

УДК: 780.641/.642.071.1.047(4+510)"19"

DOI 10.34064/khnum1-71.12

**Ван Юцзе**Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 979917323@qq.com\_

ORCID iD: 0000-0002-3987-2282

## **Поетика пасторалі у творах для флейти європейських та китайських композиторів XX–XXI століття**

Аналізуються твори з пасторальною семантикою авторства композиторів Європи (К. Дебюссі, А. Онегер, Ж. Муке, О. Мессіан, С. Губайдуліна) та Китаю (Тан Міцзі, Хуан Хувей, Брайт Шенг / Bright Sheng, Хе Лютін, Лі Гочен, Цін Фунцай і Ле Цуфун). Метою статті є виявлення стабільного та мобільного жанрово-стильового «пасторального комплексу» у творах для флейти європейських і китайських композиторів XX–XXI століть. Наукова новизна дослідження пов'язана із напрацюванням методики компаративного аналізу творів пасторальної семантики та визначенням стабільного і мобільного пасторального комплексу у творах для флейти XX–XXI століть. У висновках узагальнено основні риси пасторального звукообразу флейти у творчості європейських і китайських композиторів. Зазначено, що у проаналізованих прикладах його стабільними компонентами є: в музиці європейської традиції – акустичний рівень; в музиці китайської традиції – поєднання архаїчної ангеїтоніки та хроматики. Наведені приклади доводять, що, на відміну від європейської жанрово-стильової парадигми інструмента (яка містить розмаїття семантичних та звукообразних проявів), в музиці китайських композиторів флейта залишається, перш за все, інструментом, пов'язаним з темою природи (образи гір, ріки, сонця). Найбільш стабільним комплексом (інтонаційний тезаурус) є високий регістр, інтонації-перегукування, звуко-наслідування, швидкі пасажі різної направленості, велика кількість прикрас, типовий розмір – 4/4, 6/8. Композиційно-драматургічний та позамузичний рівні позначено як мобільні зони пасторального комплексу. В європейській традиції пасторальність обмежена конкретними жанровими формами (наявні і сонати, і мініатюри, і концертні п'єси). В китайській музичній культурі вплив інших видів мистецтв (зокрема – поезії) є відчутнішим й часто – конкретним, що позначається на виконавському відтворенні пасторальної семантики.

**Ключові слова:** флейта; творчість китайських композиторів; інструментальне виконавство; пастораль; пасторальна композиторська стратегія; інтерпретація; музична семантика; ампула інструмента; жанрова стилістика; просторова семантика; часопростір; контонація.

### **Постановка проблеми.**

Музична семантика є однією з найбільш досліджуваних тем в сучасній музичній науці, зокрема, семантика інструмента зазвичай визначається через його тембр та виразні художні образи, що вписані в композиторський текст та проявляються завдяки певним виконавським прийомам та технікам. Наразі детальний опис музичних семантичних «формул» в конкретних історичних стильових напрямках та індивідуальних композиторських стилях виявляється складним питанням через різноманіття «інтонаційних» словників та символаріумів. Напрацювання словників дають можливість скласти певний канон окремого жанру, а дослідження жанру в історичній динаміці є підґрунтям до досягнення жанрово-стильової парадигми музичної творчості.

Дослідження пасторального комплексу, який увиразнено у жанрових та стилістичних компонентах музичних творів, починаючи з музичного мистецтва Давнього світу, складає окремий напрям сучасної музичної семантики. Саме такий комплекс є актуальним для флейтових творів композиторів Китаю, але не менш актуальним він є й для європейського флейтового мистецтва, увиразнюючи традиційне та усталене ампула флейти у творах К. Дебюссі, Д. Мийо, А. Онеггера, Ж. Орика, Ф. Пуленка, Б. Мартину, А. Дютійє. Варто згадати «Води сновидіння» («Я чую, як дримає вода») для флейти і оркестру, «Голос» для флейти соло Т. Такеміцу, «Пісню Ліноса» А. Жоліве, «Вечір в горах» Е. Бозза, «Весну» («Spring», 1 частина циклу «Сезони») для флейти і фортепіано Х. Біфінка (Herman Beefink), «Печаль в пустинних горах» Го Вендіна («Чжо Хуншан»), «Флейту і барабан на вечірньому сонці» / «Flue and Drum under the setting sun» Тан Міцзі; «Сонячні промені на горі Тяньшань» Хуан Хувей для флейти і фортепіано; «Ніч квітів» Ян Сяочжун, «На лугах Внутрішньої Монголії» / «On the Grassland of Inner

Mongolia» Дай Хонвей; «Тихі роздуми» / «Thinking quietly» Хе Лютин; *перекладення* «Piccolo пастушка» / «Shepherd boy piccolo» Хе Лютин (перекладення фортепіанного твору для флейти); «Співи в рибальському човні в сутінках» / «Singing in a fishing boat in the dusk» Лі Гочен (в оригіналі для гуджена); «Весну в Памірі» «The spring in the Pamirs» Джим Фунцай и Ле Цуфун (перекладення з китайської флейти) та багато інших.

З огляду на великий масив творів для флейти виокремлення та дослідження пасторальної семантики в межах репертуару для конкретного інструмента є актуальним питанням, розв'язання якого й мотивує до написання пропонованої розвідки.

**Останні дослідження і публікації.** Проблема музичної семантики є доволі затребуваною та актуальною в сучасному музикознавстві. Так, у дослідженнях О. Самойленко (Самойленко, 2010) музична семантика постає як методологія музикознавства. В ракурсі аналітичної та виконавської інтерпретології музична семантика представлена у монографії Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2020). Для пропонованого дослідження засадничими є також дослідження І. Мацієвського (Мацієвський, 2002) щодо контонації як специфічної якості відчуття просторовості музичного твору (акустична якість) у композиторському та виконавському процесі. Ба більше, ми спираємось на визначення, що подані в монографії Ю. Ніколаєвської, яка концептуалізує контонацію в межах «інтерпретативної теорії музичної комунікації» та пропонує її визначення як музичної універсалиї, «що об'єднує три параметри: акустичний; психологічний і семіотичний» (Ніколаєвська, 2020: 196). Також авторка позначає похідні поняття – «контонаційність – 1) особлива здатність музичного мислення; 2) властивість музичного тексту, що зумовлює просторово-формотворчі параметри музичного твору»; та контонування – свідомою стратегією творчого процесу всіх комунікантів, яка базується на співслуханні як механізмі композиції, виконання, рецепції» (Ніколаєвська, 2020: 196).

З фундаментальних досліджень флейти, перш за все, звернемо увагу на розвідку Ардана Пауела (Powell, 2002), який вивчає традиції флейтового виконавства та окреслює шляхи органологічних,

технологічних, культурологічних змін у процесі його історичного розвитку. Статтю Р. Солдан (Soldan, 1988) у відомому «*British Journal of Music Educatio*» присвячено французькій флейтовій школі, без досягнень представників якої неможливо уявити розвиток флейтової культури ХХ століття. Виокремимо й дисертацію Лі Ян (2024), в якій докладно проаналізовані філософські, культурні, поетичні, світоглядні засади флейтового мистецтва Китаю, та Алана Трешера (Thrasher, 1978), який досліджує особливості застосування поперечної флейти в традиційній китайській музиці. Зокрема, поняття китайського флейтового програмного інструменталізму (програмну флейтовість) Лі Ян пропонує розуміти як «єдність композиторської і виконавської інтерпретації викладеного у програмі (програмній назві) змісту музичного твору на основі властивий музичному інструменту системі образно-технічних властивостей» (Лі Ян, 2024: 95).

Власне проблему пасторальності концептуально досліджено в дисертації Хуан Лея (Хуан Лей, 2021), який вирізняє навіть образ Людини пасторальної в європейському мистецтві та надає розгорнуті характеристики генотипу, жанрово-семантичного інваріанту (інтонаційно-слухових критеріїв) та стильовим варіантам досліджуваного явища, яке є символом «гармонії людини та природи» (Хуан Лей, 2021: 17), складає «концептосферу» пасторального жанру, презентує його типологію в межах європейської традиції та проєкує її на традицію китайську (зокрема, вирізняє тип героїчної пасторалі поряд з ідилічною, буколічною, церковною, любовною); формулює китайську версію *пасторальності* як «*типу семантики* (“людина та природа”)» (Хуан Лей, 2021: 165).

Група авторів, вивчаючи пасторальність у вокальній та інструментальній музиці різних історичних періодів, стильових напрямів та національних типів, досліджують стан вивчення явища в сучасних наукових джерелах та формулюють структурно-семантичний інваріант, який містить такі параметри, як темп, тема-мелодія, метроритм, тональність, а також «темброві та регістрові характеристики пасторалі у просторовій перспективі зовнішнього світу та пов’язані з цим особливості інтерпретації цієї музики (особливі

психологічні установки)» (Shapovalova, Chernyavska, Govorukhina, & Nikolaievskaya, 2021:137–138). Пасторальність в музиці китайських композиторів для фортепіано системно проаналізовано у дисертації Ван Яньсуй (2024), магістерській роботі Ян Цзін (2023), яка долучає до вивчення твори українських авторів для флейти (І. Карабиця, О. Щетинського, З. Алмаші). Пасторальність як ознака національного флейтового стилю є предметом дослідження Чаньїн Чеї, присвяченого китайській бамбуковій флейті (Changning Chai, 2013). Автори також вдаються до аналітичних описів окремих творів, зокрема, Шаншан Ву (Shanshan Wu, 2019) досліджує твори для флейти китайського композитора американського походження Брайта Шенга (Bright Sheng); Кан Лей Веньмо (Kan Lei Wenmo, 2020) презентує власні виконавські роздуми щодо відомого твору «Sunshine Shines on Tianshan Mountains» / «Сонце сяє на горах Тяньшаню»; Шеллі Сміт (Smith, 2012) вивчає синтез західної та східної естетики у флейтових концертах композиторів ХХІ століття китайсько-американського походження.

**Мета дослідження** – виявлення стабільного та мобільного жанрово-стильового «пасторального комплексу» у творах для флейти європейських та китайських композиторів ХХ–ХХІ століття.

**Методи дослідження** базуються на засадах аналітичної інтерпретології (Ніколаєвська, 2020) та напрацюваннях кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського (зокрема в аспекті акцентуації виконавського тезаурусу сучасної музичної науки – таких понять, як виконавське формотворення, звуковий та звучний образ інструмента, композиторська стратегія, контонаційність); також залучено системний підхід та компаративний аналіз. Жанровий метод є доречним в межах дослідження жанрової системи флейтової музики ХХ–ХХІ століть, стильовий – при верненні до конкретних індивідуальних рішень втілення обраної тематики.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Хуан Лей позначає такі основні риси пасторалі: «1) пастораль як пастуша пісня (жанровий “ген”, вплив античної поезії – буколіки); 2) тембр дерев’яного духового інструмента (авлос – на етапі генези; флейта), закріплений за жанровою семантикою пасторалі, що виконує

функцію супроводу; 3) повільний темп; 4) мелодика плавного типу (ознаки мелодики узагальненого типу); 5) переважання мажорного ладу» (Хуан Лей, 2021: 4) й далі формулює таку дефініцію: «Пастораль – синтетичне мистецьке явище, духовний зміст якого відбиває органічний зв'язок людини-творця з фундаментальним онто-когнітивним трикутником «природа – Бог – людина» (Хуан Лей, 2021: 47).

Розвиваючи цю думку, надамо власні визначення цього мистецького явища. На нашу думку, *пастораль в музиці* – це:

– метажанр музичної творчості, що увиразнює тісний зв'язок земного та небесного начал;

– твір, що відбиває певну тематику (природну, релігійну, мітологічну, символічну).

*Пасторальність* як якість музичного тексту це:

– комплекс засобів виразності, пов'язаних з відображенням ідилічних мотивів;

– втілення свідомої композиторської стратегії через контонаційність (співслухання простору), направлену на створення конкретного звукового образу.

Нижче на прикладах європейських та китайських творів для флейти ХХ століття спробуємо визначити стабільні та мобільні компоненти пасторального звучного образу інструменту, базуючись на чотирирівневій моделі, запропонованій Ю. Ніколаєвською (Ніколаєвська, 2020: 205–206), що містить акустичну, інтонаційну, композиційно-драматургічну, позамузичну складові.

В європейській музиці ХХ століття пасторальний та мітопоетичний образ флейти отримує найбільш виразне втілення у творах К. Дебюсі – відомій Прелюдії «Післяполудневий відпочинок фавна» («*L'après-midi d'un faune*», 1894) та п'єсі для флейти соло «Сірінкс» (1912). У цих творах сформувався комплекс засобів, пов'язаних із пасторальною семантикою. Його основні складові: залучення верхнього регістру, багата мелізматика, вишукана новизна гармонічної мови (уникання звичних ладових опор, їх вуалювання за допомогою побічних септакордів, альтерованих і цілтонних звучань). У п'єсі «Сірінкс» композитор створює образ самотності, який

передається, зокрема, через тембровий контраст між низьким прозорим та високим дзвінким регістром.

Цікаво, що затвердження пасторального комплексу у європейській, зокрема французькій, музиці відбувається надалі в жанрі сонати (що спочатку не належав до програмної музики). Йдеться про один з найвідоміших творів Жуля Муке/ Jules Mouquet – сонату для флейти і фортепіано «Флейта Пана» у трьох частинах «*La Flute De Pan*» op. 15, 1906). Кожна із частин має назву (I – «Пан та Птиці», II – «Пан та німфи», III – «Пан та пастухи»). Соната сповнена драматургічних контрастів (не конфліктного, радше діалогічного типу), що зумовлено програмними назвами, наданими композитором. Три частини твору втілюють інваріант «швидко-повільно-швидко».

З точки зору стабільності / мобільності пасторального комплексу якраз формотворення можна віднести до зони мобільності. Зі стійких пасторальних рис відмітимо тембр (світлий, сріблястий у третій октаві на *piano* в I частині), ладовий колорит мажорної пентатоніки, прозорість фактури, поступове розширення регістрового діапазону, танцювальність (тема Птахів), перегукування, тріольний ритм, дрібні тривалості, синкопування (із синкопи починається ГП), протяжність (початок II частини), звуконаслідування (тема II частини починається із форшлагів у високому регістрі, що нагадує спів птахів; у III частині тема пастухів побудована на швидких тривалостях, які викликають асоціації або із грою на свирелі, або з танцювальністю), символізацію темброобразу (тема Пана у всьому творі має однаковий характер і темброве забарвлення).

«Танець кози» А. Онегера (1921) для флейти соло демонструє темброве різноманіття інструмента завдяки зміні регістрів. Для цього твору характерний розмірений темп *Lento* (чверть = 55), протяжні чвертні на *piano*, штрих *legato* в першій октаві, розмірений рух (висхідний-низхідний, що підкреслено динамічним *cresc.-dim.*). П'єсу також відрізняє доволі різноманітна штрихова палітра (*staccato*, тверде *detache*). Форма п'єси тричастинна із контрастною другою частиною, де спостерігаємо розширення діапазону (підйом у 2-3 октаву), введення короткого пунктирного ритму з паузами замість крапки, що надає звучанню більшої легкості, пришвидшення



темпу. Реприза є синтетичною, оскільки в ній присутні інтонемі обох частин. Отже, можна відзначити, що семантика «роздуму», «танцювальності», «польотності» складається в єдиний образ завдяки таким засобам виразності:

- штрих *legato* для втілення роздумливих та філософських станів;
- використання високого регістру;
- переважання штриха *staccato* для передачі танцювальних образів;
- різкі обриви фраз на нестійких щаблях без їх розв'язання;
- зміна динаміки – наростання та контрасти.

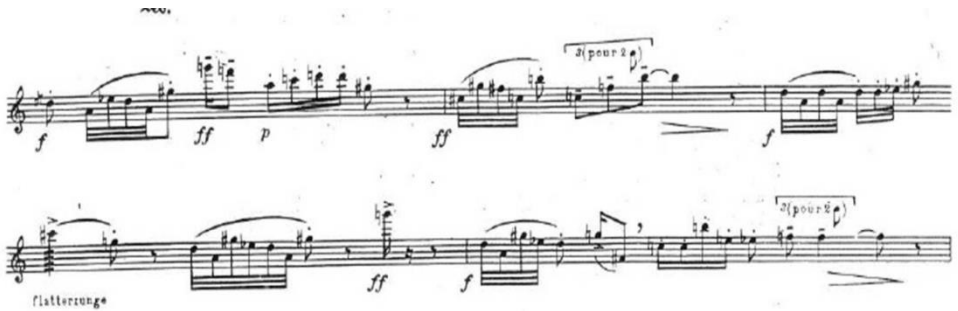
Концертна п'єса А. Жоліве «Пісня Ліноса» (1944) репрезентує трагедійний бік пасторальності. Тут переважає ритуальна семантика (за задумом композитора – траурного обряду), що втілюється завдяки пісенним і танцювальним інтонаціям особливого складу. Композитор робить акцент на містичному звучанні флейти, яка в давніх культурах використовувалась у обрядах поховання. У творі А. Жоліве флейті доручено імітацію вигуків, співів, окликів, які природніше звучать за рахунок широких можливостей інструмента відтворювати особливе вібрато, велику різноманітність штрихів, при цьому ключовими моментами у грі на флейті є «вокальний» характер дихання. Подібне співочо-мовне трактування інструмента, застосування речитативних інтонацій створює своєрідний синтез пасторальності та елегантності, що дозволяє говорити про *розширення стійкого інтонаційного тезауруса*, пов'язаного із пасторальністю.

П'єса «Чорний дрозд» Олів'є Мессіана (1952) презентує *пересмислення* пасторальної семантики флейти у творчості ХХ століття з огляду на міфологічні сенси та символіку. Інтонаційний тезаурус стає більш рухливим (зона мобільності). Наприклад, автор надає велике різноманіття темпових позначень (*un peu vif, avec fantaisie; presque lent, tendre* і т.і.), які водночас є позначеннями характеру. Важливою для О. Мессіана є контрастність динаміки (від найтихішого *ppp* до *sf, fff*), що у цілому не є характерним для жанру пасторалі) (див. *Приклад 1*).

Творчість О. Мессіана додає до стабільних складових пасторального комплексу контонаційність (зокрема, варто звернути увагу на початковий пасаж партії фортепіано, який звучить на одній педалі



### Приклад 1. О.Мессіан «Чорний дрозд» (фрагмент)



і на який накладається звучання флейти, або заключний розділ, в якому контонація викликана незалежністю та індивідуалізованістю інтонаційних ліній флейти та фортепіано) та артикуляцію (особливо важливу в ансамблі із фортепіано, де чітко відчутна імітаційність).

Твір-мініатюра «Звуки лісу» для флейти і фортепіано Софії Губайдуліної (1978) яскраво презентує пасторальне флейтове амплуа та стійкий комплекс пасторальної семантики. Розмір 9/8, темп помірний (чверть з крапкою дорівнює 84). Спостерігається чергування мелодичного матеріалу в партії флейти та партії фортепіано. Задіяно переважно верхній регістр, початкова інтонація в партіях флейти і фортепіано створює ілюзію «перегукування птахів». За структурою мелодія з перших тактів апелює до пастуших награвів, охоплює великий діапазон і створює ефект коливання вітру (особливо в ц. 2, коли на тлі тремоло фортепіано флейта виконує тріоли на одному звуці, немов імітує стук дятла). Партія флейти містить численні трелі, мелізми, форшлагги та інші прикраси. В якості опорного звуку, «звукосимвола» виступає звук «ре» третьої октави, поруч із яким містяться орнаментатії як висхідного, так і низхідного напрямів. Витриманий звук «ре» – половинна з крапкою – чергується із фігураціями шістнадцятих, розподіленими у непарних пропорціях: секстолі виконуються у чергуванні із септолями. Фігурації пасажів

можуть викладатися як у послідовному звукоряді, так і за терціями. Наявність в пасажах звуку «*fis*» в контексті константного звуку «*re*» вказує на лідійський лад. Музичний матеріал цифри 4 втілює образ пташиного співу. Нагадаємо, що відображення співу птахів є одним із важливих семантичних амплуа флейти, як у європейському, так і у традиційному китайському мистецтві. В музичному тексті цей ефект досягається шляхом використання різноманітних трелей, різної висоти та забарвлення. Також звертають на себе увагу форшлагги, які часто з'являються перед трелями.

Навіть наведений досить побіжний огляд демонструє тенденцію композиторської творчості, яка, насамперед, відображає використання досить певної програмності, яка, звичайно ж, до середини ХХ століття суттєво розширює свої межі. Якщо на початку століття композитори найчастіше використовували мальовничо-образотворчі та звукописно-колеристичні можливості флейти, домагаючись незвичайної прозорості та світлого колориту, то, починаючи із другої половини ХХ століття, сприйняття композиторами тембру флейти повністю змінюється. Безумовно, все перелічене вимагало від виконавців-флейтістів величезного потенціалу.

Перш, ніж виокремити пасторальну семантику у творах для флейти китайських композиторів, позначимо деякі важливі моменти.

1. Музика Китаю нерозривно пов'язана із китайською філософією. У даосизмі музика сприяла злиттю людини і природи, а буддисти за допомогою музики осягали суть світобудови. Китайська музика вирізняється досить ніжним звучанням, що нагадує дзюрчання струмка або спів птахів. Ще середньовічні китайські музиканти імітували природні звуки, створюючи тим самим гармонійну єдність музики та природи. На відміну від європейської музики, китайські мелодії – це мелодії «одного звуку» та його варіацій. Один із принципів художньої творчості в китайському мистецтві – прагнення до естетизму, що виявляється у милуванні витонченою красою, як у поезії, так і у традиційного живопису. Він діє завжди і має вплив на музичну культуру, увиразнюючись як програмність. За словами Хуан Лея, «найбільш укоріненою рецепцією *пасторальності* в китайському мистецтві є так звана пейзажна лірика, що існує

з V-го століття. Дослідники китайської літератури її часто називають “поезією вод і гір”, або “поезією садів і полів” за поетичними рядками Лі Бо – китайського митця слова, поета епохи династії Тан» (Хуан Лей, 2021: 106). Лі Ян указує, що особливість програмності китайських флейтових мініатюр «полягає в синтезі пейзажного та релігійно-філософського аспектів, де релігійно-філософський зміст виражається через споглядання природи. Природні образи – місяць, сонце, річка, тростник, колихання рослин, гори, хмари – набувають символічного значення, відображаючи духовні стани людини. Європейська флейта з її колористичними можливостями стає засобом художньої реалізації властивого китайській культурі сприйняття природних явищ. Загальна риса китайських флейтових мініатюр – відсутність жанрової конкретизації, яка перестає бути необхідною завдяки програмній назві, що замінює її» (Лі Ян, 2024: 102). Хуан Лей вказує, що «світоглядну функцію (як показник поезики пасторалі) становить ідеалізація природи і наслідування їй» (Хуан Лей, 2021: 64). Тобто, у зв’язку із синкретизмом мислення та світоглядною філософією, позамузичний та акустичний рівні стають вкрай важливими для досягнення пасторального флейтового комплексу. Зокрема, щодо *акустичного рівня*, пов’язаного з особливостями інструмента та зумовленого специфікою звуковидобування, не можна не усвідомлювати, що в китайській музиці різновиди народної бамбукової флейти (зокрема, дізі – поперечна, сяо – повздовжня) стали основою формування *китайського флейтового стилю*.

Отже, Лі Ян зазначає: «Акустична ідентичність китайської флейти, сформована на початку XXI століття, виражається через складну систему виразних смислів, що охоплює пасторальні, пейзажні, войовничі, філософські, космічно-просторові, людські та трансцендентні аспекти. Водночас ці образні виміри, притаманні китайській флейті сучасної епохи, гармонійно взаємодіють з глибинними шарами національної релігійно-філософської традиції, яка тлумачить музичний інструмент крізь призму символізму, що склався в національних легендах і класичній поезії» (2024: 86).

2. Оригінальних рис в китайському мистецтві набуває й інтонаційний рівень (*інтонаційний тезаурус*). Хуан Лей формулює риси так

званої «знеособленої» пасторальності, яка «проявляє себе через характерні семантичні сегменти музичної мови (ладові, ритмічні, регістрові), що разом складають своєрідний національно-жанровий стилістичний комплекс пасторальності. Віднесемо до них:

- а) пентатонічні ладово-інтонаційні утворення, які переважають на тлі інших мелодичних зворотів;
- б) світлий мажорний колорит (мажорна пентатоніка);
- в) високий регістр;
- г) ритмічні фігури з пунктирним ритмом або короткими тривалостями, який створює легкість і польотність, скоріше танцювальність, і не має характеру загостреного драматизму» (Хуан Лей, 2021: 107–108).

Прикладом є п'єса для флейти соло «*Flute and Drum under the setting sun*» / «Флейта і барабан під вечірнім сонцем» Тан Міцзі. Відповідно до програмної назви, на тлі періодичних легких барабаних постукувань, флейті доручена медитативна, ковзна, звивиста, прикрашена численними форшлагами, мордентами, короткими трелями мелодія з повторюваними тонами (приклад 2).

### Приклад 2. Початкові такти п'єси (фрагмент)



На її розгортанні побудований весь центральний розділ п'єси. У розвитку пейзажна семантика флейти домінує: з'являються неочікувані швидкі пасажи через весь діапазон, стрибки мелодії – «сонячні промені», які згодом поступово згортаються, «згасають». Твір завершується знову імітацією барабанного дробу, немов незримий діалог двох інструментів вичерпується.

Твір передбачає значний ступінь виконавської свободи, що засвідчує часта зміна темпових показників. Окрім того, застосовано широкий арсенал виразних засобів на різних рівнях – тембровому (використання різних регістрів флейти, мультифоніків, флажолетів), метро-ритмічному та інтонаційному: техніка повторень – повернення до одного звуку, остинатність, монотонність, але з варіюванням ритмічних фігурацій – сполучається із виразною інтонаційністю мелодичних фраз. Музичний матеріал мелодичної лінії насичений багатою інтервалікою та різноманітною орнаментикою, що видає намагання композитора втілити принципи гри на традиційних китайських флейтах. Оскільки стрій та температура китайських флейт відрізняється від європейської, ефект автентичного звучання китайських флейт на європейській флейті Тан Міцзі створює за допомогою прийомів гліссандо, нефіксованої звуковисотності (екмелики), артикуляції, зокрема прийомів видобування та завершення звуку. Використовується також техніка подвійного стаккато, швидкі пасажі. Регістр застосовується переважно середній, екстремально високі звуки флейти у цьому творі відсутні, хоча трапляються звуки низького регістру – «до» та «ре» першої октави. Тональність позначена композитором трьома бемолями, але тональний центр не є фіксованим, повторювані звуки не є опорними.

«*The Bright Sun Shines Over the Tianshan Mountains*» («Яскраве сонце сяє над горами Тянь-Шань») Хуан Хувей – програмний твір для флейти та фортепіано, що відображає красу, велич і культурне значення Тянь-Шаню як одного з символів Китаю. Хуан Хувей є видатною фігурою сучасного китайської академічного музичного мистецтва, його творчість має тісний зв'язок з китайським фольклором та історичним контекстом, а його музичний стиль органічно поєднує традиційні китайські елементи із західними техніками. «*The Bright Sun Shines Over the Tianshan Mountains*» є яскравим взірцем останнього.

Гори Тянь-Шань, розташовані в Сінцзян-Уйгурському автономному районі, протягом століть оспівувалися в китайській літературі, мистецтві та музиці, отже, композитор наслідує цю культурну традицію. Твір «*The Bright Sun Shines Over the Tianshan*

Mountains» як і багато інших творів китайських сучасних композиторів, де залучено європейську флейту, починається з «ембієнтового» вступу. Спочатку звучить фортепіано, у вільному ритмічному русі – нотний текст умовно розподілено на такти. Далі флейта виконує різні мелодійні патерни, із зупинками на витриманих звуках, у вільному темпі, після чого слідує основний розділ у чотиридольному розмірі й тональності Ля-мажор. Хоча композитор прописує тональні знаки, слід враховувати, що основним музичним матеріалом є пентатоніка, отже явне мажорне чи мінорне тяжіння у творах сучасних китайських композиторів предсталене рідко. Ритм композиції Хуан Хувей відіграє вирішальну роль у передачі динамізму та енергії Тянь-шаньських гір: він жвавий та синкопований, що може відсилати, зокрема, до традиційної уйгурської танцювальної музики (такти 37, 74–78, 86, 90, 102). Повільний перший розділ може представляти моменти благоговіння та роздумів, споглядання, тоді як швидкий розділ втілює енергію життя в регіоні Тянь-Шань (за формою твір складається із двох основних розділів, повільного і швидкого). Композитор використовує яскраві динамічні контрасти для досягнення ефекту мінливості, з раптовими переходами від фортисимо до делікатних, ледь чутних пасажів. Цей контраст може зображати гру світла й тіні в горах, а також зміни погоди та часу доби. Програмним елементом твору можна вважати мотив із восьмої з крапкою та шістнадцятої, а далі квартолі шістнадцятих (такти 4–5), що символізує сонячне світло. Цей мотив є повторюється протягом усього твору, як у повільному, так і у швидкому розділах, з'являється в різних конфігураціях. У швидкому він ускладнюється, й музичний матеріал набуває яскравої віртуозності. У творі також присутнє зображення пейзажу: різні за характером розділи твору твору можуть зображати особливості гір Тянь-Шань. Також і контраст розділів можна розцінювати як програмний елемент: наприклад, повільний розділ може асоціюватися із широкими гірськими красвидами, тоді як активний швидкий та ритмічний другий – зі жвавою атмосферою місцевих народних гулянь.

Яскраві образи твору в поєднанні з різноманітністю його виразних засобів та культурними відсилками роблять його привабливим як

для китайської, так і для міжнародної аудиторії. Це твір, який не лише оспівує красу природи, але й підкреслює універсальність музики як засобу комунікації людини із природним і культурним середовищем. Твір «Яскраве сонце сяє над горами Тянь-Шань» яскраво демонструє здатність музики передавати красу світу природи та унаочнювати глибинні культурні та історичні зв'язки.

Стиль американського композитора китайського походження Брайта Шенга / Bright Sheng (нар. 1955) також побудований на синтезі східних і західних принципів композиторського письма (у цьому митець орієнтувався на музику Б. Бартока). Шаншан Ву (Shanshan Wu, 2019) вважає, що джерелами його стилю і натхнення є класична лірична поезія династії Сун, традиційне розуміння семантики інструмента, фольклорні традиції, знання легенд та поезії, а також і використання західних музичних жанрів та інструментів. Це демонструють такі твори митця, як «*Flute Moon*» / «*Місячна флейта*» (1999) – двочастинний опус для флейти / пікколо, арфи, фортепіано, струнних та перкусії, і «*Melodies of a Flute*» / «*Мелодії флейти*» (2012, для альтової флейти, флейти in C, скрипки, віолончелі та марімби), в яких особливе значення має імітація звучання китайської флейти (дізі) на інструменті західного зразка із застосуванням різноманітних «темброкольорів» і технік гри, а також – вплив традиційної китайської поетичної структури на музичну стилістику (підкреслимо, що поетичні впливи майже не відчуються у творах європейських композиторів), і це є *особливістю пасторальної поетики китайської флейтової музики*. Серед технік особливе значення має техніка вібрато «фуженьїнь» («腹振音») і «чжиженьїнь» («指振音»). Шаншан Ву вказує, що «для фуженьїнь виконавець має дихати глибоко від діафрагми, маніпулюючи стовпом повітря з регульованою швидкістю, що використовується також для західних флейт. Цей тип вібрато зазвичай використовується в повільних, оповідальних стилях гри, особливо типових для південного стилю дізі. Для чжиженьїнь виконавець створює вібрато, злегка постукуючи пальцем по відкритих отворах, що часто з'являється в поєднанні з повітряним



вібрато, як правило, в легкій і радісній музиці, особливо при використанні дізі на Півночі Китаю» (Shanshan Wu, 2019: 16).

Вельми показовими для характеристики звукообразу флейти в музиці китайських композиторів є твір «The spring in the Pamirs» / «Весна в Памірі», який написали Цін Фунцай / *Jin Fuzai* та Ле Цуфун / *Le Zufeng* (перекладення з китайської флейти).

Його перший розділ – *Largo con rubato* – емоційний вступ, який одразу занурює слухача у буколічну атмосферу. Тактові риси у творі відсутні, що свідчить про вплив імпровізаційності та каденційний принцип музикування. Далі з'являється тактовий розмір 7/8, нерегулярний, непарний. Тема твору танцювальна, темп – швидкий, характер – етнічний, неєвропейський. У такті 50 розмір змінюється на 2/4, темп теж змінюється на *Allegro*. Ритмічні угруповання прості – восьмі й шістнадцяті. На такт 98 припадає кульмінація, де партія флейти демонструє віртуозні технічні арпеджіо із залученням всього діапазону інструмента. Повторювані звуки квартолей шістнадцятих у швидкому темпі передбачають застосування техніки подвійної артикуляції (подвійного стаккато). Кульмінація досягається не лише наростанням динаміки, але й підвищенням регістру (тт. 189–195); у третій октаві звучить ритмічно виразна низхідна секвенція, де перша восьма нота на початку кожного такту має виконуватися з мордентом. Такт 196 демонструє різку зміну регістрів, стрибок на дві октави вниз, а далі – поступовий рух вгору квартолей шістнадцятих. Закінчується твір на «ля» третьої октави, яке може трактуватись або як тоніка ля-мінору або як шостий щабель До-мажору.

### **Висновки.**

Підсумуємо розміркування щодо стабільного та мобільного комплексу пасторальної поетики у творах європейських і китайських композиторів.

1. Навіть наведений досить побіжний огляд демонструє тенденцію композиторської творчості, яка, насамперед, відображає використання досить конкретної програмності, яка до середини ХХ століття суттєво розширює свої межі від звукообразності до відтворення

глибокого філософського підтексту та широких асоціативних зв'язків, що потребує відповідного вдосконалення виконавської майстерності.

2. У творах китайських композиторів (як оригінальних, так й перекладених) флейта здебільшого підкоряється пасторальному комплексу, поєднуючи при цьому архаїчну пентатоновість та хроматику. Використання інструмента найчастіше пов'язане з розкриттям теми природи: образами гір, річки, сонця та ін. Лі Ян зазначає, що «у формуванні звукового образу нової флейти ХХ століття важливим компонентом виступає імітація звучання сімейства китайських автентичних інструментів, що виражається в підході до артикуляції, використання виражальних засобів звучання, наприклад, вібрато з широкою амплітудою тощо» (Лі Ян, 2024: 91).

3. Надамо порівняльну характеристику пасторального комплексу у вигляді таблиці:

**Таблиця 1.** Порівняльна характеристика пасторального комплексу в європейській та китайській традиціях

<i>Пастораль у флейтовій музиці: європейська традиція</i>	<i>Пастораль у флейтовій музиці: китайська традиція</i>
<b>Назва</b>	
Часто це просто «Пастораль», тобто жанрове ім'я передбачає повний комплекс впізнаваної музичної виразності; посилання на мітологічні образи (давньогрецька мітологія), що апелює до пасторальності	«Простих» пасторальних назв майже немає, всі вони – більш поетичні, картинні, пейзажні, пов'язані з настроями людини, символами та тематикою народних пісень, знаковими географічними назвами (напр., Тянь Шань, Памір)
Ф. Гобер «Античні медалі» для флейти, скрипки і фортепіано; Романтичні п'єси і Три акварелі для флейти, віолончелі та фортепіано; Артур Онеггер. «Танець Кози»; Жак Муке «Флейта Пана»;	Тан Міцзі «Флейта та барабан на заході сонця» («Flue and Drum under the setting sun»); Хуан Хувей «Сонячні промені на горі Тянь Шань» для флейти і фортепіано; Ян Сяочжун «Ніч квітів»;

<p>С.Губайдуліна «Звуки лісу»;  О. Мессіан «Чорний дрозд»;  А. Жоліве «Піснь Ліноса»;  С. Турнеєв «Три пасторалі»  для квінтету духових;  В. Ротару «Сільські картинки»;  Ч. Нуримов «Пастораль»;  З.Алмаші «Пастораль»</p>	<p>Дай Хонвей «On the Grassland of Inner Mongolia»;  Хе Лютін, п'єса «Thinking quietly»;  Брайт Шенг / Bright Sheng. Flute Moon (1999) and Melodies of a Flute (2012).  <i>Перекладення:</i>  Хе Лютін «Shepherd boy piccolo» (перекладення з фортепіано);  Лі Гочен «Singing in a fishing boat in the dusk» (в оригіналі для гуджена);  Цін Фунцай і Ле Цуфун «The spring in the Pamirs» (перекладення з китайської флейти)</p>
<b>Жанри</b>	
<p>Майже всі жанри (окрім концерту для флейти) – мініатюри, соната, концертна п'єса, сюїта</p>	<p>Переважно мініатюри – флейта соло, з фортепіано, перекладення (аранжування солоспівів)</p>
<b>Тембр</b>	
<p>Монотембровість  Зазвичай світлий тембр (за рахунок високого регістру, подолання «металевості» звучання)</p>	<p>Політембровість  Поліфлейтовість (Лі Ян)  Багато алюзій на тембри різновидів китайської флейти (джу ді,хулуси, суй, юе тощо)</p>
<b>Діапазон, регістри</b>	
<p>Різноманіття регістрів: низького, прозорого та високого, дзвінкого.</p>	<p>Багато саме високого регістру флейти</p>

<b>Виконавська стилістика</b>	
<p>Інтонеми стрибків на невеликі інтервали, низхідний рух мелодії; діапазон квінти (стрибок із заповненням), повтори, висхідні та висхідні рухи, рух по звуках мажорного тризвуку.</p> <p>Неквапливий темп Розмір 4/4, 6/8 Звукоімітація акценти широкі мотиви пісенно-танцювальна мелодика (рідше – речитативність, окличність) імпровізаційні віртуозні фрагменти (тип каденції), дрібна техніка</p> <p>штрих легато і <i>tenuto</i>, тріольний ритм, наявність прикрас, мажорних альтерацій семантика «таємничості», «задушевності», «ліричності» відтворюється через комплекс наступних засобів виразності: часте використання низького регістру, близького людському голосу; речитативність в мелодиці, що створюється штрихом <i>tenuto</i> (нерівномірна, нерегулярна ритміка, близька людської мови);</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• високі ноти, які очікують розв'язання;</li> <li>• перевага штриха <i>legato</i></li> </ul>	<p>Сонорність контонування як <i>особливість національного світоосягнення</i>, звуконаслідування різних інструментів – гуджен, барабан. Звідси перевага експозиційності, мінімальна розробковість музичного матеріалу, обов'язкова полдітематичність твору «Інструментальна вокальність» (Лінь Ян) паритет вокального та інструментального начал (Хуан Лей) поліфлейтовість (Лінь Ян) полісемантичність танцювальність віртуозність зіставлення імпровізаційності (у вступі і коді) і композиційності (основна частина) (Лі Ян)</p>
<b>Гармонія</b>	
Мажор (соль, ля, фа-мажор)	Пентатоніка, тональна невизначеність

<b>Форма</b>	
Розмаїття форм (від простої, складної 2, 3-частинності до сонатного циклу) Часто – наявність вступу (який контрастує з подальшим викладом), контрастність частин та розділів	Плинність, невизначеність форми, що актуалізує виконавське формотворення Синтез форм Похідні форми

4. Отже, узагальнимо риси пасторального звукообразу флейти у творчості європейських та китайських композиторів, базуючись на моделі рівнів, запропонованої Ю. Ніколаєвською.

*Акустичний* рівень в обох випадках залишається доволі стабільним, як і сформована система інтоном (інтонаційний тезаурус). До стабільного комплексу належать інтонації-перегукування, звуко-наслідування, швидкі пасажі різної направленості, велика кількість прикрас, переважний метр (4/4, 6/8), тональності (лади) та ін.

*Композиційно-драматургічний* рівень – мобільна зона пасторального комплексу. В європейській традиції пасторальність обмежена жанровими формами (наявні і сонати, і мініатюри, і концертні п'єси).

*Позамузичний* рівень також можна віднести до мобільної зони пасторального комплексу. В китайській музичній культурі вплив інших видів мистецтв (зокрема – поезії) є відчутнішим і часто пов'язаний з більш конкретними образами, що впливає на виконавське відтворення пасторальної семантики.

В рамках статті неможливо розкрити обрану тему в повному обсязі, тому *перспективою* її дослідження є окреслення жанрово-стильової парадигми китайської флейтової музики.

## ЛІТЕРАТУРА

- Ван Яньсуй (2024). *Пасторальні звукообрази у фортепіанній музиці китайських композиторів*. (Дис. ... д-ра філософії). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.
- Лі Ян (2024). *Флейтове мистецтво Китаю у вимірах міжкультурного діалогу*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківська державна академія культури. Харків.

- Мацієвський, І. (2002). *Ігри і співголосся. Контонація: Музикологічні розвідки*. Тернопіль: Астон.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Харків: Факт.
- Самойленко, О. (2010). Наукові обриси сучасного українського музикознавства. *Мистецтвознавство України*, 11, 38–45.
- Хуан Лей (2021). *Пастораль в музиці: історико-типологічний та виконавський аспекти*. (Дис. д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Ян Цзін (2023). *Флейта в контексті пасторальної традиції європейської музики*. (Магістерська робота). Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Boatman, O. S. (2016). *A Comparison of Four Selected American Flute. Method Books from the 20<sup>th</sup> and Early 21<sup>st</sup> Centuries: Ernest F. Wagner, William Kincaid with Claire Polin, Robert Dick, and Patricia George with Phyllis Avidan Louke*. (D.M.A. thesis.). Florida State University. Tallahassee, FL. [http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU\\_FA2016\\_Boatman\\_fsu\\_0071E\\_13592](http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_FA2016_Boatman_fsu_0071E_13592)
- Changning Chai (2013). *The Dizi (Chinese bamboo flute) its representative repertoires in the years from 1949 to 1985*. (D.M.A. thesis.). Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney. Sydney. <http://hdl.handle.net/2123/10771>
- Fair, D. B. (2003). *Flutists' family tree: in search of the American Flute School*. (D.M.A. diss.). Ohio State University. Columbus, OH. [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=osu1054645874](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1054645874)
- Shapovalova, L., Chernyavska, M., Govorukhina, N., Nikolaievska, Yu. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18–21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special issue XX, vol. 11 (2), 136–140.
- Powell, A. (2002). *The Flute*. (The Yale musical instrument series). New Haven and London: Yale University Press.
- Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievska, Y. V., & Kopeliuk, O. O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218–233. <https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1575>
- Shanshan Wu (2019). *The Dramatic Use of the Flute in Bright Sheng's Melodies of a Flute and Flute Moon*. (D. M. A. diss.). University of Houston. Houston, USA [in English].

- Smith, Sh. (2012). *Eastern and Western Aesthetics and Influences in the Twenty-First Century Flute Concerti of Chinese-Born American Composers*. (D.M.A. diss.). Florida State University, College of Music. Tallahassee, FL [in English].
- Soldan, Robin (1988). *The French Flute School 1860–1950 by Claude Dorgeuille*, (Translated and edited by Edward Blakeman). London: Tony Bingham.
- Thrasher, A. (1978). The Transverse Flute in Traditional Chinese Music. *Asian Music*, 10(1), 92–114 [in English].
- 中国风格长笛作品研究——以《阳光灿烂照天山》为例 阚蕾文沫 (江西师范大学音乐学院 [Kan Lei Wenmo (2020). Дослідження флейтових творів у китайському стилі – на прикладі «Сонце світить над горами Тянь-Шань»]. (Консерваторія музики, Педагогічний університет Цзянсі].

## REFERENCES

- Boatman, O. S. (2016). *A Comparison of Four Selected American Flute. Method Books from the 20<sup>th</sup> and Early 21<sup>st</sup> Centuries: Ernest F. Wagner, William Kincaid with Claire Polin, Robert Dick, and Patricia George with Phyllis Avidan Louke*. (D.M.A. thesis.). Florida State University. Tallahassee, FL. [http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU\\_FA2016\\_Boatman\\_fsu\\_0071E\\_13592](http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_FA2016_Boatman_fsu_0071E_13592) [in English].
- Changning Chai (2013). *The Dizi (Chinese bamboo flute) its representative repertoires in the years from 1949 to 1985*. (D.M.A. thesis.). Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney. Sydney. <http://hdl.handle.net/2123/10771> [in English].
- Fair, D. B. (2003). *Flutists' family tree: in search of the American Flute School*. (D.M.A. diss.). Ohio State University. Columbus, OH. [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=osu1054645874](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1054645874) [in English].
- Huang Lei (2021). *Pastoral in music: historical-typological and performnce aspects*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kan Lei Wenmo (2020). *A Study on Chinese-style Flute Works: Taking “Sunshine Shining on Tianshan” as an Example*. Jiangxi Normal University, College of Music. Jiangxi [in Chinese].
- Lee Yang (2024). *The Flute Art of China in the Dimensions of Intercultural Dialogue*. (PhD diss.). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
- Matsievskiy, I. (2002). *Games and co-phony. Con-tonation: Musicological explorations*. Ternopil: Aston [in Ukrainian].



- Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries*. Kharkiv: Fact [in Ukrainian].
- Powell, A. (2002). *The Flute*. (The Yale musical instrument series). New Haven and London: Yale University Press [in English].
- Samoilenko, O. (2010). Scientific outlines of modern Ukrainian musicology. *Art History Studies of Ukraine*, 11, 38–45 [in Ukrainian].
- Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievska, Y. V., & Kopeliuk, O. O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218–233. <https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1575> [in English].
- Shanshan Wu (2019). *The Dramatic Use of the Flute in Bright Sheng's Melodies of a Flute and Flute Moon*. (D. M. A. diss.). University of Houston. Houston, USA [in English].
- Shapovalova, L., Chernyavska, M., Govorukhina, N., Nikolaievska, Yu. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18–21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special issue XX, vol. 11 (2), 136–140 [in English].
- Smith, Sh. (2012). *Eastern and Western Aesthetics and Influences in the Twenty-First Century Flute Concerti of Chinese-Born American Composers*. (D.M.A. diss.). Florida State University, College of Music. Tallahassee, FL [in English].
- Soldan, Robin (1988). *The French Flute School 1860–1950 by Claude Dorgeuille*, (Translated and edited by Edward Blakeman). London: Tony Bingham [in English].
- Thrasher, A. (1978). The Transverse Flute in Traditional Chinese Music. *Asian Music*, 10(1), 92–114 [in English].
- Wang Yansui (2024). *Pastoral sound images in the piano music of Chinese composers*. (PhD Diss.). Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University. Sumy [in Ukrainian].
- Yang Jing (2023). *The flute in the context of the pastoral tradition of European music*. (Master's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

### **Wang Youjie**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student,  
the Department of Interpretation and Music Analysis  
e-mail: 979917323@qq.com  
ORCID iD: 0000-0002-3987-2282

## **Pastoral poetics in the compositions for the flute by European and Chinese composers of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries**

### ***Statement of the problem.***

*The pastoral complex, which is expressed in the genre and stylistic components of musical works, starting with the musical art of the Ancient World, constitutes a separate direction of modern musical semantics. Such a complex is relevant for the flute works of Chinese composers, but it is no less relevant for European flute art. In 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries, the compositions with pastoral semantics were created by the composers of Europe (C. Debussy, A. Honegger, J. Mouquet, O. Messian, S. Gubaidulina) and China (Tang Mizhi, Huang Huwei, Bright Sheng, He Lutin, Li Guochen, Jin Fuzai and Le Zufeng). Given the large body of compositions for the flute, the identification and study of pastoral semantics within a specific instrument becomes a relevant issue.*

### ***Objectives, methods, and novelty of the research.***

*The purpose of the study is to identify a stable and mobile genre-style “pastoral complex” in the flute compositions of European and Chinese composers of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries. The methods of researching are based on the principles of analytical interpretology (Nikolaievska, 2020) and the materials of the Department of Interpretology and Analysis of Music at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (accenting, in particular, the components of performance thesaurus of modern music science, such as the concepts of performance formation of sound and sonorous image of the instrument, compositional strategy, contonation); also systematic approach and comparative analysis have been involved. The genre method is appropriate for researching the genre system of flute music of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries, and individually the pastoral genre, the stylistic one – when referring to specific composer solutions for the embodiment of pastoral themes. The novelty of the study is connected with the development of a comparative analysis of the compositions of pastoral semantics, the definition of a stable and mobile pastoral complex in the compositions for the flute of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries.*

### ***Research results and conclusion.***

*In the continuation of the research of pastoral in musical art, our own definition has been proposed. Pastoral in music is: a meta-genre of musical creativity expressing the close connection of earthly and heavenly principles; composition reflecting a certain theme (natural, religious, mythological, symbolic). Pastoralism as a quality of*

*a musical text is: a complex of means of expression related to the reflection of idyllic motifs; the embodiment of a conscious compositional strategy through contonation (joint listening of space) aimed at creating a specific sound image.*

*On the basis of the sound image model of 4 levels – acoustic, intonation, compositional-dramaturgic, extra-musical (Nikolaievska, 2020) – stable and mobile components of the pastoral sound image of the instrument have been determined. The tendency of the composer's creativity has been formulated, which primarily reflects the use of a fairly specific program quality, which, of course, by the middle of the 20<sup>th</sup> century significantly expands its boundaries. If at the beginning of the century the flute was often used to solve the pictorial and image-creating and sonographic-coloristic tasks, achieving unusual transparency and brightness, then starting from the second half of the 20<sup>th</sup> century, the perception of the timbre of the instrument by composers completely changes. Undoubtedly, all of the above required the enormous performers' resources.*

*It is shown that in the compositions by Chinese composers (both original and transcriptions), the flute mostly obeys the pastoral complex, combines archaic halftone-free scales and chromatics. The instrument is mostly associated with the theme of nature, images of mountains, rivers, and the sun. This is reflected even in the names. If in the European tradition the compositions are often called simply "Pastoral" (that is, the genre name implies a full complex of recognizable musical expressiveness, as well as a reference to mythological images that appeals to pastoralism), then there are almost no "simple" pastoral names for the compositions by Chinese composers, all of them are more poetic, pictorial, picturesque, moody, with many symbols and themes from folk songs, iconic geographical names (for example, Tien Shan, Pamir, etc.). In the European tradition, pastoralism permeates almost all genres (except the flute concerto) – miniatures, sonata, concert piece, suite; in the Chinese one – mostly miniatures (flute solo, with the piano, in ensemble, arrangement of solo singing). In the European tradition, mono-timbre quality is indicated, in the Chinese one – poly-timbre quality (there are many allusions to timbres of Chinese flute varieties – dizi, hulusi, sui, yue, etc.).*

### **Conclusion.**

*Summarizing the features of pastoral sound image of the flute in the creative work of European and Chinese composers, it has been noted that in the analysed examples, the instrument is interpreted mainly in the aspect of pastoralism,*

*the stable components of the stylistics of which are: in the music of the European tradition – the acoustic level; in the music of the Chinese tradition, there is a combination of archaic anhemitonicity and chromaticism. The given examples prove that unlike the European genre-style paradigm of the instrument (which contains a variety of semantic and sound-image manifestations), in the music of Chinese composers the flute remains mostly primarily an instrument related to the theme of nature (images of mountains, rivers, the sun, the east). The most stable complex (intonation thesaurus) is a high register; intonations-crosstalk, sound assimilations, fast passages of various directions, a large number of ornaments, the predominant meter (4/4, 6/8), tonalities (modes), etc. The compositional and dramaturgical and extra-musical levels have been designated as mobile zones of the pastoral complex. In the European tradition, the pastoral is limited to genre forms (there are sonatas, miniatures, and concert pieces). In the Chinese musical culture, the influence of other types of art (in particular, poetry) is more tangible and often concrete, which affects the performing reproduction of pastoral semantics.*

**Keywords:** *flute; work of Chinese composers; instrumental performance; pastoral; pastoral compositional strategy; interpretation; musical semantics; role of the instrument; genre stylistics; spatial semantics; time-space; contonation.*

*Стаття надійшла до редакції 4 червня 2024 року*