

УДК 78.03+78.071.1/784.3:801.73

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-48-10>**Чжан Чжихуань**

ORCID: 0009-0007-7797-4240

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
993094060@qq.com

КИТАЙСЬКА ПОЕТИЧНА ТРАДИЦІЯ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ БРАЙТА ШЕНГА: ВІД НАРОДНОПІСЕННОЇ ІНТОНАЦІЇ ДО ІСТОРИКО-ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛІРИКИ

Мета дослідження полягає у комплексному музикознавчому осмисленні камерно-вокальної творчості Брайта Шенга, виявленні особливостей його композиторського мислення, принципів взаємодії вокального та інструментального начал, специфіки втілення китайської поетичної традиції та фольклорної інтонації в умовах сучасної західної академічної музичної мови, а також визначенні ролі камерно-вокального жанру у формуванні індивідуального стилю композитора. *Методологія дослідження* ґрунтується на поєднанні музично-історичного, жанрово-стильового, інтонаційно-драматургічного та компаративного методів аналізу. *Наукова новизна* полягає у цілісному дослідженні камерно-вокальної творчості Брайта Шенга як самостійної та концептуально значущої сфери його композиторської спадщини. Уперше в українському музикознавстві цикли *Three Chinese Love Songs* і *Two Poems from Sung Dynasty* розглядаються в єдності як ключові твори, що репрезентують формування авторської моделі музичної пам'яті, де поєднуються фольклорна інтонація, класична китайська поезія та сучасна композиторська техніка. Особлива увага приділяється трактуванню голосу як носія культурної пам'яті та інструментального начала як простору історичного й психологічного резонансу.

Висновки. Камерно-вокальний жанр у творчості Брайта Шенга має особливе значення, оскільки саме в ньому найповніше розкривається його уявлення про музику як про простір внутрішньої пам'яті, особистого свідчення й культурного діалогу. Якщо в симфонічних та оперних полотнах композитор часто мислить масштабними історичними категоріями, звертається до великих драматургічних форм і широких концептуальних узагальнень, то камерно-вокальна музика дозволяє йому зосередитися на найтонших інтонаційних рухах, на психології



слова, на тому моменті, де музика народжується безпосередньо з людського дихання. Саме тут художня думка втрачає зовнішню монументальність і набуває особливої внутрішньої правди.

Ключові слова: камерно-вокальна музика, вокальний цикл, китайська поезія, фольклорна інтонація, культурна пам'ять, міжкультурний синтез, вокальна декламація, камерний ансамбль, сучасна академічна музика, музична драматургія, індивідуальний стиль.

Zhang Zhihuan, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Chinese poetic tradition in Bright Sheng's chamber vocal music: from folk-song intonation to historical and philosophical lyricism

The purpose of the study is a comprehensive musicological understanding of Bright Sheng's chamber vocal творчість, the identification of the peculiarities of his compositional thinking, the principles of interaction between vocal and instrumental elements, the specifics of embodying Chinese poetic tradition and folk-song intonation within the framework of contemporary Western academic musical language, as well as determining the role of the chamber vocal genre in shaping the composer's individual style. **The research methodology** is based on a combination of music-historical, genre-stylistic, intonational-dramaturgical, and comparative methods of analysis. **The scientific novelty** lies in the holistic study of Bright Sheng's chamber vocal music as an independent and conceptually significant sphere of his compositional heritage. For the first time in Ukrainian musicology, the cycles *Three Chinese Love Songs* and *Two Poems from Sung Dynasty* are considered as a unified whole and interpreted as key works representing the formation of the composer's authorial model of musical memory, where folk intonation, classical Chinese poetry, and contemporary compositional technique are combined. Special attention is paid to the interpretation of the voice as a carrier of cultural memory and the instrumental component as a space of historical and psychological resonance.

Conclusions. The chamber vocal genre occupies a special place in Bright Sheng's oeuvre, since it is here that his understanding of music as a space of inner memory, personal testimony, and cultural dialogue is revealed most fully. While in his symphonic and operatic works the composer often thinks in large-scale historical categories, turning to monumental dramaturgical forms and broad conceptual generalizations, chamber vocal music allows him to concentrate on the subtlest intonational movements, on the psychology of the word, and on that moment where music is born directly from human breath. It is precisely here that artistic thought loses its external monumentality and acquires a special inner truth.

Key words: chamber vocal music, vocal cycle, Chinese poetry, folk-song intonation, cultural memory, intercultural synthesis, vocal declamation, chamber ensemble, contemporary academic music, musical dramaturgy, individual style.

Актуальність теми дослідження камерно-вокальної творчості Брайта Шенга зумовлена зростаючим інтересом сучасного музикознавства до проблем міжкультурного синтезу, взаємодії національної традиції та авторської композиторської мови, а також до переосмислення ролі вокального жанру в музиці кінця XX – початку XXI століття. Творчість Шенга посідає особливе місце в цьому контексті, оскільки вона демонструє унікальну модель поєднання китайської культурної пам'яті із західною академічною композиційною системою. Його камерно-вокальні твори дозволяють простежити, яким чином народнопісенна інтонація, класична китайська поезія та історичний досвід можуть бути інтегровані в сучасну музичну мову без втрати своєї внутрішньої автентичності. Особливої актуальності набуває вивчення циклів *Three Chinese Love Songs* і *Two Poems from Sung Dynasty*, оскільки саме в них найвиразніше проявляються провідні риси індивідуального стилю композитора: інтонаційна природа музичного мислення, особлива роль голосу як носія культурної пам'яті, самостійність інструментального начала та специфічне трактування камерно-вокального жанру як простору внутрішньої драми.

В українському музикознавстві камерно-вокальна спадщина Брайта Шенга досі залишається малодослідженою, тоді як її осмислення відкриває важливі перспективи для вивчення сучасної композиторської творчості в глобальному культурному контексті. Аналіз цих творів дозволяє не лише глибше зрозуміти естетику самого композитора, а й ширше осмислити проблему збереження культурної пам'яті засобами музичного мистецтва, що на сьогодні набуває особливої гуманітарної значущості.

Мета дослідження полягає у комплексному музикознавчому осмисленні камерно-вокальної творчості Брайта Шенга, виявленні особливостей його композиторського мислення, принципів взаємодії вокального та інструментального начал, специфіки втілення китайської поетичної традиції та фольклорної інтонації в умовах сучасної західної академічної музичної мови, а також визначенні ролі камерно-вокального жанру у формуванні індивідуального стилю композитора. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні музично-історичного, жанрово-сти-

льового, інтонаційно-драматургічного та компаративного методів аналізу. Наукова новизна полягає у цілісному дослідженні камерно-вокальної творчості Брайта Шенга як самостійної та концептуально значущої сфери його композиторської спадщини. Уперше в українському музикознавстві цикли «Three Chinese Love Songs» і «Two Poems from Sung Dynasty» розглядаються в єдності як ключові твори, що репрезентують формування авторської моделі музичної пам'яті, де поєднуються фольклорна інтонація, класична китайська поезія та сучасна композиторська техніка. Особлива увага приділяється трактуванню голосу як носія культурної пам'яті та інструментального начала як простору історичного й психологічного резонансу.

Виклад основного матеріалу. Камерно-вокальні твори Брайта Шенга посідають у його творчій спадщині особливе, значною мірою визначальне місце, оскільки саме в цій сфері найповніше розкривається його розуміння музики як форми культурної пам'яті та внутрішнього історичного свідчення. Якщо у симфонічних та оперних творах композитор часто звертається до масштабних історичних і філософських концепцій, до великих драматургічних конструкцій і розгорнутих форм музичного наративу, то в камерно-вокальній музиці його художнє мислення концентрується до граничного ступеня, оголюючи саму сутність інтонаційного висловлювання. Тут музична думка існує не як архітектурна система, а як дихання, як інтонаційний жест, як акт пам'яті, що виникає на межі слова і звуку.

Саме камерно-вокальний жанр дозволяє Шенгу найбільш природно реалізувати одну з центральних ідей свого мистецтва – розуміння людського голосу не просто як виконавського інструмента, а як глибинного носія культурного досвіду. Голос у його творах не належить виключно конкретному персонажеві чи ліричному суб'єкту; він стає голосом пам'яті самої культури, голосом часу, голосом історичної свідомості. У цьому сенсі вокальна лінія у Шенга завжди виходить за межі індивідуальної психологічної виразності й набуває майже архетипового значення. Навіть у найінтимніших камерних мініатюрах за особистим переживанням відчувається ширший пласт – колективна

пам'ять народу, відлуння давньої поезії, фольклорні інтонації, сліди історичних травм.

На відміну від масштабної опери, де голос включений у театральну систему дії, і на відміну від симфонічного письма, де людська присутність часто опосередковується інструментальною масою, камерно-вокальна музика зберігає безпосередність висловлювання. Тут між виконавцем і слухачем майже не існує дистанції: слово промовляється як особисте зізнання, а музична інтонація сприймається як безпосереднє продовження людського мовлення. Саме ця інтимність жанру робить його особливо значущим для Шенга. Його цікавить не монументальна декларація, а внутрішній резонанс слова; не зовнішня драматургія події, а те, як історичне й особисте переживання осідає в інтонації. Тому в камерно-вокальних творах Шенга настільки важливою стає взаємодія слова і мелодії. Він не «покладає текст на музику» у традиційному сенсі, а прагне почути приховану музикальність самої мови. Особливо це помітно у зверненні до класичної китайської поезії, де вірш від самого початку має внутрішню музичну організацію: ритміку дихання, систему тональних акцентів, особливу пластику звучання. Для композитора принципово не ілюструвати текст, а розкривати його інтонаційну природу. Музика тут не супроводжує поезію, а виникає з неї, як її акустичне продовження.

Ця особливість особливо важлива в контексті китайської художньої традиції, де поезія, каліграфія і музика історично сприймалися як взаємопов'язані форми одного естетичного мислення. У європейській традиції романс або *art song* часто будується як психологічна інтерпретація поетичного тексту; у Шенга ж вокальний твір нерідко стає спробою відновити давню єдність слова і співу, втрачену в процесі історичного розвитку. Він не стільки пише «пісню на вірш», скільки повертає віршу його первісну співочу природу.

Не менш суттєвим виявляється і тембровий вимір камерно-вокального письма. У творах Шенга тембр ніколи не є вторинним щодо мелодії чи гармонії; навпаки, саме тембр часто стає носієм смислової глибини. Особливо показовим є його

тяжіння до поєднання голосу з інструментами, близькими за своєю виразною природою до людського співу: альтом, віолончеллю, флейтою, камерним ансамблем із прозорою фактурою. Ці інструменти не супроводжують вокальну лінію, а вступають із нею в діалог, створюючи ефект багатошарового внутрішнього монологу. Так, альт у «Three Chinese Love Songs» сприймається майже як тінь людського голосу – не відображення, а паралельна свідомість, інший спосіб пам'яті. Його тембр одночасно інтимний і відсторонений: він може продовжувати вокальну фразу, вступати з нею у приховану суперечку, підхоплювати емоційне напруження там, де слово вже безсиле. У цьому проявляється одна з найважливіших естетичних ідей Шенга: інструмент здатний говорити не менше, ніж голос, а інколи навіть глибше, оскільки саме інструментальна лінія виражає те, що залишається поза межами вербалізації.

В ранніх камерно-вокальних творах Брайта Шенга формується один із найважливіших принципів його поезики: не зовнішня стилізація китайського музичного матеріалу, а його глибоке переосмислення засобами сучасної західної композиційної техніки. Саме ця установка відрізняє його творчість від багатьох зразків так званого «східного екзотизму», де національний елемент часто виконує декоративну функцію, залишаючись поверхневим знаком культурної ідентичності. Для Шенга китайська інтонація не є тематичним матеріалом у вузькому сенсі – вона становить сам спосіб музичного мислення, внутрішню логіку мелодичного розвитку, особливий тип звукового часу. Його завдання полягає не в цитуванні фольклору, а у відтворенні самої інтонаційної природи культурної пам'яті [3]. У цьому сенсі камерно-вокальний жанр у творчості Шенга виконує функцію своєрідної стилістичної лабораторії. Саме тут композитор перевіряє можливість поєднання трьох фундаментальних начал: китайської народної мелодики, західної камерної фактури та сучасного розуміння тональності. Ця «лабораторність» полягає не в експериментальності заради новизни, а в надзвичайно точному пошуку органічного балансу між різними музичними системами. Шенг не намагається механічно поєднати Схід і Захід;

його завдання – створити таку музичну мову, в якій сама опозиція між ними втрачає сенс.

Особливо важливим є те, що вокальна лінія у багатьох камерно-вокальних творах зберігає співучість, але ця співучість не дорівнює простому фольклорному цитуванню. Йдеться не про автентичне відтворення народної пісні, а про створення «уявної народної мелодії» – принципу, який дослідники неодноразово визначали як центральний для стилю Шенга. Пітер Чанг називає це *phenomenon of imagined folk song* – ситуацією, коли музика не цитує конкретне джерело, але сприймається як носій колективної інтонаційної пам'яті [2]. Саме в цьому полягає глибина його фольклоризму: він не реконструює минуле, а відтворює механізм культурного впізнавання.

Така мелодика формується через особливу увагу до природної мовної інтонації. Вокальна фраза у Шенга часто наближається до речитативної декламації, однак не в оперному сенсі драматичного речитативу, а як форма внутрішнього мовлення. Мелодія ніби народжується з дихання, з природного ритму фрази, з інтонації спогаду. У цьому відчувається зв'язок із китайською традицією, де спів історично був тісно пов'язаний із поетичною декламацією, а також із європейською модерністською лінією ХХ століття, де музика дедалі більше тяжіла до психологічної точності інтонації, а не до зовнішньої вокальної ефектності [3].

Не менш значущим є й темброве середовище цих творів. Вокальна лінія у «Three Chinese Love Songs» не існує ізольовано; вона поміщена в надзвичайно вишуканий простір, де альт або камерний ансамбль стають не акомпанементом, а рівноправним носієм інтонаційного сенсу. Особливо показовою є роль альти – інструмента, чий тембр найближчий до людського голосу за своєю внутрішньою теплотою, гнучкістю й психологічною інтимністю. Альт у цьому циклі сприймається майже як другий голос – не дублюючий, а прихований, внутрішній. Він може продовжувати вокальну фразу, вступати з нею в діалог, сперечатися або створювати ефект пам'яті, ніби голос уже замовк, а інтонація ще продовжує жити в інструментальному просторі [4]. У цьому проявляється одна з найглибших естетичних ідей

Шенга: музика починається там, де слово вже не може бути достатнім. Голос виражає безпосереднє переживання, але саме інструмент здатний передати те, що залишається поза межами вербалізації – післязвуччя емоції, тінь спогаду, історичний резонанс. Тому камерно-вокальна фактура у Шенга завжди поліфонічна не лише технічно, а й смислово: це співіснування кількох рівнів пам'яті – особистої, культурної, історичної.

Цикл складається з трьох номерів – *Blue Flower*, *At the Hillside Where Horses Are Running* та *The Stream Flows*. Офіційний каталог композитора вказує склад: голос, альт і фортепіано; тривалість становить близько десяти хвилин. Проте ця зовнішня камерність форми не повинна вводити в оману: за невеликим масштабом приховується надзвичайно концентрований простір смислів. У цих трьох мініатюрах фактично сконцентрована одна з головних естетичних програм Шенга – осмислення фольклору не як музейного артефакту, а як живої форми внутрішнього існування культури.

Особливо важливо, що композитор звертається до народної пісні не як до етнографічного документа, який потрібно точно відтворити, а як до сфери особистої та колективної пам'яті. Його цікавить не фольклор у його «автентичності», а фольклор як спосіб пам'ятати, як форма емоційного мислення, що зберігається навіть тоді, коли конкретне джерело вже втрачено. У цьому сенсі «*Three Chinese Love Songs*» – це не обробка народних пісень у традиційному розумінні, а радше композиторське відтворення самої психології народнопісенного висловлювання. Саме тому тексти циклу мають принципове значення. Усі три пісні пов'язані з образами любові, відстані, очікування, природного простору – гір, місяця, води, руху, даліни. Це не випадковий набір ліричних мотивів, а система символів, характерна для традиційної китайської поетичної свідомості. У китайській ліриці природа рідко виступає просто пейзажем; вона є способом мислення про людські почуття. Гори означають не лише простір, а й дистанцію між людьми; вода – не лише рух, а й плін часу; місяць – не просто нічне світло, а знак спільної пам'яті тих, хто перебуває далеко один від одного. Любов у такій поетиці завжди існує через простір і через відсутність.

Таким чином, цей цикл слід розглядати не лише як ранній камерно-вокальний твір, а як своєрідний естетичний маніфест Брайта Шенга. У ньому вже присутні всі основні риси його зрілого стилю: інтонаційна пам'ять фольклору, поетична символіка природи, стримана експресія, особлива роль тембру, камерна драматургія внутрішнього переживання та глибокий синтез культурних традицій. «Three Chinese Love Songs» – це не просто цикл пісень про кохання; це музика про пам'ять, про відстань, про голос культури, що продовжує звучати навіть тоді, коли слова вже зникають.

Якщо «Three Chinese Love Songs» розкривають переважно лірико-фольклорний бік художнього світу Брайта Шенга, пов'язаний із народнопісенною інтонацією, природною образністю та інтимною емоційною пам'яттю, то цикл «Two Poems from Sung Dynasty» звертає слухача до іншої сфери – до простору класичної китайської поезії, де індивідуальне почуття вже невіддільне від філософського осмислення часу, історії та людської долі. Тут Шенг працює не з фольклорною пам'яттю, а з пам'яттю культурною в її найвищій, письмовій, інтелектуально осмисленій формі. Якщо народна пісня у нього пов'язана з інтонацією живого дихання і безпосереднього переживання, то поезія епохи Сун стає сферою історичної рефлексії, внутрішнього споглядання та трагічної свідомості. Цикл включає два вірші – «Chai Tou Feng» поета Лу Ю та «Sheng Sheng Man» великої поетеси Лі Цінчжао. Уже сам вибір цих текстів надзвичайно показовий. Обидва твори належать до числа найбільш емоційно насичених і культурно значущих зразків китайської ліричної традиції. Це не просто красиві поетичні тексти, а своєрідні символи національної пам'яті, в яких особисте почуття стає формою історичного досвіду. У першому випадку – в «Chai Tou Feng» – перед нами трагедія розлуки, глибоко особиста історія кохання, зруйнованого обставинами життя. Лу Ю звертається до спогаду про свою першу дружину Тан Вань, з якою був змушений розлучитися всупереч власній волі. Цей вірш – один із найвідоміших у китайській любовній ліриці саме тому, що в ньому інтимне почуття виражене з винятковою стриманістю і внутрішньою силою.

У другому випадку – у «Sheng Sheng Man» Лі Цінчжао – тема втрати набуває значно масштабнішого виміру. Тут особисте горе поєднується з історичною катастрофою: смерть чоловіка, руйнування звичного світу, вимушена втеча, втрата батьківщини на тлі воєнних потрясінь епохи. Це вже не лише елегія про приватну долю, а голос епохи, в якому індивідуальна скорбота стає відображенням національної трагедії.

Для Шенга звернення до цих текстів було не просто вибором літературного матеріалу, а принциповим естетичним жестом. У програмній примітці композитор підкреслює, що поезія епохи Сун від самого початку була тісно пов'язана з музикою: багато віршів створювалися як тексти для співу, «з музикою в думці», хоча самі мелодії в більшості випадків були втрачені. Це зауваження надзвичайно важливе, оскільки воно визначає весь метод роботи композитора. Шенг не прагне реконструювати зниклу музику як історик чи етномузикознавець; його завдання інше – створити сучасний музичний еквівалент поетичної пам'яті. Саме в цьому полягає глибинна відмінність його підходу від простої стилізації. Він не пише «музику в старокитайському стилі», не імітує давню вокальність і не реконструює умовну «автентичність». Навпаки, він виходить із розуміння того, що справжня історична пам'ять не може бути відновлена буквально – вона може бути лише художньо пережита заново.

Вокальна лінія в «Two Poems from Sung Dynasty» не є ані західною романсовою мелодією, ані прямою імітацією китайського традиційного співу. Вона існує в проміжному просторі між цими системами, і саме це «між» стає головною художньою територією Шенга. Слово визначає ритм, диктує структуру фрази, спрямовує інтонаційний рух; музика не накладається на текст ззовні, а народжується із самої поетичної мови. Тут особливо помітне прагнення композитора до природної вокальної декламації: мелодія ніби не складається, а вимовляється. Особливу роль у цьому творі відіграє камерний оркестр. Його функція виходить далеко за межі супроводу: він створює простір історичної дистанції. Якщо голос виражає безпосереднє людське переживання, то оркестр стає середовищем пам'яті,

простором часу, тим шаром, у якому індивідуальна емоція набуває історичного виміру. Оркестр тут не стільки підтримує вокальну лінію, скільки поміщає її в контекст – ніби особисте слово звучить на тлі величезного мовчання історії.

Особливо важливо, що трагічність тут ніколи не виражається через зовнішню патетику. Шенг уникає монументального жесту; його драматургія будується на стриманості, на майже інтимній точності інтонації. У цьому проявляється особлива естетика внутрішньої трагедії: найсильніше переживання виражається не в кульмінаційному вибуху, а в неможливості висловити все до кінця. Пауза, недомовленість, повільне дихання фрази стають тут виразнішими за будь-яке драматичне forte. Саме тому «Two Poems from Sung Dynasty» можна розглядати як найважливіший етап на шляху до пізніших великих творів Шенга – передусім до «Madame Mao i Dream of the Red Chamber», де тема особистої пам'яті постійно перетинається з історією Китаю. Уже в цьому ранньому камерно-вокальному циклі виникає його головна художня модель: історія переживається не як зовнішня подія, а як внутрішній стан людини. Національна трагедія стає чутною лише тоді, коли вона проходить через індивідуальний голос.

Таке розуміння ролі інструменту значною мірою пов'язане з самим характером його композиторського мислення. Для Шенга голос і інструмент не протиставляються як носії різних художніх функцій, а існують у стані постійного діалогу. Голос виражає безпосереднє людське переживання, конкретну емоцію, індивідуальну присутність; інструмент же здатний передати те, що залишається за межами вербалізації – пам'ять, післязвуччя почуття, історичний резонанс, внутрішню тишу між словами. Саме тому інструментальна лінія у Шенга часто сприймається не як акомпанемент, а як інша форма голосу – голосу без слів.

Важливою є вираження ще однієї значної риси стилю Шенга – драматургія тиші. Інструменти у нього часто говорять не через активний тематичний розвиток, а через паузу, затримку, темброву напівтінь, акустичне післязвуччя. Музика тут розгортається не лише в звучанні, а й у просторі мовчання. Саме це надає його камерно-вокальним творам особливої внутрішньої

напруги: найважливіше часто відбувається не в кульмінації, а в тому, що залишається після неї. Це зближує Шенга з певною лінією європейського модернізму XX століття – з музикою, де пауза стає повноцінною частиною висловлювання, а недомовленість виявляється сильнішою за пряме висловлення. Проте у Шенга ця стриманість має ще й глибоко китайське естетичне підґрунтя: традиційне східне мистецтво часто будується саме на принципі натяку, внутрішньої порожнечі, простору між формами. Саме тому його інструментальна драматургія є не просто технікою письма, а способом філософського мислення [1]. Саме тому камерно-вокальна музика Шенга справляє враження особливої глибини й щирості. Вона не прагне зовнішнього ефекту, не шукає драматичної декларативності. Її сила полягає в точності інтонації, у тембровій психології, у здатності зробити мовчання частиною музичного змісту. І саме через це інструментальна партія в його творах стає не менш значущою, ніж вокальна: вона не супроводжує голос, а відкриває йому простір історії, пам'яті та внутрішньої правди.

Висновки. Камерно-вокальний жанр у творчості Брайта Шенга має особливе значення, оскільки саме в ньому найповніше розкривається його уявлення про музику як про простір внутрішньої пам'яті, особистого свідчення й культурного діалогу. Якщо в симфонічних та оперних полотнах композитор часто мислить масштабними історичними категоріями, звертається до великих драматургічних форм і широких концептуальних узагальнень, то камерно-вокальна музика дозволяє йому зосередитися на найтонших інтонаційних рухах, на психології слова, на тому моменті, де музика народжується безпосередньо з людського дихання. Саме тут художня думка втрачає зовнішню монументальність і набуває особливої внутрішньої правди.

Для Шенга голос ніколи не є лише виконавським інструментом. Він сприймає його як носія історичної пам'яті, як форму культурного існування, що передує письму, академічній традиції та навіть самій професійній композиторській системі. До нотного тексту, до музичної форми, до будь-якої естетичної концеп-

ції існує людський спів – природний, первинний, невіддільний від життя. Саме тому звернення до камерно-вокального жанру для нього є не просто вибором форми, а поверненням до найфундаментальніших основ музичного мислення. Тут голос стає не засобом виразності, а способом пам'ятати.

Особливо важливо, що в камерно-вокальних творах композитор уникає театральної дистанції, властивої опері, і водночас звільняється від абстрактної узагальненості чисто інструментальної симфонічної музики. Тут між виконавцем і слухачем майже не залишається посередників: слово звучить як особисте зізнання, а музична інтонація сприймається як продовження людської мови. Саме ця інтимність жанру дозволяє Шенгу говорити про найскладніше – про втрату, історичну травму, культурне вигнання, любов, самотність, пам'ять – не через декларацію, а через тонкий внутрішній резонанс.

Камерно-вокальна музика стає для нього своєрідною творчою лабораторією, де перевіряється можливість поєднання китайської інтонаційної традиції з сучасною західною композиційною технікою. Саме тут формується його унікальна здатність мислити одночасно в кількох культурних системах, не зводячи жодну з них до декоративної стилізації. Він не просто використовує китайські мелодичні моделі в західному контексті – він намагається зберегти саму логіку китайського музичного часу, особливу природу вокальної декламації, внутрішню пластику поетичного слова. Завдяки цьому камерно-вокальні твори стають не місцем компромісу між культурами, а простором їхнього органічного співіснування.

Саме через камерно-вокальний жанр особливо чітко проступає центральна тема всієї творчості Шенга – тема пам'яті. Його музика постійно повертається до питання про те, як культура зберігає себе після історичних катастроф, як голос може пережити руйнування традиції, як особисте переживання стає частиною колективної історії. У цьому сенсі камерна вокальна форма виявляється найбільш природною: вона дозволяє зосередити увагу не на події, а на її внутрішньому відлунні, не на зовнішньому сюжеті, а на тому, як історія осідає в людській інтонації.

У підсумку звернення Брайта Шенга до камерно-вокального жанру постає не як окремий епізод його творчості, а як одна з найглибших форм осмислення пам'яті, традиції та людського голосу в сучасній музиці. Саме в таких творах, як «Three Chinese Love Songs» та «Two Poems from Sung Dynasty», найвиразніше проявляється його здатність перетворювати інтонацію на простір культурного самопізнання. Вокальна музика для Шенга не є лише сферою ліричного висловлювання; вона стає місцем, де особисте переживання входить у діалог із багатовіковою історією, а окрема людська емоція набуває ширшого культурного й навіть цивілізаційного значення.

Особливо важливо, що в обох випадках композитор не ставиться до традиції як до застиглої спадщини. Для нього минуле не є завершеним і недоторканим об'єктом, який можна лише відтворювати або цитувати. Навпаки, минуле в його музиці потребує нового слухання. Воно оживає тільки тоді, коли проходить через сучасну свідомість, через досвід самого композитора, через індивідуальний голос виконавця. Саме тому Шенг не реконструює втрачені мелодії, не імітує старовинний стиль і не створює декоративної «китайськості». Його музика звернена не до зовнішніх ознак традиції, а до її внутрішнього дихання – до того, як культура пам'ятає, мовчить, говорить і співає.

У цьому сенсі камерно-вокальна творчість Шенга виявляє особливу етичну глибину. Вона нагадує, що справжня пам'ять не є простим збереженням фактів чи форм; вона завжди передбачає внутрішнє переживання, відповідальність і здатність почути в чужому голосі власний історичний досвід. Коли композитор звертається до поезії Лу Ю чи Лі Цінчжао, він не лише озвучує давні тексти, а вступає з ними в інтимний діалог. Через історію розлуки, смерті, вигнання, втрати батьківщини він торкається тем, що залишаються болісно актуальними для людини будь-якої епохи. Саме тому ці твори не сприймаються як музична архаїзація; вони звучать як сучасне розмірковування про крихкість людського існування, про неможливість повернення, про те, як особиста скорбота поступово перетворюється на голос історії.

Водночас камерно-вокальні цикли Шенга розкривають і його особливе розуміння голосу. Голос у нього майже ніколи не є лише носієм красивої мелодії або засобом вокальної виразності. Він стає межею між словом і мовчанням, між індивідуальним і колективним, між теперішнім і минулим. У «Two Poems from Sung Dynasty» вокальна лінія ніби виникає з самої поетичної мови: вона не нав'язує текстові зовнішню музичну форму, а дозволяє йому розкрити власну приховану мелодію. Такий підхід особливо органічний для китайської поетичної традиції, де слово, тон, ритм і спів історично перебували в тісному взаємозв'язку. У Шенга ця давня єдність не відновлюється буквально, а переживається заново в умовах сучасної камерної музики.

Не менш суттєвою є роль інструментального начала. Камерний ансамбль або оркестр у цих творах не є акомпанементом у звичному значенні. Інструменти створюють простір пам'яті, у якому голос отримує глибину й перспективу. Якщо голос промовляє людське переживання безпосередньо, то інструментальна тканина зберігає його відлуння, розширює його межі, переводить індивідуальну емоцію в ширший історичний контекст. Саме завдяки цьому камерно-вокальна мініатюра у Шенга набуває ознак камерної драми – не зовнішньої, сюжетної, а внутрішньої, зосередженої на напрузі між сказаним і невисловленим.

У ширшій перспективі ці твори дозволяють побачити одну з головних особливостей художнього мислення Шенга: він не розділяє ліричне, історичне й культурне. Для нього любовна пісня може містити пам'ять народу, а давній поетичний текст – відлуння особистої біографічної травми. Саме тому його музика не зводиться до формули «Схід і Захід», хоча міжкультурний синтез справді є важливою складовою його стилю. Набагато глибше тут інше: Шенг створює музичний простір, у якому різні культурні пласти не накладаються один на одного механічно, а взаємно освітлюють один одного. Китайська традиція у нього не протиставлена західній композиційній техніці, а західна камерна форма не поглинає китайський матеріал. Вони співіснують як дві пам'яті, два способи слухання світу, два шляхи до висловлення людського досвіду.

У цьому полягає особлива сила камерно-вокальної музики Шенга. Вона не прагне монументальності, але саме завдяки своїй зосередженості досягає великої смислової глибини. У невеликому масштабі вокального циклу композитор відкриває простір, де можна почути не лише індивідуальний голос, а й цілу історію культури. Його музика переконує в тому, що пам'ять живе не в архівах і не в стилістичних формулах, а в інтонації, у диханні, у паузі, у здатності сучасної людини знову пережити досвід минулого як власний. Тому камерно-вокальні твори Брайта Шенга постають як одна з найтонших і найглибших форм його художнього світогляду – як музика, у якій голос стає не тільки звуком, а способом збереження історії.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Осадча С. В. Поетика драми в автономному просторі музичної форми: до проблеми музичної драматургії як принципу організації художнього процесу. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2025. Вип. 45. С. 182–196.
2. Chang P. Bright Sheng's Music: An Expression of Cross-cultural Experience. *Contemporary Music Review*. 2007. Vol. 26, No. 5–6. P. 605–622.
3. Rao N. Y. An Analysis of Five Vocal Works of Bright Sheng. PhD Dissertation. The University of Texas at Austin. Austin, 1995. 312 p.
4. Shen H. Bright Sheng's Hot Pepper for Violin and Marimba: A Performer's Guide to Interpretation. DMA Dissertation. The Ohio State University. Columbus, 2016. 58 p.

REFERENCES

1. Osadcha, S. V. (2025) Poetics of Drama in the Autonomous Space of Musical Form: On the Problem of Musical Dramaturgy as a Principle of Organizing the Artistic Process. *Muzychne mystetstvo i kultura*. Odesa. Issue 45. P. 182–196. [in Ukrainian].
2. Chang, P. (2007) Bright Sheng's Music: An Expression of Cross-cultural Experience. *Contemporary Music Review*. Vol. 26, No. 5–6. P. 605–622. [in English].
3. Rao, N. Y. (1995) An Analysis of Five Vocal Works of Bright Sheng. PhD Dissertation. The University of Texas at Austin. Austin. 312 p. [in English].
4. Shen, H. (2016) Bright Sheng's Hot Pepper for Violin and Marimba: A Performer's Guide to Interpretation. DMA Dissertation. The Ohio State University. Columbus. 58 p. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 18.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.05.2026