

СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А. С. МАКАРЕНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛЮ ФАНЬ

УДК 78.07:784.1 (510)''195/200':37.01+78.09(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ХОРОВЕ ДИРИГУВАННЯ В КИТАЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ –
ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ОСВІТНІЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ
АСПЕКТИ**

02 – Культура і мистецтво

025 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Лю Фань

Науковий керівник: **Зав'ялова Ольга Костянтинівна**, докторка
мистецтвознавства, професорка

Суми –2024

АНОТАЦІЯ

Лю Фань. Хорове диригування в Китаї другої половини ХХ – початку ХХІ століття: освітній та виконавський аспекти. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Суми, 2024.

Протягом тривалого історичного розвитку музична культура Китаю набула неповторної специфіки завдяки характерному національному забарвленню. Її самобутність проявилась й у хоровому мистецтві, яке здобуло стрімкого розвою з початку ХХ століття. Це був особливий період для розвитку всіх видів музичного мистецтва в країні, що характеризувався взаємопроникненням і синтезом національно-культурних основ з класичними європейськими засадами. Результати цієї взаємодії яскраво відзначились і на розвитку хорової освіти та виконавства в країні. Звичайно хорова освіта та виконавство розглядаються дослідниками як самодостатні феномени. Поряд з тим, невід’ємною та визначальною складовою хорового мистецтва є диригування, яке часто опиняється на маргіналі музикознавчої уваги.

Метою пропонованого дослідження є: *висвітлити особливості розвитку та національно-культурних традицій хорового диригування в Китаї у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття та розкрити специфіку цього феномену у виконавському та освітньому аспектах.*

Вивчення розвитку хорового мистецтва та диригування в Китаї зазначеного періоду неможливо без урахування соціально-політичних та національно-культурних умов розвитку культури країни в цілому. Адже за понад півстоліття китайській народ, його мистецтво і культура пройшли ряд кардинально відмінних етапів розвитку, починаючи із заснування Нового Китаю (1949) і першого сімнадцятиріччя, крізь трагічне десятиліття

Культурної революції (1966 – 1976) та встановлення політики «відкритості» двох останніх десятиліть. Ці соціально-політичні трансформації великою мірою обумовили жанрово-стильові та освітньо-виконавські метаморфози китайського хорового мистецтва даного періоду.

Питання розвитку хорового мистецтва Китаю знайшли вивчення у наукових працях багатьох дослідників. Загальна характеристика процесів, що відбувалися у цей період у китайській культурі та музичному мистецтві, подана у «Історії нової китайської музики» Лю Цзинчжи. Еволюції та окремим аспектам хорової культури Китаю присвячені роботи Жень Сюлей, Кайсен Ян, Лі Мін, Ліі Чао, Хоу Цзянь та ін. Деякі аспекти розвитку хорової творчості часів «культурної революції» висвітлені в працях Ван Юйхе, Сунь Цунінь, Цяо Банлі. В українському музикознавстві цих питань дотично торкалися Гун Цзюньцзе, Лянь Лю, Кайсень Ян. Стильові тенденції хорового мистецтва та диригування в Китаї у взаємозв'язку із соціально-політичним і національно-культурним розвитком країни розглядались у публікаціях авторки дисертації. Однак виконавським та освітнім традиціям хорового диригування в Китаї, як окремій науковій проблемі, не приділено належної уваги музикознавців, що визначає *актуальність теми дисертаційного дослідження*.

Перший розділ присвячено історико-теоретичним аспектам розвитку хорового мистецтва та диригування в Китаї. Розглянуто основні тенденції, жанрові та стильові пріоритети розвитку китайського хорового мистецтва, закладені в першій половині ХХ століття у творчості видатних китайських композиторів та хормейстерів Хуана Цзи, Лі Шутуна, Чжао Юаньженя, Сяо Юмея, Хуана Цзивея та ін. Відзначено, що активний розвиток хорової справи розпочинається в країні тільки після утворення Нового Китаю (1949). Але, як і раніше, в цей час хоровий спів був тісно пов'язаний з політикою та бурхливим рухом китайської соціалістичної революції. Це виявилось в тому, що оптимальною формою музичної практики став жанр масової пісні.

Констатовано, що хорова творчість «першого сімнадцятиріччя» незалежного Китаю (1949 - 1966) успадкувала масове співоче мислення першої половини ХХ століття і сміливо ввібрала революційність, реалізуючи це простими й зрозумілими гармонічними та поліфонічними засобами. Для хорового стилю цього періоду органічним був наскрізний характер оповідної народної пісні, прості прийоми співу та значні звукові ефекти (подібні до оперних), особливо у творах крупних форм (типу сюїти). Основні теми: хвала і процвітання Батьківщини, оспівування світлого й радісного життя в соціалістичній країні, які втілювались переважно у творах малої та середньої форми (масові, народні, дитячі та художні пісні для різних типів хорів).

В трагічну для китайського народу годину «культурної революції» (між 1966 та 1976 роками) хорова творчість (хорові колективи, їх керівники) потерпали від тоталітаризму так само як й інші види мистецтва. Загальна кількість хорових колективів і творів суттєво зменшується та опиняється на найнижчій точці в історії китайського мистецтва. На першому етапі «культурної революції» (1966–1971) створення хорових композицій скеровується тоталітарним дискурсом та реалізовується у жанрі «пісень (для) бога». Звеличення культу особистості Мао Цзедуна знайшло відображення у жанрі «пісень-цитат», текстами яких слугували вислови Мао. Художню значущість у цьому жанрі мали композиції Чжена Лученга, створені на вірші Мао Цзедуна. На другому етапі (1971 – 1976) через пом'якшення внутрішньої політики спостерігається деяке відродження хорової справи в Китаї.

Кінець 1970 – початок 1980-х років – період реформ і відкритості в Китаї – став новим періодом розквіту хорового мистецтва в країні. У цей час активізується творчість ветеранів, які були позбавлені творчих прав під час «культурної революції» (Хе Лютін, Лі Хуанчжи, Цюй Сісянь, Лю Чі, Фу Генчен, Чжан Венган та ін.), та формується плеяда молодих енергійних композиторів, які сучасно мислять і впроваджують інновації (Ши Гуаннань, Гу Цзяньфень, Шан Деї, Лу Заї, Ван Шигуан, Чжан Іда, Сю Пейдун та ін.). Їх

творчість спрямована здебільшого у двох напрямках – музика «нової хвилі» та популярна музика з «оновленням концепції». Розвиток хорової творчості в останніх десятиліттях ХХ століття в Китаї став часом найбільших змін, коли, поряд із пошуком інноваційних прийомів і засобів, відбуваються докорінні зміни у мові, стилістиці, тематиці хорової творчості.

У *Другому розділі* розкрито освітні та виконавські аспекти хорового диригентського мистецтва у Китаї. Висвітлено триєдність освіти, композиторської творчості та виконавства, як історичної детермінанти розвитку хорового мистецтва в країні. Розглянуто роль інтеграційних процесів у хоровій освіті та виконавстві. Відзначено, що порівняно з композиторською творчістю, диригентська справа та хорова освіта в Китаї майже до кінця ХХ століття не отримали значного розвитку через те, що хорове мистецтво було призначено задовольняти кон'юктурні вимоги.

Здійснено спробу надати визначення творчої діяльності диригента, що включає інтерпретаційні аспекти, особливості роботи диригента з хором, специфіку мануальної техніки хорового диригента, відчуття музичного руху та інтонування у виконуваному творі та ін. Особливу складність для наукового визначення становить нематеріальна складова, ірраціональний бік диригентської діяльності. З'ясовано, що чіткої та повної характеристики діяльності хорового диригента у музикознавстві не надано. З початку ХХІ століття відзначено переакцентування спрямованості музичного мистецтва, у тому числі хорового виконавства, у бік розважальності і комерціалізації, що викликає трансформацію місії диригента, як головного інтерпретатора твору.

Розглянуто значні успіхи китайського хорового виконавства на сучасному етапі, пов'язані з підвищенням виконавського рівня та професійної підготовки всіх учасників, покращанням якості навчального процесу, його методичного забезпечення, інноваційних дослідів у китайській педагогіці тощо. Надано історичну оцінку діяльності видатних китайських диригентів та їх ролі у розвитку хорового мистецтва країни, зокрема Ма

Гешуна (1914-2015), Яня Лянкуня (1923-2017), Яня Хунняня (1934-2020), першої жінки-диригента в Китаї Чжен Сяоін (1929 р. н.), та їх продовжувачів: У Лінфень, Яна Лі, Вана Цзюня, Не Чжунміна, Мен Хуана та ін.

Висвітлено концертну діяльність хорових колективів, які на сьогодні є флагманами китайського хорового мистецтва і творчість яких позначена своєрідною манерою виконання (Хор симфонічного оркестру Китаю, Хор державного Великого театру, Великий хор Китайського телерадіомовлення, хор Шанхайського оперного театру, три студентські хори Шанхайської музичної консерваторії, дитячий Пекінський філармонічний хор та ін.). Проаналізовано концертні програми різних колективів, доведено, що основою репертуару більшості хорів є п'єси китайських композиторів та обробки пісень різних етносів Китаю. Популярні хорові твори світового репертуару виконуються китайськими хорами переважно під час участі у міжнародних конкурсах та фестивалях.

Доведено, що китайська хорова культура не існує без початкового ступеня – дитячого хорового співу, що є основним компонентом уроків музики в загальній школі, а також позакласної роботи. Виявлено, що шкільна музична освіта в Китаї характеризується, з одного боку, значною регіональною неоднорідністю, а з іншого, - це унікальний зразок мультикультурного злиття художніх, дидактичних та організаційних компонентів навчання. З цих позицій вимоги щодо диригентсько-хорової підготовки вчителів музики у загальних школах та до відпрацювання навичок хорових диригентів засновуються на одних і тих самих принципах.

У Третьому розділі хорове мистецтво Китаю розкривається крізь призму диригентської діяльності. Піднесення хорового мистецтва в Китаї наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття стало можливим завдяки подвижницькій праці багатьох талановитих китайських хорових диригентів і педагогів. Завдяки їх діяльності та інноваційним методам роботи якісно іншим став статус керівника хору, що нині є престижним і авторитетним у

китайському суспільстві, значно покращилось методичне забезпечення навчального процесу та підготовка диригентських кадрів для роботи на місцях тощо. Широка мережа хорових колективів, які виконують свою культурну місію і заповнюють певну нішу в музично-просвітницькому просторі країни, своїм успішним існуванням теж зобов'язані цим керманичам китайського хорового мистецтва.

Висвітлено особливості становлення та діяльність видатних китайських диригентів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: Ма Гешуна, Яна Хунняня, Яня Лянкуня, Яна Лі, Вана Цзюня, Мена Хуана та жінок-диригенток Чжен Сяоін, У Лінфень, Ван Ян, Сюй Руйці та ін. Нині ці представники – це легенди китайської хорової культури. Акцентується на їх мистецьких якостях: індивідуальній виконавській манері, своєрідній мануальній техніці, особливостях художньої інтерпретації. Характеризується навчально-методичний та педагогічний внесок цих митців у розвиток хорової справи в Китаї, відзначається спадкоємність традицій формування китайської диригентсько-хорової школи.

Наукова новизна проведеного дослідження полягає в тому, що в українському мистецтвознавстві вперше:

- розглянуто специфіку хорового мистецтва та диригування в Китаї в контексті історичного розвитку з позицій триєдності композиторської творчості, виконавства та освіти;
- теоретично обґрунтовано та скориговано періодизацію розвитку хорового мистецтва в Китаї, зокрема у зв'язку з новітніми концепціями щодо періоду «культурної еволюції», який для хорового мистецтва мав певні позитивні наслідки;
- з'ясовано жанрову специфікацію китайського хорового мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття, засновану на національних підходах, що визначає спрямування виконавської діяльності хорових диригентів Китаю;

- висвітлено чинники розвитку й встановлено критерії освітньої складової хорового диригування в Китаї;
- розглянуто специфіку національних традицій хорового диригентського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття на прикладі виконавської діяльності видатних хорових диригентів Китаю - Ма Гешуна, Яна Хунняня, Яня Лянкуня, Яна Лі, Вана Цзюня та жінок-диригенток Чжен Сяоін, У Лінфень, Ван Ян, Сюй Руйці та ін.; проаналізовано та надано характеристику їх індивідуальній виконавській манері, мануальній техніці, художній інтерпретації тощо;
- узагальнено досягнення китайського хорового диригентського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть у національному та світовому вимірах.

Ключові слова: китайська хорова культура, диригентське мистецтво, хорове виконавство, диригування, освіта, композиторська творчість, жанрова специфікація, історико-культурні періоди, «культурна революція», соціально-політичні умови, кризові явища, модернізація, стильові трансформації, диригентська інтерпретація, індивідуальний стиль, жінки – хорові диригентки, Ма Гешун, Янь Лянкунь, Ян Хуннянь, Ян Лі, Ван Цзюнь, Чжен Сяоін, У Лінфень, Ван Ян, Сюй Руйці.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Статті у фахових виданнях України:

1. Лю Фань, Стахевич Г. О. Хорове мистецтво Китаю другої половини ХХ століття: історико-стильовий екскурс. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. праць Дніпропетр. акад. музики імені М. І. Глінки. Дніпро : ГРАНІ, 2022. Вип. 22 (1). С. 141 – 156.
DOI : <https://doi.org/10.33287/222211>
2. Лю Фань. Китайське хорове мистецтво часів культурної революції: період кризи чи рух уперед? *Fine Art and Culture Studies* : науковий журнал

Волинського національного університету імені Лесі Українки. Луцьк, 2023. Вип. 2. С. 31 – 37. DOI : <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-5>

3. Лю Фань. Концертні традиції хорового диригування в Китаї другої половини ХХ – ХХІ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Харків, 2024. Вип. 71. С. 160-178. DOI : <https://doi.org/10.34064/khnum1-7109>

4. Лю Фань. Хорове мистецтво Китаю: детермінованість композиторської творчості, виконавства та освіти. *Вісник НАКККіМ* : науковий журнал, 2024. Вип. 3. С. 260-265.

DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313331>

Опубліковані праці апробаційного характеру:

5. Лю Фань. Видатні постаті в хоровому мистецтві Китаю кінця ХХ – початку ХХІ століття: Ян Хуннянь. *Мистецькі пошуки* : зб. наук.-метод. праць СумДПУ імені А. С. Макаренка. Суми : ФОП Цьома С. П., 2023. Вип. 2 (16). С. 180 – 184.

6. Лю Фань. Жанрово-стильові тенденції хорового мистецтва Китаю в другій половині ХХ століття. *Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність* : зб. матеріалів міжнар. науково-творчої інтернет-конф. (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 7-9 травня 2022). Одеса : Астропринт, 2022. С. 122 – 125.

7. Лю Фань. Особливості творчої спадщини Тьєн Фена як представника хорового мистецтва КНР. *Дні науки 2020* : матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року, м. Суми. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С.120-121.

8. Лю Фань. Особливості хорової музики Китаю. *Мистецькі пошуки* : зб. наук. праць. Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. Вип. 3 (12). С. 276-280.

ABSTRACT

Liu Fan. Liu Fan. Choral Conducting in China in the Second Half of the 20th and Early 21st Centuries: Educational and Performance Aspects. - Qualifying research paper with manuscript rights.

Dissertation for the Doctor of Philosophy degree in knowledge 02 - Culture and art, in the specialty 025 Musical art. Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko, Sumy, 2024.

During the long historical development, the musical culture of China acquired a unique specificity due to its characteristic national coloring. Its originality was also manifested in choral art, which gained rapid development from the beginning of the 20th century. This was a special period for the development of all types of musical art in the country, which was characterized by the interpenetration and synthesis of national-cultural foundations with classical European principles. The results of this interaction were also clearly marked in the development of choral education and performance in the country. Usually, choral education and performance are considered by researchers as self-sufficient phenomena. Along with this, an integral and defining component of choral art is conducting, which often finds itself on the margins of musicological attention.

The purpose of the research is: *to highlight the features of the development and national-cultural traditions of choral conducting in China in the second half of the 20th – early 21st centuries and to reveal the specifics of this phenomenon in the performance and educational aspects.*

The study of the development of choral art and conducting in China during the specified period is impossible without taking into account the socio-political and national-cultural conditions of the development of the country's culture as a whole. After all, for more than half a century, the Chinese people, their art and culture have gone through a number of radically different stages of development, starting with the founding of New China (1949) and the first seventeenth anniversary, through the tragic decade of the Cultural Revolution (1966-1976) and

the establishment of the policy of “openness” in the last two decades. These socio-political transformations largely determined the genre-style and educational-performing metamorphoses of Chinese choral art of this period.

The issues of the development of Chinese choral art have been studied in the scientific works of many researchers. A general description of the processes that took place in this period in Chinese culture and musical art is given in Liu Jingzhi’s “History of New Chinese Music”. The works of Ren Xuelei, Kaisen Yang, Li Ming, Lii Chao, Hou Jian, and others are devoted to the evolution and individual aspects of Chinese choral culture. Some aspects of the development of choral creativity during the “cultural revolution” are covered in the works of Wang Yuhe, Sun Cunnin, and Qiao Bangli. In Ukrainian musicology, these issues were touched upon by Gong Junjie, Lian Liu, and Kaisen Yang. The stylistic trends of choral art and conducting in China in relation to the socio-political and national-cultural development of the country were considered in the publications of the author of the dissertation. However, the performing and educational traditions of choral conducting in China, as a separate scientific problem, have not been given due attention by musicologists, which determines *the relevance of the topic of the dissertation research*.

The First Chapter is devoted to the historical and theoretical aspects of the development of choral art and conducting in China. The main trends, genre and style advantages of the development of Chinese choral art, laid down in the first half of the 20th century in the work of outstanding Chinese composers and choirmasters Huang Qi, Li Shutong, Zhao Yuanzhen, Xiao Yumei, Huang Ziwei, etc. are considered. It is noted that the active development of choral art began in the country only after the founding of New China (1949). But, as before, at this time choral singing was closely connected with politics and the turbulent movement of the Chinese socialist revolution. This was manifested in the fact that the optimal form of musical practice was the genre of mass song.

It is stated that the choral work of the “first seventieth anniversary” of independent China (1949-1966) inherited the mass thinking of the first half of the 20th century and boldly chose revolutionary, implementing it with simple and understandable harmonic and polyphonic means. For the choral style of this period, the all-pervading nature of the narrative folk song, simple singing techniques and significant sound effects (similar to opera), especially in works of large forms (such as suites), were organic. The main themes: praise and prosperity of the Motherland, education of a bright and joyful life in a socialist country, which were embodied mainly in works of small and medium forms (mass, folk, children's and art songs for various types of choirs).

In the tragic years of the “Cultural Revolution” for the Chinese people (between 1966 and 1976), choral art (choir groups, their leaders) suffered from totalitarianism just like other forms of art. The total number of choral groups and works decreased significantly and reached the lowest point in the history of Chinese art. In the first stage of the “Cultural Revolution” (1966–1971), the creation of choral compositions was guided by the totalitarian discourse and implemented in the genre of “songs (for) God”. The growth of the personality cult of Mao Zedong was reflected in the genre of “quotation songs”, the texts of which were Mao’s sayings. The compositions of Zheng Lucheng, based on Mao Zedong’s poems, had artistic significance in this genre. In the second stage (1971–1976), due to the softening of domestic politics, some revival of choral work in China was required.

The late 1970s and early 1980s, the period of reform and opening up in China, were a new period of flourishing choral art in the country. At this time, the creativity of veterans who were created creative rights during the “Cultural Revolution” (He Liuting, Li Huangzhi, Qu Xixian, Liu Qi, Fu Gengcheng, Zhang Wengang, etc.) was activated, and a galaxy of young energetic composers was formed who were modern. to mix and introduce innovations (Shi Guangnan, Gu Jianfen, Shang Deyi, Lu Zayi, Wang Shiguang, Zhang Yida, Xu Peidong, etc.).

Their creativity was directed mainly in two directions – “new wave” music and popular music with “concept renewal”. The development of choral creativity in the last decades of the 20th century in China saw the greatest changes, when, along with the search for innovative techniques and means, radical changes occurred in the language, style, and themes of choral creativity.

The Second Chapter reveals the educational and performing aspects of choral conducting in China. The trinity of education, compositional creativity and performance is highlighted as a historical determinant of the development of choral art in the country. The role of integration processes in choral education and performance is considered. It is noted that, compared to compositional creativity, conducting and choral education in China did not receive significant development until almost the end of the 20th century due to the fact that choral art was intended to satisfy conjectural requirements.

An attempt is made to provide a definition of the creative activity of a conductor, which includes interpretative aspects, the features of the conductor’s work with the choir, the specifics of the choral conductor’s manual technique, the sense of musical movement and intonation in the performed work, etc. The intangible component, the irrational side of conducting activity, is of particular difficulty for scientific definition. It is found that a clear and complete characteristic of the choral conductor’s activity has not been provided in musicology. Since the beginning of the 21st century, there has been a re-emphasis on the direction of musical art, including choral performance, towards entertainment and commercialization, which causes a transformation of the conductor’s mission as the main interpreter of the work. The significant successes of Chinese choral performance at the present stage are considered, related to the increase in the performance level and professional training of all participants, the improvement of the quality of the educational process, its methodological support, innovative experiments in Chinese pedagogy, etc. A historical assessment of the activities of outstanding Chinese conductors and their role in the development of

the country's choral art is provided, in particular Ma Geshun (1914-2015), Yang Liangkun (1923-2017), Yang Hongnian (1934-2020), the first female conductor in China Zheng Xiaoying (born in 1929), and their successors: Wu Linfen, Yan Li, Wang Jun, Nie Zhongming, Meng Huang, etc.

The concert activities of choral groups, which are currently the flagships of Chinese choral art and whose work is marked by a unique manner of performance (China Symphony Orchestra Choir, State Grand Theater Choir, China Television and Radio Grand Chorus, Shanghai Opera Theater Choir, three student choirs of the Shanghai Conservatory of Music, Beijing Philharmonic Children's Choir, etc.) are highlighted. Concert programs of various groups were analyzed, it was proved that the basis of the repertoire of most choirs are pieces by Chinese composers and arrangements of songs of different ethnic groups of China. Popular choral works of the world repertoire are performed by Chinese choirs mainly during participation in international competitions and festivals.

It is proved that Chinese choral culture does not exist without the initial stage – children's choral singing, which is the main component of music lessons in a comprehensive school, as well as extracurricular work. It was found that school music education in China is characterized, on the one hand, by significant regional heterogeneity, and on the other, it is a unique example of a multicultural fusion of artistic, didactic and organizational components of education. From these positions, the requirements for conducting and choral training of music teachers in comprehensive schools and for practicing the skills of choral conductors are based on the same principles.

In the Third Chapter, the choral art of China is revealed through the prism of conducting activity. The rise of choral art in China in the late 20th and early 21st centuries was made possible by the selfless work of many talented Chinese choral conductors and teachers. Thanks to their activities and innovative methods of work, the status of the choir director has become qualitatively different, which is now prestigious and authoritative in Chinese society, the methodological support

of the educational process and the training of conductors for work in the field have significantly improved, etc. A wide network of choral groups that fulfill their cultural mission and fill a certain niche in the musical and educational space of the country also owe their existence to these leaders of Chinese choral art.

The features of the formation and activities of outstanding Chinese conductors of the second half of the 20th and the beginning of the 21st centuries are highlighted: Ma Geshun, Yang Hongnian, Yang Liangkun, Yang Li, Wang Jun, Meng Huang and female conductors Zheng Xiaoying, Wu Linfen, Wang Yang, Xu Ruiqi, etc. Today they are legends of Chinese choral culture. The emphasis is on their artistic qualities: individual performance style, unique manual technique, and features of artistic interpretation. The educational, methodological, and pedagogical contribution of these artists to the development of choral work in China is characterized, and the continuity of the traditions of the formation of the Chinese conducting and choral school is noted.

The scientific novelty of the research is that for the first time in Ukrainian art history:

- the specifics of choral art and conducting in China were considered in the context of historical development from the standpoint of the trinity of compositional creativity, performance and education;
- the periodization of the development of choral art in China was theoretically substantiated and adjusted, in particular in connection with the latest concepts regarding the period of “cultural evolution”, which had certain positive consequences for choral art;
- the specifics of national traditions of choral conducting in the second half of the 20th – early 21st centuries were revealed using the example of the performing activities of outstanding choral conductors in China;
- the criteria for the educational component of choral conducting in China as a scientific problem were highlighted and established;

- the work of outstanding Chinese choral conductors Ma Geshun, Yang Hongnian, Yang Liangkun, Yang Li, Wang Jun and female conductors Zheng Xiaoying, Wu Linfen, Wang Yang, Xu Ruiqi, etc. is examined. Their individual performance style, manual technique, artistic interpretation, etc. are analyzed and characterized;

- the achievements of Chinese choral conducting in the second half of the 20th – early 21st centuries are summarized in national and world dimensions.

The genre and style palette of Chinese choral creativity *is specified*.

Scientific ideas regarding the educational and performance aspects of the development of choral art and conducting in China in the second half of the 20th – early 21st centuries *have been further developed*.

Key words: *Chinese choral culture, conducting art, choral performance, conducting, education, composer's work, genre specification, historical and cultural periods, "cultural revolution", socio-political conditions, crisis phenomena, modernization, style transformations, conductor's interpretation, individual style, women – choral conductors, Ma Geshun, Yan Liangkun, Yang Hongnian, Yang Li, Wang Jun, Zheng Xiaoying, Wu Linfen, Wang Yang, Xu Ruiqi.*

List of author's publications

Research works

in which the main scientific results of the thesis are published

1. Liu Fan, Stakhevych H. O. (2022). Choral art of China in the second half of the 20th century: a historical and stylistic excursion. Musicological thought of the Dnipropetrovsk region: collection of scientific works of the Dnipropetrovsk academician of music named after M. I. Glinka. Dnipro: GRANI. Issue 22 (1). P. 141-156. DOI: <https://doi.org/10.33287/222211>

2. Liu Fan. (2023). Chinese choral art during the Cultural Revolution: a period of crisis or a move forward? Fine Art and Culture Studies: scientific journal

of the Lesya Ukrainka Volyn National University. Lutsk. Issue 2. P. 31-37. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-5>

3. Liu Fan. (2024). Concert traditions of choral conducting in China in the second half of the 20th – 21st centuries. Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education: collection of scientific works. Kharkiv. Issue 71. P. 160-178. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-7109>

4. Liu Fan. (2024). Choral art of China: determinism of composer's creativity, performance and education. Bulletin of NAKKKiM: scientific journal. Issue 3. P. 260-265. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313331>

Research works

which certify the approbation of the materials of the thesis

5. Liu Fan. (2023). Outstanding figures in Chinese choral art of the late 20th – early 21st centuries: Yang Hongnian. Artistic searches: collection of scientific and methodological works of the A.S. Makarenko Sumy State Pedagogical University. Sumy: FOP Tsyoma S.P. Issue 2 (16). P. 180 – 184.

6. Liu Fan. (2022). Genre and style trends in Chinese choral art in the second half of the 20th century. Transformation of musical education and culture: tradition and modernity: collection of materials of the international scientific and creative online conference (Odesa, A.V. Nezhdanova National Academy of Music and Dramatic Arts, May 7-9, 2022). Odesa: Astroprint. P. 122-125.

7. Liu Fan. (2020). Features of the creative heritage of Tien Feng as a representative of the choral art of the PRC. Science Days 2020: materials of the student scientific online conference, October 22, 2020, Sumy. Sumy: FOP Tsoma S.P. P. 120-121.

8. Liu Fan. (2020). Peculiarities of Chinese choral music. Artistic searches: collection of scientific works. Sumy: FOP Tsoma S.P. Issue 3 (12). P. 276-280.

ЗМІСТ

ВСТУП	20
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ТА ДИРИГУВАННЯ В КИТАЇ	
1.1. Хорове мистецтво та диригування в Китаї у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття: історико-стильовий екскурс	29
1.1.1 Хорове мистецтво Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ століття у соціокультурних вимірах доби	29
1.1.2 Китайська хорова творчість доби «культурної революції»: спроба кореляції історичної оцінки	43
1.2. Хорова творчість у Китаї: детермінованість композиторської, виконавської та освітньої діяльності	51
1.3. Жанрова специфікація хорової музики Китаю	63
Висновки до Розділу 1	81
РОЗДІЛ 2. ХОРОВЕ ДИРИГЕНТСЬКЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ У ОСВІТНЬОМУ ТА ВИКОНАВСЬКОМУ ДИСКУРСАХ	
2.1. Хорове диригування як сегмент хорового виконавства та освіти	87
2.2. Концертні традиції китайського хорового мистецтва та диригування другої половини ХХ – початку ХХІ століття	99
2.3. Інтеграційні процеси у хоровій освіті та диригуванні в Китаї у ХХ – на початку ХХІ століття	120
Висновки до Розділу 2	133
РОЗДІЛ 3. ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ КРІЗЬ ПРИЗМУ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ	137
3.1 Патріарх китайського диригентсько-хорового мистецтва Ма Гешун ...	138
3.2 Янь Лянкунь – фундатор диригентсько-хорової культури в Китаї другої половини ХХ – початку ХХІ століття	145
3.3 Легенда Пекінського філармонічного хору Ян Хуннянь	157

3.4 Чжен Сяоін та жінки - хорові диригентки Китаю: до питання фемінізації спеціальності	162
3.5 Комунікативна система «учитель – учень» у контексті спадкоємності традицій у диригентсько-хоровому мистецтві Китаю	170
Висновки до Розділу 3	175
ВИСНОВКИ	181
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	186
ДОДАТКИ	212

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Хорове диригування в Китаї має нетривалу історію, художня парадигма якої обумовлена особливостями еволюції національної хорової культури. Формування і розвиток китайської хорової музики та диригування від часу запровадження (кінець XIX – початок XX століття) визначались, з одного боку, впливом і досягненнями зарубіжного мистецтва, а з іншого, – переосмисленням і дбайливим ставленням до багатовікових традицій національної культури, нерозривно пов'язаних як з інтонаційними особливостями народних пісень різних регіонів країни, так і з новими темами, визначеними історичними і соціально-культурними умовами в Китаї у XX столітті.

Разом з тим, китайське хорове мистецтво, як носій словесного змісту, сильніше, ніж інші музичні жанри залежало від впливу різних соціально-політичних катаклізмів, а також від пануючої ідеології та цензури. Мовні, культурні та суспільні особливості визначили зміст китайської хорової творчості, відмінної від західних хорових традицій. Саме цим визначались її особливості розвитку хорового диригування в Китаї, детерміновані іманентною єдністю хорової композиторської творчості, виконавства та освіти загалом.

Хорова диригентська школа в Китаї почала формуватися тільки на початку 1980-х років, коли хорове диригування, як спеціальність і навчальна дисципліна, було уведено до програм коледжів, а згодом закладів вищої освіти (2002). До кінця XX століття сформувалась міцна плеяда китайських хорових диригентів, які запровадили власну концепцію інтерпретації як зарубіжних класичних, так і національних музичних зразків у академічному хорі. Завдяки творчій діяльності видатних китайських хорових диригентів, багато хорових колективів країни менше, ніж за півстоліття, вийшли на національний і світовий рівень.

Творча манера кожного диригента, його індивідуальний художній стиль формують неповторне обличчя хорового колективу, з яким він працює. Своєрідність виконавської стилістики такого хору яскраво вирізняє його серед інших, завдяки чому колектив упізнається з перших звуків. Такий підхід виявився у тому, що сьогодні хорова диригентська школа Китаю – це глибоко національний культурний феномен, що за своїм художнім і виховним значенням сягнув світового рівня.

Питання розвитку хорового мистецтва в Китаї висвітлювались у наукових працях багатьох дослідників. Загальна характеристика процесів, що відбувались у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття у китайській культурі та музичному мистецтві, подана у працях Ван Юйхе [176; 184; 185], Лю Цзинчжи [87] та ін. Із сучасних досліджень, присвячених еволюції та окремим аспектам хорової культури Китаю, слід відзначити роботи Ван Юйхе [186], Жень Сюлей [192], Кайсен Ян [48], Лі Цзюньшень [194], Сін Сяомен, Сюй Дуньгуан [199], Тянь Сяобао [133; 200], Цяо Банлі [205].

В українському музикознавстві ця тематика розроблялась у роботах І. Бермес [9; 10], Вана Цзяцина [19], Гуна Цзюньцзе [32; 33], Кайсеня Яна [48], Лінь Хая [74], Ляня Лю [89], Тан Фань [125], Юань Є [157]. Питання диригентської техніки у взаємозв'язку з її інтерпретаційною реалізацією досліджували О. Батовська [163], Гун Вейді [35], О. Заверуха [43], Ю. Мостова [100], О. Приходько [107], Ф. Сіньбінь [119], Сюй Цін [123]. Автори низки праць торкаються суто методичних засад підготовки диригента хору (Є. Єгоров [40], О. Козіна [48], М. Колесса [50], К. Пігров [105], А. Растрігіна [110], В. Рожок [112], І. Шевченко [153], Л. Шумська [156],).

У більшості із зазначених праць насамперед розглядаються питання історичного формування, тенденцій розвитку композиторської творчості та хорового співу в Китаї. Хорове диригування, його виконавські та освітні традиції як окремий мистецький феномен та проблема наукового

дослідження не ставали предметом окремої розвідки, що й визначає **актуальність обраної теми дисертації.**

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана на кафедрі музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка згідно з науковою темою кафедри «Тенденції розвитку української культури і мистецтва минулого та сьогодення у контексті світової інтеграції» (державний реєстраційний номер 0121U107489). Тему дисертації затверджено вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 11 від 26 квітня 2021 року).

Мета – висвітлити особливості історичного розвитку та національно-культурних традицій хорового диригування в Китаї, розкрити специфіку цього феномену у виконавському та освітньому аспектах у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття.

Відповідно до поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання:**

- виявити особливості еволюції хорового мистецтва та диригування в Китаї на кожному з етапів історичного розвитку;
- скоригувати періодизацію розвитку диригентсько-хорового мистецтва в Китаї у зв'язку з новітніми концепціями трактування історії країни;
- розглянути специфіку виконавських традицій диригентсько-хорового мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ століття;
- висвітлити й теоретично обґрунтувати освітню складову хорового диригування в Китаї;
- на прикладі творчості видатних китайських хорових диригентів Ма Гешуна, Яня Лянкуня, Яна Хунняня, Чжен Сяоін, У Лінфень, Яна Лі та ін. узагальнити мистецькі добутки диригентсько-хорового мистецтва в Китаї другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Об'єкт дослідження – диригентсько-хорове мистецтво Китаю.

Предмет дослідження – виконавські та освітні тенденції розвитку хорового диригування в Китаї другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Матеріалом дослідження є насамперед наукова література, присвячена національним особливостям розвитку хорової музики, виконавства, освіти та диригування в Китаї, праці та інтернет-ресурси, в яких висвітлюється виконавська діяльність провідних китайських хорових колективів і диригентів, методичні напрацювання в галузі підготовки хормейстерів та мануальної техніки диригента. Окремий пласт складають хорові твори, залучені для визначення жанрової системи китайського хорового мистецтва, а також для відображення їх диригентської специфіки у концертній та педагогічній практиці на кожному з етапів розвитку хорового мистецтва Китаю.

Методологічну базу дослідження утворює комплекс наукових методів і підходів, серед яких основними є історико-культурологічний (для визначення особливостей розвитку та специфіки хорової культури, а також стилістичних спрямувань хорової творчості в Китаї), семантико-семіологічний (вивчення специфічних особливостей музичної форми, мови та гармонічного оформлення хорових творів, зокрема у регіональному контексті). Опановано основні положення мистецтвознавчого, естетичного та культурологічного підходів як методологічного способу вивчення диригентського виконавства.

Задіяно концептуальні положення теорії виконавської майстерності, психолого-фізіологічної науки в галузі музично-виконавської практики. Поряд з тим, застосовано такі методи, як історичний (у зв'язку з оглядом розвитку хорового мистецтва, виконавства, диригентської та композиторської творчості в Китаї), порівняльно-аналітичний (для виявлення жанрових ознак та специфічних рис аналізованих творів, особливостей творчого підходу композиторів та диригентів на різних етапах розвитку хорового мистецтва й залежно від тематики хорових композицій),

інтерпретаційно-аксіологічний (виявлення характерних особливостей індивідуальної манери хорових диригентів та оцінки їх діяльності в контексті розвитку хорового мистецтва Китаю) тощо.

Методи дослідження. З метою вирішення поставлених завдань у дослідженні використано методи: аналітико-систематизуючий (для конкретизації наукового апарату дослідження та систематизації використаної літератури); історико-біографічний (для висвітлення та узагальнення диригентської діяльності китайських митців Ма Гешуна, Яна Хунняня, Яня Лянкуня, Чжен Сяоін, У Лінфень, Яна Лі та ін.); музикознавчий (для встановлення особливостей індивідуальної виконавської манері, мануальної техніки китайських хорових диригентів та художньої інтерпретації творів), теоретичний (для вивчення сутності феномену диригентського мистецтва, а також розгляду аспектів функціонування хорового диригування в Китаї); історико-культурологічний (для вивчення становлення та розвитку диригентського мистецтва; дослідження еволюції диригентської техніки у контексті художньо-естетичного спрямування китайського хорового мистецтва); музично-виконавський аналіз (для визначення художніх і технічних завдань, які має вирішити диригент під час вивчення певного твору), узагальнення (для висвітлення практичних надбань хорового диригентського мистецтва в Китаї) та ін.

Теоретичну базу дослідження становлять дослідження вітчизняних і зарубіжних науковців, зокрема праці з:

- *теорії та історії музичного мистецтва* (О. Афоніна [4], О. Берегова [8], Ван Юйхе [176; 184; 185], Н. Горюхіна, І. Котляревський [30], Л. Кияновська [53], О. Коменда [61; 62], І. Коновалова [63], О. Котляревська [64], І. Коханик [66; 67], Лі Лімін [193], Лю Бінцян [77], Лю Цзинчжи [87], Ма Вей [91], О. Маркова [93], В. Москаленко [98; 99], І. Пясковський [109], О. Самойленко [115], Сянь Сінхай [124], Ю. Чекан [145], С. Шип [154; 155]);

- *історико-теоретичних та методологічних засад диригентсько-хорового мистецтва, у тому числі китайського* (І. Антіпіна [3], О. Батовська [5], І. Бермес [9], Є. Білявський [13], Ван Цзяцин [19], Ван Юйхе [186], Ген Іно [25], Н. Герасимова-Персидська [26], Го Юнь Нань [188], Гун Вейді [35], В. Дейнега [36], Жень Сюлей [192], І. Заболотний [41], О. Заверуха [44], О. Козіна [58], М. Колесса [60], А. Лащенко [71], Лінь Є [72], Лінь Хай [74], Лянь Лю [89], О. Михайличенко [97], К. Пігров [105], В. Рожок [111; 112], Ю. Симеонова [116], Сін Сяомен, Сюй Дуньгуан [199], Сюй Цін [123], Ю. Ткач [129], Тянь Сяобао [200], Цяо Банлі [205], Чен Лінь [146], Л. Шумська [156], І. Юдкін [158]);

- *національних основ та інтегративних процесів у музиці* (А. Авдієвський [1], О. Батовська [6], О. Бенч-Шокало [7], Ван Лі Лін [183], Ван Те [18], Ван Цяпін [19], С. Грица [31], Гуань Цзяньхуа [189], Гуй Цзюньцзе [32], І. Гулеско [34], Ден Еньї [38], Кайсень Ян [48], О. Козаренко [55], Лі Шіюань [195], І. Ляшенко [90], І. Пясковський [108], Т. Сирятська [117], Ф. Сіньбінь [119], Устименко-Косоріч [135], Ці Мінвей [142]).

- *жанрово-стильових засад та інтерпретації хорової творчості* (Є. Бондар [17], Ван Лін Лі [183], Вей Дзюнь [22], Гуй Цзюньцзе [33], О. Заверуха [43], О. Катрич [50], Ю. Мостова [100], Т. Орлова [103], Тан Фань [125], О. Чайка [144]);

- *розвитку світового та китайського диригентсько-хорового виконавства та освіти* (О. Батовська [163], І. Бермес [11], Н. Белік-Золотарьова [12], Н. Біляєва [14], З. Богун та М. Кузнєцова [16], В. Воскобойникова [23], Го Іцзян [27], Л. Дем'янко [37], Е. Єгоров [40], І. Заболотний [42], Ю. Іванова [47], О. Ігнатовська [170], О. Катрич [51], А. Козир [56], Е. Кокарева [59], М. Кузів та Т. Пухальський [70], Лінь Є [73], Лі Цзюньшен [194], Р. Любар [76], А. Мартинюк [94; 95], Ма Сюй [96], А. Растрігіна [110], Т. Смирнова [120], Сюй Цін [122], Тан Фань [126], Л. Теряєва [128], Тянь Сяобао [133], Фань Чженьсюань [137; 150], Цао

Хункай [139], С. Цюра [143], Чженьянь Лю [151], І. Шевченко [152], Хуан Сюань [203], О. Ярмолук [160] та ін.);

- *довідкові, біографічні та монографічні праці з хорової творчості та виконавського мистецтва видатних китайських диригентів та колективів.*

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертаційному дослідженні *вперше в українському мистецтвознавстві:*

- теоретично обґрунтовано та скориговано періодизацію розвитку хорового мистецтва та диригування в Китаї, зокрема у зв'язку з новітніми концепціями трактування результатів періоду «культурної еволюції»;

- розкрито тенденції та особливості розвитку хорового мистецтва та диригування в Китаї в історичному перебігу з позицій детермінованості композиторської творчості, виконавства та освіти у хоровій культурі країни;

- з'ясовано жанрову специфікацію китайського хорового мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття, засновану на національних підходах, що визначає спрямування виконавської діяльності хорових диригентів Китаю;

- висвітлено чинники розвитку й встановлено критерії освітньої складової хорового диригування в Китаї;

- розглянуто специфіку національних традицій хорового диригентського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття на прикладі виконавської діяльності видатних хорових диригентів Китаю - Ма Гешуна, Яна Хунняня, Яня Лянкуня, Яна Лі, Вана Цзюня та жінок-диригенток Чжен Сяоін, У Лінфень, Ван Ян, Сюй Руйці та ін.; проаналізовано та надано характеристику їх індивідуальній виконавській манері, мануальній техніці, художній інтерпретації тощо;

- узагальнено досягнення китайського хорового диригентського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть у національному та світовому вимірах.

Уточнено жанрову специфікацію китайської хорової творчості.

Подальшого розвитку набули наукові уявлення щодо історико-виконавських та освітніх аспектів розвитку хорового мистецтва та диригування в Китаї другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Введено в науковий обіг нові знання про виконавську, педагогічну діяльність та концертні традиції видатних китайських диригентів.

Практичне значення отриманих результатів. Основні положення, матеріали та висновки дисертації можуть бути використані при написанні наукових праць на відповідну тематику, у виконавській та освітній діяльності професійних музикантів, музикознавців, хорових виконавців і диригентів. Крім того, матеріали роботи можуть сприяти розширенню обсягів знань щодо історії та особливостей становлення хорового диригування в Китаї; доцільно їх використання у навчальних курсах у закладах мистецької освіти: «Історія хорового мистецтва», «Хорове диригування», «Виконавська інтерпретація», «Аналіз музичних творів» та ін.

Апробація результатів дисертації. Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2021 – 2024) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т. ч. *міжнародних*: «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, травень 2022), «Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін» (Умань, УДПУ імені П. Тичини, травень 2024), *всукраїнських*: «Ювілейна палітра 2021: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» (Суми, СумДПУ імені А. С. Макаренка, грудень 2021), «Актуальні питання культурології» (Полтава, ПНПУ імені В. Г. Короленка, травень 2022), «Феноменологічна парадигма хорового та вокального мистецтва (до 90-річчя з дня народження академіка О. С. Тимошенка)» (Ніжин, НДУ імені Миколи Гоголя, грудень 2022).

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено у 8 публікаціях, зокрема: 4 статті у фахових виданнях України (з них одна у співавторстві), 4 – апробаційного характеру.

Структура дисертації. Дисертація складається із анотацій, вступу, трьох розділів, висновків до кожного з розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (212 найменувань, з 57 них іноземними мовами) та додатків. Загальний обсяг дисертації становить 213 сторінок, основний текст викладено на 168 сторінках.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ТА ДИРИГУВАННЯ В КИТАЇ

1.1. Хорове мистецтво та диригування в Китаї у другій половині XX – на початку XXI століття: історико-стильовий екскурс

Хорове диригування - це специфічна галузь музичного виконавства, що у китайській культурі тривалий час перебувала на периферії мистецтва. Однак особливості історичного розвитку та практика хорового диригування в Китаї від початку становили певний цілісний феномен у єдності композиторської, виконавської та освітньої діяльності у загальному розвитку китайської хорової культури. Тільки в наприкінці XX століття диригування хором виокремлюється як автономна спеціальність, ставши самостійним феноменом хорової культури в Китаї. Отже, для осмислення особливостей розвитку та усвідомлення теоретичних проблем, що в історичному перебігу стосувались хорового диригування, постає необхідність вивчення еволюції хорового мистецтва Китаю, зважаючи на ті аспекти, що безпосередньо пов'язані з диригентською діяльністю.

1.1.1 Хорове мистецтво Китаю другої половини XX – початку XXI століття у соціокультурних вимірах доби

Порівняно із європейським, еволюція хорового мистецтва Китаю триває трохи понад ста років, проте це період його надзвичайно стрімкого і потужного розвитку в країні. Особливо значного розвою китайське хорове мистецтво отримало в другій половині XX століття – визначальному етапі як національного самоусвідомлення, так і остаточного усталення цієї галузі китайської музики. Якщо від початку (у першій половині XX століття)

китайське хорове мистецтво характеризувалось безпосереднім впливом, взаємопроникненням і синтезом класичних європейських і національно-культурних засад, то в другій половині століття, спираючись на світовий досвід, воно набуває самостійного характеру.

У другій половині ХХ століття розвиток хорового мистецтва Китаю, як і раніше, безпосередньо був пов'язаний і визначався соціально-політичними та національно-культурними чинниками, характерними для розвитку країни. Адже, починаючи із заснування Нового Китаю (1949), китайській народ, його культура і мистецтво пережили низку кардинально відмінних етапів: ентузіазм першого сімнадцятиріччя (1949–1966), трагічне десятиліття Культурної революції (1966–1976), політику «відкритості» двох останніх десятиліть ХХ століття й згодом глобалізаційні процеси нового тисячоліття. Трансформації китайського хорового мистецтва (у тому числі диригування) великою мірою зумовлювались політичними подіями у країні, що яскраво позначилось на стильових тенденціях хорової творчості в кожний період розвитку. Таким чином, у відзначені півстоліття в хоровому мистецтві Китаю було закумуляовано всі основні напрямки його подальшого розвитку.

Питання розвитку хорового мистецтва Китаю цікавили багатьох дослідників ще радянського періоду. Однак головним чинником музикознавства того часу було висвітлення історико-політичного аспекту розвитку китайського мистецтва. Тільки з кінця 1980-х років наукова тематика щодо вивчення хорової творчості в Китаї починає поступово розширюватись.

Передусім це відбувалось завдяки висвітленню взаємозв'язків та взаємовпливів китайського та європейського хорового мистецтва, коли європейський досвід засвоювався китайськими митцями на ґрунті національної специфіки (Ван Юйхе [176], Гуй Цзюньцзе [32], Кайсен Ян [48], Лі Шиюань [195], Лю Бінцян [77], Лянь Лю [89], Пан Фень [104] та ін.).

З початку ХХІ століття зацікавленість у вивченні розвитку китайського хорового мистецтва другої половини ХХ століття стосується окремих аспектів хорової творчості (Ван Юйхе [186], Жень Сюлей [192], Лі Цзюньшень [194], Лін Хай [74], Ма Гешунь [197], Сун Цунін [121], Тянь Сяобао [133], Цяо Банлі [205]). Не втрачає актуальності й історичний ракурс розвитку хорової культури і творчості Китаю, зокрема особливості його становлення на різних етапах (Го Юнь Нань [188], Лю Цзинчжи [87], Шао Сяюнь [152], Юань Є [157], Цай Мен [204] та ін.). В українському музикознавстві жанрово-стильовим проблемам розвитку хорового мистецтва Китаю приділяли увагу Ван Цзяцин [19], Вей Дзюнь [22], Гуй Цзюньцзе [33], Лю Ліхує [78], Лянь Лю [89] та ін. Окремий пласт досліджень торкається композиторських та вокально-виконавських проблем хорової творчості Китаю та ін.

Матеріал більшості досліджень з питань історичного формування та тенденцій розвитку хорового співу в Китаї, має констатувальний характер. Особливості й специфіка стильових (а поряд з тим, жанрових, композиційних та ін.) видозмін хорової творчості у їх залежності від соціально-політичних зрушень у країні в цих розвідках порушуються незначною мірою. Стильовим тенденціям хорового мистецтва Китаю окресленого періоду в їх взаємозв'язку із соціально-політичним і національно-культурним розвитком країни, як окремій науковій проблемі, також не приділено достатньої уваги дослідників. Отже, розгляд тенденцій розвитку хорового мистецтва Китаю крізь призму соціально-політичних і національно-культурних зрушень, на думку авторки дисертаційного дослідження, дозволить краще зрозуміти трансформацію його жанрово-стильових засад.

Специфічність та разюча відмінність китайської національної культури від західної визначили унікальний, не схожий з європейським шлях розвитку хорового мистецтва країни. Велику роль у цьому відігравав історико-культурний контекст, коли характер хорового мистецтва в країні визначався

виключно належністю до певного регіону. не можна не враховувати й те, що, понад столітня історія розвитку хорової музики в Китаї була пов'язана і безпосередньо визначалась внутрішніми суспільно-політичними процесами. Все це обумовило специфіку китайської хорової творчості й навчання та стало підґрунтям для традиційного розподілу розвитку хорового мистецтва Китаю на чотири етапи:

1. кінець XIX – 20-ті роки XX століття (1898 - 1928);
2. двадцятирічний період народної революції (1929 - 1949);
3. перші тридцять років існування Китайської народної республіки (1950 – 1980);
4. сорок років від початку проведення реформ і політики відкритості (з 1981 року – по теперішній час)¹.

Але розробка цих питань у сучасному музикознавстві надає підстави для перерозподілу останніх двох періодів поданої періодизації. Впродовж цих періодів відбувались значні зрушення й відмінності у житті китайського суспільства, що помітно впливали на розвиток хорового мистецтва. У першому з них (1950 – 1980-ті роки) - це етап, пов'язаний з десятиліттям «культурної революції» (1966 - 1976), коли хорова культура була прямим виразником та оспівувачем політичних ідей комуністичної партії та її лідерів.

Вододілом у другому періоді (з 1981 року – по теперішній час) постає межа тисячоліть, коли розвиток будь-якого виду мистецтва у будь-якій країні великою мірою обумовлений, по-перше, постмодерним характером культури, а по-друге, - світовими глобалізаційними процесами. При тому розвиток інших видів мистецтва в Китаї мав певні відхилення і міг не співпадати з суспільно-політичними процесами та змінами, що відбувались у китайському соціумі (напр., про це див. у праці Чжао Юе [149, с. 99]).

¹ Треба враховувати також те, що в різних регіонах Китаю цей процес набував певної специфіки. Зокрема, у зв'язку з особливостями історичного розвитку Шанхаю еволюція хорового мистецтва мала там абсолютно відмінний характер, ніж у інших містах і регіонах країни (див. про це: [32]).

Зважаючи на те, що хорове мистецтво Китаю в силу своєї специфіки чітко слідувало політичним колізіям розвитку країни, відповідно і основні його етапи та стилістичні зрушення визначались соціальними змінами та політичними установками. Враховуючи вищезазначене, вбачається більш логічним, якщо етапи його періодизації будуть розділені наступним чином:

1. кінець XIX – 20-ті роки XX століття (1898 - 1928);
2. двадцятирічний період народної революції (1929 - 1949);
3. перші сімнадцять років існування Китайської народної республіки (1949 – 1966);
4. десятиліття «культурної революції» - до початку періоду реформ та відкритості (1966 - 1981):
5. двадцять років від початку проведення політики реформ і відкритості (з 1981 року – до початку XXI століття);
6. від початку XXI століття – по теперішній час².

На думку авторки даного дисертаційного дослідження зазначений історичний розподіл розвитку китайського хорового мистецтва об'єктивніше відображає зміни у його історії. Пропоноване визначення етапів розвитку переконливо підтверджується аналізом особливостей еволюції китайської хорової культури другої половини XX – початку XXI століття.

На дещо аналогічну періодизацію розвитку хорової культури в Китаї спирається у своєму дослідженні Ма Сюй. У його дослідженні пропонується у другій половині XX століття виокремити наступні етапи: 1. 1949 - 1966; 2. 1966 - 1976; 3. 1976 - 1986; 4. від 1986 року [96, с. 30-32].

Час стрімкого розвитку хорової творчості в Піднебесній настав після утворення Нового Китаю (1949). Активізації процесу сприяв великий ентузіазм народу з розбудови держави, вияв почуттів національної гордості, ствердження національної ідентичності. Потужними засобами щодо їх

² Враховуючи умови, в яких під час пандемії коронавірусу опинились соціум і мистецтво, період з 2020 року загалом можна вважати початком нового етапу розвитку.

вираження у мистецтві були масовий спів і хорова пісня. Отже, у цей час у політичному, соціальному та культурному плані значну підтримку здобув розвиток хорової творчості, що відповідало й кон'юктурним вимогам.

Як і в попередні періоди, хоровий спів у Китаї в цю добу був пов'язаний із політичним станом і визначався бурхливим рухом китайської соціалістичної революції. Це виражалось у посиленні прикладного характеру хорової творчості, спрямованого в першу чергу на пропаганду партійної ідеології, політичних гасел і настанов комуністичної влади [89, с. 81]. Отже, у зазначений період найвідповіднішими формами як музичного мислення та виконавства, так і слухацького сприйняття виявились масова пісня та способи її відтворення.

Хорова творчість «першого сімнадцятиріччя» (1949 - 1966), спираючись на відпрацьоване у першій половині ХХ століття масове пісенне мислення, була не позбавлена революційного характеру, що реалізувалось у простих, ясних формах і мелодичній та гармонічній мові. Цей підхід і виразні засоби обумовлювались тематикою творів, головними в якій були хвала Батьківщини та оспівування радісного життя в новій соціалістичній країні.

У результаті цих процесів у хоровому мистецтві стали переважати обробки народних мелодій та музичне перетворення етнічних пісень, у яких використовувалося «оригінальне» вокальне інтонування етнічних діалектів. Завдяки цьому, у китайській хоровій музиці відбулось творче опрацювання ліричного стилю та композиційної техніки на національних основах [205, с. 10]. Пріоритети хорової творчості цього періоду передбачали в подальшому появу нових, барвистіших хорових жанрів.

У перші сімнадцять років існування Нового Китаю китайські митці звертались до різних жанрів: масових, народних, дитячих, художніх піснi. Переважну їх більшість було створено як хори малих і середніх форм, у розвитку яких спостерігаються певні кульмінаційні періоди. З першу – це

період від початку 1950-х - до початку 1960-х років, відповідно «Золотий вік» (1951 – 1956) та «Розквіт стійкого піднесення» (1963 – 1965) [205, с. 11].

Значних успіхів китайські митці досягли саме у жанрі обробки народних пісень, де для адаптації народної пісні застосовувались професійні методи західної композиції. Серед найзначніших творів, що й дотепер є зразками цього напрямку: «Гості здалеку, будь ласка, залишайтеся» (аранжування Май Дін), «Магазин на тридцяти милях», «Повернувся брат з Червоної армії» (аранжування Ван Фанлян), «Пасторальна пісня» (аранжування Цюй Сісянь), «Гао Літай» (аранжування Чжу Цзяньсер на основі народних пісень Дунмен), «Half Moon Climb Up» (аранжування Цай Юйвен, Ян Цзярен) та ін.

Потужного розвитку отримав жанр дитячої хорової пісні. Відштовхуючись від практичних завдань навчання дітей співу, цей жанр набув у творчості китайських митців художньо-естетичних і концертних якостей. У зазначений період було створено багато дитячих хорових пісень, які відображали духовний світ підростаючого покоління, яке жило у мирній країні. Виховний чинник жанру був спрямований на те, щоб сформувати у дітей особистий світогляд, естетичні критерії, певні моральні якості.

До таких творів належать: «Пісня про ранкову гімнастику», «Пісня дитячої варти», «Як ми щасливі» Чжен Лучена, «Наше поле» Чжан Венгана, «Щасливих свят» Лі Цюня, «Давай помахаймо веслами» Лю Чі, «Ми наступники комунізму» Цзи Міна, «Пісня молодих піонерів», «Пісня червоної зірки» Фу Генчена та інші дитячі хорові пісні. Веселі ритми, ліричні мелодії та невинний зміст дитячих хорових пісень є основними ознаками жанру цього періоду. Лаконічність техніки письма, стилістична свіжість, доступність мелодій і текстів відповідали психологічним особливостям та естетичним уподобанням дітей нової епохи [205, с. 12].

Новий дух і стиль життя Батьківщини, розбудова соціалістичної країни були яскраво відображені у змісті масових хорових пісень. Зокрема на основі

консенсусу між політичними вимогами, суспільною свідомістю та ідеологічними тенденціями Нового Китаю виникли хорові твори, що задовільняли як політичним потребам, так і загальному настрою народу. До них відносяться хори: «Співаючи Батьківщину» Ван Сіня, «Ми йдемо дорогою» Лі Цзефу, «Одне серце людей світу» та «Пролетарії світу об'єднуються» Цюй Сісяня, «Гармата» Чжу Цзяньєра тощо.

У подібних творах композитори спирались на провідну суспільно-популярну ідеологію, викликану новим способом життя. Деякі з композицій мали певну художню та естетичну цінність, виводячи хорове мистецтво Китаю на новий рівень. Основна їх ідея - створення ліричного хору на основі «націоналізації» мистецтва, тобто «інтеграції китайського і західного», що впроваджувалась старшим поколінням митців. Тематика лівової частки хорових творів малих та середніх форм була присвячена «великій епосі і великій народній армії», а також «робочому класу, на який ми повинні покладатися» [205, с. 10]. Як бачимо, це було безпосереднім відбитком впливу радянського досвіду в китайській культурі.

Мабуть це, а також спрощення стандартів та художньої цінності хорових композицій визначило певні негативні сторони у створення хорів малих і середніх форм в перше сімнадцятиріччя. Насамперед деструктивну роль відіграла орієнтація митців на розвиток «літератури і мистецтва, що слугує робітникам, селянам і солдатам», і «літератури та мистецтва, підпорядкованих політиці» [205, с. 11]. Ще одним негативним чинником у хоровій творчості була згубна практика наслідування популярним творам попередників. У багатьох випадках твори, кон'юктурно зорієнтовані на партійну тематику, загалом не мали ані естетичної, ані художньої вартості.

Особливо негативно на відтворення музичних образів та стилістики вплинув так званий феномен «фальшивого, великого і порожнього». Незважаючи на риси формалізму, заангажованості та вульгаризації змісту, ці

твори у свій час навіть мали успіх, що породжувало серйозну проблему уніфікації мистецтва та ідеології.

Зразками подібних творінь були масові хори «Співаючи Батьківщину» (автор Ван Сінь), «Моя Батьківщина» та «Ода Батьківщині» (музика Лю Чі, слова Цяо Юй). Такого ж плану були масові пісні «Одне серце людей світу» (музика Цюй Сісянь, слова Чжао Сі), «На землі миру на батьківщині» (музика Чжан Венгана, слова Гуанга Вейрана), «Герої долають річку Даду» (автори Ло Цзунсянь, Ши Лемен Сун, Вей Фен Ци) та ін. Розвой жанру масової пісні у свій час став потужним рушієм хорового мистецтва країни.

Десятиліття між 1966 та 1976 роками стало для китайського народу трагічною епохою «культурної революції». Ця доба не оминула негативними наслідками навіть найпоширеніші та найулюбленіші в китайському мистецтві хори малих і середніх форм. Як і в інших мистецьких галузях у це десятиліття загальна кількість хорових творів суттєво зменшилася, а саме хорове мистецтво опинилось на найнижчому щаблі розвитку в історії країни.

Період «культурної революції» в хоровій творчості в історичному перебігу умовно поділяється на два етапи: 1) 1966 - 1971 роки та 2) 1971 – 1976 роки. У першому періоді (1966 – 1971) над створенням хорових композицій здійснювався повний ідеологічний контроль. Маніакальні настрої та спотворений класовий ентузіазм реалізувались у жанрі «пісень Богам» - екстремальній формі «вихваляння» керівників партії та країни. У другому періоді (1971 – 1976) через зміни внутрішньополітичного курсу та заохочення прем'єром Чжоу Еньлаєм до розвитку мистецтв і створення музики відзначається деяка оптимізація хорової творчості.

Великий вплив на хорову творчість у цей час справили культ особистості та обожнення образу Мао Цзедуна. Це проявилось як у формі, так і у змісті композицій, зокрема у появі великої кількості хорових пісень релігійного плану типу «похвали богів» (гранична форма звеличення будь-кого). Їх тексти рясніли зверненнями: «великий вождь», «великий керівник»,

«великий наставник» та метафорами: «червоне сонце», «великий рятівник» тощо. Прикметою доби став тип хорових «пісень-цитат», які склались із висловлювань зі статей або промов Мао Цзедуна. Це вивело на пріоритетне місце в хоровому мистецтві масову пісню, яка і в суворих умовах тоталітарного режиму не втратила набутого рівню, а деякі композитори навіть набули значних художніх висот у створенні хорової музики. Зокрема в Китаї і нині не втратили популярності хорові композиції Чжена Лученга на вірші Мао Цзедуна [205, с. 97].

Політичні зміни та коливання ідеологічного стану в Китаї після 1971 року позначились на відносно бурхливих злетах і падіннях розвитку хорової творчості. Скерованість на відображення культу особистості та радикально-маніакальних політичних настроїв у цей час у створенні масового хору вщухли. Зміст і тематичний діапазон хорових композицій малих і середніх форм поступово розширились: з'являються твори, присвячені міському та сільському будівництву, життю простих громадян. Зважаючи на велику кількість етнічних угруповань у країні, у хоровій творчості виникло кілька музичних (діалектних) стилів, заснованих на елементах народної музики. Поряд з цими змінами, покращився рівень прийомів хоротворення та урізноманітнилися виразні засоби.

Однак через глибоко вкорінений тоталітарний дискурс у сфері музичної думки «оптимізація» хорів малих і середніх форм була нетривалою. Незабаром знов усталилась радикальна політика, і в русі оновлення хорових творів малої та середньої форми (як і у інших жанрах) знову настав період стагнації. Ці зміни чітко відображено у змісті хорових пісень з п'ятитомної збірки «Нові пісні на полі битви», опублікованої після 1971 року. Таким чином, основними домінантами хорової творчості часів «культурної революції» залишились масовий хор (малої та середньої форми), «єдина лінія» мовного стильового позиціонування (що посилювало виконавський

зміст хорових творінь), ідеї культу особистості та маніакальної політичної одержимості.

Кількість хорових творів, створених у це десятиліття, була чималою, однак лише деякі з них мали справжній художній рівень та естетичну цінність. У надзвичайно суворих умовах «культурної революції» тільки окремі композитори досягли певних успіхів у сфері створення художнього хору. Відомим представником у цьому відношенні став згадуваний вище Чжен Лученг, автор «Довгої маршової дороги» на вірші Мао Цзедуна.

Музично-літературні образи малих та середніх хорових творів Чжена Лученга, засновані на глибокій художній концепції віршів Мао Цзедуна, органічно взаємопов'язані, а самі композиції відрізняє чудове хорове письмо та надзвичайна виразність викладення. Про рівень художньої досконалості цих хорів свідчить те, що вони не втратили популярності і донині. Звичайно це велика рідкість для творів періоду «культурної революції», які й сьогодні виконуються з естради і цінуються публікою.

Втратам і здобуткам у хоровому мистецтві цього періоду присвячено окремий підрозділ дисертаційної роботи (див.: 1.1.2).

Із завершенням періоду «культурної революції» (кінець 1970-х років) у політичному, економічному та культурному житті Піднебесної настав новий етап реформ і відкритості. В 1979 році в Пекіні було проведено Четвертий національний культурний конгрес, метою якого було пришвидшити процес культурного розвитку й створити нормальне середовище для розвитку мистецтва. Проголошена на ньому політика невтручання партії у творчі процеси в мистецтві створило умови для нового витку розвитку хорової справи наприкінці 1970 – на початку 1980-х років.

У цей час активізується творчість митців старшого покоління, які були позбавлені можливості вільно творити під час «культурної революції» (Хе Лютін, Лі Хуанчжи, Цюй Сісянь, Лю Чі, Фу Генчен, Чжан Венган та ін.). Поряд з цим, формується плеяда молодих композиторів, які знаходились у

творчому пошуку, сучасно мислили, впроваджували новації (Ши Гуаннань, Гу Цзяньфень, Шан Деї, Лу Заї, Ван Шигуан, Чжан Іда, Сю Пейдун та ін.). Їх творчість наслідувала двом тенденціям: 1) музиці «нової хвилі» та 2) популярній музиці з «оновленням концепцій». Ці митці застосовували у творах малих і середніх форм хорові прийоми та виразні засоби, що виражали різноманітні музичні стилі та естетичні уподобання.

Нормою стало вираження композиторської індивідуальності та суб'єктивності творчості, а також новаторство прийомів і засобів відтворення у задумі композиції. Це сприяло зміні парадигми стилістики музичної мови у нову епоху, збагатило виразність і зміст творів. У хорових композицій цього часу відзначається підвищення лірико-художніх якостей, удосконалення форми масової, народної художньої та дитячої хорової пісні, оновлення тематики, стилістики та музичного викладення тощо. У всіх жанрах хорової творчості зберігався яскравий національний колорит, основою якого були традиційні народні пісні різних етносів Піднебесної.

У цей час розвиток хорової справи в Китаї набув дійсно масових форм: організуються різні концертні виступи, фестивалі та конкурси. Так, значний прогрес розвитку хорового мистецтва в Китаї за десятиліття, що пройшло після «культурної революції», демонструють три Пекінських хорових фестивалі, що відбулись відповідно в 1982, 1986 та 1991 роках.³ Крім того, в країні було проведено кілька хорових конкурсів різних специфікацій та рівнів. Відзначається, що регулярна організація національних та міжнародних хорових конкурсів та фестивалів у Китаї з 1992 року стала «значним фактором розвитку хорового руху» [96, с. 33].

Естетичні запити музичної культури нової доби викликали зміни в тематиці та музичній стилістиці масових хорів. Прикладом цього є такі твори: двочастинний хор «На полі надії» Ши Гуаннана (1982, для сопрано та

³ У Першому фестивалі взяло участь 40 професійних аматорських хорових колективів, у Другому – 63 професійних та аматорських хорових колективи з 13 провінцій і міст зі всієї країни, а в Третньому було вже до 4000 учасників (61 хор з 21 провінції) [205, с. 98].

змішаного хору), «Young Friends Come to Meet» Гу Цзяньфеня (1980), «Новий довгий марш, нова битва» Цюй Сісяня (1978), «Пісня про сучасний Китай» (слова Лі Юна) та інші, що викликають глибоке враження і відгук у слухачів.

У хорових обробках народних пісень цієї доби глибше розкривались культурні традиції та музична специфіка різних етносів. Наприклад це: «Пісня про човни Усулі» (1977, на основі народних пісень Хечже) та «Династія Сун» (за мотивами народних пісень Цинхай) Цюй Сісяня, «У тому далекому місці» та «Чекаємо вас до світанку» Ду Мінсіня, що адаптовані з казахських народних пісень, «Гелло, Літай» Чжан Іда, адаптовані з народних пісень Хубей, «Цуй Донцуй», адаптована з народних пісень Юньнань, «Плетіння кошиків з квітів», адаптована з народних пісень Хенань. Зазначені твори - це видатні зразки хорового мистецтва періоду реформ та відкритості.

Серед художніх хорів великого успіху набули твори «Прем'єр Чжоу, де ти?» (1976) Ши Гуаннана, «Спів у глибокому лісі» (1978) Лю Дуннаня, «Take My Milk» (1980) та «Летючі пелюстки» (1982) Цюй Сісяня, «Ніч у пустелі» Шан Деї, «Батьківська доброта», «Мама» (за мотивами однойменної сольної пісні Чжан Хунсі) Лу Цзаї, «Веселка після дощу» (1982), «Пісня про річку Янцзи» (1982) Ван Шигуана та ін. Ці чудові хорові твори засновані на використанні традиційних мелодій. Проте «Бананове дерево – додавання слів і збирання шовковиці» Чень І, «Звуки міста» (1986) Лі Юцю та деякі інші були створені вже в русі «нових тенденцій» музики для мюзиклу.

Зміни, що відбулись у суспільному, культурному, економічному й політичному житті в Китаї в останні десятиліття ХХ століття, відобразились у прагненні китайських митців виразити у творчості власний індивідуальний стиль, на основі сплаву самобутніх національних традицій із західним музичним досвідом. 1990-ті роки були позначені виходом на перші позиції композиторів, які належали до малих національностей Китаю. Завдяки їх творчості, китайське хорове мистецтво збагатилось новими мелодіями, ритмами, тембрально-колористичними прийомами.

Ці митці використовували у своїх композиціях як традиційну, так і авангардну техніку хорового письма, яка при тому не позбавлялась національного колориту. За рахунок цього до кінця століття суттєво збільшилось коло художніх образів, ідей, характерів, сюжетів, поетичних текстів, літературних джерел, що брались за основу хорових композицій. При тому китайські музиканти, творчо продовжуючи й розвиваючи композиторські, виконавські та освітянські традиції своїх попередників, бережно ставляться до своєї історії й художніх надбань.

Таким чином, у ці роки створення хорових творів малої та середньої форми в Китаї набуває радикальних змін. Поряд із застосуванням інноваційних прийомів і засобів, відбуваються також докорінні зміни у музичній мові, стилістиці, тематиці. Останні десятиліття ХХ століття виявились найбільш плідними і цікавими щодо засвоєння новинок та їх сполученні із традиційними засадами творчості. Позитивні процеси, характерні розвитку хорового мистецтва Китаю на кожному історичному етапі, у цей час проявляються найбільш інтенсивно і художньо повно.

Порівняно із розвитком композиторської творчості і хорового виконавства, мистецтво диригування в Китаї у другій половині ХХ століття зберігає форми, закладені в концертній практиці першої половини. Так, звичайно керівниками хорів у 1950-1970-ті роки були композитори, які писали для хору, та нечисленні європейські чи китайські диригенти, які отримали освіту за кордоном, а в більшості - талановиті музиканти – вокалісти та хоровики, які первісно були учасниками тих самих хорових колективів. У цей період перед ними не стояло особливих професійних вимог і завдань, оскільки хоровий репертуар обмежувався в основному жанрами масової пісні та обробками пісень різних народностей країни.

Професійні підвалини хорового диригентського виконавства та освіти закладалися в Піднебесній тільки у 1980-х роках, в період відкритості, коли розширилися жанрово-стильові рамки національного репертуару і хорові

диригенти почали звертатися до світового хорового спадку. В цей час прагнення вивести диригентське мистецтво на необхідний рівень зумовило уведення до циклу дисциплін музичних відділів педагогічних коледжів курсу хорового диригування. Повноцінне навчання на Батьківщині китайські хорові диригенти отримують з початку XXI століття, коли в Центральній Пекінській консерваторії було відкрито диригентсько-хоровий факультет (2002).

1.1.2 Китайське хорове мистецтво доби «культурної революції»: спроба кореляції історичної оцінки

Автори багатьох сучасних досліджень з історії Китаю другої половини XX століття наголошують на особливостях розвитку країни під час так званої «культурної революції». Ця доба із гранично тоталітарним типом правління тривала понад десятиліття (1966 – 1976 роки) і загалом стала кризовим періодом у розвитку китайської культури і мистецтва. Попри все, культурні й мистецькі процеси і тенденції зазначеного десятиліття однозначно не можна вважати негативними, насамперед тому, що вони недостатньо досліджені. Це прямо стосується розвитку китайського хорового мистецтва.

Однією з причин незначної уваги дослідників було те, що китайські політичні кола до останнього часу не давали дозвіл на проведення аналізу та визначення оцінки тих чи інших явищ. Сьогодні це вкрай важливо для розуміння істинної вартості «культурної революції», її наслідків та впливів на подальший культурний і мистецький розвиток. Найзначнішого вираження ці процеси знайшли у хоровій творчості, що у цей час була одним із небагатьох пріоритетних видів китайського музичного мистецтва.

В десятиріччя з 1966 по 1976 роки на китайське суспільство здійснювався величезний психологічний та фізичний вплив, що в китайській культурі та мистецтві призвело до значних втрат. Так, абсолютному ідеологічному контролю в цей час підлягав розвиток музичного мистецтва. І

з цього боку хорове виконавство виявилось найпридатнішим засобом у підтримці та поширенні політичних ідей і гасел, координування та управління масами. Масова хорова творчість була ідеальним засобом організації людей, які разом співали. При тому вони часто крокували і розмахували «червоними книжками» - це були збірки цитат Мао Цзедуна – керманіча комуністичної партії Китаю. В цьому знайшло поглиблення і затвердження тенденцій, що критикувались у попередню добу як «фальшиве велике та порожнє» музичних образів і стилістики хорових творів [85, с. 148].

Процес уніфікації мистецтва та ідеології різко вплинув на посилення формалізму та заангажованості музичної творчості. В часи «культурної революції» у хорових композиціях це виразилось через уславлення політичних лідерів, керманічів партії і в першу чергу Мао Цзедуна. Гранична форма звеличення політичних керманічів і культу особистості у хоровому мистецтві виразилась у появі нового жанру – «похвали Богів» .

Обмеження в китайській музичній, у тому числі й хоровій культурі призвели до скорочення числа хорових колективів та зменшення кількості хорових творів. Своєю чергою це спричинило до зниження художнього рівня творів, спрощення їх форми, музичної мови та фактури. Але, крім занепадницьких явищ, які виникали через ідеологізацію творчості, у хоровому мистецтві спостерігались і нові тенденції. Так, орієнтація китайського керівництва на «смичку» з європейської культурою викликала відповідну реакцію опанування в музичному мистецтві європейських форм композиції. Їх впровадження у творчості китайських композиторів було спричинено, по-перше, необхідністю розвитку національних засад, а по-друге, – збереженням самотутніх основ китайського мистецтва [32, с. 143].

Але й за таких умов стан китайської художньої творчості підлягав критиці з боку влади через те, що в ній недостатньою мірою втілювались революційні настрої та здійснювалась ідеологічна пропаганда щодо «націоналізації, реконструкції та популяризації» культури належного

гатунку. Все, що не влаштовувало китайських керманічів та вважалось шкідливим для народу, без жалю викорінювалося, залишалось лише те, що було гідним з точки зору пропартійної комуністичної естетики.

Через ці настанови потерпало багато крупних музичних центрів, культурне життя яких не відповідало ідеологічним вимогам китайської влади (у першу чергу це були Пекін і Шанхай). Інструментальна музика була на межі зникнення, оскільки не відповідала завданням ідеологічної пропаганди⁴. Отже, цю місію були призвані виконувати хорова та вокальна музика.

Ці вимоги позбавляли творчої свободи і композиторів, і виконавців, які мали вирішувати нове завдання: винайти форми та стилі, що змогли б задовольнити новим культурним вимогам в Китаї. Одним з шляхів виконання цих умов стала адаптація у творах китайських митців у якості вокальних партій текстів революційних пісень. А поряд з такими творами, в Китаї до середини 1970-х років дуже популярними були пісні на тексти цитат із промов та праць Мао Цзедуна. Все разом, це сприяло оспівуванню революційного руху та укріпленню культу особистості Голови Китайської комуністичної партії та народної республіки.

На всіх офіційних урочистостях титульним твором була пісня «Слався, Голово Мао», яка виникла у середині 1930-х років під час Громадянської війни в країні⁵. Сучасний вигляд твір отримав уже в 1950-ті роки. В цій пісні виражалось прагнення Мао вивести країну на новий щабель. За часи «культурної революції» твір по суті став гімном Китаю. Кожного ранку він звучав по радіо і телебаченню (зокрема як позивні «Радіо Пекіна»). Вступні урочисті акорди «Червоніє Схід» (інша назва пісні) пролунали з навколораземної орбіти з першого китайського космічного супутника (1970).

⁴ Це стало підставами для репресій, яким були піддані інструментальні колективи, в першу чергу симфонічні оркестри Пекіна і Шанхая. Керівників цих колективів визнали контрреволюціонерами й відправили на «ідеологічне реформування». Підсилени хорами та солістами оркестри грали здебільшого «червону» музику, в якій оспівувались велич партії та Мао Цзедуна. Навіть виконання інструментальних творів супроводжували субтитри з комуністичними гаслами.

⁵ Текст цієї пісні приписують Лі Ююаню, а мелодія запозичена з популярної народної пісні провінції Яньань.

Головною метою, що покладалась на ці твори, було показати важливість реформ комуністичної партії та уряду та довести необхідність збереження самобутньої культури Китаю.

Зокрема лідер Комуністичної партії Китаю Мао Цзедун «закликав китайських музикантів вивчати кращі західні зразки паралельно із китайськими і не допустити повної вестернізації китайської музики» [49, с. 141]. Заклики Мао й постанови уряду щодо служіння мистецтву новій ідеології та китайському народу в реальності мали навіть трагічні наслідки. Під репресії підпало багато музикантів різних спеціальностей: всесвітньвідомому піаністу Лю Ши Куню хунвейбіни розтропили пальці; жертвою «культурної революції» став Лі Гоцюань – засновник інноваційної методики викладання музичної теорії, яку влада оголосила не відповідною до стандартів національної освіти; через репресії помер Ян Цзярен – засновник диригентського факультету Шанхайської консерваторії та ін.

До таких нелегких умов намагалися пристосуватися багато з хорових колективів, однак більшість з них припинила своє існування до кінця 1960-х років. А репертуар хорів, які залишилися, включав здебільшого революційні пісні, в яких оспівувались гордість за рідну країну та відданість Мао. Ці твори також проходили сувору цензуру членів комуністичної партії Китаю, які раніше співали у хорових колективах. Успішне функціонування хорових колективаів забезпечувало ухвалення виконуваних творів та концертних програм «Групою по справах культури при ДержРаді», у результаті чого твір визнавався гідним або відправлявся на доопрацювання чи відхилявся.

Другий етап «культурної революції» в Китаї (1971 – 1976 рік), порівняно з першим, характеризувався послабленням тиску в мистецькій галузі [205, с. 65]. Так, вже з кінця 1970-х років поступово відновлюється діяльність музичних колективів країни. Для хорової творчості у цей час, поряд зі зверненням до «діалектних» чи давніх етнічних пісень, характерно суттєве оновлення хорового письма та виразних засобів. Насамперед це було

пов'язано з творчістю нового покоління китайських композиторів, які розробляли нові теми і сюжети, що безпосередньо торкалися життя і почуття людини, такі як родина, кохання, краса оточуючого світу тощо.

В 1970-ті роки оптимізуються всі ланки культурно-мистецького процесу: розпочинається гастрольна діяльність музичних колективів (напр., хору Центрального симфонічного оркестру та Шанхайського симфонічного оркестру) з'являються та отримують розвою нові жанри, такі як китайська опера. У 1980-ті роки ці реформи сприяли стрімкому злету китайського музичного мистецтва та виконавства. Свою роль у цьому відіграло й укріплення міжнародних зв'язків з відомими зарубіжними колективами і виконавцями, які в ці роки стали приїздити до Китаю.

Щодо реальних результатів розвитку хорового мистецтва періоду «культурної революції» в Китаї треба відзначити, що жанр масової пісні, який займав пріоритетне місце, зазнав у цей час певної еволюції у змісті та тематиці творів. У стильовому відношенні в музичній лексиці хорових творів цього періоду домінувала «єдина лінія», визначена дотриманням ідеологічних вимог партії і влади. Але скерованість керманічів на збереження національної культури позначилась на тому, що кількість творів, основою яких слугували так звані «діалектні» пісні (народні мелодії різних етносів Китаю) значно збільшилась.

Через відсутність ідеологічного елементу створення аранжувань таких пісень на першому етапі «культурної революції» піддавалось суворій критиці, через що жанр майже не зник. Але етап «відновлення» (після 1971 року) характеризується актуалізацією хорових перекладень народних пісень, які знов стали затребуваними в концертній практиці та навчанні. Це позначилось на підвищенні професійного рівня обробок таких творів, покращенні їх музичного викладення та прийомів хорового письма.

Зважаючи на тотальну заідеологізованість мистецтва у цей час, в Китаї все таки були митці, які поряд із слідуванням головній тенденції створення

хорових композицій за «ідеологічним замовленням», намагалися уникнути цього у своїй творчості. Саме завдяки їх зусиллям у цей період з'являються зразки хорів високого художнього рівня і глибини змісту. Деякі з них містить п'ятитомна збірка «Нових пісень на полі бою», опублікована під час «культурної революції». Зокрема прикладами таких творів є жіночі хори «*Dong Song Sings to Beijing*» («Дун співають пісню для Пекіна»), адаптований з пісень народності Дун, та «*Miaoling Even Beijing*» («Мяолін навіть у Пекіні»), адаптований з пісень етнічної групи Мяо [205, с. 97].

Лідером у створенні високохудожніх хорових композицій за ідеологічним замовленням був згадуваний вище Чжен Лученг. Такий рівень його хорових композицій підтверджується тим, що вони виконуються і нині. Так, твір Чжен Лучена на вірші Мао Цзедуну «Довга маршова дорога» мав заслужений успіх, ставши одним з найпопулярніших хорів періоду «культурної революції». Музика цього твору якнайкраще відповідає глибокому змісту поезії Керманіча китайської держави. Великий успіх свого часу мали створені Чженом Лученгом пісні для дітей («Пісня про ранкову гімнастику», «Пісня дитячої варті», «Які ми щасливі» та ін.) [205, с. 12].

«Культурною революцією» був породжений специфічний жанр – так звані «пісні богів» або «похвала богів», що являвся граничною формою ушлявлення країни, китайського народу та його лідерів. У створенні масових пісень це було пріоритетною темою, починаючи з перших років становлення Китайської народної республіки. Період «культурної революції» став вершиною її розвитку: в цей час з'являється багато пісень, в яких вихвалявся Мао Цзедун та інші китайські лідери (наприклад, «Хай живе лідер народу» Каги Луцзяна, слова Го Моруо). У певній кількості творів оспівується життя і досягнення простих людей у розбудові соціалістичної країни. Завдяки цим творам дещо «розбавлялась» тематика культу особистості у хоровій творчості.

«Пісні богів» з'явилися десь з середини 1960-х років, тобто в період поступового підсилення настроїв щодо поклоніння особистості у результаті ідеологічної пропаганди та посилення тенденцій культу Мао. Отже, загальний зміст творчості було повністю переакцентовано у бік «обожнення» керманича партії. Звичайно за музичним висловлюванням це були твори урочистого, гімнично піднесеного характеру, емоційно експресивні і величні. У більшості з них відзначається вдале поєднання європейського типу композиції із національним мелосом, що також відповідало завданням партії щодо збереження національної самобутності. Однак за змістом і музичним оформленням не виходили за межі пануючої ідеології й будь-які інші хорові композиції.

Попри певного поживлення музичного життя й появи нових форм і засобів мистецтва з початку 1970-х років хорова творчість не була позбавлена свого основного призначення: виконання ідеологічної місії. Навіть інструментальні колективи підпадали під ці політичні настанови, наприклад, той самий Шанхайський симфонічний оркестр, який на початку «культурної революції» був розформований, у другому її періоді відновив свою діяльність. Восени 1976 року (після смерті Мао та офіційного завершення «культурної революції») політичне, економічне та культурне будівництво країни було спрямовано у новому форматі «реформ і відкритості».

Крупні хорові, інструментальні та симфонічні колективи звичайно приймали участь у важливих державних заходах (напр., Новорічні свята, День народження нації тощо), а їх програми відповідали революційним настроям доби – це підтримувалось «зверху». До кінця 1970-х років музична хорова культура країни набула тих пріоритетних форм, які культивувались і в подальшому:

- 1) проведення святкових (насамперед новорічних) фестивалів і Дня народження нації;

2) участь у проведенні офіційних заходів, зокрема урядових концертів тощо;

3) формування репертуару та музичного навчання переважно на основі «діалектної» музики (пісень китайських етносів);

Новорічні фестивалі - самі великі за масштабом і обсягом заходи – як вид виконавської діяльності займали особливе місце. Задіяні в них хорові та симфонічні колективи виконували в основному знайому китайському населенню музику, здебільшого ті самі аранжування народних пісень і мелодій. Таким чином, китайська національна музика і в цей період залишалась основою будь-якого виду музичної творчості у Піднебесній.

У зв'язку із відзначеними еволюційними тенденціями та певними позитивними змінами історична оцінка хорового мистецтва Китаю доби «культурної революції», яка затвердилась у музикознавстві стосовно зазначених процесів у китайському мистецтві цього періоду, потребує кореляції. Звичайно період китайської «культурної революції» на історичній відстані оцінюється негативно, як кризове явище. Однак це десятиліття надало відчутний поштовх для впровадження новацій у хоровій композиторській творчості та виконавстві.

Так, широко були реалізовані та розвинуті в хорових композиціях китайських митців європейські музичні форми (зокрема сюїтні та варіаційні), інтонаційне поле збагатилось «діалектними» мелодіями різних етносів Китаю, ускладнилась фактура творів за рахунок розвитку поліфонічних прийомів. При чому такі композиції зберігали національний колорит китайської музики. Багато призначалося для виконання у супроводі оркестру, часто включалась участь солістів, що також впливало і на розвиток композиторської техніки. Деякі із зразків хорових творів доби «культурної революції» і сьогодні не втратили популярності у китайської публіки.

Все вищевідзначене надає підстави для кореляції усталеної негативної оцінки мистецьких процесів у Китаї періоду «культурної революції». Отже,

незважаючи на довготривалу оцінку явищ і наслідків «культурної революції» в Китаї як занепадних і кризових, на сучасному етапі дослідники цього періоду історії інтерпретують економічні, соціальні, культурні та мистецькі реформи, що відбувались у той час у країні (у тому числі й у хоровій культурі), як процес модернізації китайського соціуму [87, с. 552]. Стосовно хорового мистецтва авторка дисертації повністю підтримує цю думку.

1.2 Хорова творчість у Китаї: детермінованість композиторської, виконавської та освітньої діяльності

Порівняно з іншими видами музичного мистецтва, у хоровій практиці в Китаї єдність трьох складових – виконавства, композиторської творчості та освіти – є найбільше детермінованою⁶. Кожна з цих галузей хорового мистецтва Китаю має свої характерні особливості, своєрідні шляхи розвитку, вектори застосування, які зумовлені певними історичними та соціокультурними чинниками.

Специфічною складовою хорового виконавства є диригування хором, яке в китайській хоровій культурі тривалий час знаходилося у затінку загального розвою, й тільки в кінці ХХ століття стало помітним явищем хорової освіти та виконавства. Своєрідні особливості цієї діяльності потребують пошуку нових освітніх моделей, що мають сприяти підвищенню ефективності і навчання, і практичної реалізації хорових диригентів. Розуміння та усвідомлення важливості постаті диригента хору обумовлено всім ходом еволюції хорового мистецтва Китаю, особливості якого від початку визначались суспільно-політичним розвитком країни.

У ХХ столітті еволюції хорового мистецтва Китаю було присвячено численні праці китайських авторів (Ван Юйхе [186], Жень Сюлей [192], Лянь

⁶ Тут розуміння поняття узгоджується за тлумачним словником «детермінований - те саме, що обумовлений». URL : <https://slovyk.ua/index.php?sword=%D0%B4%D0%B5%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BC%D1%96%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B9>

Лю [89], Тань Сяобао [200] та ін.). Переважна більшість цих розвідок має констатувальний та описовий характер. В останні десятиліття ХХ століття наукова проблематика з вивчення хорової творчості в Китаї поступово розширилася. Ключовими питаннями у цей час стають взаємозв'язки китайського та європейського хорового мистецтва, особливості засвоєння європейського композиторського та виконавського досвіду на ґрунті китайської національної специфіки тощо (Ван Цзянцин [19], Ван Юйхе [186], Гуй Цзюньцзе [33], Кайсен Ян [48], Цзяо Банлі [205] та ін.).

З початку ХХІ століття науковий дискурс торкається окремих аспектів композиторської і виконавської творчості та питань диригентської практики хорової освіти в Китаї (Жень Сюлей [192], А. Растрігіна [110], Сюй Цін [123], Чженьянь Лю [151], Цзяо Банлі [205] та ін.). Втім питання детермінованості єдності розвитку композиторської творчості, виконавства та освіти у хоровому мистецтві Китаю як наукова проблема в окремій праці не досліджувались. Розгляд цих складових в їх інтеграції, взаємодії та взаємовпливах має сприяти науковому осмисленню певних аспектів розвитку та проблематики китайського хорового мистецтва.

Хорове мистецтво в Китаї, органічно пов'язане зі словом та змістом виконуваних творів, більше, ніж інші музичні жанри, потерпало від соціальних катаклізмів, ідеологічного тиску, та пов'язаних з цим цензурою та політичною пропагандою. Його розвиток наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття не меншою мірою визначався соціально-політичними зрушеннями в країні, ніж на початку ХХ століття, про що йшлося у деяких розвідках авторки дисертації [85, с. 152]. Але на кожному з етапів композиторська, виконавська (у тому числі диригентська) та освітня складові хорового мистецтва Китаю поставали в органічній нероздільній єдності.

Особливості еволюції хорового мистецтва Китаю від початку були закладені традиціями суспільно-культурного руху «Пісні нових навчальних закладів», що поширився на межі ХІХ – ХХ століть, в наслідок якого хорове

виконавство стало дуже затребуваним. У цей час на різних святах та урочистостях шкільні хорві колективи виконували насамперед популярні європейські церковні твори: кантати, ораторії, частини з мес та ін. За думкою дослідників, цей «національний жанрово-виконавський феномен “шкільної пісні” й народна пісенність, проєктовані в площину патріотичної, соціальної, героїчної та ліричної тематики», стали основою розвитку китайського академічного хорового мистецтва [19, с. 86]. Емоційна глибина, масштабність форми та змістовність «шкільних» пісень закладали традиції хорової творчості, що згодом розвинули у своїй творчості професійні китайські композитори.

Особливо активно музичне життя в Китаї стало розвиватися після розпаду імперії (1911) завдяки тенденціям опрацювання та запровадження у китайському музичному мистецтві зарубіжного досвіду. Вже у 20-х роках ХХ століття в країні була сформована широка мережа приватних музичних шкіл, багато з яких належали іноземцям. Навчання в китайських музичних закладах відбувалось за системами «Сюетан» та «Юеге», що також спирались на зарубіжні методики музичного навчання (Сюетан – на європейську, Юеге – на японську). Основна увага в них приділялась навчанню гри на інструментах, насамперед на фортепіано, а отже, хорова освіта при тому значно відставала, що в подальшому позначилось на певних її стильових та жанрових особливостях. Імпульсом до розвитку хорового мистецтва а Китаї стало переведення консерваторії з Пекіну в Шанхай у 1927 році.

Активний розвиток музичного, у тому числі хорового мистецтва в Шанхаї зумовлювався в першу чергу його геополітичним контекстом. Це портове місто з давніх часів було одним з крупних торгівельних, індустриальних і культурних центрів Китаю. Першими носіями музичної культури в Шанхаї були виконавці так званих шаосінських народних пісень. Ці твори виникли поблизу місця Шаосін (провінція Чжецзян) й відрізнялись

наспівним характером, простою, навіть примітивною мелодикою і таким само акомпанементом (на барабані із залученням трещіток).

Ці пісні звучали на народних святах і у невеличких театральних виставах. На їх основі склалась місцева форма шаосінської музичної драми (шаоцзюй або шаосінцзюй), що згодом розповсюдилась у Шанхаї. З часом пісні, що виконувались під час дії, ускладнились, оркестр розширився (додалися гонги, піпи - китайські дво- та триструнні скрипки), збільшилась кількість співаків. Після китайської революції 1911 року шаосінська музична драма зазнала значного впливу європейського драматичного театру, що прямо вплинуло на розвиток хорової культури не тільки в Шанхаї, а й у країні у цілому.

Відкритість шанхайців до сприйняття інокультурних впливів проявилась у тому, що на початку ХХ століття Шанхай постав як крупний музичний центр, в якому з'явилися перші професійні хорові та симфонічні колективи, а також співаки-солісти – виконавці головних партій у шаосінській музичній драмі. У 1927 році в місті було відкрито консерваторію. Відкриття консерваторії у Шанхаї викликало пожвавлення музичних процесів та посилення професійних кадрів, оскільки інтерпретація європейської музики, що в цей час стала панівною в китайській культурі, «затребувала від шанхайських музикантів загальної академічної компетентності» [32, с. 140].

Засновниками Шанхайської консерваторії стали фахівці з європейським музичним досвідом: знаний в Китаї культурний діяч Цай Юаньпей та композитор Сяо Юмей. Відомими педагогами були композитори Хуан Є та Хуан Цзи, які також здобули музичну освіту в Західній Європі та США. Незважаючи на те, що хорового класу як такого в консерваторії первісно не було, однак дослідники висувають цілком слушне припущення, що «хоровий спів був складовою навчального плану спеціалізації академічного співу (а скоріше і всіх спеціалізацій)», до того ж «перший

ректор консерваторії Сяо Юмей писав музику для хору» [там само], яка звичайно призначалась для виконання студентським колективом.

Констатується, що «до кінця 1935 року було засновано понад сотню хорів та співочих товариств у різних соціальних верствах Шанхаю» [32, с. 141]. Саме в Шанхаї під час китайсько-японської війни (1937 - 1945) було створено хорове «Товариство бойових пісень», яке очолив композитор Лю Цзи (первісно Люй Чжаньцин, 1909 - 2002). Учасники товариства створювали та виконували масові патріотичні антияпонські хорові пісні. Відзначається, що «головним надбанням шанхайських музикантів виявилось поєднання національних традицій та іноземних запозичень» [32, с. 140]. Це час значного підвищення рівня хорової композиторської творчості, коли прості унісонні поспівки з перегукуваннями переросли у перші зразки багатоголосної хорової музики.

Першим у китайській музиці, хто запровадив хоровий акапельний спів та звернувся до ораторіального жанру, був Хуан Цзи (1904 - 1938) – один із відомих композиторів 20 – 30-х років ХХ століття. Його хор а cappella «Му Лянь рятує свою мати» (1929) та ораторія «Безмежний сум» (1932) і нині не втратили своєї значущості та актуальності й багато в чому визначили шляхи розвитку китайського хорового мистецтва у подальшому [96, с. 29].

Так, у творі «Му Лянь рятує свою мати»⁷ для акапельного чоловічого чотириголосного хору, поряд із загальними тенденціями розширення тематики та музичної лексики композицій, Хуан Цзи розвинув специфічні хорові прийоми та засоби. Твір став зразком вдалого поєднання зарубіжних композиторських технік із національним народним інтонуванням. У подальшому він слугував взірцем для написання акапельних хорових творів Чжу Люцина («Цілина навесні»), Хе Шида («Ріка Дучанцзян»), Сянь Синхая («Монгольський в'язень»), Фей Ке («Втомлені мрії») та ін.

⁷ За основу літературного сюжету взято народні легенди, музичний тематизм ґрунтується на фольклорному мелосі.

«Безмежний сум» Хуан Цзи - перший зразок ораторіальної музики в китайському мистецтві – дійсний шедевр жанру. Звичайно, в ораторіальному творі китайський композитор спирався на потужні досягнення європейської композиторської практики та на виконавський досвід, який до цього часу набула китайська хорова культура (зокрема виконання ораторій європейських композиторів хорovими колективами місцевих музичних закладів). Увібравши європейські традиції жанру, твір Хуан Цзи, разом з тим, став справжнім взірцем китайської музики, з тільки для неї характерними мелодичними зворотами, гармонічним планом, драматургічними і композиційними рішеннями [205, с. 10].

Твір вважається ідеальним прикладом для ознайомлення з китайською хоровою творчістю та розуміння її джерел. Головним тут є вираження ліричних почуттів, що вирішується композитором на фоні соціального конфлікту. Це приводить героя до пошуку іншого смислу життя, хоча це спричиняє йому страждання і завершується смертю. За загальної ідейної і стильової цілісності твору, просякненого надзвичайною ліричністю і глибоким сумом, кожна його частина написана у певному характері, вирішена у своїй емоційній сфері. Завдяки цьому ораторія стала взірцем лірико-психологічного плану вокально-хорових, вокально-симфонічних та інструментальних композицій для наступних поколінь китайських митців.

Відзначений високий художній рівень творів Хуан Цзи й притаманний їм органічний синтез національних традицій з кращими досягненнями європейської школи (за збереження творчої індивідуальності автора) уможливив їх використання у педагогічному процесі, заклавши тим національні традиції хорової вищої освіти Китаю. Зокрема вивчення ораторії Хуан Цзи в хоровому класі сьогодні вважається методично доцільним, оскільки оволодіння хоровою фактурою цього твору є основою формування важливих музично-інтонаційних навичок хористів, професійною школою для диригентів і учасників хору [20, с. 111].

Інший видатний китайський композитор Лі Шутун (1880 - 1942) у своїх хорових творах активно розробляв поліфонічне хорове викладення. Водночас він був автором літературних текстів до своєї музики. Триголосний жіночий хор Лі Шутуна «Весняна прогулянка»⁸ - перший у китайській музиці твір, написаний за поліфонічними правилами, відпрацьованими у європейській композиції. Незважаючи на нехарактерне для китайської музики поліфонічне викладення, композитору удалось зберегти національний колорит, що робить твір унікальним. Видатний зразок національного хорового мистецтва «Весняна прогулянка» Лі Шутуна, як і твори Хуан Цзи, стала дидактичним матеріалом відпрацювання навичок і прийомів хорової поліфонії.

З інших творів Лі Шутуна треба згадати триголосні хори «Озеро Сіху», «Людина і природа» та чотириголосні для мішаного складу «Повернення ластівок», «Прощання» та ін. Питома вага в них надається мелодії ліричного характеру. Сьогодні твори Лі Шутуна можуть здатися дещо наївними, але цей композитор по праву вважається засновником національного хорового репертуару [20, с. 109].

У першій половині ХХ століття шляхи розвитку хорової музики Китаю торували композитори Чжао Юаньжень, Сяо Юмей, Хуан Цзивей та ін., які безпосередньо були й керівниками студентських хорових колективів. У їх творчості поступово удосконалюється техніка композиторського письма у хоровій музиці, що спирається на досягнення зарубіжних композиторських шкіл та національні традиції [20, с. 110]. Низка хорових композицій цих митців стала основою педагогічного репертуару, вирішивши проблему гострої нестачі музичного матеріалу для хорового співу в навчальних закладах того часу.

Стосовно характеру хорової творчості китайських композиторів треба відзначити, що, створена на основі кращих зразків китайської класичної

⁸ Пісня Лі Шутуна «Весняна прогулянка» (1913) стала класичним взірцем китайського хорового мистецтва, вважається, що з неї почалась історія китайського хорового співу.

поезії та народних легенд і вірувань, вона завжди відрізнялась масштабністю художнього замислу, максимальною концентрацією та динамізмом вираження психологічного стану. Головною метою таких творів було оспівування кохання і ствердження національних китайських цінностей. Хори «Хуанхе» Сян Сінхая, «Ян Гуань Сан-Ді» Ван Чженья, «18 вересня» й «Робочий хор» Лю Чі, «Пісня вічної скорботи» Хуан Цзи, «Нірвана Фенікса» Лу Вея відрізняються нескладністю викладення музичного матеріалу, що засновується на мелодиці патріотичних пісень у органічному синтезі з європейською технікою поліфонічного викладення [20, с. 112].

Починаючи з другої половини ХХ століття, попри загальну активізацію хорового мистецтва в Китаї, у різних його галузях спостерігалась нерівномірність розвитку. Так, у композиторській творчості був напрацьований численний доробок достатньо високого художнього рівня, самобутній за стилістикою, що не втратив своєї значущості і сьогодні. Проте хорове виконавство та освіта майже до кінця ХХ століття знаходились на доволі середньому рівні.

Небувалий підйом виконавського мистецтва в Китаї у фортепіанній чи скрипковій галузі (відомі представники, лауреати різних міжнародних конкурсів: Лю Шикунь, Ін Ченцзун, Гу Шуань, Лі Мінцян та ін.) фактично не відобразився ані у диригентсько-хоровій практиці, ані у навчанні. Деякою мірою це пояснюється «алгоритмом» розвитку китайського хорового мистецтва, закладеним у першій половині століття. Але на думку авторки дисертації, основну роль у цьому відіграли умови соціально-політичної заангажованості хорового мистецтва в Китаї щодо його жанрової та тематичної визначеності та обмеженості.

У сумнозвісний період «культурної революції» (1966-1976) можливість покращення підготовки як хористів, так і диригентів хору стала ще меншою. Не сприяла цьому також ситуація тотального контролю з боку влади за ідеологічним змістом виконуваних хорових творів, які стали художньою

формою для втілення гасел і настанов партійної верхівки. Китайське хорове мистецтво цього періоду було обмежено виключно масовими жанрами, а його зміст визначався патріотичною тематикою та оспівуванням комуністичної партії, величі її керівників та ін. [85, с. 149]. Політика партії була спрямована на розвиток національної культури, через що майже не виконувались, а отже, не включались до навчального й концертного репертуару хорові шедеври зарубіжної класики та сучасності⁹.

Через свою підлеглість ідеологічним настановам і замовленням та розвитку переважно народних традицій, майже до кінця ХХ століття хорове мистецтво Китаю мало консервативний характер. Це відобразилось на всіх рівнях хорової культури включаючи у тому числі диригування та освітній процес. Навіть у 1980-х роках вищу професійну освіту китайські хорові диригенти отримували переважно за кордоном, адже до початку ХХІ століття професійна хорова підготовка в Китаї здійснювалась лише у музичних коледжах в Пекіні та Шанхаї [96, с. 30]¹⁰. Такий значний відрив у розвитку хорового виконавства Китаю (порівняно, наприклад, з фортепіанним) пояснювався усталеною практикою (як хорових колективів, так і композиторів, які писали для хору) виконання насамперед замовлень ідеологічної верхівки тієї чи іншої доби¹¹.

Ситуація змінилася тільки у 1980-х роках, коли з'явилася перша навчальна програма з диригентсько-хорової підготовки та була опублікована низка теоретичних праць китайських авторів, присвячених цьому виду музичної діяльності, у тому числі мануальній техніці хорового диригування, певним методичним аспектам виховання хористів і диригентів хору та ін.

⁹ Детально ці тенденції розглядалися авторкою у попередніх роботах (ЛюФ).

¹⁰ Диригентсько-хоровий факультет був відкритий у Центральній консерваторії в Пекіні тільки у 2002 році. Його очолила видатна хорова диригентка і педагог У Лінфень.

¹¹ Вище відзначалось, що історія професійної китайської хорової культури, підґрунтям якої були народний мелос і «діалектні» пісні у синтезі з досягненнями зарубіжної хорової творчості, в кожний період розвитку обумовлювалась змінами у громадському і соціально-політичному житті країни.

(праці Жень Це, Чжан Мінцюань та ін.). Кардинальний поворот відбувся у 1982 році, коли міністерство освіти Китаю впровадило трирічний план навчання хорових диригентів у спеціальних педагогічних закладах.

Важливим чинником у загальному розвитку хорової справи у Китаї стало створення Ради з хорового виконавства, до якої увійшло дві тисячі осіб - представники тридцяти провінцій, різних міст та адміністративних регіонів країни [96, с. 32]. Діяльність цієї організації відіграла ключову роль у підвищенні статусу хорового співу загалом та у мистецькій (гуманітарній) освіті зокрема. Вказується, що «не менш важливу роль у розвитку хорового руху в цей період ... відіграє й заснування чисельних хорових спілок, Китайської асоціації музикантів, Асоціації музично-виконавського мистецтва, Міжнародної спілки дитячого хорового мистецтва», а також культурно-громадська діяльність багатьох видатних китайських хорових диригентів і педагогів [там само].

Основною метою утворених навчальних закладів було поліпшення якості підготовки хорових фахівців, що потребувало удосконалення програм навчальних дисциплін (хорове виконавство та диригування). Згодом у 1996 році були запропоновані і впроваджені нові програми з хорової та диригентської підготовки, у пріоритеті яких було збільшення кількості академічних годин на фахові дисципліни [151, с. 322].

Для забезпечення якісної складової хорового навчання було визначено рівні та критерії професійних знань і навичок студентів, розкрито художній і тематичний зміст навчального процесу. Зазначені заходи були спричинені невідповідним станом музичної освіти в Китаї у сфері виконавства та роботи з хором. Основними питаннями були: вибір музично-педагогічного репертуару, технологія диригування, творчі та інтерпретаційні завдання, виконавські проблеми жанру, стилю, форми творів та ін.

У результаті проведених реформ та заходів з покращення хорової справи в Китаї в перші десятиліття ХХІ століття (до початку пандемії

коронавірусу) значно поширилися і набули стрімкого розвитку студентські хорові колективи. Їх діяльність вплинула в першу чергу на розширення хорового репертуару, який тепер включав не тільки національні твори, а й складні опуси світової класики. Цьому сприяло і навчання багатьох китайських студентів-хоровиків і диригентів у країнах Європи та США. Звичайно у них по іншому були відпрацьовані професійні навички та методичні підходи роботи з хором, такі фахівці були ширше обізнані зі світовим хоровим репертуаром. Це дозволяло інакше реалізувати творчі устремління, й відповідно отримувати інші результати.

Впровадження в освітньому просторі інших методологічних та художніх підходів надавало перспективи подальшому розвитку хорового мистецтва в Китаї. Своєю чергою розширювалось і проблемне поле завдань щодо покращення хорової справи: вирішення питань методологічної підготовки керівника хору; етнокультурної толерантності учасників; створення умов пошукової та когнітивної діяльності; формування творчих та інтерпретаційних навичок; усвідомлення хорового співу як основи музичного розвитку та ін.

Одне з важливих місць посіли саме етномузичні питання, що включали ознайомлення з традиційною музичною культурою народів Китаю і світу, принципи підбору зарубіжних хорових творів та особливості їх опанування китайськими студентами; методику роботи з іншонаціональним музичним матеріалом, стилістику та специфіку аналізу хорових творів різних країн світу; розуміння музичної творчості як діалогу культур загалом та ін.

Відзначені тенденції, а також розробка питань підготовки хорових диригентів, методики роботи з хоровими колективами різного рівня та віку, дослідження дидактичних аспектів хорового навчання та виконання, психологічних чинників музичної творчості, інноваційних технологій музичної освіти і практики та ін., що впроваджувались у хоровій підготовці

та виконавстві, стали потужним важелем у розвитку китайської хорової культури початку XXI століття.

На думку дослідників хорового мистецтва, «саме удосконалення фахової підготовки майбутнього фахівця-музиканта через розуміння як мистецьких, так і педагогічних її аспектів, може забезпечити подолання все ще існуючих у мистецько-педагогічних ЗВО проблем, пов'язаних з певною її формалізацією, вузько предметною спрямованістю та неврахуванням особливостей, пов'язаних не тільки із предметною діяльністю, а й безпосередньо з мистецтвом, а також реальних потреб фахівця-музиканта сучасного формату» [110, с. 63].

Отже, єдиний простір слухового та виконавського досвіду, в якому виховуються хористи і диригенти хору в Китаї, постає потужним інструментом для підвищення як ефективності навчального процесу, так і якості концертного хорового виконавства. Завдяки такій практиці відпрацьовується рефлексивний компонент хорової діяльності, здійснюється формування здатностей художньої оцінки творів, їх інтерпретації, відбувається розвиток концертно-виконавських навичок. А врахування індивідуальних якостей учасників хору виводить хорову діяльність на багаторівневий контекстуальний щабель в освітньому та виконавському процесах.

На початку XXI століття підвищення рівня хорової і диригентської освіти виявило деякий відрив виконавської практики від композиторської творчості. Проте і в цей час основним як педагогічним, так і концертним репертуаром у китайській хоровій практиці залишаються обробки пісень різних етносів країни, які часто створюються керівниками хорів. Поряд з тим, багато відомих китайських хорових колективів співпрацюють з професійними композиторами, які також виступають у якості диригентів.

Таким прикладом є творчий тандем композитора і диригента Цзінь Вея з Великим хором Китайського телерадіомовлення. Результатом цієї співпраці

стало створення сучасних обробок народних пісень, які є основою концертного репертуару хору. Отже, окремі складові хорового мистецтва Китаю – композиторська творчість, виконавська та освітня діяльність – у історичному перебігу від початку постають нероздільним, єдиним цілим.

Таким чином, триєдність композиторської творчості, виконавства та освіти хорового мистецтва в Китаї, що в кожній галузі на кожному з етапів розвитку відрізняється різним характером і силою прояву, постає як іманентна якість, детермінована історичним розвитком. Це забезпечило успішний розвиток хорової культури Китаю у ХХ – на початку ХХІ століття. Питання детермінованості композиторської, виконавської, у тому числі диригентської та освітньої практики китайського хорового мистецтва мають перспективи вивчення як на кожному певному історичному етапі розвитку, так і у творчості окремих композиторів, диригентів, концертних колективів, освітніх закладів та ін.

1.3 Жанрова специфікація хорової музики Китаю

Для оптимальної передачі образів та характеру виконуваного твору диригент має чітко уявляти його жанрову специфікацію. Це сприяє скорішому опануванню текстом та створенню відповідної інтерпретації, економить час підготовки твору до виконання. Жанровий зміст тієї чи іншої композиції дозволяє безпомилково обрати засоби виразності, передчути тембральне озвучення, визначити характер мануальної техніки тощо. Незважаючи на значущість і важливість цього питання, у науковому обігу жанрова система китайської хорової музики ще не ставала предметом окремого дослідження. Отже, у даному розділі дисертації вважається за необхідне здійснити узагальнення та систематизацію хорових жанрів китайської музики.

Особливості історичного розвитку хорового мистецтва Китаю позначились на тому, що формування його жанрової системи здійснювалось впродовж всього ХХ століття. Важливу роль у цьому процесі відіграла орієнтація китайських композиторів на усталену систему музичних жанрів європейського зразка. Тож, як і в інших видах музичного мистецтва Китаю, опанування європейських моделей у хорових жанрах набуло своєрідного переломлення на ґрунті національних традицій.

За історичними свідченнями багатоголосся у китайській народній музиці існувало з давніх пір у своєрідному унісонному та гетерофонному виді¹². Такі хорові піснеспіви виконувались на різних урочистостях, під час трудової діяльності, у проведенні родинних свят і подій. При тому воно не поширювалось на аристократичну культуру, залишаючись саме народним прикладним мистецтвом. Багатоголосся європейського типу з'явилося у Піднебесній у XVI – XVII столітті завдяки місіонерській діяльності християнських пастирів (переважно католиків) та впровадженню у церковному богослужінні поліфонічного хорового співу [157, с. 94].

У XIX столітті через впливи західноєвропейської світської та релігійної хорової культури в Китаї починають використовуватися засоби поліфонізації хорового письма, ускладнюються форма і художній зміст творів [96, с. 27-28]. У ХХ столітті інтегративні процеси приводять до формування сталої жанрової системи китайської хорової культури. Об'єктивною закономірністю в цьому процесі було вираження національних засад творчості у їх специфічному синтезі з європейськими жанрово-стильовими та формотворчими принципами композиції [20, с. 110].

Головним наймасовішим і найдоступнішим жанром, в якому поетичний зміст втілюється у єднанні з музичною складовою, у Китаї стає *пісня*, яка не втрачає свого провідного значення впродовж всієї історії розвитку хорового мистецтва в країні. Інтенсивне освоєння нових для китайської музики

¹² Дослідники вказують на наявність багатоголосся у народному хоровому співі в Китаї вже у XIII-XIV столітті [96, с. 27].

хорових жанрів починається з 1930-х років, що було пов'язано з професіоналізацією композиторської творчості¹³ та прагненням китайських митців зберегти й переосмислити національні надбання.

Розвиток багатоголосного хорового співу в Китаї у ХХ столітті відштовхується від досвіду «*шкільної пісні*» («*сюетан юеге*»). Цей жанр набув поширення в Китаї наприкінці ХІХ століття у зв'язку з європеїзацією та японізацією шкільної освіти. Отже, в його основі покладено принципи хорового співу, запроваджені у європейській та японській, частково й американській музичній освіті [20, с. 108].

Перші зразки китайських шкільних пісень створювалися на засадах європейської або американської інтонаційності з текстами китайською мовою. Однією з причин переважання європейського пісенного матеріалу був намір розвивати художньо-естетичні смаки учнів-виконавців, прививаючи їм європейські культурні цінності. Одним з видатних митців жанру вважається Лі Шутун, композитор, чий хорові пісні звучать і сьогодні. Специфіку шкільної пісні охарактеризовано попередньому розділі дисертації, отже, в даному розділі дублювати цей матеріал вважаємо не доцільним.

Від початку ХХ століття у хоровій творчості удосконалюється техніка композиторського письма, де надбання зарубіжного, переважно європейського, композиторського досвіду синтезуються з національними традиціями хорового співу. Першим композитором нової епохи, який застосовував цей підхід у створенні хорового репертуару, був Сяо Юмей. У його творах «Вечірня пісня», «Танець зустрічі зими», «Прощання» для жіночого хору, а також «Ніч на весняній річці» для мішаного хору присутній яскравий національний колорит. Ці та інші подібні твори використовувались у навчальних закладах в якості музичного матеріалу з хорового співу.

Як і у будь-який період розвитку в Китаї у цей час хорове мистецтво було пов'язано зі змінами в політичному житті країни більше, ніж інші види

¹³ Після повернення з навчання за кордоном китайські композитори Сяо Юмей, Чжао Юаньжень, Хуан Цзи, Чжоу Шуань та ін. опановували у своїй творчості й хорові жанри.

китайської музики. Так, значним імпульсом для розвитку хорового мистецтва став реформаторський «Рух 4 травня» (травень-червень 1919 року), що відбився на зростанні національної самосвідомості. Відзначається, що «в цей період хоровий спів розглядається вже не тільки як форма колективної творчості, а як справа, яка набуває державного значення в згуртуванні народу для сумісної боротьби» [20, с. 110]. У цілому це активізує творчість китайських композиторів: Сяо Юмея, Тянь Ханя, Чжао Юаньжєня, Цю Вансяна, Цин Чжу, Шень Бінляня, Хуан Цзи, яка набуває патріотичного змісту та національного характеру.

З особливою силою ці тенденції виявились під час війни Китаю з Японією (1937-1945). В цей час у жанрах *хорової масової пісні* провідними стали теми порятунку Батьківщини та протистояння японській агресії. Революційні образи, що переважають у творах цієї доби, відтворені у маршових, чітких ритмах й зрозумілих та легких для запам'ятовування текстах і мелодіях [16, с. 151]. Завдяки своїй доступності, революційні і масові пісні набули великого поширення та популярності серед китайського населення¹⁴.

Яскравими прикладами творів, написаних під час визвольної війни з Японією видними китайськими композиторами-патріотами, є двоголосні хори «Народ і армія» Шу Мо, «В тилу ворога» та ін. З-поміж інших, найбільшу популярність отримали твори Не Ера, автора «Маршу добровольців», що став гімном КНР, а також Хе Лютина, Тянь Ханя, Чжана Шу, Ань Е, Мен Бо, Ша Мея та ін. В основі більшості з них, як зауважують дослідники, «популярні народні мелодії на тексти з старовинної китайської поезії» [96, с. 28].

Поряд із загальнодоступними піснями, створюються і складніші зразки, серед яких «Відсіч ворогові» і «Розвивається прапор» Хуан Цзи для

¹⁴ Детальна характеристика та аналіз доробку китайських композиторів у цьому жанрі надаються в дисертації А. Бойко [16, с. 151-159].

чотириголосного змішаного складу. Велику популярність мала чотириголосна хорова пісня «Атакуючий загін», з притаманним їй духом свободи та яскраво вираженими революційними оптимістичними настроями бійців, які боролися з японським агресором. У такому ж плані створений «Вступ у новий вік» (1941) Хе Лютіна, в якому оспівується жадана перемога. Призначений для чотириголосого змішаного хору з фортепіанним супроводом твір складається з чотирьох відносно самостійних розділів.

Загалом у 30-ті роки ХХ століття розвиток музичного мистецтва і хорова творчість Китаю виходять на новий рівень. У цей час були відкриті спеціальні музичні навчальні заклади та музичні факультети в китайських університетах, сформована нова генерація композиторів, які мали професійну освіту, набуту за кордоном, зміцнів кадровий склад хоровиків і музикантів [96, с. 28]. Це вплинуло на розширення жанрових основ і тематики хорових пісень та появи на китайському ґрунті хорових творів а капела.

До цього часу відноситься розвиток у китайському музичному просторі жанрів *кантати та ораторії*. Будь-який твір, створений в жанрі кантати чи ораторії, – це, безперечно, авторське творіння, що вимагає від композитора осмислення історичних та соціокультурних процесів, що відбуваються в житті суспільства, його реакція на різні філософські ідеї, мистецькі творіння тощо. Опанування цих жанрів стало значним кроком у китайській хоровій творчості: маючи складну синтетичну природу, кантата й ораторія включають у себе музику та слово, в них переломлюються релігійні та світські традиції, а відтворення усталених композиційних принципів вимагає водночас певної драматургічної свободи.

Одним із перших китайських композиторів до жанру *ораторії* звернувся Чжао Юаньжень. Сюжет його ораторії «Морська мелодія» (1927, слова Сюй Чжимоа) присвячено темі звільнення жінок від феодалного гніту. За стилістикою ораторія близька до європейських зразків жанру ХVIII століття. Музика динамічна та структура твору виражена. Це засвідчує її

складна форма, варіативність образної і тональної системи¹⁵. Але створений на таких засадах твір певної новизни у китайську музику не привніс.

Тематика хорових пісенних і кантатно-ораторіальних жанрів у Китаї суттєво розширилась у період революційного народно-визвольного руху (1929-1949). Твори цього періоду відрізнялись новими стилістичними ознаками, в них були виразніші та чіткіше окреслені художні образи, вишуканішим стало хорове письмо. Ці досягнення у розвитку хорових крупних форм стали можливими завдяки професіоналізації композиторської творчості, що відзначалось вище, а також поступовому поширенню хорової культури та загальному підвищенню рівня співацької майстерності учасників хорових колективів у Піднебесній.

З'являються у китайській хоровій творчості і *твори для співу a capella*, без супроводу. В попередньому розділі відзначалося, що хорові твори без інструментального супроводу першим в Китаї став писати Хуан Цзи. Цей композитор вважається також засновником ораторіального жанру в Китаї. Чотириголосний чоловічий акапельний хор «Му Лянь рятує свою мати» та ораторія «Безмежний сум» (1932) Хуан Цзи – це класичні зразки китайської хорової музики. У його творах – одних із перших у академічній музиці Китаю – набуло органічної цілісності поєднання принципів західної музичної композиції із національними основами музичної творчості¹⁶.

Становлення *кантати*, як і інших музичних жанрів у Китаї, відбувається під впливом західної культури. Визначна роль у розвитку кантатного жанру належить видатному китайському композитору Сянь Сінхаю, в доробку якого два найзначніші кантатні твори: восьмичастинна «Про річку Хуанхе» (інша назва «Жовта ріка», 1939) та «18 вересня» («Хор робітничого руху»).

¹⁵ Твір складається з інтродукції та чотирьох частин, кожний образ в ораторії тематично індивідуалізований та має свої засоби музичної виразності.

¹⁶ Основою сюжету акапельного хору Хуан Цзи «Му Лянь рятує свою мати» є народні перекази, а принципи розробки тематизму народних пісень демонструють вміле застосування автором зарубіжного композиційного досвіду за збереження національного колориту.

Кантата Сянь Сінхая «18 вересня» виконується в супроводі оркестру традиційних китайських народних інструментів. Твір належить до типу так званих «народних кантат». Такі хорові твори були менші за обсягом, ніж канонічні академічні кантати, мали нескладну форму та музичну мову, і були доступнішими для виконання широкому колу хорових колективів, у тому числі аматорських. Жанр «народної кантати» було започатковано саме п'ятичастинною кантатою «18 вересня» Сянь Сінхая [20, с. 112].

Високий художній рівень відрізняє інший твір Сянь Сінхая – кантату «Хуанхе». Європейська техніка письма, застосована у творі, завдяки уведенню різнобарвного китайського мелосу пофарбована національним колоритом і легко сприймається слухачами. Вважається, що «з появленням цієї кантати завершується становлення китайської хорової культури і розпочинається період класичної китайської кантати, який продовжується до середини 60-х років ХХ століття» [20, с. 112].

Цей твір Сянь Сінхая набув світової популярності в роки «культурної революції» у якості перекладення концерту для фортепіано з оркестром з назвою «Жовта ріка» (1969)¹⁷. Крім знакових для китайського хорового мистецтва кантат, у доробку Сянь Сінхая ще понад 100 ліричних та масових революційних пісень і хорових творів, які звучать у концертах і в наш час¹⁸.

Розвиток хорової справи у перші десятиріччя після утворення Китайської Народної Республіки (1949) – це час пошуків нової тематики, образних та інтонаційних засад китайської хорової музики. Звільнення країни сприяло відображенню в музиці спогадів про минулі історичні події, теми любові до Батьківщини, соціалістичного будівництва, що також стали провідними у хоровій творчості.

Цей новий значний злет розвитку хорового мистецтва Китаю проявлявся у музично-інтонаційних та образно-тематичних характеристиках

¹⁷ Його виконав китайський піаніст Ін Ченцзун.

¹⁸ Сянь Сінхай написав понад 300 творів, серед яких, крім хорових, дві симфонії, концерт та соната для скрипки, вокальні композиції, музика до кінофільмів та ін.

кантатно-ораторіального жанру. Відзначається, що «в період 1950-1965 років китайськими композиторами створюється значна кількість кантат, як от: «Тигрова ріка» (Чжан Венган), «Чанбайшань» (Чжен Чженью, Чжу Цзеньер), «Вірші героя» та «Щаслива ріка» (Сяо Бай, Ван Цян), «Золотий прибор» (Чжан Деунчжи), «Янцзи» (Се Гочен) та ін.» [20, с. 113].

Створення кантат і ораторій в цей час у Китаї відбувається у визначеному в першій половині століття контексті збереження і переосмислення національних традицій під впливами зарубіжної музики. Однак за складністю ці хорові композиції відрізняються від творів попереднього періоду. В них ширше використовуються різні методи викладення багатоголосної музики, частіше застосовується чергування сольних і хорових епізодів тощо. Ускладнення композиції хорових творів потягло необхідність щодо якіснішої підготовки виконавських кадрів, зокрема різного рівня диригентів-хоровиків.

З другої половини ХХ століття суттєвого розвою в китайській музиці набуває *жанр сюїти*. За своєю структурою сюїтний жанр схожий з кантатою, однак у першій половині століття він майже не опрацьовувався в китайській музиці. На думку авторки дисертації, це пов'язано з більш камерним характером сюїти, в якому патріотичний дух, настрої та образи революційної борні, які відображувались у мистецтві того часу, повноцінно виразити було не можливо.

Після утворення КНР жанрі сюїти опрацьовували композитори Чень Ген, Шен Мао, Тьєн Фен, Тан Хе та ін. Для цього багаточастинного жанру характерним було співавторство у створенні сюїтних композицій, що практикувалось ще в першій половині століття у кантатному жанрі. Так, сюїта «Великий похід», виконана на концерті, присвяченому дню створення Народно-визвольної армії Китаю, була написана композиторами Чень Геном, Шен Мао, Тан Хе, Лі Юйцюєм і поетом Сяо Хуа. Музика сюїти, що

складається з десяти завершених за формою частин, побудована на мелодіях народних пісень.

Десятиліття «культурної революції» (1966-1976), хоча і вважається в історії Піднебесної руйнівним періодом, у хоровій культурі позначилося на становленні *нових різновидів масової пісні*. Це було пов'язано з ідеологізацією хорового мистецтва та возведенням у абсолют виконання ним пропагандистської та виховної функції¹⁹. Затребуваними у цей час стають пісні, в яких уславлювались комуністична партія та її керманичі, насамперед головою Мао. У попередніх розділах дисертації відзначалось, що такі творіння мали урочистий, гімнічний характер, відповідною була й назва - «*пісня (про) богів*».

Окремим видом «політмузики» були хорові композиції, написані на *цитати з текстів промов або на вірші Мао Цзедуна*, а іноді й інших представників комуністичної влади в Китаї. Зокрема «одним з великомасштабних хорових творів того періоду стає “П'ять віршів Мао Цзедуна”, написаний у 1970 році Тьєн Феном» [20, с. 113]. Варто згадати, що цей цикл виконується в концертах у Китаї навіть і сьогодні, що засвідчує його непересічну художню вартість.

У подальшому органічному перетворенні національного мелосу на академічних засадах значну роль у ці роки відіграла політика партії щодо популяризації національного мистецтва Китаю. Звернення та обробки музичного фольклору різних народностей Піднебесної стало основою репертуару багатьох хорових колективів і культивується у концертній та педагогічній практиці дотепер.

На новий рівень розвитку китайське хорове мистецтво виходить у період реформ та відкритості. Починаючи з 1980-х років, з усуненням ідеологічних обмежень, відбувається підвищення художнього рівня хорових

¹⁹ Як неофіційний гімн Китаю тих років «Червоніє Схід» кожен день виконувався учнями шкіл перед першим уроком та двічі на день лунав з репродукторів у містах і селах [20, с. 113].

творів як пісенних жанрів так і крупної форми (кантати, сюїти, ораторії). Засновані на нових творчих підходах вони суттєво збагатили як хоровий репертуар, так і музичну культуру Китаю в цілому.

Пом'якшення політичного тиску, зміни у соціокультурному та політико-економічному житті країни актуалізували прагнення китайських митців відображати у своїх творах природу рідної землі, народні традиції і звичаї, особливості китайського світосприйняття. Стосовно жанрових форм в останні десятиліття ХХ століття це вплинуло на те, що китайські композитори в хоровій творчості все більш звертаються до жанру сюїти, якому органічно втілення ліричних, споглядальних образів.

Треба зауважити, що у хоровому мистецтві Китаю ХХ століття майже не отримав розвитку *жанр хорового концерту*. На думку авторки дисертації, звернення китайських митців до багаточастинних жанрів ораторії, кантати і сюїти та певне ігнорування концертного жанру пов'язано насамперед з національним типом мислення. Менталітету китайського народу не характерний конфліктний тип музичного розвитку, що становить основу драматургії концертного жанру в європейській і світовій музиці.

В природі китайців переважає століттями, навіть тисячоліттями виховане картинно-споглядальне сприйняття природи та оточуючого світу. Чергування кількох різноманітних розділів у одному творі кантатно-ораторіального чи сюїтного типу, що асоціюється з окремими різнохарактерними картинками і створює декоративний, іноді калейдоскопічний ефект, сповна відповідає китайському світосприйняттю. Багаточастинність, послідовне звучання певних тем і епізодів, кожний з яких має свою визначену й завершену емоцію, настрій, характер, притаманне кантатно-ораторіальним та сюїтному жанрам, убачаються оптимальною формою вираження такого підходу.

З 1990-х років у всіх хорових жанрах, які опрацьовуються китайськими композиторами, спостерігається тенденція збереження та опори на

національні засади музичної творчості. В першу чергу, це використання фольклорного мелосу народностей різних регіонів Китаю, що стабілізується і стає не просто тематичною основою, а органічним тлом музичної композиції для китайських митців у всіх видах музики. Найпопулярнішим жанром і композиторської, і виконавської творчості у цьому напрямку являються *хорові обробки народних пісень*, найкращі з яких стали визнаними зразками народної пісенної хорової творчості в Китаї.

Загальновідомо, що Китай - це країна з велетенською територією й великою кількістю культурних та географічних регіонів, етнічних груп і народностей, у яких існують істотні відмінності. Це відображається як у природних ландшафтах, кліматі, флорі, фауні, продуктах та геоморфології різних місць, так і у значних розбіжностях у мові, культурі, життєвому устрої, звичаях та інших соціокультурних чинниках цих регіонів. Такі відмінності постають важливим показником культурної самобутності кожного регіону чи нації, що відрізняє їх від інших, й звичайно проєцируються на музичне, у тому числі хорове мистецтво.

Різні регіони чи етноси Китаю майже без винятку мають своєрідні культурно-мистецькі форми, через що виражаються регіональні особливості та національна психологія. В цьому ряду народна пісня є важливим показником цих відмінностей. Колоритна своєрідність народних пісень - це результат колективної творчості населення країни. Це не тільки важливий засіб обміну почуттями чи прикрашення життя, а й один з важливих шляхів успадкування національної культури. В цьому відношенні специфіка певного регіону чи етнічної групи завжди набуває виключного значення.

Відзначається, що впродовж багатовікової історії китайської культури «утворилось велике жанрове різноманіття традиційних пісень: ліричні, історичні, календарні, обрядові, що стали невичерпним джерелом для композиторів при виборі тем та образів» [159, с. 76]. Зокрема Янь Чжихао зауважує, що було створено «безліч пісень, які за своєю жанровою сутністю,

наявністю великої кількості вигаданих непереможних персонажів та фантастичних істот, описів природи і надприродних явищ та використання символіки їх зображення швидше належать до історичних легенд», в них йшлося про «боротьбу народу за незалежність, селянські повстання та війни проти іноземних загарбників, подвиги народу та окремих його героїв. Тому такого широкого відображення у народній пісенній творчості отримала тематика подвигу окремої людини або народу» [там само].

Саме ці образи і настрої виявились відповідними духу часові, коли у першій половині ХХ століття китайський народ у нескінченних революціях і війнах вів боротьбу за свою свободу і незалежність. Необхідність професійного опанування цих пісень, пошуки різних форм їх обробок актуалізували творчість китайських митців, що відповідало революційно-визвольним настроям народу.

Стосовно самого жанру обробки народної пісні дослідники вказують на його «спрямованість на широку аудиторію, що реалізується на різних рівнях жанру, обумовлює його зовнішню образно-інтонаційну, а також виконавську простоту і доступність», однак «в області музичної теорії жанру обробки народної пісні не приділено достатньої фахової уваги, ані в аспекті особливостей даного жанру як такого, ані з точки зору особливостей його розвитку в певних часових соціокультурних умовах» [148, с. 302]. Актуальність теоретичної розробки цих питань визначила необхідність у даному розділі дисертації виявити особливості та узагальнити розвиток жанру обробки народної пісні в хоровій творчості Китаю у ХХ столітті.

Китайські композитори почали переробляти народні пісні спираючись на досвід створення шкільних пісень, застосовуючи в них правила музичної теорії, прийоми та засоби західної професійної композиції (музична форма, структура творів, ладотональні тяжіння, гармонічні рішення). Звичайно в багатоголосних обробках народних пісень зберігались основна мелодія і характер оригінального твору. Їх тематизм, заснований на пентатонічному

ладі, привносив у ці композиції інтонаційну своєрідність та яскравий національний колорит. Таким чином, хорові обробки не лише збагачували виразність народної пісні, завдяки її опрацюванню за допомогою професійних хорових методів, а й відкривали шляхи розвитку професійного хоротворення в країні.

З часом виникло багато хорових п'єс малих і середніх форм із новою тематикою, стандартизованою мовою, напрацьованими прийомами аранжування та глибоким національним змістом. Одним із таких зразків є пісня «Алам-хан» для хору а капела, що з'явилась напередодні заснування Китайської народної республіки (обробка сінцзян-уйгурських народних пісень Се Гунчена).

Твір зберігає ритмічні характеристики та емоційну палітру оригінальних народних пісень. Застосовані тут композиційні прийоми і засоби, такі як контрасти динаміки, перехрещення голосів, тональні зміни, значно покращили народний оригінал. Серед переваг вказаного твору слід відзначити аранжування басової партії, що посилює розшарованість голосів, демонструючи врівноваженість, гармонічність і красу звучання хору без інструментального супроводу.

Починаючи з 80-х років ХХ століття хорові обробки народної пісні стали одним з провідних жанрів китайської музики у галузі хорової творчості малих і середніх форм. Обумовлені впливами зарубіжного музичного мистецтва у поєднанні з національними традиціями жанрові ознаки хорових обробок безпосередньо проявляються у музичному висловленні, інтонаційній специфіці, тематиці та нових образах, пов'язаних з певними історичними і соціальними подіями в країні у ХХ столітті. Створення хорових обробок народних пісень – це сфера, в якій китайські композитори мають значні напрацювання щодо професійних методів обробки народної пісні.

Під час слухання чи виконання хорових обробок народної пісні треба враховувати, що зміст китайської хорової музики багато в чому залежить від

мовних, культурних та громадських чинників, покладених в основу твору. Це, по-перших, абсолютно різнить їх розуміння від сприйняття європейських чи американських зразків, а по-друге, спрямовує розвиток китайської хорової музики у відмінному від європейського шляху напряду, забезпечивши формування її специфічних стильових рис [196].

Певне характерне вимовляння звуків у китайських народних піснях має важливе значення як у співі мелодії, так і у деякій нетрадиційній вимові, що посилює вираження національного змісту та специфічного виразного колориту творів. У народних піснях етнічних меншин Китаю є велика кількість модальних часток, підкладкових слів та інших співацьких прийомів для вираження емоцій.

Деякі особливі модальні частки та нетрадиційні вигуки мають яскраво виражені етнічні та регіональні ознаки. Поєднання цих унікальних і нетрадиційних вимовлянь у співі не тільки підкреслює зміст пісні, а й додає органічного народного колориту. Отже, під час вивчення хорових пісень певних народностей Піднебесної слід приділяти увагу промовлянню різних мов і звуків та їх різної вимови у різних народів. Оволодіння ідеальним сполученням правильної вимови зі співом ще більше посилить оригінальний стиль і характер виконуваного твору.

Велику роль у вияві національних особливостей у хоровій музиці відіграє імітація музичних інструментів та характер їх застосування або звуків тварин у певній місцевості. Ці прийоми являються також яскравим ефектом прояву національних особливостей, завдяки чому слухач їх швидко розпізнає. Безпомилкове впізнавання національних та регіональних особливостей надає також національно забарвлена гармонія.

Хорові твори етнічних меншин у Китаї зазвичай мають в основі пентатонічний лад, у них використовуються пентатонічна поліфонія та поліфонія тонів. Порівняно з цим, більшість аранжувальників народних пісень використовують щільніші інтервали, такі як велика секунда, мажорні

та мінорні терції, чисті кварта та квінти, що певним чином осучаснює композицію та загострює виразність.

Оригінальний ефект, який створюється за допомогою великої секунди, є водночас характерним для народної творчості і привабливим для композиторів. Він часто появляється у хорових творах етнічних меншин у Китаї, зокрема у пісні народу Чжуан «Любов до містечка Чжуан», також народній пісні Маонань «Мао Наньлуо», «Ранок у Хуашані» та ін. та їх професійних обробках.

Такі особливості важливо вірно відтворити й у співі пісень етнічних меншин. У хоровому виконанні слід докласти зусиль, щоб підкреслити ефекти гармонії народних пісень різних етнічних груп Піднебесної. Це вимагає виховання особливого чуття гармонії, відпрацювання її виразного співацького відтворення, оскільки саме гармонія стає унікальним чинником у розпізнанні хору етнічної меншості.

Етнічна музика різних регіонів країни надає яскравий музичний матеріал для творчості китайських митців. Однак на сучасному етапі у якості матеріалу для обробок використовуються не тільки народні мелодії Китаю, а й сусідніх країн Південно-Східної Азії, іноді Європи чи Америки. Ці обробки мають різноманітну стильову спрямованість, включаючи як орієнтацію на естрадні масові жанри, так і на поп-культуру (напр., обробка для хору американської пісні «*Dream in go home and mother*» Лі Шутуна чи «*Picking Lotus*» Шена Сингонга, створена на основі німецької народної пісні тощо).

Поряд з обробками народних пісень, одним із специфічних жанрів китайського хорового мистецтва є *художній хор*, що набув найзначнішого розвитку в останні десятиліття ХХ століття. У сфері художнього хору китайські митці також мають значні напрацювання. Найвідомішими творами цього жанру, що не втратили виконавської популярності й сьогодні, є хори «Прем'єр Чжоу, де ти?» Ши Гуаннана (1976, слова Кей Янь), «Спів у глибокому лісі» Лю Дуннань (1978, слова Ван Сеня), «Take My Milk» Цюй

Сісяня (змішаний хор, 1980, слова Хуан Цзуньїн), «Летючі пелюстки» (1982, слова Ван'ань) та «Ніч у пустелі» Шан Деї (слова Шао Юнцяна), «Батьківщина, доброта» Лу Цзаї, «Мама» за мотивами однойменної сольної пісні Чжан Хунсі, «Веселка після дощу» (1982, слова Ю Чжи), «Пісня про річку Янцзи» Ван Шигуана (1982, саундтрек з телефільму «Говорячи про річку Янцзи», слова Ху Хунвея) тощо.

Усі ці твори є чудовими зразками використання традиційних методів композиції. Проте «Бананове дерево - додавання слів і збирання шовковиці» Чень І (слова Сон Лі Цинчжао) та «Звуки міста» Лі Юцю (1986, слова Сяолін Ци) та деякі інші мають певну «нову тенденцію», характерну для музики в мюзиклі. Це свідчить про те, що на різних етапах розвитку жанр художнього хору мав різні форми та засоби вираження.

З початку нового тисячоліття розвиток і зміни економіки та культури, а також урізноманітнення мистецьких потреб та естетичних підходів слухачів певним чином негативно позначилися на розвитку жанрів малого та середнього хоровотворення. Створення художніх хорів малої та середньої форми в цей період є часом найшвидших перемін як з точки зору інноваційних принципів композиції, так і змін у мові та стилістиці, хоча поступово повертається до художніх стандартів та естетики класичних зразків. Це значно покращує виразний бік і художній рівень хорових творів у плані їх тематики, змісту, музичного висловлювання та мовного стилю.

Отже, художній хор з його високою естетичною планкою та свідомим художнім прагненням митців, було відсунуто на узбіччя культурної індустрії. Такі твори одразу важко сприйняти пересічним слухачам, їх сприйняття потребує довготривалої, а часто й професійної підготовки. Для масового слухача у сучасному культурному житті більш прийнятними і зрозумілими є масовий хор і дитячий хор. Художньому хору нині важко займати провідну роль і конкурувати з більш доступними масовими жанрами у різноманітному сучасному культурному середовищі.

У той самий час, крім створення художнього хору, у жанрі масової хорової пісні, хорових обробках народної пісні та дитячого хору в нову епоху важко сказати щось нове. Навіть створення популярних ансамблів нової доби та «освіжаюча» техніка «нової хвилі», що від 1980-х років застосовувалась китайськими композиторами у хорових жанрах, важко порівняти з розвитком музики «нової хвилі» та популярної музики, що в той самий період відбувались у світовому мистецтві.

Соціокультурні трансформації кінця 1990-х років, як і в попередню добу, знайшли значне віддзеркалення у формуванні жанрової системи хорової музики Китаю. Політично-патріотична складова у ці роки вже не була головним і домінуючим чинником у мистецтві. Крім засобів виразності та принципів композиції усталеної класико-романтичної системи та імпресіонізму, використання яких надавало китайським композиторам можливість підкреслити національні риси своєї музики, у цей час застосовуються й інші технології музичної композиції ХХ століття – алеаторика, додекафонія, мінімалізм, полістилістика та ін. Але на початку нового тисячоліття вони вже не мали того радикального характеру, як під час їх запровадження у західній музиці. У творчості китайських композиторів ці новітні техніки застосовуються не як окремі стильові явища, а скоріше як засоби виразності для створення певного образу, характеру чи настрою. Такий підхід до використання композиційних технік і прийомів загалом притаманний музиці кінця ХХ століття.

В зазначений період у китайській хоровій музиці одним з унікальних векторів розвитку малих та середніх форм стає поширення популярних жанрів *хорової естрадної музики*. З розвитком потреб у популярному мистецтві виникають хорові пісні та саундтреки, створені на основі відомих естрадних пісень. Серед таких творів «Нехай світ буде повний любові» Го Фена (Чен Чже, Сяолінь, Ван Цзянь, Го Фен, Сунь Мін), «Азіатські герої» Сюй Пейдуна (Чжан Лі) тощо. Великої популярності набув жанр *хорової*

обробки популярних мелодій (наприклад, «Кривого місяця», написаного та виконаного Хайін Сірамото).

У переважній більшості такі перекладення для хору, як і обробки китайських народних пісень, засновуються на глибоких традиціях національної культури, синтезуючись водночас із академічними та модерновими музичними елементами та виразними засобами. В цих композиціях використовуються різноманітні художні форми, в яких органічно сполучаються елементи національної та світової культури, відкриваючи нові перспективи для неперервного розвитку хорового мистецтва Піднебесної.

Отже, у різноманітному китайському музично-освітньому просторі жанри хорової культури набувають унікальних ракурсів для творчого розвитку та художнього вираження. З початку XXI століття ці процеси посилюються: інтенсифікується розвиток хорової справи в Китаї, урізноманітнюється образний зміст творів, застосовуються більш сміливі та неординарні композиційні прийоми та виконавські інтерпретації.

У зазначених жанрах китайської хорової музики це проявляється як на рівні стилістичних та формоутворювальних чинників, так і у певних технологічних прийомах та засобах музичного викладення (інтонаційна сфера, гармонія, метроритм, фактура, лексика, драматургічні рішення, формотворча будова) та ін. Безсумнівно, гарний диригент має врахувати всі специфічні елементи підчас вивчення та виконання хорового твору, а також відобразити їх у своїй мануальній техніці для створення переконливої інтерпретації.

У якості перспективи розвитку китайської хорової музики треба відзначити, що в останні роки велику роль у створенні, виконанні та популяризації хорових композицій (як і у розвитку будь-якого мистецтва) відіграє використання можливостей інтернету, поширення медіакультури, ЗМІ, соцмереж, комп'ютерних технологій та ін. Їх застосування містить в

собі величезні, незвідані перспективи, що безсумнівно знайде відображення у подальшому формуванні жанрової системи китайської хорової музики.

Висновки до розділу 1.

1. Від початку ХХ століття розвиток хорового мистецтва Китаю весь час був тісно пов'язаний і визначався соціально-політичними та національно-культурними умовами розвитку. Особливо гостро в розвитку хорової справи цей взаємозв'язок проявився в другій половині ХХ століття. У цей час стильові особливості хорової творчості прямо обумовлювались тенденціями основних етапів політичного життя країни: першого сімнадцятиріччя (1949 - 1966), періоду «культурної революції» (1966 - 1976), етапу реформ і «відкритості» (1980 - 1990-ті роки).

Трансформації у китайському політичному житті яскраво позначились на стильових тенденціях хорової творчості. Отже, стильові особливості хорових творів у кожний період розвитку мали значні відмінності. В основі тематики хорів «першого сімнадцятиріччя» були хвала і процвітання Батьківщини та оспівування радісного життя в соціалістичній країні, що якнайкраще виражалось у жанрах дитячої, народної, масової й частково художньої пісні. Відповідними до змісту були прості, ясні форми, ритміка і мелодика хорових творів. В добу «культурної революції» хорова творчість потерпала певну кризу. У цей час в пріоритеті були так звані «похвали богам», яким якнайкраще відповідав жанр масової пісні. Характерними ознаками творів цього періоду стали звеличення культ особистості та обожнення образу Мао Цзедуна, що виражались через величний, гімнічний характер композицій.

Національна хорова діяльність у Китаї в останні десятиліття ХХ століття, з одного боку, продемонструвала активний розвиток і рівень масової хорової справи в країні, а з іншого боку, - консолідувала здобуте творче середовище та сприяла створенню хорів малих і середніх форм на новому витку розвитку. Створення хорових творів малої та середньої форми

в Китаї в цей період характеризується якнайбільшими змінами, коли, поряд із застосуванням інноваційних творчих прийомів і засобів, відбуваються також докорінні зміни у музичній мові, стилістиці, тематиці.

Десятиліття «культурної революції» (1966 - 1976) постає суперечливим періодом у розвитку хорової справи в Китаї. Більшість консерваторій у цей час було закрито, виконання класичних творів офіційно заборонено на користь народних пісень і фольклору. Національні колективи безроздільно підкорювались державній політиці, яка за основу ставила вираз революційних настроїв того часу. Переважна кількість хорових композицій належали до зразків так званої «червоної музики», в якій оспівувались велич Китаю, його Керманіча, відвага молоді й новий, «соціалістичний» спосіб життя і мислення. Основним виразником ідей «культурної революції» стало хорове мистецтво, а основним жанром, що уславлював культ особистості - «похвала богів».

Проте і за таких умов китайські митці створювали яскраві й самобутні композиції. Доба «культурної революції» в Китаї стала часом впровадження певних новацій у хоровому мистецтві та прагнень щодо перетворення на новому рівні національного музичного спадку. Поряд із засвоєнням європейського музичного досвіду і композиторських технік, іншим джерелом творчості виступали давні народні мелодії різних провінцій Китаю, обробки яких для хору робили й у супроводі симфонічного оркестру, до складу якого входили класичні європейські, так і китайські традиційні інструменти.

Ці зрушення і досягнення надають підстави стверджувати, що період «культурної революції» в Китаї не можна вважати тільки негативним і тупиковим як стосовно розвитку національного мистецтва в цілому, так і китайської хорової справи зокрема. На сучасному етапі історії період «культурної революції», економічні, соціальні культурні та мистецькі реформи, що відбувались у Китаї в той час, інтерпретуються як процес модернізації китайського соціуму.

2. Китайська хорова культура постає як нероздільна єдність трьох складових – композиторської творчості, виконавства та освіти. Кожна з цих ланок має свої характерні особливості, свій шлях розвитку, що зумовлено різними історичними та соціокультурними чинниками. Але науковий підхід до вивчення певних аспектів кожної з них можливий тільки у контексті їх взаємозв'язку і взаємовпливів.

З початку XX століття у китайській хоровій культурі відбувається активне засвоєння композиційних, виконавських та освітніх традицій зарубіжного, переважно європейського зразка. В першій половині століття особливо яскраво це виявилось у композиторській творчості, де створені на основі китайської класичної поезії та народних легенд і вірувань композиції відрізнялись масштабністю художнього замислу, максимальною концентрацією та динамізмом вираження, психологічністю виразністю. Створені у цей період хори «Хуанхе» Сін Сінхая, «Ян Гуань Сан-Ді» Ван Чженья, «18 вересня» й «Робочий хор» Лю Чі, «Безмежний сум» Хуан Цзи, «Нірвана Фенікса» Лу Вея відрізняються нескладністю музичного матеріалу, що засновується на мелодиці патріотичних пісень у органічному синтезі з європейською технікою письма, у тому числі поліфонічного викладення.

У другій половині XX століття акцент у хоровій діяльності в Китаї зміщується у бік виконавства. Це визначалось насамперед соціально-політичною заангажованістю мистецтва, коли хорова творчість являлась інструментом політичної пропаганди. Змістовно-тематична та жанрова обмеженість хорового репертуару в цей час не сприяли виходу китайського хорового мистецтва на світовий рівень (порівняно з фортепіанним чи скрипковим). Справжній розквіт настає наприкінці XX – на початку XXI століття, коли хорове мистецтво Китаю набуває самостійності, в країні відкриваються спеціалізовані освітні установи, в яких здійснюється підготовка диригентсько-хорових кадрів, розробляються програми для навчання хорових диригентів та ін.

На кожному етапі розвитку хорове мистецтво Китаю обумовлювалось певними історичними та соціокультурними чинниками, кожна з його галузей мала свої характерні особливості, свою траєкторію функціонування, вектори застосування тощо. Але загалом окремі його складові – композиторська творчість, виконавська та освітня діяльність - постають нероздільним цілим, органічно сплавленим від початку розвитку. Ця детермінованість хорової культури Китаю забезпечила її успішний розвиток у ХХ – на початку ХХІ століття. Питання детермінованості розвитку композиторської, виконавської та освітньої практики китайського хорового мистецтва мають перспективи вивчення як щодо їх розвитку на певному історичному етапі, так і у творчості окремих композиторів, діяльності концертних колективів та освітніх закладів.

3. Протягом ХХ століття жанрову палітру китайської хорової музики збагатили нові жанри – багатоголосні пісні, ораторії, кантати, сюїти. Хоровій творчості, як і іншим жанрам музичного мистецтва Китаю, притаманно збереження національного колориту, в основі якого традиційна народна пісня у поєднанні із західними композиційними техніками. Це робить китайське хорове мистецтво помітним і значущим у світовій художній культурі.

Основу жанрового розмаїття хорової музики Китаю було закладено історичною традицією виконання народних пісень в унісон. Одноголосна хорова пісня різних народностей Китаю стала основою для розвитку багатоголосного хорового співу. Іншим чинником розвитку китайського хорового мистецтва з кінця ХІХ століття стала шкільна пісня, що впроваджувалась у межах музичної освіти зарубіжного (європейського, японського, американського) зразка. Перші китайські шкільні пісні створювалися на основі популярних європейських чи американських мелодій з китайськими текстами.

Починаючи з 1930-х років, жанрова палітра значно збагатилась через опанування нових у китайській музиці жанрів ораторії, кантати, сюїти. В

Китаї їх впровадження характеризується збереженням та переосмисленням національних традицій у музично-інтонаційному, тематичному, формотворчому плані за застосування європейських композиційних форм і технік. Ця практика багато в чому була обумовлена навчанням за кордоном китайських композиторів, серед яких Хуан Є, Хуан Цзи, Лю Цзи, Лі Шутун, Чжао Юаньжень, Сяо Юмей, Хуан Цзивей та ін. Це проявилось у значущих європейських впливах у становленні хорового мистецтва Китаю, але не применшило ваги його національної складової.

Яскравим зразком творів, що ґрунтуються на національній історії та щирому патріотизмі, які виражають гордість китайців за країну та їх віру в краще майбутнє своєї держави, є ораторія Хуан Цзи «Безмежний сум». На початку 1930-х років у цьому творі на основі європейських традицій було створено неповторний самобутній стиль національної професійної музики.

Визвольний рух проти японської агресії у 1930-ті – до середини 1940-х років викликав появу творів патріотичного характеру і бурхливий розвиток жанру масової хорової пісні, кульмінацією якого стала друга половина ХХ століття. Порівняно з патріотичними хоровими композиціями першого сімнадцятиріччя створення Китайської народної республіки, в період «культурної революції» набуває поширення жанр обробки народної пісні. А наприкінці ХХ століття, завдяки пошукам органічних засобів обробки народної пісні, китайська хорова творчість загалом набула сповна національного характеру.

У 1980-х роках настає новий етап розвитку та переосмислення жанрової системи китайської хорової музики. Створені в цей час кантати і ораторії значно збагатили концертний репертуар китайських хорових колективів, але у 1990-х поступилися місцем жанру сюїти. Зміни в цей час у суспільно-культурному та економічно-політичному житті Піднебесної відбилися у відображенні у хорових творах образів рідної природи, особливостей національної культури, своєрідності народних звичаїв тощо. Їх

відображенню більше відповідав жанр ліричної сюїти, аніж епічні та величні кантати і ораторії.

Через превалювання сучасних тенденцій комерціалізації та розважальності мистецтва з початку XXI століття затребуваними жанрами хорової музики в Китаї, поряд з обробками народних пісень масовими та дитячими творами, стали так звані «художній» хор та популярні жанри естрадної музики. На сучасному етапі матеріалом для хорових обробок є не тільки народні мелодії Китаю, а й сусідніх країн Південно-Східної Азії, іноді Європи чи Америки.

Основні положення розділу викладені в публікаціях авторки дисертації [81; 84; 85; 86].

РОЗДІЛ 2

ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ У ОСВІТНЬОМУ ТА ВИКОНАВСЬКОМУ ДИСКУРСАХ

2.1 Хорове диригування як сегмент хорового виконавства в Китаї

На сьогодні у світовій музичній культурі накопичено значний виконавський досвід з практики хорових диригентів, але належного теоретичного осмислення він не отримав. На думку авторки дисертації, це пов'язано з тим, що повноцінно визначити, оцінити та охарактеризувати творчу діяльність диригента дуже складно, навіть неможливо.

В даному випадку нематеріальна складова музичної практики посилюється тим, що диригенти мають справу тільки з партитурами та колективом й реально не відтворюють музичного тексту. Оскільки методики вивчення чи опису ірраціональної складової художньої творчості ще не розроблено, то це становить значну складність для науковців при дослідженні будь-якого виду виконавської діяльності, що посилюється через специфіку спеціальності хорового диригента.

З нечисленних музикознавчих напрацювань в українському музикознавстві деякі аспекти та особливості диригентської діяльності розкривали В. Дейнега («Вплив тембрального забарвлення звуку на еволюцію диригентського жесту» [36]), О. Поляков («Семіотичні особливості складових частин знакової системи диригування» [106]), В. І. Рожок («Творчий метод диригента» [112]), Ю. Симеонова («Ключові складові творчого методу оперно-симфонічного та хорового диригента» [116]) та ін. У працях цих дослідників набули висвітлення й узагальнення інтерпретаційні аспекти диригентського підходу до виконання, особливості роботи з хором, специфіка мануальної техніки хорового диригента, відчуття музичного руху та інтонування у виконуваному творі та ін.

Певний інтерес науковців, у тому числі представників Піднебесної, викликають питання психології та комунікації у диригентській діяльності (Г. Голик «Психологія диригентсько-хорової діяльності» [28], Гун Вейді «Художня техніка диригента хору у контексті психофізіологічного аналізу» [35], Чен Лінь «Художньо-невербальна комунікація та її втілення у диригентському виконавстві» [146] та ін.).

Роль диригентської техніки і питання роботи з хором знаходять висвітлення у відповідних розділах методичних посібників з хорового диригування (І. Заболотний [41], О. Козіна [58], М. Колесса [60], Л. Шумська [156]) тощо. В останні роки з'явилася низка праць, присвячених відпрацюванню диригентсько-хорових навичок у майбутніх учителів музики в загальних школах. Однак чіткої та повної характеристики творчої діяльності хорового диригента ці джерела не містять.

Однією із особливостей визначення творчого методу диригента є те, що «на відміну від точних наук, коли наукове дослідження передують практиці та зорітовує її, наукові дослідження про диригування не передують, а слідують за практикою видатних диригентів, яка не залежить від наукових досліджень» [116, с. 46]. Схиляючись до твердження більшості дослідників, що творчий метод диригента описати неможливо, Ю. Симеонова робить спробу надати певне визначення цьому феномену.

Зокрема творчий метод диригента визначається дослідницею як «сукупність вроджених і набутих якостей, засобів і прийомів, що сприяють оптимальному виконанню диригентом його функції та мають ознаки індивідуальності» [116, с. 46]. Навіть приймаючи думку дослідниці у цілому, все таки залишається питання щодо ірраціонального елементу, нематеріального характеру диригентської діяльності, що не піддається словесному опису й чіткому науковому визначенню.

Як і у більшості виконавських спеціальностей, праця диригента з підготовки твору до виконання складається загалом з кількох етапів: 1) вибір

репертуару, 2) підготовча робота над текстом, 3) репетиційний процес, 4) безпосередньо концертне виконання твору. При тому можуть виникнути й проміжні етапи, зокрема участь диригента у процесі організації і проведення самого концертного заходу чи у складі комітетів з організації різного рівня музичних фестивалів, проєктів, зустрічей або необхідність підсилення хорового складу тощо.

У вище згадуваній статті надається опис певних результатів цієї роботи. Приміром, щодо вибору твору, то рекомендується передбачати кінцевий результат, тобто, що є метою концертного виконання – просвітницька, розважальна, виконавська чи педагогічна функції. Ю. Симеонова зазначає також «громадянську функцію – виховання слухача як громадянина з почуттям обов'язку перед суспільством» [116, с. 46]. Варто зазначити, що у китайському хоровому мистецтві «громадянська функція» є одним з найважливіших чинників щодо тематики і вибору творів, що виконуються.

Стосовно підготовчого етапу, то це дійсно необхідний час для вивчення диригентом партитури твору, аналізу специфіки хорового викладення і складнощів кожної з хорових партій, створення уявлення про кінцеве звучання твору. Тобто – це етап формування власної інтерпретації, яку керівнику треба буде довести до виконавців. Погоджуємося також із думкою, що «диригент є інтерпретатором, незалежно від того, ким і коли твір виконувалося до нього» [116, с. 46]. Більше того, кожне виконання одного й того самого твору одним й тим самим колективом і диригентом не повторює попередніх виконань, а отже, є новою інтерпретацією.

Звичайно третій і четвертий етапи (репетиції та концертне виконання) спрямовані безпосередньо на реалізацію композиторського задуму та інтерпретаційного рішення диригента. Ця практична робота достатньо описана в численних наукових і методичних працях. Керівнику колективу важливо враховувати певні узагальнюючі моменти, тобто під час вивчення

кожного нового твору використовувати вже напрацьовані принципи, прийоми та засоби, які сприяють реалізації диригентського «бачення» твору і «донесення» певного кінцевого результату «на публіку».

У репетиційному процесі важливу роль відіграють комунікативні здатності диригента, де головним виявляється вміння не розказати, а показати жестом, що треба робити виконавцям. По-перше, це краще організує та концентрує увагу колективу на завданні, що ставиться, а по-друге, – наближує до умов концертного виконання, коли вже не можна зробити ніяких пояснень, проте учасники колективу мають розуміти кожний порух і погляд керівника. Вміння показати хористам, що і як треба зробити, диригентський жест, який розуміють і за яким слідує виконавці, є запорукою створення єдиного ансамблю у великому колективі.

Знання партитури виконуваного твору є безумовною вимогою під час роботи з хором, без цього загалом не можна керувати колективом та отримати гарні результати. Попереднє ознайомлення з нотним текстом та усіма голосами твору окремо, аналіз складнощів хорових партій та визначення шляхів і методів їх подолання – необхідна умова гарного вивчення твору та його подальшого успішного виконання колективом. Під час роботи з партитурою не менш важливим завданням у диригента є відпрацювання інтерпретаційних та організаційних моментів, що згодом виносяться на роботу з колективом. Мова іде про створення плану диригентського керування виконанням.

Загалом процес наукового осмислення діяльності диригента почався завдяки «аналізу технічного боку, мануальної техніки, яке перетворилося на чудову педагогічну літературу, як, наприклад, підручник М. Колесси “Основи техніки диригування”» [116, с. 48]. Але сьогодні техніка диригента не є показником його музикантської вправності та художньої переконливості. Є багато диригентів, «які мають правильну мануальну техніку, але яких нецікаво слухати» [там само]. Тож тут знов стикаємося з питанням

нематеріальної сторони диригентської діяльності, що не вичерпується лише грамотним й навіть «красивим» тактуванням.

З початку ХХІ століття функціонування концертної складової музичного мистецтва спрямовується у бік розважальності і комерціалізації. Отже, інтерпретація твору тепер великою мірою залежить від умов і мети проведення заходу, в якому бере участь той чи інший виконавець або колектив. В цьому випадку виконання підпорядковується загальній концепції концертного проєкту, й через це першість диригента в трактуванні образів та характеру музики нівелюється. Дослідники констатують, що «з одного боку, це добре, дія стає динамічнішою та видовищною. Але водночас “слухач” перетворюється на “глядача”. Ролі музичної драматургії та диригента-постановника йдуть з першого плану» [116, с. 49].

Отже, сьогодні основним чинником, «кінцевим етапом і метою музичного виконавства є публіка, задоволення її запитів». Бажання і смаки пересічних слухачів, які наповнюють концертні аудиторії та естрадні майданчики, нині в цілому визначають форми сценічної реалізації твору. І знов, як і раніше стоїть питання, що «публіку треба виховувати ... Суворі поціновувачі класичної музики завжди є в меншості, а мейнстрім приносить їх у жертву» [116, с. 49].

Спрямування мистецтва у бік популізму і розважальності завжди знижало його концептуальність та елітарність. Комерційні підходи до виконавства порушують і питання школи, способи передачі творчого методу наступним поколінням. Дослідники сподіваються на позитивне вирішення цього питання, тому що «усе ж залишаються традиційні й ідеальні принципи творчого методу диригента, який реалізується на трьох етапах творчого процесу – домашньої (кабінетної) роботи, репетиційного етапу та виступу. Усвідомлення складових частин творчого процесу симфонічного та хорового диригентів породжує значну кількість практичних кроків щодо втілення

нової технології аналізу творчого методу диригента, що становлять значний дослідницький інтерес, вартий подальшого вивчення» [116, с. 49].

Усупереч світовим політико-економічним явищам, що мають певний деструктивний характер, китайське диригентсько-хорове мистецтво впродовж кількох останніх десятиліть зробило значні успіхи в плані посилення якості на всіх ланках. Це стосується розширення концертного і педагогічного репертуару, його жанрово-стильових основ, а також підвищення виконавського рівня та професійної підготовки учасників хорових колективів. Загальне піднесення хорової справи відбилось й на підвищенні статусу диригента хору, положення якого у китайському суспільстві сьогодні є престижним та шанованим.

Позитивні зрушення зумовлені насамперед покращанням як навчального процесу в китайських закладах мистецької освіти, так і його методичним забезпеченням та інноваційними дослідженнями в китайській педагогіці. Завдяки цьому зросла кількість хорових колективів, які, не маючи виключного виконавського рівня, відіграють значну роль у музично-просвітницькому русі в країні. Зросло науково-методичне забезпечення освітнього та виконавського процесу: поширилась кількість праць з технічного удосконалення роботи з хором, хорового співу та концертного виконання. Ці успіхи та досягнення багато в чому стали можливими завдяки подвижницькій діяльності провідних китайських хорових диригентів, педагогів, науковців.

У другій половині ХХ – на початку ХХІ століття одним з таких митців був **Ян Хуннянь** (1934-2020) – найвідоміший китайський хоровий диригент, культурний діяч і педагог. У 1980-х роках Ян Хуннянь став засновником Пекінського філармонічного хору – одного з найбільших дитячих хорових колективів країни. Його роботу з хором вирізняв теплий та виразний жест, а піднесений стиль інтерпретації здобув одностайні захоплені відгуки вітчизняних і зарубіжних поціновувачів та критиків. Митець отримав

почесне звання заслуженого діяча культури КНР (2014), був віцепрезидентом Міжнародної дитячої асоціації хору та виконавських мистецтв, професором кафедри хорового диригування Центральної консерваторії музики в Пекіні та ін. З Пекінським філармонічним хором Ян Хуннянь гастролював у багатьох країнах світу: в США, Японії, Сінгапурі, Австрії, Австралії, Італії, Швеції, Росії, Тайвані, Гонконгу та ін. За його плечима велика праця й багато сенсаційних перемог (детальна характеристика діяльності Яна Хунняня подана в розділі 3.1).

Інший видатний хоровий диригент і педагог *Ян Лянкунь* (1923- 2017) – засновник концертного хору Національного симфонічного оркестру Китаю. Тривалий період він являвся головою китайського Національного хорового диригентського товариства. Отримавши освіту в Московській консерваторії, Ян Лянкунь став виконавцем Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена на урочистостях з річниці Національної революції (1959). Виконавський стиль цього диригента відрізняється вишуканістю та стриманістю, його інтерпретаціям притаманні тонкий колорит і ліричність вираження. Творча та педагогічна діяльність митця тривала понад півстоліття і стала видатним внеском у розвиток китайської хорової справи та освіти.

У низці визнаних майстрів патріарх китайського хорового мистецтва *Ма Гешун* (1914-2015), професор Шанхайської музичної консерваторії, керівник студентського хору цього закладу. Короткі факти з біографії свідчать про те, що призначення стати хоровим диригентом було визначено для нього в дитинстві, коли хлопчик співав у церковному хорі християнської общини²⁰. Після закінчення школи та музичного факультету Національного центрального педагогічного університету він продовжив навчання в американській музичній школі Вестмінстерського хору, де отримав ступінь магістра зі спеціальності хоровий диригент [173].

²⁰ Батько Ма Гешуна Ма Чжаоруй був священником, і хоча не здобув вищої освіти, але вивчив англійську та був учителем у християнській общині.

По закінченні Південно-Західного музичного коледжу (1950), Ма Гешун повернувся на Батьківщину, де викладав у Східно-Китайському педагогічному університеті та Шанхайській консерваторії. Крім хорів у шанхайських закладах, він працював з численними колективами, серед яких хори Центрального університету, Нанкінського університету, Жіночого університету Цзіньлін Східно-Китайського педагогічного університету, Ансамбль пісні і танцю Головного політичного бюро, хор армії США, хори Вестмінстерського та Південно-Західного університетів, університету Північного Техасу та ін.

Ще одним напрямом диригентської діяльності Ма Гешуна було керування хором під час церковних богослужінь. Відзначається, що «після закінчення культурної революції 1966–1976 років китайські церкви по всьому світу повільно відновлювали свою богослужбну діяльність, і маестро запрошували до різних країн на конференції, для проведення репетицій з хором та проведення богослужінь у храмах Гонкогу, Лос-Анджелесу, Сінгапуру, Сіднею та ін.» [88, с. 63].

Така невпинна праця надала підстави стверджувати, що «уся життєдіяльність Ма Гешуна спрямовувалась не тільки на піднесення національної диригентсько-хорової культури Китаю, її поширення у світі, а й на загальний культурний розвиток китайського народу через ознайомлення з кращими зразками європейського хорового мистецтва» [88, с. 59]. Зокрема на концерті хору Гуанчжоуського оркестру під керівництвом Ма Гешуна було виконано понад двадцяти хорових класичних творів європейських композиторів XVI – XX століть. Цікаво, що серед пісень різних народів прозвучала й українська пісня «Реве та стогне» [88, с. 59-61].

Видатною китайською хоровою діячкою є *Чжен Сяоін* (р. н. 1929) – перша жінка-диригент у Піднебесній. Впродовж життя вона займала посади декана диригентського факультету Центральної консерваторії музики та головного диригента оркестру Центрального оперного театру в Пекіні.

Диригентка є одним з музичних керівників і засновників жіночого симфонічного оркестру та філармонічного оркестру Сяминь, а також виконавчим директором Асоціації китайських музикантів.

Таку блискучу кар'єру Чжен Сяоін зробила завдяки непересічним музичним здібностям та прагненню «дарувати музику людям» [180]. У свій поважний вік²¹, незважаючи на тяжкі хвороби, вона, як і раніше, зайнята музикою і легко управляє диригентською батutoю. Виконавський стиль Чжен Сяоін вирізняється водночас пристрасною й вишуканістю, масштабністю й виразністю, натхненним піднесенням, що поставило її в один ряд з кращими диригентами Китаю та світу.

Починаючи з 1978 року, Чжен Сяоін була музичним керівником багатьох великих національних проєктів у оперній, симфонічній та хоровій галузях. Як диригент виступала з кращими симфонічними та хоровими колективами Китаю, з успіхом гастролювала у Японії, Австралії, Гонконгу, Макао, США, Італії, Фінляндії, Новій Зеландії, Німеччині, Франції, Нідерландах, Бельгії, Великобританії та ін., брала участь у міжнародних фестивалях мистецтва, прямих трансляціях оперних вистав, симфонічних і хорових прем'єр [182].

Чжен Сяоін була першим китайським диригентом, хто став за пульти європейських оперних театрів, завдяки чому вона отримала Почесну медаль французької літератури і мистецтва (1985). В 1995 році диригентка заснувала перший жіночий симфонічний оркестр в Китаї. Особливо значним є внесок Чжен Сяоін у популяризацію симфонічного та оперно-хорового мистецтва. Унікальним є її досвід музичного просвітництва публіки та молоді Китаю у формі лекцій перед початком виконання творів (так звана «модель Чжен Сяоін»). Вказується, що «за приблизними підрахунками, вона прочитала понад 1000 лекцій для аудиторій у 200 000 осіб» [25, с. 226].

²¹ У 2024 році Чжен Сяоін виповнилось 95 років.

Не менш продуктивною є педагогічна діяльність Чжен Сяоін, вона визнана одним з найдосвідченіших музичних педагогів Китаю. Багато з її учнів займали призові місця на конкурсах диригентів у США, Франції, Італії, Австрії, Чехословаччині, Португалії та інших країнах. Більшість випускників з успіхом концертують в Китаї та зарубіжем.

До плеяди видатних хорових митців належить *Ян Цзярен*. Як і багато митців свого часу, після закінчення педагогічного факультету китайського університету Цзіньлін він продовжив навчання у США в Мічиганському університеті, де отримав ступінь магістра з музичної освіти та теорії музики. З часу утворення Китайської народної республіки (1949) митець займав посаду професора Шанхайської консерваторії музики. Він керував також хором цього закладу та був завідувачем кафедри.

Впродовж багатьох років плідної педагогічної роботи Ян Цзярен підготував сотні учнів, які працювали в різних навчальних закладах Китаю, презентуючи блискучу школу свого наставника, підносячи китайське хорове мистецтво до світового рівня. Ян Цзярен, як і його колега по консерваторії Ма Гешун, уславився саме як високопрофесійний педагог-практик, і вони обидва постраждали від утисків за часи «культурної революції»²².

Діяльність Яна Цзярена та його послідовників явилась значним внеском у загальному розвитку хорової культури в країні. Це сприяло підвищенню рівня студентських хорових колективів, які сьогодні виконують величезну музично-просвітницьку місію в китайській культурі. Студентські хори виступають у самих різних аудиторіях, вони є жаданими виконавцями у китайській провінції.

Концертний репертуар цих колективів складається не тільки з творів та обробок народних пісень китайських композиторів, а й включає найзначніші зразки хорової світової класики, що само по собі є потужним виховним та освітнім елементом. Безперечно, що велика частина цих досягнень є

²² Ян Цзярен навіть пішов за світи від поневірянь.

результатом роботи викладачів, а також творчих надбань керівників цих колективів.

Одним з таких керівників є *Не Чжунмін*, який є головою Китайської хорової асоціації, очільником Хору вчителів та студентів Пекінського університету. Митець закінчив Національну консерваторію в Нанкіні під керівництвом професора Чжана Сян'їна, працював диригентом хору Асоціації китайсько-радянської дружби в Тяньцзині, стажувався з хорового диригування в російській академії музики. Вважається одним з авторитетних знавців хорової справи в Китаї.

До цієї ж когорти належить *У (Бу) Лінфень* (1945 р. н.) – віцепрезидент Китайської хорової асоціації. Митціня займала посаду професора кафедри хорового диригування Національної консерваторії Китаю. У Лінфень зробила видатний внесок у розвиток і популяризацію китайського хорового мистецтва та підвищення якості підготовки вчителів музики. В 2002 році вона стала засновником першого в Китаї диригентсько-хорового факультету в Національній консерваторії музики в Пекіні. Як керівник хорових колективів, У Лінфень неодноразово презентувала Піднебесну на гастролях у зарубіжних країнах, працювала у складі журі престижних міжнародних хорових конкурсів і фестивалів та ін. [33, с. 59].

Впродовж ХХ століття рівень хорової концертної справи в Китаї великою мірою визначала потужна діяльність і блискуче керівництво видатних зарубіжних диригентів, які очолювали провідні колективи країни. Таким керівником, який працює у Хорі симфонічного оркестру Китаю з 2008 року, є *Віджай Упадхайя*.

Митець народився в Індії, де протягом дванадцяти років навчався гри на ударних інструментах та традиційним індійським танцям. Музичну освіту як диригент отримав в університеті музики у м. Грац (Австрія). З 2003 року Віджай Упадхайя працював на посаді запрошеного диригента

філармонічного оркестру у Відні та концертував з різними хорами. Видатні музиканти світу є постійними учасниками його концертних програм.

В Китаї В. Упадхайя співпрацює з відомим композитором Гуан Ся та співачкою Пен Лі Цзюань. Так, у 2008 році під орудою цього диригента у Віденському оперному театрі була виконана опера Гуан Ся «Мулань» з Пен Лі Цзюань у головній ролі. Після чого В. Упадхайя був запрошений диригентом Хору симфонічного оркестру Китаю. Впродовж тривалого часу в якості запрошеного професора митець веде викладацьку роботу в консерваторіях Пекіна, Шанхая, Ченду та ін. З різними колективами він постійно гастролює у Європі, Азії, Південній та Північній Америці, де не тільки провадить концертну діяльність, а й здійснює записи аудіодисків.

З 2009 року В. Упадхайя працює в Хорі симфонічного оркестру Китаю на постійній основі. Концерти хору під його орудою регулярно відбуваються у Пекіні та інших містах країни і світу²³. Впродовж 2012 – 2015 років митець здійснив кілька гастрольних турів з хором та симфонічним оркестром Китаю в країнах Південно-Східної Азії, двічі побував у Індії, Шрі-Ланці та ін.

Творче життя В. Упадхайя дуже активне. Впродовж тривалого часу він керує двома симфонічними оркестрами та п'ятьма хоровими колективами, виконуючи за рік близько 50 концертних програм. Відзначається вагомий внесок диригента у розвиток світової культури, зокрема його участь у численних проєктах зі збереження нематеріальних культурних цінностей та поширення музичної освіти у багатьох країнах світу²⁴.

В останні десятиліття, поряд з провідними історичними культурними центрами Пекіном та Шанхаєм, значного розвитку диригентсько-хорове мистецтво Китаю набуло в Ухані, одному з найкрупніших міст центральної

²³ Так, у жовтні 2011 року під орудою В. Упадхайя Хор симфонічного оркестру Китаю разом з симфонічним оркестром Національної академії Санта-Чечілія виконав в Римі Восьму симфонію Г. Малера на честь 150-річчя роковин великого композитора.

²⁴ у листопаді 2007 року В. Упадхайя виступав з доповіддю «Як зберегти нематеріальний культурний спадок Китаю» на Форумі з питань Тибету, що проходив у Відні.

частини країни. Нині в місті діють педагогічний університет та консерваторія, які є основними «постачальниками» музичних кадрів регіону.

Так, музичний факультет Хубейського художнього коледжу, який нині є музичною консерваторією Уханя закінчив відомий хоровий диригент **Ван Сюйфен** за спеціальністю композиція та хор. Після цього він працював диригентом у оперній трупі Хубей (зараз Театр опери і танцю Хубей). За 40 років роботи Ван Сюйфен провів кілька тисяч вистав та поставив понад 30 опер. Митець є віце-головою Китайської хорової асоціації та почесним президентом хорової асоціації Хубей [33, с. 56].

Відомим диригентом, композитором та професором музичної консерваторії в Ухані є **Чень Гоцюань**. Поряд з творчою працею він веде активну культурно-громадську роботу, будучи членом Асоціації китайських музикантів, виконавчим директором Китайської хорової асоціації, заступником директора Комітету з теорії створення китайської хорової асоціації [33, с. 58].

Отже, значні успіхи китайського хорового виконавства на сучасному етапі зумовлені підвищенням виконавського рівня та професійної підготовки його учасників, що пов'язано з покращанням якості навчального процесу в закладах музичної освіти в Китаї. Завдяки цьому збільшилась кількість хорових колективів у країні, підвищився статус диригента хору, активізувалось концертне хорове життя, міжнародні контакти та ін.

2.2 Концертні традиції китайського хорового мистецтва другої половини XX – початку XXI століття

Хорова концертна діяльність - вагома складова сучасного музичного виконавства в Китаї. Як й інші галузі музичної культури і мистецтва, хорове виконавство та диригування в Піднебесній акумулює в собі водночас власні національні традиції і досвід європейської та світової музичної практики. Це

обумовлювалось в першу чергу тим, що протягом майже всього ХХ століття хоровими диригентами у Китаї були зарубіжні чи китайські фахівці, які отримали освіту за кордоном. Таких фахівців було вкрай мало, отже, за пульт ставали або композитори, які очолювали хорові колективи, або талановиті виконавці з числа хористів, які виступали саме у якості керівника.

Сприятливі умови для розвитку хорового диригування склалися в Китаї тільки наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття²⁵. Цей період став початком надзвичайного розвою диригентсько-хорового виконавства та концертної діяльності китайських хорів. Однак творчі добутки хорового мистецтва, як пріоритетної галузі музичної культури Китаю, формування організаційних засад і концертних традицій провідних хорових колективів, творча манера і досягнення видатних китайських хорових диригентів не отримали належного висвітлення й узагальнення в науковій літературі.

Певну увагу науковці стали приділяти цей проблематиці тільки з початку ХХІ століття. Їхній інтерес привертають окремі аспекти композиторської і виконавської творчості, проблеми диригентсько-хорової освіти в Китаї. Так, у музикознавчих дослідженнях Ма Сюй [96], А. Растрігіної [110], Чженьянь Лю [151] розглядаються питання диригентської практики та освіти. Особливості розвитку та діяльність регіональних хорових центрів висвітлювались у працях Гуй Цзюньцзе [32; 33], а безпосередньо творчість видатних колективів та непересічних митців – в розвідках Лю Чженьянь та А. Соколової [88], Тан Фань [126; 127], Чен Менмен [147], Чень Є [165] та ін.

У контексті розкриття тематики дисертації вбачається за необхідне висвітлити творчі добутки видатних китайських хорових диригентів і колективів на прикладі їх концертної діяльності та фестивального руху в Піднебесній, розглянути формування організаційних засад і концертних

²⁵ Хорове диригування, як окрема спеціальність, було впроваджено в музичних коледжах Пекіну та Шанхаю у 1980-х роках, а у Центральній консерваторії в Пекіні – у 2002 році.

традицій хорового мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Як відзначалося вище, особливо активного розвитку хорове виконавство набуло в Китаї з середини ХХ століття, після встановлення незалежної Китайської народної республіки (1949). В наступні три десятиліття концертна діяльність хорових колективів мала перш за все політичне й певне виховне значення.

Хоровий репертуар цього періоду складався виключно з ідейно спрямованих творів, що відповідали духу китайської партійної ідеології. Піком вираження зазначених настроїв стала доба «культурної революції», під час якої хорове виконавство було майже єдино легітимним видом музичної діяльності в країні, що відзначалось у попередніх розділах і публікаціях авторки [85, с. 152].

Починаючи з 1980-х років, у китайській музичній культурі ця ситуація змінюється і стає набагато вільнішою. У хоровій творчості це виявилось у розширенні тематики репертуару, урізноманітненні стилістики творів, хоча, як і раніше, лєвова частка хорових композицій мала задовольняти ідеологічним вимогам партійної верхівки та цензури. Зросла в цей час і кількість хорових колективів, деякі з яких мали певну стильову орієнтацію й багато досягло значних висот у виконавській діяльності. Звичайно такі колективи очолювали непересічні диригенти, які нині стали легендою як китайської, так і світової хорової культури (про це див.: розділ 2.1).

З початку ХХІ століття починають формуватися нові способи комунікації між хорами не тільки Піднебесної, а й усього світу, що стають важливими чинниками вдосконалення диригентської майстерності керівників таких колективів. Серед найвагоміших з них зазначаються:

- «- міжнародні стажування та освіта за кордоном;
- запрошення відомих диригентів для проведення майстер-класів в рамках фестивальної або концертної діяльності;

- співпраця з закордонними композиторами;
- співпраця з закордонними виконавцями та колективами;
- міжнародні програми обміну досвідом;
- міжнародні конкурси та конференції;
- міжнародні фестивалі;
- активна діяльність в медіа-просторі тощо» [33, с. 48-49].

Активізація зазначених процесів у китайському музичному просторі якісно позначилась на вдосконаленні диригентсько-хорової майстерності та підвищенні рівня виконавської та диригентської культури. І це зрозуміло, адже діяльність керівника хору найяскравіше виражається саме в концертно-виконавській практиці. При тому ключове значення у визначенні ролі диригента в розвитку традицій хорового концертування і загалом його місця в сучасній хоровій культурі продовжують відігравати питання європейських / світових впливів щодо формування концертних традицій хорового мистецтва в Китаї²⁶.

Результатом активного розвитку хорового мистецтва в Китаї на засадах європейського зразка стало формування в країні різноманітних хорових колективів. Їх класифікація (як і європейських) засновується на таких критеріях як: 1) склад; 2) професійний рівень, 3) способи формування та фінансування; 4) репертуарна політика. Так само як і європейські, типи хорів у Китаї розподіляються: 1) за складом голосів – чоловічі, жіночі, дитячі, мішані; 2) за кількістю самостійних голосів-партій – одно-, дво-, триголосні тощо; 3) за манерою виконання – академічні, народні, естрадні, церковні та ін. [33, с. 39].

Сьогодні в Китаї існують тисячі професійних та аматорських хорових колективів, але їх концертні програми (за об'єктивних причин) складаються

²⁶ В попередніх розділах дисертації відзначалось, що хорове диригування, як окрема спеціальність, було впроваджено в Китаї тільки у 1980-х роках, коли національна культура стала відроджуватися після часів «культурної революції». В цю добу хорове мистецтво «пережило» нову хвилю свого розквіту.

здебільшого з китайських хорових п'єс та обробок народних пісень. При тому твори світового хорового репертуару, як і раніше, становлять лише невелику частину від загального обсягу. Через це керівникам (особливо невеликих місцевих колективів) часто доводиться обирати насамперед нескладні та невеликі за масштабом хорові композиції китайської музики, які можуть виконати навіть непрофесійні співаки.

Нечасто до програм входять і твори крупних форм. З приводу цього зауважується, що «виключення складають виступи хорових колективів, які мають відношення до центрів європейського мистецтва та християнських храмів, а також діяльність концертуючих хорів, які регулярно відвідують міжнародні фестивалі, обов'язковою умовою участі яких є включення до конкурсної програми творів західних композиторів» [33, с. 39]. Вважається за доцільне висвітлити концертну діяльність саме таких хорів, які являються флагманами китайського хорового мистецтва, а їх творчість позначена своєрідною манерою виконання, відмінною від інших національних та світових колективів.

З-поміж багатьох хорових колективів, що набули світового визнання, насамперед треба відзначити *Хор симфонічного оркестру Китаю*. Його назва свідчить про те, що колектив був організований при симфонічному філармонічному оркестрі – традиційній формі організації хорових музичних колективів у Китаї. Хор є професійною музичною установою і підпорядковується міністерству культури Китаю. Хоча як самостійна одиниця колектив існував уже з 1948 року, але датою заснування вважається 1956 рік – час об'єднання хору з Центральним симфонічним оркестром.

Творчий шлях колективу від початку був відзначений потужними досягненнями та численними перемогами. На початку 1950-х років хор двічі був учасником всесвітнього молодіжного хорового фестивалю, що принесло йому відповідно золоту та срібну нагороди. У 1959 році за участі Хору

симфонічного оркестру в Китаї було здійснено прем'єру Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена (диригент Ян Лянкунь).

У 1979 році колектив гучно заявив про себе на Першому міжнародному хоровому фестивалі на Філіппінах, а у 1985 – на музичному фестивалі «Гонконг-Хуанхе». У 1980-ті роки із запровадженням у Китаї національних фестивалів і конкурсів Хор симфонічного оркестру став переможцем у рідній країні, виборовши перше місце і Гран-прі на другому Всекитайському Пекінському хоровому конкурсі (1986).

Тріумфальний шлях колективу продовжила низка концертних турів по всьому світу. Так, у серпні 1993 року хор відвідав з гастрольми США та Канаду, де прийняв участь у Третньому міжнародному музичному форумі (Ванкувер). У 1995 році побував у Малайзії²⁷. В ці ж роки (1993, 1995) було організовано турне хору в Тайвані, що було сприйнято як зміцнення стосунків між співвітчизниками обох берегів. У 1997 році після повернення Гонконгу до Китаю хор виступив у цьому місті з трьома концертами з різними програмами.

Наприкінці ХХ століття колектив продовжує активну гастрольну діяльність у країнах Далекого Сходу: бере участь у Дванадцятому міжнародному музичному фестивалі в Макао (1998), виступає з програмою класичної європейської та сучасної китайської музики в Сінгапурі²⁸ (1999). У 2008 році китайський філармонічний хор співав у Золотому залі Віденської ратуші (Австрія), що в цілому підвищило престиж китайського мистецтва у світовій культурі. Колектив часто гастролує, виступаючи з концертами в різних країнах світу.

Важливою складовою творчої діяльності Хору симфонічного оркестру стало здійснення є аудіо- та відеозаписів (понад 20 дисків), крім того, записи хорової музики до багатьох кіно- та телефільмів. Концертна практика хору в

²⁷ З особливою радістю в Малайзії хор вітали місцеві китайські мешканці.

²⁸ Поряд з «Реквіємом» В.А. Моцарта, виконувалась кантата «Хуанхе» Сін Сінхя.

країні включає його виступи у абонементних та позаабонементних програмах у концертах симфонічного оркестру Китаю.

Так, у період 2006 – 2008 років колектив виступав з концертною програмою «Дружні зустрічі в канун Різдва», що починалась о сьомій вечора, а завершувалась з першим різдвяним дзвоном. Різдвяна концертна програма включала веселі пісні й танки, оригінальні хорові обробки. Проект став одним з найяскравіших у музичному житті Пекіна. Не менш вагомою концертною подією стала участь хору в грудні 2012 року в церемонії відкриття Державного Великого театру та ін.

У складі хору 80 талановитих співаків – випускників вітчизняних китайських та зарубіжних музичних навчальних закладів. За майже 70 років концертної діяльності в колективі змінилося багато керівників. Велику роль у процесі його створення та розвитку відіграла діяльність диригентів Лі Ліна, Яна Лянкуня, Цюя Лі.

В останні роки хор очолює Хуан Юефен, а обов'язки головного хормейстера виконує Ван Лінлін. З Хором симфонічного оркестру Китаю плідно працюють відомі китайські та зарубіжні диригенти: Ян Хуннянь, Тан Мухай, Ма Гешун, Сюй Жуйці, Юй Фен, Юй Лун, У Лінфень, Лю Яньпін, Цао Дін, Сейджі Озава (Японія), Девід Ларсон (США), Жан П'єрсон (Франція), Е Юн Ши (Гонконг), Ду Хей, Го Мен Юн (Тайвань) та ін.

Репертуар хору від початку включав як обробки національних пісень, так і академічні твори світової спадщини²⁹, виконання яких відрізнялось неповторним вишуканим стилем, відповідним епосі та жанру. Треба зазначити, що хоча репертуар хору будується за комплексним принципом, але в основному складається із улюблених китайцями обробок пісень різних

²⁹ Наприклад, у згаданому вище міжнародному фестивалі на Філіппінах (1979), поряд із Дев'ятою симфонією Л. ван Бетховена, хор виконував китайську народну пісню «Дзвінкий і солодкий, немов краший фарфор», яка викликала захват у публіки.

етносів країні. При тому різноманіття досягається зміною мішаного, жіночого та чоловічого хорів, що є постійною практикою колективу³⁰.

В останні десятиліття питання конкурентоспроможності та бажання задовольнити попит сучасного слухача поставили перед колективом нові завдання, які він прагне вирішити креативно, долаючи межі традиційних концертних форм. Результатом стала підготовка оригінальних сценічних проєктів «Гаряча пора», «Романтичний початок весни», «Розчини двері музиці» та ін., в яких хоровий спів сполучається одночасно з акторською грою учасників.

Загалом явище театралізації нині є дуже поширеним у будь-якій галузі музичного виконавства. Українська дослідниця сучасних форм хорового мистецтва Олена Заверуха підкреслює, що «театралізовані дії є творчим засобом задля досягнення художньо-образної сфери у формі вистави через систему зображально-виразних та музично-ігрових засобів, що спрямовано на поглиблене осягнення (розкриття) виконавської драматургії» [43, с. 56]. Сценічне «обігрування» хорових композицій підсилює ефект глядацького сприйняття і дозволяє публіці відчутти у трактовках хору новий, оригінальний, яскравий підхід, а іноді почути себе учасником дії.

Ще одним потужним концертним колективом у Пекіні є *Хор державного Великого театру Китаю*. Колектив був заснований у грудні 2009 року за участі видатної китайської хорової диригентки і музичної діячки У Лінфень, яка очолила колектив. Художніми керівниками хору Великого театру були видатні китайські та зарубіжні майстри хорової справи.

Як і у хорі симфонічного оркестру до складу учасників хору Великого театру входять випускники китайських та зарубіжних консерваторій, які для цього пройшли суворий відбір. Основне його призначення – участь у оперних

³⁰ Прикладом типової програми хору став концерт із згадуваної серії «Розчини двері музиці», який відбувся 25 серпня 2014 року в Пекінському концертному залі. В концерті під назвою «Люблю мій Китай» прозвучали пісні різних народностей країни, які виконувались різними видами хорів (мішаний, жіночий, чоловічий), кілька номерів проспівав чоловічий квартет. Більша частина програми йшла з фортепіанним супроводом, кілька творів було виконано a'capella.

постановках і концертах, однак колектив часто виступає і в різного плану культурно-просвітницьких заходах. Крім участі у оперних виставах (понад двадцяти постановок), в репертуарі хору багато великомасштабних творів інших жанрів, серед яких Дев'ята симфонія Л. ван Бетховена, Друга та Восьма симфонії Г. Малера, а також музично-танцювальні програми «Шлях до відродження», «Чудовий Китай» та ін.

Як кожний концертний колектив, Хор Великого театру провадить широку гастрольну діяльність. Його добре знають та приймають у Сінгапурі, Гонконгу, Південній Кореї, Японії та ін. З колективом співпрацює багато видатних діячів мистецтва: всесвітньовідомий тенор Пласидо Домінго, відомі диригенти Лорін Маазель, Даніель Орен та ін. Крім того, в оперних виставах хор співпрацював з такими диригентами, як Йоель Леві, Андрій Ликата, Люй Цзя, Лі Синьцао, Чжан Гоюн, а також співаками Лео Нуччі, Інва Мула, Хуан Понс, Брендон Джованович, Франциско Мело, Дай Юйцян, Вей Сун, Мо Хуалунь, Юань Ченьє, Ляо Чанюн, Чжан Я Лунь, Чжан Ліпін, Дільбар, Сюнь Сювей, Хе Хуей, Лі Сяолян та ін.

Щорічно хор здійснює понад ста виступів. Основою його репертуару є обробки народних пісень та хорові пісні китайських композиторів ліричного та патріотичного характеру, що складають понад половину від загальної кількості творів. Ці композиції майже всі написані для мішаного, чоловічого чи жіночого хору з супроводом, однак за своїм інтонаційно-мелодичним викладенням вони сповна відповідають традиціям хорової творчості другої половини ХХ століття. Таким чином, в китайській хоровій культурі дотепер зберігаються і не втрачають популярності масові пісенно-хорові жанри певного ідеологічного спрямування³¹.

³¹ Такого плану програма була виконана хором 18 квітня 20215 року на сцені Великого театру під назвою «Серце Китаю – любов синів та дочок». В цьому концерті поряд з народними наспівами провінцій Аньхуей, Шаньдун, Цинхай прозвучали ліричні хорові мініатюри Чжао Юаньчженя, Люй Венчєня, Цяо Юя та інших композиторів, що чергувалися з піснями патріотичного змісту («Я добуваю Родині нафту» Цинь Юнчєня, «Народ Яньяня гаряче любить Голову Мао» Цзинь Фєнхао, «Я і моя Батьківщина» Цинь Юнчєня та ін.).

Знаменитим хоровим колективом у країні є *Великий хор Китайського телерадіомовлення*, який було утворено шляхом об'єднання кількох любительських хорових угруповань у 1984 році в Пекіні. Однак всі учасники пройшли суровий відбір на професійність. Засновником став відомий диригент Ху Цзенжун, під керівництвом якого хор став одним з найкваліфікованіших колективів у країні і набув професійного статусу. Головним завданням роботи з колективом Ху Цзенжун ставить виховання культури звуку, розширення репертуару та розвиток навичок володіння різними типами хорової фактури та різноманітними прийомами хорового співу. Це виявилось у неповторному стилі цього хору.

В теперішній час колектив нараховує понад ста учасників, це найбільший хор Китаю. В останні роки ним керує Го Гуйжун. Хор регулярно виступає на радіо і телебаченні, цим колективом записана величезна кількість аудіо та відеодисків (три найпопулярніші диски випустила компанія «Лун» у Гонконгу). Колектив приймав участь у традиційному Всекитайському фестивалі мистецтв, Пекінському фестивалі хорового співу, різних міжнародних музичних фестивалях та інших престижних проєктах і конкурсах. На цих заходах він неодноразово виборював лауреатські премії.

Колектив виступав у найпрестижніших залах Китаю: в Пекінському концертному залі, концертному залі Чжуншань та ін. Крім гастролей у Китаї, Великий хор Китайського телерадіомовлення відвідав з концертами багато різних країн світу: Гонконг, Італію, Німеччину, Францію, США, Японію та ін. У теперішній час у співавторстві з відомим композитором і диригентом Цзинь Веєм хор поповнює свій репертуар сучасними обробками китайських народних пісень.

Поряд з найзначнішими хорами китайської столиці, високим рівнем вирізняються хорові колективи іншого найкрупнішого мегаполісу Китаю – Шанхаю. Це місто вважається колыскою хорового мистецтва в Піднебесній, про що йшлося в попередніх розділах дисертації. Особливості розвитку та

діяльність шанхайських хорових колективів докладно описано в працях Гуї Цзюньцзе [32; 33]. Однак задля створення загальної панорами розвитку хорового виконавства в Китаї другої половини – початку ХХІ століття вважаємо за необхідне коротко висвітлити особливості концертної діяльності цих колективів, їх керівників та виконуваного репертуару.

Так, у працях вищезгаданого дослідника відзначається, що з часу поширення хорового мистецтва в Китаї за короткий проміжок часу (з початку ХХ століття - до 1935 року) в Шанхаї існувало вже понад сотні різних хорів і співацьких товариств [32, с. 141]. Серед них такі відомі колективи, як «*Shanghai Songsters*» (переважно китайські учасники), хор членів Шанхайського хорового товариства (здебільшого західні виконавці), німецька громадська хорова група, студенти Національної музичної консерваторії, члени російського хорового товариства. В концерті Шанхайського муніципального оркестру 15 квітня 1936 року об'єднаний хор цих колективів здійснив перше виконання Дев'ятої симфонії Бетховена в Китаї [32, с. 142].

Диригентами хорів у Шанхаї в цей час переважно були європейці. Так, зазначену прем'єру симфонії Л. ван Бетховена готував і диригував італієць Маріо Паччі. А у першому концерті консерваторії хором, який виконав два твори європейських композиторів (жіночий хор з опери А. Саллівана «Іоланта» і куплети Тореадора з «Кармен» Ж. Бізе) та китайську народну пісню «Буддійський хорал», керувала місіс С. М. Ву, яка здійснила й аранжування народної пісні [32, с. 141].

До 1940-х років ситуація з диригентською практикою в Шанхаї змінюється. Вказується, що «новий етап еволюційного шляху хорового виконавства пов'язується з поверненням з США у 40-х роках пана Ма Гешуна – найвідомішого хорового диригента Китаю» [там само]. Однак, на думку авторки дисертації, в цей період «розташування сил» у хоровому виконавстві загалом змінилося: у цю добу в Шанхаї зміцнилися місцеві

кадри, за диригентські пульти стали найталановитіші випускники консерваторії³². Це підтверджують відомості про хор «Кресцендо» («*Crescendo Chorus*»), що у 1940 році виступав у шанхайському парку Джесфілда, керівником якого був китайський тенор Чао Мей-Па [32, с. 142].

Зазначені тенденції набули потужного розвитку в другій половині ХХ століття. Так, у 1950–1970-ті роки «відбувалась трансформація більшості хорових колективів Шанхаю – вони ставали повністю китайськими, а західний репертуар поступово замінювався новітньою китайською музикою» [32, с. 143]. Як результат невпинного розвитку на початок 2020-х років у Шанхаї нараховувалося понад двох тисяч різного рівня хорів [33, с. 39].

Серед професійних колективів міста на особливу увагу заслуговують *хор Шанхайського оперного театру* та *студентські хори Шанхайської музичної консерваторії* (хор студентів вокального відділу, хор відділу музичної освіти, хор диригентського відділу) та ін.

Хор оперного театру в Шанхаї вважається одним з кращих хорових колективів не тільки цього міста, а й всього Китаю. Однак через те, що «репертуарна політика цієї установи зосереджена на виконанні оперних вистав, широкомасштабна західна хорова музика включається до їхнього репертуару нечасто» [33, с. 42].

Цікавим є репертуарне спрямування студентських хорів Шанхайської музичної консерваторії, стилістично різне в кожному колективі. Так, репертуар *хору студентів вокального відділу* «базується на традиційних китайських творах та західній класиці, а також новостворених операх студентів композиторського відділу». Цей хор виконує також твори світової та вітчизняної хорової класики («Карміна Бурана» К. Орфа, ораторія Хуан Цзи «Безмежний сум»), хори з опер та ін. [33, с. 42].

³² Відомо, що в 1930-х роках у Шанхаї Дев'ятою симфонією Л. ван Бетховена диригував Мей Байці. Цю симфонію виконувала і Національна музична консерваторія в Чунцині та Нанкіні під орудою Цзинь Лушене (корейський музикант) а пізніше й Чен Хун (китайський музичний педагог, композитор, критик та перекладач), хоча в цей раз була виконана тільки четверта частина до того ж в іншій тональності [166].

Концертний репертуар одного з найкращих колективів Шанхаю – *хору відділу музичної освіти* «дуже масивний, проте найбільшою популярністю користуються сучасні хорові твори Півдня та Балтії». Його учасники «виконали багато творів західних композиторів, серед яких Ерік Вітакре, Ко Матусіта, Ола Гжейло, Ерікс Есенвальдс» та ін. Творчий рівень та художня досконалість хору стимулюють поповнення репертуару творами, написаними «спеціально для колективу китайськими композиторами» [33, с. 43].

Хор диригентського відділу Шанхайської музичної консерваторії вважається найкращим «з точки зору звучання та музичної виразності». Учасники цього колективу звертаються до хорових творів різних епох і стилів, «що також є унікальним рекордом для китайського виконавського досвіду». Цікавою є практика проведення щорічних концертів «Диригент майбутнього»³³, в яких під керуванням студентів звучать хорові композиції «від середньовічного григоріанського хоралу до музики Д. Лігеті» [33, с. 43-44].

Гарний художній і музичний рівень мають аматорські хори в Шанхаї. Автор вище згадуваної дисертаційної роботи пропонує класифікувати їх за трьома типами: перший – «це напівпрофесійні колективи, так чи інакше пов'язані з осередком академічних музикантів» [33, с. 44]; другий – «це хорові колективи, які виступають у християнських храмах» [33, с. 45]; третій – «найбільш прогресивний. Їхня творчість популяризується завдяки інтернет-мережі» [33, с. 46].

Попри те, що ці хори вважаються аматорськими, основну частину їхнього контингенту складають випускники консерваторії та інших шанхайських ЗВО. Так, у найвідомішому з них – «*Echo Chamber Singers*» налічується сорок осіб, більшість учасників – студенти Шанхайського університету Фудань.

³³ Проводяться за ініціативи художньої керівниці хору, професорки Ван Ян

Маючи високу репутацією серед молодіжних хорів Китаю, колектив «дає концерти в Шанхайському симфонічному залі, концертному залі “Не Luting” та Шанхайському центрі східного мистецтва ... Співаки цього хору часто виконують твори епохи Відродження та класичної хорової музики, хорові композиції британської романтичної музики та також японської хорової музики. Вони записали цілу низку альбомів» [33, с. 44].

З аматорів сформований у Шанхаї *Хор випускників CEIBS*, у якому близько п'ятдесяти учасників. Цей потужний колектив за структурою «складається з чотирьох блоків, кожен з яких має свого лідера, що допомагає головному диригенту» [33, с. 45]. Рівень майстерності хору засвідчують його виступи у Китаї, Тайвані, Італії, країнах Південної Африки, а також срібна нагорода на Всесвітніх хорових іграх.

До хорових колективів другого типу, які виступають у християнських храмах, належить *хор «Шанхайської міжнародної хорової ліги»*. У його репертуарі певна «кількість європейських творів, проте останнім часом тенденція повернення до національного коріння в китайській музичній культурі стає більш відчутною» [33, с. 45-46].

Виконання ораторії «Створення світу» Й. Гайдна (2011 рік), Реквієму В. А. Моцарта (2013 рік), «Месії» Г. Генделя (2013 рік), Великої меси *c moll* В. А. Моцарта (2014 рік), Реквієму Г. Форе (2014 рік), «Нельсон-меси» Й. Гайдна (2015 рік), «*Gloria*» Дж. Пуччіні (2016 рік), «Карміни Бурани» К. Орфа (2016 рік), «Іллі» Ф. Мендельсона (2017 рік), «Страстей за Іоанном» та Високої меси Й. С. Баха та ін. свідчить про потужну професійну підготовку і творчий потенціал цього колективу.

До цього ж типу належить «*Пастирський хор*», до складу якого входять співаки-католики. Відзначається, що в «їхньому репертуарі – переважно ренесансні сакральні твори, що виконуються у соборах та концертних залах Шанхаю протягом всього року», а також «важлива частина з хорових творів європейських композиторів – провідників християнських ідей» [33, с. 46-47].

З приводу значного впливу християнського багатоголосого співу на розвиток хорового мистецтва Китаю є необхідність розглянути поширення в Шанхаї християнських традицій хорового співу, пов'язане з місіонерською діяльністю християнських церков.

У першій половині ХХ століття Шанхай став одним з крупних культурних центрів, де концентрувався розвиток музичного мистецтва Китаю. Дослідники відзначають, що «головним надбанням шанхайських музикантів виявилось поєднання національних традицій та іноземних запозичень. Не менш важливим стало те, що міська публіка опинилася готовою для сприйняття нових музичних явищ, незважаючи на зовнішню відмінність традиційної китайської та європейської музики» [33, с. 34]. Це стало поштовхом для поширення у Шанхаї хорової музики європейського зразка, що багато в чому обумовлювалось «місіонерською діяльністю християнських церков та організованою ними освітою у християнських громадах Шанхаю» [там само].

Ця освіта, що включала й церковний спів, поширювалась і серед інших прошарків шанхайського населення, в тому числі серед китайців. Знайомство з європейським багатоголосним церковним співом готувало місцеву публіку до сприйняття нових музичних явищ. Хоча й повільно, однак це сприяло входженню багатоголосної музики європейського зразка до широкого ужитку. Засвоєння традицій християнського багатоголосся дало незвичайні плоди в особі Ма Гешуна - видатного фундатора хорового мистецтва в Китаї, який в дитинстві співав у Шанхаї у хорі християнської церкви.

До третього типу хорів відноситься «*Rainbow Chamber Singers*», контингент якого складають випускники диригентського відділу Шанхайської музичної консерваторії. Учасники хору намагаються розмовляти одною мовою з молодим поколінням китайців. Зокрема диригент Цзинь Ченчжи – «не тільки керівник хору. Він також є композитором багатьох хорових опусів, на створення яких його надихає власне життя ...

Частина з його творів розповідає про роботу та сім'ю, проте є й ліричні композиції, в яких порушується тема кохання та складні філософські питання» [33, с. 47].

До репертуару хору входять також твори європейських майстрів доби Відродження і Бароко, класичного і романтичного періодів, сучасні естрадні композиції (різними мовами). Відзначається, що «під час концертів застосовуються реквізити та сценічні елементи музичного шоу, які наближають виконавців до публіки, забезпечують масову взаємодію з аудиторією, що залучає велику кількість глядачів» [33, с. 48]. Ці елементи осучаснюють виступи і привертають інтерес до колективу.

До цієї ж групи дослідник відносить і мішаний хор «*Shanghai Hyperbolic Singers*», який «є дружнім до людей нетрадиційної орієнтації та дотримується їхньої життєвої філософії» [33, с. 48]. Репертуар цього колективу складають доступні для пересічного слухача сучасні композиції китайською чи англійською мовою.

У другій половині ХХ століття значного поширення в Китаї набули дитячі хорові колективи. Це було пов'язано із масовим рухом у розвитку хорової музики «першого сімнадцятиріччя», що мала виражати радість народних мас, які стали господарями своєї країни, їхню хвалу Батьківщині та її революційним лідерам, чудовим квітучим куточкам Китаю тощо. Головним завданням дитячого хору, за винятком політичної тематики, було заохочення китайських дітей до встановлення високих ідеалів та зміцнення їхньої віри в комунізм. У більшості творів ідеологія втілювалась через радісну тематику, наприклад, щасливого дитинства та щасливого життя у вільному Китаї.

Починаючи від 1980-х років, тенденції дитячого хорового співу відроджуються з новою силою. Саме у ці роки був утворений один із найзнаменитіших китайських дитячих хорів - *Пекінський філармонічний хор* (1983). Заснований та багато років очолюваний Яном Хуннянем (1934 – 2020) нині він є одним з найкращих дитячих хорових колективів Китаю.

Дослідники надають таку характеристику хору та його керівнику: «Ян Хуннянь за тридцять сім років роботи з хором Пекінської філармонії сформував “еталон” виконавського стилю та напрями творчої діяльності колективу, сприяв удосконаленню його мистецького рівня, розширив жанрово-стильову палітру репертуару хору перлинами китайської та західноєвропейської хорової музики, власними обробками народних пісень і загальноновизнаних музичних шедеврів, репрезентував дитяче хорове мистецтво Китаю в різних країнах (Італія, Угорщина, Корея, Туреччина, Ізраїль, Фінляндія й інші)» [125, с. 118].

Крім досягнень у диригентській діяльності, значний внесок Ян Хуннянь здійснив у галузі розширення хорового репертуару та методики роботи з хором³⁴. Зокрема з приводу репертуару відзначається, що за роки свого існування «Пекінський філармонічний хор виконав понад 1000 китайських і зарубіжних творів» [125, с. 118]. Це твори хорової музики різних стилів і жанрів, композиції для хору китайських митців, хорові обробки фольклорних пісень (не тільки китайських, а й інших народів світу), класичні опуси європейських композиторів та ін.

Великий обсяг та жанрово-стильова різноманітність репертуару дитячого філармонічного хору надали підстави для його розподілу «на шість напрямів: 1) хорові п'єси *a cappella* китайської та європейської музики; 2) обробки народних пісень для хору *a cappella* та із супроводом; 3) концертно-духовні твори із супроводом і *a cappella*; 4) світські хорові твори із супроводом; 5) аранжування вокальних творів, шкільні пісні; 6) аранжування інструментальних творів» [125, с. 119].

Широкий репертуарний спектр Пекінського філармонічного хору сприяє формуванню концертного стилю колективу та презентує високий рівень його виконавської майстерності. Аналізуючи виконавський стиль Пекінського філармонічного хору, дослідники доходять висновку, що «він

³⁴ Творчим, репертуарним і методичним напрацюванням видатного китайського диригента присвячено розділ 3.2 цієї дисертації.

наслідує універсальні традиції академічної манери співу та поєднує їх із національними співацькими традиціями, репрезентуючи оригінальні сценічні рішення драматургії виконуваних хорових творів» [125, с. 119].

Чільне місце дитячі та шкільні хорові колективи займають також у шанхайському музичному просторі. Практика хорового співу в школах була уведена в Шанхаї у 1920-ті роки й наслідувала європейським зразкам і методикам. Тобто до циклу загальноосвітніх дисциплін додавались уроки музики, основою яких був хоровий спів шкільних пісень *сюетан юеге*. Дуже популярним у Шанхаї дитячий хоровий спів стає після встановлення незалежного Нового Китаю. У цей час дитячі та молодіжні хори утворюються як самостійні одиниці, при тому діяльність деяких з них сягає майже професійного рівня.

Наприкінці ХХ століття дитячий хоровий спів у Шанхаї переживає нову хвилю свого піднесення. В цей час виникає багато колективів, виступи яких на хорових конкурсах і фестивалях як в Китаї, так і за його межами демонструють високий рівень підготовки учасників. Зокрема одним з таких відомих колективів є *Шанхайський молодіжний хор (Shanghai Youth Choir)*, серед різноманітного репертуару якого найцікавішими видаються виконання сучасних хорових композицій (наприклад, «*Can you Hear Me*» Боба Чілкота або «*Koosen*» Тобіна Стокса) [33, с. 41].

Заслуженою популярністю у слухачів користується *Шанхайський хор дитячого радіо (Shanghai Children's Radio Chorus)*. Цей мішаний хор, що складається з учнів, веде активну концертну діяльність і бере участь у хорових конкурсах. Відзначається, що «під керівництвом Гуй Цзюньцзе (*Gui Junjie*) діти виступали в рамках Світових хорових ігор в Цинциннаті (2012). Їхній репертуар складають переважно твори сучасних китайських та західних композиторів» [33, с. 41].

З-поміж інших за індивідуальним стилем та кількістю учасників виокремлюється *Весняний дитячий хор (Spring Children's Choir)*

Шанхайської спілки студентського мистецтва. До його складу входить понад триста учасників із різних шкіл міста. З моменту заснування (1996) хор здобув численні нагороди в країні та за кордоном. Думається, що «унікальний стиль співу, технічні навички співаків», які «відповідають вимогам хорів світового рівня», багато в чому відпрацьовані завдяки його керівниці Шень Ванжунь (*Shen Wanjun*).

Ця диригентка отримала багато відзнак на міжнародних хорових фестивалях, а «її стиль диригування був визначений суддями конкурсів як “гнучкий” та неймовірно енергійний» [33, с. 41]. Звичайно такий потужний колектив має широкий репертуар, що включає «як хорові композиції китайських композиторів, так і твори європейської хорової класики, а також опуси сучасних західних майстрів» [33, с. 42].

Останніми роками набувають поширення нові форми концертної роботи, що стали можливими завдяки застосуванню новітніх комп'ютерних технологій. У контексті розробки інноваційних форм концертної діяльності можна навести приклад спільного міжнародного музичного проекту проведеного Центральною консерваторією музики в Пекіні (Китай) та Національною музичною академією України імені П. І. Чайковського.

Хорові колективи цих закладів здійснили світову прем'єру твору, що призначалась для підтримки медичних працівників світу, які щодня рятують життя багатьох людей. Захід був проведений 19 травня 2020 року в перші місяці пандемії коронавірусу. Організатори зібрали віртуальний хор, учасники якого кожний зі свого пристрою взяли участь у виконанні хорової композиції Лі Сяобіна [24].

Значну роль у поширенні хорової концертної діяльності та розвитку концертних традицій в Китаї відіграє організація національних та міжнародних хорових конкурсів і фестивалів, які систематично проводяться в країні з 1992 року [33, с. 50]. Цей процес одразу набрав стрімких обертів, і вже на початку XXI століття Китай став постійною ареною масштабних

міжнародних хорових заходів і змагань. Зокрема, у 2006 році на півдні Китаю в м. Сяминь було проведено Всесвітню хорову зустріч, інтерес до якої проявили як політики, ЗМІ, так і культурне суспільство. Відзначається, що «за даними організаторів цього заходу, на церемонії відкриття виступив спеціально організований хор послів із вісімдесяти країн» [96, с. 33].

У 2010-му році знаменною подією в Піднебесній стало проведення Всесвітньої хорової Олімпіади за дорученням Міжнародної хорової асоціації «*Musica mundi*» («Музика Світу»). Зауважується, що «за спостереженнями організаторів, учасників і журналістів, ця подія стала однією з найбільш видатних у світовому хоровому русі: в ній взяло участь близько 20 тисяч співаків і музикантів з понад 80 країн і регіонів світу; крім того, в рамках хорової олімпіади пройшла і низка культурних заходів, зокрема – понад 100 хорових концертів, вечори народної музики і танців світу» [там само]. Це сприяло активізації діяльності чисельних національних колективів і стало прекрасним стимулом для заохочення нових любителів хорового мистецтва Китаю до участі в хоровому співі.

Членство Китаю у міжнародній федерації хорової музики (*IFCM*) дало можливість хоровим колективам країни взяти участь у ряді подій світового рівня. Зокрема це були «у 2012 році – “Перший світовий хоровий саміт” в Пекіні; у 2016 році - Китайський міжнародний фестиваль хору та конференція хорової освіти *IFCM*; у 2017 році - Міжнародний фестиваль хорової пісні в Китаї (Цяньдуньнань) та Всесвітня конференція голосів *IFCM*; у 2017 році — Хоровий фестиваль “*Belt & Road*” у місті Хоххот, Китай» [33, с. 49].

Важливого значення набуло проведення в Піднебесній Міжнародного хорового фестивалю (*CICF*)³⁵ - наймасштабнішого та найпрестижнішого хорового заходу, в якому об'єднуються хори з Китаю та зарубіжні колективи. Фестиваль, метою якого є пошук «талановитих аматорських та

³⁵ Міжнародний хоровий фестиваль в Китаї є єдиним, схваленим державною радою.

професіональних хорових колективів та заохочення композиторів до створення нових композицій» [33, с. 50], проводиться раз у два роки. Він має дуже широкий формат: програма фестивалю включає майстер-класи, виступи, конкурси та ін.

Ці заходи спрямовані на підвищення виконавського рівня хорів-учасників та сприяння культурному обміну між Китаєм та іншими країнами світу. Зокрема особливо грандіозним був п'ятнадцятий хоровий фестиваль, який відбувся в онлайн-режимі у 2020 році і в якому взяли участь 450 хорових колективів. З інших впливових заходів треба назвати Пекінський хоровий фестиваль (*The Beijing Provincial Senior Choral Festival*), заснований у 2006 році. В ньому беруть участь хорові колективи, що складаються з літніх співаків.

Китайські хорові колективи беруть активну участь у зарубіжних міжнародних змаганнях та програмах обміну досвідом, а диригенти запрошуються до журі закордонних конкурсів. Авторитетність китайського хорового мистецтва підтверджується допомогою закордонних диригентів у постановці масштабних проєктів у країні та ін. З цього приводу відзначається: «Всі ці масштабні міжнародні заходи затверджували загальні ідеали хорового мистецтва, ставали дієвою платформою для обміну досвідом хорового виконавства, переконливими стимулами зростання зрілості китайських хорових диригентів, колективів, композиторів, надихали їх на подальше вдосконалення хорового руху у всіх його проявах» [33, с. 50-52].

Все вище відзначене постає тими чинниками, що безпосередньо формують концертні традиції хорового мистецтва Китаю. До них в першу чергу відноситься виконавський стиль, що у китайських хорів «відзначається почуттям рівноваги, взаємодією та уважністю до поетичних текстів». Немаловажною умовою успішних концертних виступів є музична грамотність учасників хорів та їх вміння слухати себе в колективі.

Крім того, на сьогоднішній день рівень хорового професіоналізму вимагає абсолютної стильової ідентичності виконання творів різних епох і культур, чим також мають володіти виконавці. Зазначені якості сприяють затвердженню високого академічного статусу хорових колективів Піднебесної у міжнародному концертно-фестивальному просторі.

2.3 Інтеграційні процеси у хоровій освіті та диригуванні в Китаї у ХХ – на початку ХХІ століття

Протягом ХХ століття у результаті впливів зарубіжної музики та науки в Китаї значно ускладнилось музичне сприйняття і мислення, що відтепер стало спиратись не тільки на традиції національної музики, естетики та науки, а й на досвід і відкриття зарубіжної, насамперед європейської музичної теорії та композиторських технік. Інтеграційні процеси, загалом характерні розвитку китайського музичного мистецтва ХХ століття, в не меншому ступені відобразилися у хоровій творчості та освіті, що сьогодні є унікальною складовою музичної культури країни.

Майже до кінця ХХ століття більшість професійних китайських диригентів хору здобували вищу освіту за кордоном, переймаючи величезний зарубіжний концертно-методичний досвід і репертуарні добутки. Згодом це сприяло інтенсивному розширенню міжнародної діяльності китайських хорових колективів, активізації концертного життя, участі у конкурсах та фестивалях, різного рівня музичних проєктах і культурних обмінах. Розвиток цих тенденцій мав позитивні наслідки: сьогодні хорова культура та хорова освіта в Китаї спрямовані на підвищення якості навчального процесу та професійної підготовки хорових співаків і диригентів.

З особливою гостротою проблема якості диригентсько-хорової освіти постала від початку ХХІ століття, що пов'язано із соціально-економічними та політичними чинниками, початком пандемії коронавірусу, всесвітніми

катаклізмами, внутрішніми перипетіями у житті країни тощо. Все це зумовило необхідність модернізації освітньої системи, де пріоритетним стало питання щодо ролі викладача у навчальному процесі. Адже забезпечення належного рівня підготовки студентів мистецьких закладів освіти у першу чергу залежить від якості педагогічної діяльності.

Питання якості професійної музично-педагогічної підготовки педагогічних кадрів, пошуку реалізації різноманітних її форм поставали від початку запровадження предмету музики у освітніх закладах Китаю (про це див.: [150, с. 127]). Диригентська складова відіграла тут немаловажну роль, тому що уроки музики в загальних школах у Китаї передбачають насамперед вивчення й виконання учнями хорових творів.

Отже, вчителі музики у достатньому ступені мають володіти диригентськими навичками, щоб здійснювати керування шкільними хоровими колективами. Ця проблема весь час не втрачала своєї актуальності у хоровій освіті та диригуванні, де процеси навчання та управління хоровим колективом є найважливішими для здійснення концертно-виконавської та освітньої діяльності відповідно до вимог сьогодення.

Щодо цього повністю погоджуємося з думкою знаної української науковиці, хорового диригента та педагога Ірини Бермес, що «сучасна хорова педагогіка зберегла спадкоємність у виконавських прийомах і методах роботи з хором, які склалися ще у другій половині ХХ ст. Проте на початку ХХІ ст. змінилися вимоги слухацької аудиторії, шеренги хорових диригентів поповнили молоді амбітні кадри, змінився контингент співаків, врешті, – хорове композиторське письмо, комунікативно-жанрові виміри українського хорового мистецтва. Видається, що настав час переглянути усталені канони у хоровій освіті, щоб подолати шаблонні шляхи формування професійних рис сучасного хормейстера, виявити “вузькі” місця та запропонувати шляхи їх подолання» [9, с. 45].

В українській музикознавчій та педагогічній науці різні аспекти диригентсько-хорової підготовки майбутніх хорових диригентів та вчителів музики висвітлювались у працях О. Батовської [5], І. Бермес [9; 11], З. Богун та М. Кузнецової [15], В. Воскобойникової [23], Л. Дем'янка [37], А. Козир [56], М. Кузів та Т. Пухальського [70], Р. Любар [76], А. Мартинюка [94; 95], Л. Теряєвої [128] та ін. Хорове диригування як складову мистецької педагогіки розглядали І. Заболотний [42], А. Растригіна [110], С. Цюра [143] та ін. Особливості викладання диригентсько-хорових дисциплін в умовах дистанційного навчання стали предметом наукової уваги О. Ігнатовської [170], Е. Кокаревої [59], І. Шевченко [153] та ін. Питання менеджменту хорового колективу в контексті сучасної диригентсько-хорової освіти вивчала О. Ярмолук [160] та ін.

Широкий спектр проблем з хорової освіти й диригування розкривається у розвідках китайських науковців. Це питання підготовки диригентів-хоровиків та методика роботи з хоровими колективами різного рівня і віку, дослідження дидактичних аспектів навчання, формування евристичного мислення магістрів з хорового диригування та ін. Авторами таких праць є: Лінь Є. [73], Лі Цзюньшен [193], Сюй Цін [122], Чжун Вейго [209] та ін. У статті Чженьянь Лю розглядається коло проблем диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музики в КНР [151].

У контексті даного дослідження на особливу увагу заслуговує дисертація Ма Сюй, присвячена безпосередньо підготовці іноземних студентів в Україні до керівництва хоровими колективами [96]. Інтегративні процеси і явища в галузі хорового диригування та освіти досліджували Ван Цзяпін [19], Гуань Цзяньхуа [189], Гуй Цзюньцзе [32; 33], Кайсень Ян [48], Лі Шіюань [195], Тан Фань [126] та ін. Ці та інші праці є потужним підґрунтям для розвитку китайської хорового мистецтва, у тому числі диригування та освіти.

Щодо розвитку інтеграційних процесів вважаємо слушною думку харківської дослідниці, хорового диригента та педагога Олени Батовської: «Друга половина ХХ ст. характеризується тенденцією до глобалізації, яка сприяла виникненню такого феномена, як мультикультурний діалог. Його унікальним проявом є процеси спілкування і співпраці (від політики й економіки до музики, театру, літератури та ін.) країн Сходу і Заходу» [6, с. 103]

У сучасній китайській хоровій освіті інтегративні процеси постають як феномен мультикультурних трансформацій, що відбувались у мистецькому просторі Піднебесної в ХХ – на початку ХХІ століття. Крім різного роду впливів та запозичень, для них характерний пошук схожих елементів у різних культурах, що надавав можливість певної комунікації у світовому музичному просторі, у тому числі у освіті та виконавстві.

Це передбачає взаємопроникнення та взаємодію різних чужорідних, навіть антагоністичних компонентів, що особливо гостро виявляється в мистецькій галузі, де не можливо не враховувати національний елемент. Важливою інтеграційною особливістю є багаторівневість процесу, що виступає як на рівні загальної стратегії модернізації музичної освіти, так і під час вирішення конкретних методичних проблем.

Якість і рівень інтегративних процесів у сучасній китайській музичній освіті пов'язана з розвитком міжнародних зв'язків та комунікацій. Це культурні обміни, навчання та стажування у закордонних закладах і установах, створення єдиних інформативних мереж, у тому числі ЗМІ і баз наукових даних тощо. Ці процеси неможливі без використання сучасних освітніх технологій, адже мультимедійне програмне забезпечення навчального процесу передбачає активну участь у ньому учнів та студентів. При тому форма організації таких занять і передача знань та інформації забезпечують навчання через відкриття та дослідження, а не через пасивне засвоєння матеріалу, як на звичайному уроці (про це див.: [59]). Це знімає

зайву регламентованість та обмеження у подачі матеріалу в традиційному навчальному процесі, однак не заміняє корисності безпосередніх контактів з викладачем.

Сучасні реалії музичної освіти в Китаї, зокрема й хорового диригування, вимагають розуміння перспектив навчального процесу на методологічному рівні. До цього залучаються системний, естетичний, мотиваційний принципи змісту фахового навчання, а поряд з тим, і принципи сприйняття, пізнання (національного і світового музичного мистецтва), формування художньої культури тощо. Реалізація за їх допомогою базових основ диригентсько-хорової підготовки має забезпечити подальшу успішну модернізацію хорової освіти в Китаї, одним з головних питань якої сьогодні є якість освітнього процесу.

Треба враховувати, що хорове диригування є однією з найскладніших музичних дисциплін за кількістю і різноманітністю музикантських навичок, якими треба володіти майбутньому фахівцю. У процесі навчання хоровий диригент має освоїти всю багатоманітність компонентів професійної діяльності, серед яких хоровий спів, мануальна техніка диригента, читання хорових партитур, хорове аранжування, робота з хоровими колективами (різного рівня, різного складу і різних вікових груп), знання національного та світового хорового репертуару тощо.

Окремої уваги потребують процеси керування хором, оскільки це є основою хорового виконавства та диригентської діяльності. Порівняно з іншими галузями культури і мистецтва, процес керування хором має свої особливості та специфіку. Головним тут є те, що керувати треба як людьми, так і їх голосами, якими управляють співаки. Тобто у будь-якому колективі процес керування хором містить й виховну складову. Таким чином, керування хоровим колективом не обмежується лише комплексом вокально-хорової та диригентської підготовки, а є набагато ширшим і складнішим процесом.

Цей підхід надав підстави для наступної характеристики процесу підготовки хорових диригентів: «Маючи на меті професійно-особистісний та індивідуально-творчий розвиток майбутнього фахівця-музиканта (вчителя, співака, хорового диригента, викладача), диригентсько-хорова педагогіка, у змісті якої представлено концептуальні засади теорії і практики вітчизняної диригентської школи, забезпечує розвиток таких його якостей, як широкий гуманітарний світогляд, обізнаність у фундаментальних явищах музичної культури та педагогіки, національної своєрідності хорової спадщини, усвідомлення історико-культурної значущості унікального досвіду видатних українських хорових диригентів» (110, с. 64).

Керівний елемент займає дуже важливе місце у хоровій діяльності і потребує не тільки володіння певним комплексом вокально-хорових і технічних диригентських навичок, а й спеціальної підготовки для успішного здійснення диригентсько-хорового процесу. Для цього треба мати й певні психологічні якості: волю, дисциплінованість, цілеспрямованість, позитивну харизму, що передбачає й такі властивості, як комунікативність, емпатію, художню фантазію, розвинене образне мислення тощо.

Робота й управління хором спираються на три основні компоненти: *комунікативно-організаційний*, *діяльнісно-вольовий*, *сценічно-виконавський*. Специфіка вмінь та навичок керування хоровим колективом полягає в тому, що диригент має захопити учасників хору своїм відчуттям та розумінням музики. Гарне виконання можливо тільки в тому випадку, коли відношення співаків до виконуваного твору наближається або стає аналогічним до особистого сприйняття та переживань диригента. А це можливо лише за наявності інформативно-комунікативних навичок, необхідного обсягу знань в галузі хорового мистецтва, вміння керувати хором, а також художньо-вербальних здатностей щодо пояснення виконавських завдань.

Діяльнісно-вольовий компонент передбачає наявність вольової концентрації творчих здібностей, самоорганізації і самодисципліни

(саморегуляції управлінської поведінки), що виражається у цілеспрямованості дій, відповідальності, чіткості постановки виконавських завдань, умінні слухати інших, надавати приклад власною поведінкою та виконанням тощо.

Сценічно-виконавський компонент включає: подолання сценічного та публічного хвилювання, вміння концентрації на художньому образі, емоційну стабільність, мімічні й пантомімічні навички, що відповідають змісту і характеру твору. Володіння комплексом зазначених компонентів виявляється у якості й швидкості реакції диригента на ті проблеми, які виникають під час виконання, а також вираженні його артистичності, що має сприяти виразності виступу колективу, тощо.

У Китаї, як і у європейських країнах, на які орієнтована система навчання диригентів хору в Піднебесній, підготовка диригента-хормейстера має індивідуальний характер. Однак ця методика не передбачає роботи з хоровим колективом, тож такі навички деякою мірою відпрацьовуються на заняттях хору чи в процесі педагогічної практики, репетиційної роботи, концертних виступів. Концентрація уваги на технічному боці диригентської праці, спричиняє дещо однобокий підхід в її сприйнятті, коли робота диригента оцінюється насамперед за мануальною технічною підготовкою, а не за управлінськими вміннями керувати хоровим колективом.

Під час відпрацювання професійних навичок з реальним колективом сильніше проявляється самостійність диригента, інакше формується його мислення, напрацьовується та накопичується фахова майстерність, виявляються художні та відточуються управлінські здатності. Недостатнє відпрацювання комунікативної складової у диригентській освіті порушує питання щодо модернізації існуючої підготовки хорових диригентів, наближення її до реальних умов роботи і керування хором.

Відпрацювання управлінських навичок у диригентів хору теж має певні особливості як у теорії, так і у практиці. Адже це єдина галузь музичного

виконавства, де поняття «управління» уведено до методики навчання (за П. Г. Чесноковим). Таким чином, керування (управління) хором як концертною одиницею висуває перед диригентами необхідність володіння не лише комплексом хормейстерських вмінь і навичок, а й управлінськими здатностями. Існуючі методи напрацювання цих навичок мають сприяти їх покращенню.

Необхідність модернізації диригентсько-хорової освіти та покращання якості навчання зумовлені також тим, що масовість і популярність хорового жанру в Китаї спричиняє певні недоліки в розвитку цієї галузі. У багатьох місцевих та учнівських колективах, учасники яких здебільшого не мають будь-якої професійної підготовки, спостерігається доволі поверхневий рівень вивчення та виконання творів, випадковий і не системний вибір репертуару, часто низького художнього рівня, одноманітного за стилістикою й змістом. За таких умов звичайно складно говорити й про увагу до індивідуальності, пошуків педагогічного підходу до кожного учасника, плану його творчого розвитку тощо.

Негативні тенденції долаються перш за все шляхом підвищення професійного рівня диригента, відпрацювання його дбайливого ставлення до композиторського задуму і неухильного виконання авторських вказівок всіма учасниками колективу. Це має здійснюватися на всіх рівнях – дотриманні інтонаційної та ритмічної точності, відтворенні штрихів та динаміки, а також художньо-образного боку виконання.

Єдиним «постулатом», на який треба спиратися і керівнику, і учасникам колективу під час вивчення твору, є авторський текст, що для всіх має стати основою інтерпретаційної моделі виконуваної композиції. Адже випадки зневажливого ставлення до авторських вказівок і породжують зазначені недоліки хорової справи в Китаї.

Отже, серед актуальних аспектів сучасної підготовки хорових диригентів у Китаї треба відзначити:

- прагнення системного та якісного вибору концертно-педагогічного репертуару,
- посилення мотиваційної складової музично-педагогічної та виконавської діяльності,
- активізацію індивідуальної роботи з кожним учасником хору,
- підвищення рівню вивчення авторського тексту виконуваного твору.

Особливо це стосується вчителів музики – керівників шкільних хорових колективів. Відзначається, що «здатність вчителя музики до керування хоровим співом учнів за своєю природою і суттю не має значних відмінностей від здатності хормейстера-диригента до керування професійним хором» [139, с. 9].

Однак, якщо диригент професійного хору спрямовує свою діяльність на досягнення художньо-естетичного результату під час концертного виконання, то «головною турботою вчителя музики є, передусім, процес занять хоровим співом, цінність якого полягає у реалізації в освітньому середовищі виховних, комунікативних, пізнавальних, ціннісно-орієнтаційних, гедоністичних та інших функцій музичного мистецтва» [там само].

Треба відзначити, що стосовно і професійних диригентів, і вчителів хору «теоретична модель здатності до управління хором має структуру, що складається з таких компонентів: а) вокальні вміння, б) вміння диригентської жестикуляції, в) здатності музичного мислення, г) вольові властивості, д) енергетичний потенціал, е) комунікативні здібності, ж) здатність до інтеракції (взаємодії керівника з хором). Останній з компонентів є найбільш важливим. Він забезпечує здатність вчителя досягати у своїй навчально-музичної діяльності ефекту системно-узгодженого звучання голосів хору» [там само].

Сьогодні вимоги до вчителя музики в Китаї значно підвищилися: керівникові шкільного хору треба знати і хорову класику, і дитячий

репертуар, і складні за інтонуванням сучасні твори, мати певні артистичні навички та загальний широкий кругозір. Реалізація цих умов сприятиме підвищенню професійних компетенцій керівника та уможливить якісніше виконання творів хоровим колективом будь-якого рівню. А реалії музично-педагогічної практики в Піднебесній вимагають розуміння перспектив розвитку навчально-хорового процесу на методологічному рівні, тобто рівні методологічного аналізу сукупності принципів, методів та засобів, спрямованих на рішення музично-педагогічних проблем.

Спираючись на існуючі у освітньому процесі методологічні напрацювання, вважаємо за доцільне надати короткий опис основних педагогічних принципів, на яких засновується підготовка вчителів музики – керівників шкільних хорових колективів у педагогічних коледжах та університетах. Виходячи з основних критеріїв практичної діяльності, актуальними методологічними принципами сучасної диригентсько-хорової освіти в Китаї є:

1. *Системний принцип* – полягає у тісному взаємозв'язку різних елементів музики: інтонації, звуковисотності, емоційному сприйнятті, часовій та метроритмічній організації музичного тексту, ладовому тяжінні, графічній фіксації, характеру музичного твору та ін.

Звичайно за один урок музики в тиждень, що передбачено навчальними програмами у китайських школах, неможливо сформувати цілісну систему знань. Тут поле діяльності як для викладача, якому треба знаходити можливості концентрації та подачі знань для засвоєння їх учнями, так і для методистів щодо перегляду існуючого розподілу годин для якісного вивчення предмету музики і занять хору.

2. *Принцип сприйняття* – це процес сприйняття музичного твору, що в цілому залежить від рівня підготовки, особистих психологічних якостей,

настрою, здатності до емпатії³⁶. Неоднозначність та індивідуалізованість образного змісту музики представляє широке поле для уяви слухача. Отже, мистецький витвір, створений композитором, є лише «каркасом» для слухача та виконавця, і смисл творіння залежить від його сприйняття конкретною людиною. Щоб твір «оживити», наповнити смислом, необхідно активна співтворчість реципієнта, його здатність до уяви та емпатії.

Через хорове виконання в навчальному процесі здійснюється актуалізація та формування уявних якостей, творчих здатностей, таким чином, на уроках музики відбувається виховання сучасної гармонійно розвиненої людини. Розвиток у китайській музично-педагогічній освіті саме емпатійного компонента, поряд з хоровим співом, передбачає підвищення індивідуалізації всього навчального процесу. У виконавстві цей принцип полягає у активному та творчо спрямованому сприйнятті учнів, пов'язаному з інтерпретаційними моментами, порівняно з невиразним та формальним виконанням нотного тексту.

Це є основою виховання слухачів, що у цілому й передбачають шкільні уроки музики. Розвиток загального рівня сприйняття музичного мистецтва, формування здатності до оцінювання та розуміння смислу твору, що засновується на аналізі отриманої інформації та її емоційного переживання, загалом сприяє розширенню обсягу знань та підвищенню рівня художнього розвитку особистості.

3. *Когнітивний принцип (принцип пізнання музичного мистецтва).* Музика не є тільки звуковим явищем, це – прояв людського мислення й самих різних емоцій. Співвідношення між музичним мистецтвом та реальністю засновується на внутрішніх відчуттях людиною світу та їх проєкції на музичне мистецтво. Адже життя – це складний процес руху, змін, виникнення, розвитку, зникнення, трансформації, що повною мірою характеризує й музичне мистецтво.

³⁶ Емпатія – здатність співпереживати почуття, які відчуває інша людина («психологічне прийняття»).

Музичний твір – така само динамічна структура з багатьма рівнями (тематичний розвиток, ритмічна організація, динамічні градації, гармонічні тяжіння, інтонаційна насиченість, формотворча логіка та ін.). При тому різноманітність емоційних станів у музиці обумовлена внутрішньою єдністю й схожістю з відповідними психологічними станами людини. Це придає музиці унікальну когнітивну якість й багато в чому визначає чинники музичного сприйняття.

4. *Принцип формування художньої культури.* Музика різних народів і культур світу має різне семантичне навантаження, символічний зміст, синтаксис, що часто мають кардинальні відмінності. Так, у західній (західноєвропейській) культурі культивуються сенс і мислення, що виражаються у певній логіці розвитку музики.

Східна культура спирається перш за все на людські враження, здебільшого – це образи краси, спокою, природи, споглядального духовного стану. Це знаходить у музиці вираження через гнучкість синтаксису, засоби музичної виразності та ін. Отже, з точки зору музичної свідомості, музичної драматургії та музичної форми, що обумовлені різними етнічними, історичними, ментальними, соціокультурними та іншими чинниками, східна і західна культури надзвичайно різні за стильовими характеристиками та духовним наповненням.

Культура, як сукупність різноманітних творчих практик людини, поділяється на матеріальну, духовну та інституціональну складові. Музична культура, як елемент цієї системи, включає в себе той пласт свідомості (почуття, усвідомлення, емоційний намір, психологічна структура, мислення, цінності тощо), в якому знайшли відображення певні соціально-історичні умови і культурні контексти. Таким чином, музично-культурна свідомість є компонентом мультикультурної музичної освіти, що виражає сучасну тенденцію пошуку різних культурних чинників на основі рівноправного діалогу, взаємної поваги й загального розвитку різних культур.

На підставах вищезазначеного можна стверджувати, що мультикультурна музична освіта, в якій музика постає невід'ємною складовою світової культури, має стати одним з провідних принципів у Китаї. У зазначених процесах важливо, щоб через музично-освітню діяльність ставали зрозумілими особливості й витoki національних музичних культур, сформованих під впливом різних етнічних традицій, історичних умов, соціального середовища та ін.

5. *Естетичний принцип*³⁷ - провідний у музичному мистецтві. Оскільки естетична діяльність оснований на людських уявленнях про ідеал, то в музичній освіті естетична цінність вважається вищою метою. Нині ця цінність зменшилась через значну комерціалізацію продуктів мистецтва та широкий вплив засобів масової інформації, що зводить всю культуру до єдиної універсальної (споживацької) естетики.

У наслідок цього естетичні продукти постійно копіюються й тиражуються, становлячись певними шаблонами для сприйняття масового споживача. У той самий час надлишкова кількість різних варіантів музичної продукції утруднює вибір і адекватну оцінку, що підсилюється швидкою зміною нових цінностей і пріоритетів. Все це позбавляє людину мати особисту позицію та самостійну естетичну оцінку музичних чи інших культурних явищ.

6. *Мотиваційний принцип*. Стимулювання мотивації є найбільшим психологічним чинником та рушійною силою будь-яких занять. За віковими особливостями учні школи та студенти закладів вищої та середньої освіти знаходяться в періоді становлення особистості, формування активної життєвої позиції. Їх емоції, інтерес до вивчення нового, сприйняття чудових образів та приємних форм виражається в індивідуальній мотивації, що віддзеркалює їх внутрішній світ та естетичні потреби.

³⁷ Естетика – це потреба людини в розвитку на високому, не прикладному рівні. Отже, філософія музики, філософія краси завжди розглядалися як вищий рівень філософії.

Емоційний вплив музики більш безпосередній і сильніший, ніж інших видів мистецтва. Молодь легко підкорити багаторівневим емоційним вираженням музичного твору. Виразні музичні емоції порушують тяжіння до гарних речей, сприяють відчуттю соціальної єдності, надихають на позитивне ставлення до життя та навчання. З цього боку музика є одним з впливових чинників для створення мотиваційного начала в особистості.

Реалізація зазначених методологічних принципів музичної освіти на сучасному етапі в Китаї має забезпечити подальший розвиток диригентсько-хорової підготовки в країні на історико-національних та соціокультурних засадах. Тільки за таких умов можливо збереження ідентичності національної хорової культури та її успішної інтеграції у світовий музично-виконавський та освітянський простір.

Висновки до Розділу 2.

1. Здійснено спробу визначити, оцінити та охарактеризувати творчу діяльність диригента, що включає інтерпретаційні аспекти, особливості роботи диригента з хором, специфіку його мануальної техніки, відчуття музичного руху та інтонування у творі та ін. Важливою та складною для наукового визначення є нематеріальна складова, ірраціональний бік диригентської діяльності. З'ясовано, що чіткої та повної характеристики творчої діяльності хорового диригента у музикознавстві не здійснено.

Розглянуто етапи підготовки диригента до роботи з хором та концертного виконання. У цьому процесі зацентровано на етапі формування власної диригентської інтерпретації виконуваного твору, яку керівнику треба довести до виконавців. Наголошено на важливості комунікативних здатностей диригента та їх значенні для ефективності роботи з хором. Окреслено значення рівня мануальної техніки та її ролі у роботі диригента з колективом. З початку XXI століття відзначена переакцетуація музичного мистецтва, у тому числі хорового виконавства, у бік розважальності і комерціалізації й трансформацію місії диригента за такого підходу.

Констатовано значні успіхи китайського хорового виконавства на сучасному етапі, що пов'язано з підвищенням виконавського рівня та професійної підготовки всіх учасників, покращанням якості навчального процесу в закладах мистецької освіти в Китаї, його методичного забезпечення, інноваційних дослідів у китайській педагогіці тощо. Це позначилось на збільшенні кількості хорових колективів, підвищенні статусу диригента хору, який у Китаї сьогодні є престижним і шанованим, активізації концертного хорового життя, міжнародних контактів та ін.

З позицій сьогодення надано історичну оцінку діяльності видатних китайських диригентів та їх ролі у розвитку хорового мистецтва країни, патріархів хорової справи: Яня Хунняня (1934-2020), Яня Лянкуня (1923-2017), Ма Гешуна (1914-2015), першої жінки-диригента в Китаї Чжен Сяоін (р. н. 1929), а також їх послідовників: Яна Цзярена, У Ліфень, Не Чжунміна, В. Упадхайї, Мен Хуана та ін.

2. Відзначено, що особливості історичного розвитку хорового мистецтва Китаю вплинули на те, що розквіт концертної діяльності китайських хорових колективів припав тільки на останні десятиліття ХХ – початок ХХІ століття. Художні досягнення хорового виконавства Китаю, формування організаційних засад і концертних традицій провідних хорових колективів, творча манера і добутки видатних китайських хорових диригентів до нині не отримали належного висвітлення й узагальнення в науковій літературі. Тільки з початку ХХІ століття певна увага музикознавців приділяється диригентсько-хоровій практиці та освіті (Ма Сюй, А. Растрігіна, Лю Чженьянь), діяльності регіональних хорових колективів (Гуй Цзюньцзе), творчості деяких видатних митців та їх колективів (Тан Фань, Лю Чженьянь, Соколова А.).

Висвітлено концертну діяльність хорових колективів, які на сьогодні є флагманами китайського хорового мистецтва і творчість яких позначена своєрідною манерою виконання (Хор симфонічного оркестру Китаю, Хор

державного Великого театру, Великий хор Китайського телерадіомовлення, хор Шанхайського оперного театру, три студентські хори Шанхайської музичної консерваторії, дитячий Пекінський філармонічний хор та ін.).

Проаналізовано концертні програми різних колективів, доведено, що основою репертуару більшості хорів є п'єси китайських композиторів та обробки пісень різних етносів Китаю. Популярні хорові твори світового репертуару виконуються китайськими колективами переважно під час їх участі у міжнародних конкурсах та фестивалях.

Від 1990-х років, значну роль у поширенні хорової концертної діяльності та розвитку концертних традицій в Китаї відіграє організація національних та міжнародних хорових конкурсів і фестивалів. Найзначнішим є китайський Міжнародний хоровий фестиваль (CICF), що проводиться з 1992 року. Фестивальні та концертні заходи, участь у різних міжнародних проєктах китайських хорів спрямовані на підвищення їх виконавського рівня та активізацію культурного обміну між Китаєм та іншими країнами світу.

З початку XXI століття вимоги конкурентноспроможності та необхідність задоволення слухацької аудиторії стимулювали впровадження інноваційних концертних форм, зокрема таких, як театралізація виступів хорових колективів. З поширенням інтернет-мереж і комп'ютерних технологій опановуються нові (віртуальні) форми хорової концертної роботи. Це все сприяло ствердженню виконавського авторитету китайських хорових колективів на міжнародній арені та піднесенню сучасного диригентсько-хорового мистецтва Китаю на світовий рівень.

3. У вирішенні нагальних завдань сучасного диригентсько-хорового виконавства та освіти в Китаї актуальним є пошук власної стратегічної парадигми, заснований на національних традиціях з усвідомленням діалектичної єдності культурних цінностей Сходу з об'єктивними світовими інтегративними процесами. При тому постає проблема розв'язання певних протиріч, що утворюються між потребою китайського суспільства у

модернізації та інтеграції сучасних хорової освіти і виконавства й не завжди відповідною практичною реалізацією хорової справи в країні.

Виявлено, що китайська хорова культура не існує й не уявляється без початкового ступеня – дитячого хорового виховання. Хоровий спів є основним компонентом уроків музики в загальній школі, а також позакласної роботи. У той самий час шкільна музична освіта в Китаї характеризується, з одного боку, значною регіональною неоднорідністю, а з іншого, - є унікальним зразком мультикультурного злиття художніх, дидактичних та організаційних компонентів навчання, часто певною мірою й суперечливих. На цих засадах вимоги щодо диригентсько-хорової підготовки вчителів музики у загальних школах і до відпрацювання навичок хорових диригентів засновуються на одних і тих самих принципах.

Підвищення ефективності і якості підготовки хоровиків-диригентів не можна вирішити без аналізу хорових методик та відповідного концертно-педагогічного репертуару. Позитивний результат досягається завдяки використанню належних освітніх технологій та оволодінню певних фахових диригентських і співацьких навичок. Однак метою підготовки професійних хормейстерів високого творчого рівня є не тільки опанування необхідним комплексом фахових якостей, а й володіння широкою ерудованістю, організаційними здатностями, сформованою системою естетичних цінностей. Такі фахівці здатні генерувати відповідний рівень якості як у роботі з творчими колективами, так і під час музичних занять у школі.

Основні положення розділу викладені в публікаціях авторки дисертації [80; 82].

РОЗДІЛ 3

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ КРІЗЬ ПРИЗМУ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА

Піднесення хорового мистецтва в Китаї наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття стало можливим завдяки подвижницькій праці багатьох талановитих китайських хорових диригентів і педагогів. Завдяки їх діяльності та інноваційним методам роботи якісно іншим став статус керівника хору, що нині є престижним і авторитетним у китайському суспільстві, значно покращилось методичне забезпечення навчального процесу та підготовка диригентських кадрів для роботи на місцях тощо.

Широка мережа хорових колективів, які виконують свою культурну місію і заповнюють певну нішу в музично-просвітницькому просторі країні, своїм існуванням теж зобов'язані цим керманичам китайського хорового мистецтва. Серед видатних диригентів, відомих не тільки в Китаї, а й в усьому світі, Ма Гешун, Янь Лянкунь, Ян Хуннянь, Ван Цзюнь, перша китайська жінка-диригент Чжен Сяоін, її учениця та соратниця У Лінфень та багато інших.

Для найповнішого розкриття тематики дисертаційного дослідження та унаочнення тенденцій розвитку та досягнень китайської хорової культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття у даному розділі здійснюється огляд творчої діяльності та надається характеристика індивідуальної виконавської манери найзначніших китайських хорових диригентів другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

3.1 Патріарх китайського диригентсько-хорового мистецтва Ма Гешун

У попередніх розділах дисертації була надана коротка характеристика особистості та діяльності одного із засновників хорового мистецтва в Китаї, видатного китайського хорового диригента і музичного діяча *Ма Гешуна* (1914-2015). Життя диригента тривало понад ста років й охопило розвиток хорового диригування в Китаї від його основ (починаючи з 30-х років ХХ століття) до розквіту в середині 2010-х років. Вважається, що серед потужної плеяди хорових диригентів другої половини ХХ століття в Китаї не було таких, хто так чи інакше не відчув на собі вплив феноменальної особистості та методики знаменитого маестро [173].

Однак постаті й діяльності видатного китайського диригента, педагога, науковця в сучасному музикознавстві приділено недостатню увагу. Зокрема лише оглядова характеристика творчості Ма Гешуна подана в дисертації Гуй Цзюньцзе [33]. Детальніше висвітлено життя і творчість митця в статті у естонській енциклопедії, однак ознайомлення з цим матеріалом ускладнюють труднощі перекладу з естонської [173].

Спробу аналізу та систематизації особистого внеску Ма Гешуна у формування диригентсько-хорової культури КНР зроблено у статті Лю Чженьянь та А. Соколової [88]. Окремі згадки про видатного китайського диригента містять деякі інші дослідження з хорового мистецтва. Отже, постає необхідність розгляду творчої діяльності митця у контексті доби, для чого необхідно виявити чинники, обставини та події, які ставали імпульсом для творчих пошуків, сприяли формуванню світогляду, мистецьких концепцій, індивідуального диригентського й композиторського стилю, а також їх реалізації у мистецькій діяльності Ма Гешуна.

З біографічних джерел дізнаємося, що на бажання Ма Гешуна стати хоровим диригентом значною мірою вплинула особистість його батька-

пастора, який привчив хлопчика до церковного співу. Митець все життя пам'ятав (і виконував) обіцянку батькові розвивати церковний спів. У 30-ті роки ХХ століття він був одним з небагатьох китайських музикантів, хто отримав освіту зарубіжем та ще й зі спеціальності хоровий диригент [173].

Але після повернення на Батьківщину (1937) Ма Гешун попадає в лихоліття японо-китайської війни. Він з ентузіазмом бере участь у русі опору. Пише антияпонські пісні, організовує хори студентів і виступає з ними на вулицях Сіаня, підтримуючи патріотичний дух китайців. Це засвідчив у своїй документальній стрічці про Війну Опору в Китаї голландський фотограф Еванс, який зняв фільм про антияпонську боротьбу китайських «чотирьохсот мільйонів співвітчизників» [173].

В 1947 році Ма Гешун виїздить до США, де працює хормейстером, і повертається у Шанхай в 1949 році, після встановлення незалежності в країні. Хоча він з радістю сприймає визволення країни, але незалежно від своїх переконань стає жертвою ідеологічної боротьби. Адже всіх, хто перебував у воєнні роки за кордоном, звинувачували як «шпигунів американського імперіалізму». Й наступні сорок років Ма Гешун постійно перебуває під політичною підозрою.

Незважаючи на видатні таланти та освіту, Гешуну з тавром «іноагента» довелось в Китаї шукати роботу. Спочатку він влаштувався вести хор у Шанхайській консерваторії, але за розпорядженням «зверху» було зазначено, що не можна скористатися послугами такої особи. Митець пояснював це тим, що його вважали «таємним агентом імперіалізму США» [173].

Згодом Ма Гешуна прийняли на кафедру музики Шанхайського Східно-Китайського педагогічного університету, де був потрібний керівник хору, але не на повний робочий день. Митця дуже бентежили ідеологічні настанови щодо того, що спів має бути «революційним», здійснювати «виховний вплив» на маси, нести політичну пропаганду незалежно від жанру. Він намагався просто вчити мистецтву, і це було небезпечним:

Гешуна запідозрили у зв'язках з контрреволюційними угрупованнями. Три місяці Ма Гешун перебував під слідством, доки не було підтверджено, що він не мав ніяких зв'язків ні з якими контрреволюціонерами [173].

В 1956 році звинувачення було скасовано, і Ма Гешун перейшов на кафедру диригування у Шанхайську консерваторію, де нарешті зміг себе професійно реалізувати як диригент. Але це тривало недовго, оскільки в 1957 році на нього повісили ярлик «правого екстреміста» за критику на зборах. У Китаї в ту епоху «праві» вважалися ворогами народу, і з Гешуна одразу знали професорське звання та понизили зарплатню (з 218 до 164 юанів). Але це був тільки початок випробувань.

Найболючими для Ма Гешуна став період «культурної» революції (1966 - 1976). Всім відомо, що в ці роки Шанхайська консерваторія опинилася «під прицілом», і багато хто з її професорів потерпав нестерпні приниження, їх відправляли не тільки на «ідеологічне перевиховання» за грати, а навіть часом й страчували. За доносом студентів постраждав і Ма Гешун. Вистояти митцю допомогла його життєва позиція, заснована на бетховенській концепції «Оди радості», що в його розумінні полягала в мотивації себе до творчої діяльності [173].

В часи поневірянь Ма Гешун не зраджує справі свого життя, він не тільки працює, а й теоретично узагальнює набутий практичний досвід. У ці роки з'являється його найважливіша наукова праця «Хорова школа», написана як курс лекцій в Шанхайській консерваторії (1956). Вперше монографію було опубліковано Шанхайським видавництвом з літератури і мистецтва в 1963 році. За думкою дослідників, ця «публікація засвідчила, що китайська академічна теорія хорового співу вийшла на міжнародний рівень, а також встановила важливе місце школи хорового співу Ма Гешуня в країні та закордоном» [88, с. 61].

Загалом праця перевидавалася п'ять разів, й кожного разу перед новим виданням Ма Гешун ретельно її переробляв. Відзначається, що «останнє

видання теоретико-методичної праці Ма Гешуна під назвою “Нова концепція хорознавства” ... було доповнено деякими ідеями щодо хорових студій після 1990-х років, партитурами хорових творів» [там само]³⁸.

У 1976 році із завершенням періоду «культурної» революції мистецьке життя шістдесяти двох річного Ма Гешуна розпочалось вдруге. Звинувачення за так званий «правий нахил» було скасовано як помилкове, йому відновили професорське звання та зарплату. Свій вимушено невикористаний творчий потенціал митець надолужував роботою, він невтомно прагнув репетицій, лекцій і виступів.

1981 року відбулася знаменна для Ма Гешуна поїздка протягом чотирьох місяців у США за запрошенням Американської асоціації хорових диригентів. Диригент відвідав 21 університет Америки (зокрема у штатах Оклахома, Нью-Йорк, Іллінойс, Техас, Західна Вірджинія, Університет Рузвельта, Гарвардський університет та ін.), де читав лекції та провадив концерти хорової музики. За значний внесок у розвиток хорової справи Ма Гешуну було присвоєно почесне звання «почесного професора» Стоктонського коледжу імені Девіса Мінга [173].

Проте мрія всього життя Ма Гешуна здійснилась через десятиліття: лише в 1985 році він отримав свій професійний хоровий колектив. Впродовж багатьох років митець працював або зі студентськими хорами, або як запрошений диригент для короточасних репетицій і «разових» виступів з хоровими колективами. Але цього разу «за підтримки Шанхайської філії Китайської асоціації музикантів йому запропонували створити “Групу дослідження хорового мистецтва Шанхайської асоціації музикантів”, метою якої було дослідити специфічні умови, необхідні для відтворення хорового мистецтва, і представити твори репрезентативних композиторів різних епох і стилів з Китаю та з-за кордону» [88, с. 59].

³⁸ У 1989 році, завдяки внеску Ма Гешуна як хорового диригента і дослідника, альма-матер митця Американська академія музичних мистецтв Wartburg присвоїла йому звання почесного члена [173].

Офіційно колектив, який став називатися «Камерний хор Шанхайського відділення Китайської асоціації музикантів», очолив Гуань Іншєн, а Ма Гєшун був призначений художнім керівником і диригентом. Щодо виконавського рівня та стилістики колективу, зауважується, що «з перших концертних виступів хор підкорив слухачів професійним і витонченим художнім виконанням творів китайських і зарубіжних композиторів, став першим виконавцем, презентуючи нові хорові твори китайських композиторів» [там само].

Камерний хор існував до 1994 року, коли у зв'язку з фінансовими труднощами його було розпущено. Роки діяльності хору дивними чином співпали з періодом життя Ма Гєшуна, коли після смерті своєї першої дружини Шєн Люде (1985), митець залишився на самоті. Й вже після припинення діяльності хору в 1995 році він одружується вдруге.

В ці роки Ма Гєшун кілька разів виходив на пенсію, однак не міг полишити любиму справу назавжди. Оформивши пенсію в 1986 році (у віці 74 років), він продовжував працювати зі студентами та аспірантами в Шанхайській консерваторії. Його не хвилювала зарплата в сім доларів за академічний час, бо це було справою всього його життя та найбільшим задоволенням – навчати студентів, особливо тих, які відповідали його вимогам [173].

Це надало привід зауважити, що «важливим напрямом великого служіння диригентсько-хоровій культурі Ма Гєшуна є його викладацька діяльність у Шанхайському технологічному університеті, Шанхайському коледжі образотворчих мистецтв, Східно-Китайському нормальному університеті» [88, с. 60]. Ма Гєшун був визнаним авторитетним диригентом і педагогом не тільки у Китаї, а й в інших країнах, куди його запрошували з майстер-класами, лекціями, концертами.

Педагогічна та виконавська діяльність Ма Гєшуна отримала високу оцінку у всьому світі: він був володарем спеціальних призів (нагорода в

середній школі Baosteel High School of the Youmei Music Education Building Award, премія Китайської федерації Bell Award–Lifetime), почесним членом Вестмінстерського хорового коледжу в США, Американської академії музичних мистецтв Wartburg та багатьох інших [173]. Серед «зіркових» учнів маестро імена всесвітньо відомих хорових диригентів, таких як Ян Хуннянь, Ван Цзюнь, зокрема жінок Ван Ян, Сюй Руйці, Ялун Герайлі та ін.

Характеризуючи диригентську манеру Ма Гешуна, не можна пройти повз того, що на становленні індивідуального стилю митця значною мірою відобразились музичні традиції регіону Шенсі, де він народився, та його належність до ханьської народності. Адже хорове мислення Ма Гешуна засновувалось на національних особливостях саме ханьської музичної мови, її ладу, специфіці інтонацій та передачі емоцій. З цих позицій Ма Гешун підходив і до вивчення світового академічного хорового мистецтва.

У роботі з хоровими колективами Ма Гешун спирався саме на унікальне відчуття артикуляції, використання ладу та інтонацій пісень його народу. Це знайшло відображення й у його теоретичних викладках щодо хорового виконавства, які «були спрямовані на пошук особливостей формування дикції китайської вокальної вимови, бо маестро вважав, що через відмінності у постановці голосу між китайською та іноземними мовами не можна співати китайські пісні так само, як іноземні» [88, с. 61]. Звичайно це виявилось у своєрідності індивідуальної диригентської манери Ма Гешуна, яку відрізняли вагомість музичного трактування, сильні емоції і незвичайна глибина осягнення змісту та передачі образів музичного твору.

До репертуару хорових колективів очолюваних Ма Гешуном входили «Магніфікат» Й. С. Баха, ораторія «Месія» Г. Ф. Генделя, хор «Алілуя» з ораторії Л. В. Бетховена «Христос на Оливній горі», угорська народна пісня «Esti dal» («Вечірня пісня») в обробці З. Кодая, твори китайських композиторів: «Жовта ріка» Сянь Сінхая, народні пісні «Алам-хан» та «Півмісяць сходить» в обробці Ван Луобіна, «Уссурійська човнова пісня» в

обробці Го Суна та Ван Юньцая, вище згадувалась українська народна пісня «Реве та стогне Дніпр широкий» та ін. [88, с. 59-60]. Звучання хору в Ма Гешуна під час виконання цих творів було гармонічно врівноваженим, елегантним, тембрально насиченим. Це стало тим принагідним чинником, що підсилював виразність хорового виконання і був запорукою успіху виступів очолюваних диригентом колективів.

Нині Ма Гешун відомий як один з найзначущих китайських хорових диригентів та музичних професорів Шанхайської консерваторії. Крім того, він визнаний засновником «хорової науки» в Китаї. Але поряд з хоровим диригуванням та науково-педагогічною роботою, впродовж всього життя митець займався композицією, створюючи переважно музику для церкви. Початок цьому був покладений у 1937 році, коли за замовленням Сіаньської радіостанції він написав пісні «Скоро світанок» та «Битва під Сунху» (сл. Ван Веньці), а також «Збирання зимового одягу», «Битва при Тайерчжуані».

З вірою в майбутню перемогу Ма Гешун у той період пише пісні «Перемога під Тайерчжуаном», «Перемога наприкінці», які набули широкої популярності, підтримуючи у китайців віру в перемогу та любов до Батьківщини. У подальшому композиторський доробок Ма Гешуна поповнився такими творами, як «100 коротких пісень» (за проханням пастора Ці Цінкая, 1952), «Збірка коротких пісень» (1953), «Музичні ігри та щастя в дитячому садку» (1956), хоровими обробками китайських пісень: «Марш спортсменів», «Коли б я не взяв білу крейду», «Ось так», «Як я можу не думати про нього» [88, с. 62].

Зазначені композиції були абсолютно відповідними духу та настроям свого часу, тому отримали значну популярність у виконавців та слухачів. Однак Ма Гешун звертався і до крупних монументальних творів, серед яких кантата «Помазаник»³⁹ (1954), ораторія «Пісня про тривалу ненависть» та ін. Так, поштовхом для створення «Помазаника» стало те, що виконувана

³⁹ На написання кантати «Помазаник» Ма Гешуна надихнула ораторія «Месія» Г. Ф. Генделя [88, с. 62].

щороку у шанхайській церкві ораторія «Месія» Г. Ф. Генделя була вже дещо «заїждженою», а «Різдвяна» кантата Й. С. Баха потребувала багато часу для вивчення. Отже, для китайської пастви потребувалося щось більш відповідне.

Звернувшись до написання цього твору, Ма Гешун прагнув того, щоб китайський народ заспівав свою різдвяну кантату. Писати «Помазаника» він почав навесні 1953 року. Після року праці навесні 1954 року ораторія була завершена й того ж року опублікована в Китайській баптистській книгарні⁴⁰. Прем'єра «Помазаника» відбулася 19 грудня 1954 року в церкві Хай Муер (нині церква Мо Грейс) й викликала великий резонанс серед вірян та музичної спільноти Шанхая [173].

3.2 Янь Лянкунь - фундатор диригентсько-хорової культури в Китаї другої половини ХХ – початку ХХІ століття

Янь Лянкунь (1923-2017) – один з провідних діячів Китаю в галузі хорової музики, незмінний багаторічний диригент Національного симфонічного оркестру, який стояв у витоків хорового диригентського мистецтва Піднебесної. Впродовж своєї кар'єри він провадив активну громадську роботу: був замісником голови Китайської асоціації музикантів, головою правління Академії хорового диригування, диригентом Центральної філармонії Китаю тощо. Китайський митець ще за життя зажив світової слави, однак на сьогодні відомості про нього можна вилучити тільки із зарубіжних довідкових інтернет-джерел та публіцистики [158; 166; 167; 178]. Спеціальних досліджень з диригентської творчості та музично-громадської діяльності Яня Лянкуня в Україні не має.

З довідкових джерел дізнаємося про те, що Янь Лянкунь народився в місті Ухань (провінція Хубей) у сім'ї простих китайських громадян. У віці 14 років він вперше почув надзвичайно яскравого та самобутнього диригента

⁴⁰ Ораторія «Помазаник» складається з двох частин по 6 пісень: перша частина – «пророцтво» (шість пісень); друга частина – «успіх» (також шість пісень).

Сянь Сінхая, який диригував «Маршем добровольців» - на той час державним гімном Китаю. Ця зустріч стала вирішальною у визначенні подальшого шляху Янь Лянкуня та його прагненні присвятити себе музиці і диригентській діяльності [178].

Підлітком Янь Лянкунь брав участь у «Співацькому русі національного визволення від японської агресії в Китаї», де розпочалась його кар'єра диригента. В 1938 році він увійшов до складу Дитячої театральної трупи, з якою в 1940 році у якості диригента здійснив своє перше публічне виконання кантати Сянь Сінхая «Жовта ріка» [178]. Проте все життя митця не покидало тяжіння до навчання та удосконалення своїх знань і професійних навичок.

У 1942 році Янь вступив на навчання на факультет теорії музики та композиції Національної консерваторії музики по класу композиції професора Цзян Дінсяня, а диригування проходив в У Бочао. Після закінчення консерваторії Янь Лянкунь два роки (1947-1949) працював у Гонконгській китайській консерваторії музики, де викладав композицію та диригування. Після заснування Нового Китаю (1949) - викладає у Центральній консерваторії музики в Пекіні, будучи водночас хормейстером шкільної молодіжної робітничої групи. В 1952 році Янь Лянкунь став хормейстером Центрального загону пісні і танцю [178].

В 1954 році Янь Лянкунь продовжив навчання в аспірантурі на диригентському факультеті в Московській держконсерваторії імені П. І. Чайковського, де спеціалізувався з симфонічного та хорового диригування. В 1958 році після завершення аспірантури Янь Лянкунь повернувся в Китай і його призначили диригентом Центрального хору Китаю. В 1959 році йому випала честь диригувати Дев'ятою симфонією Л. ван Бетховена на святкуванні десятої річниці Національного дня незалежності Китаю [178].

В 1961 році Янь Лянкунь провів свій перший хоровий концерт у Китаї. У 1964 році став головним диригентом тисячного хору музичної і

танцювальної епопеї «*Oriental Red*» («Схід червоніє»). В 1979 році митець очолив Центральний хор для участі в першому Міжнародному фестивалі хорів на Філіппінах. В 1982 році - диригував хором Центрального симфонічного оркестру під час виконання західноєвропейської опери [178]. У 1983 році Янь Лянкунь був удостоєний сертифікату і пам'ятного значка Угорської спілки Золтана Кодаї за значний внесок у розвиток і популяризацію системи навчання та методів викладання угорського музиканта і просвітителя.

В 1985 році очолив Центральний хор на музичному фестивалі «Жовта ріка» в Гонконгу, після чого за запрошенням там само відвідав «Азійський фестиваль мистецтв». В 1986 році Янь Лянкунь – член журі та керівник диригентської групи другого «Пекінського хорового фестивалю». В тому самому році митець був обраний деканом нещодавно створеної «Академії хорового диригування» [178]. У попередніх розділах дисертації відзначались нагороди (гран-прі та головні призові міста), які виборювали хори під орудою видатного диригента.

Янь Лянкунь постійно очолював делегації для проведення концертів у Північній Америці, Південно-Східній Азії, Тайвані, Гонконгу. Його часто запрошували читати лекції з хорового мистецтва в багатьох містах країни і світу. Його стиль диригування відрізнявся вишуканістю й точністю, і разом з тим, простими зрозумілими рухами [178]. Все вищезазначене надає підстави вважати Яня Лянкуня одним із найзначніших представників диригентсько-хорового мистецтва не тільки Піднебесної, а й всього світу.

За скупими відомостями довідників стоїть активне насичене життя, сповнене творчих пошуків і досягнень. З поданих фактів стає зрозумілим, що ключовим твором у мистецтві Яня Лянкуня-диригента була кантата «Жовта ріка»⁴¹. Це первісно було визначено спілкуванням митця з автором і

⁴¹ Про історію створення кантати «Жовта ріка» Сянь Сінхя див.: [179].

диригентом твору – Сянем Сінхаєм⁴² (1905-1945), який створив свою легендарну композицію разом з поетом Гуан Вейраном у 1939 році⁴³. З роками велика художня сила та емоційний вплив твору не применшилися, він і нині не втратив своєї сценічної виразності та актуальності.

Кантата «Хуанхе» (інша назва твору) – це своєрідна ода героїчному китайському народу, в якій оспівується велич духу нації. Відзначається велика роль цього твору в підтримці патріотизму китайських захисників під час японської агресії 1937-1945 років. З цієї музики виросла вся кар'єра Яня Лянкуня. Безсмертне творіння Сянь Сінхая надихало, жило та підтримувало Янь Лянкуня все його творче життя.

Митець вперше диригував твором у віці сімнадцять років (1940), а виконання кантати на святкуванні дати перемоги Китаю у війні над Японією в 2015 році стало останнім виступом диригента. Впродовж життя кантата «Жовта ріка» під орудою Яня Лянкуня звучала понад тисячу разів [166]. У своїй інтерпретації кантати він зберіг дух цього твору, закладений авторською трактовкою, на прем'єрі якої Янь Лянкунь був присутній в 1939 році. Захопившись ентузіазмом та емоційним станом автора, який тоді диригував кантатою, Янь Лянкунь на все життя зумів зберегти його пристрась у вираженні патріотичних почуттів й відтворював це у своїх виступах. Так само Янь Лянкунь навчав і своїх учнів, прагнучи прищепити їм ідеї та прийоми інтерпретації твору, закладені Сянем Сінхаєм [там само].

Кантата «Жовта ріка» написана для виконання мішаним хором, солістами та симфонічним оркестром (з деякими традиційними китайськими інструментами). Група солістів включає: бас - у другій частині, тенор і баритон – у п'ятій частині, сопрано - у шостій. Крім того, є оратор-чоловік, який на початку кожної частини проголошує різні політичні гасла.

⁴² Саме у Сяня Сінхая майбутній митець починав свою музичну освіту, продовживши її у Чунціні.

⁴³ З дебюту в 1939 році в Яньані (провінція Шансі) восьмичастинний твір виконувався в Китаї впродовж всього подальшого часу, викликаючи захват публіки.

Твір складається з восьми частин, які затвердилися в результаті здійснення кількох редакцій. Загалом існує чотири варіанти кантати (два – авторських, а два – учнів Сянь Сінхая): 1) первісна композиція Сянь Сінхая, створена в Яньані, - для хору і того складу інструментів, що були в наявності (скрипка, китайська флейта, губна гармошка, саньсянь, ерху, даху, кілька ударних); 2) варіант 1940 року - для хору, повного складу симфонічного оркестру та кількох традиційних китайських інструментів з додаванням прологу, що збільшувало кількість частин до дев'яти; 3) версія Лі Хуаньчжи, який спростив другий варіант для Шанхайського симфонічного оркестру (виконувалась без третьої частини); 4) редакція Яня Лянкуня, який включив пролог до першої частини, щоб повернути вихідний варіант з восьми частин, а також вписав нову тему в третій частині. Редакція Янь Лянкуна з першою частиною у якості увертюри та новим тематизмом нині є самим популярним варіантом [179].

Кантатою «Жовта ріка» було закладено основи композиції крупної форми сучасної китайської хорової музики. В оригінальній версії твір включав наступні частини:

1. Пісня човнярів Жовтої ріки
2. Ода Жовтій ріці
3. Жовта ріка спускається з небес
4. Балада про Жовту ріку
5. Спів на берегах Жовтої ріки
6. Плач Жовтої ріки
7. Захистить Жовту ріку
8. Жовта ріка, що реве [179].

Зразковим вважається виконання твору 1986 року хором та Національним симфонічним оркестром Китаю під орудою Яня Лянкуня з телеведучим Цюєм Сянхе у якості оратора-читця. Аудіозапис цього виконання було зроблено фірмою грамзапису *PolyGram*. У своїх спогадах

про виконання кантати Цюй Сянхе відзначав: «Кожного разу, коли ми її виконуємо, ми відчуваємо ту саму пристрасть, яку прищепив нам Янь. Цю пристрасть і енергію поділяють з нами і глядачі» [166].

Поряд з просвітницькою діяльністю в галузі китайської хорової творчості, вартою уваги є популяризація Янем Лянкунем світового класичного доробку. Найбільшого успіху серед виконуваних ним творів зарубіжних композиторів мали Третя та Дев'ята симфонія Л. ван Бетховена, Четверта симфонія П. Чайковського, симфонія «З Нового світу» А. Дворжака, Реквієм d-moll В. А. Моцарта, ораторія «Пори року» Й. Гайдна та ін. Янь Лянкунь багато разів диригував відомими хоровими шедеврами, репертуарна амплітуда яких охоплювала композиції від барокового часу й до сучасності. Він з ентузіазмом сприймав та підтримував прем'єри нових творів, сприяв відродженню і виконанню забутих опусів китайських та зарубіжних композиторів.

Легендарним стало виконання в Китаї під орудою Янь Лянкуня Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена. Митець провів колосальну роботу не тільки з вивчення твору з хором і оркестром. Він доклав зусиль, щоб літературний текст четвертої частини «Оди до радості» був перекладений з німецької мови китайською. Отже, ця частина вперше була виконана в Китаї рідною мовою хором Центрального філармонічного товариства і китайськими солістами. Виконання симфонії викликало непідробний захват китайської публіки, яка на той час була не дуже підготовлена для сприйняття академічної музики, навіть таких світових шедеврів, як Дев'ята симфонія Л. ван Бетховена.

Насамперед це було пов'язано з нестійкою політичною, економічною та соціокультурною ситуацією у післявоєнні роки в Китаї, де академічне мистецтво й загалом зарубіжні твори піддавались нищівній критиці. Жорсткий тиск витримували і творчі колективи симфонічного оркестру та хору, які звинувачувались у тому, що, займаючись професійною справою, не

помічали політичної ситуації і подій, що відбувалися у країні. Тільки втручання Чжоу Еньлая – одного з політичних лідерів Китаю, який виступив за створення оркестру, балетної та оперної труп для проведення концерту, присвяченому знаменній події, сприяло успішній підготовці та виконанню симфонічного твору.

Отже, виконання симфонії виявилось справжнім мистецьким подвигом для учасників і в першу чергу для Яня Лянкуня. За умов того, що диригент тільки повернувся з навчання, а колективи, якими йому прийшлося керувати, тільки сформувалися, підготовчий етап до концерту став справжнім випробуванням. Як відзначав сам Янь Лянкунь, через нестачу досвіду виконання таких творів вся підготовча робота проводилась колективно: всі разом слухали репетиції, потім обговорювали, вносили пропозиції. Різного роду труднощі долали китайські виконавці, як солісти, так і хористи (склад хору налічував близько ста осіб) та оркестранти, які були незвичні до такої музики і не мали належних професійних навичок для її відтворення [166]. Для зручності та розуміння текст «Оди до радості» переклав китайською Ден Інї (видатний член комуністичної партії Китаю (!)).

Прем'єра відбулась у Столичному театрі Пекіну 5 липня 1959 року. Потім симфонія виконувалась у Великому залі народних зібрань та виставковому залі Пекінського театру. Вимоги до виступів були дуже суворими, але кожного разу після концертів слухачі були у захваті, це була спільна радість з виконавцями та переконання у високому рівні китайського академічного мистецтва.

Думається, подолати всі труднощі й перепони Янь Лянкуню допомогло те, що йому була дуже близькою основна ідея, закладена Л. Ван Бетховеном у своєму безсмертному творі. Адже основним стрижнем симфонії є філософська проблема людини й буття, добра й всесвітньої справедливості. Втілення цієї концепції вимагало від композитора кардинально нових

драматургічних підходів, отже, Л. ван Бетховен увів до симфонічного твору спів, хор, що принципово змінило інструментальну структуру.

Диригент у своїй трактовці бетховенського шедевр гостро відчував і зумів передати особливості відтворення звучання водночас двох міцних колективів - хору та оркестру – їх звукову патетику й загальне тембральне озвучення. Виконання Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена в Китаї під орудою Яня Лянкуня здобуло визнання за рубіжем та вивело китайську музичну культуру на престижний рівень.

Професійні установки Яня Лянкуня були спрямовані на те, що диригент симфонічного оркестру має бути знайомим з хором до репетиції, а також має враховувати рівень міцності й слабкості звуку симфонічного оркестру та хору, адже звучання симфонічного оркестру завжди перебиває звучання хору. Яскравим прикладом цього є виконання останньої, четвертої частини Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена, де зливаються воєдино два потоки симфонічного оркестру та хору. Оркестр в цей час обов'язково має трошки поступитися своїм звучанням хору, оскільки в цьому епізоді важливим є проголошення тексту. Якщо цього не враховувати, то в результаті втрачається смисл літературного тексту.

Майже півстоліття творчої діяльності на посаді диригента Центрального симфонічного хору – це неоцінений внесок Яня Лянкуня у розвиток китайського хорового мистецтва та розбудови національної музичної культури загалом. Являючись одним із засновників хору Центрального симфонічного оркестру, він добився того, що цей колектив набув високих музичних якостей та професійного співацького рівня, ставши одним з кращих хорових колективів не тільки у Китаї, а й за його межами. Митець провадив величезну роботу з популяризації хорового та академічного мистецтва, навчання професійних і самодіяльних хорів, записи на радіо, телебаченні та в кіно, аудіозаписи тощо.

За тривалий час роботи у Китайській Національній музичній консерваторії Янь Лянкунь підготував велику плеяду хорових диригентів. У своїх учнів професор виховував живий інтерес до мистецтва, прагнув їх захопити навчанням, вміючи просто і чудово пояснити складні теоретичні основи та правила. В цьому прямо виявилась його диригентська установка: Янь Лянкунь добре знав і розумів як можна покращати «хорове мислення»⁴⁴, через яке, за його думкою, виражається краса голосу людини. Немаловажну роль у цьому відіграє осягнення філософських категорій гармонії і дисонансу, боротьбі та єдності протилежностей, балансу та дисбалансу, індивідуальності та загальності (хорових партій) тощо.

Згідно концепції Яня Лянкуня, творче, у тому числі хорове мислення має два рівня: 1) *духовний*, коли узагальнюються емоції та ідеї, а музична структура та звукова форма визначаються концентрованим і логічним мисленням, завдяки чому звукова структура перевершує мовний досвід і стає носієм духу, утворюючи контраст між реальним світом та світом духовним; 2) *технічний рівень*, тобто конкретний метод композиторської праці, який дозволяє комбінувати теорію композиції зі співацьким голосом, а партитури використовувати у якості посередника для побудови рівня духовного. На рівні основних елементів звуку це включає в себе сферу людського голосу, його міць, швидкість і тембр, а на рівні базової організації звуку – темпоритм, гармонію, поліфонію. Ці викладки надали Яню Лянкуню підстави для визначення поняття хорового диригентського мислення.

Вивчення становлення художньо-керівної думки Яня Лянкуня вказує на помітний вплив його вчителів. Сам диригент зізнавався, що основним важливим диригентським навичкам його навчили Сянь Сінхай та У Бочао, а здатність керувати хоровим мисленням й само диригентське мислення митця сформувались під час навчання в аспірантурі в Радянському Союзі [178].

⁴⁴ У 2008 році Янь Лянкунь захистив докторську дисертацію за концепцією хорового мислення.

Диригентський стиль Яня Лянкуня характеризується такими особливостями:

- виконання репертуару різних епох, країн та стилів
- володіння унікальною мануальною технікою;
- суворість, стриманість і простота поведінки;
- увага до змісту твору та вираження емоцій.

Багато зі слухачів відзначали, що кожний жест, кожний рух Яня Лянкуня сповнені музикою. Ці якості загалом відбивають найгарніші музикантські якості та гостру музичну проникливість митця. В нього не має зайвих та неприродних, надлишкових рухів, що не стосуються змісту виконуваного твору. За власними спогадами диригента, ще на початку навчання, Сянь Сінхай йому казав, що для того, щоб якісно диригувати, треба мати гарні базові навички, рухи, які мають бути гранично доступні та зрозумілі всім. Але диригування – це не тільки самовираження та відображення певних ідей, а ще й глибоке проникнення у семантику та стилістику виконуваного твору [167].

Ці настанови вчителя все життя живили професійну наснагу визнаного китайського маестро. Мануальна техніка Янь Лянкуня, його диригентські жести були дуже різноманітними й завжди відображали звукові особливості твору та його образи. Свої майстерні диригентські методи митець використовував органічно до змісту твору, маючи на меті максимально точно передати музичну емоцію публіці, торкнутися тонких струн душі слухачів, хоча зовнішньо його диригентські рухи були акуратні та чітко виважені.

Принциповою позицією митця було те, що мистецтво походить від життя, але вище за нього, тому в диригуванні основне – це правильне використання рук. Кожний рух має виражати різні думки й почуття, які людина переживає в своєму житті. Але сповна виразити жестами це неможливо, тому необхідно контролювати та продумувати їх застосування.

Результатом роботи Яня Лянкуня з різними хоровими колективами було їх чудове звучання та емоційне вираження, завжди органічне характеру твору.

Митець відзначав, що процес диригентської роботи складається з трьох основних стадій: ранньої, середньої та концертного виконання⁴⁵. Ранній етап – це ніби «примірка» до всього процесу диригування, що включає в себе попередню установку та початок. Проте, порівняно із загальною методикою, Янь Лянкунь застосовував своє унікальне «чуття» й творчий підхід, заснований на трьох складових: до двокрокового «запуску та установки» він додав крок «увага». За його методою на цьому етапі треба звернути увагу всіх учасників хору на диригента. Цей крок насправді концентрує увагу і дії колективу та загалом підвищує ефективність репетиційного процесу.

Янь Лянкунь добре знав, що для того, щоб бути гарним диригентом, треба використовувати найпростіші засоби, завдяки яким хор досягає оптимальних результатів. Адже до того, як митець очолив Національний симфонічний оркестр, який згодом отримав світове визнання, диригування в Китаї було чимось недосяжним. Ця спеціальність в тогочасній китайській культурі випереджала час, однак поява за диригентським пультом Яня Лянкуня зробила цей фах мистецтвом. Для розвитку китайської музичної культури й безпосередньо хорового диригування теорія Яня Лянкуня та його практичні досягнення мають непересічне історичне значення.

У якості резюме варто підкреслити, що творчий шлях Яня Лянкуня тривав 76 років, протягом цього часу митець провів тисячі концертів і різних заходів. І до кінця життя Янь Лянкунь пам'ятав настанови свого учителя Сяня Сінхая, про те, що диригент повинний мати відмінну професійну підготовку і навички, для чого треба ревно навчатися и старанно практикуватися, і що під час виконання ці навички потрібні диригенту для вираження змісту твору, а не своїх особистих здатностей [158]. Це стало творчим гаслом Яня Лянкуня, який вважав, що те, що хор виконує на сцені, -

⁴⁵ Ці етапи суголосні тим, що відзначені авторкою дисертації в розділі 2.1.

це і є мистецтво музики, а не відображення особистості та фахової вправності диригента.

В грудні 2023 року китайська музична громадськість відзначала 100-річчя від дня народження Янь Лянкуня. В Столичному концертному залі Пекіна відбувся концерт Національного симфонічного оркестру Китаю, присвячений пам'яті митця, в якому виступили диригенти Тан Ліхуа, Лі Сіньцао, Цзин Хуань та Ван Лінлінь – учні та однодумці видатного диригента [166]. Звичайно знаковим твором проведеного заходу стала кантата про річку Хуанхе.

3.3 Легенда Пекінського філармонічного хору Ян Хуннянь

Видатний диригент, музикант-просвітитель, радник Всекитайської хорової асоціації, професор Китайської центральної консерваторії **Ян Хуннянь** (1924-2020) став легендою хорової музичної культури Піднебесної. Звичайно тому сприяли його талант і невтомна праця з розвитку та популяризації китайського хорового мистецтва. Стараннями митця ще 1983 року був заснований дитячий та молодіжний Хор Пекінської філармонії, яким він керував до кінця життя. Впродовж понад тридцяти років його праці в цьому колективі виховувалось не одне покоління дітей, яких він вчив любити музику. Творча діяльність Яна Хунняня була відзначена численними нагородами на престижних конкурсах як в Китаї, так і за його межами. Під орудою Маестро мали щастя виступати хорові колективи багатьох інших країн світу.

Певні відомості про Яна Хунняня - видатного китайського хормейстера і музичного діяча - містять деякі довідники [121] та публікації в інтернет-мережах [169]. Діяльність митця як фундатора традицій дитячого хорового виконавства Китаю розглядається у статтях Тан Фань [125-127] та дисертації Гуй Цзюньцзе [33]. Однак окремого ґрунтовного дослідження, присвяченого

життю і творчості видатного диригента, до сьогодні немає. Отже, вважаємо за необхідне узагальнити відомості щодо життя і творчості видатного китайського хорового диригента Яна Хунняня, надати оцінку його діяльності та внеску у світове хорове мистецтво сучасності.

Щоб усвідомити траєкторію творчого розвитку, необхідно навести хоч короткі відомості про життя і творчість китайського митця. Визначний діяч міжнародного хорового руху Ян Хуннянь (杨鸿年, *Yang Hongnian*, 1934 – 2020) народився в місті Нанкін (провінція Цзянсу), де з 1951 року працював диригентом хору Нанкінської народної радіостанції. З 1953 року Ян Хуннянь - викладач музичного факультету в Пекіні, а з 1973 – Центральної музичної консерваторії (факультет композиції та диригування) [127, с. 257].

В 1983 році адміністрація Пекінського Центру навчання мистецтву «Гуаньюань» запросила митця очолити дитячий хор, висуваючи самі високі вимоги до його рівня. Ян з готовністю погодився, при тому дав обіцянку, що новостворений колектив за один рік має стати кращим в Пекіні, за два роки – кращим в країні, за три роки – увійти в міжнародні кола, а за чотири - вийти дійсно на міжнародний рівень [169]. Дійсно, через чотири роки, в 1987 році Хор Пекінської філармонії (тоді Хор дітей та молодих жінок Китайського національного симфонічного оркестру) виступав на Третньому міжнародному фестивалі дитячих хорів у Вашингтоні (США), де отримав Сертифікат вищого ступеню, підписаний тодішнім президентом Сполучених штатів Рональдом Рейганом [169].

Ще одним доказом надзвичайної виконавської майстерності хору став виступ колективу в 1990 році на новорічному концерті у залі Віденської філармонії (*Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker*), про що звичайно згадується у кожному повідомленні про творчість митця. Цей традиційний захід у австрійській столиці щорічно збирає тисячі шанувальників і любителів музики. До участі в ньому запрошуються найвидатніші колективи і солісти, отже, вразити вибагливих віденців і гостей столиці чимось

незвичайним не просто. А після концерту китайського дитячого хору під орудою Яна Хунняня тодішній президент Австрії Рудольф Кирхшлегер сказав, що такий блискучий концерт мав послухати кожний віденець [169].

Ян Хуннянь об'їздив зі своїм колективом і симфонічним оркестром весь світ, бував у Австрії, Австралії, Гонконзі, Італії, Росії, Сінгапурі, США, Тайвані, Швеції, Японії та ін., де хор дав майже тисячу (!) концертів. Завдяки його зусиллям під час цих гастролей понад п'яти тисяч китайських дітей і молоді мали змогу ознайомитися з культурою і звичаями цих та багатьох інших країн і регіонів світу.

Очолюючи Пекінський філармонічний хор впродовж тридцяти семи років, на міжнародних конкурсах Ян Хуннянь отримав з ним більше нагород, ніж будь-який інший китайський хоровий колектив. Так, у серпні 1996 року сенсаційним став виступ хору на 44-му Міжнародному хоровому конкурсі «*Gueda Lezo*» в Італії, де він виборов одразу чотири головні призи. У 1999 році переможними були виступи колективу в Італії та Москві. В червні 1999 року на Міжнародному хоровому конкурсі «*Seghiz*» в Італії під його орудою першу премію отримав хор Сіньцзянського педагогічного університету [33, с. 57]. У 2006 році Пекінський філармонічний хор здобув дві вищі нагороди на міжнародному хоровому фестивалі у Кореї, у 2010 – на конкурсі імені Бели Бартока в Угорщині [там само].

Найпрестижнішою подією у діяльності колективу і керівника стала участь у відкритті 29-х Олімпійських ігор у Пекіні. Виступ хору розцінювався як культурний внесок Китаю. 8 серпня 2008 року 66 китайських та іноземних дітей на церемонії відкриття виконали а capella Олімпійський гімн ігор [169]. Це стало кульмінаційним моментом концертної діяльності хору. Знаковою подією було й виконання хором у 2017 році «Оди миру» за Полярним колом у селищі Санти-Клауса в Рованіємі (Фінляндія, за запрошенням Асоціації дружби народів Китаю з іншими країнами) [127,

с. 260]. За роки своєї діяльності колектив записав 32 компакт-диски і DVD та сім збірників дитячої хорової музики.

Відзначається, що «Ян Хуннянь за тридцять сім років роботи з хором Пекінської філармонії сформував “еталон” виконавського стилю та напрями творчої діяльності колективу, сприяв удосконаленню його мистецького рівня, розширив жанрово-стильову палітру репертуару хору перлинами китайської та західноєвропейської хорової музики, власними обробками народних пісень і загальноновизнаних музичних шедеврів, репрезентував дитяче хорове мистецтво Китаю в різних країнах (Італія, Угорщина, Корея, Туреччина, Ізраїль, Фінляндія й інші)» [125, с. 118].

Досконало знаючи тонкощі роботи з дитячим хоровим колективом, Ян Хуннянь розумів важливість підбору виконуваного репертуару. Результатом його досвіду хорового диригента та педагога стало укладання нотних збірок «Вибрані китайські та зарубіжні дитячі хори», «Збірник співу молоді та жіночого хору». Презентовані в них твори з репертуару Пекінського філармонічного хору мають різний рівень складності та різноманітні за тематикою. Дослідник творчості диригента Тан Фань зауважує, що «підбираючи матеріал, Ян Хуннянь звертав увагу на те, щоб репертуарний список дитячого хору відповідав виконавським можливостям і творчому потенціалу юних співаків» [125, с. 119].

Аналізуючи творчу діяльність Пекінського філармонічного хору, науковець доходить висновку, що «він наслідує універсальні традиції академічної манери співу та поєднує їх із національними співацькими традиціями, репрезентуючи оригінальні сценічні рішення драматургії виконуваних хорових творів» [125, с. 119]. У своїй статті Тан Фань узагальнює репертуарну спрямованість названого хору, яка «поділяється на шість напрямів: 1) хорові п'єси *a cappella* китайської та європейської музики; 2) обробки народних пісень для хору *a cappella* та із супроводом; 3) концертно-духовні твори із супроводом і *a cappella*; 4) світські хорові твори

із супроводом; 5) аранжування вокальних творів, шкільні пісні; 6) аранжування інструментальних творів» [там само].

Стилістичні спрямування репертуару, що виконується Пекінським філармонічним хором, презентують широкий спектр творів: насамперед обробки народних пісень (як китайських, так і інших народів світу), поряд з цим, західноєвропейська хорова духовна та класична спадщина, включаючи поліфонічні композиції барокової та романтичної доби, хорові опуси ХХ століття, джазова, естрадна та сучасна музика⁴⁶.

Крім роботи з хором Пекінської філармонії, Ян Хуннянь часто очолював керівництво симфонічними та хоровими колективами та концертами камерної музики за кордоном (США, Японія, Сінгапур, Австрія, Австралія, Італія, Швеція, Росія, Тайвань, Гонконг) [33, с. 57]. В 2014 році визнаному диригенту було присвоєно почесне звання заслуженого діяча культури КНР (*Chinese Cultural Person*). Яскравий представник світового хорового руху Ян Хуннянь тричі обирався віце-президентом Міжнародної асоціації дитячого хорового та виконавського мистецтва, брав участь у багатьох акціях Асоціації *INTERCULTUR* тощо.

Як професор консерваторії, Ян Хуннянь сприяв уведенню до навчальних планів нових курсів: оркестрової гри, хорового співу та аналізу партій, загальних курсів для камерних оркестрів та хорів, в також деяких інших факультативних та вибіркових дисциплін [127, с. 257]. Митець виховав цілу плеяду хорових диригентів, які сьогодні продовжують цю справу. У своїх навчально-педагогічних працях («Робота з хором» у 2-х томах [211], «Навчання дитячого хору» [210]) Ян Хуннянь систематизував знання з хорознавства, диригування, вокального мистецтва, що відіграли важливу роль як у розвитку дитячого виконавства, так і хорового мистецтва Китаю в цілому.

⁴⁶ Перелік виконуваних під керівництвом Яна Хунняня творів надано у статті Тан Фань «Репертуар Пекінського філармонічного хору 80-90-х років ХХ століття: жанрова та стильова панорама» [125, с. 119].

Крім методико-теоретичних розробок та нотних видань, важливу практичну значущість для вивчення диригентського досвіду Яна Хунняня мають записи майстер-класів і концертних виступів хору Маестро, які залишились після відходу митця засвіти. Сьогодні вони багато в чому є путівниками для китайських і зарубіжних диригентів у заняттях з хоровими колективами, їх використовують у лекційних курсах та як матеріал для методичних та наукових праць тощо.

На особливу увагу заслуговує ознайомлення з вокально-хоровими вправами, які застосовував Ян Хуннянь у своїй роботі. Поряд з тим, що ці вправи «зіграють» голосовий апарат, вони також сприяють формуванню навичок співацького дихання, звукоутворення і звуковедення, відпрацювання дикції, емоційної виразності та ансамблевої точності.

Особливості виконавської манери Маестро, його досягнення у хоровій справі значно вплинули як на китайських, так і на зарубіжних хорових діячів, які захоплювались його мистецтвом і цінували його як майстра, який дійсно знав усі секрети своєї професії. Ян Хуннянь мав дивовижну здатність заволодіти увагою аудиторії впродовж усього виконання твору. Це визнавали всі, навіть іноземці, які на якомусь трансцендентному рівні сприймали і розуміли все, що хотів передати диригент хору. А досягав він цього лише незначними рухами рук, а іноді просто поглядом. Його праця з хором, теплий та виразний жест у поєднанні з надзвичайною інтерпретацією здобували одностайне схвалення вітчизняних і зарубіжних знавців, критиків і прихильників [127, с. 258].

Ян Хуннянь уславився у всьому світі завдяки своїй надзвичайній професійності, природному артистизму, непорушному авторитету і чудовим людським якостям. Тож абсолютно справедливим є висловлювання, що «служіння хоровому мистецтву було життєвим і творчим кредо Майстра» [127, с. 295]. Зазначимо, що, крім дітей і учнів, до цього служіння була долучена і вся родина Ян Хуннянь, яка разом з митцем багато сил віддавала

Пекінському філармонічному хору. Зокрема нині Хором Пекінської філармонії керує його син, професор Ян Лі (*Yang Li*) [33, с. 56].

3.4 Чжен Сяоін та жінки - хорові диригентки Китаю: до питання фемінізації спеціальності

Одна з найвідоміших у світі диригенток, китайська митциня **Чжен Сяоін** (Zhèng Xiǎoyīng, р. н. 1929)⁴⁷ багато в чому була першою. В Піднебесній вона – перша жінка-диригент та перший китайський диригент, кого запрошували для постановки оперних вистав відомі європейські театри. Чжен Сяоін була засновником та диригентом першого китайського жіночого філармонічного оркестру (1993) і перших на її малій Батьківщині в Сяміні симфонічного оркестру та Центру оперного мистецтва її імені. У 2008 році на відкритті Олімпійських ігор у Китаї Чжен Сяоін була удостоєна честі нести Олімпійський вогонь [182].

Незважаючи на літній вік (95 років) митциня провадить велику громадську роботу, є членом багатьох музикантських товариств. Вище згадувалися державні й світові нагороди, які впродовж життя за видатні досягнення одержала китайська диригентка. В 2011 році Чжен Сяоін призначили довічну платню та премії «Золотий дзвін» (Товариство музикантів Китаю) і «За особливі заслуги» (Перший фестиваль китайської опери). В 2014 році керівництво Китайської національної опери відзначило Чжен Сяоін званням «Кращий диригент Китаю» [там само].

Про диригентку знято документальну стрічку в серії фільмів «Симфонія століття – 15 видатних китайських музикантів та засновників симфонічної музики». Ім'я Чжен Сяоін було включено до переліку видатних діячів китайської культури та мистецтва, а її біографію – до численних

⁴⁷ Короткий огляд творчої діяльності та характеристика диригентського стилю Чжен Сяоін надано у розділі 2.1. цієї дисертації.

довідників, зокрема до видання бібліографічного центру Кембриджу [там само]. Блискуча кар'єра та успішні концертні виступи диригентки стали можливими тільки завдяки її яскравому таланту та багатьом рокам цілеспрямованої упорної праці.

Чжен Сяоін уславилась насамперед як симфонічний та оперний диригент, хоча привело її до цього фаху саме диригування хором. В 1948 році під час роботи у звільненому районі Китаю, куди вона відправилась працювати в період японської окупації в «Лізі мистецтв», Чжен Сяоін за її надзвичайну музикальність і вміння організувати людей обрали диригентом самодіяльного хору. Цей диригентський досвід став вирішальним чинником у виборі Чжен Сяоін подальшого професійного шляху [182].

Прямо пов'язано з хоровим мистецтвом і оперно-симфонічне диригування, якому Чжен Сяоін присвятила своє життя. Звичайно хор присутній у багатьох творах і оперної, і симфонічної музики, є її невід'ємною складовою. Це ставить перед диригентом подвійне завдання: керувати двома колективами – оркестром і хором, що своєю чергою вимагає від керівника неабиякої фізичної витривалості. Яскравим прикладом універсального таланту, диригентської вправності та вміння літньої митціні так само блискуче керувати хором, як і оркестром, стало виконання твору «Відлуння земляних домівок Хакка» («*The Echoes of Hakka Earth Building*»).

Симфонічно-хоровий твір Лю Юаня «Відлуння земляних домівок Хакка» створений на тему народної пісні китайського етносу хакка. В ньому йдеться про життя й боротьбу цього народу, про його єдність і дух першовідкривачів, про любов до своєї землі.

Для Чжен Сяоін твір має глибоке символічне значення, тому що вона своїми коріннями належить до цієї народності. «Відлуння» стало однією з композицій, підготовлених Чжен Сяоін до прем'єрного виконання. Вперше

воно прозвучало на закритті Всесвітньої конференції народності хакка перед кількома тисячами її представників (2000)⁴⁸ [171].

За музичною композицією твір демонструє досягнення Китаю в галузі симфонічної музиці, адже тема народної пісні втілена тут у симфонічній формі. Тобто традиційна китайська музика представлена в традиційних європейських класичних формах, і композитор зробив це дуже виразно, органічно і професійно переконливо.

Для Чжен Сяоін головним було те, що симфонічний твір «*The Echoes of Hakka Earth Building*» отримало відгук як у простих слухачів народу хакка, так і у іноземців, яким ця музика була також близькою і зрозумілою. Це підтверджується тим, що після першого виконання твір звучав близько 80 разів у понад 12 країнах світу. Це вважається рекордом «серед китайських симфонічних постановок великого масштабу» [171].

У контексті даного дослідження актуальним є звернення й до плідної педагогічної праці Чжен Сяоін, її роботи на посадах декана диригентського факультету і професора Центральної консерваторії музики, що вже відзначалось авторкою дисертації. Чжен Сяоін вважається одним із найдосвідченіших професорів диригування в Китаї. В числі її випускників багато лауреатів різних конкурсів та диригентів, які ведуть постійну концертну діяльність як на Батьківщині, так і за її межами. До числа бувших учениць Чжен Сяоін належать У Лінфень та Гао Сон, які зажили світової слави у галузі хорового диригування. Вихід жінок на перші позиції у диригентському мистецтві Китаю породжує певні соціологічні, культурні та музичні питання, які авторка дисертації вважає необхідним висвітлити хоча би дотично.

У другій половині ХХ століття стрімка «фемінізація» спеціальності диригента викликала гострі дискусії та протиріччя в суспільстві й

⁴⁸ В 2000 році дебют симфонії «*The Echoes of Hakka Earth Building*», якою диригувала Чжен Сяоін, відбувся у спортивному центрі в місті Луньянь, яке вважається коліскою культури хакка та батьківщиною тулоу - земляних сільських домівок народу хакка в провінції Фуцзянь.

музикантському середовищі. Загалом у європейському суспільстві проблема участі жінок у «чоловічих» професіях виникла ще у XVI - XVII століттях і пов'язана з гендерними питаннями в соціумі. Сьогодні вона, з одного боку, є вже достатньо дослідженою в психології, соціології, культурології та інших науках, а з іншого – не являється предметом даного дослідження. Однак у контексті цієї роботи потрібно окреслити ці питання у зв'язку з особливостями їх прояву в китайському мистецтві.

Питання гендерної нерівності чоловіків і жінок у творчості не нове і стосується будь-яких галузей мистецтва. Але якщо у образотворчому чи у музичному мистецтві воно постало вже у XVIII – на початку XIX століть, то у відносно «молодому» диригентському фаху актуалізувалось, починаючи з другої половини XX століття. З цього приводу треба зауважити, що долучення до диригування в цей час жінок в Китаї синхронізується зі світовим процесом, тобто підняті питання торкаються водночас не тільки китайських диригенток, а й представниць цієї спеціальності у всьому світі.

Безпосередньо питанням «фемінізації» фаху диригента в Китаї й, пов'язаним з ними гендерним чинникам, присвячена стаття Ген Іно «Творчість китайських жінок-диригентів в контексті світової музичної практики» [25]. Дослідниця здійснила ретельний огляд існуючої літератури з гендерних питань саме у галузі диригентської діяльності. Це надало підстави стверджувати, що «достатньо розробленою виявляється ця тема у західному музикознавстві, в рамках якого часто порушуються проблеми, пов'язані з гендерними питаннями у сфері творчості» [25, с. 224].

Відзначаючи, що «дослідження творчості жінок-диригентів китайського походження в аспекті їхньої інтерпретації творів західних композиторів знаходиться на перехресті низки питань», через об'єктивні історично-соціальні чинники, що обумовлюють гендерну проблему в диригентському мистецтві, Ген Іно виділяє таку, яка, на її думку, сьогодні

стає «каменем спотикання», а саме: «відмінності у способі виконання музики» чоловіками та жінками [25, с. 225].

Головним спірним питанням тут є спроможність жінок займатися діяльністю, де раніше панували самі чоловіки. Адже професія диригента вимагає від особи, яка нею займається, і фізичною витривалості, і великих всеохоплюючих знань, і твердого, навіть жорсткого характеру для управління великим колективом тощо. Здійснивши низку порівнянь репертуару, який виконують жінки-диригентки, а також інтерпретаційний аналіз сучасного твору «Контакти» К. Путца у виконанні під керуванням китайської диригентки Сян Чжан, авторка статті зауважує: «Попри складність та багатошаровість музичної мови твору, упередженість західноцентричних “маскулінних” репрезентацій професії Сян Чжан вдається побудувати цілісну та органічну симфонічну концепцію з відповідними контрастами та енергетикою, що безумовно підкреслює її професійну майстерність і “аполонічний” модус диригентської творчості» [25, с. 227]. Висновком проведених аналітичних викладок є те, що на слух абсолютно не можна відрізнити, хто диригує твором, – жінка-диригентка або чоловік.

Що стосується китайських жінок-диригентів, то питання гендерної нерівності та її наслідків у творчості китаянок не були настільки складними, як на Заході. Можливо це пояснюється тим, що загальні тенденції гендерних питань, які в 1960-70-х роках вирували у світовому мистецтві, ще не проникли до Піднебесної, а з середини 1960-х років у країні загалом настав час «культурної революції» і всі мистецькі процеси були призупинені. Можливо це пояснюється особливостями менталітету та трудових відносин у китайському суспільстві.

У всякому разі на питання: чи є в Китаї дискримінація щодо жінок-диригентів, Чжен Сяоін відповіла, що вона працювала головним диригентом Національної опери Китаю та професором Центральної консерваторії музики і це стало можливим «завдяки керівництву моїх колег і попередників»

чоловіків [171]. Все вищезазначене надало авторці цитованої статті підстави стверджувати: «Дослідження творчості жінок-диригентів китайського походження призводить до висновків про низький рівень гендерної упередженості у ставленні до них в Китаї, особливість їхнього статусу на Заході та міжкультурний характер самої творчості» [25, с. 227].

У цьому зв'язку цікаво надати коротку характеристику творчості китайських жінок-диригенток, які сьогодні презентують національне хорове мистецтво на світовій сцені. Однією з видних представниць сучасного диригентського хорового мистецтва Китаю є *У Лінфень* (*Ву Лінгфен, Wu Lingfen*, р. н. 1945). Учениця та соратниця Чжен Сяоін вона нині є заступником генерального директора Асоціації хору Китаю та професором Китайської консерваторії музики. Вище відзначались її заслуги в організації диригентського факультету в Національній консерваторії музики (2002), що прямо вплинуло на підвищення рівня хорової справи в Китаї у XXI столітті.

Непересічний талант диригентки та педагога надали У Лінфень можливість одразу після закінчення диригентського відділу Центральної музичної консерваторії залишитися працювати в цьому закладі (вела читання партитур та диригування). З 1986 року У Лінфень продовжила навчання в колишньому Радянському Союзі. Незважаючи на те, що вона навчалась за спеціальністю оперно-симфонічного диригування, її захопило диригентсько-хорове мистецтво. Його викладанню митциня присвятила себе після повернення до Китаю.

З 1994 року У Лінфень була запрошена у якості диригенту хору Центрального симфонічного оркестру. Під її орудою колектив успішно виконував хорові твори зарубіжних і китайських композиторів. У проведених понад ста концертів звучали такі полотна, як «Месія» Г. Генделя, «Ода до радості» з Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена, кантата «Олександр Невський» С. Прокоф'єва, «*Carmina Burana*» К. Орфа тощо [33, с. 59].

Активну участь У Лінфень приймає у міжнародних семінарах, присвячених китайській музиці, що проходили у США, Великобританії, Німеччині та ін., пропагуючи сучасне диригентсько-хорове мистецтво та освіту в Піднебесній. Керування молодіжним хором Центральної консерваторії надало їй можливість побувати з цим колективом у Франції та Австрії. Виступи хорових колективів під її керівництвом отримали схвальні відгуки міжнародної спільноти. Завдяки цьому У Лінфень стала одним з найпопулярніших китайських хорових диригентів у світі.

У 2003 році У Лінфень очолила диригентське відділення, створене в музичному коледжі Китаю. Як перший керівник відділу, вона здійснювала розбудову національної програми підготовки хорових диригентів. У Лінфень керувала навчанням хоровому співу студентів не лише у столиці, а й у різних провінціях та містах, що вивело її педагогічну діяльність на загальнонаціональний рівень.

Як член експертної групи комітету художньої освіти при Міністерстві освіти, вона організувала курси підготовки хорових диригентів у багатьох провінціях та містах Китаю. На цих курсах отримали підготовку ціла низка професійних та аматорських хорових диригентів [там само]. Нині талановиті випускники У Лінфень успішно впроваджують творчі й педагогічні надбання своєї наставниці у всій країні та за рубіжем.

Особливо активно стали виявляти себе жінки у диригентсько-хоровому мистецтві з кінця 1990-х років. У цей час продовжувачем ідей і традицій хорового виконавства, закладених Ма Гешуном, стала **Ялун Герайлі** (*Я Лун Ге Рай Лі, Ya Lun Ge Ri Le*) – доцент, членкиня Китайської музичної асоціації та Китайської хорової асоціації, віце-голова Хорового товариства Внутрішньої Монголії. Ялун закінчила Шанхайську консерваторію музики, де її наставниками були Ма Гешун, а також професора Ян Лянкунь та У Лінфень. У 1998 році вона співпрацювала з хором Симфонічного оркестру Китаю та Молодіжним симфонічним оркестром Китаю. З цими колективами

була підготовлена до виконання «*Carmina Burana*» К. Орфа. Ялун також захистила дипломну роботу «Про монгольське хорове мистецтво», ставши першим магістром на кафедрі хорового диригування в Китаї.

Ялун Герайлі часто виступає на китайських та зарубіжних сценах. Талановиту диригентку часто запрошують для участі у різних концертних та фестивальных заходах, таких як «Музичний фестиваль Баха», «Майстер-клас Гермута Руйліна», США, 1998; «Європейський фестиваль зимової музики», Швеція, 1998; П'ятий міжнародний хоровий симпозиум, Нідерланди, 1999 та ін. Емоційність та надзвичайна музикальність диригентки надали підстави Роджеру Сальсману – президенту Всесвітнього хорового альянсу – назвати її «виразним диригентом» [33, с. 55].

Ще однією яскравою вихованкою патріарха китайського хорового мистецтва Ма Гешуна є **Сюй Руйці** (*Xu Ruiqi*) – членкиня Китайської асоціації музикантів. Вона навчалась на кафедрі хорового диригування Шанхайської консерваторії під керівництвом знаного професора. Сюй Руйці – художній керівник оркестру та незмінний диригент хору Гуанчжоу. Особливо значущими є досягнення Сюй Руйці у роботі з дитячими хорами. Наприклад, хор Гуанчжоу «Дуншань Сяо Юньке» (*Guangzhou Dongshan Xiao Yunque Choir*) у дитячій категорії став лауреатом першої премії на Третьому Пекінському хоровому фестивалі [33, с. 58].

Видною постаттю у китайському хоровому мистецтві є **Ван Ян** (*Wang Yan*) – професорка, заступник директора Департаменту хорового диригування Шанхайської консерваторії музики, віце-голова Китайської хорової асоціації, директорка професійного комітету хору Шанхайської асоціації музикантів. Митця є також продовжувачкою хорових традицій Ма Гешуна.

У 2002–2009 роках Ван Ян являлась диригентом Центрального оперного театру, викладала у Китайській консерваторії музики. Як член журі, вона брала участь у Четвертому, П'ятому та Шостому Всесвітніх хорових конкурсах, була художнім директором Сінгапурського міжнародного

фестивалю китайських хорів (2012) та музичним керівником Шанхайського весняного міжнародного фестивалю хорового мистецтва [33, с. 56].

Таким чином, приклади успішної діяльності жінок-диригенток, наведені в цьому розділі дисертації, свідчать про те, що їх постаті в цей галузі виконавства є вже доволі звичним явищем у китайському хоровому мистецтві (хоча відсоток жінок, які отримують світове визнання в цій професії, порівняно з чоловіками, залишається значно меншим).

Саме в диригентсько-хоровій практиці Китаю з'являються жіночі імена, володарки яких досягли значних висот у своєму мистецтві. Китайські митціні – Чжен Сяоін, У Лінфень, Ялун Герайлі, Ван Ян, Сюй Руйці та ін. «своїми досягненнями довели власну конкурентоспроможність у світі “чоловічих” професій та впевнено і якісно представляють свою країну на світовій симфонічній сцені» [25, с. 224].

3.5 Комуникативна система «учитель – учень» у контексті спадкоємності традицій у диригентсько-хоровому мистецтві Китаю

Стрімкий та неупинний розвиток хорової культури Китаю в другій половині XX – на початку XXI століття, значна плеяда видних китайських диригентів хору, що з'явилася в цей період, потужні досягнення хорових колективів на світових музичних теренах обумовлюють необхідність вирішення питань щодо функціонування в диригентсько-хоровому мистецтві країни комуникативної системи «вчитель – учень». Кожний із зазначених вище видатних хорових диригентів залишив після себе низку знаних учнів, діяльність яких сьогодні утворює феномен китайської диригентсько-хорової школи. Звичайно така спадкоємність потребує розкриття концептів «наставництво», «спадкоємність», «школа», з'ясування змісту традицій та інновацій у педагогічній та виконавській хоровій діяльності. Однак метою даного розділу є познайомити з результатами цих концептів у діяльності

другого й третього поколінь китайських хорових диригентів, які гідно продовжили справу своїх наставників.

Так, поряд з творчою та науково-методичною діяльністю, Ма Гешун успішно здійснював підготовку багатьох талановитих учнів. Згодом вони стали провідниками його ідей, продовжувачами традицій хорового виконавства, закладених вчителем. Серед найвидатніших його послідовників імена Яна Хунняна, жінок-диригенток Ван Ян, Сюй Руйці, Ялун Герайлі, діяльність яких висвітлювалась у попередніх розділах дисертації. Не менш відомим учнем Ма Гешуна є **Ван Цзюнь** (*Wang Jun*).

У 1981–1986 роках за спеціальністю хоровий диригент Ван Цзюнь навчався у Шанхайській музичній консерваторії в класі професора Ма Гешуна, де отримав ступінь бакалавра (1986). Під керівництвом видатного майстра він став одним з найбільш перспективних молодих диригентів Китаю, і був прийнятий на посаду керівника хору Центрального оркестру Китаю. Завершував свою освіту митець у США: в університеті Західного Мічигану Ван Цзюнь здобув ступінь магістра, а в університеті Гопкінса в Пібоді – ступінь доктора філософії.

Після завершення навчання Ван Цзюнь працював диригентом хору в престижних музичних школах Китаю та за кордоном. Повернувшись у Китай (2002), він керував багатьма професійними (хор Чжуншань, хор Шунде, хор Нанхай, хор Шеньчжень Цючжіу, хор вчителів Шеньчжень Лоху, чоловічий хор вчителів Шеньчжень Лонган, хор вчителів Чжухая Сянчжоу, хор Університету Харбіна, хор філармонії Хайнань), а також непрофесійними хоровими колективами.

Ван Цзюнь певний час займав посаду диригенту хору Китайського національного симфонічного оркестру, а згодом – керівника американського симфонічного оркестру «Ошкас». Як заступник директора Командного комітету Китайської хорової асоціації, виконавчий директор Китайської хорової федерації, віце-президент Хорової асоціації Гуандун та віце-голова

Хорового альянсу провінції Гуандун, а також запрошений професор Музичної консерваторії Тяньцзіня та Музичної консерваторії Сінхай, запрошений диригент хору Національного симфонічного оркестру Китаю, чоловічого хору Китайської філармонії та хору театру опери і танцю Китаю; художній керівник хору Гуанчжоу, головний диригент, художній керівник хору симфонічного оркестру Шеньчжень, Ван Цзюнь провадить активну творчу та громадську діяльність національного масштабу.

Крім хорових колективів, здійснював керівництво Китайським національним симфонічним оркестром, симфонічним оркестром Хубей, симфонічним оркестром Шеньчжень, хором симфонічного оркестру Шеньчжень, хором китайського театру опери та танцю, хором Національної симфонічної оркестру Китаю, хором хлопчиків пекінської філармонії та іншими професійними колективами [33, с. 53-55]. Завдяки таланту і невтомній праці Вана Цзюня хори під його керівництвом завойовували золоті медалі та призові місця на вітчизняних та міжнародних хорових конкурсах.

Найяскравішими виконавськими інтерпретаціями світової класики та китайської хорової музики Ван Цзюня є «Жовта ріка», «*Blan's Song*», ораторія «Цзян Цзе» та ін. Музикантський авторитет митця підтверджується тим, що він був спеціально запрошений членом журі Третього та Восьмого Всесвітніх хорових конкурсів (Пекін), а також Третього Конкурсу диригентів Китаю та Четвертого Китайського фестивалю хорів вчителів [33, с. 55].

«Зірковим» сином «зіркового» батька, знаменитого керівника пекінського філармонічного хору Яна Хунняня є китайський хоровий диригент **Ян Лі** (*Yang Li*). Сьогодні молодший Ян – професор диригування в Центральній музичній консерваторії, головний диригент симфонічного оркестру Тяньцзіня, постійний диригент (після батька) хору дитячого та молодіжного жіночого колективу Національного симфонічного оркестру, директор і диригент хору Пекінської філармонії.

Ян Лі навчався на диригентському факультеті Центральної музичної консерваторії (ступінь бакалавра) у професора Сюй Сіня. В 1997 році Ян Лі отримав «Диплом артиста» в Штутгартській музичній консерваторії в Німеччині, де його викладачем був відомий німецький диригент Томас Унгар. Після закінчення консерваторії в Штутгарті Ян Лі повернувся до Китаю, де став працювати викладачем диригентського факультету Центральної музичної консерваторії в Пекіні [33, с. 57].

Співпраця Яна Лі з оркестрами, хорами, китайськими та закордонними музикантами надала йому можливість виконати багато хорових програм як у Китаї, так і за його межами. Будучи активним учасником Музичного фестивалю Баха в Штутгарті, Міжнародного музичного фестивалю в Макао та багатьох інших музичних проєктів, Ян Лі з ентузіазмом пропагує в них китайську сучасну музику.

Знаменитий хор дітей та молодих жінок Національного симфонічного оркестру Китаю, створений батьком диригента, під керівництвом Яна Лі вже отримав численні винагороди у міжнародних хорових конкурсах. Однією з них є лауреатство в номінації найкращого диригента на фестивалі хорового мистецтва в Пусані (2006), на конкурсі «Співочий світ» (2011) та на 54-му конкурсі хорових колективів імені С. Сегіцці (Італія, 2015). Ян Лі є постійним членом журі багатьох міжнародних хорових конкурсів, у тому числі Міжнародного хорового конкурсу в Пусані, Японському хоровому конкурсі, Світових хорових іграх, Конкурсі хорових співаків імені С. Сегіцці тощо.

Поряд з цим, Ян Лі зарекомендував себе як авторитетний науковець. Його дослідницька діяльність посідає важливе місце у китайській музичній науці та педагогіці. Статті Ян Лі, в яких висвітлюються різноманітні аспекти хорового мистецтва, публікуються у фахових журналах, зокрема у Журналі Центральної музичної консерваторії та Журналі музичної консерваторії

Тяньцзіня. Він є автором підручника «Сучасні диригентські прийоми», виданим Центральною музичною консерваторією в Пекіні [33, с. 58].

Одним із провідних диригентів хору Великого театру в Китаї сьогодні є маестро *Мен Хуан*. Він закінчив диригентський факультет Пекінської консерваторії по класу професора У Лінфень та доцента Ван Ян, стажувався у відомих професорів Яна Лянкуня, Віджея Упадхайї (на факультеті мистецтв Віденського університету), Бориса Тевліна, Матса Нільсона (Віденська королівська консерваторія).

Під час навчання у Відні виступав з німецьким хором «*Carl Orff*», хором «*Really Big Chorus*» (Англія), хором Оксфордського університету, Тайбейським філармонічним камерним хором, Південнокорейським державним хором, Французьким державним молодіжним хором. Пізніше диригував у Китаї постановками опер «Красуня Сі Ши», «Сирота Чжао», «Пісня про Великий канал», після чого був призначений диригентом-помічником генерального директора Великого театру та виконував функції асистента диригента.

Наприкінці 2000-х років Мен Хуан провів у Пекіні прем'єри камерної опери «Прощай, Кембридж» (2009), а в 2010-му році диригував оперою «Пісня про молодість» у виконанні об'єднаного колективу Китайського театру опери та балету і Пекінського університету (на показових виступах кращих установ Міністерства культури). У тому ж році митець диригував на концерті Тяньцзинського оперного театру, а в 2012 році гастролював у провінціях Фуцзянь та Ханчжоу. В 2014 році під його орудою відбулась прем'єра опери «Дяо Чань» в Ганьсуйському оперному театрі.

Мен Хуан має яскраву творчу індивідуальність і чудовий технічний вишкіл. Він дуже акуратний і прискіпливий у роботі, вміє досягати необхідних результатів у спілкуванні з хором. Високочасна мануальна техніка дозволяє диригенту виконувати твори різних стилів і складності.

Вважається, що у середньому поколінні китайських диригентів Мен Хуан - це одна з найпомітніших та авторитетних постатей.

Висновки до розділу 3.

1. Ма Гешун (1914-2015) – один з найвидатніших майстрів, патріарх китайського хорового мистецтва. У свій час він був одним з небагатьох, хто отримав професійну диригентську освіту за кордоном та намагався пристосувати набуті знання до національної специфіки китайської хорової музики. Відзначено, що будучи професором Шанхайської музичної консерваторії, керівником студентського хору цього закладу, він узагальнив свій досвід у науково-методичній праці, яка стала в Китаї першим посібником з хорознавства. Його досягнення і цей галузі спирались на національні особливості музичної мови китайського етносу хань, до якого належав Ма Гешун, її ладу, специфіки інтонацій та передачі емоцій.

З цих позицій митець підходив й до вивчення світового академічного хорового мистецтва. Зазначено, що в роботі з хоровими колективами Ма Гешун спирався саме на унікальне відчуття артикуляції, використання ладу та інтонацій пісень його народу. Теоретичні викладки видатного диригента були спрямовані на відтворення у хоровому виконанні особливостей китайської вокальної вимови, зважаючи на відмінності у постановці голосу в іноземних та китайській мовах. Певною мірою це відобразилось на особливостях індивідуальної диригентської манери Ма Гешуна, яка відрізнялась вагомністю музичного трактування, сильними емоціями, глибиною осягнення змісту та передачі музичних образів.

Констатовано, що педагогічна та виконавська діяльність Ма Гешуна отримала високу оцінку у всьому світі: він був володарем спеціальних призів, почесним членом Вестмінстерського хорового коледжу в США, Американської академії музичних мистецтв Wartburg та ін. Учнями маестро були всесвітньо відомі хорові диригенти Ян Хуннянь, Ван Цзюнь, а також жінки-диригентки Ван Ян, Сюй Руці, Ялун Герайлі.

Але в цілому Ма Гешун розділив долю багатьох китайських людей свого часу. Незважаючи на видатні таланти та освіту, близько сорока років він потерпав від утисків та поневірянь. У 1950-ті роки це було пов'язано з ярликом «агенту американського імперіалізму», через перебування митця у воєнні роки у США. Далі його затаврували як контрреволюціонера, через що він кілька місяців знаходився під слідством. Потім за виступ з критикою Ма Гешуна осудили як «правого екстреміста». А під час «культурної» революції митець був відсторонений від роботи за доносом студентів.

Всі ці роки Ма Гешун працював або не на повну ставку, або не працював загалом. Тільки після 1976 року видатний хоровий диригент і педагог зміг реалізувати свій творчий потенціал. Його невпинна праця в цей період сприяла не тільки розвою національної диригентсько-хорової культури Китаю та її поширенню у світі, а й загальному культурному розвитку китайського народу.

2. Видатний китайський диригент другої половини ХХ – початку ХХІ століття, фундатор хорової культури в Китаї Янь Лянкунь (1923-2017) мав великий хист і глибокі знання в музиці та визначний диригентський талант. Становлення Яня Лянкуня як диригента та педагога і вся доля митця були пов'язані з Китаєм, де він здобув початкову музичну освіту та закінчив консерваторію. Уже тоді проявились його головні диригентські чесноти: суворий і справедливий, талановитий, творчий і гранично дисциплінований. Як різнобічна особистість, Янь Лянкунь надзвичайно яскраво проявив себе і як диригент, і як педагог, і як громадський діяч.

У своїх учнів Янь Лянкунь виховував живий інтерес до мистецтва, захопленість навчанням, чудово пояснював непрості теоретичні основи і правила. Він добре знав і розумів як треба виховувати і можна покращати «хорове мислення», що, за його думкою, уможливорює вираження краси голосу. Немаловажна роль в цьому приділялась врахуванню філософських засад творчості.

Для Яня Лянкуня основна праця диригента полягала у двох аспектах: ретельному відпрацюванню навичок диригування та ґрунтовній та результативній репетиції. Митець вважав, що під час роботи над твором насамперед треба втілити музичний образ, а далі шукати відповідні виразні засоби для його відтворення. Для розучування твору пропонувалось три методи: надшвидкий, помірний та повільний. Їх вибір залежав від мети і завдань, які ставив диригент на певному етапі роботи.

Як диригент Янь Лянкунь належить до тих універсальних митців, які однаково успішно виконують і західну, і східну музику, твори барокової доби і сучасності. Це обумовлювалось його здатністю сприймати музику такою, як її створив композитор. Своєю творчістю він заклав основи і для розвитку китайської хорової творчості (кантата «Жовта ріка» Сянь Сінхая), і для розуміння китайською публікою західної академічної музики (Дев'ята симфонія Л. ван Бетховена).

3. Видатний китайський диригент Ян Хуннянь (1924-2020) знаний нині як музикант-просвітитель, радник Всекитайської хорової асоціації, професор Китайської Центральної консерваторії. Значною віхою у його діяльності було заснування Хору Пекинської філармонії (1983). Протягом тридцяти семи років всю свою енергію митець віддавав хоровому вихованню кількох поколінь китайських дітей. Поряд з тим, Ян Хуннянь також керував колективами по всьому світу та отримав багато нагород на крупних національних та міжнародних конкурсах.

Важливою галуззю діяльності Яна Хунняня була педагогіка. Серед його заслуг систематизація знань з хорознавства, диригування, композиції та фортепіанного мистецтва, що має важливе значення для розвитку як дитячого виконавства, так і всього хорового мистецтва Китаю. Ян Хуннянь теоретично узагальнив і систематизував свій педагогічний досвід роботи з Пекінським філармонічним хором у ґрунтовних розробках «Наука навчання дитячого хору» та «Робота з хором». Компетентність митця у виборі

репертуару для дитячого хору реалізована в укладанні двох нотних збірок «Вибрані китайські та зарубіжні дитячі хори», «Збірник співу молоді та жіночого хору». Вказані методичні та нотні видання Яна Хунняня стали важливим підсумком його плідної успішної творчої та педагогічної діяльності в галузі розбудови хорової культури КНР.

Виконавською діяльністю митця захоплювались, його цінували як майстра, який володів таїнами хорової творчості. Особливості індивідуальної манери та особисті досягнення Яна Хунняня у диригентсько-хоровому мистецтві мали глибокий вплив на розвиток національної та зарубіжної хорової культури. Осягнувши кращі досягнення китайської та західної хорових культур, неперевершений майстер хорової справи Ян Хуннянь примножив ці знання й синтезував їх із власними надбаннями, зберігаючи національний дух і специфіку хорової творчості Китаю.

4. Встановлено, що Чжен Сяоін (1929 р. н.) – одна з найвідоміших у Китаї хорових діячів, стала в Піднебесній першою жінкою-диригенткою та першим китайським диригентом, кого запрошували для постановки оперних вистав у європейські театри. Впродовж життя вона займала посади головного диригента оркестру Центрального оперного театру в Пекіні та декана диригентського факультету Центральної консерваторії музики. Чжен Сяоін була засновником та диригентом першого китайського жіночого філармонічного оркестру (1993) і першого симфонічного оркестру та Центру оперного мистецтва її імені у Сяміні.

Виконавський стиль Чжен Сяоін вирізняється водночас пристрасною й вишуканістю, масштабністю й виразністю та натхненним піднесенням, що поставило її в ряд із кращими диригентами Китаю та світу. Унікальним є досвід її музичного просвітництва широкої публіки та молоді Китаю у формі лекцій перед виконанням творів («модель Чжен Сяоін»). Унікальним є те, що в свої 95 років вона не полишила спеціальності і вважається найдосвідченішим професором диригування в Китаї.

В числі випускників Чжен Сяоін багато лауреатів різних конкурсів, оперних, симфонічних і хорових диригентів. Зокрема як хорові диригентки світової слави зажили її бувші учениці У Лінфень та Гао Сон. До цієї ж когорти треба віднести жінок-диригенток вихованок Ма Гешуна, педагогічна та виконавська діяльність якого отримала високу оцінку у всьому світі. Серед «зіркових» учениць маестро імена всесвітньо відомих хорових диригенток Ван Ян, Сюй Руйці, Ялун Герайлі та ін.

Відзначено, що вихід жінок на перші позиції у диригентському мистецтві Китаю породжує певні соціологічні, культурні та музикознавчі питання. В першу чергу це стосується гендерної нерівності та її наслідків. Виявлено, що у китаянок ці питання не були настільки гострими та складними, як на Заході. Це пояснюється певними особливостями менталітету та трудових відносин у китайському суспільстві, а також тим, що загальні тенденції гендерних питань у 1960-70-х роках ще не проникли до Піднебесної й не мали тієї гостроти як у Європі.

Отже, саме в диригентсько-хоровій практиці Китаю з'являються жінки, які досягли значних висот у цьому мистецтві. Приклади успішної діяльності китайських жінок-диригенток в цей галузі є вже доволі звичним явищем у китайському хоровому мистецтві. Китайські диригентки – Чжен Сяоін, У Лінфень, Ялун Герайлі, Ван Ян, Сюй Руйці та ін. довели власну гідність і конкурентоспроможність жінок у “чоловічій” професії, переконливо презентуючи китайське диригентське мистецтво на світових сценах.

5. Зважаючи на стрімкий розвиток хорового мистецтва та диригування в Китаї у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття, значну плеяда видатних китайських диригентів хору, досягнення хорових колективів постають питання щодо спадкоємності традицій в диригентсько-хоровому мистецтві країни та функціонування комунікативної системи «вчитель – учень». Адже кожний із історично значущих китайських диригентів хору

залишив після себе низку видатних учнів, діяльність яких сьогодні утворює феномен китайської диригентсько-хорової школи.

Так, Ма Гешун, поряд з творчою та науково-методичною діяльністю, успішно здійснював підготовку талановитих учнів, які згодом стали продовжувачами його ідей і виконавських традицій. Найвидатнішими послідовниками маестро були Ян Хуннянь, Ван Цзюнь, жінки-диригентки Ван Ян, Сюй Руйці, Ялун Герайлі та ін.

Китайський хоровий диригент Ян Лі – це «зірковий» син «зіркового» батька Яна Хунняня. Нині молодший Ян – професор диригування в Центральній музичній консерваторії, головний диригент симфонічного оркестру Тяньцзіня, постійний диригент (після батька) хору дитячого та молодіжного жіночого колективу Національного симфонічного оркестру, директор і диригент хору Пекінської філармонії. Хоча він навчався у Центральної музичної консерваторії у професора Сюй Сіня, а завершував навчання в Штутгартській музичній консерваторії в Німеччині, безсумнівно, він користувався виконавським досвідом батька, який своєю чергою був учнем Ма Гешуна та продовжувачем його традицій.

Одним з найяскравіших представників середнього покоління китайських хорових диригентів є Мен Хуан. Він закінчив диригентський факультет Пекінської консерваторії по класу професора У Лінфень та доцента Ван Ян, стажувався у відомих професорів Яна Лянкуня, Віджея Упадхайї та ін. Митець є провідним диригентом хору Великого театру в Китаї, часто диригує й іншими хоровими колективами країни.

Основні положення розділу викладені в публікаціях авторки дисертації [79; 82; 83].

ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено комплексне дослідження хорового диригування в Китаї другої половини ХХ –початку ХХІ століття . Отже, вперше в українському мистецтвознавстві:

1. Розглянуто специфіку хорового мистецтва та диригування в Китаї в контексті історичного розвитку з позицій триєдності композиторської творчості, виконавства та освіти. Хорове мистецтво Китаю здобуло стрімкого розвою з початку ХХ століття. Перша половина століття була особливим періодом, який характеризувався взаємопроникненням і синтезом національно-культурних основ із класичними європейськими засадами у розвитку всіх видів музичного мистецтва. Результати цієї взаємодії яскраво позначились і на розвитку хорової освіти та виконавства в Китаї.

Звичайно хорова освіта та виконавство розглядаються дослідниками як самодостатні феномени. Поряд з тим, невід’ємною та визначальною складовою хорового мистецтва є композиторська творчість. Тож історично китайська хорова культура постає як нероздільна єдність трьох складових – композиторської творчості, виконавства та освіти. Кожна з цих ланок має свої характерні особливості, свій шлях розвитку, що зумовлено певними історичними та соціокультурними чинниками. Але загалом окремі складові – композиторська творчість, виконавство та освітня діяльність – в китайському хоровому мистецтві є нероздільним цілим, органічно сплавленим від початку розвитку. Ця детермінованість хорової культури Китаю забезпечила її успішний розвиток у ХХ – на початку ХХІ століття. Тому вивчення окремих аспектів і складових кожної з цих галузей можливо тільки у їх взаємозв’язку і взаємовпливах.

2. Теоретично обґрунтовано та скориговано періодизацію розвитку хорового мистецтва в Китаї, зокрема у зв’язку з новітніми концепціями щодо періоду «культурної еволюції», який для хорового мистецтва мав і позитивні наслідки. Вивчення розвитку хорового мистецтва та диригування в Китаї

неможливо без урахування соціально-політичних та національно-культурних умов розвитку культури країни в цілому, особливо в другій половині ХХ століття.

За ці півстоліття китайській народ, його мистецтво і культура пройшли ряд кардинально відмінних етапів розвитку, починаючи із заснування Нового Китаю і першого сімнадцятиріччя (1949 – 1966), кризь трагічне десятиліття Культурної революції (1966 – 1976) та встановлення політики «відкритості» двох останніх десятиліть (1980 – 1990-ті роки). Стильові особливості хорових творів у кожний з цих періодів мали значні відмінності, що обумовлювались соціально-політичними трансформаціями історичного розвитку.

Так, в основі тематики хорів «першого сімнадцятиріччя» були хвала і процвітання Батьківщини та оспівування радісного життя в соціалістичній країні, що якнайкраще виражалось у жанрах дитячої, народної, масової та деякою мірою художньої пісні. В добу «культурної революції» хорова творчість потерпала певну кризу. У цей час в пріоритеті були так звані «похвали богам», уславлення культу Мао, чому якнайкраще відповідав жанр масової політичної пісні, зокрема твори, написані на цитати з промов і праць Мао Цзедуна. Попри все, період «культурної революції» став часом певних новацій у китайському хоровому мистецтві. На новому рівні відбувалось засвоєння європейського музичного досвіду і композиторських технік, життєдайним джерелом виявились і давні народні мелодії різних провінцій та етносів Китаю, які дотепер не залучались у професійну творчість.

В останні десятиліття ХХ століття національне хорове мистецтво Китаю, з одного боку, активно розвивалось у сфері масової хорової пісні, а з іншого боку, - викликало створення хорів малих і середніх форм на новому витку розвитку, який характеризується докорінними змінами у музичній мові, стилістиці, тематиці.

3. Розкрито жанрову специфікацію хорового мистецтва Китаю шляхом виявлення національних особливостей використання музичної мови,

ритміки, ладово-гармонічної основи, образних і драматургічних рішень й трактування форми. Протягом ХХ століття, починаючи зі шкільної пісні, жанрова палітра китайської хорової музики збагатилась новими жанрами – це багатоголосні пісні, ораторії, кантати, сюїти. В Китаї їх впровадження характеризується збереженням та перетворенням національних традицій у музично-інтонаційному, тематичному, формотворчому плані за застосування європейських композиційних форм і технік. Ця практика була пов'язана з навчанням за кордоном китайських композиторів, у їх числі: Хуан Є, Хуан Цзи, Лю Цзи, Лі Шутун, Чжао Юаньжень, Сяо Юмей, Хуан Цзивей та ін.

У 1980-ті роки настає новий етап розвитку та переосмислення жанрової системи китайської хорової музики. Створені в цей час кантати і ораторії значно збагатили концертний репертуар китайських хорових колективів, але у 1990-х поступилися місцем жанру сюїти. Зміни в суспільно-культурному та економічно-політичному житті Китаю відбилися у зверненні у хорових творах до образів рідної природи, національної культури, народних звичаїв тощо.

З початку ХХІ століття тенденції комерціалізації та розважальності мистецтва виводять на перший план у хоровій музиці в Китаї, поряд з обробками народних пісень масовими та дитячими хорами, «художній» хор та популярні жанри естрадної музики. На сучасному етапі матеріалом для хорових обробок є не тільки народні мелодії Китаю, а й сусідніх країн Південно-Східної Азії, іноді Європи чи Америки. Хоровій творчості, як і іншим жанрам музичного мистецтва Китаю, притаманно збереження національного колориту, в основі якого традиційна народна пісня у поєднанні із західними композиційними техніками.

4. Висвітлено чинники й встановлено критерії освітньої складової хорового диригування в Китаї. У вирішенні нагальних завдань сучасного диригентсько-хорового виконавства та освіти в Китаї актуалізується пошук власної стратегічної парадигми, заснований на національних традиціях, що

пов'язано з об'єктивними світовими інтегративними процесами. При тому потреба у модернізації та інтеграції сучасних хорової освіти і виконавства не завжди є відповідною практичній реалізації хорової справи в країні.

Китайська хорова культура не існує й не уявляється без початкового ступеня – дитячого хорового виховання. Хоровий спів є основним компонентом уроків музики в загальній школі, а також позакласної роботи. Особливостями шкільної музичної освіти в Китаї є, з одного боку, значна регіональна неоднорідність, а з іншого, - унікальне мультикультурне злиття художніх, дидактичних та організаційних компонентів навчання. На цих засадах вимоги щодо диригентсько-хорової підготовки вчителів музики у загальних школах і до відпрацювання навичок хорових диригентів засновуються на одних і тих самих принципах.

Підвищення ефективності і якості підготовки шкільних вчителів музики та хоровиків-диригентів не можна вирішити без аналізу хорових методик та відповідного концертно-педагогічного репертуару. Позитивний результат досягається завдяки використанню сучасних освітніх технологій та оволодінню певними фаховими диригентськими та співацькими навичками.

5. Узагальнено досягнення китайського хорового диригентського мистецтва у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть у національному та світовому вимірах. У ХХ столітті китайська хорова музика пройшла значний шлях розвитку, який відзначається потужними досягненнями у багатьох напрямках. Перш за все, було закладено основи аматорського та професійного хорового виконавства, що виявилось у створенні величезної кількості різного роду хорових колективів. Поряд з цим, було сформовано жанрову систему китайської хорової музики, що, спираючись на досвід західних композиторських технік і форм, засновується на національних традиціях.

На цій основі в Китаї було створено численні хорові товариства та концертні організації, а також закладено підґрунтя диригентсько-хорової підготовки у закладах середнього та вищого рівня освіти. До кінця ХХ

століття система освіти хорових диригентів набула сталих форм. З початку ХХІ століття в мистецьких закладах вищої освіти Китаю було відкрито факультети і кафедри хорового диригування, які випускають кадри для роботи у професійних колективах. Процес оволодіння диригентською майстерністю в хоровому мистецтві Китаю характеризується спадкоємністю освітніх та виконавських традицій.

Аналіз діяльності та характеристика індивідуальної виконавської манери, мануальної техніки, художніх інтерпретацій видатних китайських хорових диригентів Ма Гешуна, Яна Хунняня, Яня Лянкуня, Яна Лі, Вана Цзюня, Мена Хуана та жінок-диригенток Чжен Сяоін, У Лінфень, Ван Ян, Сюй Руйці та ін. засвідчує безпрецедентний рівень їх професійної майстерності. Завдяки цим добуткам з початку ХХІ століття хорове мистецтво Китаю досягло небувалого рівня і займає сьогодні одне з провідних місць у світовому музичному просторі.

Проведене дослідження не є вичерпним з точки зору вивчення освітніх та виконавських аспектів розвитку хорового мистецтва й диригування в Китаї. Подальшого розвитку та уточнення потребує вивчення особливостей історичного контексту, композиторської творчості, жанрово-стильової специфіки китайського диригентсько-хорового мистецтва та освіти, а також питань, пов'язаних безпосередньо з концертною діяльністю хорових колективів та їх керівників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авдієвський А. У руслі національно-культурних традицій. *Мистецтво і освіта*. 2001. № 2. С. 24–25.
2. Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : Зб. наук. пр. / Ред.-упоряд. Б. С. Луканюк. Київ, 1989. 100 с.
3. Антіпіна І. Хор як складник бренду музичного мистецтва України: соціокультурний вимір. *Часопис Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. Київ, 2022. № 2 (55). С. 21–35. Режим доступу : <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/266545/263352>.
4. Афоніна О. Коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 312 с.
5. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а *carrella* як системний музично-виконавський феномен : дис. ... д-ра мистецтвознавства 17.00.03. Одеська нац. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 519 с.
6. Батовська О., Шаповалова Т. Вокальний цикл «3 пісень Хіросіми» І. Карабиця: діалог культур Сходу і Заходу. *Українське музикознавство* : наук.- метод. зб. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2021. Т. 47. С. 101-111.
7. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. *Український світ*. Київ, 2002. 440 с.
8. Берегова О. Академічне мистецтво в системі сучасної музичної комунікації. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ - Івано-Франківськ: Видавець Третяк І. Я., 2008. Вип. 2. С. 77-83.
9. Бермес І. Л. До питання про теоретичне осмислення проблем хорознавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2023. Вип. 60. Т. 1 С. 41–46.
http://www.apfn-journal.in.ua/archive/60_2023/part_1/6.pdf
10. Бермес І. Л. Культуротворчі виміри хорового виконавства на Заході та Сході України (перша половина ХХ століття). *Питання*

культурології : зб. наук. праць Київ. нац. ун-т культури і мистецтв ; гол. ред. М. Поплавський. Київ : КНУКіМ, 2022. № 40. С. 10–21. Режим доступу:

<https://issues-culture-кnukim.pp.ua/article/view/269349/266834>

11. Бермес І. Репертуар дитячого хору як педагогічна проблема. *Молодь і ринок*. 2015. № 9 (128). С. 15–19. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2015_9_5

12. Белік-Золотарьова Н. Хорове виконавство як категорія сучасного українського інтегрованого хорознавства. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2023. Вип. XXXI (31). С. 191–209.

13. Білявський Є. Г. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. Київ: Музична Україна, 1984. 40 с.

14. Біляєва Н. В. Диригентський жест: знак, символ, смисл. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харківс. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 48. С. 25-38.

15. Богун З., Кузнєцова М. Інноваційні форми та методи роботи в хоровому колективі. *Початкова школа*. 2011. № 6. С. 24-26.

16. Бойко А. М. Естрадно-вокальне мистецтво Китаю в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2019. 250 с.

17. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса : «Астропринт», 2019. 388 с.

18. Ван Те. Явище національного стилю в контексті поетики опери : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Одес. держ. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.

19. Ван Цзяцин. Тенденції розвитку хорової музики а capella у сучасному культурному просторі України та Китаю. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2021. Вип. 39, Т. 1. С. 83-89.

DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/39-1-14>

20. Ван Чжецін. Формування духовної культури майбутніх учителів музичного мистецтва засобами хорових творів : дис. ... доктора філософії, спец. 014 Середня освіта. Музичне мистецтво, ДЗ «Південноукр. нац. пед. ун-т імені К.Д. Ушинського». Одеса, 2023. 308 с.

21. Васильківський А. О. Концертне виконавство як феномен культури: комунікативний аспект. *Вісник НАКККіМ* : науковий журнал, 2024. Вип. 2. С. 28-32. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308269>

22. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства, спец. 17.00.03. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2006. 17 с.

23. Воскобойнікова В. Баланс теорії та практики у системі підготовки диригентів–хормейстерів на межі ХХ–ХХІ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузів. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту імені Івана Франка. Дрогобич : Видавн. дім «Гельветика», 2022. Вип. 47. Том 1. С. 83–88. Режим доступу : http://www.apfn-journal.in.ua/archive/47_2022/part_1/13.pdf

24. Всі консерваторії – партнери Китаю об'єднались в один великий віртуальний хор. Admin, 19 травня 2020 року. Режим доступу : <https://www.museum-ukraine.info/?p=8945> (дата звернення : 20 червня 2024 р.)

25. Ген Іно. Творчість китайських жінок-диригентів в контексті світової музичної практики. *Українська культура: сучасне, минуле, шляхи розвитку* : наук. журнал. 2024. Т. 48. С. 223-230.

26. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в ХVII-ХVIII ст. Київ : Музична Україна, 1978. 181 с.

27. Го Іцзян. Передумови започаткування музично-педагогічної освіти в Китаї. *Методологія сучасних наукових досліджень* : зб. наук. пр. XIV Міжнар. науково-практ. конф, Харків, 16–17 листоп. 2017 р. / Харківс. нац. пед. ун-т імені Г. С. Сковороди. Харків, 2017. С. 22–25. Режим доступу :

<https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/10205>

28. Голик Г. Г. Психологія диригентсько-хорової діяльності. Дрогобич : Вимір, 2000. 108 с.

29. Голубничий С. Специфічність підходів диригента у нетипових умовах утілення оперних вистав. *Часопис Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського* : наук журнал. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2023. № 1 (58). С. 129–140. Режим доступу : <http://hasopysnmau.com.ua/article/view/284762>

30. Горюхіна Н. О., Котляревський І. А. Композиція музичного твору. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. (Музикознавство з ХХ у ХХІ століття). С. 16–30.

31. Грица С. Фольклор у просторі та часі : Вибрані статті. Тернопіль: Астон, 2000. 228 с.

32. Гуй Цзюньцзе. Еволюція хорової культури Шанхаю в аспекті взаємодії з традиціями європейського музичного мистецтва. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. 2020. Issue 127. С. 137–147. Режим доступу: <http://psl.onu.edu.ua/index.php/2522-4190/article/view/213890> (дата звернення 04.04.2021)

33. Гуй Цзюньцзе. Європейська хорова музика у виконанні сучасних шанхайських колективів: інтерпретаційні аспекти : дис. ... доктора філософії (PhD), спец. 025 Музичне мистецтво. Київ : Нац. муз. акад. України імені П.І. Чайковського, 2022. 328 с.

34. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль : навчальний посібник. Харків: ХДІК. 1994. 108 с.

35. Гун Вейді. Художня техніка диригента хору у контексті психофізіологічного аналізу : дис. ... доктора філософії (PhD), спец. 025 Музичне мистецтво. Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка. Суми, 2021. 178 с.

https://sspu.edu.ua/images/2021/docs/dis/dis_gun_veydi_7aa6a.pdf

36. Дейнега В. Вплив тембрального забарвлення звуку на еволюцію диригентського жесту. *Часопис Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського* : наук журнал. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2023. № 3 (60). С. 85–97. Режим доступу : <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/296801/290159>.

37. Дем'янюк Н. Диригентсько-хорова підготовка магістрантів спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво). *Естетика і етика педагогічної дії* : наук. журнал Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2023. № 27. С. 159–168. Режим доступу: <http://aesthetethicpedaction.pnpu.edu.ua/article/view/282143/276632>.

38. Ден Еньї. Вектори збереження китайської традиційної музики. *Вісник НАКККіМ* : науковий журнал. Київ : Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв, 2024. № 1. С. 356–360. Режим доступу : <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/302101>

39. Дін Сінь. Психологічний супровід соціальної адаптації китайських студентів в Україні : автореф. ...канд. психол. наук: 19.00.07. Одеса, 2009. 20 с.

40. Єгоров Є. Теорія і практика роботи з хором. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 239 с.

41. Заболотний І. Вокально-хоровий спів як оздоровче мистецтво у контексті розвитку теорії і практики музичної освіти. *Молодь і ринок*. 2021. № 3 (189). Режим доступу : <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/234266/232905>

42. Заболотний І. Диригентсько-хорова педагогіка як мистецько-освітній феномен. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Серія: педагогіка. Вип.1. Тернопіль, 2020. URL: <http://nzp.tnpu.edu.ua/article/view/205909/205846>

43. Заверуха О. Виконавська інтерпретація сучасної хорової музики: актуальність, проблеми, новаторство. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії і практики*. Харків, 2019. С. 56–58.

44. Заверуха О. Історико-типологічні принципи хорового письма в українській музиці. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва, 2020. Вип. 16, частина 2. С. 36-40.

<http://hudkult.mari.kiev.ua/article/view/217739>

DOI : [https://doi.org/10.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217739](https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217739)

45. Заверуха О. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ-початку ХХІ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2014. 20 с.

46. Злотник О. Й. Інтертекстуальна система «композитор–фольклор». *Київське музикознавство*. Київ, 2018. Вип. 57. С. 243–253.

47. Іванова Ю. Синергія інтонування та емоцій у дитячому хоровому виконавстві. *Культура України*. Харків, 2021. Вип. 75. С. 115–119.

48. Кайсень Ян. Європейські витоки хорового мистецтва Китаю. *Культура України*. 2019. Вип. 63. С. 65–75. Режим доступу :

<http://ku-khsac.in.ua/article/view/159288>

49. Кан Їнчжен. Симфонічне оркестрове виконавство Китаю ХІХ – початку ХХІ століть в контексті вестернізації та інтегративних процесів у музичній культурі : дис. ... доктора філософії (PhD), спец. 034 Культурологія. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. 234 с.

50. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознавства, спец. 17.00.03 Музичне мистецтво, Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. 173 с.

51. Катрич О. Музичне виконавство в контексті реалій сучасних комунікативних процесів. *Україна і світ: вектори музичної комунікації* : Міжнар. наук. форум : музикознавчий універсум молодих, (1 березня 2023 р., Львів). Львів. нац. муз. акад. імені М. В. Лисенка. Львів, 2023. С. 7–10. URL : <https://mail.google.com/mail/u/0/?pli=1#sent/KtbxLwgxCHldGwRZHFcqhTTBLL>

[СТPnBHhg](#)

52. Качуринець, Л. Розвиток сучасного хорового виконавства України за допомогою кавер-версій музичних творів. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)* : науково–практ. журнал / редкол.: Janusz Niczurouk, Ewa Jasiuk, Oleh Vatiuk. Люблін : Інс-т зі справ публічної адміністрації в Любліні, 2023. № 5 (57). С. 60–65. Режим доступу : <https://kelmczasopisma.com/ua/viewpdf/10945>

53. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України*: зб. наук. пр. Київ : Музична Україна, 2010. Вип. 11. С. 62 – 64.

54. Коблик Б. Потенціал застосування досягнень психології у музично–виконавському мистецтві. *Україна і світ: вектори музичної комунікації* : Міжнар. наук. форум : музикознавчий універсум молодих, (1.03.2023, Львів). ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2023. С. 41–43. URL : <https://mail.google.com/mail/u/0/?pli=1#sent/KtbxLwgxCHldGwRZHFcqhTTBLL>
[СТPnBHhg](#).

55. Козаренко О. В. Національна інтонаційність у композиторській творчості. *Народна творчість та етнографія*. № 3. 1993. С. 13–18.

56. Козир А. В. Формування стилю педагогічного керівництва хоровим колективом (на матеріалі музично-педагогічних факультетів педагогічних інститутів) : Автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ, 1987. 20 с.

57. Козир А. Професійна майстерність учителів музики: теорія і практика формування в системі багаторівневої освіти : монографія. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2008. с.

58. Козіна О. А. Основи викладання хорового диригування. Умань, 2018. 107 с.

59. Кокарева Е. О. Особливості занять з хорового диригування в умовах дистанційного навчання. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки. Центрально–укр. держ. пед. ун-т імені Володимира Винниченка.

Кропивницький, 2022. № 204. С. 143–149. Режим доступу:
<https://pednauk.cusu.edu.ua/index.php/pednauk/article/view/1220/1147>

60. Колесса М. Основи техніки диригування. Київ : Музична Україна, 1973. 193 с.

61. Коменда О. І. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. праць. Кпів : ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАНУ, 2009. Вип. 9. С. 113–118.

62. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*. 2009. Вип. 3. С. 120–140.

63. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модуси теоретичного осягнення : монографія. Харків: ФОП Панов А. М., 2018. 380 с.

64. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 1996. 19 с

65. Котляревський І. А. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 31–33.

66. Коханик І. Методологічні та теоретичні проблеми стильового аналізу сучасної музики. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 29 (Музична освіта в Україні : теорія і практика). С. 181–189.

67. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20 (Музичний твір: проблема розуміння). С. 44–51.

68. Кошиць О. Хоровий спів в Україні. *Культура і життя*, 1995. 9 серпня. С. 21-36.

69. Кречківський А. Ф. Нариси з історії хорового мистецтва України : навч. посібник. Суми, 1996. 94 с.

70. Кузів М., Пухальський Т. Інноваційні підходи до фахової підготовки майбутніх викладачів диригентсько-виконавської майстерності у закладах вищої освіти. *Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. імені М. В. Лисенка* : наук. журнал. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2023. № 49. С. 17–21. Режим

доступу : <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/705/673>.

71. Лащенко А. Українське хорове мистецтво ХХ ст. *Науковий вісник Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*. Вип. 14 : Музичне виконавство. Кн. 6. Київ, 1999. С. 18–31.

72. Лінь Є. Вокальне мистецтво Китаю в період «Культурної революції». *Науковий часопис Нац. пед. ун-ту імені М. П. Драгоманова*. Серія № 14 : Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2010. Вип. 8 (13). С. 211-213.

73. Лінь Є. Методика вокально-хорової підготовки майбутніх учителів музики у процесі фахового навчання : дис. ... канд. пед. наук спец. 13.00.02 Теорія та методика музичного навчання. Нац. пед. ун-т імені М.П. Драгоманова. Київ, 2017. 258 с.

74. Лінь Хай. Традиції та сучасні тенденції розвитку вокально-хорової школи Китаю. *Педагогіка вищої середньої школи*. (16). Спеціальний випуск: мистецько-педагогічна освіта (теорія, методи, технології). Кривий Ріг, 2006. Ч. 1. С. 265–271.

75. Ло Бінчжи. Китайські педагоги нового часу. Ухань, 1958. 297 с. (китайською мовою)

76. Любар Р. Методичні основи диригентсько-хорової діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва. Психолого-педагогічні проблеми сучасної школи : наук. журнал Уман. держ. пед. ун-т імені Павла Тичини. Умань : УДПУ імені Павла Тичини, 2023. № 2 (10). С. 107–113. Режим доступу : <http://ppsh.udpu.edu.ua/article/view/290578>

77. Лю Бінцян. Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва

Китаю та Європи. Одеса : Астропринт, 2014. 440 с.

78. Лю Ліхуе. Сучасна китайська художня пісня: історія розвитку і жанрові ознаки. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. статей. Дніпро : Грані, 2021. Вип. 21 (2). 209 – 220.

79. Лю Фань. Видатні постаті в хоровому мистецтві Китаю кінця ХХ – початку ХХІ століття: Ян Хуннянь. *Мистецькі пошуки* : зб. наук.-метод. праць СумДПУ ім. А.С.Макаренка. Суми : ФОП Цьома С. П., 2023 р. Вип. 2 (16). С. 180 – 184.

80. Лю Фань. Жанрово-стильові тенденції хорового мистецтва Китаю в другій половині ХХ століття. *Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність* : зб. матеріалів міжнар. науково-творчої інтернет-конф. (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 7-9 травня 2022). Одеса : Астропринт, 2022. С. 122 – 125.

81. Лю Фань. Китайське хорове мистецтво часів культурної революції: період кризи чи рух уперед? *Fine Art and Culture Studies* : наук. журнал Волин. нац. ун-ту імені Лесі Українки. Луцьк, 2023. Вип. 2. С. 31-37.

DOI : <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-5>

82. Лю Фань. Концертні традиції хорового диригування в Китаї другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Харків, 2024. Вип. 71. С. 160-178. DOI : <https://doi.org/10.34064/khnum1-7109>.

83. Лю Фань. Особливості творчої спадщини Тьєн Фена як представника хорового мистецтва КНР. *Дні науки 2020* : матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року, м. Суми. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С.120-121.

84. Лю Фань. Особливості хорової музики Китаю. *Мистецькі пошуки* : збірник наукових праць: випуск 3 (12). Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. С. 276-280.

85. Лю Фань, Стахевич Г. О. Хорове мистецтво Китаю другої

половини ХХ століття: історико-стильовий екскурс. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. праць Дніпропетровської академії музики імені М. І. Глінки. Дніпро : Грані, 2022. Вип. 22 (1). С. 141 – 156.

DOI : <https://doi.org/10.33287/222211>

86. Лю Фань. Хорове мистецтво Китаю: детермінованість композиторської творчості, виконавства та освіти. *Вісник НАКККіМ* : науковий журнал, 2024. Вип. 3. С. 260-265.

DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313331>

87. Лю Цзинчжи. Історія нової китайської музики. Гонконг : Вид-во Китайського університету, 2009. 853 с. (китайською мовою)

88. Лю Чженьянь, Соколова А. Видатні постаті диригентсько-хорової культури КНР. Ма Гешунь. *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи*, 2024, вип. 62. С. 55-65. URL :

<http://journals.hnpu.edu.ua/index.php/sciencemeans/article/view/15820>

89. Лянь Лю. Стан і тенденції розвитку хорового мистецтва в Китаї. *Культура України*: зб наук. праць Харківск. держ. акад. культури. Харків, 2013. Вип. 42. С. 80 – 87.

90. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці : монографія. Київ : Музична Україна, 1991. 270 с.

91. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво. Одес. держ. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.

92. Ма Веньтін. Роль західних музикантів у становленні професійної музичної освіти у Шанхаї в першій половині ХХ століття. *Хорове мистецтво України та його подвижники*: мат-ли VI Міжнар. н.-практ. інтернет-конф. (м. Дрогобич, 19–20 жовтня 2017 р.). Дрогобич: Редакційно-видавн. відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2017. 358 с. Режим доступу : <http://ddpu.drohobych.net/konf-xorovemystectvo161-169>

93. Маркова О. До питань теорії виконавської інтерпретації. *Науковий вісник Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 1. С. 126–134.

94. Мартинюк А. Педагогічні умови формування диригентсько–хорової виконавської майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Молодь і ринок* : науково–педагогічний журнал Дрогобиц. держ. пед. ун-т імені Івана Франка. Дрогобич : ДДПУ імені Івана Франка, 2022. № 7/8 (205–206). С. 25–28. Режим доступу : <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/267297/263191>.

95. Мартинюк А. Формування диригентсько–хорової виконавської майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Молодь і ринок* : науково–педагогічний журнал Дрогобиц. держ. пед. ун-т імені Івана Франка. Дрогобич : ДДПУ імені Івана Франка, 2022. № 6 (204). С. 11–15. Режим доступу : <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/265716/261751>

96. Ма Сюй. Методичні засади підготовки іноземних студентів у ВНЗ України до керівництва хоровими колективами : Дис. ... канд. пед. наук 13.00.02 Теорія та методика музичного навчання. Південноукр. нац. пед. ун-т імені К. Д. Ушинського. Одеса, 2015. 235 с.

97. Михайличенко О. В. Освіта та виховання в Японії та Китаї: Історико-теоретичний аспект. Міжнародний інститут гуманізації та розвитку освіти. Суми : Наука, 1997. 122 с.

98. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 7 (Текст музичного твору: практика і теорія). С. 3–10.

99. Москаленко В. Теоретичний та методологічний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, спец. 17.00.03 Музичне мистецтво, Київська держ. консерваторія. Київ, 1994. 25 с.

100. Мостова Ю. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Харків.

держ. акад. культури. Харків, 2003. 20 с.

101. Негребецька О. Роль інноваційних технологій у сучасній музичній освіті. *Наукові записки* Центральноукр. держ. пед. ун-ту імені Володимира Винниченка. Серія : Педагогічні науки, 2012. Вип. 103. С. 212-217.

102. Опарик Л. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2007. 18 с.

103. Орлова Т. Інтерпретація в евристичній динаміці мистецтва. *Мистецькі обрії'2004* : Альманах: науково-теоретичні праці та публіцистика. Акад. мистецтв України. Київ : ВВП «Компас», 2005. С. 360–373.

104. Пан Фень. Вплив західних музичних ідей на світогляд китайських музикантів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 53, Т. 2, 2022. С. 64-71. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-2-9>

105. Пігров К. Керування хором. Київ : Мистецтво, 1956. 178 с.

106. Поляков О. Семіотичні особливості складових частин знакової системи диригування. *Питання диригентської майстерності*. Київ : Музична Україна, 1980. С. 167-183.

107. Приходько О. В. Хорова музика а capella другої половини ХХ – ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2017. 200 с.

108. Пясковський І. До питання національної ідентифікації в музичному мистецтві. *Українське музикознавство*. Київ, Вип. 35. С. 300–303.

109. Пясковський І. Б. Феноменологія музичного мислення. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. (Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття). С. 46–56.

110. Растригіна А. М. Диригентсько–хорова педагогіка в науковому дискурсі сучасної професійної мистецької освіти. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки. Кропивницький : РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2022.

№ 204.

С. 61–66.

Режим

доступу:

<https://pednauk.cusu.edu.ua/index.php/pednauk/article/view/1202/1143>

111. Рожок В. Диригентське мистецтво України. *Музика і сучасність* : Монографічні дослідження. Науково-популярні, критичні та публіцистичні твори. Київ : Книга пам'яті України, 2003. С. 63–74.

112. Рожок В. І. Творчий метод диригента. *Музика і сучасність* : збірник досліджень, науково-популярних, критичних і публіцистичних творів. Київ : Книга пам'яті України, 2003. С. 144–151.

113. Руських С. О. Традиційні та сучасні форми мистецтва в зовнішній культурній політиці Китаю. *Культурологічний альманах* Укр. держ. ун-т імені Михайла Драгоманова. Київ : Видавн. дім «Гельветика», 2023. Вип. 4. С. 255–261. Режим

доступу :

<https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/304/284>

114. Савенко С. Конкурсно-фестивальні форми в хоровій творчості: традиційні моделі та сучасні тенденції : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Одеса, 2021. 224 с.

115. Самойленко О. Наукові обрії сучасного українського музикознавства. *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11. С. 38-45.

116. Симеонова Ю. Ключові складові творчого методу оперно-симфонічного та хорового диригента. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка* : науковий журнал. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2023. № 49. С. 45–51. Режим

доступу :

<http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/709/677>

117. Сирятська Т. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво, Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.

118. Сіка Ю. Діагностика сформованості диригентсько-хорової культури майбутніх учителів мистецького профілю у процесі професійної

підготовки. *Молодь і ринок* : науково–педагогічний журнал Дрогобиц. держ. пед. ун-т імені Івана Франка. Дрогобич, 2022. № 5 (203). С. 172–176. Режим доступу : <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/264729/260797>

119. Сіньбінь Ф. Віртуальний хор: між технічним та естетичним. *Культура України* : наук. журнал Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2023. № 81. С. 77–84. URL : <http://ku-khsac.in.ua/article/view/28>

120. Смирнова Т. Вища диригентсько-хорова освіта в Україні: минуле та сучасність : монографія. Харків: Константа, 2002. 256 с.

121. Сун Цунінь. Довідник з хорового мистецтва. Шанхай : Шанхайське музичне видавництво, 2000. 709 с. (китайською мовою)

122. Сюй Цін. Диригентсько-хорова підготовка майбутніх учителів музики на факультетах мистецтв педагогічних університетів – дисциплінарний аспект. *Сучасна мистецька освіта* : мат-ли III Міжнар. науково-практ. читань пам'яті академіка Анатолія Авдієвського. Київ : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2019. Вип. 3. С. 316–320. Режим доступу: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/37010/III-chit-Avdievsri.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=316>

123. Сюй Цін. Методичні засади формування евристичного мислення магістрів з хорового диригування педагогічних університетів [Електронний ресурс]. *Молодь і ринок*. 2022. № 5 (203). С. 176–180. Режим доступу: <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/264730/260798>

124. Сянь Сінхай. Деякі питання китайської музики на сучасному етапі. Пекін : Народне вид-во, 1962. С. 3–15. (китайською мовою)

125. Тан Фань. Репертуар Пекінського філармонічного хору 80-90-х років XX століття: жанрова та стильова панорама. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал СумДПУ імені А. С. Макаренка. Суми : Гельветика, 2024. Вип. 1 (04). С. 117-121. DOI : <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.22>

126. Тан Фань. Сучасне дитяче хорове мистецтво України і Китаю: презентація досвіду майстрів (Сергій Прокопов – Ян Хуннянь). *Проблеми*

взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків, 2023. Вип. 67. С. 91-106.

DOI : <https://doi.org/10.34064/khnum1-6706>

127. Тан Фань. Ян Хуанянь (杨鸿年) – фундатор традицій дитячого хорового виконавства Китаю. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. Вип. 34. Кн. 1. С. 253-265. Режим доступу : <http://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/786>

128. Теряєва Л. Активізація творчої діяльності студентів на заняттях з хорового диригування. *Освітологічний дискурс* : науковий журнал Київ. столич. ун-т імені Бориса Грінченка. Київ : КСУ імені Бориса Грінченка, 2022. № 3/4 (38–39). С. 107–116. Режим доступу : <https://od.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/953/715>

129. Ткач Ю. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 359–366.

130. Ткачук В. Формування асоціативного мислення майбутніх диригентів у процесі опрацювання музики театральних жанрів. *Часопис Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2023. № 2 (59). С. 50–65. Режим доступу : <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/295414/288466>

131. Топчієва І. О. Філософський аспект проблеми творчості: зарубіжний досвід. *Молодь і ринок* : щомісячний науково-педагогічний журнал. Дрогобич, 2011. № 1 (72). С. 136–140.

132. Тучинська Т. Розуміння музичного тексту: теоретико-інформаційний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2009. 22 с.

133. Тянь Сяобао. Хорове мистецтво. Чунцин : Вид-во Південно-Західного педагогічного ун-ту, 2008. 229 с. (китайською мовою)

134. Усик А. Вчення Конфуція та конфуціанство в контексті

китайської філософської традиції (етико-соціальний аспект) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 09.00.05. Київ, 1999. 16 с.

135. Устименко-Косоріч О., Стильова парадигма в музичній культурі Сходу та Заходу засобами інтонування. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал СумДПУ імені А.С.Макаренка. Суми : Гельветика, 2023. Вип. 3. С. 80-84. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2023.3.16>

136. У Хунюань. Китайська художня пісня: історія та теорія жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 16 с.

137. Фань Чженьсюань. Основні тенденції розвитку музичної освіти Китаю у ХХ ст.: поєднання традицій та інновацій. *The Main Trends in Chinese Musical Education in the 20th Century: the Combination of Traditions and Innovations*. Засоби навчальної та науково-дослідної роботи. 2017. Вип. 48. С. 121–134. Режим доступу : <http://journals.hnpu.edu.ua/index.php/sciencemeans/article/view/694/789>

138. Хананаєв С. Шляхи формування мовної інтерпретації художнього образу музичного твору. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : збірник наукових праць. 2008. Вип. 3. С. 91–98.

139. Цао Хункай. Методика формування здатності майбутніх учителів музики до керування хором : автореф. дис. ... канд. пед наук, спец. 13.00.02 Теорія та методика музичного навчання, Нац. пед ун-т імені М. П. Драгоманова. Київ, 2017. 23 с.

140. Цзу Чженьшен. Голос серця – вічна мелодія. Аналіз пісень періоду війни опіру. *Дослідження з музики*. Пекін, 1994. № 4. С. 17-21. (китайською мовою)

141. Цзя Вей. Перше виконання «Дев'ятої симфонії» Бетховена в Китаї. *Народна музика*. 2009. № 12. С. 40-43. (китайською мовою)

142. Ці Мінвей. Народна пісня як національний образ світу в умовах глобалізації музичної культури Китаю. *Проблеми взаємодії мистецтва,*

педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Харківс. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 48. С. 116-129.

143. Цюра С. Розвиток диригентсько–хорової педагогіки в Україні: виклики сьогодення. *Молодь і ринок* : науково–педагогічний журнал. Дрогобиц. держ. пед. ун-т імені Івана Франка. Дрогобич : ДДПУ імені Івана Франка, 2022. № 1 (199). С. 170–175. Режим доступу : <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/254107/251377>

144. Чайка О. В. Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03 Музичне мистецтво, Одес. держ. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Одеса, 2007. 20 с.

145. Чекан Ю. Інфраструктура європейського музичного життя та особливості музичних текстів нового часу. *Національна ідентичність в мові і культурі* : збірник наукових праць. Київ : Талком, 2017. С. 3–6.

146. Чен Лін. Художньо-невербальна комунікація та її втілення у диригентському виконавстві : дис. ... доктора філософії (PhD), спец. 025 Музичне мистецтво. Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2021. 183 с. Режим доступу :

https://sspu.edu.ua/images/2021/docs/dis/disertaciya_chen_lin_1b3e2.pdf

147. Чен Менмен. Творча спадщина Хуан Цзи в контексті академічного китайського музичного мистецтва ХХ століття : дис. ... доктора філософії (PhD), спец. 025 Музичне мистецтво. Одеса, 2021. 217 с.

148. Чжан Лін. Жанр обробки народної пісні на сучасному етапі: культурно-історичний аспект. *Аспекти історичного музикознавства*, 2020. Вип. XIX-XX. С. 298-312. DOI : <https://doi.org/10.34064/khnum2-1617>

149. Чжао Юе. Періодизація фортепіанної культури Китаю у дискурсі наукових підходів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 188-192

150. Чженьсюань Фань. Підготовка вчителів музики в умовах

державної стратегії КНР «Один пояс, один шлях» : дис. ... доктора філософії, спец. 011 Освітні, педагогічні науки, Харків. нац. пед. ун-т імені Г. С. Сковороди. Харків, 2022. 220 с.

151. Чженьянь Лю. Деякі проблеми диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музики в КНР. *Some Problems of Conducting and Choral Training Future Music Teachers in China . Актуальні питання гуманітарних наук*, 2023. Вип. 65. Т. 3. С. 320–325. Режим доступу:

http://www.apfn-journal.in.ua/archive/65_2023/part_3/65-3_2023.pdf#page=320

152. Шао Сяюан. Вивчення хору в супроводі симфонічного оркестру: Музика до 5 віршів Мао Цзедуна. *Дослідження музики*. Пекін, 2006. № 1. С. 83-95. (китайською мовою)

153. Шевченко І. О. Особливості організації дистанційного навчання при викладанні навчальної дисципліни «Хорове диригування». *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки. Центрально–укр. держ. пед. ун-т імені Володимира Винниченка. Кропивницький : РВВ ЦДПУ імені Володимира Винниченка, 2022. № 204. С. 281–284. Режим доступу : <https://pednauk.cusu.edu.ua/index.php/pednauk/article/view/1249/1174>

154. Шип С. В. Музична мова та мова музики (теоретичне дослідження). Одеса, 2001. 296 с.

155. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

156. Шумська Л. Ю. Хорове диригування : навч. посіб. Вид. 2-ге, переробл. і допов. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2017. 105 с.

157. Юань Є. Витоки багатоголосного хорового співу в китайській музичній культурі. *Українська музика*, 2019. № 2 (32). С. 91-97.

158. Янь Лянкунь. 60 років мене та «Жовтої ріки» – відповідь на питання про жовте листя та зелень. *Народна музика*. Вип. № 8. 2005. (китайською мовою).

159. Янь Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства, спец. 17.00.03. музичне мистецтво, ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2018. 212 с.
160. Ярмолюк О. В. Поняття «менеджмент хорового колективу» в контексті сучасної диригентсько-хорової освіти. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал Сумск. держ. пед. ун-т імені А. С. Макаренка. Суми : Видавничий дім «Гельветика», 2023. № 3. С. 98–101. Режим доступу : <https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/124/110>
161. Arthur Waldron. Death of Celebrated Conductor Yan Liangkun Marks End of Era in China. *The journal of political risk*. Vol. 5, No. 6, June 2017. URL: <https://www.jpolorisk.com/how-chinas-idealism-was-hijacked/>
162. Bartleet B.-L. Women Conductors on the Orchestral Podium: Pedagogical and Professional Implications. *College Music Symposium*. 2008. Vol. 48. P. 31–51.
163. Batovska O., Byelik-Zolotaryova N., & Ivanova J. Modern global trends in the development of choral performance. *Studia Ubb Musica*, LXVIII, Special Issue 22, 2023. p. 235 – 256. DOI: 10.24193/subbmusica.2023.2.17
164. Brown E. F. A Dictionary for the Modern Conductor. Rowman & Littlefield Publishers, 2015. С. 379-380.
165. Cheng Ye. Zheng Xiaoying: Cultural Symphony. *Confucius Institute Magazine*. 2013. December, т. 6. № 29.
166. Chen Nan. Music flows for celebrated conductor's centennial. *China Daily. Life & Art*. 2023. URL: <https://www.chinadailyasia.com/hk/article/367041>
167. China Musician – Yan Liangkun. 2010. URL : <http://www.admissions.cn/culture/185099.shtml>
168. China Musician – Zheng Xiaoying. 2010. URL : <http://www.admissions.cn/culture/185104.shtml>

169. Conducting Maestro who was King of the Choirs; Yang Hongnian.
URL : <https://www.thenanjinger.com/magazine/great-nanjingers/conducting-maestro-%E2%80%A8who-was-king-%E2%80%A8of-the-choirs-%E2%80%A8yang-hongnian/>

170. Ignatovska O. Increasing the level of training of choral conductors in today's challenges [Ігнатовська О. Підвищення рівня хорової підготовки диригентів у викликах сьогодення]. *Musical art, culture and education in Ukrainian modern scientific discourse* : a monograph edited by Prof. Stakhevych O. H., compiled by Prof. Mykhailychenko O.V. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2024. P. 145-173. URL : <https://d.twirpx.link/file/4163996/>

171. Li Qing. China's first female conductor keeps fine-tuning her musical legend. Beijing review. China's National English News Weekly Science 1958. 2023. №40-41. URL: https://www.bjreview.com/China/202309/t20230927_800343497.html

172. Luo Qin, Qian Renping. A Pictorial Chronicle of National Conservatory of Music (1927-1941). Shanghai Conservatory of Music Press, 2017. 167 p.

173. Ma Gershon. Encyclopedia SWEWE Liige. URL: https://et.swewe.net/word_show.htm/?1087595_1&Ma_Gershon

174. Mengyu L. Cultural policy and revolutionary music during China's Cultural Revolution: The case of the Shanghai Symphony Orchestra. *International Journal of Cultural Policy*. 2018. Vol. 4. № 24. P. 431-450.

175. The famous conductor Zheng Xiaoying will raise the baton again and lead 5 female musicians to perform the symphony "her" force_Opera_Women_Art. URL : https://www.newsdirectory3.com/the-famous-conductor-zheng-xiaoying-will-raise-the-baton-again-and-lead-5-female-musicians-to-perform-the-symphony-her-force_opera_women_art/

176. Wang Yuhe. New music of China: its development under the blending of Chinese and Western cultures through the first half of twentieth century, part II,

Journal of Music in China, 30:2 (2001), p. 189.

177. Wong J. Chinese Musical Culture in the Global Context – Modernization and Internationalization of Traditional Chinese Music in Twenty-First Century. *Chinese Culture in the 21st Century and Its Global Dimensions*. 2020. Vol. 1. № 3. P. 105-122.

178. Yan Liangkun: biography. 2017. URL : <https://www.sin80.com/en/artist/yan-liangkun>

179. Yellow River Cantata. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Yellow_River_Cantata

180. Zheng Xiaoying, China's first female conductor: still on stage. 2022-03-06. Source: China News Network. URL : <https://www.newsdirectory3.com/zheng-xiaoying-chinas-first-female-conductor-still-on-stage/> (дата звернення: 07.03.2024).

181. Zheng Xiaoying: Gifted Woman Who Gives Music to the Public. *Cultural. Historical wonders of Sanxingdui*. 2002. URL: <http://www.china.org.cn/english/culture/38463.htm> (дата звернення: 07.03.2024).

182. Zheng Xiaoying shares Chinese symphony orchestra with the world. *Cultural Exchange. Chine cultural*. 2022. URL: https://en.chinaculture.org/a/202211/01/WS6360baa2a310fd2b29e7fac0_2.html (дата звернення: 07.03.2024).

183. 王丽玲. 浅议汉民族文化思维方式与汉语 长春大学学报. 2005 年. 第 3 期. 第 27–28 页 (Ван Лі Лі. Коротка розмова про вплив китайської мови на культуру та на мислення. *Вісник Чанчуньського університету*. 2005. № 3. С. 27–28).

184. 汪毓和. 中国近现代音乐史. 人民音乐出版社. 2012. 518页.(Ван Юйхе. Історія нової та сучасної китайської музики. Пекин : Народна музика. 2012. 518 с.)

185. 汪毓和. 中国近现代音乐史 / 汪毓和. — 北京 :人民音乐出版社, 1994.—362 页. (Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін : Народне музичне видавництво, 1994. 362 с.).
186. 汪毓和. 中国合唱音乐发展概述. 天津音乐学报. 1991 (1): 18–21. (Ван Юйхе. Огляд розвитку хорової музики Китаю. Вісник Тяньцзінської консерваторії, 1991. № 1. С. 18–21).
187. 魏丹娇. 中国声乐作品的歌唱语言 大家. 2010 年. 第6 期. 第26-27 页. (Вей Дань Цзяо. Вокальне мовлення у китайському вокальному творі Майстер. 2010. № 6. С. 26–27). (китайською мовою)
188. 郭云楠. 谈我国近代群众歌曲的创作 飞天. 2011 年. 第6 期. 第63-64. (Го Юнь Нань. Бесіда про створення китайських масових пісень. Летюче Небо. 2011. № 6. С. 63–64). (китайською мовою)
189. 管建华. 世纪之交 中国音乐教育与世界音乐教育 / 管建华.南京 : 师范大学出版社, 2002. 381 页. (Гуань Цзяньхуа. Китайська музична освіта та світова музична освіта на межі двох століть. Наньцзін, 2002. 381с.).
190. 戴嘉枋. 李叔同的音乐观及其学堂乐歌创作 中国音乐. 2002 年. 第1期 . 第 1–4 页. (Дай Цзя Фан. Музичний світогляд Лі Шу Туна та його творчість в рамках шкільної пісні Китайська музика. 2002. № 1. С. 1–4).
191. [大鹏 · 《童声合唱训练》 · 北京, 高等教育出版社, 1997 年7 月第1 版] (Дапен Мен. Навчання дитячого хору Пекін : Вища освіта, 1997. (1-е вид.).
192. 学位论文 任秀蕾 《20世纪中国合唱创作思维研究》北京中央音乐学院 2010年 31页] (Dissertation Ren Xiulei «Research on Chinese Choral Creation Thinking in the 20th Century» Beijing Central Conservatory of Music 2010, 31; Жень Сюлей. Дослідження китайської хорової творчості в

XX столітті : Центральна консерваторія музики. Пекін, 2010. 31 с.)

193. 李丽敏.对国乐发展历史 的再认识. 2009 :163–179. (Лі Лімін. Нове знайомство з історією розвитку китайської національної музики. *Музична культура*. Пекін, 2009. С. 163-179.

194. 李俊生. 谈合唱艺术的发展与合唱指挥人才的 培养 // 教育与职业. 2006 (11): 85–86. (Лі Цзюньшень. Розвиток хорового мистецтва та виховання талантів хорових диригентів. *Педагогіка та професія*. 2006. № 11. С. 85–86).

195. 李诗原. 中国现代音乐：本土与西方的对话. 上海音乐学院出版社. 2004. 303页. (Лі Шиюань. Сучасна музика Китаю: діалог з традиціями Заходу. Шанхай : Вид-во Шанхайської консерваторії. 2004. 303 с.).

196. 刘蓉惠. 歌唱中汉语语言的处理方法 中国音乐. 2007 年. 第1 期. 第 159–164 页. (Лю Жун Хуей. Як застосовується китайська мова під час співу. *Китайська музика*. 2007. № 1. С. 159–164).

197. 马革顺 · 《合唱学新编》 · 上海 · 上海音乐出版社 · 2002 年 5 月第 1 版 (线) . (Ма Гешунь. Нові дослідження з мистецтва хорового співу. Шанхай : Шанхайське музичне видавництво, 2002. № 5. 50 с.)

198. 谢丹. 浅论学堂乐歌的特点及意义 黄河之声. 2017 年. 第 4 期. 第 4–10 页. (Се Дань. Особливості шкільних пісень та їх призначення. *Голос Хуанхе*. 2017. № 4. С. 4–10).

199. 邢晓萌, 徐敦广. 中国合唱文化的发展与嬗变. 东北师大学报(哲学社会科学版). 2015 (4): 58–76. (Сін Сяомен, Сюй Дуньгуан. Розвиток та еволюція китайської хорової культури. *Журнал Північно-Східного педагогічного ун-ту*. [Серія: філософія та соціальні науки]. 2015. № 4. С. 58-76.

200. 田晓宝. 中国合唱艺术的现代性// 音乐创作. 2008 (5): 131–132.
(Тянь Сяобао. Сучасне хорове мистецтво Китаю. *Музична творчість*. 2008. № 5. С. 131–132.)
201. 吴湘湘. 简述西方音乐在东方的传播 // 历史 地理. 1937 (2): 13–21.
(У Сянсян. Короткі нариси про поширення західної музики на Сході. *Історико-географічний щомісячник*. 1937 № 2. С. 13–21.)
202. 冯冶冰.对高师合唱课教学改革的几点思考 // 中国音乐. 2004 (3): 113–114. (Фен Ёбін. Питання про реформу системи професійної хорової освіти в педагогічних вузах. *Музика Китаю*. 2004. № 3. С. 13-114.)
203. 黄宣. 合唱艺术对学生培养的综合影响 // 艺术 问题. 2004 (1): 88–89. (Хуан Сюань. Вплив хорового мистецтва на загальне виховання студентів. *Питання мистецтва*. 2004. № 1. С. 88–89.)
204. 蔡梦.文革后期歌曲创作分析 中国音乐学. 2014 年. 第4 期. 第57–62 页. (Цай Мен. Аналіз пісні в період Культурної революції. *Китайське музикознавство*. 2014. № 4. С. 57–62). (
205. 学位论文 乔邦利 《中国当代中小型合唱创作研究》南京南京艺术学院 2010年 10页 (Dissertation Qiao Bangli, «Research on Chinese Contemporary Small and Medium-Sized Chorus Creation», Nanjing University of the Arts, Nanjing, 2010, 10; Цяо Банлі. Дослідження сучасної китайської хорової творчості малої та середньої форм. Наньцзинський ун-т мис-тв. Наньцзин, 2010. 10 с.).
206. 陈宇. 论现代高校合唱教育 // 当代经济. 2010 (3): 616–619. (Чень Юй. Хорова освіта вузів на сучасному етапі. *Відомості сучасної економіки*. 2010. № 3. С. 616–619).

207. 张为佳. 论合唱提高学生素质的作用 // **教材**. 2010 (2): 113–114.
(Чжан Вейцзя. Роль хору для підвищення якості навчання студентів. Матеріали про педагогіку. 2010. № 2. С. 113-114).
208. 张杰. 论汉语对中国传统思维方式的构建 **社会科学战线**. 2010 年. 第7 期. 第129–143 页. (Чжан Цзе. Розмова про вплив китайської мови на китайське традиційне мислення. *Соціальні науки*. 2010. № 7. С. 129-143).
209. 钟维国, 《童声合唱的训练与指挥》, 北京, 人民音乐出版社, 1990 年12 月第1版. (Чжун Вейго. Дитячий хор: навчання та диригування Пекін : Народне музичне видавництво, 1990. (1-е вид.).
210. 杨鸿年, 《童声合唱训练学》, 北京, 人民音乐出版社, 2002 年 3 月第 1 版 (线). (Ян Хуннянь. Наука навчання дитячого хору. Пекін : Народне музичне видавництво, 2002. 378 с.).
211. 杨鸿年, 《合唱训练学》(上册), 北京, 中央音乐学院出版社, 2008年3 月第1版. (Ян Хуннянь. Робота з хором. Пекін : Видавництво Центральної консерваторії, 2008. Т. 1–2. 910 с.).
212. 姚红卫. 近代中国艺术歌曲探源 // **沈阳音乐学院学报**. 2008. № 4. 页 45-47. (Яо Хунвей. Пошук витоків китайських художніх пісень у період нової історії. *Вісник консерваторії м. Шеньян*. 2008. Вип. 4. С. 45–47).

ДОДАТКИ

Додаток 1.

Статті у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України

1. Лю Фань, Стахевич Г. О. Хорове мистецтво Китаю другої половини ХХ століття: історико-стильовий екскурс. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. праць Дніпропетровської академії музики імені М. І. Глінки. Дніпро : ГРАНІ, 2022. Вип. 22 (1). С. 141 – 156.

DOI <https://doi.org/10.33287/222211> **Фахове Б**

2. Лю Фань. Китайське хорове мистецтво часів культурної революції: період кризи чи рух уперед? *Fine Art and Culture Studies* : науковий журнал Волинського нац. ун-ту імені Лесі Українки. Луцьк, 2023. Вип. 2. С. 31 – 37.

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-5> **Фахове Б.**

3. Лю Фань. Концертні традиції хорового диригування в Китаї другої половини ХХ – ХХІ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Харків, 2024. Вип. 71. С. 160-178.

DOI : <https://doi.org/10.34064/khnum1-7109>

4. Лю Фань. Хорове мистецтво Китаю: детермінованість композиторської творчості, виконавства та освіти. *Вісник НАКККіМ* : науковий журнал, 2024. Вип. 2. С. 260-265. DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313331>

Публікації апробаційного характеру

5. Лю Фань. Видатні постаті в хоровому мистецтві Китаю кінця ХХ – початку ХХІ століття: Ян Хуннянь. *Мистецькі пошуки* : зб. наук.-метод. праць СумДПУ ім. А.С.Макаренка. Суми : ФОП Цьома С.П., 2023 р. Вип. 2 (16). С. 180 – 184.

6. Лю Фань. Жанрово-стильові тенденції хорового мистецтва Китаю в другій половині ХХ століття. *Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність* : зб. матеріалів міжнар. науково-творчої інтернет-конф. (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 7-9 травня 2022). Одеса : Астропринт, 2022. С. 122 – 125.

7. Лю Фань. Особливості творчої спадщини Тьєн Фена як представника хорового мистецтва КНР. *Дні науки 2020* : матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року, м. Суми. Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. С.120-121.
8. Лю Фань. Особливості хорової музики Китаю. *Мистецькі пошуки* : зб. наук. праць. Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. Вип. 3 (12). С. 276-280.

Участь у міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях

Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С.Макаренка (Суми, 2020 – 2025) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т.ч.:

1. міжнародна науково-творча інтернет-конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 7 - 9 травня 2022 р.);
2. V всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра 2021: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» (Суми, СумДПУ імені А.С. Макаренка, 3-4 грудня 2021 р.)
3. IV всеукраїнський круглий стіл «Актуальні питання культурології» (Полтава, ПНПУ імені В. Г. Короленка, 19 травня 2022 р.).
4. Всеукраїнська науково-практична конференція «Феноменологічна парадигма хорового та вокального мистецтва (до 90-річчя з дня народження академіка О.С. Тимошенка)» (Ніжин, НДУ імені Миколи Гоголя, 13-14 грудня 2022 р.)
5. VII міжнародна науково-практ. конф. «Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін» (Умань, УДПУ імені П. Тичини, 16-17 травня 2024 р.).