modern music // *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*. 2024. Vol. 14, Issue 1 (Special Issue XLII). P. 77–83.
178. Shelemay, K. K. Lingting liudong zhong de fengjing / Qianxi zhong de dili xiangxiang yu yinyue chuangzao. Yi: Cai, Liangyu; Ban, Lixia. [«Слухання пейзажу в русі / географічна уява та музична творчість у контексті міграції»]. In: *Questioning in Music: Collected Essays of Lei Liang and Analysis of His Works*. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2017. P. 181–193.
179. Shelemay, K. K. *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World*. 3rd ed. New York: W. W. Norton & Company, 2015. 422 p.
180. Sheridan, M. Lei Liang – Taking Sound to the Extreme. NewMusicBox, October 27, 2010. URL: <http://www.newmusicbox.org/articles/LeiLiang-Taking-Sound-to-the-Extreme/>.
181. Shuren, W., Zhang L. The Roots of Chinese Philosophy and Culture – An Introduction to ‘Xiang’ and ‘Xiang Thinking’. *Frontiers of Philosophy in China*, vol. 4, no. 1, 2009. P. 1–12.

182. Sound & Score. Essays on sound, score and notation / ed. P. de Assis, W. Brooks, K. Coessens. Leuven University Press, 2013. 232 p.
183. Tamilio III, J. Classical Music Album Review: Traversing Foreign Landscapes – Lei Liang’s “Dui”. The Arts Fuse: Boston's online arts magazine. February 13, 2025. URL: <https://artsfuse.org/305005/classical-music-album-review-traversing-foreign-landscapes-lei-liangs-dui/>
184. Taylor, T. D. Global Pop: World Music, World Markets. New York: Routledge, 1997. 271 p.
185. Vaes L. P. F. Extended Piano Techniques. Theory, History and Performance Practice. Leiden : Leiden University, 2009. 1100 p.
186. Wang, S. Y. *New Chinese Music in New York City: From Revival to Musical Transnationalism* [Нова китайська музика в Нью-Йорку: від відродження до музичного транснаціоналізму]. PhD diss. New York: The Graduate Center, City University of New York (CUNY), 2021. 238 p.
187. Wáng Shùrén. Huíguī yuánchuàng zhī sī: “Xiàng sīwéi” shìyě xià de Zhōngguó zhìhuì. Jiāngsū rénmin chūbǎnshè, 2005.
188. Wang, X., Wei, Y.-J., Heng, L., & McAdams, S. A Cross-Cultural Analysis of the Influence of Timbre on Affect Perception in Western Classical Music and Chinese Music Traditions. *Frontiers in Psychology*, 12. 2021. DOI: 10.3389/fpsyg.2021.732865
189. Waterman, R. African Influence on American Negro Music in Acculturation in the Americas, Sol Tex ed. Chicago: University of Chicago Press, 1952. P. 207-218.
190. Wen-chung, Chou. Whither Chinese composers? *Contemporary Music Review*, 26 (5–6), 2007. P. 501–510. DOI: <https://doi.org/10.1080/07494460701652939>
191. Weng, Lei. Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works. DMA diss., University of Cincinnati, 2008. 76 p.
192. Xu, Wenzheng. Xinling zhichuang - Lianglei gangqin zuqu wodechuang pingxi [Мої Вікна - аналіз і коментар до фортепіанної сюїти Лей Ляна]. Renmin Yinyue. 2012. No 1 (585). P. 12–15.
193. Yàlìshìduōdé: Yàlìshìduōdé quánjí (dì qī juǎn). Miáo Lìtián děng yì. Běijīng: Zhōngguó Rénmín Dàxué Chūbǎnshè, 1997.
194. Yang, Hon-Lun. Music, China, and the West: A Musical-Theoretical Introduction. *China and the West: Music, Representation, and Reception*, edited

- by Hon-Lun Yang and Michael Saffle, University of Michigan Press, 2017, P. 1–18. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt1qv5n9n.4>.
195. Yang, Jie. Zuoqujia lianglei: zhengde zhonghua wenhua de zihaoan [Композитор Лей Лян: здобуття культурної впевненості]. Epoch Times, January 2010. URL: <http://www.epochtimes.com/gb/10/1/17/n2789626.htm>.
 196. Ye, Bai. Conceptual Models of Chinese Piano Music Integration into the Space of Modern Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 49, no. 1, 2018, P. 137–48.
 197. Ye, Ming Mei. *The Musical Art of Guqin*. Taiwan: The Commercial Press in Taiwan, 1992. 232 p.
 198. Yi-hsien Chen. *Exploring Imaginary Landscapes: A Practice of Brushstroke and Soundscape in Compositions*. A Thesis of Doctor of Philosophy. USA: University of California San Diego, 2021. 157 p.
 199. Yi linqun zhi xin guanle tingjing – Liang Lei gangqin duzouqu ‘Yueliang piaoguolai le’ shanshui neijing yu kongjian buju [Дивіться музику та слухайте пейзажи з серцем Лінь Цюаня: соло фортепіано Лян Лея «The Moon is following us»]. *Yinyue yu biaoan* [Музика та виконання]. 2016. No 4. P. 50–55.
 200. Zhang, Junren. Hua’er wang Zhu Zhonglu [The King of Hua’er Zhu Zhonglu: A Folksinger in the Anthropological Context]. Lanzhou: Dunhuang wenyi chubanshe, 2004.
 201. Zheng, Fang. ‘San Yuan’ in *Linqun gaozhi* and the Spatial Construction in Chinese Landscape Painting. *Journal of Shangqiu Normal University*, vol. 22, no. 3, 2006, pp. 177–178. DOI:10.3969/j.issn.1672-3600.2006.03.060
 202. Zhōu Dūnyí. *Tàijí túshuō* [«On Taiji»]. In: Zhōuzǐ tōngshū. Shànghǎi: Shànghǎi Gǔjí Chūbǎnshè, 2000.
 203. Zhou Wen-zhong. Zuòqǔjiā zhī péiyǎng yǔ Zhōngguó yīnyuè zhī qiánjǐng [Підготовка композитора та перспективи китайської музики]. In: *Questioning in Music: Collected Essays of Lei Liang and Analysis of His Works*. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press, 2017. P. 4–8.

ДОДАТКИ
ДОДАТОК А
НОТНІ ПРИКЛАДИ

Приклад 1.1 *My Windows*

1

Приклад 1.2 *My Windows*

18.

Приклад 1.3 *My Windows*

38

Приклад 1.4 *My Windows*

seamlessly *accel.* -----

8va -----

18 R.H.

p *mp*

8va -----

L.H.

Gliss.

Приклад 1.5 *My Windows*

extremely delicately with
notes occasionally missing

8va -----

53

ppp

Glissando

Приклад 1.6 *My Windows*

6

like a bell *p*

echo *ppp*

secco

p *pp*

8va *8vb*

Приклад 1.7 *My Windows*

57

ppp *secco*

ppp

Glissando

Приклад 1.8 *My Windows*

1

pp *ppp*

simile

pp *ppp*

simile

use the pedal sparklingly

Приклад 1.14 *My Windows*

20

mp loco

p

pp

fff
(mute)
+

pp

pp

Change the pedal swiftly and violently,
resulting in some noise from the pedal

Приклад 1.15 *My Windows*

18

8va

mf

p

ff

ff

forcefully

mf

mf

fragile

p

mp

6

Приклад 2.1 *Tremors of a Memory Chord*

《記憶的弦動》
為鋼琴與民族管絃樂隊而作
Tremors of a Memory Chord
for Piano and Chinese Orchestra

梁雷
Lei LIANG

$\text{♩} = 60$ Sparse, Mysterious 空曠, 神秘地

Приклад 2.2 *Tremors of a Memory Chord*

Приклад 2.3 *Tremors of a Memory Chord*

Приклад 2.4 *Tremors of a Memory Chord*

staccatissimo
ferociously
ff sempre

5/4 4/5 ♩ = ♩ = 90 Momentous 強烈地 6

sul C & G
pitches ad lib.
pp **p**

Приклад 2.5 *Tremors of a Memory Chord*

t. 35
staccatissimo
ferociously
ff sempre

t. 44 **ff** sempre

t. 61

粗獷地
弓毛壓里弦，弓杆壓外弦
ff

粗獷地
弓毛壓里弦，弓杆壓外弦
ff

Приклад 2.6 *Tremors of a Memory Chord*

t. 63

粗獷地
弓毛壓里弦，弓杆壓外弦
ff

粗獷地
弓毛壓里弦，弓杆壓外弦
ff

10

Приклад 2.7 Tremors of a Memory Chord

ц. 11, т. 74

Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, Piano

Приклад 2.8 Tremors of a Memory Chord

т. 105

Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, Piano

Приклад 2.9 Tremors of a Memory Chord

♩ = 45 Elegant, Rubato, Expressive; 典雅, 自由, 富有表现力

Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, Piano

Приклад 2.10 *Tremors of a Memory Chord*

t. 161

ff
rubato, dolce
slide bar
muted
insensely
ff
sempre

Peaceful and Forceful, 静而有力

20 21 arco solo

Приклад 2.11 *Tremors of a Memory Chord*

t. 179

playfully, 充满趣味的
muted
slide bar
f
muted
f

Приклад 2.12 *Tremors of a Memory Chord*

30

ff
arco
ff
ff
ff
ff
ff

Приклад 2.13 *Tremors of a Memory Chord*

31

ppp niente ppp
ff pp ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff

32

Приклад 2.14 *Tremors of a Memory Chord*

42

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for B♭1, B♭2, Q♭1, Q♭2, G♭1b, Zh♭1b, D♭1b, G♭2m1, G♭2m2, Zh♭2m1, Zh♭2m2, C♭2m, Y♭1, Y♭2, Pp1, Pp2&3, Lq1&2, w1, 2&3, Dr1&2, Zb, D♭1, D♭2, D♭3, D♭4, D♭5, D♭6, Pm, and Gh1. The second system includes staves for Gh2, Eb1, Eb2, Zb, Gh, and D♭b. The score features complex rhythmic patterns, including tremolos and sustained chords, with dynamic markings such as *f*, *p*, *ppp*, and *ppp*. Performance instructions like *vib.* (vibrato) and *muted* are present. The score is marked with a rehearsal symbol and the number 42.

Приклад 3. *Piano, Piano*

for Seda
Piano, Piano
Light 1

Piano, Piano
Shadow 1

Lei LIANG

Приклад 4.1 *The Moon is Following Us*

♩ = 30 (or as fast as possible) "Pulsing Impulses" 歌聲凌動

♩ = 36 murky

Приклад 4.2 *The Moon is Following Us*

"The Three Distances within a Song" 歌聲山色

close-up view 近景 →

mid-range view 中景

distant view 遠景 →

pp

medium arpeggio

pp lontano

mf

poco

p

pp

p

ppp

Приклад 4.3 *The Moon is Following Us*

♩ = 60 上去高山望平川 "High Mountain" from Qinghai Province, a folk song I learned in my childhood

loco ppp

pp

p

ppp

Приклад 5.3 *Will you come to my dream?*

Slowly, with deep affection for each note ♩ = 46
 (standing on the side of the strings)
 styrofoams

Prima *p* mysteriously and gracefully

Seconda [tacet]

hold pedal through m.28

Приклад 5.4 *Will you come to my dream?*

(on keyboard)

6 r.h. *p*

one sound lights up a different aura

r.h.

3 *ppp* (on keyboard)

5 *pp* *fff* violently *p*

4

mute string (l.h.) *pp*

Приклад 5.5 *Will you come to my dream?*

25 *pp*

5 *p*

8 14 1

ppp *p* *ppp*

ethereally, quasi rubato

before resonance dissipates completely

mp

ДОДАТОК Б

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у фахових наукових виданнях України

1. Тан Гао Сіцзя. Творчість Лей Ляна: до питання культурної ідентичності митця. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 83. Том 3. С. 66–71.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-10>

2. Тан Гао Сіцзя. Соціальна відповідальність мистецтва та «духовні ландшафти» творчості Лей Ляна. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 87. Том 3. С. 67–73.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/87-3-10>

3. Тан Гао Сіцзя. Інтерференція культурних кодів у концерті Лей Ляна «Тремтіння акорду пам'яті». *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 92. Том 3. С. 149–154.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-21>

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЙНОЇ РОБОТИ

Участь у конференціях:

1. «Лей Лян та його творча парадигма “гуманістичного духу та свідомості активної участі”» [доповідь] – НАМУ: Всеукраїнський круглий стіл на тему «Чи може бути культура токсичною? Екстрема. Ідентичність», Київ, 16 травня 2023 року.

2. «“Духовні ландшафти” творчості Лей Ляна (до тези композитора про соціальну відповідальність мистецтва)» [доповідь] – Міжнародна науково-освітня конференція «Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу» Київ, 8 червня 2023 року.

3. «Роль міжнародних фестивалів академічної музики у популяризації сучасних композиторів (на прикладі творчого шляху Лей Ляна)» [доповідь] – НАМУ: Всеукраїнський круглий стіл на тему «Український фестивальний рух

в умовах війни як один з найвагоміших важелів музично-історичного процесу», Київ, 3 жовтня 2023 року.

4. «Стилістична глобалізація у фортепіанній творчості Лей Ляна (від задуму до виконання)» [доповідь] – Національна філармонія України, Президія НАМ України та відділення музичного мистецтва і теорії та історії мистецтв: Круглий стіл «Про стан сучасного виконавського мистецтва», Київ, 27 жовтня, 2023 року.

5. «Діяльність Лей Ляна в проєкті “Lei Lab” (концепція «творчого слухання»)» [доповідь] – НМАУ ім. П. І. Чайковського, VII Міжнародна наукова конференція «Україна. Європа. Світ», Київ, 2–4 листопада, 2023 року.

6. «“Open Mind” та трансдисциплінарність як метод творчості Лей Ляна (до питання феномену синкретизму мислення композитора)» [доповідь] – V Міжнародна наукова конференція НАМ України «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», Київ, 15–16 листопада, 2023

7. «Концепт “нової свідомості” в творчості Лей Ляна» [доповідь] — НМАУ ім. П. І. Чайковського, кафедра ЮНЕСКО: Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку», Київ, 7 грудня 2023 року.

8. «Інтеграція східної традиції та американського музичного авангарду у звуковому просторі творів Лей Ляна (до проблеми феномену звука)» [доповідь] – НМАУ ім. П. І. Чайковського, кафедра ЮНЕСКО: Міжнародна науково-практична конференція «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом», Київ, 25 квітня 2024 року.

9. «Особливості сонорної трактовки фортепіано у циклі “Вісім садів” Лей Ляна [доповідь] – НМАУ ім. П. І. Чайковського, кафедра теорії музики: Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика», Київ, 26–27 квітня 2024 року.

10. «Звуковий образ світу у фортепіанних творах Лей Ляна [доповідь] – Всеукраїнський круглий стіл «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» Національна Академія Мистецтв України, 26 вересня 2024 року.

11. «Творчість Лей Ляна: до питання культурної ідентичності» [доповідь] – НМАУ ім. П. І. Чайковського, кафедра історії української музики і фольклору: VIII міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ», Київ, 7–9 листопада 2024 року.

12. «Новітні композиторські техніки у фортепіанній творчості Лей Ляна» [доповідь] – VI Міжнародна наукова конференція НАМ України «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», Київ, 13–14 листопада 2024 року.

13. «Слухові та візуальні ландшафти “Місяць слідує за нами” Лей Ляна: переосмислення китайського фольклору в західній композиторській парадигмі» [доповідь] – XXIV Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці», Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, 28–30 березня, 2025 року.

14. «Особливості творчості Лей Ляна: культурні конотації та музична мова» [доповідь] – Міжнародна наукова конференція «Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект», Київ, 5–7 травня, 2025 року.

15. «Соціальна відповідальність митця в сучасному світі: творчість Лей Ляна як етична дія» [доповідь] – Всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві», Київ, 5 червня, 2025 року.

16. «Звучання ідентичностей: фортепіанна музика Лей Ляна між традицією та сучасністю» [доповідь] – НМАУ ім. П. І. Чайковського, VII Міжнародна наукова конференція «Україна. Європа. Світ», Київ, 7–9 листопада, 2025 року.