

ПЕРФОРМАТИВНО-СЕМІОТИЧНИЙ ПРОСТІР СУЧАСНОЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ XXI СТОЛІТТЯ: ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР У КОМПОЗИЦІЇ СІНЦІМІН ПАНА «KAIDAN»

Кравченко Н. Ю.

ВСТУП

Образ сучасної сфери камерно-ансамблевої музики як багатовимірного мистецтва на межі перетворень XX – XXI століть, зміни парадигм написання і виконання та сприйняття багатовекторності музичного буття надзвичайно ускладнився. У потоці таких перетворень в камерно-ансамблевій музиці демонструється залучення інноваційних виконавських прийомів і композиційних технік разом з їх смисловими навантаженнями, що відображають не лише картини нових звучань, відчуттів і фарб, але і занурення у нові виміри, містично-фантастичного, поза-реального, потойбічного буття, де найважливішу роль сьогодні відіграє «маленький театр», а саме, камерно-інструментальне дійство – *видовище*, що демонструє все більшу акцентуацію з боку як композиторського задуму, так і, стійкий інтерес виконавської манери в апелюванні до *театралізації камерності* (інструментально-сценічного порядку), де показові розширення повноважень композитора й виконавця, «наділення першого функціями режисера, другого – співака, актора чи виконавця розмовного жанру»¹.

Інтерес до інструментально-театрального, візуалізованого вирішення звуко-творчості, до екстатичного занурення у деяке *видовищне* дійство, звісно з'являється не випадково, а продиктоване духом епохи більше від другої половини XX століття через процес синтезу мистецтв (в даному випадку театру, музики і танцю) і жанрів, наприклад: опера-балет, опера-ораторія, концерт-симфонія, симфонія-балет та інші. Це в свою чергу зумовило появу низки нових музичних напрямлень, як відмічає Олена Берегова, а саме «хепенінг, перформанс, рольова гра, саунд-арт, інструментальна мультимедіа тощо»². Згадує про такий синтез і В. В. Громченко, як про характерну рису XX – початку XXI століть, що притаманна естетиці

¹ Берегова О. М. Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологічна думка*. 2018. № 14. С. 102.

² Берегова О. М. Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологічна думка*. 2018. № 14. С. 102–103.

постмодернізму – комбінація його найрізноманітніших параметрів – жанрових, стильових, тяжіння до залучення елементів інших видів мистецтва, часто (з позицій критеріїв попередніх періодів) у поєднанні непокєднуваного³.

Відмітимо, що камерно-ансамблева сфера виявилась найбільш пристосованою і явно вписується у театральний спектакль. Оскільки, цей вид музикування має широкий жанровий різновид та високу інструментальну мобільність, що дозволяє глибше зіставити характеристики низки персонажів у взаємовідносинах, певних подій, смислів, що здатні приваблювати увагу публіки. У камерно-ансамблевих зразках присутній високий рівень театральної подієвості, яка організована сценічно-просторовою відкритістю, костюмністю, танцювальністю, звуковою ефектністю сучасних методів звуко-видобування (широкого поля інструментарію і вокального залучення) та програмністю, що втілюють контраст або конфлікт сюжетних образів музичного реального, потойбічного, або ж екологічного буття.

1. Постать Сінцзімін Пана в координатах сучасного світового музичного простору

Сучасне музичне мистецтво перших десятиліть ХХІ століття дедалі виразніше тяжіє до засад кроскультурного синтезу, актуалізуючи дихотомію традиції та новаторства у просторі новітніх звукових експериментів. Одним із репрезентативних представників цього художнього вектора постає китайський композитор, дослідник і педагог – Сінцзімін Пан (Xingzimin Pan – біографічні дані про композитора були почерпнуті і систематизовані з окремих джерел інтернету, нотних видань та матеріалів особистого архіву)⁴, чий творчий доробок охоплює хорову та інструментальну сфери. Його індивідуальний стиль відзначений глибоким концептуальним моделюванням сонорного простору та інтенсивною інтонаційною експресією. На сьогодні, за деякими біографічними та автобіографічними джерелами, Сінцзімін Пан обіймає посаду доцента Школи музики Китайського університету Гонконгу (Шеньчжень), а також

³ Громченко В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика) : монографія. Київ ; Дніпро : ЛІРА, 2020. С. 234.

⁴ Xingzimin Pan. Biography. *CUHK-Shenzhen* : офіційний веб-сайт. URL: <https://music.cuhk.edu.cn/en/faculty/xingzimin-pan> (дата звернення: 26.01.2025) ; Xingzimin Pan. Kaidan for flute and piano op. 13 : score. 2013. 12 p. ; Xingzimin Pan. Official Website : веб-сайт. URL: <https://xingziminpan.com/> (дата звернення: 15.02.2026) ; Xingzimin Pan. Personal correspondence with N. Kravchenko regarding the performance interpretation of the composition «Kaidan», dated February 14, 2025. Odesa, 2025. From the personal archive of the performers ; Xingzimin Pan. Biography. *Sin80* : веб-сайт. URL: <https://sin80.com/en/artist/xingzimin-pan> (дата звернення: 14.03.2026).

входить до складу виконавчої ради Асоціації хорового мистецтва провінції Гуандун. Митець здобув ступінь доктора філософії (PhD) в галузі композиції в Університеті Юти, де очолював Товариство композиторів Юти, здійснюючи помітний вплив на координати сучасної академічної музики США.

Вагомим складником творчої еволюції композитора постає хорова музика, спрямована на втілення складних гармонійних образів і тонких психологічних нюансів людського світовідчуття. Партитури творів Сінцзімін Пана на перший погляд демонструють новаторські підходи до вокальної фактури, мікроструктурної організації та сонористичних можливостей людського голосу. Широкий міжнародний резонанс його хорових опусів підтверджується сталою співпрацею з провідними світовими колективами, серед яких *Princeton Singers*, Сіднейський камерний хор, Жіночий хор Університету Торонто, Хор Західного університету, Камерний хор Кентерберійського університету (Нова Зеландія), *Oriana Consort*, хор Університету Північної Кароліни та хор Гданського університету. Регулярна публікація його партитур такими авторитетними видавництвами, як *Schott Music*, *Fudan University Press* та *Guangdong Education Publishing House*, свідчить про високу затребуваність його композиторського мислення на глобальному ринку мистецької продукції.

Професійне визнання унікального стилю митця, заснованого на діалозі східноазійських та західноєвропейських традицій, їх втілення, марковане знаковими подіями. Зокрема, у 2023 році Сінцзімін Пан виступив єдиним представником Китаю на престижному Форумі хорових композиторів університету *ACDA-Lehigh*. Географія виконання його творів охоплює провідні концертні майданчики США, Канади, країн Європи (Німеччина, Австрія, Норвегія, Швеція, Франція, Італія, Румунія, Польща), Південної Африки та Азії. Опуси Пана звучали в таких елітарних залах, як Норвезька національна опера та балет, Золотий зал Віденського філармонічного товариства (*Goldener Saal Wiener Musikvereins*), Чиказький культурний центр та Національний центр виконавських мистецтв Китаю. Композитор є лауреатом численних міжнародних відзнак, зокрема *The American Prize*, *RED NOTE Composition Competition*, *Musica Prospettiva Call for Scores*, Міжнародного конкурсу хорових композицій імені Леонардо да Вінчі та композиторського змагання *China-ASEAN Music Week*.

Інструментальний сегмент творчості Сінцзімін Пана налічує всього три твори: «Kaidan» для флейти та фортепіано (*Kaidan for flute and piano*), «Три американські картини» для струнного квартету (*Three American Paintings for string quartet*) та «Три скигнення» для тромбона соло (*Three Whinnings for trombone solo*), що підпорядковані ідеї деконструкції традиційних тембрових стереотипів та пошуку новітніх систем нотації. Фокусом уваги

у цьому контексті постає «Kaidan» для флейти та фортепіано, який міцно увійшов до міжнародного виконавського репертуару. Твір регулярно презентується на авторитетних платформах нової музики, включаючи концерти *New Music Chicago*, Концерт словенських композиторів, Міжнародний тиждень музики в Румунії та Міжнародний музичний фестиваль «Каламата» в Греції. Фіксація партитури в каталозі бібліотеки Університету музики та виконавських мистецтв у Граці (Kunstuniversität Graz) остаточно легітимізує цей твір як об'єкт сучасної академічної рецепції та музикознавчого інтересу.

В український культурно-мистецький простір композиція «Kaidan» увійшла завдяки творчій ініціативі молодого камерного дуету «Crepitus motus» у складі: Назар Кравченко (флейта) та Дмитро Смирнов (фортепіано). Колектив здійснив серію резонансних презентацій твору на провідних вітчизняних майданчиках нової музики, серед яких Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «Два дні і дві ночі нової музики» (Одеса), Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (Львів) та Музичний фестиваль «Стравінський та Україна» (Луцьк). Активна концертна географія дуету не лише актуалізувала сонорні пошуки Сінцзімін Пана для українського слухача, а й заклала міцне підґрунтя для його подальшого теоретичного осмислення та виконавського вивчення.

Особливий науковий інтерес викликає виконавська специфіка твору, зумовлена експериментальним характером його партитури. Ситуація, за якої значна частина фортепіанної партії розгортається у внутрішньо-просторовій зоні інструмента без безпосереднього натискання клавіш, висуває підвищені вимоги до ансамблевої синхронізації та тембрового балансу. Новітній тип музичної нотації та нетрадиційні виконавські прийоми, закладені в коментарях автора, стають для інтерпретаторів серйозним технологічним та художнім викликом. Цей твір вимагає від виконавців не лише опанування нової сонорно-артикуляційної пластики, а й готовності до виходу в площину інструментального театру, де візуально-сценічний жест є невіддільним від загальної концепції художнього цілого. Подібний синтез композиторських технологій перетворює інтерпретацію дуету на складний процес міжкультурного занурення, що й зумовлює необхідність його детального теоретичного осмислення.

2. Сонорно-просторова театралізація та ритуально-семантичні коди композиції «Kaidan» Сінцзімін Пана у виконавській інтерпретації дуету «Crepitus motus»

Програмна назва «Kaidan» 怪談 – являє собою два символи ієрогліфічного японського письма *кайдзі* де; 怪 (kai) – «дивний»,

«надприродний», «страшний» та 談 (dan) – «розповідь» або «історія», що в єдності утворюють декілька значень – жах, жахаюча історія або ж історія про привидів. Так композитор з самого ще не початку звучання налаштовує виконавців і слухачів на поза-буттєве і поза-реальне жахаюче видовище.

Жанр *kaidan* як форма оповіді про надприродне набув широкої популярності не лише в Японії, а й у країнах Далекого Сходу. Його поширення зумовлене спільним релігійно-філософським підґрунтям, яким стало буддійське вчення, що об'єднувало культурні традиції регіону. Як переконливо доводить американська дослідниця Н. Рейдер, сам термін *kaidan* остаточно увійшов у народну свідомість у період Едо (1600–1867), зафіксувавши поступовий перехід від релігійного дидактизму до комерціалізації містичного контенту⁵. Надзвичайної популярності в цей час набули зібрання під назвою *Hyakumonogatari Kaidankai* – «Сто оповідей про дивовижне». Ці зібрання передбачали розповідання ста історій про привидів чи надприродні явища, що, за повір'ям, мало викликати появу духів.

У своїх етнографічних розвідках М. Фостер деталізує ритуальну специфіку цієї «гри-оповіді», де поетапне задування свічок після кожної історії маркувало перехід виконавців та слухачів у лімінальний, автономний часопростір⁶. Така форма швидко поширилася серед усіх соціальних верств, сприяючи появі численних сюжетів про привидів і народних легенд у Японії та Китаї. Популярність згаданого перформативного дійства, разом із стрімким розвитком друкарства, зумовила виникнення літературного жанру *kaidanshū* – збірок історій про надприродне. Спершу *kaidanshū* ґрунтувалися на буддійських оповідях дидактичного характеру, однак, як зазначають дослідники, з часом морально-повчальні мотиви остаточно поступилися місцем суто світському, естетизованому інтересу до *моторошного, загадкового й фантастичного*⁷.

Поширення жанру *kaidan* у межах культурного простору Далекого Сходу було зумовлено появою подібних форм оповідей в китайській традиції. Зокрема, у Китаї мотиви надприродного й оповіді про духів знайшли відображення у збірках типу *чжигуай* 志怪 – «оповіді про дивовижне» та *чуаньці* 傳奇 – «легендарні історії», які стали своєрідними паралелями японського *kaidanshū*. Такі твори також ґрунтувалися на

⁵ Reider N. T. Tales of the Supernatural in Early Modern Japan: Kaidan, Akinari, Ugetsu Monogatari. Lewiston : Edwin Mellen Press, 2002. P. 4–8.

⁶ Foster M. D. The Book of Yokai: Mysterious Creatures of Japanese Folklore. Oakland : University of California Press, 2015. P. 25–28.

⁷ Reider N. T. Tales of the Supernatural in Early Modern Japan: Kaidan, Akinari, and Ugetsu Monogatari. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2002. P. 35–41.

буддійсько-даоському уявленні про перехідність буття і циклічність душі, а згодом – на конфуціанських етико-філософських засадах.

Припускаємо, що в основі сюжетності – ідейного начала п'єси «Kaidan» для флейти і фортепіано, закладено емоційний спектр пробудження забутої, сумної, розгніваної та невдоволеної душі, яка роками залишалась без уваги та згадування. Виявляючи образ духа-предка і реакцію на людське життя та зневагу до пам'яті минулого (а це як нам відомо не припустимо в східних культурах взагалі), демонструється порушення традицій щодо культу предків та космічного порядку. У етико-філософській догматиці Конфуція, даний культ займає значне місце, оскільки ритуали такого призначення поєднують світ живих людей зі світом духів і великих мудрих минулого. Завдяки ритуалам підтримується необхідний баланс духовних енергій у всіх світах, і порушуючи ритуал означало розірвати зв'язок між світами, тим самим зруйнувати космічну гармонію⁸, що і визначило взаємозв'язок між світом живих і померлих.

Програмний контекст твору явно апелює до жанру *kaidan* у ширшому далекосхідному баченні, що постає не лише як оповідь про надприродне, а як відображення філософсько-етичного усвідомлення зв'язку поколінь і духовного порядку світу. Цей аспект безпосередньо відбивається в ідейному задумі п'єси «Kaidan» для флейти й фортепіано, де художньо інтерпретується емоційний спектр пробудження забутої, сумної, розгніваної душі – символу предків, що залишилися без шани та пам'яті. Виявлення образу духа-предка і його реакції на байдужість людини до минулого постає як художня репрезентація порушення традиційного культу предків, що у східних культурах ототожнюється із розривом космічної гармонії, а це в свою чергу демонструє конфліктність як таку, що притаманна театральній подієвості у композиції Сінцзімін Пана.

«Жах» Сінцзімін Пана для флейти і фортепіано явно написаний в дусі авангардної музики, проте, на думку автора не в кращих традиціях П. Булеза, Л. Ноно, К. Пендерецького чи К. Штокхаузена, які звичайно працювали із пуантилізмом, алеаторикою і авангардними техніками гри, а все ж з деяким відмежуванням на користь «соно-просторовості» звучання з ударами, круговими рухами долонями-пальцями та різними приладдями (папками, ключами, ластиком і т. д.) по струнах роялю, що звичайно апелює до традиції Дж. Кейджа, Віла Офферманса, Дж. Крамба чи японських авангардистів Місато Мотідзукі, Тосіо Хосокави, чи Тору Такеміццу з трактовкою препарованого рояля як «соно-рояля», що створює особливого роду фонізацію музичної тканини.

⁸ Хавроненко В. Традиційні культу і ритуали Китаю. *Університетська кафедра*. 2013. № 2. С. 170. URL: <https://ir.kneu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/4d94578a-8430-44eb-a806-e1a6b385d0b2/content> (дата звернення: 15.03.2025).

Зокрема, фонова площина, представлена фортепіано, виконує роль акустичного простору, в якому відлунює «пам'ять звуку»: резонанси, удари по струнах та тремтіння тембрів, що створюють образ «порожнечі, що дихає». Натомість фігурна площина, віддзеркалена у флейтовому поданні в його загальному динамічному вираженні, що втілює «дихання духу», яке це середовище пожвавлює. Подібний принцип організації партій докорінно змінює характер інструментально-ансамблевої взаємодії: де рояль трактується як об'ємне просторове тло, а не просто як традиційний другий мелодичний голос (чи акомпанемент), тоді як флейта отримує абсолютну свободу вислову всередині створеного сонорного континууму. Її звукові лінії розгортаються у прямому акустичному контакті з фортепіано, безпосередньо резонуючи з відкритими через педалізацію струнами інструмента.

У цьому контексті суто технологічний підхід Сінцзімін Пана, втілений через принцип **зонованості** роялю (див., рис. 2.1)⁹, що фіксує кардинальну зміну парадигми інструментального мислення на користь просторово-театральної концепції.

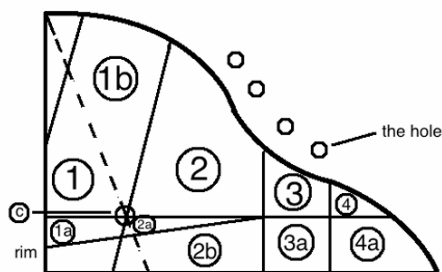


Рис. 2.1. Схема акустичного зонування та просторової підготовки рояля у п'єсі «Kaidan» Сінцзімін Пана

В таких моментах композитор в партитурі акцентує увагу піаніста на тілесних рухах всього тіла, що створює візуалізований ефект містичного дійства. Перформативно-театральне та соно-просторове начала закладаються композитором від першого такту твору через специфічні графічні та вербальні вказівки, де сам простір інструмента починає мислитися як одна з головних, суб'єктних дійових осіб драматургії. Уже на початку композиції виконавець сигналізує про вихід у цей інший, автономний вимір: замість звичного клавішного тексту у партії фортепіано

⁹ Xingzimin Pan. Kaidan for flute and piano op. 13: Score, 2013. 12 p.

виписано тривалість звукових подій та просторові орієнтири у вигляді геометричних блоків, що матеріалізують внутрішнє середовище рояля. Графічно зафіксована у першому такті ремарка *stroke the strings with tips of fingers, hands moving in circular motion* (грати по струнах пучками пальців, рухаючи руками колоподібними рухами) у поєднанні з динамічним нюансом *pp* у зоні (2) безпосередньо візуалізує жест піаніста. Окреслюючи траєкторію рук виконавця всередині інструмента, композитор змушує його фізично артикулювати та структурувати соно-простір деки. Ці амплітудні, пластично-виразні кругові рухи над струнами перетворюють мануальний жест на ритуальне окреслення меж звукової території, виводячи виконання у площину інструментального театру, де простір вступає в активну взаємодію зі слухачем/глядачем.

Цей кінетичний та соно-просторовий діалог деталізується протягом усього твору через розгалужену систему мануальних технік, де кожна зміна зони є перемиканням просторових планів. Ремарки на кшталт *sweep across the strings, low to high, with fingernails* (проводити нігтями по струнах знизу вгору) у зонах (3а) та (4а), або вказівка *scratch the strings vertically, with f.n.* (вертикально шкрябати струни нігтями) у зоні (1) вимагають від піаніста кардинальної зміни пластики – від плавних, медитативних рухів до різних, лінійних штрихів, що змушує різні шари простору резонувати з різною акустичною «густиною».

Особливого театрального ефекту набуває ремарка *stroke the strings with both hands with open palms in a pulling motion towards the performers body* (гладити струни обома руками відкритими долонями у напрямку до тіла виконавця), де фізичний рух на себе буквально матеріалізує звукову ауру, втягуючи тілесну присутність піаніста всередину інструментальної сфери. Навіть у моменти введення ремарок *hit the hole* (вдаряти по резонаторному отвору деки) або вказівок делікатно бити ключами по кілках *lightly strike the tuning pins with keys...* у зонах (3а) та (4), жест музиканта остаточно втрачає суто звукову утилітарність і перетворюється на діалог із «тілом» самого інструмента. Таким чином, завдяки соно-просторовій технології нотації простір рояля перестає бути *quasi*-пасивним тлом: через візуально-хореографічний код і специфічне звуковидобування він набуває сонорної тілесності, заявляючи про себе як про повноправного, живого учасника цього містичного інструментального дійства.

Композитор переосмислює традиційну фактурну вертикаль ансамблю, чітко розділяючи його регістрові пласти за їхніми специфічними акустичними та семантичними властивостями: від низькочастотних сонорних комплексів і кластерів у роялю до ультрависоких ізольованих точок у флейти. Проте цей початковий «інструментальний дуалізм» або

«природна гетерогенність ансамблю» нівелюється завдяки симетричному застосуванню новітніх виконавських технік в обох партіях: дихальні, сонорні ефекти флейти (такі як *air sound* чи *jet whistle* та інші), що за своїми акустичними характеристиками звуковисотності подані у монофонічному, мультіфонічному, спеціальному та просторово-шумовому комплексах, забарвлюють та корелюють із шумовими і деконструйованими пластами, кластерами у партії фортепіано (шкребками, ударами по деці та кліками клавіш).

Особливу роль у цій дифузії тембрів відіграє *педалізація*, адже тривале утримування педалі стає провідним конструктивним прийомом. Фіксуєчи демпфери у піднятому стані – це перетворює деку на відкрите резонуюче поле. Завдяки цьому кожен поодинокий басовий удар чи високорегістровий спалах – як у партії фортепіано, так і в партії флейти – залишає по собі *обертоніву* «ауру», яка тривалий час вібрує в повітрі. Це матеріалізує тишу та перетворює її на густий, заповнений ревербераційними відлуннями простір, де обидва інструменти втрачають свою фізичну відокремленість, зливаючись у єдиному просторовому континуумі. Саме такий *педальний аспект* у його суто технологічному підході актуалізує акустичне середовище як повноправного «гравця» ігрово-комбінаторного дійства, що згодом експлікує себе і на сюжетному рівні, де простір остаточно трансформується в *quasi*-дійову особу інструментально-театрального видовища. Нівелювання традиційного «інструментального дуалізму» та трактування акустичного середовища деки як повноправного «гравця» ігрово-комбінаторного дійства знаходить своє теоретичне виправдання в концепції «символічної ансамблевості», запропонованій Л. В. Зимою. Досліджуючи новітні жанрові типології, музикознавиця констатує, що в сучасних партитурах для розширеного інструмента кількість символічних або віртуальних ролей-персонажів завжди перевищує реальний фізичний склад виконавців¹⁰. У сонорному континуумі «Kaidan» акустичний простір деки, активований тривалою педалізацією, фактично перебирає на себе одну з таких автономних символічних ролей, стаючи *quasi*-дійовою особою інструментального театру.

За структурною побудовою композиція відповідає принципам китайської традиції усвідомлення форми, поезії перш за все, і музичних побудов на її основі, а саме *цзі – чен – чжуан – хе*¹¹, що дають трактовку

¹⁰ Зима Л. В. Багатомірний рояль в камерній музиці Джорджа Крама (на прикладі «Макрокосмосу І»). Аспекти історичного музикознавства. 2023. Вип. 32. С. 154, 163. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-32.09>

¹¹ Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю та Європи: аспекти композиції та виконавства: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 172 с.

чотирьох частинного розмежування – початок-розвиток-кульмінація-завершення. Зазначимо, що вибраний Сінцзімін Паном варіант побудови сюжету відзначений двома підходами до розвитку, а саме фоновим і фігурним у співвідношенні мотивів флейти і фортепіано, що утворюють потрібну атмосферу. Важливо, що впродовж розвитку композиції темброва драматургія поступово переходить від роздільності до злиття, і саме у фіналі – коли флейта грає всередину деки рояля – відбувається символічне «злиття світів», як момент узгодження і розчинення енергій. Таким чином, форма твору Пана постає не як послідовність контрастів, а як органічний процес дихання, що відповідає традиційному китайському сприйняттю часу та звукової матерії.

У цьому контексті показовим є розгортання початкового етапу композиції (сторінки 1-2), який занурює слухача у специфічний модус тиші. Текстура вступного матеріалу виявляє очевидну імітацію натурфілософських акустичних явищ: через сонорні ефекти *air sound* у партії флейти та *кругові рухи пучками пальців по струнах рояля*, що відтворюють дихання природи, рух вітру та шелест. Тиша тут маркована не як відсутність звуку, а як особливий онтологічний стан – первісна «природна тиша». Своєрідне теоретичне підтвердження цьому знаходимо у дослідженнях Алена Корбена¹², де автор наголошує на здатності природного ландшафту генерувати особливу внутрішню тишу, яка не є німотною, а говорить через шерехи, голоси стихій та акустичні натяки. Сінцзімін Пан матеріалізує цей модус природного мовчання через граничне *ppp*, у якому сонорні шуми стають делікатним містком між звуковим буттям та першопорожнечою. Сюжетно цей вступний епізод *ці* втілює сповнену містичного передчуття звукову картину – статичну сонорну плазму, яка слугує семантичним тлом для подальшого розгортання форми. Саме на цьому аналітичному етапі, на сторінках 3–7 партитури, починає структуруватися епізод *чен*, де розгортається наскрізна драматургічна лінія твору: поступове пробудження потойбічного духу та процес його смислової матеріалізації.

Спершу цей процес репрезентований дискретно, проростаючи крізь флейтові сонорні шуми поодинокими експресивними звуко-комплексами, проте невдовзі акустичний простір сцени трансформується у щільне перформативне дійство. Композитор радикально розширює темброву семантику інструментів: партія фортепіано поступово переводиться у площину перкусійного ансамблю далекосхідного типу через шкрябання струн нігтями вертикально *scratch the strings vertically*, глісандуючі удари

¹² Корбен А. Історія тиші. Від Ренесансу до наших днів / Ален Корбен; пер. З фр. І. Рябчія та Г. Малець. – Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2023. С. 27–52.

по них щільним картоном та відкритими долонями. Флейтова партія у цей момент остаточно долає суто академічну стриманість, виходячи на рівень відкритого інструментально-театрального монологу. Виконавець застосовує розгалужену систему експресивних технік: спів одночасно з грою *with voice*, прийоми фрулато *flutter-tonguing* та пряму оноματοпейчну імітацію «плачу привидів» *sounds like ghost's weeping*. Така щільна структуризація звукової тканини створює ефект поступового проявлення ірреального образу, який крок за кроком матеріалізується у свідомості слухача через цей експресивний діалог інструментальних архетипів.

Не зважаючи на екстатичне занурення у містично-похмурий, загадковий початок твору, що уособлює загальну картину страшного, образу примари і її буття у світі живих, композитору вдається вдало поєднати це з доволі танцювально-веселим епізодом *чжуан*. Даний епізод являє собою підхід до кульмінаційного моменту твору та акцентує на особливого роду танцювальному видовищу, що нагадує танець-процесію духів – такий примхливий і фантастично-вигадливий з явними скерцозними елементами по принципу дискретного мелосу. Основними рисами такої танцювальності постають *quasi*-ударні ритмо-формули подані у флейтовій, а потім і фортепіанній партіях з паралельною тілесною комбінаторикою (удари ногами в момент гри, чи долонями), що підігріває театральне дійство до кульмінації всього твору.

У цьому контексті доречно провести типологічні паралелі між музичним образом *чжуан* та традиційними фестивальними танцями Далекого Сходу. Зважаючи на походження композитора, генетичною основою цього образу постає сакральний простір китайської культури, а саме – свято **Чжун'юань** (中元節), відоме як «Свято голодних духів» (що припадає на середину 7-го місячного місяця). У науковому дискурсі цей концепт важливо чітко диференціювати від суто світського «Свята середини осені» *Zhongqiu Jie*, оскільки **Чжун'юань** має глибоке буддійське (ритуал Уламбана) та даоське сотеріологічне коріння, спрямоване виключно на порятунок, умиротворення та вшанування померлих.

Ця китайська традиція знаходить своє пряме історико-культурне продовження в японському поминальному комплексі **Obon** із ритуальним дійством **Bon Odori**. У межах фестивалю *Obon* музика і ритм утворюють колективне свято вшанування духів предків. У японській традиційній культурі *Obon* постає як лімінальний період, під час якого музичні та танцювальні практики *Bon Odori* формують особливий звуковий простір колективного вшанування предків, актуалізуючи символічний зв'язок між світом живих і потойбіччям. Дослідники наголошують, що ритуальний танець Бон Одорі, генетично пов'язаний із середньовічною

практикою *танцю-молитви*, що виконує важливу катарсичну функцію – він структурує простір і через колективний циклічний ритм трансформує афективну напругу, пов'язану з уявленнями про смерть і потойбічне, у досвід святкового співіснування живих і мертвих. Як зазначають у дослідженні «*Ghosts and the Japanese*» Мічіко І. та Барре Т.: «*Бон Одорі*, або танець *Бон*, виконується вночі під час фестивалю. Зародившись як релігійний танець *ненбуцу-одорі* (танець-молитва до Будди), він еволюціонував у масове дійство, де вся громада збирається разом. Цей танець символізує радість зустрічі з духами предків, які повернулися у наш світ, де живі та померлі символічно об'єднуються в єдиному колі під звуки барабанів»¹³.

Показово, що скерцозність та інструментальний театралізм аналізованого епізоду *чжуан* (зокрема, тутійна «тілесна комбінаторика») типологічно резонують із перформативною природою японського дійства. В *Obon* похмуре та експресивне невіддільне від святкового: ритуал вимагає не туги, а задобрювання та розваги духів перед їхнім поверненням назад у потойбіччя за допомогою прощальних вогнів. Крім того, літній сезон *Obon* історично є кульмінаційним для побутування естетики «жахливого» – саме в цей час традиційно виконувалися містичні оповідання *кайдан* та демонструвалися візуальні образи привидів, що підтверджує авторську логіку розгортання драматургії твору: «Сезон *Obon* влітку традиційно є часом, коли межа між світами стає найтоншою, тому він нерозривно пов'язаний із жанром *кайдан* – розповідями про надприродне. У цей період майстри *ракуго* традиційно збираються, щоб виконувати похмурі історії про привидів, а храми відкривають для публіки потаємні колекції сувоїв із зображеннями *юрей* (привидів), балансуючи на межі між містичним трепетом та святковим ритуалом»¹⁴.

У контексті аналізу музичної тканини твору принципово важливо детальніше зупинитися на перкусійній природі цього дійства. Центральним акустичним елементом *Bon Odori* виступають великі традиційні барабани тайко (зокрема, у специфічній практиці *bon-daiko*). Дослідниця Д. Вонг у своїй монографії, аналізуючи сонорику та антропологію цього ритуалу, наголошує, що: «барабанне виконавство *bon-daiko* є не просто супроводом, а критично важливим звуковим якорем; це спосіб залучення, який утримує разом танцювальне коло, де межа між присутністю живих і пам'яттю

¹³ Iwasaka M., Toelken B. Japanese Death Legends and Vernacular Culture. *Ghosts and the Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends*. Logan, Utah : Utah State University Press, 1994. P. 41.

¹⁴ Iwasaka M., Toelken B. Japanese Death Legends and Vernacular Culture. *Ghosts and the Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends*. Logan, Utah : Utah State University Press, 1994. P. 42-44.

про померлих стає проникною»¹⁵. Тотальна сонорна домінантність перкусійного начала у цьому обряді стає і для Сінцзімін Пана ключовим імпульсом для радикального переосмислення інструментальних тембрів. Оскільки органологія камерно-ансамблевого складу вирішена у дуєтному форматі – флейти та фортепіано, Сінцзімін Пан змушений радикально реконструювати сонорик фортепіано, перетворюючи його на модель традиційного барабанного ансамблю (японських тайко або китайських тангу).

Композитор повністю виходить за межі клавіатури: вказуючи в ремарках для лівої руки виконавця здійснювати удари по дерев'яному обідку корпусу *strike the rim*, що відтворює сухий ритуальний стукіт (подібний до паличок і стукоту по корпусу барабана), тоді як права рука, наносячи удари безпосередньо по струнах усередині інструмента *palm stroke the strings*, явно імітує глибокий, низькочастотний гул (великої шкіряної мембрани). При цьому, швидкі глісандові, скалярні ходи *pluck the string* та вібрації у зафіксованих зонах деки (2а, 1а) конструюють ефект поліритмічного перкусійного багатоголосся.

Особливої семіотичної ваги в цей момент набуває взаємодія фортепіанної фактури з партією флейти, де звукова імітація посилюється вокалізацією. Словесні склади під акцентованими восьмими нотами, які флейтист має виговорювати в інструмент («ta-ta-ta», «za-ka-tu-zo») на тлі усталеної штрихової палітри, типологічно репрезентують далекосхідну систему ониматопеї.

Варто наголосити, що генеза цього прийому принципово відрізняється від західноєвропейського авангардного канону розширених флейтових технік (зокрема, виконавських методик Роберта Діка чи П'єра-Ів Арто та ін.). Якщо в європейській традиції введення голосу чи шуму в інструмент спрямоване (загалом) на суто технологічне розширення акустичного спектра, сонорну деконструкцію та постає радикальним відкриттям модернізму ХХ століття, то у Сінцзімін Пана цей прийом підпорядкований зовсім іншій логіці. На відміну від західного інструментального світу, де подібні ефекти тривалий час інтерпретувалися як ексцентрична деструкція академічної норми, для далекосхідної флейтової традиції – зокрема, інструментів сімейства *фуге* (як нокан чи сінобуе) та *сякухаті* – такий тип звуковидобування не є чимось принципово новим чи штучним. В естетичній парадигмі Сходу сонорні шуми, форсовані передуви, ефекти дихання та вокальні вигукі історично є органічною, фундаментальною

¹⁵ Wong D. Louder and Faster: Pain, Joy, and the Body Politic in Asian American Taiko. Oakland: University of California Press, 2019. P. 85.

основою інструменталізму. Вони невіддільні від східної релігійно-філософської системи та обрядовості, де звук інструмента мислиться як пряме, антропоморфне продовження людського подиху, духу та перформативного ритуального жесту.

Яскравим підтвердженням цієї традиційної органічності є те, що в японській музичній культурі цей феномен кодифікований як *kuchi-shōga* – традиційна система усної мнемонічної нотації, де вокальні складки слугують точним кодуванням інструментальних артикуляційних штрихів та ритмоформул. Як зазначає етномузиколог Д. Х'юз у своєму дослідженні мнемонічних систем Японії, *куті-шога* виступає первинною матрицею збереження та передачі інструментального тексту, де кожен вокалізований склад є прямим відповідником фізичної дії виконавця, транскрибуючи тембр і характер атаки звуку¹⁶. Таким чином, композитор виходить за межі західного суто раціонального розуміння вокалізації: флейтова партія у Пана перебирає на себе функцію сакральної усної транскрипції барабаних ритмів, де вигук стає перформативним жестом, що об'єднує ансамбль в єдине ритуальне ціле. Кульмінаційне піднесення епізоду завершується на (сторінках 9–10) поступовим розчиненням ритмічного каркаса: ударні сонори рояля трансформуються у шелестіння від тертя струн гумкою *using soft eraser*, а партія флейти згасає у глісандуючих мікротонових коливаннях із ремаркою *weeping (like a ghost)*. Така драматургічна траєкторія – від екстатичного танцю-задобрювання до містичного зникнення звуку – бездоганно відтворює фінал поминального обряду прощання з душами померлих.

Заслужовує уваги і суто візуально-семіотичний аспект сценічного втілення твору, де виконавський дует «*Crepitus motus*» у складі Назара Кравченка (флейта) та Дмитра Смирнова (фортепіано) запропонував власну концепцію перформативного костюму (див., рис. 2.2 та 2.3).

Попри відсутність прямих авторських ремарок у тексті партитури щодо сценічного вбрання, сучасний український дует вдався до виправданого художнього парадоксу. Орієнталістський вектор «*Kaidan*» Сінцзімін Пана знайшов свій вияв у поєднанні класично-академічного строю – чорного кольору костюму із виразним етнічним атрибутом – традиційними далеко-східними конічними капелюхами відомими як (китайський *доулі* або японський *амітаса*). Таке художнє рішення має глибоке теоретичне виправдання в межах сучасної виконавської практики. Оскільки, виникає ефект стилістичного колажу: строгий європейський академізм одягу

¹⁶ Hughes D. W. No tabs, no notes: Japan's mnemonic oral notation systems. *British Journal of Ethnomusicology*. 2000. Vol. 9, no. 2. P. 101–109.

візуально заземлює виконавців у просторі філармонічної традиції, тоді як конічний капелюх маркує трансгресію – вихід за межі Західної культури в сакральний простір Сходу.



Рис. 2.2. Виступ дуету «Crepitus motus» на 29 Міжнародному фестивалі сучасного мистецтва «Два дні й дві ночі нової музики». Сценічне втілення просторово-театральної концепції твору. Одеса. 3 власного архіву автора. 24-25.08.2024



Рис. 2.3. Репетиційний процес дуету «Crepitus motus» перед виступом на Міжнародному фестивалі сучасного мистецтва «Два дні й дві ночі нової музики». Одеса, Одеська обласна філармонія імені Давида Ойстраха. 3 власного архіву автора. 22.08.2024

Водночас подібне виконавське рішення викликало жваву творчу дискусію безпосередньо з композитором твору. У приватній переписці

з виконавцями Сінцзімін Пан, високо оцінивши загальний художній рівень інтерпретації, висловив певне застереження щодо використання далекосхідної атрибутики: *«The performances are really good, I like them a lot. Although I might suggest the performing without the hats, because some might argue that it's some kind of Asian stereotype. Other than that, it's great! (Виступи справді гарні, мені вони дуже подобаються. Хоча я б порадив виступати без капелюхів, бо дехто може стверджувати, що це якийсь азійський стереотип. В іншому ж це чудово!)»*¹⁷.

Очевидно, композиторська рефлексія зумовлена контекстом сучасної західної соціокультурної критики, що гостро реагує на будь-які прояви поверхневого етнічного стереотипування (т. зв. «азіатського екзотизму»). Проте, на наше переконання, у цьому випадку виконавська практика дуету «Crepitus motus» не лише уникнула площини плакатного етно-декоративізму, а й, навпаки, трансформувала зовнішній атрибут у глибинний семантичний маркер. Резонанс та художня виправданість такої інтерпретації зафіксовані й у тогочасній професійній музично-критичній рецепції. Зокрема, аналізуючи виступ колективу в межах всеукраїнського і міжнародного гастрольного зрізу, рецензенти відзначали загальний масштаб події та її полікультурний характер: «Неабиякою подією в музичному житті міста Дніпро став концерт сучасної музики у виконанні камерного ансамблю «Crepitus motus», що відбувся 7 лютого 2025 року в Дніпровській академії музики. Цей концерт залишив глибокий слід у пам'яті публіки та викликав захоплення навіть у найдосвідченіших поціновувачів музичного мистецтва. Слухачі мали можливість поринути ніби в інший світ, відчутти різноманіття західної, східної та вітчизняних культур завдяки неперевершеному виконанню молодого камерного ансамблю «Crepitus motus»¹⁸.

Особливу увагу критика зосередила саме на візуально-перформативній специфіці втілення композиції Сінцзіміна Пана. Рецензенти прямо маркують п'єсу «Кайдан» як смислову та концептуальну «родзинку» всього концертного вечора, окремо наголошуючи, що цей твір вимагає від учасників дуету не лише бездоганного володіння розширеними інструментальними техніками (як у флейтовій, так і в піаністичній партіях), але й специфічної сценічної поведінки та високого рівня акторської майстерності¹⁹. Широкий

¹⁷ Xingzimin Pan. Personal correspondence with N. Kravchenko regarding the performance interpretation of the composition «Kaidan», dated February 14, 2025. Odesa, 2025. From the personal archive of the performers.

¹⁸ Лебедь В. О. «Чи чарівна флейта? – так чарівна!». *Музичний Вісник. Дніпровська академія музики*. 2025. № 1 (53), 9 червня. С. 6.

¹⁹ Лебедь В. О. «Чи чарівна флейта? – так чарівна!». *Музичний Вісник. Дніпровська академія музики*. 2025. № 1 (53), 9 червня. С. 6.

суспільний резонанс та унікальна візуальна складова цього перформансу були окремо зафіксовані в національному медійному просторі: офіційний фотокадр виступу одеського дуету став репрезентативним візуальним маркером фестивалю у репортажі центрального державного медіаресурсу «Суспільне Новини»²⁰.

Така ситуація дозволяє констатувати, що на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва відбувається кодомовний вихід за нормативні межі традиційних ансамблевих техніко-артистичних амплуа у ширші поліхудожні, комунікативно-рольові та акустично-просторові контексти. Усе це підводить до наукового узагальнення феномену сучасної камерно-ансамблевої музики через «егоцентрично-спрямований артистизм новітнього часу».

Окреслений вектор знаходить теоретичну опору в концептуальних положеннях А. Кравченко. Дослідниця фіксує глибоку еволюцію принципів внутрішньо- та зовнішньо-ансамблевої комунікації, яка зумовлює техніко-стилістичну універсальність і полімодальність виконавсько-артистичного лексикону²¹. Це виявляється у кодомовному виході за нормативні межі традиційно-ансамблевих техніко-артистичних, інтерпретаційних та мізансценічних амплуа у ширші поліхудожні, акустичні й герменевтичні контексти взаємодії²². Відтак, новітня виконавча практика дозволяє чітко виокремити особливі «вектори трансформаційного впливу їх режисерсько-генеруючих ініціатив» на процеси окультурення сучасного простору художньо-мистецької комунікації²³.

Зазначимо, що обраний дуєтом «Crepitus motus» вектор лежить у значно глибшій площині, оскільки в контексті аналізованого танцювального дійства *Obon* та процесії *Bon Odori*, що явно відтворюється у «Kaidan» Сінцзімін Пана, цей атрибут (капелюхи) безпосередньо апелює до ритуальної маскувальної традиції. Історично під час поминальних танців у Японії виконавці часто приховували обличчя під крисами капелюхів *amigasa* аби стерти індивідуальність, уподібнитися до безіменних духів предків та полегшити медитативний перехід між світами. Аналіз

²⁰ Сечковська І. Прем'єри, нові зірки та сучасне мистецтво: в Одесі відкрився фестиваль «Два дні й дві ночі нової музики». Суспільне Одеса : веб-сайт. URL: <https://suspline.media/odesa/821015-premeri-novi-zirki-ta-sucasne-mistectvo-v-odesi-vidkrivsa-festival-dva-dni-j-dvi-noci-novoi-muziki/> (дата звернення: 12.04.2026).

²¹ Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 131–132.

²² Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 136.

²³ Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 234–250.

етнографічних нарисів²⁴ та окремих журналістських репортажів²⁵ дозволяє констатувати, що в сучасних рецепціях японської обрядовості цей елемент костюма тлумачиться як символічний засіб деіндивідуалізації, що уможливило діалог із потойбіччям. Отже, інструментальний театралізм дуету, підкріплений «тілесною комбінаторикою», отримує завершене візуальне оформлення, де конічний капелюх стає не просто декоративним елементом, а семіотичним знаком ритуальної процесії та деіндивідуалізації виконавця перед обличчям потойбічного.

Кульмінаційне піднесення епізоду *чжуан*, що імітувало екстатичний танець під удари *quasi*-барабанів, зазнає раптового сонорного зламу наприкінці 9-ї сторінки. Сінцзімін Пан налаштовує до поступового розчинення чіткого ритмічного каркаса *ritardando*, маркуючи перехід від земного виміру ритуалу до потойбічного. Ударні сонори рояля згасають: виконавський принцип гри переходить від перкусійних ударів до прийомів більше просторового характеру; *sweep across the strings (using soft eraser)* (глісандувати по струнах (використовуючи м'яку гумку)) у зоні (3), трансформуючи залізобетонний гул мембран на тихе, шарудливе тертя струн еластичною гумкою (стор. 9).

На (сторінці 10) цей процес досягає своєї семіотичної вершини – повної деструкції інструментального канону та втілення образу потойбічної присутності. Композитор повністю позбавляє партію флейти фіксованого звуковидобування, переводячи її у сонорне поле *air sound* (шум повітря) та впроваджуючи пряму вказівку *sing / weeping (like a ghost)* співати, завивати / плакати (подібно до привида). Трансформована партитура у графічну нотацію, позначає: хвилеподібні, імпровізаційні глісандуючі лінії, які візуально та акустично відтворюють ефект некерованого, химерного мікротонового «виття» або «плачу» безтілесного духу. Флейтист одночасно грає спрямованим потоком повітря та вокалізує цей плач, що типологічно відсилає до традиційного далекосхідного культу вшанування померлих та запозиченої композитором фольклорної моделі похоронних плачів *Ku Qi Qi* «Сім періодів плачу», зазначеної в передмові до твору.

Цьому вокальному містицизму флейти вторить деконструйована фактура фортепіано: піаніст виконує ремарку *hit the hole* (удар у звуковий отвір чавунної рами рояля) та готує натискання клавіш кластера (*prepare to press...*), залишаючи струни відкритими для вільної резонуючої

²⁴ Sugawara M. Nishimonai Bon Odori: Dancing with the Dead. Japan in Canada : веб-сайт. 2023. URL: <https://japanincanada.com/nishimonai-bon-odori/> (дата звернення: 12.03.2026).

²⁵ Chong Catherine. The Ultimate Guide to Bon Odori: Japan's Summer Festival of Remembrance. Arigato Travel : веб-сайт. 2022. URL: <https://arigatotravel.com/blog/bon-odori-guide> (дата звернення: 14.06.2026).

вібрації (*freely*), що створює ефект особливої реверберації, потойбічного відлуння. Така траєкторія – від екстатичного танцю-задобрювання до імпровізаційного містичного поступового зникнення звуку у глісандуючому «витті» – бездоганно відтворює фінал поминального обряду прощання з душами померлих, де межа між світами остаточно розчиняється. Проте, окрім суто обрядової семантики, цей сонорний злам акумулює в собі елемент самого жанру кайдан – первісний «жах» перед надприродним. У цій точці інструментальний театралізм твору не згасає, а набуває іншої, більш моторошної *видовищної сцени*. Графічно окреслене «виття» у флейтовій партії та експресивна вокалізація виконавця стають граничним перформативним актом, у якому афективна напруга матеріалізується в акустично-візуальний образ потойбічного страху. Це не просто імітація ритуального плачу за померлими – це звукова еманация самого «привидження», самої «примари» де екстатичний танець-задобрювання миттєво переростає у стан містичного оціпеніння перед естетикою «жаху».

Фінал же композиції *хе* відображає зміну настрою-стану, коли напружена експресія змінюється медитативно-мелодійним звучанням гри. Логічним у рефлексії композитора для цього стану постає соло фортепіано, що розгортається на межі 10 та 11 сторінок партитури. Позначений композиторською ремаркою *freely* (вільно), цей епізод повністю знімає відчуття чіткого метра, переходячи у площину розімкненої просторовості фактури, де панує абсолютна плинність та імпровізаційність. Виконавець отримує текстову інструкцію: *play these pitches randomly, but keep it atonal* (грати ці висоти хаотично, зберігаючи атональність).

Особливість цього атонального простору полягає в тому, що композитор пропонує специфічний спосіб організації звуковисотності. Піаніст беззвучно притискає пальцями фіксовані струни (а, е, g, а) у зоні 2а, проте за вказівкою автора має постійно й хаотично переключати позицію пальців між сусідніми тонами й півтонами *thumb needs to switch between a and b, index finger needs to switch between d and e* (великий палець має перемикатися між ля та сі, вказівний палець має перемикатися між ре та мі). Це створює унікальний звуковий ефект: замість фіксованих європейських інтервалів виникає мерехтлива, обертонова акустична хмара, де звуки немов розчиняються один в одному. Така імпровізаційна плинність фортепіанного соло остаточно знімає залишкову напругу «жаху». Інструмент звільняється від агресивного клавіатурного канону і через атональну серію і шурхотів, зойків та звукових спалахів-реверберацій, що заповнюють тишу переходить до остаточного медитативного заспокоєння та ритуального фіналу прощання.

Технологічний аспект соло-роялю базується на тонкій аплікатурній та звуковисотній грі всередині корпусу інструмента. Композитор детально розписує підготовчу модель дій виконавця: *prepare to press a, e, g, a (c, as the middle c) with four fingers (no little finger) at 2a* (підготуватися до натискання ля, мі, соль, ля (де до – це до першої октави) чотирма пальцями (без мізинця) у другій октаві). Права рука піаніста беззвучно фіксує кластерні струнні зони, тоді як пальці мають постійно переключатися між мікротоновими опозиціями *thumb needs to switch between a and b, index finger needs to switch between d and e*. Це створює ефект блукаючих обертонів та звукових флуктуацій.

Соло роялю, що розчинилося у тиші й просторі, через радикальний органологічний жест виконавця – взяття металевих ключів – переходить до фонового принципу розвитку. Композитор вводить ремарку *lightly strike the tuning pins with keys or similar metal objects* (легко проводити по кілках (вірбелях) ключами або подібними металевими предметами) у зонах (4a) та (3a) – використання металевих ключів для ударів по кілках інструмента, що повністю нівелює класичну природу фортепіанного звуку. Проте в контексті загальної концепції твору цей ірреальний брязкіт набуває виразної семіотичної конотації: він безпосередньо асоціюється із звучанням ритуальних дзвоників (*rin / rei*). Як зазначають дослідники далекосхідного інструменталізму, у поминальних та заупокійних буддійських практиках регіону цей металевий звук (ідеофонний шум) має сакральну функцію – він виступає акустичним медіатором між світами, що покликаний очистити простір від злих духів, заспокоїти душу померлого та вказати їй шлях у потойбіччя²⁶. Таким чином, через експресивну дію у внутрішньому просторі рояля Сінцзімін Пан досягає дивовижної метаморфози: суто модернова технологія звуковидобування починає функціонувати як архаїчний медіатор поминального обряду.

Введення такого звукового чинника актуалізує наукові концепції представників вітчизняної музикознавчої школи щодо моделювання духовних смислів. Такий дзвонивий прийом безпосередньо ілюструє висунуте Ю. Муравською положення про здатність культових знаків у сучасному тексті трансформувати інструментальний простір у сакральний хронотоп²⁷. Водночас, радикальний композиторсько-виконавський жест Сінцзімін Пана відлунує у теоретичних концепціях О. Маркової, де деконструкція класичного інструменталізму та вихід у площину сонорного

²⁶ The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 7 : East Asia: China, Japan, and Korea / ed. by R. C. Provine, Y. Tokumaru, J. Lawrence Witzleben. New York : Routledge, 2002. P. 611–615.

²⁷ Муравська Ю. А. Християнська традиція в музичній культурі: семіотичний дискурс : монографія. Одеса : Астропринт, 2011. 352 с.

інструментального театру інтерпретуються як герменевтичний шлях до відтворення містеріальності та вираження релігійно-метафізичних вимірів буття²⁸.

Саме цей крижаний, металевий фон, що утворюється від ударів ключами по кілках роялю, постає новою акустичною атмосферою для виходу на перший план уже не фігуративної, а мелодійної партії флейти. Інструментальний модус повністю змінюється від експресивного «виття» примари *weeping* до тихих, прозорих мікротонових мелодійно-інтонуючих мотивів, які виконавець має спрямовувати безпосередньо всередину корпусу рояля, змушуючи його струни резонувати й відтворювати ілюзію розімкненого, безмежного простору, де звук втрачає свої тілесні, земні координати. Резонанс відкритих струн рояля безпосередньо матеріалізує далекосхідну філософську концепцію сакральної порожнечі, де кожен фінальний тон флейти не згасає раптово, а трансформується у власне безтілесне відлуння, розчиняючись у повітрі.

Такий ефект створює сонорну метафору остаточного віддалення примари: звукова тканина твору буквально тоне у резонуючому просторі деки, візуалізуючи момент, коли дух залишає світ живих, а ритуальне коло закривається у тиші.

На тлі цього ірреального відлуння виконавець на флейті оголює затаєне досі першоджерело драматургії – мелодичні мотиви традиційної китайської фольклорної пісні *Ku Qi Qi*. Якщо на початку та в кульмінації твору цей матеріал був деконструйований ефектами жаху, то у фіналі, на тлі медитативно-фонового «дзвону» рояля, він постає у своєму первинному сакральному значенні. Оскільки метою цієї ритуальної пісні історично є оплакування померлих та задобрювання, умиротворення духу, фінальні інтонації флейти звучать як очищена, спокійна медитація. Співіснування фігури (мелосу плачу флейти) та фону (ритуального брязкоту фортепіано) формує простір катарсису, де напружена експресія страху остаточно поступається місцем тихій скорботі й ритуальному прощанню.

Під ревербераційні відлуння флейти і рояля музиканти повертаються до зали з перехрестям рук (що було проілюстровано на рис. 2.3) і прихованими під традиційними капелюхами амігаса обличчями, залишаючись у просторі, сповненому тишею. Ця мізансцена остаточно переводить твір у площину інструментального театру, де візуальна пластика стає рівноцінною звуковому тексту. У цьому фінальному театральному-ритуальному жесті приховування обличчя за капелюхами *амігаса* (саме у дуетному вирішенні

²⁸ Маркова О. М. Герменевтичний зріз музичної культурної соціології. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 235–241. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.166951>

Crepitus Motus) маркує повне стирання особистісного, земного «Я» виконавців, символічно уподібнюючи їхні постаті до безтілесних духів – акторів потойбіччя. Водночас графічна геометрія перехрещених рук функціонує як сильний театральний знак нерухомості та замкненого кола: цей жест зупиняє фізичну дію гри та фіксує перехід виконавського простору від експресії жаху до абсолютного містичного мовчання.

ВИСНОВКИ

Комплексний перформативно-семіотичний аналіз композиції «Kaidan» сучасного китайського композитора Сінцзімін Пана крізь призму виконавської практики камерного дуету «*Crepitus motus*» явно вписується в театралізоване видовище і узгоджує нові тенденції у сфері камерно-ансамблевого музикування та дозволяє узагальнити низку вагомих теоретичних тенденцій, притаманних сучасній камерно-ансамблевій сфері ХХІ століття. Досліджуваний твір репрезентує радикальну деконструкцію класичного камерно-ансамблевого мислення європейського типу, переводячи традиційний інструментальний дуалізм у площину сонорно-просторової театралізації. Завдяки партитурно-зафіксованій зонованості деки роялю («соно-рояль») та залученню розширеного мануального арсеналу технічних дій, інструмент перетинає суто гармонічної чи мелодичної функції, трансформуючись у звуковий аналог далекосхідного перкусійного ансамблю. Аналогічно, партія флейти, збагачена ономотопейчними та вокалізованими ефектами, виходить у зону сонорно-мовленнєвих репрезентацій, що наочно демонструє глибокий кроскультурний діалог пост-авангардного європейського інструменталізму та традиційних ментальних праоснов Сходу.

На прикладі інтерпретаційного досвіду дуету «*Crepitus motus*» доведено, що новітнє камерно-ансамблеве мистецтво остаточно долає суто репродуктивну природу виконавства, легітимізуючи масштабні режисерсько-генеруючі ініціативи музикантів. Виконавець у просторі інструментального театру наділяється функціями режисера-співавтора, чий візуально-пластичні та мізансценічні рішення стають невіддільною частиною текстової семіотики твору. Запропоновані виконавцями знакові маркери, зокрема залучення елементів традиційного далекосхідного костюма та специфічна графічна пластика жестів, не просто доповнюють акустичне поле, а виступають перформативними каталізаторами смислоутворення, що переводять суто інструментальну дію в ритуально-семантичний вимір. Візуальні та звукові коди композиції – через ефекти маскування, деіндивідуалізації, розчинення й дифузії звукових пластів – безпосередньо апелюють до звукового містицизму та метафізики

далекосхідних поминальних культів, де інструментальний театр постає як сакралізований простір злиття земного та трансцендентного світів.

Проведене дослідження підводить до висновку, що в сонорно-просторовій структурі аналізованої композиції саме акустичне середовище інструмента і сцени набуває автономної символічної ролі, перетворюючись на самостійну «роль-персонаж». Через ущільнення або розрідження звукової тканини, використання специфічної педалізації та процес матеріалізації тиші віддзеркалює особливе міфопоетичне середовище, яке здатне розширювати межі сприйняття камерного жанру. Зазначений феномен яскраво ілюструє загальні процеси самоідентифікації сучасного митця у координатах «егоцентрично-спрямованого артистизму новітнього часу», де камерно-ансамблева музика ХХІ століття рішуче виходить у виміри поліхудожнього синтезу, філософсько-естетичного метамодерного висловлювання та нового осмислення просторово-часових складових музичного тексту.

АНОТАЦІЯ

Актуальність дослідження визначена значимістю постаті Сінцзімін Пана у світовому музичному просторі та прагненням сучасного пост-авангарду до кроскультурного діалогу й театральнo-комбінаторного синтезу. На прикладі сценічного досвіду дуету «Crepitus motus» обґрунтовано кодомовний вихід виконавців у площину співавторства й художньої режисури, репрезентуючи «егоцентрично-спрямований артистизм новітнього часу». У фокусі уваги – деконструкція класичного камерно-ансамблевого дуету через трансформацію інструментальних тембрів у сонорну модель далекосхідної традиції та залучення розширеного виконавського лексикону. Крізь призму звукового містицизму розкрито ритуально-семантичну природу твору, зумовлену філософським осмисленням поминальних культів Сходу. Проаналізовано візуально-пластичні рішення музикантів (елементи традиційного костюма, специфічна мізансценічна поведінка) як символи обрядового маскування й деіндивідуалізації. Дослідження підводить до висновку, що в сонорно-просторовій структуризації твору акустичне середовище набуває автономної символічної ролі, стаючи повноправним перформативним знаком у метафізичному вимірі сучасного поліхудожнього синтезу.

Література

1. Берегова О. М. Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологічна думка*. 2018. № 14. С. 102–108.
2. Громченко В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст.

(тенденції розвитку, специфіка, систематика) : монографія. Київ ; Дніпро : ЛІРА, 2020. 304 с.

3. Зима Л. В. Багатовимірний рояль в камерній музиці Джорджа Крама (на прикладі «Макрокосмосу І»). *Аспекти історичного музикознавства*. 2023. Вип. 32. С. 154–169. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-32.09>

4. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККиМ, 2020. 300 с.

5. Корбен А. Історія тиші. Від Ренесансу до наших днів / Ален Корбен ; пер. З фр. І. Рябчія та Г. Малець. – Львів : Видавництво Анетти Антоненко ; Київ : Ніка-Центр, 2023. 144 с.

6. Лебедь В. О. «Чи чарівна флейта? – так чарівна!». *Музичний Вісник. Дніпровська академія музики*. 2025. № 1 (53), 9 червня. С. 6.

7. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю та Європи: аспекти композиції та виконавства : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 172 с.

8. Маркова О. М. Герменевтичний зріз музичної культурної соціології. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 235–241. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.166951>

9. Муравська Ю. А. Християнська традиція в музичній культурі: семіотичний дискурс : монографія. Одеса : Астропринт, 2011. 352 с.

10. Сечковська І. Прем'єри, нові зірки та сучасне мистецтво: в Одесі відкрився фестиваль «Два дні й дві ночі нової музики». Суспільне Одеса : веб-сайт. URL: <https://susplne.media/odesa/821015-premeri-novi-zirki-ta-sucasne-mistectvo-v-odesi-vidkrivsa-festival-dva-dni-j-dvi-noci-novoi-muziki/> (дата звернення: 12.04.2026).

11. Хавроненко В. Традиційні культи і ритуали Китаю. *Університетська кафедра*. 2013. № 2. С. 165–175. URL: <https://ir.kneu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/4d94578a-8430-44eb-a806-e1a6b385d0b2/content> (дата звернення: 15.03.2025).

12. Шип С. В. Музична герменевтика. Частина 1. Семіотичні засади герменевтики мистецтва : монографія. Суми : ФОП Цьома С. П., 2023. 144 с.

13. Chong Catherine. The Ultimate Guide to Bon Odori: Japan's Summer Festival of Remembrance. Arigato Travel : веб-сайт. 2022. URL: <https://arigatotravel.com/blog/bon-odori-guide> (дата звернення: 14.06.2026).

14. Foster M. D. The Book of Yokai: Mysterious Creatures of Japanese Folklore. Oakland : University of California Press, 2015. 304 p.

15. Hughes D. W. No tabs, no notes: Japan's mnemonic oral notation systems. *British Journal of Ethnomusicology*. 2000. Vol. 9, no. 2. P. 97–124.

16. Iwasaka M., Toelken B. Japanese Death Legends and Vernacular Culture. *Ghosts and the Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends*. Logan, Utah : Utah State University Press, 1994. P. 73–114.
17. Reider N. T. Tales of the Supernatural in Early Modern Japan: Kaidan, Akinari, Ugetsu Monogatari. Lewiston : Edwin Mellen Press, 2002. 312 p.
18. The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 7 : East Asia: China, Japan, and Korea / ed. by R. C. Provine, Y. Tokumaru, J. Lawrence Witzleben. New York : Routledge, 2002. 1192 p.
19. Sugawara M. Nishimonai Bon Odori: Dancing with the Dead. Japan in Canada : веб-сайт. 2023. URL: <https://japanincanada.com/nishimonai-bon-odori/> (дата звернення: 12.03.2026).
20. Wong D. Louder and Faster: Pain, Joy, and the Body Politic in Asian American Taiko. Oakland: University of California Press, 2019. 293 p.
21. Xingzimin Pan. Biography. *CUHK-Shenzhen* : офіційний веб-сайт. URL: <https://music.cuhk.edu.cn/en/faculty/xingzimin-pan> (дата звернення: 26.01.2025).
22. Xingzimin Pan. Kaidan for flute and piano op. 13: Score, 2013. 12 p.
23. Xingzimin Pan. Official Website : веб-сайт. URL: <https://xingziminpan.com/> (дата звернення: 15.02.2026).
24. Xingzimin Pan. Personal correspondence with N. Kravchenko regarding the performance interpretation of the composition «Kaidan», dated February 14, 2025. Odesa, 2025. From the personal archive of the performers.
25. Xingzimin Pan. Biography. Sin80 : веб-сайт. URL: <https://sin80.com/en/artist/xingzimin-pan> (дата звернення: 14.03.2026).

Information about the author:

Kravchenko Nazar Yuriyovych,

Doctor of Philosophy Music Art,

Accompanist at the Chamber Ensemble Department

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

71b, Staroportofrankivska Str., Odesa, 65026, Ukraine