

УДК 78.071.1(510):78.082.4:780.614.332

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-48-11>**Юань Шуцінь**

ORCID: 0009-0002-6845-4626

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[yuan.mail2356@qq.com](mailto:yuan.mail2356@qq.com)

## СКРИПКОВА МУЗИКА ГО ВЕНЬЦЗИНА ЯК МОДЕЛЬ СУЧАСНОГО КИТАЙСЬКОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСЛЕННЯ: МІКРОІНТОНАЦІЯ, СОНОРИСТИКА І НОВА ВІРТУОЗНІСТЬ

**Мета дослідження** полягає у виявленні специфіки скрипкового письма Го Веньцзіна як цілісної художньої системи, в якій поєднуються принципи китайської театральньо-вокальної інтонаційності, сонористична організація звуку, процесуальна форма та новий тип виконавської драматургії. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні музично-історичного, жанрово-стильового, інтонаційного, темброво-сонористичного та виконавсько-аналітичного підходів. **Наукова новизна** полягає у трактуванні скрипкової творчості Го Веньцзіна не як прикладу зовнішнього поєднання східної та західної традицій, а як самостійної композиторської системи, у якій національна ідентичність реалізується через структуру звуку, форму, тембр і жест. У роботі акцентується значення скрипки як драматургічного суб'єкта, а також обґрунтовується роль тиші, тембрової поліфонії та мікроінтонаційності як ключових чинників формотворення.

**Висновки.** Скрипкова творчість Го Веньцзіна є вагомим явищем сучасної академічної музики, оскільки в ній скрипка постає не лише як традиційний сольний інструмент, а як складний носій драматургічного, психологічного й культурного змісту. Аналіз його скрипкового письма дає підстави стверджувати, що композитор переосмислює європейську інструментальну традицію крізь призму китайського театральньо-вокального мислення, передусім сичуаньської опери. Це виявляється у декламаційній природі мелодики, гнучкій інтонації «між звуками», контрастній драматургії, значенні паузи та особливій ролі виконавського жесту. Однією з провідних рис стилю Го Веньцзіна є відмова від класичної тематичної логіки на користь процесуального розвитку. Музична форма в його скрипкових творах вибудовується як послідовність енергетичних станів: імпульсу, наростання, звукової кризи, тиші й нового тембрового перетворення.



**Ключові слова:** сучасна китайська музика, скрипкова творчість, скрипка соло, скрипковий концерт, сичуаньська опера, тембр, сонористика, інструментальний театр, інструментальне мислення, мікроінтонація, виконавський жест, нова віртуозність.

*Yuan Shuqin, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Guo Wenjing's violin music as a model of contemporary Chinese instrumental thinking: microintonation, sonorism, and new virtuosity**

*The purpose of the study is to identify the specific features of Guo Wenjing's violin writing as an integral artistic system in which the principles of Chinese theatrical-vocal intonationality, the sonoristic organization of sound, processual form, and a new type of performance dramaturgy are combined. The research methodology is based on the integration of music-historical, genre-stylistic, intonational, timbral-sonoristic, and performance-analytical approaches. The scientific novelty lies in the interpretation of Guo Wenjing's violin творчество not as an example of an external synthesis of Eastern and Western traditions, but as an independent compositional system in which national identity is realized through the structure of sound, form, timbre, and gesture. The study emphasizes the significance of the violin as a dramaturgical subject and substantiates the role of silence, timbral polyphony, and microintonation as key factors of form-building.*

**Conclusions.** *Guo Wenjing's violin oeuvre is a significant phenomenon of contemporary academic music, since the violin appears in it not only as a traditional solo instrument, but also as a complex carrier of dramaturgical, psychological, and cultural meaning. The analysis of his violin writing allows us to assert that the composer reinterprets the European instrumental tradition through the prism of Chinese theatrical-vocal thinking, primarily the tradition of Sichuan opera. This is manifested in the declamatory nature of melodic writing, the flexible intonation "between pitches," contrasting dramaturgy, the structural importance of pauses, and the special role of performative gesture. One of the leading features of Guo Wenjing's style is the rejection of classical thematic logic in favor of processual development. Musical form in his violin works is constructed as a sequence of energetic states: impulse, intensification, sonic crisis, silence, and new timbral transformation.*

**Key words:** *contemporary Chinese music, violin творчество, solo violin, violin concerto, Sichuan opera, timbre, sonorism, instrumental theatre, instrumental thinking, microintonation, performative gesture, new virtuosity.*

**Актуальність** звернення до скрипкової творчості Го Веньціна зумовлена потребою глибшого осмислення сучасної китайської академічної музики як самостійного явища світового музичного процесу, а не лише як форми міжкультурного синтезу. Його скрипкові твори репрезентують новий тип компо-

зиторського мислення, у якому національна традиція не подається через пряме цитування фольклору, а виявляється на рівні інтонаційної логіки, тембрової драматургії, організації часу та виконавського жесту. Особливо важливим є те, що скрипка у Го Веньцзіна переосмислюється як інструмент психологічного театру, здатний поєднувати вокально-декламаційні риси китайської опери, сонористичні засоби європейського модернізму та нову концепцію виконавської віртуозності. У сучасному музикознавстві ця проблематика залишається недостатньо розробленою, особливо в аспекті аналізу скрипкового письма, тембрової поліфонії та ролі тиші як формотворчого чинника. Тому дослідження скрипкової творчості Го Веньцзіна є актуальним для розуміння процесів оновлення інструментального мислення, трансформації жанру концерту й сольної п'єси, а також для ширшого вивчення взаємодії національної традиції та сучасної композиторської техніки.

**Мета дослідження** полягає у виявленні специфіки скрипкового письма Го Веньцзіна як цілісної художньої системи, в якій поєднуються принципи китайської театральної вокальної інтонаційності, сонористична організація звука, процесуальна форма та новий тип виконавської драматургії. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні музично-історичного, жанрово-стильового, інтонаційного, темброво-сонористичного та виконавсько-аналітичного підходів. Наукова новизна полягає у трактуванні скрипкової творчості Го Веньцзіна не як прикладу зовнішнього поєднання східної та західної традицій, а як самостійної композиторської системи, у якій національна ідентичність реалізується через структуру звука, форму, тембр і жест. У роботі акцентується значення скрипки як драматургічного суб'єкта, а також обґрунтовується роль тиші, тембрової поліфонії та мікроінтонаційності як ключових чинників формотворення.

**Виклад основного матеріалу.** Творчість Го Веньцзіна (Guo Wenjing, нар. 1956) посідає виняткове місце в історії сучасної китайської академічної музики кінця XX – початку XXI століття. Композитор належить до так званого «покоління після Культурної революції» – митців, чий професійний розвиток відбувався

в умовах радикального переосмислення культурної політики Китаю, відкриття до західноєвропейських композиторських технік та одночасного пошуку нової національної ідентичності в мистецтві. Поряд із такими авторами, як Тан Дун, Цюй Сяосун, Чень Ціган та Боайт Шенг, Го Веньцзін сформував нову модель китайської композиторської школи, в якій традиційні інтонаційні архетипи не цитуються буквально, а трансформуються в структурні принципи сучасного музичного мислення [4].

Особливе місце у його спадщині займає скрипкова творчість, яка є одним із найглибших проявів його індивідуального стилю. Саме скрипка у Го Веньцзіна перетворюється з інструмента кантиленної експресії на носія складної драматургічної дії, інструмент психологічного театру, акустичного ритуалу та культурної пам'яті. У його скрипкових творах відбувається синтез вокальної інтонаційності китайської опери, сонористичних принципів європейського авангарду, театральності виконавського жесту та філософії часу, властивої східному художньому мисленню. Особливість скрипкового письма композитора полягає у тому, що воно не спирається на традиційну західну модель тематичного розвитку. У Го Веньцзіна музична форма рідко вибудовується через тематичну експозицію, розробку та репризу; натомість вона формується як процес енергетичного накопичення, трансформації звукового стану та драматургії внутрішнього психологічного напруження. Така модель наближає його мислення до концепції «процесуальної форми», характерної для музики другої половини XX століття, однак на відміну від європейського спектралізму чи постсеріалізму, у Го Веньцзіна цей процес завжди пов'язаний із національною інтонаційною природою звука [7].

Одним із фундаментальних джерел його стилю є музична культура провінції Сичуань, зокрема традиція сичуаньської опери (Shuanju), яка суттєво вплинула на інтонаційну організацію його скрипкових творів. Важливо підкреслити, що йдеться не про пряме фольклорне цитування, а про перенесення принципів драматургії, вокальної декламації та звукової пластики у сферу інструментального письма. Сичуаньська опера характеризується надзвичайною експресивністю вокальної лінії, гнуч-

кою мікроінтонаційною природою, раптовими контрастами між статикою і вибуховою динамікою, а також глибокою залежністю музики від жесту й сценічної дії. Усе це безпосередньо трансформується у скрипкову мову композитора [6].

Скрипкова мелодика Го Веньцзіна принципово відрізняється від європейської кантиленної традиції. Вона рідко постає як завершена тематична структура; натомість її природа ближча до вокально-мовленнєвого жесту. Інтонія часто виникає як емоційний імпульс: короткий вигук, раптовий злам, затримка дихання, нервові повторення, ламане глісандо. Таке письмо тяжіє до декламаційного типу мелосу, де важливішим за висотну визначеність є саме психологічний характер інтонації. Скрипка тут «говорить», а не «співає» у традиційному романтичному сенсі.

Особливу роль у формуванні художньої мови відіграє тембр. Для Го Веньцзіна тембр не є засобом оркестрового забарвлення або допоміжною характеристикою фактури – він стає самостійною формотворчою категорією. Використання *sul ponticello*, *sul tasto*, *col legno*, *scratch tones*, різних типів флажолетів, Bartók *pizzicato*, надмірного тиску смичка, чвертьтонових інтонацій та глісандуючих переходів формує особливу «темброву поліфонію», де розвиток здійснюється не через зміну мотиву, а через трансформацію звукової матерії. Подібний підхід зближує його з естетикою Д. Лігеті та К. Пендерезького, проте у Го Веньцзіна темброва експресія завжди пов'язана з театральною семантикою жесту. У сольних творах для скрипки ця драматургія досягає особливої концентрації. Скрипка соло у нього – це простір внутрішнього монологу, де відсутній зовнішній концертний конфлікт, але максимально загострюється психологічне напруження. Форма таких композицій часто розгортається хвилеподібно: початковий імпульс, поступове ущільнення фактури, досягнення звукової кризи, раптовий розрив і зона тиші, після якої виникає новий стан – не реприза, а якісно інша форма існування музичного матеріалу. Подібна драматургія близька до східного уявлення про циклічний, а не телеологічний час. Пауза у цій системі набуває структурного значення, адже тиша у Го Веньцзіна – не відсутність звучання, а форма продовження звукового досвіду. Вона

функціонує як психологічний резонанс попереднього матеріалу, як простір післязвучання, у якому слухач переживає вже не сам звук, а його пам'ять. Це надзвичайно важлива риса, що пов'язує його естетику з даоською ідеєю «порожнечі як форми» та водночас із концепціями сучасної європейської музики, зокрема творчістю Тору Такеміцу (Tōru Takemitsu).

Скрипковий концерт у творчості композитора також зазнає суттєвого переосмислення. На відміну від європейської романтичної традиції, де концерт часто ґрунтується на протиставленні соліста й оркестру як рівноправних сил, у Го Веньцзіна виникає інша модель: скрипка виступає як носій індивідуального голосу, тоді як оркестр функціонує як середовище, історична пам'ять, колективна стихія або навіть акустичний тиск. Соліст не змагається з оркестром, а існує всередині складного звукового поля, інколи на межі зникнення. Оркестрове письмо в таких творах характеризується високим рівнем сонористичної організації. Кластери, мікрополіфонічні маси, статичні темброві площини, складні ударні комплекси, низькочастотні резонансні шари створюють акустичний простір, у якому скрипка набуває майже антропологічного значення – як голос людини всередині надособистісного простору. Цей принцип особливо важливий для розуміння драматургії композитора: конфлікт відбувається не між темами, а між способом існування звука.

Національна специфіка скрипкового стилю Го Веньцзіна проявляється також у роботі з пентатонічністю, однак не у формі прямої модальної стилізації. Пентатоніка у нього часто розщеплюється мікроінтонаційно, піддається хроматичному тиску, втрачає стабільність тонального центру. Це створює ефект «пам'яті про лад», коли слухач відчуває національний інтонаційний ґрунт навіть за відсутності прямої цитати. Подібна стратегія значно глибша за декоративний орієнталізм і свідчить про структурну інтеграцію традиції в сучасне письмо [3]. Особливої уваги потребує виконавський аспект, адже скрипкові твори Го Веньцзіна вимагають нового типу віртуозності, який не зводиться до швидкості пасажів чи технічної блискучості. Йдеться про віртуозність контролю звукової якості: точність мікроін-

тонації, пластика переходів між тембровими зонами, здатність утримувати напруження на межі звуку і шуму, фізична витривалість у тривалих *son filé*, драматична переконливість сценічного жесту. Виконавець повинен мислити не лише як інструменталіст, а як актор інструментального театру. Саме тому скрипкове мистецтво Го Веньцзіна має надзвичайно важливе значення для сучасного музикознавства. Воно демонструє нову модель національного композиторського мислення, де культурна ідентичність не протиставляється модернізму, а формується всередині нього. Його музика не є «китайською версією західного авангарду»; навпаки, вона створює самостійний художній простір, у якому сучасна техніка стає інструментом осмислення локальної культурної пам'яті.

Таким чином, скрипкова творчість Го Веньцзіна є одним із найважливіших явищ сучасної китайської музики. Вона розширює уявлення про можливості скрипки як інструмента драматургії, внутрішнього психологічного монологу та культурного синтезу. У його творах поєднуються традиції китайської опери, сонористичне мислення європейського модернізму, театральність виконавського жесту та нова філософія музичного часу [5]. Саме завдяки цьому його скрипкова музика стає не лише частиною концертного репертуару, а й важливим свідченням того, як сучасне мистецтво може зберігати національну самобутність, залишаючись універсальною мовою світової культури. Народження Го Веньцзіна (Guo Wenjing, 郭文景, нар. 1956) у Чунціні, який історично належав до культурного простору провінції Сичуань, стало одним із визначальних чинників формування його музичного мислення. Саме регіональна музична традиція Південно-Західного Китаю – передусім сичуаньська опера (Chuanju), народна вокальна культура, локальні інструментальні практики та особлива система театральної звукової експресії – сформували той інтонаційний фундамент, який згодом став основою його авторського стилю. На відміну від багатьох композиторів покоління «нової хвилі», які будували свою естетику переважно через рецепцію західного авангарду, Го Веньцзін виходив насамперед із внутрішнього досвіду традиційного

китайського звукового середовища, де музика сприймається не як абстрактна структура, а як форма драматичної дії, тілесного жесту й емоційного переживання [3].

Період Культурної революції (1966–1976) став для майбутнього композитора надзвичайно суперечливим, але водночас визначальним етапом становлення. Як і більшість представників його покоління, він був позбавлений можливості отримати системну академічну музичну освіту в ранньому віці. Руйнування консерваторської системи, ідеологічний контроль над мистецтвом та ізоляція від світового музичного процесу призвели до того, що професійне формування композиторів відбувалося поза академічними інституціями. Проте саме ця ситуація сприяла глибшому зануренню у фольклорне середовище, живу народну традицію та локальні виконавські практики. Для Го Веньцзіна цей досвід виявився надзвичайно важливим. На відміну від композиторів, чия освіта була цілком побудована на європейських моделях, його музичне мислення спочатку формувалося через безпосереднє слухове сприйняття традиційного середовища: народного співу, театральних інтонацій, ритуальної музики, локальних ансамблевих практик. Це означало, що для нього музична форма первинно сприймалася не як нотний текст, а як жива акустична подія. Саме тому у його скрипковій творчості настільки важливими стають поняття жесту, дихання, акустичної напруги та фізичної присутності виконавця.

У 1980-ті роки китайська музична культура переживала безпрецедентний процес відкриття до західної музики ХХ століття. Композитори вперше отримали системний доступ до творчості Бели Бартока, Дьордя Лігеті, Кшиштофа Пендерецького, Вітольда Лютославського, Арнольда Шенберга, Олів'є Мессіана та інших представників музичного модернізму. Це стало справжнім естетичним шоком для покоління молодих китайських авторів. Нові принципи організації форми, сонористика, алеаторика, мікрополіфонія, атематизм, темброве мислення та нове ставлення до часу відкривали принципово інші можливості композиторської мови. Однак Го Веньцзін не обрав шлях прямого наслідування європейському авангарду. Якщо для частини

композиторів західній модернізм став моделлю стилістичного запозичення, то для нього він був радше аналітичним інструментом для глибшого осмислення власної традиції. Особливо важливою виявилася не зовнішня техніка, а сам принцип мислення: звільнення музики від обов'язкової тематичної логіки, розуміння тембру як структурної категорії, автономізація звукової маси та драматургія процесу замість драматургії тем.

У цьому сенсі показовим є вплив Бартока, який також працював не з цитатою фольклору, а з трансформацією його структурних принципів у професійне письмо. Подібно до Бартока, Го Веньцзін не «використовує» народну музику, а мислить через неї. Його пентатоніка не є декоративною ознакою «китайськості», а стає глибинною логікою інтонаційного розгортання. Так само, як у Бартока народний мелос трансформується в нову гармонічну систему, у Го Веньцзіна китайська інтонаційна модель переходить у сферу сучасної сонористичної драматургії [4].

Особливо це помітно у скрипковій музиці, де інструментальна лінія часто організована не за принципом тематичної побудови, а як послідовність емоційних жестів. Скрипкова фраза може розпочинатися з майже беззвучного *flautando*, переходити в різкий *scratch tone*, руйнуватися через нервові *glissando*, а потім зникати у тиші. Така драматургія ближча до театрального монологу, ніж до традиційної концертної мелодики. Тут можна говорити про своєрідну «психологічну поліфонію», де різні стани існують не одночасно в голосах, а послідовно в самому тембровому житті одного звука. Саме тому скрипкова музика Го Веньцзіна не може бути визначена як «екзотичний синтез Сходу і Заходу». Подібне формулювання спрощує складну природу його стилю, зводячи її до поверхневого поєднання різних культурних елементів. Насправді його творчість є самостійною художньою системою, у якій національна ідентичність проявляється не через цитату чи стилізацію, а через сам спосіб музичного мислення – через організацію часу, природу звука, драматургію тиші, роль виконавського жесту та специфіку інтонаційної пам'яті. У цьому полягає одна з найважливіших рис сучасної китайської композиторської школи: перехід від «представлення національного»

до «мислення національним». Го Веньцзін є одним із найскравіших представників саме такого підходу. Його скрипкова творчість демонструє, що сучасна музика може бути одночасно радикально новою за технікою та глибоко вкоріненою у локальній культурній традиції. Саме завдяки цьому його музика посідає особливе місце не лише в китайському, а й у світовому музичному контексті [1].

Однією з найважливіших ознак сучасного композиторського письма є вокальна природа скрипкової лінії. Мелодика композитора тісно пов'язана з інтонаційною системою китайського вокального мистецтва, передусім із традицією сичуаньської опери та декламаційною природою китайського сценічного співу. На відміну від західної тематичної логіки, де мелодія часто формується як завершена синтаксична структура з чіткою архітектонікою, у Го Веньцзіна фраза розгортається як мовленнєвий жест – нестабільний, імпульсивний, емоційно напружений. Тут особливого значення набувають затримки дихання, раптові інтонаційні злами, глісандуючі переходи, нерівномірна артикуляція, ніби музика не співається, а вимовляється.

Саме тому скрипкова фраза часто не має завершеного «співочого» контуру. Вона може починатися з майже беззвучного інтонаційного пошуку, поступово нарощувати напруження, раптово перериватися паузою або різким звуковим вибухом, після чого знову повертатися до стану внутрішньої зосередженості. Така модель інтонаційного мислення ближча до драматичної мови, ніж до традиційної мелодії. Мелодія перестає бути темою в сонатному сенсі й перетворюється на процес психологічного висловлювання. У цьому можна побачити глибокий зв'язок із принципами китайського театру, де інтонація завжди несе не лише музичну, а й семантичну, тілесну та емоційну функцію [3]. Особливе місце в цій системі посідає тембр, який у Го Веньцзіна набуває не допоміжного, а формотворчого значення. Якщо в класичній європейській традиції тембр часто розглядається як характеристика забарвлення вже сформованого тематичного матеріалу, то у його скрипковій музиці саме темброва трансформація стає головним засобом розвитку. Зміна звучання – від про-

зорого *sul tasto* до різкого, майже агресивного *sul ponticello*, від ефемерних флажолетів до шорстких *scratch tones*, від крихкого *flautando* до важкого *col legno* – створює не просто колористичну різноманітність, а повноцінну драматургічну логіку.

Особливо показовим є використання так званих «прикордонних» тембрів – звуків, що знаходяться між чистим тоном і шумом. Подібні прийоми – надмірний тиск смичка, нестійке ведення звука, *quarter tones*, ковзні мікроінтонаційні переходи – створюють відчуття нестабільності самої звукової матерії. Скрипка перестає бути інструментом чистої інтонаційної визначеності й починає функціонувати як акустичне тіло, здатне передавати напругу, тривогу, внутрішній конфлікт. У цьому сенсі композитор наближається до сонористичної естетики К. Пендерецького та Д. Лігеті, однак його темброве мислення має іншу семантичну природу: воно не абстрактно акустичне, а театральнo-психологічне [2].

Тембр у Го Веньцзіна не лише організовує форму, а й замінює традиційний тематичний розвиток. Замість того щоб варіювати мотив, композитор змінює спосіб існування звука. Один і той самий інтонаційний імпульс може проходити через різні акустичні стани, ніби проживаючи власну драму. Таким чином виникає особливий тип «тембрової поліфонії», де розвиток відбувається не між різними голосами, а всередині самої звукової субстанції. Це створює відчуття музичної пластики, в якій звук не рухається вперед лінійно, а трансформується зсередини.

Не менш важливим є жестовий принцип композиції. Багато епізодів у скрипкових творах Го Веньцзіна організовані не як традиційні метроритмічні структури, а як послідовність виконавських жестів. Музика виникає буквально з фізичного руху: різкий удар смичком, раптовий злам траєкторії, агресивне *martelé*, нервово *tremolo*, стрімке *glissando*, обрив фрази. Ці жести мають не лише технічну, а й драматичну функцію – вони формують характер музичного висловлювання. У такому письмі важливим стає не тільки те, що звучить, а й те, як саме це народжується у просторі сцени. Виконавець не просто відтворює нотний текст, а демонструє фізичний процес виникнення звука. Слухач сприймає не лише акустичний результат, а й тілесне зусилля, спрямо-

ване на його створення. Саме тому музика набуває рис інструментального театру: виконавський жест стає частиною композиції, а сценічна присутність музиканта – складовою художнього змісту.

Цей принцип особливо важливий у сольних творах, де скрипаль фактично залишається наодинці з драматургією твору. Відсутність оркестрового середовища посилює значення кожного жесту, кожної паузи, кожної зміни тембрової зони. Скрипка тут перетворюється на простір внутрішнього монологу, а виконавець – на носія драматичної дії. Мовчання між фразами набуває не меншої ваги, ніж сам звук: пауза стає продовженням інтонації, зоною психологічного резонансу, формою післязвучання. У цьому аспекті творчість Го Веньцзіна демонструє глибокий зв'язок із естетикою східного розуміння часу, де музична форма сприймається не як спрямований рух до кульмінації, а як процес внутрішньої трансформації стану. Скрипковий жест тут не підпорядкований телеологічній логіці, а існує як самодостатня подія. Це наближає його до японської концепції *ma* – значущої паузи, простору між подіями, де тиша стає частиною форми.

Таким чином, скрипка у творчості Го Веньцзіна виступає не як інструмент мелодії, а як складний драматургічний організм, що поєднує вокальність, темброву пластичність, театральний жест і психологічну експресію. Вона функціонує як сценічний персонаж, а не як абстрактний носій музичного матеріалу. Саме через це його скрипкові твори вимагають від виконавця принципово іншого типу віртуозності – не лише технічної, а насамперед художньої, психологічної та сценічної. У цій музиці недостатньо «зіграти правильно»; необхідно прожити кожен звук як драматичну подію. Саме така концепція скрипки як інструмента драматургії робить творчість Го Веньцзіна однією з найоригінальніших сторінок сучасної китайської музики. Його скрипкове письмо демонструє, як інструментальна музика може зберігати театральну природу, не втрачаючи автономності, і як сучасна композиторська техніка може служити не самоцілі, а глибокому художньому висловлюванню.

Скрипкова творчість Го Веньцзіна охоплює широкий спектр жанрових моделей, у яких скрипка виступає не лише як інстру-

мент сольного висловлювання, а як центральний носій драматургічної ідеї. До його скрипкової спадщини належать твори для скрипки соло, камерно-ансамблеві композиції за участю скрипки, концерти для скрипки з оркестром, партії скрипки у сценічних і музично-театральних творах, а також експериментальні форми, що поєднують інструментальне письмо з елементами театру, сценічного жесту та ритуальної дії. Проте саме твори для сольної скрипки дозволяють найповніше простежити особливості його композиторського мислення, оскільки в них інструмент звільняється від оркестрового чи ансамблевого контексту й постає як самодостатній драматургічний простір.

Скрипка соло у Го Венцзіна – це не поле демонстрації традиційної концертної віртуозності романтичного типу, не продовження лінії Паганіні чи Ізаї, де головною є технічна блискучість і сольна експансія, а простір внутрішнього психологічного монологу, зосередженого, напруженого, майже ритуального за своєю природою. Тут відсутня класична опозиція між виконавцем і слухачем як між демонстратором і спостерігачем; навпаки, виникає атмосфера інтимного драматичного переживання, де кожен звук набуває екзистенційної ваги. Скрипка функціонує як голос внутрішньої свідомості, як інструмент саморефлексії, а іноді – як акустичне втілення самотності. У таких творах форма організовується не за законами сонатного розвитку чи тематичної репризності, а за принципом хвильової драматургії, де музичний процес розгортається як поступове накопичення енергії. Спочатку виникає інтонаційний імпульс – часто крихкий, майже нестійкий, інколи у вигляді одного звука, тембрового сигналу або жесту. Далі цей імпульс поступово розростається, ущільнюється фактура, зростає внутрішнє напруження, з'являються темброві конфлікти, регістрові крайнощі, агресивна артикуляція. Кульмінацією стає своєрідна «звукова криза», коли музична тканина досягає межі своєї акустичної витривалості: звук переходить у шум, інтонація – у крик, тембр – у фізичне зусилля. Після цього часто настає раптовий розрив, зона тиші, яка не є завершенням, а навпаки – переходом до нового енергетичного стану. Це не реприза в європейському сенсі, а нова

форма існування того самого матеріалу, вже трансформованого внутрішнім досвідом.

Подібний тип формотворення набагато ближчий до східної філософії часу, ніж до західної телеологічної моделі. У європейській традиції форма часто спрямована до логічного завершення, кульмінаційного результату, тоді як у Го Веньцзіна важливішим є сам процес перебування у звуковому стані. Час не рухається вперед лінійно, а розгортається як послідовність психологічних трансформацій. У цьому відчувається спорідненість із даоським принципом циклічності та ідеєю музики як форми внутрішнього переживання, а не лише структурної організації. Навіть у сольній фактурі композитор досягає враження багатшаровості, створюючи своєрідну поліфонію тембрів. Йдеться не про поліфонію у бахівському чи класичному розумінні, де незалежні голоси розвиваються контрапунктично, а про співіснування різних акустичних рівнів усередині одного інструмента. Подвійні ноти, поєднання відкритих струн із флажолетами, нестійкі мікроінтонаційні розщеплення, ковзні інтервали, перехідні тембри між чистим тоном і шумом створюють відчуття внутрішньої багатоголосності. Тут важлива не лише висотна організація, а сама акустична природа звука, його щільність, зернистість, спротив матеріалу. Особливо показовим є поєднання стабільного й нестабільного звукового шару. Наприклад, відкриті струни можуть функціонувати як своєрідна акустична «земля», статичний фундамент, тоді як над ними флажолетна або мікроінтонаційно деформована лінія створює ефект нестабільного психологічного простору. Така темброва поліфонія дозволяє композитору будувати драматургію без традиційного тематичного розвитку: зміна тембру фактично замінює зміну теми.

Надзвичайно важливою категорією у скрипкових творах Го Веньцзіна є тиша. Пауза у нього не виконує лише синтаксичної функції поділу фраз або відпочинку між кульмінаціями. Вона стає активним структурним елементом форми, психологічним продовженням звучання. Тиша тут сприймається як післязвучання, як простір пам'яті звука, як зона внутрішнього резонансу. Слухач продовжує «чути» музику навіть після її фізичного зник-

нення. Це наближає естетику композитора до східного принципу «порожнечі як форми», де відсутність є не запереченням, а умовою існування змісту. У концертних творах для скрипки з оркестром Го Веньцзін також радикально переосмислює сам жанр концерту. Якщо в європейській традиції, особливо від класики до романтизму, концерт часто будується як драматургія змагання між солістом і оркестром, як конфлікт індивідуального й колективного начала, то у його музиці виникає значно складніша модель. Скрипка виступає не як герой-переможець, а як носій особистого голосу, що існує всередині великого, часто ворожого або байдужого акустичного середовища. Оркестр тут – не партнер і не суперник, а простір пам'яті, історичний фон, стихія, інколи – майже безособова сила.

Соліст не прагне підкорити оркестрову масу; навпаки, він змушений існувати всередині неї, боротися за право бути почутим. Це створює надзвичайно напружену драматургію, де скрипка сприймається як людський голос у середовищі надособистісного звукового тиску. Особливо сильний ефект виникає тоді, коли сольна партія навмисно розміщується в акустично «невигідному» регістрі – не над оркестром, а всередині нього, ніби на межі зникнення. Така драматургія має глибоко екзистенційний характер. Оркестровка у цих творах здебільшого має сонористичну природу. Композитор активно використовує щільні кластери, мікрополіфонічні маси, ударні темброві пласти, статичні резонансні поля, тривалі низькочастотні педалі, складні шумові фактури, ритуальні ритмічні формули. Оркестр функціонує не стільки як гармонічна чи тематична система, скільки як акустичне середовище, що формує простір існування соліста. На цьому тлі скрипка звучить особливо вразливо – як голос людини, що намагається зберегти індивідуальність у тиску великої колективної сили.

Попри сучасність композиторської мови, Го Веньцзін послідовно уникає прямого фольклорного цитування. Його національна ідентичність не базується на стилізації народної пісні чи буквальному використанні традиційного тематизму. Натомість він зберігає глибинні інтонаційні архетипи: пентатонічні моделі, нестабільну інтонацію «між звуками», орнаментальну пластику

мелосу, декламаційність фразування, асиметричну ритміку та особливу внутрішню свободу метричного часу. Завдяки цьому слухач відчуває національну приналежність музики навіть за відсутності очевидних цитат. Особливу роль у цьому відіграє вплив сичуаньської опери, яка стала одним із найважливіших джерел його скрипкового письма. Передусім це проявляється у мовленнєвій природі інтонації. Музична фраза у нього будується так, ніби вона вимовляє текст, навіть якщо реального слова немає. Скрипка не просто проводить мелодію – вона декламує, сперечається, затримує дихання, вигукує, замовкає. Така інтонаційна поведінка прямо пов'язана з традицією китайського музичного театру, де звук завжди є формою психологічної дії.

Не менш важливою є контрастна драматургія, успадкована від оперної сцени. У музиці Го Веньцзіна надзвичайно часто зустрічаються різкі переходи між полярними станами: тиша і вибух, медитація і агресія, самотність і ритуальна колективність, майже беззвучне внутрішнє слухання і жорстка звукова атака. Ці переходи не є просто формальними контрастами; вони мають театральну природу й сприймаються як зміна психологічного стану персонажа. Звідси випливає й особливе розуміння виконавства. Скрипаль у музиці Го Веньцзіна не може залишатися лише інструменталістом у традиційному сенсі. Він стає драматичним персонажем, носієм сценічної присутності, виконавцем інструментального театру. Потрібно не просто відтворити ноти, а прожити музичну подію тілесно й психологічно. Саме тому скрипкові твори композитора вимагають нового типу віртуозності.

Ця віртуозність визначається не швидкістю пасажів і не демонстративною технічною складністю, а якістю звукового контролю. Виконавець повинен володіти надзвичайно точним контролем мікроінтонації, здатністю працювати з нестабільними тембровими зонами, точно дозувати тиск смичка, витримувати тривалі *son filé* на межі зникнення звука, миттєво переходити між крайніми динамічними станами. Особливо складними є нестандартні смичкові позиції, швидкі регістрові злами, тривалі акустичні напруження та нестабільні ритмічні структури, де метрична опора навмисно розмивається. Отже, нова віртуозність

у Го Веньцзіна – це віртуозність не швидкості, а якості слухання, не моторики, а психологічної концентрації. Виконавець повинен мислити не лише як технічний майстер, а як інтерпретатор складного драматургічного тексту, де кожен звук має семантичну вагу. Саме в цьому полягає радикальна новизна його скрипкового письма: скрипка перестає бути лише музичним інструментом і стає простором драматичного існування, де звук, жест, тиша і фізична присутність зливаються в єдину художню систему.

**Висновки.** Скрипкова творчість Го Веньцзіна є вагомим явищем сучасної академічної музики, оскільки в ній скрипка постає не лише як традиційний сольний інструмент, а як складний носій драматургічного, психологічного й культурного змісту. Аналіз його скрипкового письма дає підстави стверджувати, що композитор переосмислює європейську інструментальну традицію крізь призму китайського театральньо-вокального мислення, передусім сичуаньської опери. Це виявляється у декламаційній природі мелодики, гнучкій інтонації «між звуками», контрастній драматургії, значенні паузи та особливій ролі виконавського жесту. Однією з провідних рис стилю Го Веньцзіна є відмова від класичної тематичної логіки на користь процесуального розвитку. Музична форма в його скрипкових творах вибудовується як послідовність енергетичних станів: імпульсу, наростання, звукової кризи, тиші й нового тембрового перетворення. У цьому контексті тембр набуває формотворчої функції, а розширені прийоми гри – *sul ponticello*, *sul tasto*, *col legno*, флажолети, *scratch tones*, *Bartók pizzicato*, мікроінтонації та глісандо – перестають бути декоративними ефектами й стають основою драматургічного мислення.

Особливо важливою є роль тиші, яка у музиці композитора не означає простого припинення звучання. Вона функціонує як простір післязвучання, психологічного резонансу й внутрішньої пам'яті звука. Такий підхід наближує його естетику до східного розуміння порожнечі як активної форми, водночас поєднуючи її з пошуками європейського модернізму другої половини ХХ століття. У концертних і сольних творах Го Веньцзіна формує нову модель виконавської віртуозності. Вона визначається не зов-

нішньою технічною ефектністю, а здатністю виконавця контролювати темброву якість, мікроінтонаційну точність, динамічні крайнощі, фізичну напругу й театральну виразність. Скрипаль у цій музиці стає не лише інтерпретатором нотного тексту, а драматичним персонажем, який проживає музичну форму як сценічну подію. Отже, скрипкова спадщина Го Веньцзіна демонструє новий тип національного композиторського мислення, у якому китайська традиція не протиставляється модерністській техніці, а органічно перетворюється на її внутрішній структурний принцип. Саме тому його скрипкові твори мають значення не лише для вивчення сучасної китайської музики, а й для ширшого розуміння трансформації інструментального письма, жанрової драматургії та виконавської естетики у світовій музиці кінця XX – початку XXI століття.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Cook N. A Guide to Musical Analysis. Oxford: Oxford University Press, 1994. 374 p.
2. Griffiths P. Modern Music and After. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 2010. 456 p.
3. Lau F. Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture. New York: Oxford University Press, 2008. 192 p.
4. Mittler B. Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1997. 608 p.
5. Rees H. Echoes of History: Naxi Music in Modern China. New York: Oxford University Press, 2000. 240 p.
6. Stock J. P. J. Huju: Traditional Opera in Modern Shanghai. Oxford: Oxford University Press, 2003. 288 p.
7. Yu Siu Wah. Two Practices Confused in One Composition: Tan Dun's Symphony 1997. *Ethnomusicology Forum*. London: Routledge, 2002. Vol. 11, No. 2. P. 173–192.

#### **REFERENCES**

1. Cook, N. (1994) A Guide to Musical Analysis. Oxford: Oxford University Press. 374 p. [in English].
2. Griffiths, P. (2010) Modern Music and After. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press. 456 p. [in English].
3. Lau, F. (2008) Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture. New York: Oxford University Press. 192 p. [in English].
4. Mittler, B. (1997) Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. 608 p. [in English].

5. Rees, H. (2000) *Echoes of History: Naxi Music in Modern China*. New York: Oxford University Press. 240 p. [in English].
6. Stock, J. P. J. (2003) *Huju: Traditional Opera in Modern Shanghai*. Oxford: Oxford University Press. 288 p. [in English].
7. Yu Siu Wah (2002) Two Practices Confused in One Composition: Tan Dun's Symphony 1997. *Ethnomusicology Forum*. Vol. 11, No. 2. London: Routledge. P. 173–192. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 10.03.2026  
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 14.04.2026  
Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.05.2026