

УДК 784.1.087.68:781.22+78.071.1 (510) (092)

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-42.12>**Цзян Шаньюй**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail 2691535279@qq.com

ORCID iD: 0000-0003-0860-0150

**Лінь Хуа. «Опале листя, зав'ялі мрії»: пейзаж очима серця
(онтологічні параметри звукопису в хорівій музиці)**

Пропонується онтологічний аналіз образів природи в одному з показових творів відомого китайського композитора Лінь Хуа, що вперше уведено в науковий обіг українського музикознавства. Звукопис означає подвійну оптику семантики твору: осінній пейзаж (позначене) – рефлексія людини (позначуване). Методологія дослідження специфіки музичного звукопису поєднує онтосеміотичний, герменевтичний та хорознавчий підходи. Новизна статті полягає у здійсненні онтосеміотичного аналізу маловідомого українському слухачеві твору. Визначення знакової природи звукопису сприяє розумінню онтологічних параметрів музики, укорінених в мовностильовому мисленні автора (через слово, простір, час). Поруч із впливами європейської традиції звуконаслідування виявлено філософсько-художні ознаки китайської картини світу, у якій природа і людина є онтологічно укоріненою єдністю.

Ключові слова: хорове мистецтво; природа; людина; звукопис; образна драматургія; символіка музичної мови; онтологічні параметри; китайська картина світу.

Постановка проблеми.

Тема «природи та людини» належить до наскрізних у світовій культурі. Традиція відображення образів природи склалася в різних жанрах, зокрема й вокально-хорових, як звуконаслідування – пізнана слухом імітація звукової картини світу (пташиний спів,

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

водний потік тощо). Композитори за допомогою мовностилістичного комплексу навчилися інтонаційно відтворювати явища дійсності (морську стихію, шум дощу, нічне небо, місячне сяйво, дзвони, дзюрчання води), позначаючи твір різними запозиченими з живопису метафорами: «пейзаж», «картина». Нас цікавить *семіотика музичного звукопису* як такого. Зазначимо, що під звукописом в музиці будемо розуміти комплекс музичних (у вокально-хоровій музиці також вербальних) засобів («знаків»), спрямованих на втілення візуальних образів, зокрема пов'язаних із природою, у програмних творах. Настанова автора щодо звукозображальності тоді виступає як критерій, за яким такі твори об'єднуються в одну семантичну групу.

Проблема полягає в тому, що засоби комунікації хорового співу, хоча й мають у своєму складі слово (поетичне / прозаїчне), спираються на аудіальні канали отримання інформації більшою мірою, ніж візуальні. Хоровий звукопис не можна побачити «на власні очі», утім можливо на основі асоціативного мислення скласти різні знаки-індекси (інтервали, мотиви, тембри та фактурні просторові візерунки) в уявні візуальні картини – як суб'єктивну реакцію на звуковий «ландшафт». Це означає дію онтосеміотичного підходу до звукопису як композиторського витвору. Якщо додати до цієї комунікативної системи й виконавців (співаків і диригента, що відтворюють авторський текст), у нагоді постає комунікативний підхід, скерований на розуміння кінцевого акту творчості – слухачького сприйняття.

«Якщо творчість є спілкуванням, тоді *музикування в онтологічному сенсі* означає не лише спосіб буття музичного твору (суто *філософський погляд на природу музичного звука / sonos'a*) <...> це досвід самоздійснення людини в процесі музичної діяльності» (Шаповалова, Ніколаєвська, 2025: 28). Розвиваючи цю думку авторів щодо онтологічної концепції музики, спробуємо з'ясувати, яким чином здійснюється комунікація людини і природи в духовній реальності опусу, де композитор створює звукопис. Онтологія як когнітивний вимір твору має впливати на його художню організацію. Однак у сучасному музикознавстві немає загальновизнаного визначення

звукопису в музиці. Отже, позначимо, що *природа як буття* – це прототип звукопису, а онтологічні параметри – усвідомлена герменевтична стратегія (за концепцією Ю. Ніколаєвської)¹ його пізнання і музикознавчого опису. Звідси випливає *актуальність теми* цієї статті, зумовлена прагненням віднайти сучасні сенси вічної теми «людина та природа» в єдності китайської філософії та музичної науки.

Мета статті – на прикладі хорового твору Лінь Хуа «*Опале листя, зав'ялі мрії*» з'ясувати онтологічні параметри звукопису та їхню роль у пізнанні специфіки національної культури.

Методологія дослідження. Вивчення специфіки звукопису передбачає поєднання онтосеміотичного та герменевтичного підходів до хорового твору. Хорознавчий аналіз націлений на виявлення засобів виконавської поетики (темпортм; фактура, тембр, динаміка) та здійснюється крізь призму онтологічних параметрів твору (слово, простір, час, смисл), які розкривають своє значення в цілісній картині світу (за концепцією Л. Шаповалової)².

Останні дослідження і публікації за темою. У хорознавчих працях ХХІ століття нерідко зустрічаємо жанрово-стилістичний аналіз творів (як правило, програмних), що містять вказівку на звукопис як прийом хорового письма. Так, О. Батовська, звертаючись до циклу «Хорові картини» В. Бібіка для хору а cappella (1975, ор. 21), порівнює першу з «картин», «Благословилося», та третю «картину», «Ніч зійшла», із *ніжним і акварельним українським краєвидом* (Батовська, 2020: 163). В іншій статті дослідниця наводить асоціацію із живописом французьких імпресіоністів, що має місце у слухацькому сприйнятті хорової мініатюри Б. Лятошинського «Менует» (із циклу «З минулого») (Батовська, 2023: 84).

¹ Герменевтична стратегія – це «інтерпретування / тлумачення – розуміння, смислове дешифрування закладених у творі смислів (стосується й тексту-написання, й тексту-звучання)» (Шаповалова, Ніколаєвська, 2025: 28).

² Онтологія музики – це спосіб самоздійснення особистості музиканта через спілкування комунікантів «композитор – виконавець – слухач» у часопросторі музичного твору (Шаповалова, Ніколаєвська, 2025: 28).

О. Письменна, пропонуючи стильовий аналіз творів Лесі Дичко («Чотири пори року», «Сонячне коло», «Весна»), відзначає, що «музичне мислення мисткині зумовлює її світобачення – єдність природи та людини» (Письменна, 2010: 23). Аналогічну думку містить праця І. Бермес, в якій виявлено зв'язок образів природи в кантаті «Весна» М. Скорика зі світобаченням автора (Бермес, 2021). Отже, дослідники вказують на зв'язок звукопису зі світоглядом творців, однак аналіз звукопису у світлі онтології музичної творчості не пропонується.

Новизна цього дослідження полягає у здійсненні онтосеміотичного аналізу маловідомого твору Лінь Хуа, що вводиться в науковий обіг українського музикознавства. Визначення знакової природи звукопису сприяє розумінню онтологічних параметрів музики, укорінених у мовностильовому мисленні автора (через слово, простір, час).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Почнемо з констатації, що звукопис у музиці являє собою тип музичної семантики, завдяки якому композитори відтворюють ставлення людини до навколишнього середовища, взаємодію її внутрішнього світу з вищим духовним світом, що сформувало одну з наскрізних ліній філософського осмислення цієї теми у творчості поетів та музикантів новоєвропейської доби. Ідеться про онтологію композиторської творчості, яка тісно пов'язана зокрема й з технологічними параметрами хорового виконавства.

Музичний звукопис виконує не лише семантичну (експресивно-зображальну), але й філософську, онтосеміотичну функції моделювання світу. Зокрема, утілюючи образи природи засобами хорової виразності, композитор здатний до моделювання духовного світу людини та відображення картини світу своєї національної культури. Складність цього процесу полягає, по-перше, у тому, що форми втілення природних явищ виконують функцію *компонента* художнього тексту, не маючи самодостатньої повноти, що не дає підстав для жанрової категоризації (тобто звукопис не є жанром).

По-друге, сприйняття образів природи спирається не лише на музично-іманентну мову (закладену композитором), а насамперед на асоціативне мислення слухача, роботу пам'яті, зумовлену індивідуальним художнім і життєвим досвідом. Отже, образи природи в хоровій музиці пов'язані переважно з програмністю, вербальним текстом або авторським коментарем.

Звернемося до творчості відомого китайського композитора *Лін Хуа* (див. 林华 [Lin Hua], n.d.), який є одночасно й автором поезії, покладеної в основу його хорової композиції з поетичною назвою «*落叶残梦*» / «*Опале листя, зав'ялі мрії*». Ця композиція – чудова ілюстрація китайського художнього мислення на сучасному етапі розвитку національного хорового мистецтва, яка може слугувати матеріалом для онтологічного аналізу музичного звукопису.

Велике значення для втілення осіннього пейзажу має вибір однорідного жіночого хору, який зумовлює «фемінну» персоніфікацію осені. Жіночий спів за своєю природою є більш камерним, гнучким і теплим, ніж чоловічий. Чотириголосну фактуру твору побудовано за принципом регістрової зручності виконання та самодостатності голосів. Їх «згортання» у вертикаль із переважанням фонічної сторони гармонії зумовлено музично-поетичним змістом твору. Для подальшого аналізу музичної семантики надамо текст поетичного першоджерела (у перекладі українською зі збереженням синтаксичної будови оригіналу), що має безумовний вплив на організацію образної драматургії.

Прохолодний *осінній вітер* дме,

Колишнє процвітаннє не залишило жодного сліду.

Останній жовтий листок усе ще тримається за гілку,

Останній жовтий листок / Загублений у **сні**, загублений у сні,

Загублений у літньому сні, у днях літа.

Ах, тоді, тоді *струмки* *вирували*!

Тоді все навколо було пишним і яскравим / *Запах трави* був сильним.

Золоті цикади співали / Золоті цикади співали, співали, співали, співали.

Золоті цикади співали, їхні пісні відлунювали,

Місячне світло – холодне, / Місячне світло – холодне,

Іній – густий / усі вітають чисте, безмежне *небо*.

Ми позначили курсивом слова, які, на нашу думку, створюють смислові «акценти» в концепції композитора; отже, і для виконавців, і для слухача вони набувають особливого сенсу. Через низку синонімічних символів постає картина осені: золоті цикади не співають, холодний місяць та іній вітають безмежне небо... Образ людини присутній опосередковано, лише у згадці про сни. Голос поета прихований між буттєвих ознак природи: через неї ми чуємо його плач за втраченими мріями.

Експозиція. Композиція Лінь Хуа «*Опале листя і зав'ялі мрії*» розпочинається співом на *mormorando* у партіях I та II альтів, у темпі *Adagio* (з авторською ремаркою *mezzo voce*). Витончена основна тема *A* в партії I сопрано, що з'являється після вступу альтів, складається з чотирьох сегментів: **a b c d**, із типовим для китайського пісенного мелосу асиметричним синтаксисом (4+3+2+3). Її семантика відповідає авторській ремарці *Elegiaco rubato*³. Хорове звучання ніби йде з потаємних глибин душі. Фактурний виклад заснований на діалозі альтів та сопрано, тембровому протиставленні партій. Паралельний рух у темі альтів («*a*»: ч.5–ч.5–м.7), поступово звужуючись до унісону («*e*¹», т. 4), створює звукозображальний ефект («пусті» квінти – наче холодний простір), гармонічний план спирається

3 Етимон *lugubre* (італ.) – «похмуро, зловісно, скорботно», від лат. *lugubris* – «жалобний», «сумний». У виконавській практиці означає темний, приглушений тембр, зосереджену внутрішню скорботність, мінімальну зовнішню експресію, стриману динаміку, відчуття безвиході, трагічної спустошеності; близький до *lamento*. Для виконавців-хористів пов'язаний з певними вимогами до звукотворення (округле, затемнене звучання голосних, відсутність вібрато, щільна опора звука, внутрішня драматургічна напруга без зайвої патетики).

на амбівалентність тризвуку C-dur та мінорної пентатоніки (від «a»). Застосування зручної теситури створює природні умови для формування ансамблю між партіями альтів.

Основна «тема осені» – вельми рухлива завдяки варіативному оновленню мотивів і прийому ритмічної прогресії (низхідна лінія з четвертних та вісімок не має акцентів, змінюється висхідним рухом двох тріольних елементів («b»)) та завершується пунктиром на сильній долі в серединному кадансі, який підкреслюється агогічним знаком *rit.*). Невловимо пластична мелодія (за рахунок затакту, залігованих тривалостей, відсутності сильних долей), як осіннє павутиння, м'яко «накладається» на сонорне тло, наче протиставляючи терпким акордовим «гронам» супроводу ясність своєї діатонічної будови.

Розвиток «осінньої» теми (ц. 1) відбувається завдяки тому, що сегмент «a» звучить у партії I альтів (з розширенням амбітусу до зменшеної септими), утворюючи тематичний контрапункт. Сегмент «c» являє собою пасакальний рух (від e^1 до a малої октави) в партії II альтів – характерний для європейського Бароко знак скорботи. Унаслідок перехрещування ліній I альтів та II сопрано (тт. 8–9) виникають секундова «терпкість» і тембральне зближення різних голосів, утворюючи зображальний знак-індекс – кружляння поодинокого осіннього листа. Завершується експозиція коротким кадансовим мелодичним зворотом (т. 12): швидкоплинний тризвук *d-moll* «розчиняється» в унісоні «d» на ферматі в партії II сопрано. Далі через низхідний тон «c» відбувається мелодична модуляція, відокремлюючи перший елегічний розділ від наступного (з функцією *motus*; ц. 2). Почерговий вступ жіночих голосів створює гамоподібний висхідний рух «e-f-g-a-h-c-d-e» з характерним затактом із трьох шістнадцяток, що «утикаються» в пунктирний мотив. Така ритмо-інтонаційна будова мелодії створює більш енергійний та схвильований образ, де відчувається воля до подолання осінньої меланхолії (див. нотний *Приклад 1*).

Приклад 1. Друга тема твору.

11 rit. a tempo cresc.

A final yellow leaf Lost in the dream

最后的黄叶, 它正在沉醉

黄叶, 它正在沉醉 它正在沉醉 它正在沉醉

黄叶, 它正在沉醉 它正在沉醉 它正在沉醉

Хорове tutti, побудоване на цьому тризвучному мотиві, вирізняється світлішим гармонічним колоритом (тт. 16–17). Означений трихорд у подальшому звучить відлунням у секстовому дублюванні в крайніх голосах, отримуючи теситурний та ритмічний розвиток. Розділ завершується діатонічними поспівками і терцієвим кадансовим зворотом. Крайні голоси щільно сходяться на тоні «е» (*espressivo*). Таке багатоголосся має поліфонічну природу.

В наступному розділі перегуки альтів та сопрано у терцієвому викладі утворюють фактурне крещендо. Це єдиний момент у багатотемній композиції, коли «прозоре» двоголосся певний час переважає (тт. 20–24), готуючи новий фактурний «вибух» – звуконаслідування цикадного співу (6 т. до ц. 4). Поетичний образ втраченого літа втілено за рахунок мелодичної диференціації фактури разом із паралельним (або протилежним) рухом та силабічним ритмом низхідної стрети на гучній динаміці *ff*.

На основі залігованих тривалостей та «вкраплення» синкопованих елементів (на *sforzando*) виникає яскрава імітація цикадного стрекотіння. Лінеарність як основа контрастної поліфонії служить засобом тематичної персоніфікації хорових партій. Цей розділ (ц. 4, з ремаркою «*sensibilita*») є кульмінацією драматургічного розвитку твору, що розкриває пафос поетичного рядку «*Останній жовтий листок ще тримається за гілку*», в іншому перекладі – «*У свої останні хвилини жовтий листок бореться*» – тобто символу спротиву: автор неодноразово підкреслює останнє слово через оновлення тематизму зображальними прийомами. Тріольний малюнок, *tenuto* в поєднанні з *pronunciato*, акцентність, темпові зсуви (від *agitato* до *accelerando* та *sostenuto*), динаміка *ff* – усе навіює картину холодної пізньої осені й водночас надає музичному звукопису *екзистенціального виміру*. У цьому можна вбачати вплив європейської традиції, що виражений як «поліфонізація» часопростору, психологізація буттєвих явищ, віддзеркалюючись у хвильовий драматургії твору з точкою «золотого перетину» в кульмінації. Поет-композитор не описує осінній пейзаж – він «проживає» його серцем, що страждає.

Тиха кода (ц. 5), в якій «звучить» ясне безмежне небо, завершується хоральним викладом матеріалу, що сприймається як знак примирення людини з навколишнім світом. Композитор зберігає пісенний тип мелодики в кожному голосі; він також використовує розспів складів та підголоскову поліфонію. Виразності додають динамічні градації від *sub. p* до *pp*, низька теситура альтів («*a*» та «*g*» малої октави), терцієве дублювання з поодиноким накладанням секундових «грон» (між партіями I та II альтів, т. 55, та I альтів та II сопрано, т. 56).

Отже, багатотемна одночастинна композиція (ABCD/Coda) демонструє сучасне мислення автора. Хорове письмо базується на взаємодії різних історико-стилістичних ресурсів фактурно-тематичного розвитку (гетерофонія, варіантне розгортання, імітаційна поліфонія, тематичні контрапункти, лінеарність), засвідчуючи майстерність і високий мистецький хист Лінь Хуа як представника сучасної китайської музичної культури.

Висновки.

1. У хоровій композиції Лінь Хуа «Опале листя і зав'ялі мрії» звукопис постає не як поверхова стилізація чи алюзії-натяки; це радше – індивідуально-авторське, чутливе осмислення національної традиції на глибинному рівні. Як тип музичної семантики, звукопис репрезентує подвійну оптику: природа, осінній пейзаж (позначене) і стан споглядання, авторська рефлексія (позначуване). Музичні символи базуються на поєднанні пентатоніки з діатонічними трихордами, лінійно-поліфонічним і тональним розвитком. З одного боку, композитор втілює досвід національної музики на рівні китайської картини світу, а з іншого – поєднав його з європейськими принципами хорового письма. Враховані такі онтологічні принципи хорового мислення, що зумовили переконливе втілення звукопису:

- ✓ символізація музичної мови, що відбувається на ґрунті органічної єдності поезії (слова-Логоса) та хорової поетики (мелосу, багатоголосся, метроритмічної і тембрової комплементарності);
- ✓ домінування знаків-індексів, що утворюють специфічний звуковий простір через прийоми звуконаслідування засобами хорового співу;
- ✓ лінійна природа хорового письма і пов'язана із цим поліфонізація (насамперед фактури, розвиток якої є засобом створення «хвиле-подібної драматургії»), що характеризує час і простір як подвійний план: буття природи (осінній пейзаж) і присутність людини (стан споглядання, переживання серця – «зав'ялі мрії»).

Як наслідок, виникає сонорно-лінійний часопростір, у якому рухаються «мікрохвилі» однорідних тембрів-голосів. Ефект просторовості створюють темброво-фактурні малюнки, процесуально-часові зсуви, перманентне варіантне оновлення тематичних сегментів, що переплетені між собою, як жива енергія природних візуальних явищ (жовтий лист, золото цикад, місячне сяйво).

2. На ґрунті онтологічного аналізу твору «Опале листя і зав'ялі мрії» з'ясовано, що триєдність «час – простір – смисл» розкриває повноту картини:

- ✓ *суб'єкта* музики, який є «дзеркалом» культурної традиції Китаю – *Поета*;
- ✓ *способу комунікації* – філософське споглядання, авторську рефлексію («світ=Я»);
- ✓ *драматургію* «духовного сходження», коли кожний її етап (і : m : t) є вищим за попередній. Кода звучить як найвищий щабель попереднього розвитку і містить висновок: етос боротьби є символом людини, яка має волю до самоздійснення, виконання свого призначення в цьому світі.

3. На тлі буттєвості осінньої природи в поетичному тексті твору виникає образ людської самотності, якої немає в природі. Саме людина та її внутрішні стани є сутнісним інтересом композитора: через картинний звукопис передається дисонанс людського буття. Осінь постає як символ втраченого щастя; хорове звучання відтворює онтологічні параметри пори року, які наче синхронізують буття природи та духовного світу музики. Отже, *для Лінь Хуа семантика природи є онтологічно укоріненою єдністю з людиною*. Онтологічні параметри «слово – час – простір – смисл» закарбовані в його художньому мисленні, при цьому автор за цими параметрами «портретує» національний образ культури. Більш того, семіотика звукопису увиразнює вищий смисл китайської картини світу – гармонію буття і людини.

Перспектива подальшого розвитку теми. Багатоскладність семіотики музики утворює перспективу інтерпретації синонімічності людини та природи в китайській музиці та «підказує» екзистенційний вимір її пізнання в творчості інших композиторів Китаю, таких як Лі Цюнь, Ван Фан Лян, Чень Юнь, Цюй Сі Сянь, Цай Юй Вен. Аналіз творів цих авторів видається благодатним полем для розкриття знакової природи звукопису і його ролі в онтології хорової творчості.

ЛІТЕРАТУРА

- Батовська, О. (2020). «Хорові картини» В. Бібіка як втілення системи новітніх музично-художніх засобів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (3), 160–165. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220125>
- Батовська, О. (2023). Жанрово-стильові константи хорового циклу «З минулого» Б. М. Лятошинського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (67), 78–90. <https://doi.org/10.34064/khnum1-67.05>
- Бермес, І. (2021). Ранні хорові твори М. Скорика як відображення естетики «шістдесятництва». *Актуальні питання гуманітарних наук*, 42(1), 136–141. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/42-1-16>
- Письменна, О. (2010). *Хорова музика Лесі Дичко*. Львів: Наукове товариство імені Т. Шевченка.
- Шаповалова, Л., Ніколаєвська, Ю. (Ред.). (2025). *Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація*. (Навчальний посібник). Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського.
- 林华 [Лінхуа]. (н. д.). У: 百度百科 [Baidu]. <https://baike.baidu.com/item/林华/596228#viewPageContent>

REFERENCES

- Batovska, O. (2020). “Choral images” by V. Bibik as the embodiment of the system of the latest musical and artistic means. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts herald*, (3), 160–165. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220125> [in Ukrainian].
- Batovska, O. (2023). Genre-style constants of the choral cycle “From the Past” by B. M. Lyatoshynsky. *Problems of the interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, (67), 78–90. <https://doi.org/10.34064/khnum1-67.05> [in Ukrainian].
- Bermes, I. (2021). Early choral works by M. Skoryk as a reflection of the aesthetics of the “sixties”. *Current issues of the humanities*, 42(1), 136–141. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/42-1-16> [in Ukrainian].
- Lin Hua. (n.d.). In *Baidu Baike*. <https://baike.baidu.com/item/%E6%9E%97%E5%8D%8E/596228#viewPageContent> [in Chinese].
- Pysmennna, O. (2010). *Choral music by Lesya Dychko*. Lviv: Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].

Shapovalova, L. & Nikolaevska, Yu. (Eds.). (2025). *Conitive musicology: analysis and interpretation*. (Textbook). Kharkiv: I. P. Kotlyarevsky KhNUA [in Ukrainian].

Jiang Shanyu

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Postgraduate student, the Department of Interpretation and Analysis of Music
e-mail 2691535279@qq.com
ORCID ID: 0000-0003-0860-0150

“Fallen Leaves, Withered Dreams” by Lin Hua: the landscape through the “eyes of the heart” (ontological parameters of sound painting in choral music)

Statement of the problem. The problem of studying sound painting is that choral works, although they contain words (poetic / prosaic), rely more on auditory than visual channels of information reception. Choral sound painting cannot be seen “with your own eyes” – it can only be heard with associative hearing. To solve the problem, an analysis of the ontological parameters of sound imitation in choral music, which have not yet been the subject of choral analysis, is proposed. In choral studies, we often encounter genre-stylistic analysis of works that contain an indication of sound painting as a method of choral writing associated with the embodiment of the artist's worldview (works by O. Batovska, I. Bermes, O. Pysmenna). However, there are no developments devoted to sound painting in the aspect of the ontology of choral creativity.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to determine the ontological parameters of sound painting and their role in the “picture of the world” using the example of Lin Hua's choral composition “Fallen Leaves, Withered Dreams”. The methodology for studying the specifics of sound painting combines onto-semiotic, hermeneutic and musicological approaches (analysis of tempo, rhythm, texture, timbre, dynamics). The ontological parameters of the work (word, space, time, meaning) reveal the meaning of sound painting in a holistic picture of the world. The novelty of the results obtained lies in the implementation of an onto-semiotic analysis of a little-known work by the Chinese composer Lin Hua, which is being introduced into scientific circulation for the first time.

Research results. Sound painting in music is a type of musical semantics, thanks to which composers reproduce a person's attitude to the environment, the interaction of his inner world with the higher spiritual world. A dramaturgical analysis of

the selected work by Lin Hua was carried out according to the ontological parameters "word – time – space – meaning", imprinted in the artistic thinking of its author. It is proved that the semantics of nature is an ontologically rooted unity with man.

Conclusion. *Musical sound painting performs a strategic function in the cognition of Being, since it reveals not only the semantic, but also the philosophical onto-semiotic model of the world order. The influence of the European tradition of sound imitation together with the philosophical-mental and artistic-structural features of the Chinese picture of the world is revealed. In the analyzed composition of Lin Hua, sound painting signifies a double optics: the autumn landscape (signifying) reveals the reflection of man (signified). The semiotics of sound painting expresses the highest meaning of ancient Chinese philosophy - the harmony of being and man, testifying to the rootedness of the being of nature in the self-realization of man-creator.*

Keywords: *choral art; nature; man; sound painting; figurative dramaturgy; symbolism of musical language; ontological parameters of music; Chinese picture of the world.*

*Стаття надійшла до редакції 12.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.*